

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

**BRINCADEIRAS DE ARUANÃ: PERFORMANCES, MITO,
MÚSICA E DANÇA ENTRE OS JAVAÉ DA ILHA DO BANANAL
(TO).**

SONIA REGINA LOURENÇO

FLORIANÓPOLIS, 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

**BRINCADEIRAS DE ARUANÃ: PERFORMANCES, MITO,
MÚSICA E DANÇA ENTRE OS JAVAÉ DA ILHA DO BANANAL
(TO).**

Sonia Regina Lourenço

Orientador: Profº Drº Rafael José de Menezes Bastos

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social, Universidade
Federal de Santa Catarina, como
requisito parcial para a obtenção do
grau de Doutor em Antropologia
Social.**

FLORIANÓPOLIS, 2009

Dedico este trabalho a quatro pessoas especiais
À Maria Ignez Cruz Mello (*in memoriam*)
Ao xamã *Wahukumã* e ao chefe cerimonial *Kuraniã* (*in memoriam*)
À Maria *Huiriru*

SUMÁRIO

	Resumo/abstract - 5
	Agradecimentos - 6
	Notas sobre a língua Javaé - 9
	Introdução - 12
Capítulo 1. Experiência de Campo: pesquisa compartilhada - 18	
Capítulo 2. Antropologia da música e do ritual: preâmbulo teórico- metodológico - 50	
Capítulo 3. Narrativas Javaé sobre a Criação do Mundo - 70	
Capítulo 4. Estar “Entre”. Os Povos Estrangeiros e os Itya Mahãdu: Indagações sobre o contingente formador dos Javaé atuais - 112	
Capítulo 5. Cosmologia - 162	
Capítulo 6. Máscaras, Corporalidade e Arte - 225	
Capítulo 7. Gêneros Musicais Javaé - 266	
Capítulo 8. Etnografia das Performances Rituais de Aruanãs: Hanỹkỹ - 318	
Capítulo 9. Etnografia Orinỹkỹ - 390	
Capítulo 10. Etnografia Imonahakỹ - 417	
Capítulo 11. Mito. Música. Gênero. Dialogia - 444	
Referências Bibliográficas - 584	

RESUMO

O objeto da tese é o sistema ritual-musical denominado A Dança dos Aruanãs entre os Javaé, habitantes imemoriais do vale do Rio Araguaia, em especial da região da Ilha do Bananal (TO) e arredores (a leste), conhecidos como um sub-grupo dos Karajá em geral (os Karajá, os Xambioá e os Javaé), pertencente ao tronco lingüístico Macro-Jê. Busca-se descrever a constituição contemporânea deste sistema ritual, com base em dados etnológicos, históricos e musicológicos. Pretende-se compreender como se constitui um sistema ritual-musical tendo como foco central a estrutura mito-música-dança, estrutura na qual a música opera como eixo central na conexão mito-cosmologia com as artes do corpo (a dança, a plumária e a ornamentação). A etnografia objetiva uma descrição densa, a partir da vida cerimonial, centrada em três aspectos: a musicalidade, a corporalidade e a performance ritual. As “brincadeiras” de aruanãs são rituais de um ou dois ciclos anuais, tendo como armadura sociológica, as prestações matrimoniais entre afins.

Palavras chave: Índios Javaé, Ritual, Música, Mito, Cosmologia.

ABSTRACT

The object of this thesis is the ritual-musical system called “A Dança dos Aruanãs” amongst the Javaé, immemorial habitants of Rio Araguaia, in special of the region of Ilha do Bananal (TO) and surroundings (at east), known as a sub-group of Karajá in general (Karajá, Xambioá and Javaé), pertaining to Macro-Jê linguistic stock. The purpose of the present study was to describe the contemporary constitution of this ritual based in ethnological, historical and musicological data. It is intended to comprehend how a ritual-musical is constituted, taking the structure of myth-music-dance as central focus, structure which the music operates as central axle in the myth-cosmology connection with body arts (dance, featherwork and ornamentation). The ethnography aims a density description as from the ceremonial life, centered in three aspects: musicality, corporality and ritual performance. The “plays” of Aruanãs are rituals of one or two annual cycles, having as sociological armour, the kinship matrimonial service.

Keywords: Javaé Indians, Ritual, Music, Myth, Cosmology.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que tornaram esse trabalho possível. Ao Professor Rafael José de Menezes Bastos, que desde 2004 quando buscava construir um projeto de doutorado e cursava a disciplina antropologia da arte como aluna especial no PPGAS-UFSC, gentilmente me acolheu e depositou sua confiança em meus propósitos ainda incipientes. Agradeço a ele pelo apoio constante na caminhada que fiz entre os Javaé da Ilha do Bananal. Às instituições que forneceram suporte financeiro na forma de bolsa de doutorado para que este trabalho fosse viável: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, e ao projeto “Antropologia e Etnologia no Brasil e na Argentina” (CNPq), coordenado pelo Prof. Rafael José de Menezes Bastos (MUSA/PPGAS).

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, pelas densidades das aulas, comentários, críticas e estímulos valiosos na trajetória de uma parte muito importante em minha vida: Prof. Rafael de Menezes Bastos, Prof.^a Esther Jean Langdon, Prof. Márnio Texeira-Pinto, Prof.^a Miriam Furtado Hartung, Prof.^a Sônia W. Maluf, Prof. Oscar Calavia Sáez, Prof. Flávio Wiik, Prof.^a Alícia Gonzálles Castells, Prof.^a Antonella Maria Imperatriz Tassinari, Prof.^a Miriam Pilar Grossi, Prof.^a Vânia Cardoso e Prof. Theophilos Rifiotis.

Aos meus amig@s e colegas do MUSA - Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe - PPGAS/UFSC, Luis Fernando Hering Coelho, Deise Lucy Montardo, Acácio Piedade, Maria Eugênia Domínguez, Kátia Maheirie, Allan de Paula Oliveira, Alexandre Ferraz Herbetta, Neyde Cartens Martins Pelaez, Tatyana de Alencar Jacques, Mirtes Cristiane Borgonha, América Larraín, Fernanda Marcon, Izomar Lacerda, Kaio Domingues Hoffmann, Paola Gibram, e a todos os outros colegas recentes do MUSA pelo afeto e troca durante nossos seminários, reuniões e festas. Às minhas amigas e amigos da turma de doutorado de 2005, Rozeli Porto, Juliana Cavilha, Kátia Bárbara dos Santos, Marta, Fernando Bittencourt, Ângela Maria Souza, pelas trocas de idéias e momentos de alegrias. À Karla Ferreira Knierim da Secretaria do PPGAS, pelo apoio em nos ajudar a resolver nossos relatórios e dados necessários para que tudo funcionasse bem. À Verônica Siqueira pela amizade e carinho em separar nossos livros de antropologia.

Especialmente a Maria Ignez Cruz Mello, grande amiga e professora (*In memoriam*) que mesmo ausente, continua a nos orientar com sua bela etnografia sobre o *Iamurikuma* Wauja.

Carinhosamente à Patrícia de Mendonça Rodrigues que abriu os caminhos para o encontro com os Javaé da Ilha do Bananal. Esse agradecimento é especial porque Patrícia compartilhou informações, nomes, dados, textos, trocou idéias, me dando todo o apoio necessário para minha pesquisa de campo. Espero, com este trabalho, retornar as dádivas recebidas.

À Prof^a. Vilma Chiara pela entrevista e socialização das fotografias realizadas por Harold Schultz entre os Karajá e Javaé na década de 60 do século XX.

Aos Javaé especialmente por me receberem de forma calorosa e atenciosa em todos os momentos em que me sentia sozinha “longe” de casa. *Kunaru* falou um dia “*Ibèdèwo*” (“o tempo, mundo dentro dela está triste”) para me dizer que sabia que “meu corpo estava triste”. Agradeço ao Cacique *Rubens Moare Hartitxijuwè* da aldeia *Wariwari* pelo apoio dado à minha pesquisa na aldeia, aos seus filhos *Karuta*, *Hatxiaku*, *Ikolari*, *Hyri* e *Nahuria* pela amizade, interlocução e aprendizado das coisas do mundo Javaé.

Ao grande mestre de música *Severo Xiari* pela amizade e paciência em me ensinar a escutar as músicas de Aruanã, pela sua dedicação em todos os dias me convidar para gravar canções muitas antigas ao lembrar-se do tempo em que cantava com Aruanã. À Maria *Huiriru*, grande narradora Javaé que conduziu ao mundo antigo Javaé. Aos meus interlocutores *Samuel Iòlò*, *Tèwaxi* e *Mahurinawii* que trabalharam comigo todo o tempo, ensinando-me a falar, um pouquinho, a língua Javaé, a traduzir e a buscar os sentidos das canções de Aruanãs e, especialmente, de me acompanharem nos momentos mais delicados em que me encontrava próxima dos espaços masculinos. Ao Cacique *Tehabi* de Canoanã e ao chefe cerimonial *Kuranià* (*In memoriam*) pelo convite a conhecer e registrar um dos rituais mais importantes da sociedade Javaé, o *Hetohokÿ*. Meu agradecimento mais delicado ao xamã *Wahukumã* (*In memoriam*), pois foi um grande amigo e interlocutor, sem ele, essa pesquisa não seria a mesma. Ao casal *Binha Tuxa* e *Raimundinho Javaé* por me receberem calorosamente na cidade de Formoso do Araguaia e terem oferecido apoio durante minha pesquisa em Canoanã. Ao casal *Pedro Tuxa* e *Tereza Xiwenoa*, meus queridos amigos. Ao meu amigo Tupi, companheiro de todas as horas e

a todos os Javaé da aldeia *Wariwari*, Boa Esperança, *Canoanã* e *Txuirí* pela fina e elegante hospitalidade oferecida.

À Fundação Nacional do Índio – FUNAI, pelo apoio institucional ao trabalho de campo e à Fundação Nacional de Saúde – FUNASA, que autorizou minha permanência no Posto de Saúde da aldeia *Wariwari*. À Joana e Márcia, agentes de saúde que dividiram seu pequeno e precário espaço comigo enquanto morei na aldeia.

À minha família, especialmente minha mãe Ana Maria Lourenço, meu pai e meus irmãos, que souberam compreender os motivos de minha ausência. À minha mãe de santo Yagunã e aos meus irmãos de *Asè*, pelo apoio, carinho e compreensão de minha ausência no ciclo ritual dos *Orisàs*.

À minha companheira de todas as horas, Giselle Sachelli Bachstein que soube ter paciência, carinho e atenção nos momentos mais difíceis, laboriosos e criativos desde o início de minha entrada no doutorado. A todas as minhas amigas e amigos de Joinville e Curitiba pelo carinho e apoio. À Aline Gomes por auxiliar no trabalho com a documentação fotográfica. E a todos os meus colegas da Fundação Cultural de Joinville.

Nota sobre a língua *In̄rybè* (“a fala ou língua da gente”) ou a língua dos *Itya Mahādu* (“O Povo do Meio”).

Os *Itya Mahādu* ou *In̄y* são comumente referidos na bibliografia como Javaé ou Karajá. Para os Javaé, nomeá-los como Karajá é incorreto, pois enfatizam que seus rituais, parentesco e lugares míticos também são diferentes dos Karajá e Xambioá. Em termos fonológicos, a língua Karajá (Macro-Jê), falada ao longo do Rio Araguaia, desde Aruanã, Goiás, até o município de Santa Fé do Araguaia, no Tocantins, por cerca de três mil indivíduos, é dividida em quatro dialetos: Karajá do Sul, Karajá do Norte, Javaé e Xambioá, mutuamente inteligíveis (Ribeiro, 2001/2002: 12) ¹.

As letras do alfabeto *In̄y* são: a, b, d, e, h, i, j, k, l, m, n, o, r, s, t, u, w, x, y. Com exceção das letras abaixo que possuem sons diferentes e correspondentes da língua portuguesa, as palavras no dialeto Javaé têm uma acentuação oxítone como nas palavras *Irasò* (“Aruanã”) e *tyky* (“pele”, “roupa” ou “casca”).

à corresponde ao “ã” (vogal semi-aberta, central, nasal, não arredondada) da palavra inglesa *third*.

è corresponde ao “ê” (oral, semi-aberta, frontal, não arredondada) da palavra portuguesa *fê*.

ò corresponde ao “ó” (vogal aberta) da palavra portuguesa *cipó*.

h corresponde ao “rr” (oral, vibrante, sonora, uvular) da palavra portuguesa *correr*.

j corresponde ao som “dj” da palavra Javaé *Ijareheni*, som similar, mas não idêntico da palavra inglesa *jealous*.

¹ A análise fonológica de Rivail (2001/2002: 01) sugere que “há pelo menos quinze vogais em Karajá, sendo doze orais e três nasais (...) e pelo menos nove consoantes. A posição do acento é predizível, recaindo geralmente sobre a última sílaba da palavra”. Os professores indígenas Javaé que estudam e lecionam nas escolas das aldeias, argumentaram que tanto a fala quanto a escrita da língua Karajá difere da variação dialetal Javaé, e por isso, reivindicam da FUNAI e da Secretaria Estadual de Educação do Tocantins, a produção de um material didático que siga as diferenças por eles sugeridas. Sigo, portanto, as orientações dos tradutores *Tewaxi* e *Samuel Iôlô*, meus principais interlocutores nas exegeses e traduções durante o trabalho de campo nas aldeias *Wariwari* e *Canoanã*.

k corresponde ao “c” (oral, oclusiva, velar, surda) antes de “a”, “o” e “u” da língua portuguesa como nas palavras casa e quinze.

r corresponde ao “r” (oral, vibrante, alveolar, sonora) da palavra portuguesa arara.

s corresponde ao “s” (oral, fricativa, alveolar, surda), pronunciada com a língua entre os dentes ou como na palavra inglesa teatro.

tx corresponde ao “tch” da palavra aportuguesada tchau ou na expressão carioca noite.

w corresponde ao “w” da língua inglesa water.

y “vogal central, fechada, um pouco alta e não arredondada”².

ỹ vogal fechada nasal, não arredondada correspondente ao som similar, mas não idêntico do “ã” da palavra maçã³.

Afixos verbais mais usuais⁴:

- *aõbo* interrogativo
- *bo* partícula de interrogação
- *du* agentivo (indicador do agente)
- *i* “dele” ou “dela” (pronome possessivo da 3ª pessoa, masculino ou feminino).
- *kỹ* morfema de chamar
- *myhỹ* continuativo
- *na* nominalização e determinativo
- *ny* verbalizador
- *õ* sufixo de negação ou artigo indefinido
- *ta* pronome de posse (dele mesmo) ou introduz (conectivo)
- *wii* “bom”, “belo”, “boa” e “música”

²Lima Filho (1994: 16).

³Fortune (1970: nota 2, versão online). David Fortune fez uma análise morfofonêmica da língua Karajá para encontrar as correspondências entre a ortografia da língua portuguesa e a ortografia prática nativa usada tanto no dia a dia quanto nas escolas das aldeias pelos professores bilíngues. E pesquisador da gramática Karajá desde 1958, sob os auspícios do *Summer Institute of Linguistics* na Universidade de Oklahoma, E.U.A.

⁴ Fortune (1970).

- <i>wa</i>	“meu”, “minha” (pronome possessivo da 1ª pessoa, masculino ou feminino).
- <i>kyre</i>	“metade”, “pedaço”
- <i>makèrè</i>	“vá embora”
- <i>manakèrè</i>	“venha cá”
- <i>sômô</i>	“pequeno”, “menor”
- <i>kijá</i>	“pequeno”
- <i>hikỹ</i>	“grande”, “maior”
- <i>hokỹ</i>	“grande”

A língua Karajá apresenta diferenças sistemáticas entre as falas masculina e feminina, ou seja, a flexão de gênero produz a diferença no modo de falar masculino e feminino. A fala masculina é caracterizada pela supressão de uma oclusiva velar que ocorre na forma feminina correspondente, como nas palavras (*K*)òwòru (“roça”) ou (*K*)oworu (“árvore”). Esse exemplo ilustra a consoante **K** usada na fala feminina, enquanto na fala masculina as mesmas palavras suprimem a consoante como em òwòru (“roça”) ou oworu (“árvore”), ou ainda na palavra para tartaruga *otuni*. Para Ribeiro (2005:10), a omissão da oclusiva velar possibilita “a fusão entre vogais”, como em *haloè* (“onça”) para a fala masculina e *halokoè* (“onça”), para a fala feminina. Neste trabalho, o uso da língua Karajá, segue o aprendizado feminino, respeitando quando nos contextos de fala, canção ou narrativa se o falante for masculino ou feminino.

Todas as palavras em língua indígena serão grafadas em *itálico*. Na identificação das pessoas, busquei utilizar os nomes próprios mais conhecidos nas aldeias e nas narrativas porque cada pessoa Javaé possui até quatro ou cinco nomes. Os Javaé não usam os nomes pessoais para se dirigir aos parentes, “próximos” ou “distantes”, mas tecnonímios vocativos e de referência como na expressão *walana* (“meu tio”), quando o sobrinho chama o tio materno.

Introdução

Esta etnografia tem como foco central os gêneros voco-sonoros Javaé, especialmente as canções de Aruanãs cantadas durante os ciclos rituais que podem durar de um a dois anos. Estes ciclos os Javaé chamam de “brincadeiras”, contextos de música, dança, coreografia e ornamentos corporais construídos nas aldeias, a Ilha do Bananal como sendo o território musical Javaé e Karajá no qual os Aruanãs são convidados a cantar e dançar para os humanos sociais, dramatizando, de um lado, a memória, os sentimentos e as emoções, e de outro, refazendo, cerzindo as relações entre os afins.

Os capítulos iniciais são narrativas (mito-histórias), a porta de entrada para o entendimento da vida social Javaé, aqui compreendendo seu território tradicional, a organização social, e especialmente seu idioma simbólico central que é o corpo, “o campo existencial da cultura”, como diria Csordas (1990), a partir do qual, formulam e conceitualizam sua condição de sujeitos no mundo.

Quando comecei a estudar os diários de campo, a organizar as exegeses e traduções das canções e das narrativas, outro processo começava ali. As narrativas e as centenas de canções registradas me conduziram mais para uma interpretação focalizada nas letras das canções do que propriamente sua dimensão sonora. No capítulo 1, A EXPERIÊNCIA DE CAMPO: PESQUISA COMPARTILHADA, apresento a experiência do trabalho de campo, o território tradicional Javaé e os principais aspectos de sua organização social e parentesco, e a onomástica. No capítulo 2, ANTROPOLOGIA DA MÚSICA E DO RITUAL: PREÂMBULO TEÓRICO-METODOLÓGICO, percorro a literatura antropológica dos rituais, performances, e a antropologia da música que trata especialmente da trama rito-mito-música, para pensar, conceitualmente, as “brincadeiras de Aruanãs”, glosadas como “brincadeiras do corpo” pelos Javaé, em natureza performativa.

No capítulo 3, NARRATIVAS JAVAÉ SOBRE A CRIAÇÃO DO MUNDO, é uma introdução ao pensamento e à vida social Javaé através de uma narrativa mítica que exprime os princípios ordenadores de sua ética implicados em sua estética. Analiso o acervo de narrativas míticas tomando-as como a forma ameríndia de entendimento de sua cosmologia. Por fim, apresenta uma análise da perspectiva Javaé sobre o corpo, a categoria central do pensamento nativo como um plano imanente a partir do qual todos os outros planos da vida social (música, espaço e gênero) são ordenados simbolicamente. Nessa tessitura de

diálogos entre os protagonistas da mitologia, a noção de corpo ficou mais evidente como o principal conceito do pensamento Javaé na classificação a agenciamento mundo e de sua estética. Os Javaé, como outra pesquisa já mostrou (Rodrigues, 2008) se concebem como “o povo do meio” (*Itya Mahādu*) que ascendeu ao mundo de fora, o mundo do meio e das transformações corporais que também são transformações relacionais da pessoa e do mundo.

O texto mítico vai aparecer ali, na cena ritual, conectado ao sistema da música. No capítulo 4, ESTAR “ENTRE”. OS POVOS ESTRANGEIROS E OS ITYA MAHĀDU: INDAGAÇÕES SOBRE O CONTINGENTE FORMADOR DOS JAVAÉ ATUAIS, é um desdobramento das narrativas Javaé sobre a constituição da sociedade no “tempo histórico”. Focalizo o dinamismo vivido nas intensas relações e trocas cerimoniais que, para os Javaé, são constituidoras de sua sociedade. A Ilha do Bananal, território tradicional Javaé, Karajá e Xambioá, aparece articulada com o interflúvio Xingu-Araguaia. A escuta atenta das narrativas e das exegeses permitiram encontrar indícios de que a comunicação e a mobilidade entre os povos xinguanos e os povos habitantes na região do Vale do Rio Araguaia, é muito maior que pensamos e constituidoras dos sistemas rituais-musicais ameríndios.

A música, como mostrou Menezes Bastos (1995) entre os Kamayurá, opera também como uma “cronologia” de sistemas moventes e comunicantes como o Xingu e o Araguaia. Os Javaé são muito conscientes do processo de formação de sua sociedade. Em outras palavras, eles se pensam um povo “misturado”, a mistura e não a pureza, sendo o idioma para falarem de sua identidade. O repertório de canções que apresentei traz canções de *Wou* (Tapirapé), Karajá e Xambioá, Tupi, de quem os Javaé se dizem *rikòkòrè* (netos), filhos dos filhos de *Wèrè*, *Tòlòra*, *Karalahu* (Kayapó), *Kyrusa Tyhy* (Avá-Canoeiros), entre muitos outros. Procurei manter o diálogo com a etnografia mais recente sobre o povo Javaé, realizada por Patrícia Rodrigues (2008), porque sugere a hipótese de que a sociedade Javaé pode estar associada a duas matrizes culturais principais, Aruak, especialmente através das relações assimétricas entre primogenitura e caçula, o *ethos* pacifista de *Tòlòra*, intermediando as trocas cerimoniais com outros povos, a existência de roças fixas, a importância da aldeia *Marani Hāwa* que operava como um grande espaço centrípeto de incorporação, familiarização e transformação de substâncias, relações e rituais; de outro, a matriz Jê-Bororo, associada às metades cerimoniais, a uxorilocalidade e a importância do espaço social como um espaço cosmológico entre outros

aspectos sociológicos.

Esta hipótese viabilizou o horizonte comparativo que fiz da vida cerimonial Javaé com outras sociedades ameríndias das TBAS, encontrando similaridades e diferenças concernentes a vigilância que o espaço masculino exerce sobre o espaço feminino, sem reduzir, essas relações ao plano das oposições entre público e privado. Embora a vida cerimonial tenha o grupo masculino como seu principal protagonista não significa que as mulheres ou moças estejam ausentes na arena pública. Tanto os homens e rapazes que dançam como outros corpos-sujeitos, usando as roupas-cosmológicas dos Aruanãs, quanto à *irasò didi* (irmãs rituais) que dançam com eles ornamentadas e em sintonia cerimonial, constituem a estrutura do sistema ritual de uma maneira complementar e não antagonica. O fato de a mitologia associar as mulheres à alteridade, não significa que tudo o que é da ordem do feminino seja excluído da cena cerimonial. Em outras palavras, se os Aruanãs cantam aquilo que os homens não podem dizer para e sobre as mulheres, o sujeito feminino do enunciado está ali.

No capítulo 5, COSMOLOGIA, focalizo as concepções nativas sobre os Aruanãs, os principais seres cosmológicos Javaé e sujeitos das performances musicais. Outras questões como as relações de troca e a prestação cerimonial entre afins são analisadas porque são as bases sociológicas das performances de Aruanãs. O capítulo 6, MÁSCARAS, CORPORALIDADE E ARTE, trata da produção estética Javaé articulada e expressa tanto no plano da vida cerimonial quanto no seu cotidiano. A vida social Javaé, como muitas das sociedades ameríndias das TBAS, não dissocia a arte das atividades mais ordinárias, expressando-se especialmente nas performances de Aruanãs feitas de música, dança e ornamentos que inundam as relações sociais. Em outras palavras, a vida social Javaé tem como centro, a dança e música de Aruanã.

O capítulo 7, GÊNEROS MUSICAIS JAVAÉ, apresenta uma descrição e análise das categorias Javaé acerca dos processos criativos de composição e execução musical. Procuro mostrar que essa elaboração conceitual tem como princípio uma perspectiva corporal, a fisio-lógica como o principal dispositivo conceitual ameríndio na constituição e explicação do mundo. De modo exploratório, faço um percurso sobre as canções do ritual do *Hetohokÿ* e as canções de *Wèrè(k)uni*, dois seres mitológicos permanentes na casa dos homens, que cantam durante uma noite, o ápice da liminaridade do jovem iniciando; e, sobre as canções do *Iweruhukÿ* que os Javaé não realizam há mais de quatro décadas. O

Iweruhukỹ é a festa do “grande calogi (bebida feita de milho, arroz ou com castanha de pequi não fermentada) no qual homens e mulheres cantam durante um mês, associado à chefia política hereditária do *Iòlò* e ao mundo celeste dos grandes xamãs, um contraponto ritual do *Hetohokỹ*. Por fim, faço uma breve apresentação da performance *Marakasi*, palavra de origem Tupi, e algumas canções que os Javaé realizaram no intervalo entre as “brincadeira de Aruanãs” durante o meu trabalho de campo. Esses dados são especialmente importante se relacionados ao capítulo que trata das relações entre o Xingue e o Araguaia, e a presença de elementos (palavras e canções) “estrangeiros” incorporados pelos Javaé atuais.

O capítulo 8, ETNOGRAFIA DAS PERFORMANCES RITUAIS DE ARUANÃS: HANỸKỸ, trata da performance propriamente dita. Procuo dar conta da etnografia do ciclo cerimonial dos rituais de Aruanãs, focalizando sua estrutura e sistema cancional, as letras das canções acompanhadas de um CD, as traduções e exegeses que realizei com os cantores e compositores Javaé. O capítulo 9, ETNOGRAFIA ORINỸKỸ E AXIKÒRÒRÒ, é uma continuidade do anterior, focalizando a dinâmica entre a dança e os cantos dos Aruanãs e os jogos rituais realizados após as “brincadeiras”. O capítulo 10, ETNOGRAFIA IMONAHAKỸ, trata de uma “brincadeira de despedida” dos Aruanãs, isto é, quando se aproxima do final de um ciclo cerimonial, os Javaé se organizam para ritualizar a volta dos Aruanãs para seu mundo de origem, o Fundo das Águas.

O capítulo final, MITO. MÚSICA. GÊNERO E DIALOGIA, procuro entender as relações entre mito, música e gênero a partir dos enunciados das canções e das narrativas míticas. Na primeira parte deste capítulo, trato do corpo narrativo dos mitos cujo foco são as mulheres, as principais protagonistas de um mundo de relações dinâmicas, transformadoras e potencialmente ameaçadoras da ordem social. Na segunda parte do texto, faço uma interpretação das letras das canções executadas por um mestre de música e conhecedor profundo da vida ritual Javaé, apontando para a o dialogismo presente nas músicas de Aruanã: quando os Aruanãs, no lugar dos homens, cantam aquilo que os homens não podem verbalizar socialmente.

Os gêneros musicais Javaé – música de Aruanã, música de *Worosỹ*, música de *Iweruhukỹ*-, aparecem assentados em uma estrutura corporal. Como pôde ser observado, o espaço cerimonial é traduzido como “o corpo”, “o pênis” e “a cabeça do pênis”, isto é, no plano

simbólico, a estrutura do pênis canta para a vagina. Afinal, sua base sociológica são as prestações matrimoniais entre um homem e seus afins, “o pagamento pela vagina da esposa” (*tykôwy*).

As músicas de Aruanãs, pensadas como um gênero musical, cantadas e conhecidas em toda a região do Vale Araguaia, é caracterizado pela *dialogia*. Como escrevi anteriormente, é como se manifestassem um jogo de citações em que um corpo-sujeito, os Aruanãs, cantassem no lugar de outrem. Os capítulos sobre as “brincadeiras” de Aruanãs são férteis de canções intensivas e acusatórias, que parecem como um refúgio do discurso poético, das emoções, do ciúme e das paixões Javaé. Se, como argumentou Rodrigues (2008), a vida cerimonial está associada ao princípio da contenção dos corpos e ao controle, a *dialogia* parece operar como uma transposição da dinâmica entre os falantes para a tessitura dos enunciados, ou seja, o discurso do outro no enunciado do outro (Bakhtin, 2000: 317-8). Os arranjos estéticos Javaé – a música e a dança-, são plenos de dinamismo e alteração.

As performances de Aruanãs não são meras repetições de atos em seqüência como poderia parecer, mas atos dramáticos com o poder de operar transformações e atualizações na socialidade Javaé. Em outras palavras, se ritual e performances são polissêmicos e multivocais porque condensam uma rede de idéias, categorias e símbolos postos em ação, isso aponta para além de suas bases sociológicas. Se por um lado, como argumenta Rodrigues (2008), a “dança de aruanã é um ritual anti-aliança”, ou seja, a manifestação masculina de “negação da afinidade”, por outro, é ali, que homens e mulheres, moças e rapazes, condensam no fazer ritual, o campo das subjetividades, das emoções e dos afetos. Atentos ao discurso do segredo e da vigilância, a agência masculina (dançarinos mascarados) e a agência feminina (dançarinas) aventuram-se, arriscam-se coletivamente em uma experiência estética que mobilizam desejos, sexualidade e perigo (Turner, [1967] 2005: 84-86).

Por fim, mostro como a música é o elemento essencial do estado de alegria e da imortalidade cósmica entre os Javaé na medida em que é no tempo do rito, musical, que o sentimento da “alegria”, índice virtuoso que faz a intermediação entre o mundo social e cosmológico Javaé, se torna possível. Em outras palavras, a música não se reduz às citações de enunciados de acusações sobre as mulheres, porque para os Javaé, as danças e canções de Aruanãs, atualizam, virtualmente, um mundo em que a humanidade sem mortes, doenças ou aliança, se torna possível. A Casa de Aruanã, situada no meio (*tya*) do espaço da aldeia,

opera como um *locus* de agenciamento, em que agenciar é “estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior.

Como constatei durante minha pesquisa de campo, os Javaé dizem que uma aldeia (*hãwa*) sem Aruanã, “não é uma aldeia inteira e alegre”.

CAPÍTULO 1- A EXPERIÊNCIA DE CAMPO: PESQUISA COMPARTILHADA

A pesquisa de campo com os Javaé foi realizada em três momentos diferentes, especialmente por se tratar de contextos rituais elaborados em três aldeias com dinâmicas um pouco distintas umas das outras. Cheguei na Aldeia *Wariwari* no final de março de 2007. Escolhi esta aldeia por indicação de Ricardo Warahãbu, interlocutor da antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues, que enfatizou a existência da Casa de Aruanã, a presença do xamã conduzindo um ciclo ritual naquele ano. Além disso, esta aldeia é um importante espaço tradicional para os Javaé tanto pela narrativa mitológica quanto pela presença de um antigo cemitério no qual ainda se encontra urnas funerárias dos antigos habitantes Javaé, situado cerca de 5 quilômetros da aldeia nova que leva o mesmo nome. O cemitério Javaé é um importante espaço etnoarqueológico e cosmológico contemporâneo para os habitantes atuais, pois até pouco tempo atrás, enterravam seus parentes ali. Ao longo dos meses de convivência nesta aldeia, percebi por meio dos relatos da família de *Haritjuwè*, o vínculo deles com os antigos habitantes de *Wariwari* e a presença de *Xiari*, um dos grandes mestres de música Javaé que ainda desempenha importante papel na aldeia ao ensinar os rapazes mais jovens, seu repertório musical.

Desenvolvi o trabalho de campo nas aldeias *Wariwari*, Boa Esperança e *Canoanã*, sempre acompanhando a dinâmica das relações entre os Javaé entre uma aldeia e outra. Isso me permitiu conhecer um pouco da sociabilidade deste povo construída na dinâmica inter-aldeã. No final de junho, conheci a aldeia Boa Esperança, liderada pela cacique Lucirene *Belehiru* que convidou o xamã e o grupo masculino da aldeia *Wariwari* para a realização do ritual de iniciação de seu filho *Wekumã*. Esta foi uma boa oportunidade para que eu conhecesse o processo ritual *Hetowèkèrè*, a versão reduzida do *Hetohokỹ*, o ritual da Casa Grande, um grande momento da vida social Javaé.

Durante os meses de outubro e novembro de 2007, fiz o trabalho de campo na aldeia *Canoanã* acompanhada de *Tèwaxi*, meu principal interlocutor e tradutor da língua da Javaé. Nesta aldeia, conheci uma das principais narradoras da mitologia Javaé, Maria *Huiriru*, também chamada de *Kuraniàsè*, “Mãe de *Kuraniã*”, o chefe cerimonial do *Hetohokỹ*. *Huiriru* narrou a epopéia de *Tanỹxiwè* pela Ilha do Bananal, cantou canções antigas e explicou para mim, com muita paciência, os lugares, as aldeias, os eventos e as práticas cerimoniais

Javaé. Do ponto de vista musical, *Xiari*, da aldeia *Wariwari*, me iniciou no aprendizado do universo cancional Javaé, e do ponto de vista mitológico, *Huiriru*, criou as condições possíveis para a antropóloga do entendimento das relações sociais Javaé.

Antes de chegar até as aldeias Javaé, tive a oportunidade de ser recebida por Patrícia de Mendonça Rodrigues, antropóloga e pesquisadora dos Javaé desde o início da década de 1990 que compartilhou comigo de sua experiência de campo e de suas análises etnológicas a cerca da socialidade e cosmologia Javaé. Devo minha gratidão a ela tanto por me mostrar os caminhos de acesso ao mundo Javaé - localização, bibliografias, possíveis interlocutores – quanto pelos diálogos sempre estimulantes no tocante às idéias, dúvidas e *insights* ao longo da redação deste trabalho.

Durante meu trabalho de campo, sempre fui chamada pelo meu primeiro nome, e logo depois que recebi meus nomes Javaé, *Narubiá* e *Wèrè Dimarè*, doados por *Wahukumã*, xamã residente na aldeia *Wariwari*, e de uma mulher casada e com filhos, sobrinha do *hãwãwèdu* (dono da aldeia). Na primeira fase da pesquisa de campo, de março a julho de 2007, não levei nenhum equipamento fotográfico ou filmadora, apenas o gravador e o microfone para a gravação das canções que na hipótese do projeto de pesquisa, estariam conectadas na trama ritual. Quando cheguei à aldeia *Wariwari*, os Javaé davam continuidade ao ciclo dos *Aruanãs (Irasò)*. As performances rituais de *Há(k)iriri*, *Ijareheni*, *Weru* e de *Latèni* haviam iniciado no ano de 2006. Durante esta fase, as gravações das canções foram feitas por vários rapazes Javaé já iniciados na vida ritual e que poderiam acompanhar as duplas de *Aruanãs* de perto. Estes jovens foram co-autores na participação dos registros sonoros porque eu, por questões de gênero não poderia me aproximar dos *Aruanãs*. A minha experiência pautou-se, na maioria das vezes, por relações de tensão e certa desconfiança diante do meu interesse pela vida ritual e pelas músicas associadas ao mundo dos homens. As mulheres, com raras exceções, não se mostravam à vontade de falar sobre esse universo. O mito *Inywèbohonà* (“a barriga daqueles que explodiram”) fala da insistência da avó em perguntar ao neto sobre o segredo da posição das mãos de *Worosy* (seres mágicos do mundo subaquático) na casa dos homens. A revelação do segredo pelo *jyrè* resultou na morte de todos os habitantes da aldeia, queimados em três buracos para homens, mulheres e crianças. Os segredos masculinos

foram defendidos pelos guerreiros *Ijobyra* e *Tabuhana*⁵. Os homens reunidos na casa cerimonial ou durante todo o período dos rituais de Aruanãs, são tratados como *worosy*, numa posição similar aos guerreiros na defesa de tudo aquilo que concerne ao mundo ritual.

Por diversas vezes ouvi esse relato de homens, mulheres e rapazes como se fosse um alerta para a importância de não adentrar em questões proibidas, respectivamente sobre quase tudo o que envolve os Aruanã. Assim, *Samuel Iolô*, jovem casado e professor bilingue na escola da aldeia, e neto do principal cantor e compositor das aldeias Javaé, *Severo Xiari*, tornou-se o principal interlocutor nas traduções, gravações das músicas e mitos. Sua posição de neto de um cantor e compositor respeitável lhe colocou numa relação intermediária entre eu e o grupo dos homens, além de mostrar no curso do trabalho de pesquisa, a consciência reflexiva sobre a atuação do(a) antropólogo(a) em campo.

A segunda fase da pesquisa, depois de um intervalo de 30 dias (entre julho e agosto de 2007), teve outra configuração. Quando cheguei à aldeia, levei a todas as famílias uma coletânea de Cds com as canções de *Aruanãs* e as de *Xiari*, gravadas durante os rituais de abril a junho do mesmo ano. Depois dos primeiros dias de entrega de presentes e conversas sobre minha ausência, parti novamente para as negociações de novas canções e gravações visuais (filme e fotografia). A filmadora e a máquina fotográfica não são equipamentos novos entre os Javaé. Além de terem suas próprias máquinas analógicas e digitais para fotografarem os filhos, parentes ou *Aruanãs*, eles tiveram uma experiência recente com outra antropóloga na aldeia São João. O vídeo *O ritual da Casa Grande (Hetohokỹ, 2005/2006)*, com duração de 50 minutos, teve a direção, texto, roteiro e co-edição da antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues, e é constantemente assistido pelos Javaé com o convite feito a mim para “conhecer o *Hetohokỹ*”. Os Javaé glosam fotografia ou filme como *tykytarasana*, “pele ou corpo (*tyky*), tirar a pele ou imagem (*tarasa*), lugar (*na*)”, “tirar a pele/corpo/imagem”. Tudo parecia que as negociações seriam tranquilas. Mas, cada experiência de campo desencadeia outros processos.

Nos dias anteriores das “brincadeiras”, o xamã e as mães de Aruanãs ficaram na dúvida se autorizavam ou não as gravações em

⁵ Na pesquisa de Rodrigues (2008), um dos primos guerreiros é chamado de *Ijaura*. Na minha versão, *Ijaura* é irmão de *Teriberè* que protegeu sua família e sobreviveu. Ao chegar à aldeia encontra todos mortos e decide ir embora para o Araguaia. O lugar deste evento mítico situa-se na aldeia Boto Velho, mais a jusante do Rio Javaés.

vídeo, se fariam um preço ou não, e, principalmente, o que eu faria com as gravações de Aruanãs fora da aldeia. Imediatamente procurei dialogar com elas e o xamã para enfatizar a importância da pesquisa em “registrar, escrever e gravar o modo de vida dos Javaé como se fosse um documento”, a maneira que encontrei de construir um entendimento entre “eles” e “eu”. Elas e o xamã levaram alguns dias para pensar e decidir. A decisão final foi a compra de alimentos destinados aos rituais que seriam filmados, para as três famílias responsáveis em patrocinar o rito e, ao xamã, pois ele, na qualidade de “dono de Aruanã” deveria receber seu “pagamento”. Dito e feito. Fui até a cidade de Formoso do Araguaia acompanhada de uma das mães de Aruanã e sua filha (dançarina) para fazer as compras devidas. Dessa maneira, entrei no circuito da troca, retribuindo com as gravações visuais. Depois da entrega das compras, me preparei para a experiência visual, agora mais dependente dos meus interlocutores para a gravação das canções.

Minha intenção não era a realização de um filme etnográfico, mas a elaboração de um registro visual que pudesse oferecer outras perspectivas do estudo em questão. A partir daquele momento, a pesquisa de campo sofreu uma reconfiguração, porque o que estava no centro das atenções era a posse pela pesquisadora das imagens de Aruanãs, a possibilidade de que talvez eu entrasse na casa dos homens sem autorização, ou de vender as imagens e receber muito dinheiro com elas. A interferência de agentes não-índios na produção de falas para tentar deslegitimar o trabalho da antropóloga foi uma constante. No entanto, os Javaé como outros povos indígenas, sabem diferenciar a natureza da pesquisa de outros interesses ideológicos. Um fator favorável foi a experiência do xamã com outros(as) pesquisadores(as) como principal “informante” daquilo que “interessa ao antropólogo (a)”: dados sobre cosmologia, vida ritual etc. Dali em diante, dei início às gravações ciente das delimitações dos espaços que poderia circular destinados às mulheres.

Um momento tenso para mim e para as mulheres que acompanhavam a gravação, foi a performance de *Ijorobari* (*aõni*) contra a filmadora e eu durante a performance do *Imonahakÿ*. Aconselhada a ficar um pouco mais adiante do espaço das mulheres e fora da estrada de Aruanã, arrumei o tripé e a filmadora para gravar. Ao perguntar se não haveria problema, as mulheres disseram “vai, ele não vai mexer com você não, pode ir”. Desconfiada e tensa, permaneci no local “autorizado” tanto pelas mulheres quanto pelo xamã. Quando menos espero, o “bicho”, como classificam *Ijorobari*, corre para cima de mim,

empurra e pisa no tripé, desmantelando o equipamento. Imediatamente saio correndo assustada com o episódio e me junto com as mulheres dentro da casa. Ali, ouço comentários sérios de que “ele estava brincando”, ou que “ele estava bravo”, e eu perguntava “mas porque ele ficou bravo? É com a gravação?”, ao que elas respondiam “não, ele é assim mesmo, bravo. Fique aqui com a gente que ele não te pega não”. Por alguns instantes, quase desisti de continuar a gravar, pois as casas de palha não oferecem qualquer resistência à entrada de *Ijorobari*. Contudo, o apoio das mulheres foi fundamental na continuidade do trabalho até o final da performance, agora filmada pelas frestas da casa de palha até o momento em que o “bicho” se recolheu para a casa dos homens.

Esta experiência marcou as relações entre eu e meus interlocutores na medida em que compartilhei com as mulheres e as crianças da sensação de “precaução” diante daquele ser mascarado e potencialmente violento. O que pretendo focalizar com esta experiência é justamente a relação assimétrica entre antropólogo(a) e “nativos”, pois são eles que dão os contornos, a tônica da relação entre o(a) “estrangeiro(a)” que investiga e insiste em perguntas que parecem óbvias ao conceito indígena, e o interlocutor” que com muita paciência nos ensina e compartilha de seu conhecimento tradicional. Os equipamentos áudio-visuais utilizados em campo podem produzir um feito duplo nas relações: ou potencializam os meios de “inscrição” do discurso social ou criam obstáculos nem sempre desejáveis. Outras experiências de mulheres etnólogas em sociedades com proibições de mulheres na participação da vida ritual masculina assinalam as dificuldades na consolidação de uma relação mais simétrica entre antropólogas e “nativos” (Rodrigues, 1993; Mello, 1999, 2005; Veras, 2000). Bellier (1993:524) argumenta que as mulheres etnólogas têm certas vantagens nas pesquisas de campo, principalmente porque sua condição de “estrangeira” pode lhe garantir uma abertura maior nas relações com possíveis interlocutores homens mais habituados a tratar das relações com “estrangeiros”. Mas isso é relativo. As mulheres Javaé não se atreviam a falar sobre o assunto, provavelmente por eu ter como interlocutores o xamã, rapazes já iniciados e outros homens. Minha posição “entre” os gêneros, não foi suficiente para adentrar ou acessar o mundo do “segredo” dos homens. Obviamente porque na sóciocosmologia Javaé “feminilidade é alteridade”⁶.

⁶Ver Rodrigues (1995, 1999)

O espaço da aldeia destinada às mulheres e às crianças são as unidades uxori-locais, dispostas em linhas paralelas ao longo do rio, e chamadas de *ix̃* (porco-queixada), situadas assimetricamente em relação à Casa dos Homens (*Irasò heto*). Do mesmo modo, a palavra *ix̃* é usada para classificar os outros estrangeiros como *ix̃ju* (“dente de porco-queixada”). No entanto, na aldeia Canoanã, a principal narradora das *ijyky* (“histórias antigas”) ou *lahijyky* (“histórias das avós”), é a única mulher em todas as aldeias que entra na Casa dos Homens sem necessariamente ocupar a posição de *Bòròtyrè* que acompanham os neófitos durante o ritual de iniciação. Por um lado, ela recorre à narrativa mítica para me explicar sobre sua posição na casa dos homens:

“Quando *Wèrè* saiu, já tinha *Hawyky Wetxu*. *Wèrè* falou “Você está vendo como é a dança, porque *Wetxu* dança primeiro”. Nosso Aruanã tem que ter *Wetxu* para os homens terem *Iweru*, água e comidas. *Hawyky Wetxu* deve dar de sua própria conta, a comida e as bebidas – coisa difícil (*aõxira*). Quando Aruanã saiu, as primeiras a dançar como *Wetxu* foram duas mulheres. Levaram para a Casa de Aruanã para dar conselho sobre o segredo, pois eram *Wetxu*. E brincaram com *Mel*, foram elas a primeira vez”.

A categoria de *Hawyky Wetu* está associada a uma posição de subordinação com os *Woros̃* (seres cosmológicos), devendo a estes, prestar serviços como preparar comidas, levar água ou calogi (bebida não fermentada feita a base de arroz, milho) até a Casa de Aruanã durante um ciclo cerimonial. O *jyrè* (aririnha), adolescente recém iniciado, também desempenha esse papel durante um dia inteiro logo depois de sua iniciação, fazendo o percurso entre a unidade doméstica feminina e a Casa de Aruanã levando comidas e bebidas para o coletivo masculino.

Por outro lado, os homens não gostam da participação das mulheres. No caso de *Huiriru*, mulher de conhecimento mítico e ritual distinto de outras e mãe do chefe cerimonial *Kuraniá*, há uma tolerância de sua presença entre os homens, que a consideram como se fosse um “homem” e com poderes de “feiticeira”. A posição de *Hawyky Wetxu* é ocupada pelas mulheres mais velhas, que não menstruam mais, e, portanto, é como se não contaminassem os Aruanãs com o líquido poluente das mulheres. As *Bòròtyrè*, mulheres mais velhas, preferencialmente, as avós bilaterais dos jovens no ritual de iniciação, acompanham em certos momentos a fase liminal dos *jyrè*, porém não

entram na Casa dos Homens, mas na “Casa Grande” construída e colada à Casa de Aruanã para a iniciação. Há um dia no *Hetohokỹ* que todas as mulheres e crianças devem entrar na “Casa Grande” pela porta associada ao rio abaixo (*iraru*), como tive a oportunidade e o privilégio de entrar em janeiro de 2009.

A participação das *bòròtyrè* começa quando o grupo de *Worosỹ* leva o *jyrè* para o mato para a transformação corporal do iniciando em ariranha e, assim, entrar definitivamente para a Casa dos Homens e compartilhar dos segredos masculinos. Pude acompanhar esse contexto quando da realização do ritual *Hetowèkèrè* (modalidade reduzida do *Hetohokỹ*) na aldeia Boa Esperança em junho de 2007. Neste dia especial, fui convidada pela mãe e avó do iniciando a participar do evento junto com outras duas *Bòròtyrè*. Logo atrás do grupo de *Worosỹ*, seguimos para o mato, na direção rio acima (*ibòkò*) da aldeia, espaço tradicional de transformação do jovem em *jyrè*: raspam seus cabelos, pintam seu corpo com jenipapo e levam-no para pescar e caçar. As *Bòròtyrè* devem permanecer sentadas sob a esteira com a cabeça baixa, sem falar com ninguém. Elas têm seus cabelos parcialmente cortados e o corpo pintado com jenipapo. Eu tive braços, mãos, pernas e pés todos pintados porque, afinal, eu ocupava agora outra posição na vida cerimonial Javaé. Quando os *Worosỹ* chegaram à aldeia com o *jyrè*, eu pude gravar as canções e acompanhar até a chegada na estrada que leva para a Casa dos Homens. Quando cheguei à aldeia com as outras *Bòròtyrè*, fui chamada pelo xamã que me disse “Agora você é *worosỹ wetxu*, pode pedir o seu presente”. As *Bòròtyrè* devem receber presentes da família do *jyrè* como parte da prestação cerimonial. Daquele momento em diante, fiz as gravações de *Irasò Iraburè*, o primeiro Aruanã da aldeia Boa Esperança, com todos os cuidados de minha posição de “estrangeira”.

Quando a pesquisa tem como foco a música na “cadeia intersemiótica” do ritual, o cuidado com as gravações sonoras é bem maior porque o roteiro da performance é exclusivo dos “nativos” e nós tentamos seguir os passos de cada uma para construir um diário sonoro e visual capaz de possibilitar, em gabinete, a construção do texto etnográfico. Eu chamo de “diário sonoro e visual” os registros das canções e as gravações em vídeo porque o lugar que eles ocupam na pesquisa é central, ou seja, as músicas, as fotos e as gravações em vídeo não são adereços do texto antropológico, mas sua urdidura primeira na tentativa de se construir uma etnografia da performance musical Javaé.

A co-autoria, as relações negociadas e delineadas sob o ponto de vista dos sujeitos são questões problematizadas por Rabinow na sua pesquisa no Marrocos (1977). Ele constata que, em antropologia, o “nativo” é um sujeito que ocupa posições sociais em seu contexto, e este é um fator relevante se levarmos em consideração que nossas relações com eles são sempre mediadas, ou seja, nem todos estão dispostos a desempenhar esse papel, e, ainda, outros, ao estabelecer as condições e as viabilidades da interlocução. O outro estabelece as condições do diálogo em campo ou fora dele.

No encontro etnográfico, dois sujeitos compartilham uma experiência inventiva e criativa de modos de saber. Remeto à acepção formulada por Stuart Hall (2005) e por Bhabha (2003) ao reconhecerem as múltiplas posicionalidades dos sujeitos de enunciação seja no âmbito acadêmico, nas aldeias e nos contextos culturais mais amplos. O que informa as posições do etnógrafo e de seus interlocutores são variáveis múltiplas como as de gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, classe social, assim como outros gêneros discursivos (Strathern, 1988, Moore, 2000)⁷.

A terceira fase da pesquisa é uma experiência especial, pois me encontrava no tempo da escrita da tese e nem cogitava a possibilidade de voltar a campo, quando fui surpreendida pelo chefe cerimonial *Kurania* me convidando para gravar e produzir um vídeo sobre o ritual do *Hetohokÿ* a realizar-se em dezembro de 2008. Com um pouco de hesitação, me preparei e fiz um novo percurso à aldeia Canoanã a qual já conhecia durante o tempo de pesquisa com a principal narradora da tradição oral Javaé, *Huiriru*. O tempo desta fase teve início no dia 11 de dezembro de 2008 e se estendeu até o dia 31 de janeiro de 2009. O *Hetohokÿ* daquele ano foi peculiar tanto para mim quanto para os Javaé porque foi marcado por dois eventos funerários durante a realização do ritual, algo delicado para todos. Ou seja, os Javaé sabem que pode acontecer alguma coisa que interrompa a seqüência do rito, só não esperavam que fosse por duas vezes. O primeiro luto foi pela morte do filho de *Kurania*, o chefe cerimonial (*ixÿ tyby*) do *Hetohokÿ*, com duração de 21 dias, e o segundo pela morte de um menino, neto de uma das *Bòròtyrè* que acompanhava o outro neto na iniciação. Esse *Hetohokÿ*, segundo alguns Javaé, será lembrado por esses

⁷ Esta reflexão é fruto das discussões na disciplina de Antropologia e Relações de Gênero e Teorias do Sujeito ministradas pela Professora Sônia Weidner Maluf (PPGAS/UFSC). Agradeço aos amigos que partilharam comigo destas discussões que vão muito além das destacadas aqui.

acontecimentos que teve seu início bem antes de minha chegada, pois, um dos adolescentes que seria iniciado, havia falecido no mês de novembro. A tristeza na aldeia foi tamanha, que me contaram diversas vezes, como haviam enterrado o morto com todos os seus ornamentos rituais.

Nesse contexto do luto, pude trabalhar mais com os dados etnográficos, fazer a genealogia de algumas famílias de Canoanã, identificar alguns protagonistas do ritual, corrigir os dados sobre os termos de tratamento e aqueles concernentes à música. Logo após os períodos de luto, pude acompanhar o processo ritual-musical do *Hetohokỹ*, tema de estudos posteriores.

Território. A Ilha do Bananal - *Inỹ Olonã* (“o lugar onde surgiram os *inỹ*” - gente, nós)

Os habitantes tradicionais da Ilha do Bananal são os Javaé, Karajá, Xambioá, Tapirapé e Avá-Canoeiro. A partir dos anos 70, do século XX, algumas famílias do povo Tuxa, da Bahia, foram habitar junto aos Javaé porque perderam grande parte de sua terra tradicional a um projeto de barragem.

A Ilha do Bananal, localizada no coração do território nacional, tem cerca de 2.000.000 de hectares e é considerada a maior ilha fluvial do mundo, repleta de lagos, lagoas e rios piscosos. Localizada em região de transição dos dois maiores biomas do Brasil, a Amazônia e o Cerrado, constitui-se “em extensa planície, formada por sedimentos do quaternário e inundada periodicamente, em quase toda sua extensão, pelas cheias do Araguaia e de seu braço menor, o Javaés, com exceção das partes mais altas onde predominam as formações amazônicas, como por exemplo, a mata do lago do Mamão, na parte sul do parque” (Pádua, 2004: 479). O clima da região é caracterizado pela estação das chuvas e cheias, de outubro a maio, quando o Rio Araguaia derrama suas águas por toda a ilha, inundando vastas áreas e aumentando o nível das águas do Riozinho, do rio Jaburu, do rio Javaés, dos lagos e lagoas. A estação das secas, de abril a setembro, é marcada pelo esvaziamento gradual dos rios.

O Parque Nacional do Araguaia foi criado em 1959 pelo Decreto n. 47.570, de 31.12.1959, subordinado à seção de Parques Nacionais do Serviço Florestal do Ministério da Agricultura, destinado à preservação ambiental, abrangendo toda a Ilha do Bananal e seus 2.000.000 de hectares (Toral, 2004: 482). Dois anos mais tarde é criado,

também sob a rubrica de parque, o Parque Nacional do Xingu, com o Decreto nº 50.455, de 04.04.1961, sendo regulamentado em 31.07.1961, com o Decreto nº 51.084⁸. A complexa biodiversidade da ilha foi uma das razões de ser incluída pelo Brasil na Lista de Zonas Úmidas de Importância Internacional, conhecida como “Convenção de Ramsar”, um acordo internacional datado de 1971, ratificado pelo governo brasileiro pelo Decreto n. 1.905, de 16.05.1996 (Rodrigues, 2008: 171). O Decreto n. 47. 570 foi aplicado junto com a Lei Estadual n. 2.370, de 17.12.1958, autorizando o governo do estado de Goiás a doar a Ilha do Bananal à União para criar um Parque Nacional. Entretanto, sucessivas mudanças ocorrem na delimitação da Terra Indígena, dadas pelas relações distintas dos habitantes tradicionais da ilha, os Karajá, os Javaé e os Avá-Canoeiro, com os órgãos ambientais IBDF - Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, e o IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente.

O Decreto Presidencial n. 68.873, de 05.07.1971, retificado pelo Decreto n. 71.879, de 01.03.1973, reduziu a área do PNA para o terço norte da ilha, localidades da aldeia Javaé Boto Velho (leste) e da aldeia Karajá de Macaúba (oeste). O Parque Indígena do Araguaia (PIA) foi criado pelo Decreto n. 69.263, de 22.09.1971, dividindo a área total da ilha com o Parque Nacional. Em 1980, o Decreto n. 84.844 alterou os limites dos parques e a área atual do Parque Indígena passou a ter de 1.350.000 ha. Esse decreto não incluiu a terra indígena Javaé de Boto Velho, situada na ponta norte da Ilha do Bananal, e continuou na área do Parque Nacional do Araguaia que incluiu a Mata do Mamão, outrora no perímetro da Terra Indígena. Por esta razão, em 1985 a FUNAI interditou provisoriamente uma área de 145.080 ha ao redor da aldeia Javaé, dentro da área do Parque Nacional do Araguaia, sob administração do IBAMA. Apenas na década de 1998 é que a FUNAI deu início à demarcação da área, homologando-a em abril do mesmo ano e registrada em seguida, com 1.358.499 ha e 943 km de perímetro.

A Terra Indígena *Inãwébohona* foi declarada pelo Ministério da Justiça como de posse permanente dos Javaé em 20.04.2001 (Portaria nº 359), demarcada durante o ano de 2002 com recursos do PPTAL (Projeto Integrado de Proteção às Populações e Terras Indígenas da Amazônia Legal), e homologada pelo Presidente da República em 19.4.2006, em regime de “dupla afetação”, destinando-se à “preservação

⁸ Ver Menezes Bastos (1995:253, nota 28), sobre a complexidade das relações do sistema xingano com a sociedade envolvente durante as décadas de 50 e 60.

do meio ambiente e à realização dos direitos constitucionais dos índios”, conforme Rodrigues (2008: 180). A demarcação e homologação da Terra Indígena *Inãwèbohona* não abarcou todo o território indígena dentro da Ilha do Bananal, ficando a área do Parque Nacional do Araguaia, ao norte da ilha, legalmente sob o domínio do IBAMA (ver Mapa Isa – 2009).

A cidade de Gurupi, no estado de Tocantins, é o maior centro urbano da região próxima aos Javaé, situada a 120 km de Canoanã, sua maior aldeia. Mas é na cidade de Formoso do Araguaia, com 18 mil habitantes (IBGE, 2007), que os Javaé realizam suas compras mensais e onde algumas famílias residem.

Os Javaé contemporâneos vivem outras relações e novas experiências sócio-políticas com a sociedade envolvente, como o aumento do consumo de bebidas alcóolicas, a mudança de algumas famílias para cidades vizinhas (de Formoso do Araguaia), para estudar e trabalhar. Muitas crianças e jovens encontram-se matriculados em escolas secundárias nas cidades de Formoso do Araguaia, Lagoa da Confusão e Sandolândia. Alguns jovens frequentam cursos de graduação em diferentes faculdades do Estado do Tocantins e, recentemente, a Universidade Federal de Goiás, trabalham como funcionários da área de saúde no centro associado à FUNASA. Outros estão ligados à associação indígena CONJABA (Conselho das Organizações Indígenas do Povo Javaé da Ilha do Bananal - criada em assembléia no dia 11 de abril de 1999 por lideranças Javaé), também em Formoso do Araguaia⁹.

A Associação Natureza Viva da Ilha do Bananal – ANVIB -, da aldeia Boto Velho, foi uma das formas encontradas pelos Javaé de se organizar e participar do movimento indígena estadual. Os Javaé da aldeia Boto Velho não são associados da CONJABA e procuram o atendimento à saúde na Base de Apoio da FUNASA, instalada na Lagoa da Confusão em 2007, através da ONG Projeto Rondon, depois de uma série de reivindicações do grupo junto ao Ministério Público e à FUNASA (Rodrigues, 2008: 179)

O vale do Araguaia

⁹ A presença de indígenas nas cidades, sua participação em instituições educacionais, políticas, e nas redes de comércio são fenômenos que vêm se impondo de forma crescente como novos temas de pesquisas etnológicas. Veja Lasmar (2005), que focaliza um contexto de transformação das relações sociais e de gênero vividas pelas mulheres e comunidade indígena Tukano e Aruak.

Ao longo do final do século XIX e início do século XX, sucessivas expedições de viajantes, expedições missionárias, etnólogos alemães e alguns representantes do SPI, criado em 1910, vão produzir uma “historiografia” marcada tanto por uma visão impressionista de alguns viajantes quanto por uma preocupação “salvacionista” de outros nas ações de coleta de artefatos como as máscaras de Aruanã Karajá, arcos e flechas, objetos de cerâmica e cestaria. Em relação aos Karajá e Javaé, os primeiros registros remontam aos relatos das expedições dos bandeirantes, missionários e jornalistas durante as primeiras décadas do século XX, (Audrin, 1946; Palha; 1942; Ribeiro da Silva, 1932; Sekelj, [1945]1948; Tournier, [1928] 1942; Oliveira, 1947, Aurelli, 1962a, 1962b, 1963), aos viajantes do século XIX na região do Vale do Araguaia (Ehrenreich, 1948; Krause, [1911]1940-1943, Lipkind, 1940).

Os primeiros estudos etnológicos sobre os Karajá, Javaé e Xambioá, são os de Ehrenreich ([1888] 1984), Krause ([1911] 1940, 1941, 1943), Lipkind (1940), Dietschy (1976 [1959]). Nos anos de 1970, as pesquisas antropológicas são mais sistemáticas, e tratam dos artefatos e da arte Karajá, Vilma Chiara (1970) e Fenelón Costa (1978); do rito e da música, Aytai (1977-1993) e Souza Filho (1987). Nos anos 1980 e 1990, os estudos focalizam a cosmologia, os ritos de iniciação e a organização social Karajá, Donahue (1982), Toral (1992, 2004), Manuel Filho (1994, 2005), Pétesch (1993; 2000) e Cavalcanti-Shiel (2005; 2007). Bonilla ([1997] 2000) investigou o processo de reocupação da aldeia Javaé *Txuiri*, antes ocupada por uma comunidade de não-índios. Rodrigues (1993, 2008) é quem realiza a primeira etnografia sobre os Javaé, dedicando-se a estudar a cosmologia e a história sociocultural do grupo. Os estudos da língua Karajá são de Fortune (1988), Maia (1986, 1997) e Ribeiro (2001).

A ocupação da região do vale do Araguaia e dos atuais estados de Goiás, Maranhão e Tocantins pelos povos falantes das línguas Jê-Bororo e Macro-Jê (Karajá), é datável de pelo menos uns cinco ou seis mil anos, segundo a hipótese de Greg Urban (1992: 90-1). Nos registros historiográficos, é somente a partir dos séculos XVII, XVIII e XIX, que se eleva a temperatura histórica entre os povos indígenas do vale do Araguaia e as frentes de colonização perpetrados pelas autoridades da província do hoje estado de Goiás (Fenelon Costa, 1978: 13-32; Toral, 1992; Lima Filho, 1994: 21-31; Rodrigues, 1993: 21-33, 2008: 108-178); Pétesch, 2000: 18: 25). A narrativa sobre o contato entre índios e brancos na aldeia *Kanoanõ* (capítulo 4) é um testemunho Javaé dos movimentos das frentes expansionistas e colonizadoras levadas a cabo

pelos bandeirantes e as missões jesuíticas, respaldadas tanto pela política indigenista do Império, pelas autoridades da província de Goiás quanto pela agência governamental do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), atuando vinte anos mais tarde com a política de ocupação e desenvolvimento da região central e oeste do Brasil (Fundação Brasil Central), a “Marcha para o Oeste”, iniciada durante o governo de Getúlio Vargas e levada adiante no governo de Juscelino Kubitschek com a construção de Brasília.

A história dos índios no Brasil, especialmente dos grupos de línguas Jê-Bororo e Macro-Jê, é marcada pelas investidas da política indigenista do Império em “incorporar” os “índios bravos” à sociedade envolvente. Mesmo com o discurso imperial tendo sugerido meios “persuasivos” de atração dos índios, não excluiu a existência de expedições ofensivas, como a do presidente da província de Goiás contra os Avá-Canoeiro, Xerente e quilombolas em 1835 e 1836 (Carneiro da Cunha, 1992:137-8). No início do século XVIII, na rota Tocantins e Araguaia, edificam-se presídios, “praças-fortes”, como destacamentos militares, projetados para operar como futuras povoações.

Em 1845, o Império promulga o Regulamento das Missões, o único documento indigenista, e prolonga-se o sistema de aldeamentos como uma tentativa de assimilação dos índios em geral (*op.cit.*: 139). A única inovação é realizada em 1870 através da expedição de Couto de Magalhães no vale do Rio Araguaia, com o abandono da política de concentração e aldeamento dos índios, e a criação de um internato para crianças indígenas, obtidas a troco de ferramentas, e destinadas a serem “intérpretes” lingüísticos e culturais e a levarem, juntamente com os missionários, a “civilização” aos seus parentes (*op.cit.*:140).

As missões continuavam a servir como o principal meio de aldeamento dos índios em meio a disputas de frentes pastoris e agrícolas. As rotas fluviais como a que ligava Tocantins ao Araguaia, ligando o Centro-Oeste ao Pará e ao Maranhão eram os principais canais de circulação de pessoas e mercadorias. De acordo com Karasch (1992), quando as explorações auríferas de 1780-1822 não eram mais rentáveis e a economia de Goiás entrou em “decadência”, a política oficial tomou novos rumos. Naquele momento, a mão-de-obra forçada dos índios interessava mais diante da diminuição da mão-de-obra escrava negra. Como a política indigenista em Goiás era “extra-oficial”, permitiu a entrada dos bandeirantes paulistas pelo sul que escravizaram “Goiases e

Crixás”, e pelo norte, as missões jesuíticas chegavam oriundos de Belém, estabelecendo as missões do norte na região do Tocantins.

Em meados de 1775, as bandeiras oficiais do período, procuraram pacificar os “índios silvestres”, e descobrir novas minas auríferas. A expedição do barão de Mossâmedes chegou até os Akroá que habitavam a região de Tocantins e a aldeia de São Francisco Xavier do Duro. “Em 1775, foram levados para o sul, à nova aldeia-modelo de São José de Mossâmedes perto da Vila Boa de Goiás” (*op. cit.*: 400). De acordo com as fontes históricas, os Xakriabá, Karajá e Javaé fizeram um “juramento de fidelidade e aliança” à majestade. Segundo a autora, conquistaram 8 mil “vassalos”. Os Xakriabá foram instalados na aldeia Santa Anna do Rio das Velhas, enquanto os Karajá e Javaé foram situados em Nova Beira na Ilha Sant’Anna, como era chamada a Ilha do Bananal, em 1774. Em 1777, mais de 8 mil viviam ali, distribuídos em nove aldeias (Chaim, 1974: 62-6 *apud* Karasch, 1992:411).

A região do vale do Araguaia, especialmente a Ilha do Bananal, despertava interesses nas autoridades com o objetivo de ocupação das terras para a criação de gado, e a exploração dos rios piscosos. A ocupação das margens do Rio Araguaia e as investidas no interior da Ilha do Bananal é datável de 1775, quando os Karajá e Javaé teriam sido “pacificados” por uma expedição e aldeados em Nova Beira. Um destacamento no presídio de São Pedro do Sul ajudava a manter a paz, porém não sobreviveu por muito tempo. Em 1780, os Javaé e os Karajá foram transferidos para a aldeia de São José de Mossâmedes, onde seus descendentes permaneceram até o século XIX.

Ainda no século XIX, a política indigenista passou a refletir os interesses locais. Assim, as apropriações das terras, especialmente após a Lei das Terras de 1850, e a escravidão indígena deram continuidade à espoliação dos territórios tradicionais indígenas. Os índios, por sua vez, atacavam nas fronteiras, retiravam-se para o oeste do Rio Araguaia, ou morriam de doenças trazidas pelos novos colonizadores que se apossavam de suas terras para fins pastoris ou agrícolas. Segundo Karasch, “o território entre os rios Araguaia e Tocantins no norte era habitado, no início do século XIX, pelos Boxeti (ou Poxeti), Norocoagê, Apinayé, Corti e Karajá. Em 1813, essas cinco nações eram descritas como bárbaras e inimigas” (*op.cit.*: 403). A tentativa de ocupação do Rio Araguaia se deu a partir de 1812, quando as autoridades construíram o presídio de Santa Maria do Araguaia. Nesse ínterim, Karajá, Xavante e Xerente se reuniram e destruíram o presídio um ano depois. Em 1820, construíram outro presídio no norte, em São Pedro de Alcântara (atual

Carolina). Mais tarde, dois novos presídios foram construídos na região do Araguaia: Leopoldina e Santa Isabel do Araguaia. De acordo com a autora, o objetivo era “proteger a navegação do rio Araguaia e atrair colonos às suas margens”. Outros presídios foram construídos a margem esquerda do rio Tocantins, mas não duraram muito tempo devido às precariedades de manutenção e o pouco número de homens não-índios, dos quais, muitos fugiam pelo mato com medo dos “índios bravos”.

Os narradores Javaé enfatizaram a presença agressiva e mortal dos bandeirantes nas aldeias de *Kanoanō* e *Wariwari* (capítulo 4). Outras aldeias, como *Syrahak̄ Hāwa* (Lago de Ananás) e Jatobá, localizadas na região central da Ilha do Bananal, próximas do Riozinho, foram atingidas por epidemias de gripe e sarampo. Os primeiros contatos dos índios com a sociedade envolvente se dão com os Karajá, em toda a extensão da região oeste da Ilha do Bananal, no Rio Araguaia, chamado por eles de *Berohok̄* (Rio Grande). O contato com os Javaé, em grande parte nos séculos XVIII e XIX, foi mediado pelos Karajá em pequenos grupos que orientavam as expedições pelo interior da ilha até avistarem as populações Javaé que, de acordo com os registros históricos dos viajantes que visitaram aldeias Javaé no interior da ilha, sempre foram “pacíficos” (Fonseca, [1846], 1867; Couto de Magalhães, 1863; Ehrenreich, 1894; Tournier, 1942; Palha, 1942, Audrin, 1946, Aureli, 1962a, 1962b, 1963; Ribeiro da Silva, 1949).

É importante constatar a legião de indivíduos de diferentes interesses que efetivaram incursões na região do Vale Araguaia, viajantes, bandeirantes, exploradores, comerciantes, missionários, o SPI e as políticas de estado na tentativa de “aculturar” e “integrar” tanto os Karajá, os Javaé quanto os Xambioá, habitantes tradicionais da Ilha do Bananal. Têm-se uma longa cronologia que se inicia desde o século XVII e alcança seu ápice no século XX, característico de toda a história dos índios do Brasil central (Carneiro da Cunha, 1992; Lima Filho, 1994; Toral, 1992, Rodrigues, 1993; 2008).

No início do século XX, a população Karajá estabilizou-se (Donahue, 1982 *apud* Rodrigues, 2008), mantendo-se localizada ao longo do médio Araguaia, onde sempre esteve, ao contrário do que ocorreu com os Javaé, que vivenciaram no século passado um processo dramático de deslocamento territorial e de grandes perdas populacionais. Nos últimos 30 anos, porém, os dois grupos têm recuperado seu contingente populacional de forma acelerada. Atualmente Rodrigues (2008:184), constata que a população Javaé totaliza cerca de 1.400 pessoas, enquanto a população Karajá alcança cerca de 3.000 pessoas.

Em 2007, a população da aldeia *Wariwari* totalizava 118 pessoas, desse total, 60 mulheres e 58 homens, a aldeia Boa Esperança com cerca de 30 pessoas, e a *Canoanã*, a maior aldeia Javaé, totalizava 304 pessoas (Fonte: FUNASA).

Os Itya Mahãdu, “O Povo do Meio”.

Os Javaé se autodenominam *Itya Mahãdu* (“o Povo do Meio”), descendentes diretos (*rikòkòrè*) do povo *Wèrè*, associado à matriz Jê-Bororo e do povo *Kuratánikehe*, associado à matriz Aruak, conforme a tese de Rodrigues (2008), e de muitos outros povos mencionados na narrativa mítica. Como os Karajá e Xambioá, os Javaé são habitantes imemoriais da Ilha do Bananal chamada por eles de *iny olona* (“o lugar de onde surgiram os *iny*”) no vale do Rio Araguaia. Os *Itya* são um grupo falante da língua Karajá, tronco Macro-Jê (Maia, 1986, Urban, 1992), com população de cerca de 1.400 pessoas, distribuídas em 13 aldeias: *Canoanã*, *Wariwari*, *Txukodè*, *Wahuri*, *Imotxi*, *Txuiri*, *Boto Velho*, *São João*, *Barreira Branca*, *Barra do Rio Verde*, *Waritaxi*, *Wakòtyna*, *Boa Esperança* (Ver Mapa).

Organização social

A organização social dos Javaé apresenta a divisão entre metades cerimoniais, classes de idade, a endogamia de aldeia e de parentela, a uxorilocalidade, o casamento preferencial com primos cruzados bilaterais distantes, referindo-se aos afins com tecnônimos, desaprovando os casamentos interétnicos, embora atualmente registre-se um aumento destes, conforme Rodrigues (2008). Há, cada vez, mais, uma flexibilidade nas regras da uxorilocalidade, de modo a permitir que os homens casados residam na casa de seus próprios pais e não mais na casa dos sogros. No entanto, não significa que as prestações matrimoniais deixaram de ser relevantes. Pelo contrário, as prestações matrimoniais entre genros e sogros ainda são uma das principais armaduras sociológicas da socialidade Javaé. Os comentários de *Samuel Iolò* (10/10/2007, aldeia *Wariwari*) e *Karuta* (12/09/2007, aldeia *Wariwari*), ilustram suas percepções sobre a uxorilocalidade,

“Antigamente, meu avô está falando, o homem carregava as comidas, a lenha, o mel, a mandioca, peixes e caças no *behurà* (cesto de carga masculino) para os sogros e cunhados” (Samuel *Iolò*, 10/10/2007, aldeia *Wariwari*)

“Antigamente morava junto da família da esposa, ou bem pertinho. Agora mudou, o marido pode carregar a esposa para outra aldeia. Antigamente era a mulher que carregava os homens. Agora mudou, mas *só um pouquinho*” (Karuta, 12/09/2007, aldeia *Wariwari*)

As aldeias Javaé não seguem o padrão das aldeias radiais características dos grupos de língua Jê-Bororo (Carneiro da Cunha, 1993). As unidades uxori-locais são construídas ao longo de uma, duas ou três linhas retas e paralelas ao rio. Em oposição assimétrica ao lado do rio, situa-se a casa dos homens (*ijoi heto*) ou Casa de Aruanã (*Irasò heto*) de acesso proibido às mulheres (Diagrama 1). A geografia do cosmos Javaé pode ser descrita em três planos: *Berhatxi*, “as nádegas ou o fundo do rio”, o mundo subaquático, inicialmente habitado pelos *inyĩ*, os humanos originais que subiram ao *Ahana Òbira*, “o povo com a face de fora”, e *Biu Wètyky*, “o corpo e a barriga do céu”, o mundo celeste, habitado por seres também mágicos como alguns Aruanãs, os xamãs e *Tanyxiwè*, “claro (*tanỹ*) (*xi*) barriga (*wè*), em que *xiwè* também significa oferenda ritual”, o nome *Tanyxiwè* refere-se “aquele de barriga ou pele clara”, associado ao *Biu*, mundo celeste em detrimento do escuro, associado aos níveis inferiores, *Berhatxi*, o herói criador do mundo¹⁰.

O desenho da aldeia Javaé possui uma delimitação bem definida entre o espaço dos homens e o espaço das mulheres e crianças. A Casa dos Homens (*ijoi heto*) localiza-se no meio (*tya*) das duas extremidades rio acima e rio abaixo. A partir da casa dos homens, começa as estradas de Aruanã, chamadas de *Irasò Ube*, palco principal das performances rituais. As estradas possuem uma divisão triádica, associada também aos três mastros do *Hetohokỹ* e às três portas da Casa Grande, construída emendada à Casa de Aruanã, e às metades cerimoniais: a porta no sentido rio acima (*Ibòkò*) é *Saura* (associada ao macaco-prego e à pena de arara-azul); a porta do meio (*Tya*) é *Saurahakỹ* (associada a alguns *Woroşỹ* que entram apenas no ritual do *Hetohokỹ*); e a porta no sentido rio abaixo (*Iraru*) é *Hiretu* (associada ao gavião-carcará e à pena de arara-vermelha). A continuidade das metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu* é matrilinear.

Os Javaé vivem especialmente da pesca e da caça, do cultivo da mandioca, do milho, da cana-de-açúcar, feijão, batata-doce, bananas,

¹⁰ Conferir Rodrigues (2008) para a primeira descrição e estudo inédito da cosmologia Javaé.

melancia, manga, pequi entre outras frutas, produtos básicos componentes de sua dieta alimentar. A dieta se completa com os alimentos comprados na cidade com os salários de agentes de saúde, professores indígenas e a aposentadoria dos avôs. Os Javaé são bastante seletivos em relação aos tipos de peixe que consomem, e têm especiais ressalvas em relação aos peixes de couro, em oposição aos de escama, estes últimos consumidos mais livremente, como entre os Wauja (Mello, 2005:52).

O processamento da mandioca e da pesca também marca a especialidade de cada gênero: as mulheres lidam com a mandioca, e os homens com o peixe. No entanto, não significa que os homens deixem de auxiliar suas esposas na preparação da farinha e as mulheres na pesca de peixes e tartarugas. Esta distinção constitui uma das formas sociais da diferença e da complementaridade nas relações sociais de gênero. As duas estações do ano marcam períodos diferentes em relação à fartura e à escassez. Na estação seca (maio a setembro), o volume de peixes como o tucunaré, o jaraqui e o pacu para o consumo é intenso, enquanto na estação das chuvas, há uma gradativa redução da pesca. A estação chuvosa (outubro a abril) é caracterizada pela preparação das roças, a coleta do pequi e frutas como o murici e a macaúba, e o crescimento das plantas cultivadas como o milho, a mandioca, o amendoim, o feijão e o arroz. Cada aldeia Javaé possui uma dinâmica própria em relação ao cultivo da roças, mas é característico de todas elas, que cada família possua sua própria roça, delimitadas em áreas próximas das aldeias, e distantes da Casa de Aruanã.

Onomástica

Nii é como os Javaé glosam o conceito de nome. Ao nascer, uma criança recebe vários nomes de parentes bilaterais, com exceção do tio materno para os homens ou da tia materna para as mulheres, e de seus genitores (Rodrigues, 2008: 669-694). Para Rodrigues (idem) a onomástica e o modo de transmissão Javaé possuem diferenças e similaridades com alguns aspectos dos sistemas onomásticos Jê-Bororo do Brasil Central, assim como algumas aproximações com povos da família Tukano (C. Hugh-Jones, 1979, S. Hugh-Jones, 2002). Ao estudar o sistema de nomenclatura Javaé, Rodrigues (idem) mostra que a onomástica do grupo é baseada em três relações posicionadas hierarquicamente: em primeiro lugar, o primogênito é o recebedor dos nomes considerados especiais pelo doador, este também um primogênito (homem ou mulher), enquanto o caçula recebe os nomes de outro doador pela ordem de nascimento; em segundo lugar, preferem a transmissão

dos nomes dos vivos aos dos mortos; e em terceiro lugar, escolhem os nomes oriundos de parentes “próximos” aos “distantes”.

Diferentemente do sistema Timbira em que a onomástica está vinculada a uma metade e, portanto, incorporam a criança a uma metade e não a uma Casa dos Homens como entre os Kayapó (Turner, 1979), as crianças Javaé recebem nomes (até cinco ou mais) que pertencem ao repertório onomástico de uma família nuclear e não às metades cerimoniais *Saura* (associada ao “macaco-prego” e ao rio acima) e *Hiretu* (associada ao “gavião” e ao rio abaixo). Para os Apinayé (Da Matta, 1976:112), aquele que fez o corpo não poderá nominá-lo, havendo, assim, uma oposição entre nominador e genitor. Entre os Javaé, os nomes são transmitidos no interior de uma família nuclear, preferencialmente nomes de ancestrais (no sentido de pessoas antigas) que circulam entre as gerações. Os Javaé não realizam cerimônias públicas para a transmissão dos nomes e não estabelecem uma relação de identidade cerimonial entre nominador e nominado como no sistema Apinayé em que há o nominador, com quem o nominado terá relações formais e de distância social, o arranizador (“pai adotivo”) de nomes, aquele que fica entre a esfera pública (nominador) e a esfera privada (nominado), e o nominado. Nesse sistema, as relações entre nominador e nominado produzem identidades sociais enquanto que entre o nominado e o pai, se estabelece uma identidade substancial (Da Matta, 1976).

Entre os Krahó, Melatti (1976: 143-144, 1979: 58-68) mostra que o nome pessoal pertence a uma das metades *Wakmêye* e *Katamyè*, e está associado a determinados papéis cerimoniais. Nesse sistema, o nominado passa a repetir os mesmos termos de parentesco que seu nominador utiliza para classificar as pessoas. Crocker (1985: 31) informa que entre os Bororo, cada unidade social está associada a um repertório de nomes pessoais, que por sua vez, são associados aos atributos totêmicos de um clã. As crianças recebem os nomes do doador, o *i-edaga*, que é o irmão mais velho da mãe.

As avós (*lahi*) e avôs (*labiè*) da aldeia *Wariwari* me explicaram que a doação dos nomes de seus ancestrais para seus netos e netas opera como um mecanismo contra o esquecimento daqueles que já morreram, como expressa *Karuta*. “Meu neto tem o meu nome, ele mora em *Canoanã*, depois o filho do meu neto poderá receber o nome do meu *labiè*” (*Karuta*, 20/05/2007, aldeia *Wariwari*). A explicação de *Karuta* revela a importância que a transmissão do nome tem para os Javaé, ou seja, o nome é um idioma simbólico que permanece entre os vivos, especialmente a pessoa recebedora dos nomes que vai dar continuidade

ao processo de doação-transmissão. Rodrigues (2008: 679), argumenta que é como se a repetição dos nomes operasse como um dispositivo simbólico “antigenealógico”, e que esta prática é similar ao sistema de nomeação Barasana do noroeste amazônico (C. Hugh-Jones, 1979:133-134), caracterizado pela transmissão de nomes através das gerações, isto é, os nomes repetindo-se por gerações alternadas, compatível com a regra de descendência patrilinear. Assim, a nomeação transfere ao recebedor a “alma” de algum parente morto (FFB, FFZ).

Após a nomeação, as avós (*lahi*) ou as imitadoras dos neófitos em contextos rituais (*bòròtyrè*), recebem dos pais da criança algo em troca, que pode ser um ou mais objetos como panelas, roupas, potes de barro, esteiras, bananas e peixes. No tempo “antigo”, como explica *Xiari* e sua esposa *Behetia* (junho de 2007, aldeia *Wariwari*), bem antes do contato com os não-índios, os bens trocados eram os artefatos confeccionados ou pela mãe ou pelo pai da criança, como canoa, remo, pilão, esteiras, rede de pesca, cobertor de fibras, penas de arara-vermelha, peixes e produtos da roça. O casal de amigos *Karuta* e *Kunaru* (20/05/2007, aldeia *Wariwari*), me explicou que se os pais não oferecerem nada em troca aos nominadores, será *ixÿrunà*, glosado como “vergonha” perante os outros parentes: “porque quando o menino cresce, a qualquer hora pode dar briga, ou os meninos podem brigar com a família, aí os outros ficam falando para ele: “Seu pai não dava nada para as *bòròtyrè*, para nós é *ixÿrunà*, vergonha, a gente vive *ixÿrunà*”. (*Karuta*, 20/05/2007, aldeia *Wariwari*).

Pétesch (2000: 213), por sua vez, menciona que o ideal de nomeação Karajá prescreve para as crianças do sexo masculino a doação de nomes de parentes patrilineares e para as de sexo feminino, nomes de parentes matrilineares. Os doadores de nomes Karajá são chamados de *Inã ni dàãdu* (“aqueles que têm conhecimento dos nomes Karajá”), enquanto que para os Javaé, as doadoras preferenciais são as mulheres mais velhas, as avós (*lahi*), também conhecidas como as *lahi òraru*, “a raiz (*raru*) da face (*ò*) das avós (*lahi*)”, em que a palavra “raiz” é glosada como origem, “a origem das avós”. As *lahi* são mulheres com boa memória e habilidades verbais, como o conhecimento genealógico. Durante o trabalho de campo, *Huiriru*, conhecida como uma das principais narradoras das aldeias Javaé, é reconhecida tanto pela memória sobre narrativas míticas quanto pelo conhecimento genealógico de muitas famílias Javaé. *Tewaxi*, também é um grande

conhecedor da memória genealógica e quem me ensinou o pouco que sei sobre o parentesco Javaé¹¹.

Pétesch (2000: 113) informa que a doação do nome Karajá possui “um duplo aspecto de transmissão hereditária e de relação de troca”. A transmissão em linha bilateral não está associada às metades cerimoniais como entre os Bororo e os Xerente, Timbira ou as unidades uxori-locais Kayapó. O nome próprio Karajá não engendra relações sociais particulares do tipo diádica sobre pares de troca (irmão/irmã), pares homonímicos ou heteronímicos (doador e recebedor de nome, amigos formais), como em grande parte dos povos Jê-Bororo (Melatti, 1979, Carneiro da Cunha, 1978, Da Matta, 1976). Por outro lado, afirma Pétesch, os nomes Karajá são “bens simbólicos cuja aquisição e acumulação são uma função da riqueza material do grupo de parentesco cognático centrado sobre a unidade uxori-local” (*op.cit.*: 214). Rodrigues (2008), por sua vez, vai mostrar que os nomes, assim como os Aruanãs, são os principais bens simbólicos Javaé. Enquanto os homens Timbira (Melatti, 1976, 1979; Carneiro da Cunha, 1978: 76; Da Matta, 1976, 1979), Kayapó (Turner, 1979) e Bororo (Crocker, 1979, 1985), são os doadores de seus nomes aos filhos de suas irmãs, recriando uma relação simbólica com a casa natal, os homens Javaé levam seus nomes para a casa dos afins, recriando assim, seus laços matrilaterais (Rodrigues, 2008: 677).

Os nomes que cito nessa etnografia são os mais conhecidos e públicos entre os Javaé, usados nas relações interétnicas com a sociedade envolvente tanto por meio das associações como a CONJABA, Natureza Viva, quanto nas instituições como a FUNASA e a FUNAI, nas cidades de Formoso do Araguaia, Sandolândia, Gurupi, e com a antropóloga. Por esta razão, faço uso dos nomes nas citações de relatos, narrativas e traduções para a língua portuguesa

Nos primeiros dias e semanas da experiência de campo em Wariwari, minha percepção ainda não permitia entender porque os Javaé, dificilmente pronunciavam os nomes de seus parentes entre. Embora, na cidade, o fato de alguém chamar o outro por um de seus nomes mais conhecidos, não parecia uma falta de etiqueta. Aos poucos, fui aprendendo os termos de parentesco Javaé. De minha parte, continuei chamando-os pelo nome de *inỹ* (gente) e nome de *tori* (não-

¹¹ *Tëwaxi* e *Huiriru* foram os principais interlocutores que me forneceram os dados etnográficos apresentados ao longo da tese.

índios), pois, assim eles me indicavam ou falavam das outras pessoas pelo nome.

Rodrigues (2008: 682) observou que “os nomes podem proferidos em público ou na vida privada apenas em termos referenciais, quando se fala de alguém na terceira pessoa. Os nomes devem estar acompanhados do termo de parentesco referencial respectivo”. Toral (1992: 108) menciona a tecnonímia entre os Javaé e Karajá ao relatar que “um Javaé de nome *Tahãre* de Barreira Branca, após o nascimento de seu filho de nome *Ibijawa*, passou a ser chamado de *Ibijawatyby*, ‘o pai de *Ibijawa*’”. Ao longo da vida de uma pessoa, ela passa a ser chamada por outros termos quando, por exemplo, nasce o seu primeiro neto, “o pai de *Ibijawa*” será chamado de *Wanahirulabiè*, “o avô de *Wanahiru*” (Toral: 109).

A terminologia tecnonímica como forma de evitação do nome de alguém é um aspecto da socialidade Karajá e Javaé. Pétesch (2000:194-195) identificou como a tecnonímia reproduz “a distinção entre consangüíneos reais, paralelos primogênitos, paralelos caçula e cruzado”. Para Pétesch (op.cit.: 198), a nomenclatura Karajá usa da linguagem da tecnonímia tendo como referência a descendência e o filho de Ego, assim, “Ego masculino é chamado de “pai de meu filho” pela esposa e Ego feminino é chamada de “mãe de meu filho”. Entre os Javaé, Rodrigues (2008: 683) observou que “os tecnonímios atuam tanto como termos vocativos como referenciais. Assim, se um primogênito chama-se João, por exemplo, seus pais serão conhecidos como João *tyby* (“pai de João”) ou João *sè* (“mãe de João”) até o nascimento do primeiro neto (filho do primeiro filho)”. A mesma autora nota que “os afins são referidos, entretanto, pelo termo de parentesco anterior ou por termos descritivos do tipo tecnonímico (“avô do meu filho”, “tia paterna do meu filho” etc.)”(op.cit.: 684).

A evitação em chamar alguém pelo nome fazendo, portanto, uso da tecnonímia está relacionada, como argumenta Rodrigues (op.cit.: 684-685), a possibilidade de que falar o nome de alguém é como se fosse “uma espécie de abertura do corpo do dono do nome. É como se o que está dentro do corpo, mantido inviolável, fosse trazido para fora através da pronúncia do nome na presença da pessoa, uma situação fortemente evitada”. A autora pretende mostrar que, no caso Javaé, “o estudo do parentesco não pode ser dissociado dos conceitos nativos a respeito da corporalidade e da pessoa, expressos no discurso mitológico e cosmológico (...) A oposição que funda a sociedade, entre identidade e

alteridade ou entre parentes e afins, não é traduzida pelo par consangüinidade e afinidade, mas pela oposição entre ausência de relações corporais e relações constituídas” (op.cit.: 692).

O que pretendo apontar aqui é como a questão da evitação dos nomes e os usos dos tecônimos estão presentes no sistema cancional Javaé na medida em que muitas canções falam sempre de alguém como forma de acusação, especialmente o vocativo *lerỹ* (primas reais e classificatórias) para falar das mulheres e o termo *waixi* em alusão ao “primo mais novo” (“meu primo mais novo”) relacionado ao irmão caçula, classificado como o último que “abriu o corpo da mulher”, em oposição ao primogênito, o primeiro filho que altera o modo de tratamento de Ego para “pai de fulano” ou “mãe de fulana”

Faz todo o sentido na medida em que a cena ritual é uma imitação da vida no Fundo das Águas, uma dança entre “consangüíneos” mágicos, caracterizada pela ausência de transformações sociais, corporais e de relações entre afins. O estudo integral do sistema de parentesco Javaé encontra em Rodrigues (2008) e para o sistema Karajá, consultar Pétesch (2000).

Adotei a convenção antropológica para a descrição das relações de parentesco, construída a partir dos termos básicos de parentesco em inglês, adotando para os compostos, a ordem do genitivo dessa mesma língua:

F = pai	FM = mãe do pai
M = mãe	MF = pai da mãe
B = irmão	MB = irmão da mãe
Z = irmã	ZS = filho da irmã
S = filho	DZ = filha do filho
D = filha	DS = filho da filha
W = esposa	BW = mulher do irmão
H = marido	WB = irmão da mulher

A tabela abaixo é um relatório dos principais termos de tratamento usado entre os Javaé que registrei em 2007, 2008 e 2009, respectivamente nas aldeias *Wariwari* e *Canoanã*:

Tabela 1. Termos de tratamento: vocativos e tecônimos

Termo	tradução
Wasỹ	“meu parente” e “minha casa”
Wasỹriore	“filho de meu parente perto”
Waky	(palavra antiga) “meu parente longe” (<i>ky</i> : dentro)
Nadi ou sè (M)	“mãe”
Wajuranykydu	“minha mãe” (aquela que abriu (o corpo) e nos deixou no mundo)
Wakesenykydu	“meu pai” (aquele que deixou <i>nḍsỹ</i> (sêmem) no útero da mulher)
Waha (F)	“meu pai”
wariòrè (warikòrè)	“meu filho”
Warikòrèdela	“meu primeiro filho”
Warikòrèdelahelykyna	“meu segundo filho”
Warikòrètykana	“meu filho do meio”
Warikòrèhelykana/warikòrèròkò	“meu filho mais novo” (caçula)
Pais de criação	
Wahamỹwarutona”	“pai de criação” (lutona: espelho)
Nadimỹwarutona	“mãe da mãe” (a mãe que olha”
Wabedekybyna	“meu filho de criação”
Wabedesokòna	“minha filha de criação”
Watebienykyna	“meu filho de criação” (quando se fala dele)
Irmãos (ãs)	
Wakumỹdela	“meu irmão mais velho”
Wakumỹdelahelykyna	“meu segundo irmão”
Wakumỹdelatykana	“meu terceiro irmão”
Wahelykana	“meu irmão mais novo”
Wanykybo/ wagheruxe ou waroko	“meu irmão caçula”
wakumỹdelatykanahelykyna	“meus irmãos” (o caçula chama os outros irmãos)
Irmãos do Pai (FB)	
Wahadela	“irmão mais velho do pai”
Wahadelahelykyna	“irmão do pai” (segundo)
Wahadelatykana	“irmão de meu pai”
Waharòkò ou wahanykybò	“irmão caçula de meu pai”
Irmãs da Mãe (MZ)	
Nadidela	“irmã mais velha de minha mãe”
Walajyrỹ	“Irmã mais nova da mãe”
Nadiroko/nadiheruxe/nadikonana/nadikonana	“Irmã caçula de minha mãe”
Primos	
Wahin	“meu primo mais velho”

Waixihelykana	“meu irmão de meu primo mais velho”
Waixi	“meu primo mais novo” (real ou classificatório)
Waixiròkò	“meu primo caçula”
Primas	
Lerỹ	“prima” (real ou classificatória)”
Wanymy	“minha prima mais velha”
Waisuru	“minha prima mais nova”
Cunhados	
Warikòrè	“tio do meu filho”
Warikòrèsèura	“irmã mais velha” (chamada pelo marido da irmã)
Warikòrèlabeterỹ	“irmã do pai de meu filho”
Wakumỹdelarikòrèsè	“mãe dos filhos de meu irmão”
Wahelykynarikòrèsè	“mãe dos filhos de meu irmão mais novo”
Wahelynariòrèsè	“mãe do filho de meu irmão mais novo”
Wakumydelariòrèsè	“mãe do filho de meu irmão mais velho”
Warikòrètybykura	“meu cunhado” (cunhada chama o chunhado)
Warikòrèlabyry	“meu cunhado mais novo”
Irmão da Mãe (MB)	
Walana	“tio de meu filho”
Irmão do Pai (FB)	
Walabyry	“tio mais novo”
Wahakura	“tio mais velho” (quando falo com ele)
Tio chama os sobrinhos(as)	
Wara	“minha cabeça” (filho da irmã)
Dydy	“menino”
Dèè	“menina”
Avós	
Walabiè	“meu avô”
Walabièdela	“primeiro irmão de meu avô”
Walabièhelykyna	“segundo irmão de meu avô”
Walabiètykana	“terceiro irmão de meu avô”
Walabièròkò	“irmão de meu avô caçula”
Avós	
Walahi	“minha avó”
Walahidela (kumydela)	“irmã mais velha de minha avó”
Walahihelykyna	“segunda irmã de minha avó”
Walahitykyna	“terceira irmã de minha avó”
Walahiròkò	“irmã caçula de minha avó”
Avós	
Wanamarari	“meu sogro e minha sogra”
ralyby	“minha cabeça preta” (genro)

A primeira identificação das classes de idade Karajá é de Dietschy (1978). Os estudos de Toral (1992), Lima Filho (1994) e Pétesch (2000) são dedicados aos Karajá. Para as classes de idade Javaé, muito semelhantes aos Karajá, conferir Rodrigues (1993, 2008). O que apresento na tabela abaixo é um mapa descritivo das classes de idade Javaé citadas ao longo dos capítulos. O conceito de classes de idade pode evocar um sentido estático ao ciclo de vida da pessoa Javaé, mas elas não são fixas, podendo ser alteradas de acordo com as relações estabelecidas em um contexto. Os Javaé mais velhos dizem que “antigamente” os rapazes eram proibidos, inclusive, de andar sobre o rastro das mulheres. Idealmente, os pais desejam que seus filhos sigam, principalmente, as fases mais tensas que se aproximam dos rituais de iniciação masculina e feminina. Na primeira parte da tabela, observa-se a mesma classificação para as crianças recém-nascidas ou crianças novas até serem consideradas crianças grandes, quando começam a aparecer os sinais corporais de mudança nas meninas e nos meninos.

Tabela 2. Classes de idade

Feminino	Masculino
Toho(k)uỹ: recém-nascido (bebê de colo)	
Wy(k)odu: bebê antes de sentar	
Wydityrỹdu: começa a sentar	
Wydityrirydu: começa a engatinhar	
Wydityriradu: começa a andar	
(K)uladu tỹmỹra: criança nova	
(K)uladu wexiri: criança pequena	
Hirari: menina	Weryry (marreco): menino
Hirarihikỹ ou hirarihykỹbòrò: menina grande	Weryryhikỹ: menino grande
Harubêdê: período de reclusão (menarca)	Jyrê (ariranha): período de reclusão (Hetohokỹ)
Iradoma ou ijadoma: moça nova	Weryrybò: rapaz iniciado

Iradoma ou Ijadoma bòdu: moça até o casamento Rabirena: começa a namora	Weryry bodu: rapaz novo Rabirena: começa a namora
Iradoma ou Ijadoma Rarunỹ: moça mais velha	Weryry Rarunỹ: rapaz mais velho
Hawkyky: mulher	Habu: homem
Hawkyky tyhy: mulher casada (honrada)	Ijoi tyhy: homem casado (honrado)
Irikòrèkò: mulher sem filhos que começa a trabalhar	
(K)Juladusè: mãe de criança	(K)Juladutyby: pai de criança Tòhòkuỹtyby: pai de recém-nascido
(K)Juladulahi: avó de criança	(K)Juladulabiè: avô de criança
Senadu: idosa	Matukari: idoso

As chefias política e xamânica na sociedade Javaé estão relacionadas, cada uma delas, a uma esfera do cosmo. O *ixỹ wèdu* (dono da aldeia) é a liderança cuja atuação recai sobre as relações sociais e políticas aldeãs e desta com a sociedade envolvente. A chefia política do cacique é herdada pela linha de filiação do primogênito ao caçula, como a lógica de transmissão da chefia política dos *Iolò*, herdada também pela primogenitura. Mas esse cargo de chefia caracterizada por um *ethos* pacificador não é mais operativo prática, ou seja, a posição e o respeito aos *Iolò* atuais é atualizada no contexto do *Hetohokỹ*.

Chefias e lideranças	Atuação	Cosmologia
<i>Ixỹtyby</i> (pai da aldeia) <i>Worosỹtyby</i> (pai dos worosỹ)	Chefe cerimonial do Hetohokỹ	Fundo das Águas
<i>Ixỹ wèdu</i> ou <i>hãwa wèdu</i>	Cacique (dono da aldeia)	Mundo de Fora
<i>Iolò</i>	Chefia hereditária	Celeste
<i>Hàri</i>	Xamã	Fundo das Águas Celeste Mundo de Fora

O chefe cerimonial chamado de *ixỹ tyby* (pai da aldeia) orchestra todo o processo de iniciação do *Hetohokỹ* (Casa Grande), ele é

quem recebe os *Worosỹ*, os seres cosmológicos do Fundo das Águas que chegam para a iniciação masculina durante a estação das chuvas. O *hàri* (xamã) é o sujeito mediador entre todas as esferas cosmológicas Javaé – o *Ahana Òbira Mahãdu* (o povo com a face de fora), o *Biu Wètyky Mahãdu* (o corpo ou pele da chuva) e *Berahatxi Mahãdu* (o povo do Fundo das Águas). A cosmografia Javaé, como será tratada posteriormente, é concebida como um corpo movente, comunicante e relacional, e o xamã é o responsável por esse dinamismo cósmico, além de ser o mestre das “brincadeiras” de Aruanãs.

o diagrama de parentesco utilizo a simbologia comum na antropologia

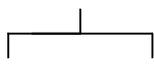
Δ **Homem**

O **Mulher**

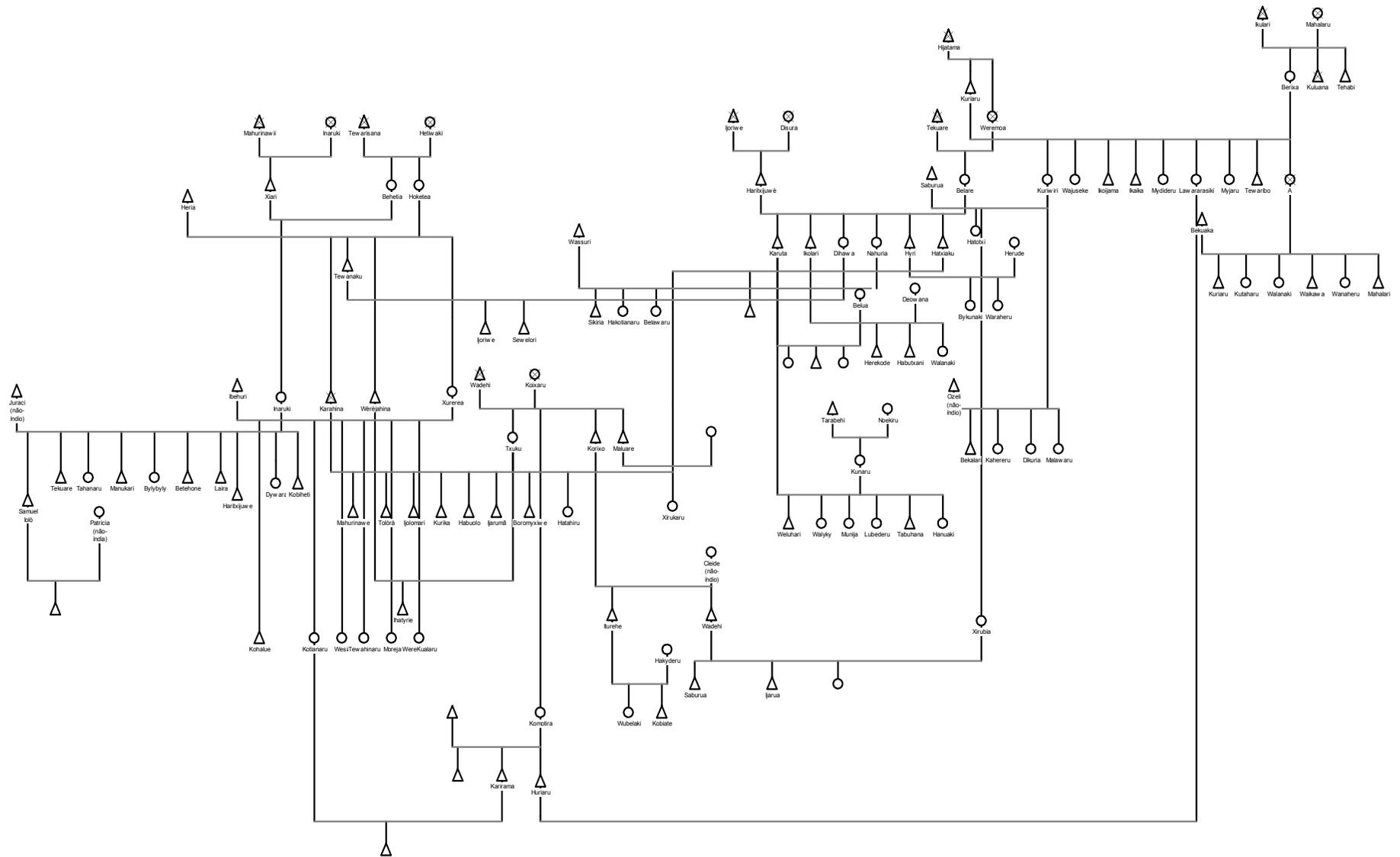
▲ O **Ego**

/ **Falecimento**

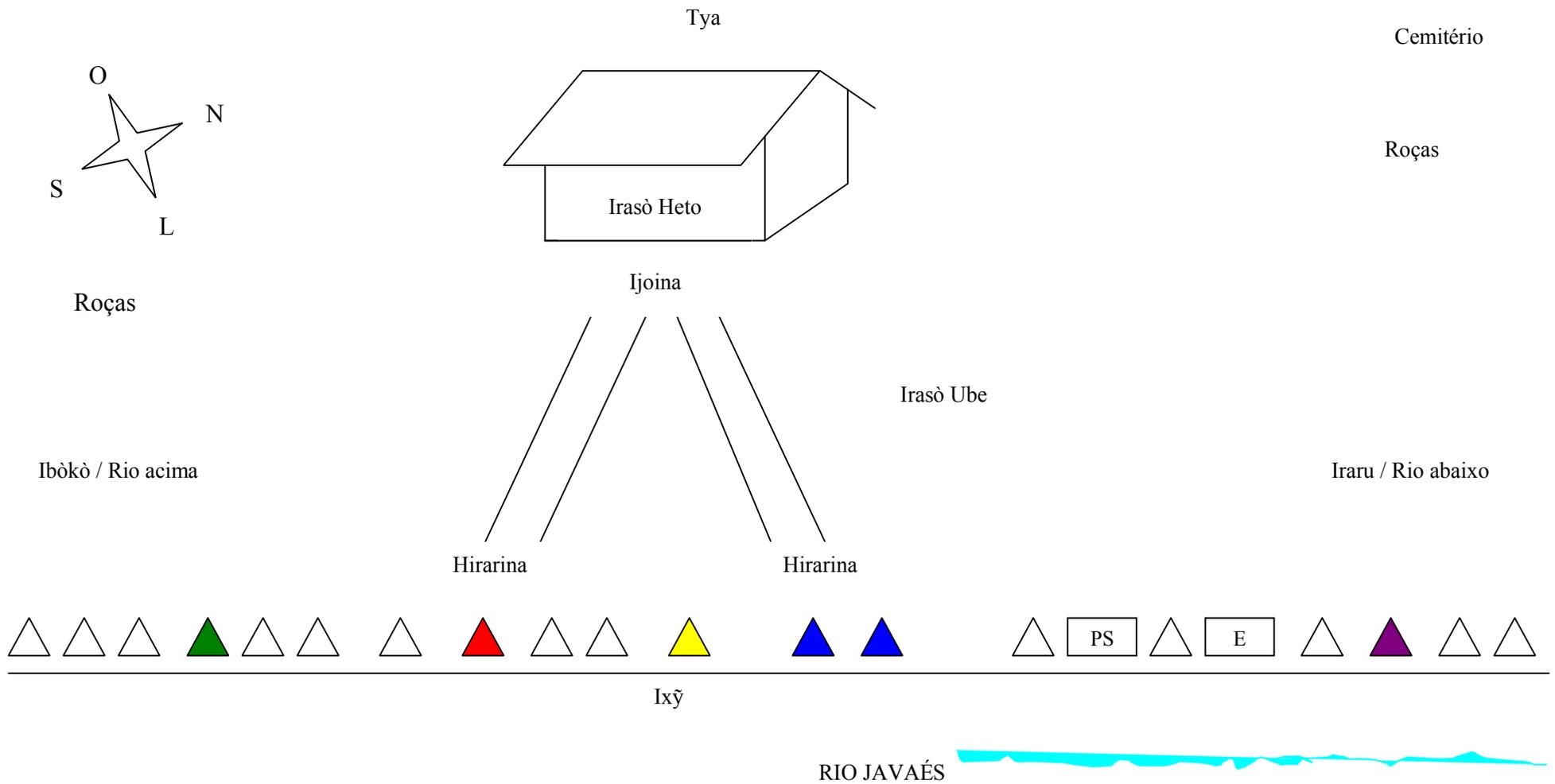
| **Laço de Filiação**

 **Relação entre irmãos**

= ou  **Casamento**



Mapa Genealógico de *Wariwari*



Legenda:

 Ix̃y Wèdu

 Xamã

 Mestre de Música

 Posto de Saúde

 Dono de Aruanã (Hãkiriri)

 Donos de Aruanã (Ijareheni, Weru, Latèni)

 Outras Casas

 Escola



Fonte: Red Amazónica de Información Socioambiental Georreferenciada

CAPÍTULO 2 - ANTROPOLOGIA DA MÚSICA E DO RITUAL: PREÂMBULO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Este capítulo apresenta um preâmbulo teórico e metodológico dos enfoques da antropologia da música, dos rituais e da performance. O tema será sucintamente tratado aqui, escolhendo os autores e conceitos que, a princípio, fornecem perspectivas norteadoras da etnografia da performance dos Aruanãs Javaé. Na história da antropologia, diferentes abordagens relativas à rituais, à performance e às artes da fala, são analisados por Peirano (2001, 2006), Langdon (1996, 1999, 2007b, 2007b, 2007c, 2008), Beier, Lev e Sherzer (2002), Oakdale (2001), Bauman (1977, 2008; Bauman & Briggs, 1990; 1992; Briggs, 1993) e J. Dawsey (2006). Destaco aqueles autores que suscitaram ao trabalho em pauta as questões fecundas sobre os contextos rituais das performances. Em qualquer sociedade contextualizada no tempo e no espaço, a vida social é sempre marcada por rituais sagrados, profano, festivos, comemorativos.

A etnografia das performances rituais de Aruanãs apóia-se na perspectiva processual e dramática da vida social tal como elaborada por Victor Turner ([1967] 2005, [1974] 2008) e Clifford Geertz (1989; 1991; 1997). Turner e Geertz forneceram uma perspectiva de entendimento da vida social como um constante processo de simbolização e expressão, destacando o ator social como um agente consciente e interpretativo (Langdon, 1996). Rituais e representações são categorias e/ou conceitos inseparáveis, pois a sociedade nessa perspectiva é uma totalidade que nos antecede, com poderes de guiar nossa vida, reproduzindo-a e/ou transformando-a de acordo com os estudos de Durkheim ([1858-1917], 2003) e Mauss ([1872-1950], 2003). Para Durkheim, os cultos ou rituais são “atos de sociedade”, e por meio deles, a sociedade toma consciência de si, se recria e se reafirma. Nessa perspectiva, os rituais são a própria “efervescência do social”. Os estudos de Malinowski na Melanésia, presentes em *Coral Gardens* (1948) tratam do mito no sentido pragmático da linguagem, realçando que o significado do mito pode ser apreendido nas situações sociais respectivas nativas. Peirano (2001, 2003; 2006) chama atenção para a forma dramática como Malinowski elaborou sua análise do *kula* em Trobriand, focalizando o cenário, os atores, a trama, os símbolos, a linguagem e a ação social, antecipando algumas preocupações com a ordem dos significados desenvolvidas posteriormente por Victor Turner (1967, 1974).

Max Gluckman (1958), ao estudar o ritual no contexto da organização social da Zululândia moderna, insere o ritual no exame das estruturas sociais, pois acreditava que isto conduziria a uma forma *sui generis* para a resolução de conflitos ou para reforçar a ordem social. Na ótica do autor, “crenças” e “práticas” não religiosas podem constituir um sistema ritual como um campo de tensões, ambivalências, cooperações e lutas. De outro modo, Arnold Van Gennep (1909), tratou os ritos de passagem como aqueles contextos relativos à mudança e à transição de pessoas e grupos para novas posições na vida social. Na fase liminal dos rituais, pessoas e grupos se encontram em estados de suspensão da vida ordinária, sem ser, unicamente, a fase mais significativa de suas vidas. Van Gennep enfatiza outras dimensões dos ritos de passagem: nos funerais, onde predominam os *ritos de separação*; nos casamentos, os *ritos de incorporação*; e nas cerimônias de puberdade, os *ritos de transição*.

As principais referências na antropologia com enfoque no caráter processual e dramático da vida social são os trabalhos de Victor Turner ([1967] 2005, [1974] 2008) e Clifford Geertz ([1988] 1990; 1989). É dessa abordagem processual que o conceito de performance emerge. Ao contrário de uma visão normativa e homogênea dos sistemas culturais, Geertz (1989; 1991; 1997) e Victor Turner ([1967] 2005, [1974] 2008) argumentaram a favor de uma abordagem que priorizasse os sujeitos vivendo em contextos de interação social. Nessa perspectiva, os sujeitos são considerados como agentes de ação e interpretação que atuam sobre o mundo social. Geertz (1989:13-41; 104-105) argumentou que a cultura pode ser entendida como formas simbólicas públicas, ou seja, formas que expressam significados de sujeitos engajados no curso da ação social. O interesse de Geertz reside nas formas de subjetivação que discursos e práticas culturais efetuam na vida social. Assim, todo sistema cultural fornece aos sujeitos um *modelo de* idéias, valores, ethos, visão de mundo e disposições, e um *modelo para* a ação no mundo. A experiência dos sujeitos e suas posições sociais possibilitam viver a criatividade, as expressões estéticas (sonoras, visuais e verbais), em contextos de transformação e subjetivação (Ortner, 2005)¹².

Geertz ([1988] 1990) enfatiza que a linguagem não é só representação de um mundo concebido, é mais que figuração, é o

¹² Sherry Ortner (1994; 2005) analisa a importância da antropologia de Geertz para o entendimento das noções de sujeito, agência e subjetividade.

mundo, ou seja, os símbolos são eles mesmos, a coisa em si. E, desta forma, distancia-se de uma visão alegórica (no sentido etimológico que consiste em querer “dizer outra coisa” que não aquela expressa pela alegoria ¹³), e aproxima-se mais do sentido “tautegórico”, que significa dizer o próprio através dele mesmo. Em que medida a noção de *poiësis* estaria ao lado deste sentido tautegórico? Geertz sugere pensar que toda vida social encontra-se fundada no seu fazer. *Poiësis*, no sentido clássico aristotélico é aquilo que está implicado e não explicado, é o fazer em si mesmo ¹⁴.

A dimensão estética de uma sociedade não é um componente residual expresso somente em pinturas, edificações, objetos de arte ou poemas. A arte é um *sistema cultural* que fala de formas de vida, de modos de fazer, sentir e significar o mundo ¹⁵. Os significados emergem tanto das relações cotidianas quanto dos dramas sociais, marcados por cantos, danças, narrativas, coreografias e ornamentos. A apreensão da vida como socialmente dramática, metafórica e contextual permitiu compreender a briga de galos balinesa (1989) como um comentário metassocial. O vocabulário de sentimento no drama da briga de galos (a excitação do risco, o desespero da derrota, o prazer do triunfo) são emoções e reflexões reveladoras do ethos e da visão de mundo balinesa sobre sua violência, sua aparência, seus usos, sua força e sua fascinação, entrelaçando temas como a participação no jogo, as rivalidades de status, a excitação de massa, o sacrifício, movimentos que constituem uma estrutura simbólica (Geertz, 1989, 1990). À luz dessa perspectiva, os rituais não são meras repetições de atos em seqüência, mas atos dramáticos com o poder de operar transformações e atualizações das relações como apontam os trabalhos de Victor Turner ([1967] 2005, [1974] 2008).

Apoiando-se em Arnold Van Gennep (1909), Turner entende o ritual a partir de quatro fases de ação que inclui: a ruptura da ordem

¹³ Eudoro de Souza se refere à Alegoria da Caverna do VII Livro da República de Platão, a alegoria sobre o mundo das idéias: o sentido das imagens estaria inteiramente fora delas” (1966:28). A noção de “tautegórico” foi sugerida nas aulas de Teoria II, com o Profº Rafael de Menezes Bastos, PPGAS-UFSC, 2005, para pensar a natureza do dizer da linguagem, do rito, da arte.

¹⁴ Na obra *A Poética*, Aristóteles escreve: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente universal, e esta o particular” (1897: 209).

¹⁵Geertz (1997: 142-181).

social, a crise, a possibilidade de compensação e/ou reparação e as formas de resolução e/ou reintegração ([1974] 2008). Estas fases implicam em outra mais central: a *liminal*, marcada por reflexividade, tensões e conflitos sociais. É neste momento que os sujeitos refletem sobre si e sobre os outros, e levam as relações para a mudança, a transformação, ou à reprodução de valores ou à criatividade estética. Segundo Turner, a vida social é constituída de um caráter processual, de uma *comunnitas* e de uma *anti-estrutura social* marcadas pela multivocalidade e a polarização dos símbolos ([1974: 23] 2008). Nota-se aí a consideração de que a vida social é constituída, em todos os tempos e lugares, por formas sociais de cunho dramático, estético, político.

Para Turner, todo ritual é polissêmico e multivocal na medida em que durante o processo de simbolização condensa uma rede de símbolos, idéias, categorias e significados interligados e postos em ação tanto por especialistas rituais quanto por outros agentes que ocupam determinadas posições na contextualização ritual. Há três campos de significados que permitem o entendimento do processo ritual: a interpretação nativa (exegeses feitas com os especialistas rituais); o significado operacional (condensa o dizer e o fazer ritual); e o significado posicional (a polissemia dos símbolos rituais e suas relações entre si). Turner enfatiza que a eficácia e o poder polissêmico e multivocal dos símbolos rituais residem justamente nas posições que esses símbolos ocupam em diferentes fases ou contextos da performance, pois não são apenas signos que representam coisas, porque “produzem emoções e mobilizam desejos” ([1967] 2005: 84-86). Os dramas sociais emergem a partir de um contexto em que as relações ou regras sociais são interrompidas ou quebradas, conduzindo, assim, a um estado de ruptura ou alteração das relações sociais, rearranjadas e/ou reparadas pelas autoridades socialmente reconhecidas. Mais tarde, Turner (1982: 93) retoma sua definição de drama ao dizer que estes suspendem as relações sociais cotidianas, interrompem o fluxo da vida social e força um grupo a refletir sobre seu próprio comportamento em relação aos seus valores e ao mundo do outro. Dramas sociais induzem e contém um processo reflexivo que geram “enquadres” nos quais a reflexividade pode encontrar um lugar legítimo.

Redirecionando seu foco de interesse dos dramas sociais para os estudos de performance, Turner (1982: 89-101) reconhece que na forma processual do drama está implícita uma estética. A relação entre performance e estética é estabelecida, ou melhor, reconhecida. O termo

performance é derivado do francês *parfounir* (“completar” ou “realizar inteiramente”), e não implica uma estrutura que se manifesta de forma abstrata, mas em um sentido processual que acarreta a realização de um ato. Os argumentos de Victor Turner para a construção de um paradigma dos estudos de dramas rituais e performances encontram afinidades com a abordagem de Dilthey sobre a noção de experiência (1986: 33-44). De acordo com Turner, a etimologia da noção de experiência deriva do indo-europeu *per* e significa “tentar, aventurar-se e arriscar-se”, enquanto que na derivação grega *perao*, significa “passar por (*I pass through*)”, implicando a idéia de ritos de passagem. Em grego e latim, experiência está associada às idéias de “perigoso e experimento” (Turner, 1986: 35). Turner enfatiza a distinção feita por Dilthey entre uma experiência qualquer e a estrutura da experiência. A estrutura da experiência é caracterizada pela iniciação e a consumação da expressão, que, por sua vez, é a comunicação com outros. Os significados emergentes dessa experiência poderão ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, cantados, todos postos em circulação na vida social. Há, portanto, uma conexão intrínseca entre a experiência e as formas estéticas, para Turner, “*the experience of a living creature is capable of aesthetic quality*” (grifos do autor, 1986: 37-38). Overing e Gow (1996: 249-293) não compartilham do uso da categoria estética ocidental como possibilidade transcultural para estudos antropológicos, por ser uma categoria histórica que remonta ao século XVIII. Se, como demonstra Bourdieu (2003; 2005), no ocidente, a compreensão das artes sempre foi pensada como uma atividade distinta do tecnológico, do cotidiano e do produtivo, nos contextos ameríndios arte e beleza não são concebidas como esferas exteriores tanto das atividades práticas do cotidiano quanto da vida ritual (Overing, 1993, 1991, 2000). Overing (2000: 07) destaca que as análises dos autores da coletânea *Anthropology of love and anger. The aesthetics of conviviality in native Amazonia*, mencionam diferentes modos de como a socialidade ameríndia incorpora uma noção de estética das virtudes, da vida afetiva e das relações constitutivas da ética social sem separar a arte (estética) da vida em um contraste com a sensibilidade moderna ocidental que, teoricamente, não reconhece a esfera da estética pertencente às atividades cotidianas dos sujeitos.

Turner (1986) antecipa essa abordagem pelo conceito de vida social como um processo dramático. Nessa perspectiva, a estética é constitutiva da unidade processual da experiência. As estruturas da experiência são marcadas pela fase do *limen* ao colocar em cena,

símbolos expressivos de identidades ambíguas, figuras andróginas, combinações gráficas monstruosas, máscaras, símbolos que representam o nascimento e a morte, o útero e o túmulo, o segredo e o disfarce, os desejos e o controle, a invisibilidade e a visibilidade da ordem cosmológica.

Os dramas sociais ou a vida social tomada na acepção dramaturgica abarca tanto imagens do cosmos quanto do caos, rupturas e continuidades, sentimentos, desejos e ética. Todos os códigos sensoriais encontram-se entrelaçados como em uma sinfonia: a dança, as canções, os cantos, as edificações, as festividades, as pinturas corporais, a fabricação de corpos, a aplicação de eméticos e bebidas alucinógenas, a conexão entre mitos e heróis na trama das tradições orais (1986: 42). Apoiado em Dilthey, Turner argumenta que a forma estética do teatro é inerente à vida social. Nota ainda que a performance deriva do subjuntivo, do liminal, do reflexivo, o núcleo do drama social no qual estruturas da experiência do grupo são replicadas, deslocadas, reintegradas, e rearranjadas.

De acordo com Langdon (1996:04), Turner muda seu interesse sobre os rituais e o drama social e volta-se para o estudo da performance influenciado pela etnografia da fala de Ervin Goffman (1983) e sua perspectiva dramaturgica da vida, ao lado da colaboração com Richard Schechner (1988, 1993) sobre teatro. Turner (1987:72-98) argumenta que os gêneros performativos abarcam mais que concertos, cerimônias, festividades, e inclui as expressões estéticas que estabelecem um recorte no espaço/tempo, atividades seqüenciais, sujeitos que ocupam posições especiais no evento, o assunto ou tema do evento e a platéia.

Aproximando-se da definição de dramas sociais de Victor Turner, Tambiah (1985) chama a atenção para que os conceitos de rituais e os contextos performativos sejam apreendidos por uma perspectiva heurística capaz de fornecer ao antropólogo as condições de apreensão para como a sociedade ou grupo investigado define o que é um ritual e/ou um evento performativo. Os rituais e eventos críticos de uma sociedade ampliam, focalizam, põem em relevo e justificam o que já é usual ou inerente neles. São os contextos etnográficos que demarcam tais eventos e, portanto, cabe ao pesquisador a sensibilidade de observar o que são e quais são os eventos especiais para os nativos (Peirano, 2001: 08). Tambiah (1985:128-141) definiu os rituais sob quatro aspectos centrais: como fenômenos rituais de comunicação, constituídos de seqüências padronizadas de palavras e atos, freqüentemente expressos em múltiplos meios - diálogos cerimoniais,

músicas, pinturas corporais e danças; os conteúdos que variam pelo grau de formalidade, estereotipia, condensação e repetição; a produção e a reatualização de valores sociais durante a performance; e o aspecto performativo no sentido em que “dizer é fazer” (Austin, 1990), através de múltiplos meios pelos quais os participantes experimentam um evento intensivamente, e indexam valores. A teoria de J. L. Austin (1990) sobre a linguagem considera os atos de fala na interação comunicativa contextualizada, chamando a atenção para aquelas expressões da linguagem de caráter intersubjetivo, ou seja, como e porque determinadas expressões podem ser usadas e outras não. Nesta perspectiva, a linguagem não é uma representação da realidade, mas uma ação sobre o real. Assim, dissolve as oposições entre o real e o simbólico, a representação e a ação.

Próxima da teoria de Austin, Wittgenstein, em seu segundo momento de produção filosófica, *Investigações Filosóficas* ([1953]1989), propõe reconduzir a compreensão da linguagem do seu emprego metafísico para o uso cotidiano. A linguagem (palavras, frases, etc.) é entendida como um conjunto de “jogos de linguagem”, distinta de uma estrutura oculta ou uma estrutura lógica formal. A linguagem é “divisível” em um labirinto de sublinguagens e domínios que são parte de uma forma de vida, praticada no contexto social em que os falantes vivem. O significado das expressões nos “jogos de linguagem” está no seu modo de uso, inserido em determinadas regras de relações. Para Wittgenstein, o significado da linguagem está no seu uso, ou seja, o pensamento, a linguagem e as proposições são imagens do mundo, encerrando a totalidade da experiência (1989: 51). A linguagem é definida como uma ação sobre o mundo, ou seja, trata-se de pensá-la na constituição do real. É neste sentido que Austin reconhece a eficácia dos atos de fala, e aqui eu incluíria as canções e outras artes verbais, como expressões performativas pelo seu poder ilocucionário (a força-ideia). São as condições de uso que determinam o seu significado. Para o autor, as expressões performativas não são apenas declarações do que se está praticando, mas um ato constituinte do mundo. O conceito de “sentença performativa” ou “proferimentos performativos”, derivam do verbo *to perform*, verbo correlato do substantivo ação, de fazer algo. A força ilocucionária das palavras (e canções), os “proferimentos performativos” acontecem em circunstâncias apropriadas, o que inclui uma relação com outrem. As palavras para o autor não são meros sinais externos e audíveis, mas fatos socialmente significativos (Austin, 1990: 21-37).

As reflexões de Langdon (1996, 1999, 2007b, 2007b, 2007c, 2008) sobre a temática dos rituais e da performance são uma referência central para pensar as diferentes perspectivas no campo da antropologia que tratam da questão. De acordo com a autora, até décadas recentes, textos orais, incluindo os diferentes gêneros como mito, folclore, lendas e contos de fada, foram analisados como textos fixos, sem considerar os mecanismos poéticos que marcam a narração oral. Coube aos estudos antropológicos com enfoque nas artes verbais, refletir sobre a problemática, reinscrevendo os gêneros de fala, mito, ritual e performance num *paradigma* que considerasse o dito no fluxo do discurso social, como sugerido por Geertz (1989). Langdon (2008) destaca que o estudo da narrativa tem ido além no sentido de conceber a narrativa, como expressão oral, para pensá-la no conjunto dos gêneros dramáticos e performativos marcados por qualidades estéticas e emergentes através da interação social (Bauman, 1977, 2008; Bauman & Briggs, 1990, 1996; Basso, 1985).

A diferença da teoria da performance de Victor Turner (1982, 1986) e Tambiah (1985) para o que Langdon (2007a, 2007b, 2007c, 2008) chama de um *paradigma analítico da performance*, representado principalmente por Richard Bauman (1977), está em que a primeira abordagem volta-se para as análises das relações entre cultura, sociedade e performance, e a segunda para *como* as culturas e/ou grupos fabricam gêneros (canções, danças, narrativas, entre outros) particulares de performance.

Richard Bauman (1977), compreende a arte verbal como performance, baseada numa compreensão do conceito como um “modo de falar”. Com esta abordagem pretende retirar as narrativas e falas da discussão das disciplinas do folclore e da lingüística, inserindo-as em outra referência antropológica. A arte verbal compreendida aqui é a narrativa do mito e a linguagem falada de contextos etnográficos específicos. A partir da noção de “enquadre” das situações de que fala Bateson (1998) e Goffman (1998), desenvolve a noção de estrutura como um contexto interpretativo guiado pela diferença entre ordens de mensagens. Assim, toma a performance como uma estrutura distinta e um recurso comunicativo ao longo do qual os outros falam em comunidades particulares (Baumann, 1977: 10-11). A fala e a comunicação verbal consistem de uma responsabilidade por parte do performer em exibir talento e competência, socialmente construídos, ao outro. Os atos performáticos abarcam elementos essenciais em sua composição: o *display* ou a exibição dos atores que atuam para os

outros; a responsabilidade e a competência assumidas pelos atores na exibição da fala e com maneiras apropriadas; a avaliação dos participantes; a experiência em relevo; e os atos performáticos como momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, sinalizados para estabelecer o evento da performance. É a sinalização (*keying*) que invoca como o evento pode ser interpretado (Bauman, 1977: 7-15; Langdon, 1996, 2008:168).

O contexto interpretativo no qual as disposições são sinalizadas e transferidas como performances caracterizam a interação comunicativa. Aqui Bauman retorna a Bateson (1972:188) enfatizando a “metacomunicação” do processo. Em cada comunidade de fala, usa-se um conjunto estruturado de meios de comunicação culturalmente convencionalizados em formas específicas para sinalizar uma performance: códigos especiais, linguagem figurativa, paralelismo, características paralingüísticas, fórmulas especiais, recorrência a tradição e o recurso da performance (1977: 16-21).

Na etnografia da performance como um sistema cultural, a atenção do investigador será freqüentemente voltada aos gêneros performáticos de cada contexto etnográfico. O evento cultural designa um segmento dirigido do fluxo da experiência constituindo um contexto significativo de ação. Para ampliar o conceito de performance Bauman emprega a noção de “performance cultural” formulado por Singer (1972). Os eventos performáticos como as performances culturais são contextos de performance dentro de uma comunidade. Eles são, como uma regra, eventos programados, restritos em cenários claramente dirigidos e públicos, envolvendo o performer e a platéia (1977:27).

As considerações centrais desta perspectiva compreendem a performance como emergente da interação dos recursos comunicativos - *como se fabricam e como se falam, cantam e dançam* -, disponíveis na sociedade. A negociação do evento que envolve *quem* fala e qual o papel que estabelece na vida social, a dialocalidade da performance, inclui as vozes de várias pessoas, e o poder retórico do performer de envolver a platéia. Nesta direção que Ellen Basso (1985:05) sugere a cultura como emergente a partir do conceito de experiência social como o fator vital para a geração da performance e da cultura. Por fim, Langdon (2008:175-176), aponta cinco qualidades entrelaçadas que permeiam e constituem o eixo paradigmático e conceitual das abordagens da performance: a *experiência em relevo*; a *participação expectante*; a *experiência multisensorial*; o *engajamento corporal, sensorial e emocional*; e os *significados emergentes*.

Antropologia da música

Minha etnografia sobre as performances rituais de Aruanã focaliza o universo da *artisticidade* Javaé como um dispositivo constituidor de sua *socialidade*. Uso o conceito de *socialidade* (*sociality*) elaborado por Wagner (1974) em referência ao modo de conceber a pessoa e as relações sociais nas terras altas da Papua Nova Guiné. Strathern ([1988: 11-13, 94], 1999: 169; 2006: 39-40, 279), nos estudos da Melanésia, mostra que neste contexto, a noção de pessoa é “múltipla” na medida em que “as pessoas melanésias são concebidas tanto dividual como individualmente. Elas contêm dentro de si uma socialidade generalizada. Com efeito, as pessoas são frequentemente construídas como lócus plural e compósito das relações que as produzem”. Tudo parecendo apontar para a inexistência da dicotomia sociedade e indivíduo que caracteriza a perspectiva moderna ocidental. O conceito de *socialidade* indica o teor *relacional* tanto da vida social no contexto da Melanésia quanto das terras baixas da América do Sul (Strathern, 1988, 1992; Viveiros de Castro, 2002; Luciani, 2001; Viegas, 2007). Strathern (1992: 82-84) ressalta que a conceptualização melanesiana de pessoa é “dividual” porque “o que produz a parte também produz o todo”.

Embora, a filosofia estética ocidental conceba a música, e outras artes, como manifestações desinteressadas do social (Bourdieu, 1979, Overing, 1996), é cada vez mais difícil pensar a música, neste caso, como instância descolada das relações nos diferentes cenários ¹⁶. Nas sociedades ameríndias, a música é um acontecimento performativo e concebido como constitutivo tanto dos sistemas cerimoniais quanto das relações de convivialidade, planos expressivos das emoções, dos afetos, da corporalidade, da identidade e da alteridade. Diferentes autores (Menezes Bastos, 1990; Overing *et al.*, 2000; Mello, 2005, Piedade, 2004; Lagrou, 2008; Barcelos Neto, 2008; Montardo, 2002) já mostraram que a socialidade dos povos indígenas da Amazônia não faz distinção entre ética e estética. Leach ([1964]1996: 75), já havia argumentado que estética e ética são idênticas, e que “se quisermos entender as normas éticas de uma sociedade é a estética que devemos estudar”.

¹⁶Ver Sheperd (1991), Willis (1990), Middleton (1990) para estudos de segmentos culturais e gêneros musicais no ocidente.

Menezes Bastos (1999¹⁷) sugere uma musicologia como parte de uma antropologia da comunicação em que a antropologia apreenda a música ou formas musicais como objetos de análise de igual estatuto conceitual que outros conceitos clássicos do campo antropológico: “o estudo, de um lado, da música e, de outro, da comunicação como fenômeno abrangente, é que poderão instrumentar a incorporação orgânica da música no seio de uma teoria da cultura que não mais insista em tratar com estranheza aquilo que não é estranho ao homem” (*op. cit.*: 51) ¹⁸. Na acepção de Seeger (2004, xiii-xvii), o conceito de *antropologia musical* permite uma abordagem do aspecto musicalmente performativo da vida social ao pôr em relevo a dinâmica e a re-criação constante de sons, lugares, tempo, pessoas e significados em circunstâncias diversas. Assim, a dicotomia entre música e cultura é dissolvida pela perspectiva que considera o som e as ondas sonoras como irredutíveis a fenômenos físico-acústicos, pois são expressões sonoras, com afirmou Blacking (1995: 33) de sistemas “socialmente organizados” (Hill, 1993; Blacking, 1995; Menezes Bastos, 1999, 1990; Seeger, 1980, 2004¹⁹). Os estudos de antropologia da música nas sociedades indígenas das TBAS vêm desenhando um escopo altamente especializado de etnografias nos últimos trinta anos, como o estudo de Menezes Bastos ([1976] 1999a, 1999b, 1990, 1996, 2002, 2007a), Travassos (1984), Aytai (1985), Seeger (2004), Graham (1995), e os mais recentes tais como o de Bueno da Silva (1997); Piedade (1997; 2004); Beaudet (1997); Mello (1999, 2005); Montardo (2002); Coelho (2003); e Herbata (2006).

Na Papua Nova Guiné, Feld (1982) faz uma análise dos modos e códigos de som que comunicam um entendimento do *ethos* e da vida social Kaluli. Sua investigação procura apreender o significado das relações entre a origem, a estrutura e os sons da música com outros aspectos da sociedade. Feld mostra as modalidades expressivas Kaluli de choro, poética e canções em sua estrutura textual e musical - as canções humanas estão em relação com as canção dos pássaros, que relembram e reatualizam regiões da floresta e eventos do passado que provocam sentimentos intensos nos ouvintes e no performer. As canções

¹⁷Este trabalho primeiramente foi apresentado como dissertação de mestrado em 1976, na Universidade de Brasília. Nas citações seguintes, farei menção a publicação de 1999, a 2ª edição da Editora da UFSC.

¹⁸O estudo de Merriam (1964, 1971) é também central ao posicionar a etnomusicologia numa relação indissociável com as Ciências Humanas e Sociais.

¹⁹A primeira edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger é de 1987. Ao longo do texto, cito a nova edição de 2004.

gisalo conduzem os participantes/platéia às lágrimas, sendo que o êxito do cantor é avaliado ao produzir tristeza até ele queimar-se com uma tocha.

Entre os povos da família lingüística aruak (ou Arawak), destacam-se os estudos de antropologia da música aqueles elaborados por Smith (1997), Hill (1993, 2009), Wright (1993), Mello (1999, 2005) e Piedade (2004)²⁰. Smith (1997: 272) mostra o papel de intermediação da música no ritual e na cosmologia entre os Amuesha da selva peruana, definindo-a como centro integrador dos vários outros discursos presentes no rito. A performance ritual das músicas Coshamnats é um sistema de comunicação que integra várias camadas de significados, conectando os Amuesha com a ordem cósmica. O estudo de Hill (1993) sobre as verbalizações da música e da musicalidade da fala Wakuénai aponta para o modo de interação entre narrativa mítica e música. Os Wakuénai da Venezuela possuem um conjunto de cantos *málikai* executados por especialistas rituais. Como formas de arte verbal, os *málikai* são analisados à luz de um universo conceptual de seres míticos da cosmologia. Assim, *málikai* é uma arte musical que inclui gradações variáveis musicalmente, do discurso, do canto e da fala cantada. A idéia central da etnografia é mostrar que há correspondências entre a construção verbal de significados incorporados na linguagem de *málikai* e a criação musical de sentidos e significados nos sons, tempos, ritmos e timbres da fala, ou seja, entre correspondências na relação de interação entre a linguagem musical e a linguagem mítica. No primeiro, Hill chama o primeiro de “musicalização”, composto por categorias semânticas de seres míticos que adentram o corpus da música; o segundo é chamado de “mistificação”, formado por categorias verbais de seres míticos que produzem uma estabilização da linguagem musical (1993:20). Wright (1993), por sua vez, explora a linguagem ritual dos especialistas em cantos nos ritos de iniciação, nascimento e morte entre os Hohodene, os Baniwa do noroeste amazônico. Tal como os *málikai* dos Wakuénai, os cantos rituais de *Kalidzamai* dos Hohodene são uma variável que excede a fala do cotidiano ao atuar criativamente no processo metafórico de conectar o saber da experiência de mundo dos seres sociais e naturais com o universo dos seres míticos (1993:13).

Entre os Ye’Pâ-Masa, povo Tukano do alto Rio Negro, Piedade (1997:64-67) mostra que a compreensão dos cantos *kaapiwayâ* concebidos como criações do deus *Ye’ pá-õ’âkihi* ao longo da viagem

²⁰Para mais informações sobre os povos de língua aruak, consultar <http://pib.sociambiental.org.br>. Ver Hiil & Santos Granero (2002).

mítica da cobra-canoa, deve ser buscada na sua articulação com a performance feminina. Na performance de *kapiwayã*, os homens dançam juntos, cantando na língua dos deuses os sons que evocam o tempo da criação da humanidade. Piedade observa regularidades musicais e simbólicas entre os cantos que o configuram como um gênero musical. Entre as pausas da performance *kapiwayã*, instaura-se o *Āhadeaki*, gênero musical através do qual as mulheres executam solos de lamentações relacionados com a exogamia lingüística, a saudade do sib paterno e a aldeia de origem. Uma risada ampla e aguda marca a finalização da performance (1997:87). As relações entre *Kapiwayã* e *Āhadeaki* são emblemáticas das relações de gênero na medida em que o mundo masculino está associado ao coletivo, à força e ao vigor social, e o mundo feminino, associado à exogamia e à abertura da esfera social (op.cit.:135). As relações entre o masculino e o feminino entre os Tukano é bastante similar à forma como estão codificadas na cosmologia e na narrativa mítica Javaé, associando o masculino à vida cerimonial e à tradição e o feminino à alteridade e à transformação. Rodrigues (2008) analisa profundamente essas relações na cosmologia Javaé.

No Alto Xingu, se destacam os estudos de antropologia da música elaborados por Menezes Bastos (1999, 1990), Basso (1973, 1985), Mello (1999, 2005), e Piedade (2004). Os estudos de Menezes Bastos (1990, 1999 [1976], 2002: 139, 2007a, 2007b) sobre a música do Yawari Kamayurá, mostra que, além de ser classificada através de animais emblemáticos (jaguaririca, mutum), constitui-se de sete cantos (blocos de cantos e vinhetas): noitinha (abertura), noite, noite funda, madrugada, mutum, clausura da madrugada e tarde²¹. Segundo o autor o dia Kamayurá tem início à noitinha, encerrando-se na tardinha do “nosso” dia seguinte. A música parece ali operar como um dispositivo de constituição, controle e marcação de horários cronológicos e de um tempo cosmológico. Menezes Bastos (1990: 522-523) mostra que o “tempo da história” Kamayurá pode ser pensado como o “tempo da imitação”. No rito *Yawari*, a dança, a plumária e os ornamentos teatralizam a cena do “tempo mítico”, corporificando-a. A “imitação” e

²¹Os Kamayurá são um dos dez grupos indígenas que fazem parte do que se conhece na literatura etnológica como povos xingüanos, aqueles que habitam a região sul da Terra Indígena do Xingu (TIX) no estado do Mato Grosso. Os xingüanos são atualmente cerca de 3.000 mil pessoas, vivendo no interior da TIX, local de grande diversidade lingüística: os Wauja, Mehináku e Yawalapití são falantes de línguas aruak, os Kamayurá e Awetí de língua tupi, os Kuikúro, Kalapálo, Matipú e Nahukuwá são falantes de línguas Karib e os Trumai falam uma língua isolada.

o “teatro” do tempo cosmológico apontam na direção de um modo de imitação da ordem da *natureza-naturans* que evoca a idéia de devir, ao contrário da *natureza-naturata*, reificada e natural, como uma cópia do real (Souza, 1966:24). Não se trata de uma idéia alegórica em que o sentido ideológico estaria fora dela como na acepção platônica, mas na de tautegoria, que consiste em dizer o próprio através dele mesmo.

A centralidade da performance musical é tratada por Basso (1985) no ritual Kalapalo, grupo de língua caribe. Sua etnografia insere-se como um dos principais trabalhos que tentam revelar a complexidade da vida cerimonial indígena ancorada numa percepção estética do mundo. Focalizando diretamente a questão da arte como performance, Basso evidenciou o universo do ritual Kalapalo centrado na musicalidade, a idéia do sentido do cosmos construído musicalmente. A autora compreende o cerimonial xinguano como um conjunto de rituais musicais onde a música é a chave que possibilita a passagem do mito ao rito. Ela salienta que a cosmologia do grupo se encontra artística e esteticamente codificada no rito, refletindo “uma visão musical do cosmos”.

O estudo de Mello (2005) entre os Wauja do Alto Xingu, grupo lingüístico Aruak, focaliza a música como elemento pivotal, ligado a outros domínios da vida social como a cosmologia, as relações de gênero, a ética e a estética, e a política. O *Iamurikuma* é um ritual musical feminino concebido como um dos lados de um complexo músico-ritual que envolve humanos e “espíritos” *apapaatai*, e de outro, sua outra face, o mundo das flautas *kawoká*, ritual exclusivamente masculino interdito às mulheres (Piedade, 2004). De acordo com Mello, grande parte das canções do *iamurikuma* cantadas pelas mulheres mantém uma relação similar à de transposição com a música de *kawoká*, flautas tocadas por homens e proibidas à visão feminina (Piedade, 2004; Mello, 2005).

As pesquisas em antropologia da música com os povos Jê-Bororo e Macro-Jê: notas para uma antropologia da música no Brasil Central

No quadro dos estudos propriamente etnomusicológicos Jê, destacam-se os de Seeger (1980, 2004), para os Suyá, Aytai (1985) e Graham (1995), para os Xavante. O trabalho de Anthony Seeger ([1987] 2004), *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian*

People, é um marco no campo da etnologia e da antropologia musical, na medida em que a experiência musical é o campo, por excelência, das reflexões e do entendimento da vida social Suyá. Depois de *Why Suyá Sing*, abre-se um campo de possibilidades investigativas dos sistemas rituais-musicais do Brasil Central, em uma nítida abertura para as questões da estética Jê para além dos estudos de parentesco e da organização social que vigoravam até então²².

Seeger (1987, 2004) analisa o universo musical e verbal dos Suyá, enfocando a continuidade entre fala e música. Apresenta quatro gêneros vocais-musicais: *sarén* – forma de instruir, contar e narrar eventos na 3ª pessoa do singular; *kapérni*- são os diferentes tipos de fala (pública, diária, ruim, lenta, e zangada); *sangére* - que quer dizer invocar, forma recitada de canções de cura, executada sobre os pacientes em números diferentes; e *ngére*, músicas, especialmente canções, gritadas e em uníssono. As origens das canções estão relacionadas a três fontes principais: aos mitos, aos homens sem espírito (revelando o dualismo e a liminaridade da cosmologia do grupo), e aos estrangeiros. Diferentes tipos de canções são associados a estilos de cantar, aos cantores e a cerimônias específicas, tal como as formas verbais executadas de modos recitativos também específicos (1987: 25-53). Um dos mitos analisados por Seeger é o mito da Cerimônia do Rato, incluído no gênero *sarén*. Nesta performance, focalizou propriedades musicais como tom vocal, timbre, alterações fonética, tempo, etc. Para esta sociedade, o corpo opera como um instrumento musical, e é por ele que o performer apreende as canções, executa-as, acompanhadas de movimentos corporais e de uma platéia socializada num modo específico de percepção sonora. O significado da audição, da fala e dos movimentos, tal como as partes do corpo associadas a elas, são enfatizadas através da ornamentação dos corpos, da disposição coreográfica dos artistas, dos tons, timbres, melodias e canções que compõem a vida ritual-musical do grupo (idem:78-80).

Os gêneros vocais-musicais dos Xavante foram estudados primeiro por Aytai (1985), e posteriormente por Graham (1995). Na praça circular, os homens são os protagonistas da música acompanhada pela dança. A fonte dos cantos são os sonhos, todos os jovens com a idade de 17 anos (os *waptê*) passam a sonhar novas canções e melodias (letras e palavras) que serão compartilhadas nas cerimônias públicas. A classificação do mundo sonoro Xavante abarca quatro categorias de

²²Ver Travassos (2004).

músicas, a saber: músicas matutinas (*dapra*ba), músicas do meio-dia (*dadzarono* ou *dayarono*), músicas noturnas (*dahipopo*), e músicas da meia-noite (*mara`wawa*) (1985:15-16). O termo genérico que os Xavante designam as canções e danças coletivas é *Daño`re*. Ou seja, essas quatro categorias são modalidades diversas das *Daño`re*. Conforme Aytai, todos os grupos de idade reúnem-se e aprendem um número significativo de cantos para os grandes ciclos cerimoniais como o *Daño*no (festa da furação das orelhas dos jovens), o ritual *Wayarini* (para o *Way`a*), o *Abadzi Rãyhi Diba* (festa de nomeação das moças) entre outros. O estudo de Graham (1995) aponta como entre os Xavante a música conecta o domínio onírico com a experiência social, ou seja, a artisticidade tem como fonte, os domínios cosmológicos.

Francisco Paes (2005) faz uma revisão bibliográfica a partir da expressão músico-ritual e sociocosmológica indígena, que sustentam a noção de pessoa, a produção, a classificação e a transformação entre os Mebengôkre (Kayapó), Xikrin em especial, do sudoeste do Pará ²³. Neste trabalho, a música é englobada pelas descrições dos rituais e as imagens emergentes das letras dos cantos. Os rituais são apresentados em dez atos performáticos com a descrição dos movimentos dos dançarinos (as) e as letras dos cantos. O ritual de nomeação Xikrin põe em circulação as prerrogativas cerimoniais – *nêkrêjx* (bens rituais e nomes) e *krukràdjà* (conhecimento). Paes (*op.cit.*: 215), afirma que o ritual *Tàkàk-Nhiok* dos Xikrin, possibilita aos performers, viver a experiência de “transcendência” ao mesmo tempo “mitológica e histórica, desejada e perigosa, mantenedora e transformadora”. De acordo com o autor, seria uma experiência “metamórfica-agentiva” que os performers “atingem no *metoro* através dos nomes, ornamentos e prerrogativas cerimoniais”.

As canções do ritual *Tàkàk-Nhiok* foram registradas por Isabelle Giannini e Lux Vidal em parceria com Max Peter Baumann, em 1995, no disco *Ritual Music of the Kayapó-Xikrin, Brazil*, acompanhado de um livreto com informações etnográficas das canções do *Tàkàk-Nhiok* ²⁴. A primeira faixa do disco apresenta a música do ritual do *tàkàk*, de

²³ Os Xikrin pertencem ao subgrupo Kayapó do tronco linguístico Macro-Jê, grupo Jê setentrional junto com os Timbira, Suyá e Kreen-Akarôre.

²⁴ A produção do disco é resultado do Projeto *International Institute for Traditional Music* e da Universidade de São Paulo. Posteriormente, o disco foi publicado na versão em CD pelo *Smithsonian Folkways Recordings*. Os Kayapó (Metuktire), gravaram *Caiapó Metuktire* (2004), um CD duplo que acompanha um livreto com fotos e textos sobre as músicas. As faixas do disco 1 são todas gravações dos Kayapó (Metuktire), realizadas nas aldeias Metuktire e Capoto. O disco 2, com a direção musical de Sá Brito, alguns músicos não-índios

nominação masculina, e as faixas 2, 3, 4 e 5 documentam o ritual de nomeação feminina, *nhiok*, enquanto as 4 últimas apresentam canções de outros ritos Xikrín, vinculados ao ciclo de subsistência e a competições esportivas (Vidal e Giannini, 1995: 4-50). A análise do disco feita por Menezes Bastos (1996) mostra que no ritual do *tàkàk*, os homens *ngét* transmitem aos meninos que são seus *tabdjuo*, nomes e privilégios cerimoniais, usam determinados ornamentos rituais e papéis – musicais – a serem desempenhados na vida cerimonial. De acordo Menezes Bastos (1996: 251-4), a exegese nativa informa que “antigamente” este ritual era exclusivamente feminino, junto com o do *nhiok* e outros ritos de nomeação, todos compondo, ao que tudo indica, um ciclo “musico-coreográfico com duração de cinco anos, dividido em cinco fases”.

A música dos povos Timbira ²⁵ (Gavião-Pykopjê, Canela Ramkokamekra, Canela-Apaniêkra, Krahó e Krikati) foi registrada em um conjunto de 3 CDs, *Amjêkin- Música dos Povos Timbira* (2004-5), sob a coordenação de Kilza Setti, Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira, com a participação de 200 índios dos grupos citados acima ²⁶. Os CDs reúnem amostras de cantos rituais como os do rito de iniciação dos jovens, o rito de recebimento ou entrega das prerrogativas cerimoniais, e a segunda etapa do ritual de iniciação masculina, o ritual da “falsa” tora

acrescentaram suas vozes e instrumentos sobre as vozes e instrumentos Kayapó. Participam do disco 2: Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Simone Soul, Badi Assad, Aírto Moreira, Oki do povo *Ainu* do Japão e Marku Ribas. Junto com o CD duplo foi lançado um vídeo-documentário (28 min, NTSC), sob a direção de Flávio Baroni e Renato Dutra durante quatro anos de captação de imagens, um livro bilingue, escrito pelo indigenista Paulo Pinagé e fotografias de Vito D’Aléssio. Toda a produção sob a liderança de Raoni e Yoba Metuktire, com produção da empresa *Dialeto Latin American Documentary* em parceria com a organização não-governamental *Rainforest Foundation Japan*.

²⁵ Os Timbira formam uma unidade do ponto de vista lingüístico e cultural, pertencente à família Jê (Melatti, 1982).

²⁶ O trabalho é resultado do projeto Arquivo Musical Timbira, do Programa de Educação e Referência Cultural do CTI – Centro de Trabalho Indigenista e da Associação Wy’ty Catê dos Povos Timbira do Maranhão e Tocantins. Ver também o CD Ampó-Hu. Todas as Sementes (s/d). O CD, com 18 faixas, foi gravado pelos Krahó (TO), junto com a equipe de professores, funcionários e estudantes da Universidade Federal de Goiás. As faixas 2, 3, 5, 8, 10 e 12, são canções conhecidas como Wítí, cantadas nas casas de mesmo nome, nos eventos cerimoniais. As letras tratam do mito-história Krahó e das relações com o cosmo. A faixa 4, é uma canção da “festa da batata”, rito que marca a transição da estação das chuvas para a estação da seca. Nesta cerimônia, os Krahó realizam os casamentos. As faixas 11, 13 e 16, são canções do ritual Pemp’kahàc, o rito de iniciação masculina. As canções das faixas 6 e 17, são cantadas por um coro de mulheres. Por fim, as faixas 5, 14 e 15, são canções Khóiré (respectivamente das metades Katamey e Wakmêye), o machado mitológico Krahó.

ou do final do luto, e pequenos trechos de cantigas de ninar, de festas, e de caçada. Sandroni (2007: 01), identifica timbres e texturas variados nos solos de voz, interjeições do condutor da performance, o coro feminino, e os instrumentos como os maracás, sistros, dois tipos de ocarinas e dois tipos de buzinas (ou trompas) que dão os contornos melódicos da música Timbira.

Melatti (1982: 04), mostra a ênfase na música vocal do repertório Krahó, composto de instrumentos de percussão, como o maracá, e os instrumentos de sopro como o *pēdwō*, buzina feita de um gomo de taboca que se encaixa numa cabaça alongada, tocado por uma abertura lateral da taboca e o *kukonré*, pequena cabaça com três orifícios. Segundo Melatti (idem), “os Krahó produzem uma única melodia com esse instrumento”. Por fim, o *pīriakhē*, um cone oco e aberto na base, com um orifício lateral perto do vértice para o sopro. As músicas Krahó são cantadas de acordo com a temporalidade do dia e da noite, de modo similar aos Javaé, Kamayurá e Xavante. Os “cantos da praça” devem ser cantados no início da noite, e outros, na madrugada, alguns acompanhados de dança e outros não. Estes cantos são executados por um homem de maracá, acompanhados por um grupo de mulheres, em fila coreográfica. Além dos “cantos de praça”, há os cantos dos “caminhos e das casas” cantados por um só indivíduo masculino, que percorre cada casa pelos caminhos radiais e do pátio. Os cantores masculinos são conhecidos como *ikrére*, destacando-se entre eles, o condutor ritual ou mestre de música, conhecido como *mekhrākairerexó*, hoje chamado de *padré* (adaptação da palavra portuguesa padre), enquanto as mulheres cantoras são chamadas de *hōkrepoi*. Os Krahó identificam dois tipos de ritmo, “o lento (*kapri*) e o rápido (*huphê*), mas não se sabe se atribuídos aos instrumentos de sopro ou aos cantos, ou à ambos.

Por fim, Melatti (op.cit.:10-11) identifica que os cantos são divididos entre as duas metades *Katamey* e *Wakmēye*. Os cantos *Kupēkrāya 'kore* da metade *Katamey*, são executadas quando os cantores andam de modo “lento”, e os cantos *Kukōi*, da metade *Wakmēye*, são executados quando os cantores andam de modo “ligeiro”. Melatti destaca a importância mítico-cosmológica do *Khōiré*, o machado de pedra em forma de crescente lunar, que o cantor usa nas danças pelos caminhos circulares e radiais da aldeia. Na narrativa mítica, o *machado* aparece em três momentos: ensinando cantos a uma mulher; em uma disputa entre rapazes pela posse de um dos machados; e situado em uma aldeia só de mulheres onde existem estes machados de pedra.

Entre os Jê meridionais, especialmente o universo sonoro Kaingang foi registrado por Tomasino (2000), durante a celebração do *Kikikoi*, o ritual dos mortos, na aldeia Xapecó (SC), em 1998²⁷. De acordo com Tomasino (2000) e Crépeau (2002), a organização social dualista dos Kaingang, é conhecida pelas duas metades complementares e assimétricas: as metades *Kamé* e *Kairu*, e quatro seções *Kamé* e *Wonhétky*, de um lado, e *Kairu* e *Votor*, de outro. A metade *Kamé*, é associada ao todo, enquanto a metade *Kairu* é englobada pela primeira. Os nomes *Kamé* e *Kairu*, são, por sua vez, associados aos heróis míticos da gênese cosmológica do mundo Kaingang, representando, respectivamente o sol e a lua. Tomasino (*op.cit.*: 11), observa que a “paisagem sonora” Kaingang é marcada pela relação entre as metades *Kamé* e *Kairu*, pois cada metade tem seu repertório de rezas que são oferecidas à outra metade. Estas rezas consistem de melodias cantadas ao ritmo do chocalho (*xykxy*), e textos cantados no Kaingang “arcaico”. A autora encontrou uma diferença entre as rezas (cantos) de cada metade: as rezas *Kamé* são consideradas mais “audíveis” e “fortes” em relação às rezas *Kairu*, classificadas como “mais graves” e “menos audíveis”, ou fracas do ponto de vista vocal. Gibram (2008: 04), observou que entre os dois estilos de cantar, melodia e ritmo se contrapõem e se complementam. A música Kaingang inclui a corneta (*turu*), feita de taquara como instrumentos de sopro. Podemos caracterizar este sistema ritual-musical Kaingang similar ao de outros povos Jê (setentrionais), como os Timbira, pela ênfase no gênero na vocalidade com a inclusão do instrumento de percussão e de sopro, além das diferenças melódica e estilística operadas pelas metades cerimoniais no âmbito da conexão rito-mito-música, na acepção de Menezes Bastos (1990; 2007).

A música Bororo é brevemente analisada por Canzio (1997) e focaliza a relação entre texto e música nas cerimônias reunidos no disco *Le Monde Sonore des Bororo* (1989), uma amostra do sistema musical

²⁷ Os Kaingang são habitantes os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Estima-se cerca de 26.000 pessoas vivendo nas 32 Terras Indígenas reconhecidas oficialmente. Em 2002, os Kaingang gravam o CD *Kanhgág Jykre*, com produção de Jorge Hermann, Rogério Rosa e Fábio Torres, em parceria com o Museu Antropológico do Rio Grande do Sul. Em 2006, é lançado o segundo CD, *Kanhgág Ag Vi Ymã Mág Ki - Vozes Kaingang na Aldeia Grande*. A produção e pesquisa são de Jorge Hermann, Rogério Rosa e Rodrigo Venzon. Foi gravado pelos Kaingang Kasu, Retón e Jagtyg. Na aldeia Fag Nhig, situada no bairro Lomba do Pinheiro, periferia de Porto Alegre, vivem Kasu, Retón e Jagtyg, os cantores mais velhos da aldeia que gravaram todas as 31 faixas do CD.

caracterizado por exortações, orações recitadas, gritos, cantos em solo ou em coro ²⁸. Os instrumentos musicais, como os chocalhos, acompanham os cantos, oferecendo sua textura rítmica. Canzio estuda os aspectos performativos e textuais dos cantos, entre a métrica do verso e a prosa. Sem traçar um mapa do ciclo cerimonial Bororo, entende-se que a performance musical é caracterizada pela *estrutura núcleo-periferia* de que fala Menezes Bastos (1990, 2007), o núcleo formado pelo mestre de música e o grupo de homens associados aos clãs e a casa dos homens; e a periferia, formada pelo coro das mulheres.

Voltando-se para o gênero musical Maxakali ²⁹, Álvares (1992, 1996) identifica os cantos *yãmîy*, o bem cerimonial que uma pessoa deve receber de seus parentes durante o ciclo de vida e o dote que as noivas levam no casamento. Os *yãmîy* são seres cantores e donos dos cantos, das “belas palavras”, e do conhecimento, inclusive o conhecimento na confecção dos instrumentos musicais e os *mîmânâm*, os postes rituais (*op.cit.*: 300). Diferentes de outros povos amazônicos, entre os quais é o xamã quem realiza as viagens aos mundos cosmológicos, entre os Maxakali, é o contrário, são os *yãmîy*, os xamãs que viajam até a aldeia para cantar.

A aldeia cosmológica dos *yãmîy* é homóloga à aldeia dos vivos, característica da geografia Jê como notou Seeger (2004) para os Suyá, Crocker (1985) para os Bororo, e Rodrigues (2008) para os Javaé. Em contraste com o mundo dos vivos, no mundo dos *yãmîy*, não há morte, doenças, velhice e conflitos, pois são seres imortais, não adoecem ou envelhecem, aspecto semelhante da concepção Javaé dos mundos cosmológicos onde vivem os Aruanãs, seres que nunca morrem ou adoecem. Conforme Álvares (*op.cit.*: 301), *yãmîy* é glosado como “canto ou música”, o elo, o movimento e a expansão que conecta o mundo social com o mundo dos xamãs *yãmîy*. Mais que isso, os cantos são concebidos como o “transporte e a passagem, caminhos através dos quais os Maxakali e os *yãmîy* comunicam-se”. O repertório de cantos é ensinado e transmitido aos homens através dos *yãmîy*, no interior da

²⁸ *The Bororo World of Sounds. Le Monde Sonore des Bororo* (1989). O Cd com 49' e 09 faixas, contém canções Bororo do ritual funerário: Roia Kurireu, Exhortations, Roia Mugure Boecojiwu, Marido, Aije, Marenaruie, Roia Mugureu Merijiwu, Oieigo. Publicação Audivis, France. Coleção Musiques & Musiciens du Monde /Musics & Musicians of the world/UNESCO Collection. Ver Viertler (1991), especialmente a segunda parte que traz a descrição de parte dos cantos Bororo *Roia*.

²⁹Os Maxakali, povo da língua Maxakali, tronco lingüístico Macro-Jê, habitam várias aldeias ao longo dos afluentes do rio Umburanas, tributário do rio Mucuri, nordeste de Minas Gerais (Álvares, 2006: 297).

“Casa dos Cantos”, durante um ciclo ritual, marcado pelo tema da saudade entre almas, espíritos e humanos. Nestes ciclos, toda pessoa, detentora dos cantos *yãmîy*, eterniza-se ao transmiti-los para seus filhos. Assim, a pessoa torna-se canto, som e música. A análise etnomusicológica de Tugny (2008: 02) dos cantos Maxakali, por sua vez, focaliza o *tatakox* (multiplicidade de espíritos), que em duplas tocam aerofones (flautas) pelos caminhos entre o *kuxex*, a casa dos cantos, e o cemitério, lugar do qual levam as “imagens-crianças” de que as mães sentem saudade. Na casa dos cantos, *tatakox* as transforma em *yãmîy*. O repertório de cantos Maxakali, os *yãmîyxop*, inclui várias “modalidades transformacionais”, como os cantos *xûnîm*, marcados pela seqüencialidade, repetição, refração, variações intervalares (da altura sonora) e rítmicas, pois, o ritmo de um chocalho não coincide com outro, apenas aproximam os cantos. Para Tugny (*op.cit.*: 19), a negação da sincronia como forma de experimentação espacial, corporal e temporal, pode ser a expressão possível da estética musical Maxakali ³⁰.

Os estudos da música nas sociedades Jê-Bororo e Macro-Jê (Beudet, 1993; Aytai, 1985; Brígido, 1994/1995; Graham, 1995; Menezes Bastos, 1996; Canzio, 1997; Conrad, 1997; Seeger, 2004), revelam uma ênfase voltada para a música voco-sonora. Na ótica de Beudet (*op.cit.*: 530-1), os cantos Kayapó do disco *Brésil central: chants et dances des Indiens Kaiapó* (1989), correspondem à estética musical preponderante entre os Jê: homofonia, valores rítmicos iguais sobre um tempo rápido com acentuação bem marcada, e o resultado, a potência do ritmo, típico dos cantos coletivos Jê. Seeger (2004:80), por sua vez, sugere que a centralidade dada pelos Suyá ao idioma corporal, audição e fala, associados à ética do grupo, talvez seja uma das razões pelas quais os Suyá não tenham desenvolvido muito interesse pela música instrumental.

À primeira vista, pareceria que o princípio dualista, subjacente das organizações sociais Jê-Bororo, entre a esfera pública masculina e a esfera doméstica feminina, ressoaria nos gêneros vocais. Entretanto, Seeger (1980: 103) aponta que essa relação não é mera replicação de um

³⁰ Os Maxakali gravaram 5 faixas dos cantos *yãmîy* no CD *O Canto das Montanhas* (1999), junto com o povo *Krenak* e *Pataxó*. As primeiras 9 faixas, são canções *Krenak*, de homens e mulheres, sendo que a 1, *Theon Hô* (1’36’’), e a 9, *Kicrok Tondon Nukum* (1’53’’), são músicas de flautas longas de bambu, que abrem o ritual *Taru Andék*, a evocação dos “espíritos protetores”. Os cantos Maxakali (*yãmîy*), compõem as faixas 10, *Kuayakivi* (9’00’’), 11, *Kumãtxu Preto* (3’33’’), 12, *Yãmîy* (9’02’’), e 13, *Kumãtxu Vermelho* (3’10’’). As faixas 14 a 20 são cantos de homens e mulheres *Pataxó*.

domínio sobre o outro, ou seja, os planos do sistema músico-ritual e mito-cosmológico não são redutíveis a um epifenômeno ou reflexo das relações sociológicas. Tal argumento reduziria os aspectos poéticos presentes na performance musical.

No capítulo seguinte, percorro a mitologia Javaé, buscando entender por meio das narrativas, como pensam o mundo, ou melhor, como o mundo é pensado. As narrativas mitológicas são fundamentais quando adentramos as exegeses das canções de Aruanãs, seres mito-cosmológicos, que cantam aquilo que os homens não podem verbalizar socialmente. É como se cantar e dançar para os Javaé, fosse uma reedição dos tempos míticos pré-ascensão ao mundo de fora, da sociedade, ou daquilo que “poderia ter sido”.

CAPÍTULO 3 – NARRATIVAS JAVAÉ SOBRE A CRIAÇÃO DO MUNDO

Neste capítulo, apresento dois mitos centrais da cosmologia Javaé que nos permitem a compreensão dos fundamentos sociológicos que regulam as performances rituais de Aruanã. Remeto o leitor ao estudo de Rodrigues (2008), para uma análise completa da mitologia Javaé. Para os propósitos da tese, focalizo o **Mito 1 – *Tan̄xiwè*** e o **Mito 2 – *Myreikò***, porque que apresentam um conjunto de relações entre os sujeitos protagonistas da recriação do mundo e uma explanação ameríndia do mundo social.

Considero relevante argumentar pela articulação tanto de uma abordagem preocupada com as operações lógicas que as sociedades ameríndias elaboram na discursividade mítica quanto pela historicidade nela subjacente. As análises da relação entre mito e história (Hill, 1988, Turner, 1988a, 1988b, 1993; Gow, 1991; Albert & Ramos, 2002, Rodrigues, 2008), enfatizam a agência dos ameríndios nas relações entre diferentes povos indígenas e nas de contato com os colonizadores. Contudo, as relações intersocietárias e modos subjetivos de diferentes povos atuarem nas relações e situações de contato não são algo novo nestes cenários, mas algo constitutivo de toda a socialidade (Menezes Bastos, 1999; 2001). Estudos contemporâneos da etnologia indígena (Basso, 1985; Hill, 1988; Menezes Bastos, 1995, 1999, 2001; Albert & Ramos, 2002; Calavia Sáez, 2005, 2006; Rodrigues, 2008) atestam a presença de múltiplos saberes (mítico, xamânico, musical, ritual, gráfico), como expressões de elaborações históricas. Calavia Sáez (2005:48-49) argumenta que “no estudo da história indígena é importante reencontrar, na invenção do sujeito, na variação mítica, na mimese de outros relatos, os traços vivos originais da prática da história, tantas vezes apagados pela rotina dos historiadores”. Nesta perspectiva, o sujeito que narra é aquele que manipula as habilidades na seleção de dados, nomes, situações, lugares e acontecimentos, ritmos e interconexões entre mito, rito, história e cosmologia. As exegeses nativas, a partir desta perspectiva, são fecundas na elucidação de uma “músico-cronologia” pertinente nas confluências do complexo sistema intertribal do Alto Xingu (Tupi, Aruak, Karib, Trumai e Jê) e os do Brasil Central (Jê-Bororo, Karajá, Javaé e Xambioá), (Menezes Bastos, 1995: 232).

A perspectiva de Lévi-Strauss oferece uma profunda contribuição na análise dos mitos, mesmo diante de algumas

“reticências” (Lima, 1999: 114) que recusam encontrar na obra do autor um método de análise de mitos, principalmente quando se trata da outra face do discurso mítico, a sua historicidade. No texto “Introdução: História e Etnologia” ([1949]2003), a noção de tempo e de diacronia como representações da história, presentes em todas as sociedades, já anunciava a intenção de pensar a noção de história como um objeto e um recurso heurístico na análise de diferentes historicidades (Lévi-Strauss, [1952]1993; [1962] 1997; 1983; [1988]2005; 1989).

A preocupação central de Lévi-Strauss é a questão de saber como diferentes culturas classificam e ordenam o tempo e o espaço, quais são as atitudes subjetivas diante de suas histórias. Se os fatos históricos não são mais dados que os outros, os mitos também não o são. Márcio Goldman (1999:223-238), em defesa do pensamento de Lévi-Strauss, destaca a polissemia do termo histórico para elucidar a abordagem antropológica da história presente no estruturalismo: a “história dos homens” ou “historicidades”; a “história dos historiadores”; e “a história dos filósofos” ou da “filosofia da história” (Lévi-Strauss,1997: 279). A expressão chave de Lévi-Strauss é a “história-para”, evidenciando o lugar da historicidade como expressão de manifestações, operações e elaborações culturais distintas. No final de *Do Mel às Cinzas*, Lévi-Strauss fala àqueles que o acusaram de ignorar a história, e diz que nenhum “espírito humano” está isento das contingências e dos acontecimentos na medida em que eles são irredutíveis.

“A análise estrutural não recusa, portanto, a história. Muito ao contrário, concede-lhe um lugar de destaque: aquele que cabe, por direito, à contingência irredutível, sem a qual não se poderia sequer conceber a necessidade. Pois, na medida em que, aquém da diversidade aparente das sociedades humanas, a análise estrutural via remontar a propriedades fundamentais e comuns, ela renuncia a explicar, não as diferenças particulares, das quais sabe dar conta, especificando em cada contexto etnográfico as leis de invariância que presidem sua geração, mas o fato de essas diferenças virtualmente dadas como compostíveis não serem todas elas verificadas pela experiência e que apenas algumas se tenham tornado atuais. Para ser viável, uma investigação inteiramente voltada para as estruturas começa por curvar-se diante do poder e da inaniidade do evento”. (2004:446).

Em outro momento, Lévi-Strauss mostra que se trata de formas de classificação do tempo e do espaço, na medida em que estão por toda parte. De um ponto de vista metodológico, nas sociedades “quentes”, a

história seria um motor que sinalizaria o antes e o depois. Assim, a história passaria a valer como operador classificatório, e nas sociedades “frias” (sincrônicas), o ritual (re) introduziria a dimensão diacrônica pelo caráter repetitivo do rito, ou seja, a diacronia é submetida ao sistema enquanto nas quentes (diacrônicas), o sistema é absorvido pela história (1997: 257). Lévi-Strauss não quer negar a noção de história baseada na metáfora da flecha do tempo na medida em que esta não é uma boa saída para o entendimento das historicidades de outros povos que não sejam os povos ocidentais. A flecha do tempo e a idéia de progresso não podem ser operativas no sentido universal. Há em Lévi-Strauss, como já observado alhures, o reconhecimento das “contingências irreduzíveis da história” (não como o curso da história). A história é “virtual” no sentido que cada descontinuidade é uma bifurcação³¹.

O mito é na obra de Lévi-Strauss uma realidade semântica e um veículo de significação. As “estruturas do espírito” que o autor convida à compreensão são aquelas narrativas em ação no pensamento mítico ameríndio, revelando a engenhosidade dos complexos míticos dos povos indígenas das Américas. Diferentemente da noção de estrutura como um “esqueleto” para o funcional-estruturalismo, para Lévi-Strauss, as estruturas são extremamente voláteis, pois uma estrutura é a forma geradora de possíveis invariantes, ou seja, a variante de uma estrutura anterior. Assim, quebra o pressuposto da antropologia funcionalista de que as estruturas seriam duras ao apontar que as estruturas, como as mitologias, têm a capacidade de se alterar, rearranjando-se³². Carneiro da Cunha (1986) revela, por exemplo, como a lógica do mito e da ação no movimento messiânico Canela evidencia a operação lógica entre sincronia e diacronia, a segunda inscrita na primeira. Para Lévi-Strauss, são obras refinadas que mostram as capacidades criativa, lógica e sensível das sociedades. Assim, longe de situar os mitos como fabulações, mostra que a linguagem do mito fala de outros domínios da linguagem simbólica:

“O mito propõe um quadro de mensagens cifradas, somente definíveis através de suas regras de construção. Esse quadro permite

³¹ JOHNSON (2004).

³² Agradeço ao Prof. Oscar Calávia Sáez pelas discussões na disciplina de Teoria Antropológica II (2005) e pelos debates durante as aulas dos professores Miriam Furtado Hartung e Mármio Teixeira-Pinto, na disciplina de Relações, Regras e Estrutura: Lévi-Strauss e a Antropologia (2005)

decifrar um sentido, não do mito em si, mas de todo o resto: *imagens do mundo, da sociedade, da história*, escondidas no limiar da consciência, como as interrogações que os homens fazem a seu respeito. A matriz da inteligibilidade fornecida pelo mito permite articulá-lo num todo coerente.” (2005:200, grifos meus)

Se por um lado, o mito fornece “um quadro de mensagens cifradas”, como propõe Lévi-Strauss, por outro lado, os estudos dedicados às propriedades poéticas e performáticas das narrativas ameríndias (Basso, 1985, 1987, Sherzer, 1992, Farage, 1996), evidenciam as habilidades verbais em comunidades de fala, ou seja, as narrativas são atos de fala de sujeitos em contextos de performance específicos.

A questão do mito e da história pensados como modos de “consciência social” e “histórica” é tratada na coletânea editada por J. Hill (1988: 2-3). Todos os autores apreendem o mito e a história como formas de “consciência”, quer dizer, dois gêneros narrativos através dos quais os sujeitos tecem interpretações de suas experiências em eventos históricos dos quais participaram ativamente e produziram mudanças de ordem objetiva. As formulações ameríndias exploradas nos ensaios (Hill e Wright, 1988; Chernela, 1988; Turner, 1988a, 1988b), demonstram que a “precisão histórica” não é inseparável de tradições linguísticas e especificidades culturais.

Na análise dos mitos Arapaço, Chernela (1988: 48) mostra como a história não os determina e nem opera como se fosse uma réplica da narrativa mítica. O resultado é uma “reformulation, a reworking of time and events to meet needs other than accuracy of reproduction. Though myth, history is appropriated and transformed by culture”. Hill e Wright (1988: 78-105), exploram a narrativa sobre o líder messiânico Venâncio Camico, como parte de uma análise mais ampla de como os povos Aruak do Alto Rio Negro concebem sua experiência com o passado. Para os autores, as narrativas Wakuénai se caracterizam pela forte interpenetração de estruturas temporais míticas e históricas. Assim, o tempo mítico não se revela imutável, estático, mas dinâmico e heterogêneo. As narrativas Wakuénai incluem, na sua trama, dimensões históricas ao integrarem imagens de “brancos” e sua cultura material dentro da estrutura temporal mítica. Do mesmo modo, na linguagem ritual, o passado mítico e o histórico são dados como expressões ativas no presente para integrar eventos na memória coletiva

Como enfatizou Leach (1996: 70-321), ao analisar o sistema político kachin, os sistemas sociais nunca estão em equilíbrio ou atrelados a uma perspectiva sincrônica, mas ao inverso, as sociedades reais existem no tempo e no espaço e estão estruturadas em cenários de constantes mudanças. As mudanças são constitutivas do processo de continuidade social (mito-ritual, chefia hereditária) sem que haja, necessariamente, uma alteração na estrutura formal do *sócius*.

Duas etnografias de povos do Alto Xingu exploraram a relação entre mito e história, visando mostrar a potencialidade destes pares conceituais como instrumentos analíticos eficazes sobre as formas ameríndias de conceber e objetivar o tempo histórico e o tempo mítico em modos *poiéticos* rituais. Menezes Bastos (1990, 1993, 1995, 2001) na sua etnografia do ritual musical “Yawari” entre os Kamayurá, encontra em canções do ritual, menções a heróis da guerra acontecida quando da intensificação da expansão colonial e entrada dos grupos formadores dos Kamayurá nesta região, fatos estes ocorridos a partir do século XVIII. O estudo da arte verbal dos Kalapalo feita por Ellen Basso (1985) focaliza justamente as relações entre mito e história. Todas as mensagens nas histórias Kalapalo são formas de entendimento, que envolvem processos interpretativos sobre o tempo e o espaço, e são uma fonte importante de como o grupo faz inferências e se organiza dentro de modelos de experiências, mensagens explicativas de eventos sociais, políticos e míticos. Da perspectiva Kalapalo, não é fácil opor mito e história, porque todas as narrativas são construídas por meios de elementos do discurso e de imagens verbais que são simbólicas e implicam outras no interior de uma visão de mundo mais ampla (Basso, 1985: 62).

O primeiro estudo das narrativas míticas Javaé foi realizado por Rodrigues (2008: 18) ao “mostrar que o discurso mítico Javaé contém uma teoria da práxis, uma formulação nativa sobre a historicidade da estrutura, sobre a relação dialética entre estrutura e agência, entre continuidade e mudança, entre o que se herda como tradição e o que é criado pelos atores sociais ao longo do tempo”. Esta abordagem revela que no pensamento social Javaé não há distinção entre mito e história na medida em que, enfatiza Rodrigues (2008:20), “Compreender o que os Javaé definem como História, portanto, é inseparável de compreender a sua organização social, de modo que a análise do mito como uma teoria

da práxis ocorre paralelamente à análise de como essa práxis histórica se realiza entre os Javaé”³³.

O mito de *Tan̄xiwè* é uma versão do mito Karajá conhecido como *Kan̄xiwè*, encontrada em Krause (1911), Ehrenreich (1948), Baldus (1951, 1963:188-191), Fenelón Costa (1978:176-180), Aytai (1977-1993), Toral (1992), Pétesch (2000). Todas as narrativas Javaé foram registradas e analisadas primeiramente por Rodrigues (2008: 47-98), especialmente no capítulo 2. As versões que apresento aqui foram registradas por mim durante o trabalho de campo na aldeia *Wariwari* e *Canoanã*.

Esta é uma introdução ao pensamento e à vida social dos Javaé através da narrativa mítica sobre o grande herói demiurgo, *Tan̄xiwè* ao exprimir os princípios ordenadores de sua ética e de sua estética. O que apresento aqui é a versão traduzida da narrativa, tal como me foi relatada por *Huiriru*, mulher reconhecida nas aldeias Javaé pelas suas habilidades na arte de narrar as *ijyky*, glosadas como mitos e/ou “histórias antigas”. Todas as narrativas foram registradas na língua Javaé e traduzidas direto para a língua portuguesa por *Tewaxi*, professor bilíngue e um dos meus principais interlocutores na pesquisa de campo. As palavras que tratam de nomes, aldeias ou conceitos centrais do pensamento indígena, estão destacados em itálico, seguidas da tradução entre parênteses. Impossível imprimir no texto etnográfico, toda a densidade do contexto performativo da narração, marcado por expressões corporais, musicalidade, risos, exclamações e silêncios (reflexivos)³⁴. Notar-se-à que a narrativa mítica Javaé opera pelo uso específico de recursos da linguagem falada onde se incluem os usos especiais de elementos gramaticais, a focalização da ação, dos tempos, dos espaços e das categorias socialmente compartilhadas. As narrativas míticas Javaé, como enfatiza Rodrigues (2008), são uma grande narrativa sobre a criação da vida social e da territorialidade indígena, uma epopéia mítica e histórica constitutiva da mitologia ameríndia das terras baixas da América do Sul (Lévi-Strauss, [1967] 2004), na qual nos deparamos, parafrazenado Lévi-Strauss, com uma “sutileza estética” e uma “sensibilidade moral”. Todas as narrativas são constituídas a partir da representação de diálogos entre os protagonistas, embora neste capítulo, apenas duas narrativas são apresentadas. Essa prática

³³ Conferir a discussão que a autora elabora sobre os conceitos de mito e história (2008: 1- 27).

³⁴ Ver Langdon (1996, 2007, 2008) para os estudos das especificidades da arte verbal nas sociedades ameríndias das Terras Baixas da América do Sul.

discursiva dá os contornos a elas como fontes de informações cosmológicas, rituais, históricas e geográficas.

As *lahi ikyky*, “histórias antigas das avós”, constituem uma das habilidades femininas da arte verbal, porque narram episódios acontecidos nos “tempos antigos ou no passado”, muitas vezes com vínculos genealógicos associados às aldeias. Ao mesmo tempo, encontramos “explicações” a partir da frase “é por isso que fazemos assim até hoje” que servem como um índice da moralidade e de aspectos estruturais da socialidade Javaé como a prestação matrimonial, explicitada no mito de *Tanyxiwè* (Rodrigues, 2008). Basso (1985), Menezes Bastos (1990) e Mello (2005) já apontaram que os mitos para os povos ameríndios das Terras Baixas da América do Sul, são uma forma de explanação universal do mundo, especialmente através dos rituais, das músicas e da cosmologia. Na análise de Rodrigues (2008:47-98) das narrativas Javaé, observa-se que as narrações se vinculam a lugares concretos, a nome de pessoas e a eventos acontecidos no seu território tradicional como a aldeia *Wariwari* antiga e o cemitério com urnas funerárias existentes a 5 quilômetros da aldeia atual. Este lugar é referido como a aldeia do povo *Kuriawaku Mahãdu*.

O acervo de narrativas foi constituído em duas aldeias, com diferentes narradores e comentadores dos mitos. Em *Wariwari*, aldeia na qual fiz grande parte da etnografia dos rituais de Aruanã, trabalhei especialmente com dois narradores que enfatizaram seu conhecimento das *ikyky* através de suas avós. Um deles era, na época, cacique da aldeia, e me relatou mitos centrais ao lado de sua esposa, também uma conhecedora das “histórias antigas”. *Haritxijywe* narrou ao lado de sua mulher *Belare*, consultando-a quando não se lembrava de partes do mito, outras vezes era ela quem o lembrava de episódios importantes a serem contados, chamando a atenção do esquecimento do marido. Por várias vezes pedi a ela que narrasse alguma *ikyky*, mas ela não estava disposta. As mulheres, entre os Javaé, são aquelas pessoas consideradas com “voz boa” (*rybèwii*) para “contar” as “histórias antigas”, conhecedoras da *juhurubè*, “a fala antiga”. Também é um atributo feminino a habilidade verbal da acusação e do xingamento (*lahadina*), especialmente realizados nos períodos de luto ou quando alguém está muito doente, fatos que podem ser atribuídos a algum feitiço dos xamãs. *Tèwaxi* explicava-me que estas qualidades boas da voz (*kumawii*), são admiradas na aldeia, reconhecendo-se as grandes cantoras, as mulheres

que choram o *iburu* (lamento/canto ritual) durante o luto ³⁵. Na aldeia *Wariwari*, há três grandes cantoras (*iburudu*), e duas delas, são consideradas de voz “boa” e “bonita” do tempo em que eram mais jovens e já executavam, durante dias e noites, o *iburu*. O outro, meu grande anfitrião e um mestre de música Javaé, chamado *Xiari*, se dispôs a contar vários mitos e histórias referentes a episódios de guerras entre os *Wèrè* e os *Karajá*, entre outros, além de gravações valiosas de canções que fazem menção ao encontro de dois povos tomados como centrais na formação sociocultural Javaé, o povo *Wèrè* e o povo de *Tòlòra*. O primeiro associado aos povos Jê-Bororo, e o segundo, à matriz Aruak (Rodrigues, 2008: 228-244)

A indicação do narrador e do tradutor foi dada desde o início da minha chegada em *Wariwari*, no final do mês de março de 2007. Logo nos primeiros dias, fui levada até a casa de *Xiari* e apresentada a ele e seu neto *Samuel Iòlò*, escolhido como tradutor pela sua condição de professor bilíngue na escola da aldeia. Assim, encontrava-me coletando mitos, canções e relatos de fundo mais histórico, sempre acompanhada da platéia de netos, filhas e genros do narrador. As narrações aconteceram a partir da minha demanda de pesquisadora. Ao que parece o hábito de reunir filhos e netos sobre a esteira na frente da casa no fim da tarde para contar as mito-histórias é uma prática mais associada aos “tempos antigos”, e menos comum entre a nova geração. De acordo com os historiadores Javaé, esse é um fator que explica porque poucos jovens conhecem o acervo mitológico e histórico nativo. Mas isso não é de todo um problema, porque muitas vezes fui interpelada por diferentes pessoas que gostariam de contar alguma coisa das mito-histórias ou versões, mesmo que parciais, dos mitos mais conhecidos, como o mito do homem estrela (*Takinahakÿ*), as aventuras dos irmãos *Ijanakatu*, as amantes do jacaré-açu (*Anirahu Mahãdu*). Embora com pouca precisão de detalhes, tudo indica que a mitológica Javaé é bem distribuída e, reservada para alguns, o conhecimento mais refinado.

O xamã da aldeia não estava muito disposto a “trabalhar” com a antropóloga, dizia-se cansado e com a saúde um pouco debilitada. Ele foi um anfitrião especial com larga experiência com antropólogos desde os anos de 1980, e por isso, sabia muito bem das minhas razões e interesses sobre a vida social Javaé. Apesar de uma sutil indisposição, teve momentos valiosos em que narrou determinados mitos, comentando-os, além de suas explicações para me fazer entender o que

³⁵ Ver Maia (1997) para um estudo do choro ritual das mulheres Karajá e Rodrigues (2008: 444-463) para uma análise do choro ritual feminino Javaé.

são os Aruanãs. Uma mulher com filhos e viúva, se dispôs a relatar “alguma coisa”, seus relatos foram versões mais resumidas e parciais das narrativas. Sua tia, uma mulher mais velha, é conhecida por ter sido uma grande conhecedora de mito-histórias e uma grande cantora de *iburu* (lamento/canto ritual) nos períodos de luto ³⁶. Mas todas as tentativas de gravar algum mito com ela foram em vão, pois ela não se lembrava mais em função de sua idade, aproximadamente 90 anos ou mais. Em *Wariwari*, meus diálogos com os Javaé, homens e mulheres, sempre foram pontuados por alguma menção a um episódio mítico ou histórico. As caminhadas até o cemitério velho ou ao Lago *Wariwari*, situado a 5 quilômetros da aldeia, foram realizadas com o casal *Karuta* e *Kunaru*, sempre dispostos a me mostrar os caminhos antigos que levavam até o cemitério, a explicação de como enterravam os mortos, onde ficava a casa de Aruanã, e quais os lugares preferenciais do “povo antigo” para a pesca e o cultivo das roças.

Na aldeia Canoanã, situada mais ao sul da ilha, reside *Huiriru*, admirada e reconhecida como a principal narradora de todas as aldeias Javaé. Esse foi um dos motivos de minha temporada curta, mas valiosa, de pesquisa em Canoanã durante os meses de outubro e novembro de 2007, e depois durante os meses de dezembro e janeiro de 2009. Ela é uma especialista nas “histórias antigas” e também uma das raras mulheres (*Hawyky Wetxu*) que frequenta a casa de Aruanã, espaço cerimonial masculino proibido às mulheres. Os homens não gostam de sua participação, e a consideram como se fosse um “homem” e com poderes de “feiticeira”. A posição ambígua de *Hawyky Wetxu* é ocupada pelas mulheres mais velhas, que não menstruam mais, e, portanto, não contaminam os Aruanãs com o sangue, líquido poluente das mulheres durante o ciclo de vida ³⁷. *Huiriru* é mãe de um grande chefe cerimonial (*worosy tyby*) do *Hetohokỹ* (o ritual da casa grande), chamado *Kurania*, e foi com ela que pude perceber a densidade mítica e histórica das narrativas, além de aprender sobre a vida cerimonial nativa. A residência de *Huiriru* fica a aproximadamente um quilômetro de distância da aldeia, pois ela prefere ficar longe da agitação aldeã. Durante 2 meses, ia até sua casa acompanhada de seu sobrinho *Têwaxi*, escolhido por ela para acompanhar o trabalho e traduzir os diálogos e os mitos com a pesquisadora. Lá, nos reuníamos para os momentos considerados o

³⁶ Ela ainda é uma grande cantora. Ouvi atentamente, durante três dias do mês de maio de 2007, seus cantos de *iburu* pela morte de seu primo (distante), irmão da mulher do cacique, enterrado em Canoanã.

³⁷ Ver Rodrigues (1999, 2008) sobre a associação entre feminilidade e alteridade.

“trabalho” especializado dela em narrar as mito-histórias e explicar certas coisas da vida cerimonial para a antropóloga. Ao longo das gravações, intercalava com comentários traduzidos para que eu soubesse sobre o que ela falava, especialmente diante do meu pouco conhecimento da língua. À noite, na casa onde morei situada na direção rio abaixo, o lugar dos estrangeiros, onde residem alguns não-índios, Karajá, as famílias Tuxa, e três remanescentes do povo Avá-Canoeiro, traduzíamos os relatos na seqüência que tinham sido gravados. O tradutor, de memória genealógica notável, explicava certas expressões e categorias que ele considerava importantes. Outras vezes, gravamos na casa da irmã do tradutor, sentados na esteira e de frente para o rio Javaés, aos olhos de muitos que passavam por ali, a pedido da narradora. O tradutor se deslocava da aldeia *Txuirí* onde reside, justamente para realizar a pesquisa com sua tia e também por ser experiente no ofício de tradutor ou interlocutor de antropóloga. Ele não é só um tradutor, mas uma pessoa que dialoga muito com as lideranças das aldeias e outras pessoas em geral, para explicar sobre a importância da pesquisa antropológica para os Javaé. De acordo com suas palavras, foi através da pesquisa de Patrícia de Mendonça Rodrigues (1993, 2008), que os Javaé ficaram conhecidos como povo indígena e não mais confundidos com os Karajá de quem eles fazem questão de enfatizar que são diferentes.

Calavia Sáez (2006: 317) pergunta até que ponto o “contexto pragmático da narração” destinada ao etnógrafo interessado sobre a história dos Yaminawa tinha colaborado para “criar ou reforçar o historicismo das narrativas”. O autor admite que a “transmutação dos mitos em acervo de informação” surgiu de uma pergunta externa sobre a história, porém, tanto para os Yaminawa quanto para os Javaé, o estrangeiro não é uma novidade. Por outro lado, penso que fora do contexto pragmático de que fala Calavia Sáez (2006), as narrativas são, à maneira nativa, historicizadas na medida em que o processo de aprendizado e transmissão deste acervo mítico segue os critérios lógicos de elaboração e reelaboração dos índios.

Há que se notar que o primeiro registro das narrativas em versões mais amplas e completas foi realizado por Rodrigues (2008), de forma inédita na literatura sobre os Karajá, Javaé e Xambioá. As narrativas que apresento neste capítulo, são as mesmas, ora com ausência de alguns detalhes ou ênfase sobre outros. Para Lévi-Strauss, versões diferentes não comprometem a qualidade paradigmática dos mitos ([1964] 2004: 31), mas para os Javaé faz toda a diferença. Eles reconhecem que há narradores especialistas justamente por não

deixarem de lado, informações de cunho históricas, genealógicas, toponímicas, tecnonímicas e institucionais relevantes para o grupo. Todos os relatos são classificados como *ijyky*, sem distinções entre relatos de maior ou menor importância. Esse é o gênero narrativo por excelência e sempre associado a heróis culturais, xamãs, aldeias e animais (gente): *Tanyxiwè*, os irmãos *Ijanakatu*, *Takinahakÿ*, entre outros, que são os personagens míticos centrais de narrativas que tematizam, por exemplo, as metades cerimoniais e a origem das plantas cultivadas.

Para os Javaé, as *lahi ijyky*, as narrativas ou “histórias das avós”, são consideradas as “histórias antigas”, narradas pelas mulheres mais velhas que detém o saber reconhecido da arte de narrar os grandes eventos mítico-históricos “daquele tempo (*bèdè*)”. As histórias também são narradas por homens que aprenderam com suas avós quando ainda eram muito pequenos³⁸. Estas mito-histórias não remetem apenas a um tempo mítico porque se nota a sobreposição de planos de eventos densamente históricos. São expressões de uma “consciência social” e “histórica” de seu mundo social (Rodrigues, 2008). Outra noção que se refere ao tempo “antigo” e que permite entender o sentido da temporalidade para os Javaé reside no modo como chamam as mulheres mais velhas, as avós, são as especialistas que detém o conhecimento sobre o que chamamos de “história”, as *lahiòraruery*, “a raiz (*raru*) da face (*ò*) das avós (*lahi*)” (Rodrigues, 2008: 249-253, para a primeira tradução desta categoria), em que a palavra “raiz” parece ser glosada como origem, “a origem das avós”. As avós são as especialistas do conhecimento mítico e histórico, o saber que permite a identificação de genealogias, músicas, topônimos, nomes e eventos simbólicos da memória social nativa.

O mundo, desde o seu início, era diferenciado, porém, os seres que o habitavam não. Todos os seres humanos, os aruanãs, as árvores e os animais (que eram gente) partilhavam de uma linguagem comum, a versão ontológica “perspectivista” Javaé³⁹. É a “saída” de dentro de *Berhatxi* (o mundo subaquático) a partir da vontade e do desejo de alguns habitantes de conhecer outro mundo, que possibilitou um afastamento diferencial entre os seres e os mundos. Agora, os humanos

³⁸ Baldus (1951) relata versões do mito de *Kanyxiwè* entre os Karajá, apoiado nas versões coletadas por Ehrenreich (1948), Krause (1911) e Palha (1932), todas contadas por informantes homens que enfatizaram o grande conhecimento das “histórias” de suas avós.

³⁹ Conforme Viveiros de Castro (1996) sobre o perspectivismo ameríndio nas Terras Baixas da América do Sul.

deste mundo já não falam a mesma língua do tempo primordial, nem os animais.

Mito 1 - *Tanỹxiwè*

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Um dos nomes do herói transformador é *Tanỹxiwè* que significa “claro (*tanỹ*) (*xi*) barriga (*wè*), em que *xiwè* também significa oferenda ritual”, “barriga ou corpo claro”. A palavra *xiwè* pode significar algo associado a mágico, pois a partícula *xi* também inicia o conceito de criação pela palavra, *xiburè*. A narradora *Huiriru* menciona que o corpo ou pele de *Tanỹxiwè* é clara, “bem branquinha”. Assim, o nome *Tanỹxiwè* refere-se “aquele de barriga ou pele clara”, aquele que escuta, vê e sabe de tudo o que há nos mundos tanto dos seres humanos quanto dos seres cosmológicos.

Huiriru (outubro de 2007, aldeia Canoanã) explica que quando *Tanỹxiwè* chegou, havia um povo chamado *Bisarukèrè Mahãdu* que havia saído do mundo subaquático nas proximidades da aldeia *Imotxi* (centro da Ilha do Bananal, ver **Mapa 1 – ISA, 2009**). O mundo ainda era muito escuro, mas já havia povos que o habitava como os *Bisarukèrè*, admirados pela sua prática xamânica.

Mito 1 - *Tanỹxiwè* continuação

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

“*Ixỹju* (outros povos indígenas) falava *inỹrybè* (a língua da gente). É índio Arara⁴⁰. Eles trabalhavam em grupo, faziam *rubu* com os mortos. As pessoas morriam e ficavam só os ossos, e eles trabalhavam com ossos, emendando-os, amarrando os ossos no lugar certo. Depois de emendar tudo, passavam remédio. No outro dia, iam lá para ver e já começava a aparecer a carne e a pele. Passavam mais remédio. No outro dia, voltavam para olhar e já estavam respirando. Passavam

⁴⁰ Talvez *Huiriru* esteja se referindo aos índios Arara, povo de língua Karib, habitantes da aldeia do Laranjal, vale dos rios Xingu e Iriri, região de presença Tupi e com importantes intrusões Kayapó, e influências de povos Jê do Brasil Central (Teixeira-Pinto, 1996). Em conversa com o autor é possível que a referência de *Huiriru* sobre os *Bisarukèrè* seja ao povo Arara, pois estes circularam também pela região do vale Araguaia. Mas não tenho mais elementos para assegurar tal hipótese.

remédio e voltavam para a aldeia. Outro perguntava “E aí como está?” “Ah, já está quase voltando”. No outro dia, abria os olhos e olhava. Os *Bisarukèrè* falavam “Já está olhando. Agora você voltou”, diziam. “Sim”. “Você acordou, levante”. Aí levantaram-no e passaram remédio de novo. Eles viravam gente, morriam, ficava muito tempo morto e os *Bisarukèrè* colocavam remédio e eles voltavam a viver. Quando a pessoa morria na hora passavam remédio e voltava a viver. Quando adoeciam, machucavam as pernas, eles cuidavam. Eles eram bons porque faziam o morto voltar a viver. Os *Bisarukèrè* eram bons. O problema é que eles comiam todos juntos (*ibutumyroxì*). Quando matavam os bichos, convidavam os outros para comer. Quando caçavam todos comiam, quando caçavam e chegavam, juntavam-se e comiam juntos. Eles tinham uma palavra certa para iniciar a refeição. Quando tinha só um, não comiam. Eles plantavam abóbora, milho, depois da colheita, todos comiam juntos, quando o milho estava cozido, falavam “*Hàrihiky mai rikykere*” (o pajé vai comer milho)”. Falavam assim. A resposta dos outros era um grito coletivo. Depois da fala, eles comiam”.

Bisarukèrè Mahādu (o povo Arara) viu o trabalho de *Tanÿxiwè*, e constatou que ele era muito poderoso. Um *Bisarukèrè* falou “Esse homem é forte, vamos embora”, disse o homem para a família. “Os *Bisarukèrè Mahādu* deixaram a Ilha. Eles tinham enfeites e eram bonitos. Por isso que não tem nada de *Bisarukèrè Mahādu* na ilha. Foram embora, são os Arara” (narrativa de *Huiriru*, outubro de 2007, aldeia Canoanã). *Tanÿxiwè* é um herói transformador que atua sobre o mundo através da palavra *xiburè*. O conceito de *xiburè* parece expressar o sentido de criação e transformação contínuas, que deram ao mundo a feição atual: a forma dos rios, lagos e cachoeiras, a cor dos pássaros, por exemplo. Nesse tempo, saiu do fundo das Águas os *Kuratanikèhè Mahādu*. A região onde viviam é conhecida como *Marani Hāwa*, aldeia mítica e histórica para os Javaé⁴¹.

“A *ijata* (banana) é deles, dos *Kuratanikèhè*. Quando eles saíram para o *Ahana Òbira*, trouxeram bananas. Por isso que *Marani Hāwa* tem, tem muito, bem grande assim. *Ixÿju ixÿju* (vários povos

⁴¹ Ver Rodrigues (2008) para o estudo das aldeias a partir das narrativas e relatos dos Javaé. As narrativas Javaé podem ser comparadas a mito-geografias da Ilha do Bananal.

estrangeiros) iam até a aldeia do *Iòlò* para comer bananas”. (*Huiriru*, outubro de 2007, aldeia Canoanã).

A narradora *Huiriru* interrompeu a narração e explicou que “naquele tempo”, tudo o que os *inỹ* originais desejavam acontecia pelo poder *xiburè*, que pode ser glosado como a força criativa e mágica da palavra. Foi assim que uma mulher *Ijèwèhè* ficou grávida ao tocar a fruta de uma árvore de nome *txiwehe*⁴². Dessa gravidez mágica, nasce *Tanỹxiwè*, “por isso que *labié* (avô) e *lahi* (avó) de *Tanỹxiwè* é *tori* (branco)”.

Mito 1 - *Tanỹxiwè* continuação

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

“Vou te contar como era no começo do surgimento do mundo. *Tanỹxiwè* era *xiburè* (mágico), ele já havia experimentado tudo. Depois ele pensou no seu sexo, como ia ser e o que é que ele ia “comer” (relação sexual). Fez tudo o que era comida de gente, quando era solteiro. E pensou “Eu já fiz de tudo, como será, o quê o povo vai comer? Mas quem é que vai comer meu pênis?” Deu banana, batata assada e colocava no pênis e nada acontecia. Ficava preocupado, como seu pênis ia comer. Depois, sua avó foi banhar no rio, tirou a tanga. Ai ele viu a vagina de sua avó, quando a viu banhando o seu pênis levantou, então pensou “A comida do meu pênis será a vagina de minha avó”. Perguntou a ela depois do banho “Minha avó, você vai para a roça?” Ela responde “Vou”. “Pode ir minha avó. Mas se algum índio atacar a senhora, me chame gritando”. Qualquer bicho, qualquer índio era para chamá-lo. Ele é quem pensava em pegá-la. Quando estava sentada, ralando a mandioca, ele foi e a pegou por trás, todo pintado de carvão preto. Ela começou a gritar e pediu por socorro. Tirou a tanga, agachou e fez sexo com ela. Depois de pronto, levantou e correu, foi para o rio se lavar do carvão. De lá, ele veio correndo gritando “Avó, avó, cadê o bicho que estava pegando

⁴² Wagley (1988: 52), menciona que um dos relatos dos Tapirapé informa que, “um grupo de índios Tapirapé, efetivamente partilhou uma aldeia com os *Iriwehe* (nome atribuído pelos Tapirapé ao ramo Javaé da tribo Karajá)”. Baldus (1970: 37), por sua vez, faz referência a um dos primeiros exploradores portugueses que localizou uma aldeia Tapirapé próxima de aldeia Javaé, em 1775, na região setentrional da Ilha do Bananal.

a senhora?” Ela mostrou onde o bicho correu. Aí ele correu atrás, ele mesmo se flechou no pé, aí voltou para ela e disse “Avó, eu o encontrei e ele me flechou, foi embora. Era um *ix̄ju* (índio bravo, estrangeiro) e correu”. Ela chorou porque sabia que tinha sido ele. Então, ela chorou “Foi ele, foi ele mesmo que se flechou”. Ela chorou porque sabia que tinha sido ele quem havia atirado a flecha. Depois do choro, ficaram calmos na casa. Mas, o Mutum chorou, ela ouviu o que ele cantava “*Tan̄xiwè* ficou com sua avó”. A hora que ele ouviu, pegou uma cabaça para fazer barulho. A avó disse “Escuta, o Mutum está chorando que *Tan̄xiwè* ficou com sua avó”. Depois disso, *Tan̄xiwè* chamou muita chuva. Choveu muito forte, todos os animais entraram na sua casa. O Mutum chegou para entrar na casa e *Tan̄xiwè* não o deixou entrar “Vai embora”. Depois da chuva, os animais saíram, aí o Mutum entrou na casa e tocou fogo em *Tan̄xiwè*, ele queimou e saiu só o *tykytyby* (pele velha ou “alma”) dele, e o Mutum que era grande, ficou pequeno. Por isso que os seres humanos que namoram gente casada, descobre e briga. Depois disso, *Tan̄xiwè* queria casar, gostou de mulher. Andava na casa de *Myreikò*. Naquele tempo, ele era rapaz. *Tan̄xiwè* fez a vida, e por isso que mulher feia também casa porque homem gosta de mulher. Ele criou o ser humano, o sexo para todo mundo, ele fez coisas boas. Antigamente quando alguém cuspiu, virava gente, era só *xiburè* (mágico). No começo do surgimento do mundo já havia índios estrangeiros, (*ix̄*: queixada; *ju*: dente), mas era um grupo pequeno, não eram muitas pessoas. Lá em Macaúba tinha *ix̄ju*, o lugar onde saíram. Depois subiram para Santa Isabel. No mesmo lugar saíram os Karajá: *Manatewe* (homem), *ix̄ju*, sua mulher chama *Kurimatutu*, o filho é *Texiberè*, *Wobèdu* é outro filho, e *Myreikò*, a irmã. *Myreikò* quando casou com *Tan̄xiwè* não era moça. Então, os avós não-índios de *Tan̄xiwè* saíram da Lagoa da Confusão, *Ijèwèhè* (nome dos avós dos *tori*). A mãe de *Tan̄xiwè* saiu para o mundo de fora quando era moça, não era casada. A família de “branco” era pequena, ele tem avô e avó paternos que saíram da Lagoa da Confusão e foram para São Félix do Araguaia. Lá eles viviam como vizinhos dos *ix̄ju* de Santa Isabel, eles falavam a língua de gente. Depois, ele dividiu a língua de gente para trabalhar como ganhar as coisas. Ele andava na aldeia de *Myreikò* até que casaram. *Mabikorè* (nome

de *Tanỹxiwè*), por isso que nós índios temos muitos nomes. *Myreikô* é índia *ixỹju*, os pais também. *Tanỹxiwè* é branco, trabalhador, *Ijèwèhè* é avô de *Tanỹxiwè*. Branco veio de *Ijèwèhè*. *Myreikô* e *Tanỹxiwè* se casaram. Viviam no escuro naquele tempo. Eles se acostumaram a viver na escuridão, como tem gente hoje. Antigamente os homens trabalhavam à noite, *ixỹju* e povo de *Tanỹxiwè* viviam no escuro. Ele fazia roça no escuro depois de casado. Tinha uma corda comprida na cintura, ele ia para a roça com facão e machado, todas as ferramentas e dizia “Quando eu voltar, vou balançar a corda”. Eles já tinham calogi, mas *Tanỹxiwè* comia as coisas de *ixỹju*. Já havia fogo, flecha que usava. Depois, pegava muito *koturà* (peixes) e levava para casa. Fazia fogo, cozinhava para *Marari* (sogra e sogro), *Marariboho*, para os dois, plantava mandioca mansa, cará e comiam como gente. Depois, a sogra foi para a roça e ele falou “Sua mãe pode ir para a roça”. Aí ela foi, ela fez um fogo bem alto e ficou olhando para suas pernas e pensou “Imagina, eu sou sogra de *Tanỹxiwè*”. A palavra da mulher já era *iku* (fala Karajá). Depois veio *Wèrè* e mudou a língua. Avô de branco saiu com flecha. A sogra chamou *Tanỹxiwè* e falou “*Aõni* poderoso e eu estou sofrendo, cheio de marcas nas pernas”. Ela olhava e batia com as pernas e pés nos tocos de pau que havia no caminho da roça. Ele ouviu o que a sogra falou “Minha sogra está reclamando de mim”, e falou para sua mulher “Mulher, eu vou sair, não me espere muito, vou demorar muito para voltar”. Aí avisou os cunhados e saiu. Chegou até *Rararesa Rasyna* (o lugar onde cortou o cabelo de Urubu-Rei, ver foto nº 1) Saiu e encontrou com *Bòròrè* (cervo), ele queria emprestar a “roupa” (*tyky*) de *Bòròrè* (Cervo) para se fingir de morto (por isso que há coisas emprestadas entre as pessoas, observa a narradora). Aí entrou no *tyky* de *Bòròrè* que havia lhe emprestado, e falou para o *Mõhõ* (mosca) colocar bichinhos nos olhos, no ânus e no corpo todo. Aí já tinha mosca nos olhos, na boca, no ânus e no ouvido, e ele falava uma fala especial, como *worosỹ* (*woro*: feixe de pouca luz, *sỹ*: parente) para *Rararesa* ficar com fome⁴³. Já estava falando dentro “*Iolò*, fala para os tios mandarem os

⁴³ *Worosỹ* é uma categoria polissêmica que pode significar: doença, seres mágicos que “aparecem” no ritual de iniciação dos adolescentes, o *Hetohokỹ* (Casa Grande); o mundo dos mortos, localizado no espaço invisível abaixo dos cemitérios (*wabèdè*), e o grupo cerimonial permanente na casa de Aruanã. *Xiwè* além de ser oferenda ritual, na composição

Kodiè (urubu, empregado de Urubu-Rei) logo para caçar bicho morto *Iolò wyhydudu* (ferido do *Iolò*)⁴⁴. Como é que ele está sabendo do Urubu-rei?! (exclama a narradora). Aí continuou deitado. *Rararesa* falou para *Kodié* chamado *Ijahina Kirikiri* “Você que sabe caçar, vai atrás”. Este *Kodiè*, no começo do mundo era gente, e já ficou nome de *Ijahina*. “Então está bem, eu vou lá, quando eu encontrar eu passo aqui na sua porta, bem embaixo”. Ele foi atrás da caça e encontrou, viu os bichos e o corpo todo inchado. Voltou e passou na porta de *Rararesa*. Eles ficaram alegres: “*Ijahina aōky* (*Ijahina* já encontrou o *Iolò wyhydudu*). “E aí, como está?”, perguntou *Rararesa*. “Encontrei”. “Qual caça você encontrou?” “*Bòròrè*”. Quando animal morre sozinho no mato é *Iolò* flechado no mato. *Rararesa* perguntou: “Ele está morto?” *Ijahina* respondeu “Ele está cheio de bichos”. *Rararesa* deu mutucão para os *Kodiè* verificarem se ele realmente estava morto. Aí desceram para o *Ahana Òbira*. Mandaram o mutucão beliscar nas axilas, e depois entrar no ânus e chegar lá dentro. Os *Hireru* (gavião) chegaram junto com os *Kodié* e ficaram para ver se realmente estava morto. Quando entrou no ânus e mordeu perto do coração, mexeu um pouquinho. Aí eles ficaram mais desconfiados. Os *Hireru* falaram “Está vivo”. E *Tanyxiwè* agüentou as mordidas. *Hireru* falou “*Iro, Iro, está vivo, está vivo!*” E *Kodié* “Onde que você está vendo que ele está vivo, está cheio de bichos”⁴⁵. Voltaram para *Rararesa* que perguntou de novo “E aí, como está lá?” *Kodié* respondeu “Está lá, *Hireru* falou que está vivo, mas não está não”. *Rararesa*: “Então, levem mutuca de novo”. Levaram pela última vez e pediram para morder no *hetxi* (ânus) e no coração. *Hireru* viu tremer de novo e disse “Esta vivo, está vivo”. Mas *Kodiè* responde “Aonde que vocês vêem que está vivo? Está morto. Vamos buscar logo *Rararesa* e vamos comer logo o *Bòròrè*”. Os *Hireru* não

Raxiwèmyhyre, é uma fala “antiga” evocativa de uma ação boa ou alegre. Todas as vezes que o grupo cerimonial recebe as comidas, no contexto ritual, executam em três momentos a expressão “He, He, He”, como uma forma de partilhar com os seres de outros mundos, mortos, inclusive, e fazê-los alegres.

⁴⁴ Rodrigues (2008:599), mostra que *Iolò* é um termo que se refere a posição de chefia hereditária. Os Javaé sempre me explicaram que o *Iolò* tem o papel de apaziguador dos conflitos na aldeia. O cargo de chefia é passado tanto para homens quanto para mulheres. Na aldeia *Wariwari*, me disseram que havia três *Iolò*, um deles, uma mulher casada.

⁴⁵ Segundo o tradutor, na versão de sua avó, *Hireru* são as moças, tias de *Rararesa*.

acreditaram e falaram “Então vamos”. “Busquem-no logo, porque quando ele chegar e ver que está vivo vou avisar”. *Rararesa* “Como é que foi?” *Kodié* “Está morto, a gente veio buscar você para nós comermos”. *Rararesa* decidiu “Eu vou lá porque estou com fome demais. Se eu voltar vivo ou morto, deixa, se vou morrer matado, vou morrer”. Por isso que pessoa fala *hure* é igual matado, quem tem sorte, escapa do *hure*, por causa de *Rararesa*, ele que fez essa palavra. “Vou lá, estou com fome”. Aí chegou, os *Urubus* estavam lá todos animados. Ele viu que estava cheio de bichos e falava “Será que vai acontecer?” Chegou e virou para o sol nascente e sentou sobre o *Bòròrè* que estava inchado. Quando sentou sobre ele com a cabeça para baixo, *Tanỹxiwè* o pegou. Os outros viram, mas não podiam fazer nada. “*Tanỹxiwè rota* (ganhou)”. O povo ficou assustado e *Hireru* falou “Eu havia falado, avisei que ele estava vivo, eu falei”. Aí a avó de *Rararesa*, *Kurukuru*, chorou “*Wajiatere, wajiatere* (expressão do choro antigo), meu neto, meu neto vai morrer de *hure*, ele não é gente feia”. Por isso que quando *Kurukuru* está voando e cantando é sinal ruim de que alguém pode morrer a qualquer momento. *Tanỹxiwè* falou “*Iò*, lhe peguei, mas não farei mal a você. Eu te peguei por causa do seu *Raheto*”. “Busquem meu *Raheto*. Eu já estou morto”. E sua avó chorava. “Não tem jeito, estou morto. Levaram o *Larabòtò* (as Sete Estrelas, Plêiades), mas não deu nada de luz, aí veio para marcar o tempo. “*Iò*, essa aí que é meu *Raheto*”, disse *Urubu-Rei*. O pessoal vai viajar para pescar e matar peixes para o sogro na hora que *Larabòtò* estiver saindo”. “Pois é *Iò*, te peguei mas não é por causa deste *Larabòtò*”. E *Larabòtò* fez a curva no céu. “Busquem meu *Raheto*”. Aí chegaram com *Kõrijuraru*, outra estrela. “*Iò*, esse é meu *Rraheto*”. “Não *Iò*, não lhe peguei por causa deste *raheto*”. “Então, tragam o outro *raheto*”. Chegaram com *Hatèdèkòty*, as três estrelas. “*Iò*, este é meu *raheto*”. “Não *Iò*, não lhe peguei por causa deste *Raheto*”. “Vão lá buscar *Ta(k)inahakỹ* (Estrela d’alva)”. E foram. Voltaram com ela e clareou um pouco. “*Iò*, essa aí é *Ta(k)inahakỹ*, para o pessoal sair para algum lugar para trabalhar”. Até hoje tem isso. “Não *Iò*, não lhe peguei por causa deste *Raraheto*”. E *Ta(k)inahakỹ* fez o caminho no céu. “Não tem jeito, estou morto de *hure*”. Sua avó chorava muito. Aí trouxeram *Ahãdu* (a lua) e clareou. “*Iò*, este é meu *Raheto*,

quando ela está alta, o pessoal pode viajar”. “Não *Iò*, não é esse *Raheto* que eu pedi”. Tudo ficou um pouco mais iluminado, mas com sombras. Quando a lua entrar, que nós saímos para lugares distantes, quando ela aparece o pessoal já arruma as coisas e sai. “Não tem jeito, vou morrer de *hure*. Busquem meu *Raheto* (o Sol). Vocês, quando trouxerem e chegarem mais perto, clareando, voltem um pouco, depois vem de verdade”. Por volta das 3 ou 4 horas da madrugada clareia e escurece de novo. *Rararesa* ficou com dó de dar seu *Raheto* para *Tanÿxiwè*. O povo chama de *worosÿ biurà* (a luz do sol nascente). Escureceu de novo. “Venham para o dia clarear mais”. Quando estava chegando perto, *Rararesa* falou “*Iò*, este é meu *Raheto* (o Sol). Quando estiver mais claro, cedinho nós vamos embora”. Aí *Rararesa* ensinou para *Tanÿxiwè* como seria o dia e a noite. E os *inÿ* vivem assim até hoje. Quando é *bederiorienyneri* (3 horas da madrugada), é o horário para sair e pescar. Quando é *bederirasònyneri* (6 horas da manhã), o céu está avermelhado. Trouxeram e saiu *Txuu* (o sol). Então ficou cedo. “Quando meu *raheto* ficar assim, *rudi* (cedo) o pessoal vai ao mato”. O sol já estava *Txuu Rahena* (8 horas para o pessoal sair). *Txuu inÿ obirà* (9 horas) quando o sol estiver na face lateral da gente. *Txuu Rokesè* (13 horas). *Rararesa* e *Tanÿxiwè* estavam organizando os horários para o pessoal sair: *Txioro* (15 ou 16 horas da tarde), *Txuu bèdètxi* (17 horas) quando o sol está baixando. “*Iò*, esse é o *Raheto*, é por causa dele que te peguei”. Aí o sol se pôs. “Depois que o sol se pôs, nós vamos embora”. “*Iò*, o sol foi embora para sempre?” “Não, não vai embora, eu te dei para sempre. Todos os que saíram o sol, a lua, as estrelas, os seres humanos, os animais. O sol entrou para as pessoas descansarem, por isso que ele entrou, para o descanso”, que segundo a narradora é palavra da língua antiga de *Rararesa*). Porque na vida das pessoas, os maridos trabalham ao sol para sustentar as sogras, os filhos. Enquanto eles conversam, faziam *reru* (tipo de embira) com as mãos. “*Iò*, como é que vai ser a roça?” “*Iò*, a roça vai ser feita quando o rapaz casar para pagar a *vagina* (vagina) da mulher à sogra. É tudo pela *hawyky tybòrò* (as costas da vagina da mulher), tudo pela *hawyky tykòwy* (vagina da esposa). Quando homem casa, só um homem faz a roça, depois de pronta, queima, quando está queimando tem que gritar nesta hora “*worosÿ wenonà*”. Aí

planta na roça banana, milho, algodão é mulher que planta, mandioca mansa. *Rararesa* que ensinou e entregou para *Iò*. “Depois que estiver plantada, a mulher pode ir à roça”. Depois da roça, ele perguntou sobre a canoa. “É a mesma coisa, o homem deve cortar landi (tipo de árvore) sozinho para derrubar, depois de cortada, vem com outros homens e leva comida. Deverá ser o marido da irmã (*waratyby*: pai da minha cabeça, como o irmão da esposa chama o cunhado), que cortará a ponta da landi como *tykòwy* (pagamento da vagina)”. Quando tirar esta ponta, ele deve levar peixe assado para os outros comerem. Depois de pronta, tem que levar comida também para os irmãos da esposa. Quando está derrubada o pau d’arco ou *buritiò*, para tirar a madeira, tem que ser com vários homens. É *iratyby* (meu irmão chama o cunhado). Ao mesmo tempo em que está cortando, está fazendo a canoa e comendo. Para levar para perto do rio, tem que levar comida. Depois de pronta, entrega a canoa para a mulher para pagar a vagina, o marido pesca para sustentar a família”. Depois falaram do pilão. “*Iò*, como vai ser o pilão e pilão de mão?” “Igual a canoa, para o pagamento da vagina”. “Como vai ser a peneira?” “Homem que faz para a mulher, para pagar a vagina”. “Como faz balaio?” “Homem que faz para a mulher, sempre depois de casado”. “Como faz o pente?” “Para pagar pela vagina da mulher, homem que faz”. “Como faz ralador?” “Para pagar pela vagina da mulher, homem que faz. Tira madeira e rala a mandioca, depois de casado”. “E esteira?” “Será para a mulher fazer, mas homem que traz a embira do mato”. “E panela de barro”, (antigamente usado em tamanho maior como urna funerária). “Só mulher, mas homem que traz mistura e pau para a mulher cozinhar”. “E como será a coberta?” “As mulheres que devem fazer”. “*Iò*, e a flecha?” “Só para os homens”. “*Iò*, e a rede?” “Os homens que devem fazer em grupo para pescar tartaruga e peixes”. “*Iò*, e para fazer rede para pegar pirarucu?” “Só os rapazes que fazem, os solteiros. Depois da pescaria, divide o peixe, mas é o cunhado que deve fazer e levar para a casa das crianças verdadeiras, crianças novas. Depois, *worosy* tem que dançar em volta e levar para a casa dos homens, a casa de Aruanã. Depois, entregam para o *Ioló*. *Rararesa* que arrumou *Ioló*. *Hiretu* (gavião) sempre para *Iraru* (rio abaixo) e *Saurá* (macaco-prego) para *Ibokò* (rio acima). Quando a comida estiver pronta, as

mulheres *iolosè* (mãe de *Iolò*), competem quem faz a comida por primeiro e levam para o lugar do grupo de homens para comerem juntos, *ijoi mahādu* (grupo de homens). *Tan̄xiwè* pensou no que faltava. Mas ele esqueceu alguma coisa. E pensou “Acho que nosso trabalho terminou”. Acho que ele sabia como trocar de pele, *ixitykyrasa*, e viver para sempre. “*Iò*, já acabou. Eu te peguei por causa de seu *Rahetohok̄ȳ* (o sol), porque minha sogra reclamou de mim. Mas não vou lhe fazer mal. Vou cortar seu cabelo”. *Tan̄xiwè* fez quando *Rararesa* estava com corpo de gente. “*Iò*, vai cortar meu cabelo”. Ai as *boraturè* foram lá. Teve *bòròtyrè* igual quando *Làteni* levanta o menino no *Hetohok̄ȳ* ⁴⁶. De *Rararesa*, cortou o cabelo bem curtinho e pintou o pescoço dele de urucum, mas de *Rara*, *Kodiè* e *Kurukuru* tiveram suas cabeças raspadas. *Tan̄xiwè* pintou de preto o corpo da avó (*Kurukuru*) de *Rararesa* e dos outros parentes. O cabelo de *Hirè* e *Hireru* cortou só um pouquinho na parte de trás. E foi para o alto. “Como será *ixitykyrasá* (trocar de pele)?” Gritou para *Rararesa*, e ele respondeu: “*Ixytykyrasá ...*”⁴⁷. Mas não ouviu direito. Alguns bichos que ouviram gritaram, a cigarra, a cobra, as árvores, mas *in̄ȳ* não ouviu. *Tan̄xiwè* gritou “Como será, o que ele disse?” Ele não ouviu. Por isso que vive até hoje. Ele que arrumou as coisas para a nossa vida. Depois chegou em casa, e a sogra falou “O que será que ele está aprontando, qual é o motivo? “Como está mulher, tudo bem?”, perguntou a *Myreikò*. “Awire (tudo bem). “Eu fui porque sua mãe reclamou de mim. Eu peguei *Rahetohok̄ȳ* de *Iolò*, *Txuu*”. E deu para sua mulher. É dela o *Txuu*. Por isso que deve valorizar a mulher, sempre para a mulher, entregou por causa do *hawyky tybòrò*, do *hawyky tykòwy* dela, pagamento pela noiva. Tudo é pagamento da *vagina*, porque *Tan̄xiwè* sofreu muito por causa dos *in̄ȳ*. Chegou na sua casa em São Félix, depois ele pegou *Ijèwèhè*. O sol, os *ix̄ju* começaram a sair. Passou um tempo e achou outra mulher mais bonita, *Hawyky Ruxera Wenona* (Mulher bonita e especial), e deixou *Myreikò*. A irmã de *Hawyky Wenona* chama *Hirari Wenona*. Para arranjar um jeito de ir embora de casa,

⁴⁶ As *Bòròtyrè* são mulheres que imitam o comportamento de algumas pessoas em certas ocasiões (casamento, brincadeiras de Aruanã, ritual de iniciação masculina, o *Hetohok̄ȳ*). Rodrigues analisa a prática da imitação das *bòròtyrè* na socialidade Javaé (2008: 615- 628).

⁴⁷ *Ixytykyrasa* é o conceito Javaé com o sentido de troca de corpo ou pele.

Tanỹxiwè começou a fazer cocô no pilão, na porta da casa e falou à sua esposa “*Myreikò*, você deve falar com seus irmãos para colocar comida dos peixes para fora da cerca”. *Tanỹxiwè* gostava muito de peixe dourado, peixe piabanha, seus peixes preferidos. Os cunhados colocaram fora da cerca, e os peixes saíram todos para fora. Depois, os irmãos da esposa chegaram e falaram “Nós colocamos a comida para fora e eles saíram”. Fizeram cerca novamente e os peixes passavam. *Tanỹxiwè* foi ver os peixes, todos estavam soltos e chegou para mulher e disse “*Hawyky* (mulher), vou embora, porque seus irmãos querem que eu vá, defecam no pilão, na porta da casa, e jogam comida para os peixes saírem para além da cerca”. Aí ele começou a fazer *otá otá* (bobagem, traição). Por isso que quando o homem quer se separar da mulher, ele procura motivos ou cria as situações assim. “Seu cunhado vai me largar”. “Deixe-o ir embora”, disseram os irmãos de *Myreikò*. “Disse que são vocês que querem que ele vá embora”. “Não somos nós, foi você quem falou”. “Ele falou que são vocês que querem que ele vá embora”. Aí *Tanỹxiwè* falou “Se você quiser ir atrás de mim com meu filho, pode ir. As coisas que eu fiz foram para vocês, fiquem com elas”. Ele foi sozinho, não levou nada. Logo encontrou *Hawyky Wenona*, quando saiu de casa”.



Foto 1: *Rararesa Rasỹna* (o lugar onde *Tanỹxiwè* conquistou os corpos celestes de Urubu-Rei), situado no interior-centro da Ilha do Bananal. Acervo: Sonia R. Lourenço, 2007.

Os dois narradores do mito de *Tanỹxiwè*, *Haritxijuwè* (aldeia *Wariwari*) e *Huiriru* (aldeia *Canoanã*), explicam que ele continuou a caminhar pela terra. A rota da viagem de *Tanỹxiwè* começa no rio acima, sentido sul da Ilha do Bananal, depois chega em *Rararesa Rasỹna* (o lugar onde cortou os cabelos e pintou o pescoço de Urubu-Rei, ver foto nº 1, situado na região mais central da Ilha), e depois de um tempo de viagem chega até *Irodu Iranã*, a aldeia dos animais dos quais conquista o fogo, situada mais ao norte da aldeia *Boto Velho*. Rodrigues (2008: 59), menciona, a partir de sua análise da mitologia Javaé que “O fogo foi tomado dos animais quando *Tanỹxiwè* chegou ao local chamado *Irodu Iranã*, na foz do Riozinho do Ezequiel, ao norte da atual aldeia Boto Velho”.

Nesta proximidade que se encontra com *Hawyky Wenona* e se casa com ela. O périplo termina no sentido rio abaixo, extremo norte, que para os Javaé situa-se nas proximidades da cidade de Belém do Pará. Lipkind (1940: 248-251) confirma a localização da aldeia de *Tanỹxiwè*, o limite norte da Ilha do Bananal, nas proximidades do estado do Pará, o que corresponde com a versão nativa do mito que a grande viagem do herói se inicia na direção sul, rio acima e termina na direção norte, rio abaixo, conforme Rodrigues (2008: 65). Para os Javaé, *Tanỹxiwè*, depois de sua longa viagem, voltou a morar no espaço cósmico *Biuwètyky*, o mundo perfeito da alegria e da eternidade, ao lado do grande *Iólò*, o Urubu-Rei de quem conquistou o Sol (*Raheto*), a Lua (*Ahãdu*) e as Estrelas (*Larabòtò*), e dos xamãs *xiburè*.

Quando conheci melhor o Lago *Wariwari* na estação seca, época em que as águas dos lagos, lagoas e rios secam bastante, duas mulheres mais velhas da aldeia *Wariwari* me levaram até as pedras do lago e indicaram onde teria a marca do pé de *Tanỹxiwè* (foto nº2) quando passou por ali em sua viagem. É também na parte mais ao norte e profunda do lago que elas mostraram o lugar no qual os irmãos *Ijanakatu*, grandes xamãs dos tempos míticos, desceram e foram embora para o outro mundo (o mundo subaquático). O Lago *Wariwari* (foto nº 3) é um lugar de grande importância histórica para os Javaé, pois é neste lago que os antigos habitantes da aldeia *Wariwari* antiga, do “tempo” de *Kuriawaku Mahãdu*, pescavam e acampavam no verão. Nos dias atuais, o lago, com 30 quilômetros de extensão, é a principal fonte de pesca tanto da aldeia *Wariwari* (*Rỹtỹmara Hãwa*: Aldeia Nova) quanto da aldeia de Boa Esperança, situada ao sul da primeira.



Foto 2: A marca do pé de *Tanỹxiwè* nas pedras do Lago *Wariwari*, visível durante a estação seca. Acervo: Sonia R. Lourenço, 2007.



Foto 3: Mulher e meninos Javaé pescando no Lago Wariwari. Acervo: Sonia R. Lourenço, 2007.

Antes de se casar com *Myreikò*, *Tanỹxiwè* é caracterizado na classe de idade de rapaz, com a pele “branquinha”, como enfatizou a narradora *Huiriru*, e “tão branco como Karajá”, na versão dada a Krause pelo narrador *Kurixí* (Baldus, 1951). *Mabikòrè* e *Hanawiri* são seus nomes, e “por isso”, diz a narradora, “que os *inỹ* (os Javaé atuais) têm vários nomes”. *Ijèwèhè* é o nome dos ancestrais dos “brancos”, os avós de *Tanỹxiwè*. A narradora *Huiriru* explica que o povo de *Ijèwèhè* também saiu do Fundo das Águas, numa localidade com muitas pedras, agora conhecida como Lagoa da Confusão, situada ao norte e fora da ilha, depois viajaram para as proximidades do lugar onde hoje é a cidade de São Félix do Araguaia (ver mapa em anexo).

Ele é, ao mesmo tempo, concebido como o herói conquistador dos saberes e das artes da humanidade e do mundo dos *Itya Mahādu* (“o Povo do Meio”), e um *trickster* enganador e sovina⁴⁸. O grande criador que vive ao lado de *Tan̄xiwè* no mundo celeste, conhecido por ser um *Iòlò* - posição de chefia política pacificadora e controladora da guerra e dos conflitos da vida aldeã -, e aquele que transmitiu e ensinou as regras sociais da socialidade indígena Javaé, é *Rararesa*, o Urubu-Rei cuja generosidade se manifesta na entrega do sol, da lua e das estrelas para *Tan̄xiwè*. No pensamento Javaé, *Tan̄xiwè* é um conquistador e portador de um poder mágico (*xiburè*) transformador. Mas, como Dioniso (Vernant, 2005: 349), ele é ambíguo e um deus estrangeiro.

A figura de *Tan̄xiwè* é bastante complexa por várias razões. Primeiro, ele é *rikòkòrè* (neto) de *Ijèwèhè*, seus avós são brancos (*torilabiè*); ele pratica o ato sexual contra vontade de sua avó⁴⁹; casa-se com uma mulher estrangeira, *Myreikò*, do povo de *Kuratanikèhè*; engana os cunhados e a esposa, para depois abandoná-los em busca de outra mulher; ao conquistar o fogo dos animais (*irodu*), é xingado por todos de “ânus fedido” (*ibusurò anaxi tèburè*), porque não tinha a contenção das substâncias corporais; engana e trapaceia os animais e *worosȳ*, “feixe de luz (*woro*) dos parentes (*sȳ*)”⁵⁰, como um *trickster* que rouba determinados bens e qualidades que encontrava pelo caminho; ele não só conquista as qualidades e as coisas dos animais como transforma seus corpos, destituindo-os de toda a linguagem, princípio ontológico de uma mesma humanidade; por fim, ele é um ser imortal, *xiburè*. Assim, sintetiza a criação, o engano, a trapaça e a imortalidade.

Nos relatos coletados por Aytai⁵¹ (1977-1993), Toral (1992), Fénelon Costa (1978), o sol, a lua e as estrelas faziam o percurso no céu muito rapidamente, dificultando o trabalho dos *inȳ* originais (sogros e cunhados de *Kan̄xiwè* na versão Karajá) no cultivo das roças. Rodrigues (2008: 54) registra que *Tan̄xiwé*, ao receber a lua de *Rararesa*, tocou com a mão o corpo celeste e, por isso, a lua tem aquele

⁴⁸ Agradeço aos comentários estimulantes de Patrícia de Mendonça Rodrigues (2008, comunicação pessoal), sobre o aspecto sovina e de *trickster* de *Tan̄xiwé*.

⁴⁹ Para os Javaé o ato sexual tem o sentido de “comer”, ou seja, sexualidade e comida possuem um sentido similar, tal como entre os Yawalapiti (Viveiros de Castro, 2002:57)

⁵⁰ O tradutor, na tentativa de me fazer entender descreveu *woro* como “luz do fogo, mas não muito forte”.

⁵¹ Aytai recolheu mitos na aldeia Karajá de Aruanã (1977a, 1977a, 1978a, 1978b, 1979a, 1979b, 1979c, 1980, 1981, 1982a, 1982b, 1983a, 1983b, 195, 1986, 1978, 1988a, 1988b, 1993a, 1993b).

sinal de “mão”. O ritmo dos astros do espaço celeste é alterado pelo ato generoso de *Rararesa* em dá-los para *Tanÿxiwè*. Assim, ele interfere nos corpos celestes para desacelerá-los e inscrever a periodicidade do dia e da noite para os humanos, periodicidade do tempo ordenadora do sistema cancional do ritual dos Aruanãs.

Conforme argumentou Rodrigues (2008: 56), o que se destaca na narrativa entre outros temas, é a prerrogativa da prestação matrimonial entre genros e sogros, a regra da uxorilocalidade e da afinidade. O conceito enfatizado no mito é “o pagamento pela vagina da esposa”. A expressão *hawyky tybòrò* quer dizer “as costas (*bòrò*) da vagina (*vagina*) da mulher (*hawyky*)”, e *hawyky tykòwý* significa “o pagamento (*kòwý*) pela vagina (*vagina*) da mulher (*hawyky*)” (op.cit.: 758-759). Por um lado, as prestações matrimoniais e a uxorilocalidade já aparecem inscritas no motivo que conduz o herói a conquistar os corpos celestes de Urubu-Rei, por outro lado, são regras sociais que recebem um significado mais amplo, pois a dívida com a família da esposa não está de todo paga, e por esta razão é o que mobiliza o herói para a ação. Enuncia-se aqui a relação assimétrica entre parentes e afins, a posição dos homens como devedores de seus afins e o desejo de um mundo sem afinidade, como o mundo mágico de *Berahatxi* e *Biu Wètyky*, mundos sem outros encenados na dança dos Aruanãs, conforme argumentou Rodrigues (2008: 824-842).

Mito 2 – Myreikò

Narradora Huiriru, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor Tèwaxi, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Esta parte da narrativa trata da viagem e da morte de *Myreikò*, do nascimento dos dois irmãos *Tanÿxiwèrikorè* (Filho de *Tanÿxiwè*) e *Kujãrikorè* (Filho de *Kujã*) gerados por *Myreikò*, e termina com o encontro dos irmãos com *Tanÿxiwè*. O mito da origem dos brancos.

“*Myreikò* estava grávida e o filho falava de dentro da barriga dela “Mãe, vamos atrás do pai”. “O sobrinho de vocês quer ir atrás do pai dele”, *Myreikò* falou aos irmãos. “Pode ir”. E foram. No caminho, o filho falava de dentro da barriga da mãe que queria as flores e os paus bonitos. Aí, *Myreikò* tirava para o filho que pedia. Suas mãos encheram de flores e galhos “Minha mão ficou cheia, não consigo pegar mais. Quando criança nasce da barriga da mãe fala que quer brincar”. Aí ele ficou zangado. “Filho, será que nós estamos indo pelo caminho de seu pai?”

Ele não falava nada, continuava zangado e calado. Até que entraram no caminho de *Kujã* (mucura, gambá) Ele a viu e a chamou “Prima, entra aqui com meu sobrinho”. *Tanÿxiwé* é primo mais novo de *Kujã*. Aí *Kujã* pediu chuva para a noite. E choveu. *Myreikô* teve que dormir na casa dele. Quando anoiteceu, deitaram. *Kujã* colocou a vara na palha e a chuva gotejava nela. E ele falava “Chega mais para cá”. Aí fez de novo até que ficaram dormindo juntos. Passou a noite, e ao amanhecer *Myreikô* estava grávida de *Kujã*. Ela ficou com raiva. Por isso que mãe trai o pai, e os filhos contam tudo para o pai. E seguiram o caminho. *Myreikô* continuava a perguntar ao filho sobre o caminho do pai e ele não respondia. Até que entraram no caminho de *Halokoèlahi* (“Onça-avó”), quando a viu, matou *Myreikô*, tirou os filhos da barriga, e os netos da onça falaram “*Lahi*, os filhos serão para depois”, e colocaram os dois no sol. Acabou a carne de *Myreikô* e falaram “Esta acabou”. Aí pegaram os dois e colocaram dentro do pilão para socar. O filho de *Tanÿxiwé* falou “*Waixi* (irmão mais novo), faça igual a mim”, quando socavam, não acertavam os dois. Não conseguiram, eles sumiram dentro do pilão. De repente, apareceram os dois meninos. “Ai Avó, que lindos os dois meninos”, disseram os netos. “Eles serão nossos caçadores e pescadores. Aí eles ficaram lá, pescando, caçando para a onça, levando muitos peixes e caça para *Halokoè Mahãdu* (povo da onça), matavam aves, pato selvagem e jacu. “Meus netos, não podem caçar para cá”. “Mas por quê?” “É porque mutum gosta de contar tudo, fazer fofoca”. Eles pararam um pouco, pescavam só de vez em quando, mas desconfiados da proibição da onça. Aí enganaram a velha. “*Waixi*, porque nossa avó nos proibiu, vamos lá”. E encontraram o jacu, flecharam o bicho e ela gritou “Ai, porque você está nos flechando? Vocês estão pescando e sustentando aquela que matou sua mãe”. Eles ficaram quietos e voltaram tristes e combinaram “Quando chegarmos em casa, faremos cera. Chegaram em casa e ficaram tristes. A avó falou “Meus netos chegaram”. “Avó, nós vamos fazer a cera”. “Está bem”. Mas desconfiou logo. “Para qual lado vocês foram?” “Não avó, nós queremos fazer só cera”. Pegaram panela de barro bem grande, colocaram a cera, depois pegaram ela que gritava “O que vocês vão fazer comigo?” E a jogaram na panela, aí a carne começou a desmanchar e saiu o maxilar. O filho de

Tanỹxiwè deu o maxilar e os ossos da coluna cervical e deu para o filho de *Kujã* Tiraram todos os ossos da *Halokoè* e lá no mato fizeram *mỹkawá* (arma de fogo)⁵². *Mỹkawá* era dos *tori* que usavam. Depois de pronto, fizeram bala também, e experimentaram o primeiro tiro. *Titanã* disse “Muito bom para a gente caçar”. Quando o filho de *Kujã* acertou, fez mais barulho. Seguiram o caminho atrás do pai. Chegaram lá, esse lugar fica no Pará, no rio que faz a divisa com a ilha. Quando chegaram perto, *Tanỹxiwè* ouviu dois tiros. “Ah, meu filho nasceu. Tem gente no caminho, *Kujã bedu* (qualidade de respeito). Chegaram. “Filhos, vocês estão chegando?” “Estamos pai”. Mas *Tanỹxiwè* estava confuso “Qual é o meu filho?” Olhou para eles e viu que eram iguais. Por isso que tem irmãos gêmeos. E ele tratou-os com carinho. Tem uma pedra, quente que os dois tinham que passar. Quando o filho de *Kujã* foi andar, sentiu a pedra quente, aí *Tanỹxiwè* descobriu. O filho estava andando, sem sentir anda. Depois disso, mostraram suas armas ao pai. “Aqui estão as nossas armas. Do devorador de nossa mãe, a gente fez com os ossos dela”. “Então, atirem para eu ver”. Aí seu filho atirou primeiro e não aconteceu nada. Depois, o filho de *Kujã* atirou e fez muito estrondo, a bala enganchou lá alto e não voltou. “Sua arma enganchou lá. Deixa para lá mesmo. Vamos deixar para lá, porque se ficar por aqui, matará muita gente”. Só deixou a espingarda para o filho de *Kujã*. Depois passaram um tempo juntos. *Tanỹxiwè* tinha banana nanica, comida só dele. Ele estava casado com *Hawyky Wenona*. A turma de menina foi buscar frutos no mato e chamou “Oh, *Hawyky Wenona?*”. E ela respondeu “*Wõ*”. Ela foi e fez cócegas nas meninas até ficarem cansadas, e ela as deixa. “Não fala mais isso comigo se não, eu vou comê-las”, disse *Hawyky Wenona*. Elas chegaram na aldeia, e de novo foram ao mato pegar frutos. E chamaram “*Hawyky Wenona Wõ?*” Foram de novo uma última vez. Era sobrinha de *Hawyky Wenona*, a menina. Chamou *Hawyky Wenona* e chamou e depois falou “*Tanỹxiwè ItuKõriri* (“ele pegou na tanga de *Hawyky Wenona*, brincando (fazendo sexo) com ela na frente de todo mundo, tentando ela”. E a sobrinha caiu com cócegas, e *Hawyky Wenona* tirou os

⁵² *Mỹkawá* é uma palavra parecida com *mukawa* de origem Aruak, indicado por Rodrigues (2008: 367).

enfeites do corpo e colocou num pé de côco do mato. Chegaram na aldeia e a mãe de *Hirari Wenonà* perguntou para *Hawyky Wenona* “Cadê minha filha”? “Não sei, ela está no mato, ela está me atentando demais”. “Mas aonde ela está, aonde que você a deixou?” E levou a mãe no lugar que deixou a menina morta. Tirou as vísceras dela. E a mãe xingou “O pai dela vai te matar”. E *Hawyky Wenona* estava calada. Levaram o corpo para aldeia. O pai chegou da pescaria “Vai embora daqui *Hawyky Wenona*”. A turma de meninas falou “Não, foi ela que tentou *Hawyky Wenona* falando dela com *Tanỹxiwè Itukõriri*”. O pai queria matá-la, e ela não correu, brigaram muito mas não a matara. Xingaram-na, mandando-a embora, e foi até *Tanỹxiwè*. Ela está até agora com ele. Os meninos falaram “Vamos embora comer a comida de nosso pai, banana, laranja, melancia, abacaxi, caju”. Aí eles comeram, mas *Tanỹxiwè* achou ruim e brigou com eles porque mexeram em sua comida. Mandou seus filhos trabalharem. E foram trabalhar, pegaram facão e quando enfiavam no chão, a terra gritava “Aí”, quando cortavam árvore, ela gritava “Aí”. “*Waixi*, vamos embora porque as árvores estão chorando”. E chegaram até *Tanỹxiwè*. “E aí como foi”? “Não, quando a gente enfia o facão no chão, ele grita “ai”, a árvore também. Aí nós não trabalhamos”. “Tem que falar assim - Você vai cair em cima de mim. Falem para a terra - Você vai comer meu olho”. Aí os filhos responderam na roça para terra e às árvores, e elas pararam. Ficaram lá. Depois, *Tanỹxiwè* mandou *Kujãrikorè* para o rio acima, e ele ficou no rio abaixo. O trabalho do filho de *Tanỹxiwè* saiu bem feito, mas de *Kujã* saiu mal. O machado que *Kujã* fez saiu ruim, e deu filho saiu bom. Por isso que nós temos as coisas boas, ele deu os animais que comemos e outros que não. Ele corta os rios com galhos de árvores e vira matado. Lá embaixo corta com o barro, por isso virou pedra. Os Karajá traziam pedras de verdade para trocar por cobertores, algodão.

Tanỹxiwè não é somente um mito de origem do branco, ao considerar várias passagens de sua viagem e as transformações realizadas no seu périplo. Entretanto, expressa de modo bem objetivo a concepção do surgimento do homem branco, paradoxalmente, o próprio herói é a expressão da diferença porque seus avós eram brancos. O

branco não é ontologicamente distinto, mas sofre ao longo de um processo de formação sociocultural, um afastamento diferencial em relação aos índios. Em várias passagens da mitologia, mas principalmente, o mito de *Tanỹxiwè* e *Myreikò*, o branco surge no início e no fim da viagem do herói. No início, porque ele é o neto de avós ancestrais dos brancos. A narradora enfatiza que *Tanỹxiwè* “era bem branquinho e bonito”, associando, deste modo, o significado próprio do nome de *Tanỹxiwè*, “aquele de barriga (*wè*) clara (*tanỹ*)”. No fim do mito, o filho de *Kujã* é gerado junto com o filho de *Tanỹxiwè* por *Myreikò*. Sua diferenciação em relação aos índios é dada pelos signos corporais e pelas habilidades consideradas ruins (a preparação da roça) e perigosas (a arma de fogo) de *Kujãrikore* (Filho de *Kujã*)⁵³. O fogo presente na arma e na pedra quente e lisa sobre as quais os dois irmãos andaram serve como índice da disjunção entre índios e brancos. A suposta unidade entre os irmãos de mesmo sexo dá lugar para a dualidade, porque o primeiro é considerado o mais habilidoso no cultivo das plantas, enquanto o segundo, embora com uma arma de fogo poderosa, é desajeitado. Há um afastamento diferencial-espacial quando ele manda o filho de *Kujã* embora para o rio acima, pois *Tanỹxiwè* estava num lugar situado no rio abaixo, o fim extremo do rio. Em outra versão, *Tanỹxiwè* fala para seu filho que mande o outro embora porque “ele será uma pessoa para quem se pedirá socorro, ele vai fazer algo muito difícil. E quando você precisar de algo muito importante e difícil é para encontrá-lo” (Relato de *Karuta*, aldeia *Wariwari*, 2007).

Os Javaé chamam os gêmeos de *wihaju*, “emendado”. A gemelaridade no evento mítico de *Myreikò* não está relacionada especificamente aos irmãos gêmeos, mas a dois irmãos, um gerado depois do outro que partilharam o mesmo útero e as substâncias de pais diferentes. Para os Javaé, é o sêmen (*nosỹ*) do pai que faz a criança, e a mãe oferece o útero (*ihyna*) como um lugar para o crescimento do filho. Esta parece ser a dualidade na unidade de que fala Lévi-Strauss. Entre os Javaé, o primeiro filho se chama *kuladu tymyra*, “criança nova”. Os pais chamam o primeiro filho de *wariorèdelà*, “meu filho mais velho”, e o filho caçula de *wariorèroko*, “meu último filho. Rodrigues (2008: 600) informa que na terminologia de parentesco, o irmão mais velho, o

⁵³ Kujã é um nome atribuído ao gambá que fede e parece ocupar a posição semântica equivalente da sarigüéia em *O Cru e o Cozido*, Lévi-Strauss (2004).

primogênito, “é chamado de *wakumydèla*, “meu (*wa*) primeiro (*delà*) corpo (*kumÿ*)” ou “meu irmão mais velho”, pelos irmãos mais novos⁵⁴.

Esta dualidade entre o primogênito e o caçula se manifesta também entre os Yagua. Chaumeil (2000/2001: 97-105) mostra que para os Yagua, os dois objetos rituais (flautas e máscaras) reproduzem, metaforicamente, um dos lados opostos primordiais descritos no mito dos gêmeos entre um irmão primogênito (demiurgo) que dissocia elementos do mundo, e o irmão caçula (a placenta) obstinado a ligar os elementos como eram no momento da grande fusão original. De modo inverso, é muito semelhante à hierarquia entre primogênito e caçula entre os Javaé, como propõe Rodrigues (2008: 599-681). A mesma autora descreve que o mito de *Tanyxiwè*, é a versão Javaé do mito da gemelaridade (*op.cit.*: 602). No mito central, os filhos de *Myreikò* representam esta dualidade: os índios são os descendentes do primogênito, enquanto os não-índios são os descendentes do caçula, o filho de *Myreikò* com *Kujã* (mucura)⁵⁵. Em um dia que gravávamos os mitos, *Huiriru*, a narradora Javaé da aldeia Canoaã, me disse que eu era “filha de *Kujã*” (*Kujãrikòrè*), pois morava bem ao sul, em lugares de muitos filhos de *Kujã*. Entre os Kayapó (subgrupos *Irã'ã-mrãyre* e *Xikrin*) do Cateté (Turner, 1988a), o mito de *Angme kapran* narra a origem dos brasileiros, uma variação do mito de *Auké* dos Apinajé (Da Matta, 1970, 1977, Carneiro da Cunha, 1987, para a versão Canela). Na perspectiva de Da Matta (1977), o mito de *Auké* é representativo das relações dos índios Jê-Timbira com a sociedade brasileira. Os brasileiros, para os Kayapó, são caracterizados pela posse das armas de fogo, pela hostilidade, pela abundância de mercadorias e pela capacidade de reprodução (Turner, 1988a: 204). Entre os Javaé, os brasileiros são os detentores das armas de fogo (*mÿkawa*, palavra de origem aruak), e da tecnologia. As narrativas Javaé, Waujá (Ireland, 1988), e Shipibo (Roe, 1988), relatam como os índios, ao escolherem o arco e a flecha no lugar das armas de fogo, são os sujeitos de suas próprias escolhas.

A variação mítica dos Javaé sobre a origem dos brasileiros é explicada no mito de *Tanyxiwè*, especialmente no episódio em que *Myreikò*, grávida de *Tanyxiwè*, viaja para encontrar o marido e no caminho, enganada pelo filho que ainda estava no ventre, entra na

⁵⁴ Ver Rodrigues (2008: 576) para uma análise completa do sistema de parentesco e da tecnominia.

⁵⁵ Rodrigues (2008: 368, nota 19) sobre a semelhança entre o mito de *Myreikò* Javaé e o mito Maira Tupi.

estrada de *Kujã*. *Kujã* engana *Myreikò* e ela acaba grávida dele. Na trama, *Tanÿxiwè* faz um teste entre os dois meninos para descobrir qual deles era realmente o seu filho. Finalmente, *Tanÿxiwè* descobre. O segundo menino vai embora, transportando as armas de fogo para longe a pedido de *Tanÿxiwè*. Há duas bifurcações que geram diferenciações significativas e é tema constante da mitologia ameríndia, tratado em *História de Lince*, em que Lévi-Strauss (1993) analisa a noção de diferença. O autor mostra como, no sistema mítico, a existência ou a chegada do homem branco constitui pares de opostos, diferenciações ou bipartições. A gemelaridade, presente nos mitos, desempenha uma operação lógica de ordenamento do mundo. Todavia, a importância da gemelaridade, como diz Lévi-Strauss, não está na existência dos gêmeos em si, mas nas contradições e no problema de concepção da “igualdade entre as duas metades”,

“O que tais mitos proclamam implicitamente é que os pólos entre os quais se organizam os fenômenos menos naturais e a vida em sociedade – céu e terra, fogo e água, alto e baixo, perto e longe, índios e não-índios, conterrâneos e estrangeiros etc. – nunca poderão ser gêmeos. O espírito se empenha em juntá-los em pares, sem conseguir estabelecer uma paridade entre eles. Pois são essas distâncias diferenciais em série, tais como concebidas pelo pensamento mítico, que colocam em movimento a máquina do universo” (Lévi-Strauss, 1993: 65-66).

No mito das mulheres *Anirahu Mahãdu*, quando os maridos descobriram que elas faziam sexo com o Jacaré-açu durante as vezes que saíram para a coleta do pequi, os homens mataram o amante das mulheres. Depois, elas encontraram o corpo inchado do jacaré-açu e se reuniram cheias de cólera, e cortaram um dos seios do lado direito para facilitar o lançamento de flechas contra seus maridos. Claramente uma variação mítica Tupi em que um dos gêmeos deforma o seio da mãe. Mesmo que não seja um mito da gemelaridade, ele trata da assimetria e da diferença (Lévi-Strauss, 1993: 66). A comparação que Lévi-Strauss elabora entre os mitos americanos e indo-europeus, em torno da figura dos gêmeos, aponta que entre os ameríndios (Aruak, Tupi, Jê e Carib) há uma recusa da semelhança em detrimento do “princípio da diferença e de um dualismo em perpétuo desequilíbrio”. Esse princípio irreduzível está implicado na existência de um dinamismo nas sociedades de “organização dualista” como os povos Jê e Bororo do Brasil Central

(*op.cit.* : 214-5). O dinamismo, o terceiro pólo da relação, pode ser equacionado na “abertura para o outro”, para o evento e a história, e para a afinidade (Coelho de Souza, 2008: 282)

Assim, os gêmeos ameríndios, inicialmente concebidos como uma dualidade contêm a assimetria que lhe confere a produção da diferença. Numa passagem de *História de Lince*, Lévi-Strauss mostra como o mito *Auké* dos Jê-Timbira é uma variação invertida do mito *Maira* dos Tupi (Lévi-Strauss, 1993:60). A narrativa Javaé que trata da viagem de *Myreikò* em busca do marido, difere do mito *Auké*, e está mais próximo do mito Tupi, o filho de *Maira-Pochy*, chamado de *Maira*. Há muitas semelhanças com a versão Javaé. De início, não há uma “sentença fatídica” dada pela mãe ao filho. *Myreikò* é a dona do “sol”, dado por *Tanyxiwè* como pagamento pela sua vagina (*tykòwy*), mas é abandonada por ele. Depois, por insistência do filho que estava em seu ventre, decide ir atrás do marido. No curso da viagem, o filho insiste em pedir-lhe flores e galhos bonitos que encontra pelo caminho. A mãe, cansada de carregar tudo o que o filho pedia, não atende mais a seu pedido e ele se cala. Ela se perde e chega a casa de *Kujã* que a engana e a faz dormir com ele, engravidando-a. O primeiro filho tem a companhia de um “irmão”. *Myreikò* deixa *Kujã*, e se perde mais uma vez, e entra no caminho do *aõni* canibal *Halokoèlahi* (a onça-avó). Ela é devorada pela onça. A onça-avó retira os dois irmãos de seu ventre, coloca-os num jirau e entrega-os para seus netos. No final, eles descobrem quem foi que matou a mãe e matam a onça-avó, fazendo de seus ossos da coluna e da mandíbula, as armas de fogo. Rodrigues (1999) mostrou essa associação entre os ossos da onça e as armas de fogo.

Os mitos contêm todas as relações entre alteridade e diferença como um prisma ético da socialidade Javaé na medida em que oferece uma cadeia de eventos sobre a re-criação do mundo e das diferenças. No mito de *Tanyxiwè* e *Myreikò*, homens e animais compartilham de uma só ontologia relacional, uma versão do que Viveiros de Castro chama de “perspectivismo ameríndio” (Viveiros de Castro, 1996, 2002). As diferenças existentes entre homens e animais estão situadas em seus corpos, em suas peles, porém, existe linguagem, objetos, tecônimos, música, fogo, enfim, existe a aldeia dos *Irodu Mahãdu* (a aldeia dos bichos). A ação que o herói estabelece no mundo é uma intervenção e uma transformação das relações entre homens, plantas e animais, a reordenação da temporalidade, a inscrição das prestações matrimoniais e a morte. Ele é imortal, embora esta seja uma das facetas da ambigüidade

deste ser criador e mágico, pois ele não consegue “ouvir” do grande *Iòlò* (*Rararesa*), quais eram as palavras e os gestos corretos para a troca de corpo/pele (*ixitykyrasà*) e alcançar a imortalidade para os índios. A “audição”, que na música, é uma qualidade altamente valorizada entre compositores e cantores, e código corporal de inteligibilidade, no mito, é a condição primordial que escapa aos poderes de *Tanyxiwè*. O código sonoro tem muita importância entre os Javaé, pois é através do som que os *iny* (gente) originais, atraídos pelo canto de *Siy* (gavião) subiram para o mundo de fora.

Por um lado, ele introduz, através de suas conquistas, os modos corretos do bem viver entre os Javaé: o pagamento pela vagina (*tykòwy*), o ritmo da temporalidade, o fogo, a música, os artefatos e os desenhos. Por outro lado, introduz valores que, como dizem os Javaé, “por isso fazemos assim até hoje”: o abandono da casa pelo marido, o ato sovina na negação dos alimentos, as artimanhas e o engano. Baldus (1951:44) observou nos relatos de seus informantes e nos registros de Palha (1932), como *Kanyxiwè*, para os Karajá, era “mau” porque roubou o fogo dos animais que eram gente (Karajá), e os transformou em animais de verdade; deixou a arraia com o ferrão e a piranha com dentes ferozes; foi malicioso porque estuprou a sua avó, se fazendo passar por “índio bravo”.

O corpo como lócus da socialidade e da cosmologia

Para Lévi-Strauss (2004:278), “os mitos são construídos com base numa lógica das qualidades sensíveis que não faz uma nítida distinção entre os estados das subjetividades e as propriedades do cosmos”. Antecipando certas idéias do “perspectivismo ameríndio” (Viveiros de Castro, 1996), Lévi-Strauss nos conduz a pensar o que os índios querem dizer quando relatam mitos nos quais não vemos a distinção entre subjetividades e propriedades cosmológicas.

O exercício de tradução das categorias nativas, e o esforço de acessar os sentidos da composição das expressões Javaé levam a supor que a corporalidade ocupa um lugar especial no pensamento do grupo. O que há no corpo humano que o torna apto a fundar uma sócio-lógica? O conceito de corpo leva a supor, conforme o argumento de Rodrigues (2008), um campo relacional entre o todo (*butu*, que pode significar “mundo”, “todos”, ou a totalidade) e as partes (*kyré*), ou seja, a idéia de que o corpo é o *lócus* que opera as relações entre exterioridade e interioridade no *sócius*, assim como as relações entre “corpos fechados”,

associados ao mundo masculino, e os “corpos abertos” associados ao mundo feminino (Rodrigues, 2008). Seeger *et al* (1987: 12) alertaram para a importância do corpo como “idioma simbólico” entre os ameríndios na elaboração da noção de pessoa, da cosmologia e da organização social. Viveiros de Castro (1996, 2002), sugere, por sua vez, o conceito de “perspectivismo ameríndio” como possibilidade de entendimento das filosofias dos povos das terras baixas da América do Sul. O perspectivismo implica a alteridade e a diferença como *ponto de vista*, o *ponto de vista* como diferença. Assim, em oposição ao universalismo e ao relativismo, descreve uma *ontologia relacional* onde a relação primeira é o nexo de alteridade, a diferença ou *ponto de vista* implicando em *Outrem*: “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos e pessoas, humanas e não-humanas, que apreendem segundo pontos de vista distintos” (1996:115). Os contextos ameríndios nos quais se opera o perspectivismo são relacionais e moventes, em que *pontos de vista* de humanos, animais e espíritos são portadores de agência e intencionalidade. O que define a humanidade é a ideia de um sujeito com um ponto de vista, humanos e animais estão relacionados menos por uma animalidade e mais por uma humanidade em comum.

Viveiros de Castro (1999:121) observa que no caso dos povos Jê, em toda a mitologia, como a de muitos ameríndios, animais e humanos compartilhavam de uma única humanidade. Embora o perspectivismo não seja uma atualização constante como no caso Javaé, “a humanidade pretérita dos animais nunca é completamente evacuada, ela está lá como um potencial” (*op.cit.*: 121). A mitologia Javaé é um claro exemplo deste contexto, isto é, a narrativa mitológica trata de um mundo relacional em que os animais eram sujeitos ao ocuparem um ponto de vista. Na trama das narrativas míticas, uma diversidade de seres se transforma em outros pela pele ou corpo através do *tykytyby* (a pele ou corpo velho)⁵⁶. Este parece ser o movimento central no desenrolar das ações dos principais protagonistas míticos:

- *Tanỹxiwè* “morre” queimado pela ação da Ema que o delatou sobre o ato sexual com a avó, de seu corpo ficou apenas o *tykytyby* (a pele ou corpo velho, ou ainda “alma”); em outro momento, através de seu *tykytyby*, entra no corpo do cervo (podre), como uma armadilha para

⁵⁶ *Tyby* também significa “pai”, como na expressão *waratyby*, “pai da minha cabeça”, como o irmão da esposa chama o cunhado.

enganar o Urubu-Rei e conquistar os corpos celestes; engana *Worosy* e foge no corpo da anta;

- *Tanỹxiwè* engana, rouba o fogo e altera os corpos dos animais, das árvores e dos pássaros, retirando-lhes a linguagem e as habilidades humanas;

- *Tanỹxiwèrikòrè* e *Kujãrikòrè*, respectivamente, o filho de *Tanỹxiwè* e o filho de *Kujã*, aparecem fora do corpo de *Myreikô* no *tykytyby*, condição que lhes permite se esquivar do socador de pilão quando os netos da onça tentavam “matá-los”; eles a enganam e a queimam, transformando seus ossos em as armas de fogo; são as habilidades corporais dos dois irmãos, a referência para o afastamento diferencial entre índios e não-índios;

- na descrição dos seres vivos dos mundos cosmológicos *Berhatxi* e *Biuwètyky*, eles são todos parentes *xiburè* (mágico), filhos criados pelo *xiburè*, ou seja, partilham um mesmo corpo; é como se a criação destes corpos fosse uma replicação infinita porque imortal;

Em outros mitos dos quais não tratarei aqui, esse aspecto transformacional e performativo do corpo dá as feições e os contornos das relações entre os termos. De imediato, poderia traduzir o conceito *tykytyby* pela idéia de “alma” ou “espírito”, mas as exegeses nativas dizem outra coisa. Rodrigues (1993, 2008), chamou a atenção para o problema em traduzir a categoria *tykytyby* como espírito ou alma, pois traduzi-la assim com este sentido mais próximo da categoria ocidental, não seria compatível com o entendimento que o conceito de corpo tem para os Javaé. É como se o *tykytyby* fosse outro corpo diferente da corporalidade dos seres sociais.

Em outro plano, as máscaras de Aruanã são chamadas de *ityky* (a pele ou corpo dele), em alusão ao corpo cosmológico dos seres vivos no mundo subaquático, os Aruanãs. O conceito de corpo *iumỹ* e de pele *tyky*, primeiramente traduzidos por Rodrigues (1993, 2008) designam tanto corpo ou a pele de alguém quanto as partes formais da estrutura musical e espacial no qual a música se faz com dança. Com isto quero dizer que nos rituais de Aruanãs, todas canções de um dia ou uma noite, são executadas quando os Aruanãs estão dançando. Quando estes seres cosmológicos estão parados ou quando se encerra um ritual, não há dança nem música no espaço cerimonial. De acordo com Menezes Bastos (1999: 53), uma das contribuições de Lévi-Strauss foi aproximar mito e música, especialmente em *O Cru e o Cozido* (2004), apontando para “a armação própria do discurso cerimonial: na entrada do sistema, o mito, ainda palavra, linguagem de referência por

excelência; na saída, a dança, a corporificação mimética dos referentes; no meio, como *pivot*, a música, máquina de transformar verbo em corpo: da cognição à motricidade, passando pelo sentimento”.

As estradas de Aruanãs (*Irasô Ube*), começam na frente da casa dos homens e terminam diante das unidades residenciais, o lugar das meninas. *Ube* significa “as linhas da palma da mão”, e é justamente no começo das estradas que os Aruanãs cantam a parte inicial de todas as canções, *iumÿ* (o corpo dele), depois, no meio da estrada, cantam *tôô* (o pênis dele), e na finalização, cantam *ranôra* (a cabeça do pênis dele). As *Iôlona wii* são as músicas de “saída” da casa dos homens, e as *Irôtena wii*, significam as “músicas de saída dele”, equivalentes ao sentido de quando os humanos originais do mundo subaquático “saíram” para fora, “os *inÿ ôlona*”. Rodrigues (1993: 294; 2008: 409-410) faz a primeira tradução das categorias musicais Javaé apontando como estão associadas com o calendário nativo, das horas do dia e do movimento do sol, de leste a oeste.

Como já disse, não podemos traduzir o conceito de *tykytyby* por “alma” ou “espírito”, pois “o corpo ou pele velha” designa o corpo de seres que se transformam, viajam ou retornam para reocupar outro ponto de vista quando os Aruanãs chegam de *Berhatxi* e passam a habitar a casa dos homens. No ritual, os Aruanãs ocupam os corpos dos dançarinos ou como me explicaram (nos bastidores), que os homens usam o *tykytyby* dos Aruanãs para dançar e cantar. Noto que os Aruanãs não são pensados com se fossem peixes, embora Aruanã seja o nome de um peixe muito comum na região. Chamo a atenção aqui para o sentido da idéia de corporificação (*embodiment*) mais próximo daquilo que os Javaé tentaram traduzir, e não o sentido de incorporação de uma entidade espiritual, ou seja, o corpo concebido como a *base existencial da cultura* (Csordas, 1990). As idéias de Csordas ganham contornos diversos daqueles delineados na tradição que segue de Mauss ([1935] 2004) a Lévi-Strauss (1997, [1964] 2004, [1967] 2005), pois a elas se somam as formulações da fenomenologia de Merleau-Ponty (1961) e a noção de *habitus* de Pierre Bourdieu ([1977] 2005). No argumento de Csordas, o *habitus* é o mediador e o princípio unificador que faz com que as práticas e as percepções do sujeito constituam um “corpo socialmente informado”. Este é o aspecto analiticamente interessante da noção de *embodiment*, o entendimento da cultura como um permanente ato da experiência corporal do sujeito.

Outro momento deste processo de *embodiment* Javaé é o caso do nascimento de uma criança em que o xamã é convidado pelos pais

para buscar o *tykytyby* de parentes bilaterais da família para voltar a viver no corpo do filho. O conceito *tyky* também é usado para designar a pele das árvores ou de alguns animais como das cobras ou das cigarras que trocam de pele durante os ciclos de vida. *Tanŷxiwè* não ouviu de *Rararesa* as palavras mágicas e criativas para que os humanos pudessem trocar de pele quando estivessem velhos e com a pele enrugada. Se *Tanŷxiwè* tivesse ouvido as palavras certas, as pessoas trocariam de pele e voltariam a ser jovens e bonitas. Tudo parece como se a corporalidade Javaé, sua fisio-lógica, fornecesse os elementos simbólicos de sua sócio-lógica, conforme argumentou Rodrigues (2008).

Mesmo os corpos daqueles que habitam um lugar chamado *worosŷ*, abaixo dos cemitérios, são descritos a partir de elementos evocativos que indicam a existência de corpos. O corpo dos mortos é chamado de *kuni*, categoria para designar o que seriam as “almas”. *Kuni* é classificado a partir da diferença de corpos. O mestre de música *Severo Xiari*, me explicou que os *kuni* são diferentes entre si, porque os primeiros são os mortos, falecidos por alguma doença. Estes *kuni* possuem a cabeça branca, têm pouco cabelo e os corpos são cinzentos; os segundos, são os mortos por assassinatos, têm a cabeça branca e pouco cabelo quase carecas, o corpo é vermelho e as mãos são brancas, não têm olhos e há um buraco na barriga. Por isso que tudo o que eles comem, cai e se perde, não fica nada no estômago, assim, estão sempre com fome e insatisfeitos. “O corpo é igual corpo de gente, mas não tem estômago” (aldeia *Wariwari*, maio de 2007). Como entre os Krahó, “os mortos são outros” (Carneiro da Cunha, 1978).

A noção de corpo entre os Javaé é central na perspectiva de sua sociocosmologia, pois a designação dos corpos dos seres humanos, *tyky* (pele ou corpo), *iumŷ* (o corpo dele), se relaciona para os corpos dos Aruanãs, ao corpo da música, para o corpo da aldeia e para a conceitualização dos mundos cosmológicos, *Berahatxi* (o ânus ou Fundo das Águas) e *Biu Wètyky* (a pele ou corpo da chuva). Tudo parece como se o corpo fosse o plano imanente eleito pelos Javaé para a elaboração lógica dos seres no mundo social. De acordo com Deleuze (2005: 68), o plano de imanência constitui-se como um *lòcus* no qual coexistem todos os outros, um plano “folhado” em que cada folha do plano de imanência está em relação à outra, e não em um sentido de oposição. Nesse sentido, tudo parece como se os conceitos do pensamento Javaé operassem numa série infinita de “dobras” (Deleuze, 2000). Segundo o autor, o plano de imanência é a própria imagem do pensamento, aquilo que serve para significar o pensar ou desencadear elaborações do pensar.

O conceito de imanência não deve ser tomado ou reduzido ao plano empírico, mas tomado como um plano feito de virtualidades, acontecimentos e singularidades, uma “realidade imanente”. Mas uma realidade que não está numa relação de oposição com o virtual. O virtual, como define Deleuze (2006: 294-298), “não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma plena realidade como virtual (...). É a partir de sua realidade que a existência é produzida”, de acordo com um tempo e um espaço imanente à idéia.

O corpo, como plano de imanência, costura todos os outros em uma “realidade corpórea”. O ponto de vista é o corpo (Deleuze, 2000), a partir do qual se capta uma série de formas e posições de sujeitos. Segundo Deleuze, o universo está afetado de “dobras” cujo envoltório é sua própria razão. O envoltório da “dobra”, ou de um corpo, ocupa um ponto de vista, que, por sua vez, implica a posição do sujeito. Assim, ter um ponto de vista é a posição que define o sujeito. Os perceptos são os atributos dos sujeitos, a série infinita que o envolve, por isso que o sujeito é uma noção indicativa de um nome próprio que ocupa um ponto de vista. É o próprio mundo, o envoltório do sujeito, suas “dobras”. Para Deleuze, “o mundo não existe fora dos sujeitos que o incluem (...), e que o envolvem” (1986: 10).

Os animais, portadores de uma subjetividade em comum com os seres humanos, não ocupam um ponto de vista de predador ou presa, numa reversibilidade de pontos de vista⁵⁷. Eles ocupam um ponto de vista de sujeitos numa temporalidade mítica até a transformação fatídica dada pelo ato de *Tanÿxiwè* em transformá-los em animais e caça para os seres humanos. No mito, os animais já traziam prefigurações de sua “animalidade”, e a ação conduzida pelo herói transformador fez com que eles perdessem sua capacidade de comunicação com os homens, e passam a comer cru, capim e madeira podre. A sentença fatídica no mito é o momento em que a onça ataca o cervo como sua caça, a partir dali, o mundo dos animais é outro. Estabelece-se uma assimetria, pois, em vez de compartilharem o fogo e comer os peixes assados coletivamente, eles são inscritos numa cadeia alimentar, e alguns se tornam caça para outros animais, e outros, caça para os seres humanos.

O que se observa na narrativa mítica em pauta, é a relação entre identidade e alteridade, um paralelismo entre a diversidade de animais e a diversidade de relações sociais em um campo relacional no qual os

⁵⁷ Para o debate mais amplo sobre a pertinência do par natureza, cultura e sobrenatureza, a relação predador-presa nas cosmologias amazônicas, ver Ârhem (1996), Descola (1992) Lima (1996, 1999), Viveiros de Castro (1996; 2002).

humanos apreendem a alteridade cerimonial entre metades, entre parentes e afins através da diferença existente entre os animais. O encontro de *Tanyxiwè* com Urubu-Rei é pautado pela hierarquia entre eles. *Rararesa* é um *Iólò* celeste, *Kurukuru*, é a avó de *Rararesa* que se comporta através da imitação, prefigurando o modo como as *bòròtyrè* se comportam na imitação dos jovens durante o período da iniciação masculina, *Kodiè* e *Hireru* são os outros urubus que ocupam a posição de tias e subordinadas (*wetxu*) do grande *Iólò*. O conceito de corpo parece ilustrar o “corte” no mundo de que fala Deleuze (2000), em que os procedimentos de um plano falam de outro plano de significações e por isso não são expressões da ordem da função, mas da ordem das operações lógicas (Lévi-Strauss, 1997). A percepção daquilo que nos afeta e a sensibilidade são os modos através dos quais se pensa o mundo. O corpo Javaé é a abertura para o mundo da afinidade.

O capítulo seguinte trata das relações de troca e empréstimos de bens culturais entre a região do Alto Xingu e o Vale do Araguaia. Da perspectiva sincrônica, a mitologia Javaé como um gênero narrativo, gera uma textualização cuja estrutura, forma e aspectos metalingüísticos, possibilitam a percepção tanto do universo das relações sociais quanto da estrutura cosmológica (Bauman & Briggs 1990, 1996) como tentei mostrar neste capítulo. Da perspectiva diacrônica, objeto do capítulo seguinte, a *intertextualidade genérica* (Bauman & Briggs, 1996: 147) fornece dispositivos poderosos de ordenamento do discurso e suas conexões históricas, sociais e de marcadores dêiticos indexicais de pessoas, lugares, tempo e espaço. As narrativas Javaé sobre as regiões Xingu-Araguaia conectam eventos, tempos, lugares e pessoas. Procuo mostrar como estas narrativas são ressonantes no sistema cancional Javaé no qual identificamos menções a pessoas, lugares e eventos cujos significados residem no processo dinâmico de produção do social. O conteúdo e as temáticas nos dois tipos de *intertextualidade*, narrativas e canções (Bauman & Briggs 1996), não apenas evocam nomes e frases justapostas, mas apontam para um processo social que revela a articulação entre a biografia, a memória individual, a experiência estético-social e a memória coletiva.

CAPITULO 4 - ESTAR “ENTRE”. OS POVOS ESTRANGEIROS E OS ITYA MAHĀDU: INDAGAÇÕES SOBRE O CONTINGENTE FORMADOR DOS JAVAÉ ATUAIS

O presente capítulo apresenta as narrativas Javaé sobre os diferentes povos com quem realizaram trocas cerimoniais, casamentos e evitaram encontros e conflitos. O propósito desta incursão às narrativas e relatos Javaé é mostrar as confluências entre duas regiões, o Alto Xingu e o Vale do Araguaia, como um sistema movente e comunicativo (Menezes Bastos, 1990, 1995), expresso tanto na mitologia quanto na vida ritual. Na perspectiva de Beier e Sherzer (2002: 125), as terras baixas da América da Sul constituem uma “área discursiva” em que “diversos grupos partilham, historicamente, de práticas discursivas através de processos de contato intercultural e das interações”⁵⁸. Este contexto pode ser entendido como canções e mitos operando dentro de uma “comunidade de discurso histórico”, conforme o estudo de Seitel (1999: 2) sobre a arte verbal e as baladas épicas dos Haya, habitantes da região noroeste da Tanzânia. O estudo de Feld com os Kaluli da Papua Nova Guiné (1982: 14), por sua vez, focaliza “as modalidade expressivas Kaluli de choro, poética e canções, em sua estrutura textual e musical, como expressões relacionadas diretamente ao círculo simbólico construído pelo mito, *the boy who became a mun bird*”. O autor observa que este mito é uma cristalização de relações entre os sentimentos Kaluli e sua expressão em choros, poéticas e canções. O tema central do mito de “tornar-se um pássaro” destaca-se como uma metáfora básica da estética Kaluli.

Os Javaé chamam os outros povos de *ix̣̣ju*, “queixada” (*ix̣̣*) dente (*ju*), “dente de porco queixada” ou “índios bravos”, “aqueles que comem cru”. Ou seja, os outros (*ix̣̣ju*) são aqueles que estão situados em outro extremo da alteridade. Na aldeia, *ix̣̣* designa o espaço situado entre as unidades uxoriocais e as outras estradas na margem do rio, contrastando com a espacialidade masculina através da Casa de Aruanã na qual se desenrola a vida cerimonial. A forma como os Javaé chamam os Karajá, *Iwakyre* (“povo com a metade do pé”), é significativa para a

⁵⁸Dois conjuntos de fatos podem explicar essa característica. O primeiro são as formas discursivas e processos que atravessam as famílias lingüísticas, e o segundo, são as formas e processos variados e suas interseções realizados em gêneros particulares ou em contextos discursivos particulares como os discursos dialógicos que incluem a linguagem cerimonial, as performances de arte verbal e o aspecto epistêmico dos enunciados (Beier, Michael, Sherzer 2002:125).

concepção nativa entre a parte (*kyrè*) e o todo ou mundo (*butu*), respectivamente para algo que falta, uma parte ou metade do corpo do Outro, como observou anteriormente Rodrigues (2008: 363-369). Assim, faz todo o sentido considerar que o corpo é a perspectiva da alteridade, entre masculino e feminino, entre índios e não índios, entre Javaé e outros índios (*ix̄ju*).

Na vida cotidiana, falar que alguém é descendente de um povo estrangeiro equivale a um xingamento (*lahadina*), pois acusar uma pessoa de que ela seja descendente de Karajá, Xambioá, *Karalahu* (Kayapó), *Wou* (Tapirapé), entre outros, é uma ofensa moral, embora poucos saibam da genealogia de cada família e de suas aldeias de origem. Rodrigues (2008) argumenta que *kyrè* (metade ou parte) refere-se a dois pontos de vista complementares, “como uma totalidade permeável e inédita, constituída pelas relações com a alteridade (entre partes ou povos diferentes), ou como uma parte (a cultura/sociedade) de um conjunto maior”. Assim, para os Javaé, a relação entre o todo e as partes aponta mais na direção da perspectiva da *relacionalidade* (Strathern, 1988), e menos para a idéia de *fagocitose social* Jê (Carneiro da Cunha, 1993), que designa um modo de apreensão da exterioridade, e para o modelo centrífugo e centrípeto, em que no primeiro predominaria “o esquema da predação familiarizante”, e no segundo, a “transmissão vertical e/ou horizontal de bens e atributos” (Fausto, 2001: 533). Por ora, basta dizer que a noção de meio (*tya*) faz todo o sentido na visão de mundo Javaé, especialmente no que refere à teoria musical nativa. As narrativas seguintes apresentam uma série de povos (*ix̄ju*) com os nomes respectivos das aldeias (*h̄wa*).

A narrativa seguinte conta que foi *Tòlòra*, o primeiro e grande *Iòlò*, quem ouviu o canto do gavião, é ele quem vai atrás da música e chega até um lugar que dava abertura para cima, ao mundo de fora (*Ahana Òbira*). Noto como o código sonoro, o canto do gavião, opera como um código de abertura para a ascensão dos *inȳ* originais ao mundo de fora. *Hanaje* é o nome do gavião, nome cantado nas canções dos *Woros̄y* no ritual de iniciação masculina e em algumas canções de Aruanã. Na obra *O Cru e o Cozido* (2004: 180), Lévi-Strauss cita o mito Karajá colhido por Ehrenreich ([1891] 1948:70-80) como uma variação mítica da origem da vida breve. Na versão Karajá, é *Koboi* quem ouve e segue o canto da seriema. Os dois narradores, *Huiriru* e *Xiari*, explicaram que *Koboi* não era tão gordo como contaram “antigamente”, e que não ficou preso no buraco, pois ele era *xiburè* (mágico) e, pela lógica nativa, quem é *xiburè* não ficaria assim. Ele saiu

de corpo inteiro, mas embora ele tenha gostado do vento e do mato, ao ver as árvores mortas decide voltar com sua família porque não queria morrer.

Podemos considerar o mito de *Tan̄xiwè* como o primeiro ato em que o encontro com o Urubu-Rei, o *Iòlò* celeste, indica, metaforicamente, uma abertura vertical do mundo na medida em que *Rararesa* é o dono do sol e desce para a terra e entrega os corpos celestes para *Tan̄xiwè*. Sol, lua e estrelas passam a se movimentar mais lentamente e a inscrever uma nova temporalidade na terra. A narrativa sobre a subida dos *in̄y* originais, como o povo de *Tòlòra*, de *Wèrè* e outros, sugere a metáfora da “abertura corporal” (Rodrigues, 1993, 2008). O canto do gavião é o código sonoro que desencadeia o movimento de saída de um mundo indiferenciado para um mundo de outros, caracterizado pelos casamentos e uma nova ordem coletiva. De acordo com Rodrigues (2008), a metáfora da “abertura corporal” está associada ao processo geracional dada pelos casamentos e a reprodução social, conseqüentemente a alteração dos corpos dos seres humanos.

Mito 4 – *Tòlòra*. O canto de *Sīy* (gavião) e a subida do fundo das águas

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

“*Sīy* chorava de fome e saudade. Enquanto isso, *Tòlòra* estava coletando o mel verdadeiro de abelha. Sua mulher *Ixaoro* estava grávida e ele andando até ouvir o canto de *Sīy*, e falou “O que está acontecendo ali? Vou até lá para ver”. E foi. Quando chegou viu uma clareira e *Tòlòra* saiu para o *Ahana Òbira* (mundo de fora), de dentro (*Berhatxi*) atrás do canto. Ele gostou. “Então este mundo está bom, meu filho vai nascer aqui”. Voltou para falar à esposa “*Hawyky*, encontrei um lugar bonito, o *Ahanà Òbira*”. E ela aceitou sair com ele. *Tòlòra* falou para todo mundo e saíram muitos parentes para fora. *Koboí* também saiu. Sua mulher viu um pé de tucum seco e morto. Muitos contam que *Koboí* era barrigudo e colocou sua cabeça para fora. Sua mulher viu a morte e falou ao esposo “*Tyby*, aqui não é lugar de morte. Tucum está morto e nós não podemos viver aqui, vamos voltar para nossos filhos”. E voltaram para *Berhatxi*. *Tòlòra* saiu com seus parentes para

fora. E deixou *Berhatxi* ⁵⁹. Aqueles que já estavam fora, *Mỹt̃wè* disseram “Que bom que vocês vieram”. E mostraram “Aqui era o lugar dos *Nabio*, mas os irmãos *Ijanakatu* acabaram com eles”. Saíram muitas pessoas para fora. *Tòlòra* se misturou com a turma dos *Bòròrènikuni*, os parentes que sobraram de *Kwelỹ*. *Bero Mahādu* (o povo do Rio Grande, o rio Araguaia), já tinha saído acima de Macaúba, os Karajá *Ix̃ju Iwakyrè* (índios estrangeiros). Tinha muita gente de *Bero Mahādu*. Lá no *Borà*, perto de *Iñsèdynà* (lugar dos Karajá) que *Wèrè* saiu e subiram para Santa Isabel. O pessoal daqui, o grupo de *Tòlòra*, se dividiu “Há muito gente aqui, vamos mudar”. Os *Ix̃ju Kuratanikèhè* (o povo de *Tòlòra*), Xambioá também se dividiram em *Marani Hāwa* até a região do Pará. Por isso que lá não tem *Labié Olonà* (o lugar onde surgiram os avós) deles. Outros grupos de *Tòlòra* que foram para o *Iñsèdynà* dos Karajá, se dividiram. Tinha *Ix̃hyky Mahādu* (muitas pessoas). De lá, os Karajá foram para lugar dos Xambioá. Lá a língua mudou, mas é igual a língua das crianças que não usam o r. A língua é parecida com a dos Javaé, por exemplo, *warikorè* (meu filho), Xambioá fala *awikoè*, Karajá fala *waritxorè* (meu filho). Por isso que têm *rikòkòrè rikòkòrè* (descendentes), aqueles que têm pernas, coxas e bundas grossas. Os Karajá são magros e altos, são parecidos com os *iñỹ* (os Javaé atuais) daqui. Quando nasceu o filho de *Tòlòra* falou à esposa “Como será meu filho? Tem que ficar escondido”. Aí ela fez um pote bem grande e colocava-o lá dentro, entrava para amamentar o filho. *Temojuỹ* é o nome do primeiro filho, o irmão chamava *Haruesi*. *Tòlòra* não teve outros filhos, parece que só os dois. *Temojuỹ* casou com mulher Karajá, *Hawyky Biawa*, teve muitos netos deste casamento. O *rikòkòrè* (descendente) de *Temojuỹ* chamava *Tekuarè*, o filho e a filha chamava *Beheriru*. Eliseu, finado cacique de Canoanã, era *rikòkòrè* de *Temojuỹ*. *Sokoí*, que é pai de *Hatawaki* (homem), é *rikòkòrè* de *Beheriru*. Meu avô (da narradora), é *rikòkòrè* de *Haruesi* que casou com mulher Karajá e teve muitos filhos. Por isso, antigamente era *ix̃ju* misturado. Hoje

⁵⁹ Em uma viagem para a aldeia Karajá de Macaúba, a narradora perguntou a *Dikuria*, mulher Karajá, sobre a saída de *Koboí*, e ela lhe contou a mesma história, que ele saiu inteiro para fora, e não apenas com a cabeça, como contam outras versões Karajá.

em dia já mistura com os brancos. **Tòlòra e seus filhos são Iolò. Os ix̃ju andavam na sua casa porque eles eram Iolò.** Eles eram *Iolò*, mas a forma de viver e de enfeitar o corpo não era tão bonito. O *kowodi* (adorno labial feito de resina), era de madeira, mas não era tão bom, o urucum era barro vermelho, igual ao que passa na pele), o *dekobuté* (enfeite corporal) era só de embira, o *koluwò* (adorno labial) era de pedras. Por isso que eles tinham o rosto bem grande. O *Wèrè* que usava enfeite labial verdadeiro, feito de pau. Todos os *ix̃ju* andavam por lá. Nós Javaé, somos *rikòkòré* de *Kuratánikehé*, nome do povo de *Tòlòra*. Os outros *ix̃ju* são *Heryri Hetxitebè* (Povo de Macaúba das nádegas secas); *Kanoanõ*; *Kyrysà* (Xavante), e *Nawati Hāwa* é o nome do lugar dos Xavante; *Kyrysà Tyhy* (Avá-Canoeiro) ou *Anirahu Mahādu* (Avá-Canoeiro). De um lado, *Halylyrà*, ao redor de Marani Hāwa, que está no centro da Ilha, centro do *Mahādu* (povo). *Iñy Tya Mahādu* (povo do meio), *Ix̃ju KyDudu* (povo do meio ou de dentro). **O povo de Tòlòra não era de briga. O Kohotè (borduna, briga, violência) nunca teve sangue; a borduna nunca foi de matar. Eram da paz porque eram Iolò; a flecha não era de guerra; as mulheres nunca brigavam com ninguém, assim como os homens**” (grifos meus).

Neste relato, determinados aspectos do modo de vida de *Tòlòra*, como a chefia transmitida pela primogenitura dos *Iolò*, e sua agência pacificadora, podem estar associadas com a matriz Aruak, como argumenta Rodrigues (2008: 241, ver Santos-Granero, 2002: 46). Os Javaé classificam a fala do *Iolò* como *raybidi*, “a cabeça ou fala (*ray*) doce/mel (*bidi*)”, literalmente “a fala doce de *Iolò*”. As pessoas, homens ou mulheres, que ocupam a posição de *Iolò*, como seus pais ou avós, devem ter um comportamento reservado, comedido e polido, pois são eles, os detentores legítimos da fala (*raybidi*), cujo princípio básico é o estabelecimento da paz. O *ethos* do *Iolò* não prevê a guerra e o conflito, mas isso não impede que aconteçam. Isto fica mais evidente em outras passagens dos relatos míticos principalmente naquelas que tratam da receptividade pacífica de *Tòlòra* com outros povos.

Para Heckenberger (2002:113), a hierarquia social, embora legitimada pela genealogia e narrativa histórica, não se traduz em princípios de descendência, mas pode ser “traçada de um indivíduo

predecessor, incluindo pais e avós (dos quais os nomes são transferidos) e metaforicamente conectados com ancestrais mitológicos”.⁶⁰

Outras evidências presentes na discursividade mítico-histórica Javaé apontadas por Rodrigues (2008), que podem estar associadas à matriz aruak, são as aldeias de caráter mais permanentes e distribuídas por toda a Ilha do Bananal e adjacências (*Marani Hãwa, Wariwari Hãwa, Kanoanõ Hãwa, Imotxi Hãwa*), a economia baseada na agricultura com roças fixas, baseadas no cultivo da mandioca e do milho, a ênfase nos recursos aquáticos, a principal fonte alimentar, e uma concepção do social não-ofensiva ou não-predatória. Os Javaé tanto nos relatos quanto nos diálogos sobre os “tempos antigos”, enfatizaram que os “parentes antigos, bem antigos, nunca brigavam”, pelo contrário, sempre buscavam se proteger ou fugir dos ataques de outros povos estrangeiros ou de “brancos invasores”, evidenciado no relato de *Haritxijywè* e de *Severo Xiari* da aldeia *Wariwari*.

Heckenberger (2001: 31; 2002: 111-115) sugere que há estruturas ou esquemas culturais duráveis na Periferia Meridional da Amazônia provenientes de origem aruak. As sociedades “maipure” que se espalharam ao longo da Periferia Meridional, os aruak centrais ou aqueles povos que adotaram seus modos de vida (Bakairi, Karib Alto-Xinguanos), se destacam na região por uma constelação de traços culturais que as distinguem da maioria de seus vizinhos: grandes aldeias anulares, mais ou menos permanentes, densamente distribuídas em regiões restritas e interligadas por caminhos; economias de agricultura intensiva (roças fixas) baseadas no cultivo da mandioca, e ênfase nos recursos aquáticos; integração sóciopolítica regional baseada em cultura e ideologia comuns e padrões desenvolvidos de troca (como comércio, casamento, visitação e cerimonialismo intertribal); ideologias não-ofensivas (não-predatórias) e estratégias militares defensivas, algumas vezes corroboradas pela construção de fortificações sofisticadas; hierarquia social interna e ascensão hereditária à chefia.

Ao longo do segundo milênio d.C., Heckenberger afirma que houve uma continuidade dessas estruturas observadas nos aspectos básicos da cultura xinguanas como os padrões de assentamento, a organização espacial da aldeia, o uso da terra, a tecnologia e a economia de subsistência. Tal perspectiva é sugerida pelo diálogo entre as evidências arqueológicas, linguísticas, etno-históricas e a história oral indígena. Nos sítios, encontra-se a manufatura distinta da cerâmica

⁶⁰ Tradução minha.

indicadora não apenas da continuidade cultural aruak desde as primeiras ocupações ao presente, mas também da continuidade na econômica de subsistência.

As sociedades Jê que ocuparam o Brasil Central por pelo menos 1.000 anos, caracterizam-se pela estrutura social, cosmologia e organização espacial, recorrentes em toda a região, como um “ar de família” (Carneiro da Cunha, 1993). Nos períodos pré-históricos tardios, os vizinhos dos Jê eram os Tupi, que por sua vez, formaram um conjunto de culturas relativamente ligadas, uma “macro-tradição” Heckenberger (2001). O mesmo autor sugere que entre essas duas “províncias macro culturais”, há uma terceira, a estrutura prototípica aruak que forma uma cunha entre os Tupi (Amazônia) e os Jê (Brasil Central). Diante desta hipótese, aliada a narrativa indígena Javaé, compartilho com a tese de Rodrigues (2008) sobre a possibilidade da existência de traços da matriz Aruak entre os Javaé ao lado de aspectos significativos da matriz Jê-Bororo, como a existência das metades cerimoniais, a uxorialidade, as classes de idade, a centralidade da casa dos homens, a última, porém, não sendo exclusividade Jê, mas de muitas outras sociedades indígenas Tupi e Aruak (Kamayurá, Wauja, Mehinaku, entre outras). Tanto a matriz Aruak quanto a matriz Jê-Bororo explicariam a concepção Javaé de “Povo do Meio”, como uma espécie de “fusão criativa” de influências Macro-Jê (Bororo em especial), Aruak, Tupi (em menor grau) (Rodrigues, 2008) ⁶¹.

A interpretação de Heckenberger (2001, 2002), parece mais associada a uma visão culturalista ao operar com a dicotomia homogeneidade e heterogeneidade. Menezes Bastos (1990, 1995, 2001, e comunicação pessoal, 07/2009), por sua vez, argumenta que o Alto Xingu é um universo onde as relações entre as partes e o todo não são compreensíveis através de um jogo de inclusão ou exclusão, orientado pelo princípio da similaridade e da diferença cultural. O autor sugere que “a similaridade e a dissimilaridade antes explana que explica o sistema”, e as relações entre o todo e as partes “são ali mutuamente constituintes, tudo se passando como se o todo residisse nas partes - construindo-as - estas, por sua vez, instaurando a totalidade” (ver também Menget, 1977, 2001).

⁶¹ Para o estudo da matriz Aruak na Amazônia, consultar Hill, J. & Santos-Granero (2002), e os artigos de Heckenberger (2002), Santos-Granero (2002), Whitehead (2002), Silva Facundes (2002), Renard-Casevitz (2002), Gow (2002), Passes (2002), Zuchi (2002) Hill (2002) Vidal (2002), Wright (2002), na mesma edição.

Outros dados etno-arqueológicos como os de Wüst (2000: 324) sobre os grupos Jê do Centro-Oeste brasileiro (Timbira, Apinayé, Bororo, Karajá e Xavante), indicam que os povos desta região, não eram caçadores-coletores, mas “cultivadores-coletores”. Se no Alto Xingu há evidências da continuidade de estruturas culturais num longo *continuum* de tempo (1.000- 2.000), nos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Distrito Federal, a localização de mais de mil sítios arqueológicos sinalizam para o mesmo sentido, a de um processo de continuidades e descontinuidades socioculturais⁶². De acordo com Wüst (2000) e os estudos de Heckenberg (2001, 1998) e de Menezes Bastos (1990, 1995), o Centro-Oeste Brasileiro assim como o Alto Xingu, são sistemas regionais relacionais que se formaram ao longo de intensos encontros intertribais, e desde o século XVIII, sofreram com conflitos interétnicos como aqueles ligados à colonização do vale do Xingu e do Araguaia. As relações intersocietárias de tempos imemoriais e dos aspectos da etno-arqueologia, revelam que não há uma só origem para cada tipo de tradição cerâmica, assim como para a formação sociocultural das sociedades indígenas.

Nas narrativas indígenas contemporâneas, torna-se evidente que nestas sociedades, seus artefatos de cultura material e os sistemas rituais-musicais são manifestações de encontros interculturais, de apropriações de um grupo a outro, de relações de reciprocidade, alianças e guerras acontecidas durante determinados períodos “históricos” (Menezes Bastos, 1990, 1995).

No Centro-Oeste, Wüst (2000: 328) destaca os principais sinais encontrados nestes sítios, pois guardam muitas similaridades com as aldeias atuais: aldeia anular, a casa dos homens na praça central, contingentes populacionais de 200 pessoas a mais de 1.000 por comunidade local, hierarquia social entre os assentamentos, redes de troca e fluxos de informação. Nas proximidades do Araguaia e no Alto Rio Paraguai se encontram sinais de aldeias lineares em que as casas formam alinhamentos simples ou duplos, ou seja, cenário de ocupações datáveis de 1.000 anos ou mais. Em outro artigo, Wüst (1998) observa que vários autores explicam a variabilidade da cerâmica encontrada em vários sítios arqueológicos como resultados dos processos de realocações territoriais significativas, mudanças culturais e processos complexos de fusão e fragmentação entre grupos culturais diferentes.

⁶² Os sítios investigados apresentam tradições cerâmicas Uma, Aratu, Uru, Tupi-Guarani, Borda Incisa, Descalvado e Bororo, com datação que abarcam períodos de 440. a.C a 1984 d.C. A tradição Aratu e Uma totalizam 70% (Wüst, 2000: 326).

Rodrigues (2008) menciona que *Marani Hãwa* é o local mais emblemático de toda a narrativa e de toda a história Javaé, pois é neste lugar que subiram os *inỹ* originais, *Tòlòra* e seu povo, que, por sua vez, eram descendentes do povo *Kuratanikèhè*. Saíram do Fundo das Águas para conhecer e viver no mundo de fora, o *Ahana Òbira* que significa “aqueles com a face (ò) de fora” em alusão aos diferentes povos estrangeiros (*ixỹju*) que subiram do mundo situado abaixo dos leitos dos rios para o mundo exterior. Conforme a explicação da narradora *Huiriru* e do tradutor *Tèwaxi*, *Marani* é o nome da filha primogênita de *Kwelỹ* com *Bòròrèkuni*, que luta contra os irmãos *Ijanakatu*, seres poderosos e grandes xamãs que voltaram a viver em *Berhatxi* (aldeia Canoanã, outubro de 2007).

Na cosmologia Javaé, *Tòlòra* é o primeiro *Iòlò* dos *inỹ* originais que povoaram o mundo exterior, numa linha de sucessão através da primogenitura existente até os dias atuais. *Iòlò* é a categoria Javaé que define a chefia hereditária de um líder cuja ação é pacificadora dos conflitos humanos, e transmitida através do primogênito (Rodrigues (2008: 599-603). *Temojuỹ* é o nome do primeiro filho (*wariorèdelà*) de *Tòlòra* e o herdeiro da sucessão, já *Haruesi* é o nome do irmão caçula (*wariorèroko*). De acordo com as narrativas, *Tòlòra* não teve outros filhos, “por isso que ele e seu primeiro filho, são *Iolò*”, explica a narradora *Huiriru*. Era na aldeia *Marani Hãwa* que *Tòlòra* recebia os povos estrangeiros e evitava guerras ou mortes. Nem mesmo *Wèrè*, povo conhecido pelo seu *ethos* guerreiro, enfrentou *Iòlò* no período de guerra contra os Karajá.

Como a aldeia de *Tòlòra* era muito visitada, por ele ser um *Iòlò*, recebia muitos bens cerimoniais de povos como a dança *Marakasi*, de um homem chamado *Kurià* que era Karajá, o *Hetohokỹ*, o *Iweruhukỹ*, algumas brincadeiras de Aruanãs e enfeites corporais, além de um repertório de músicas do povo *Wèrè*⁶³. Quando *Tòlòra* saiu, os *aõni* foram até sua aldeia levando a comida que os daqui comiam. Um levou arraia assada, outro veado assado, os *Kuriawaku* levaram peixe-elétrico, alguns davam enfeites, pois os enfeites de *Tòlòra* “eram feitos só de

⁶³ Noto que *Marakasi* é uma palavra de origem Tupi. Entre os Kamayurá, *maraka* significa música (Menezes Bastos, 1999:142), e na Língua Geral Amazônica, é o nome do chocalho, instrumento globular feito de cabaça. Portanto, a existência desta dança e cantos respectivos que gravei em *Wariwari*, deve ser um rito emprestado em um tempo e lugar de algum povo Tupi. Os Javaé somente me explicaram que *Marakasi* é uma dança que aprenderam com os Karajá, e que agora são os Javaé quem ensinam aos Karajá. A dança de *Marakasi* que presenciei em campo seguia uma coreografia de acordo com as metades cerimoniais *Saurá* e *Hiretu*.

embira”. Os Tapirapé (*Wou*), donos do *dexi* e *dekobuté* (enfeites dos braços e das pernas) e do urucum, deram aos *Wèrè*, que, por sua vez, deram para *Tòlòra*. Deste modo, no lugar do barro vermelho, o povo de *Tòlòra* passou a usar urucum, depois ganhou um óleo para o cabelo, feito de tucum ou côco de babaçu que os *Wèrè* haviam recebido de outro povo.

Os Javaé falam do desejo de voltar a viver em *Marani Hãwa*, em *Wariwari Hãwa* ou em aldeias situadas mais no interior da ilha do Bananal (*inỹ olonã*), mas a vontade é freada devido às dificuldades que uma aldeia poderá sofrer se localizada longe dos recursos e tecnologia dos brancos, hoje considerados por eles como vitais para a sua sobrevivência, e de difícil acesso, principalmente na estação das chuvas quando determinadas regiões da ilha ficam alagadas.

A narrativa seguinte trata de um ser canibal chamado *Wèrèhina*, que atacava e devorava as pessoas que viviam na antiga aldeia *Wariwari*, situada a 5 quilômetros da nova aldeia de mesmo nome. Segundo a narradora *Huiriru*, este episódio ocorreu depois que o povo de *Kuriawaku*, habitante de *Hetxiwa Hãwa* (nas proximidades do cemitério novo da atual aldeia *Wariwari*), morreu, ficando apenas os descendentes. *Sanawe*, o herói do mito, não mata só *Wèrèhina*, ser canibal com corpo de onça, mas *Hanykywè*, de corpo feminino e sem olhos, devoradora do fígado dos *inỹ*. Como *Wèrèhina* tinha filhos, *Sanawe* cuidou até que um novo evento interrompesse as relações na aldeia.

Mito 5– *Wèrèhina em Wariwari*

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

“Aconteceu depois de *Kuriawaku Mahãdu*. *Haute Hãwa*, *Wariwari* velha, lugar onde tem o velho cemitério. *Hetxiwa Hãwa* é o nome do lugar que *Kuriawaku Mahãdu* viveu, lá onde tem um cemitério novo (da atual aldeia *Wariwari*). *Wèrèhina* comia as pessoas, os *inỹ mahãdu*. O lugar de *Wèrèhina* fica um pouco na direção de rio abaixo da aldeia nova. Ele vinha escondido, olhava e esperava que alguém saísse no mato sozinho, aí matava e comia. O povo procurava e dizia “Sumiu fulano”. De tarde, mais ou menos 18 horas, de novo ele comia os *inỹ* e sumia. O irmão de *Sanawe* sumiu, e ele falava “Eu vou esperar para caçar”, foi e encontrou com *Wèrèhina* no meio do

caminho, que conversava igual gente “É você *walabié*, *walabié* é você?” “Sou eu meu neto. Vou para a aldeia tomar calogi doce e comer beiju. Para *Werehina* doce era o sangue, e *marè* era o figado. “Vá à frente”, disse *Werehina* e mandou *Sanawe* “Você vai à frente gritando *walabié* vai visitar nossa aldeia”. “Não, você é quem vai à frente. Daqui eu falo seu nome, ande”. E gritava “*Walabié* veio nos visitar”. *Sanawe* olhava para ele que tinha no pescoço pintura de onça, e pensou “Ah, é esse que está matando o povo”. E mandou *Werehina* ir mais longe à frente. Ele andou e flechou *Werehina* que não gritou igual gente, virou onça e urrou, caiu. *Sanawe* o matou, depois que matou foi gritando “*Wabinolè*”, o povo ouviu, “Ah, alguém está fazendo *wabinolè* (grito de que coisa ruim está acontecendo). Ouviram e correram. “Esse bicho que está matando nosso povo. Eu matei”. Enterraram lá. Chegou o filho da onça e procurou, chegou até a aldeia e o povo perguntou “O que você quer?” “Meu pai veio visitar o povo da aldeia e não apareceu”. “Não, não veio aqui, só se foi para *Hetxiwa*”, responderam. “Eu vim para buscá-lo”. Os filhos da onça ficaram na aldeia e casaram com a moça *Kureteru*. Por isso que tem neto de *Werehina*. Os que ficaram, os filhos da onça, foram caçar. Eles brincavam, descendo e subindo no *kywako* (jatobá), no *tyky* (pelo ou corpo) da onça. Eles matavam muito caça. O cunhado foi com eles, *Wakiakia*. A irmã de *Wakiakia* disse “Não vai não. “Mas ele foi e fizeram de novo, pedindo para ele não contar. O cunhado só olhava para eles. “Agora, você tem que subir também”, disse a Onça. “Não”, respondeu *Wakiakia*, “Você sobe e desce”. E ele subiu, quando estava descendo bem perto do chão, ele pulou, caiu e quebrou o pescoço, desmaiou. Acordaram-no, mas a cabeça estava furada. Aí caçaram muito e voltaram para a aldeia. Mas *Wakiakia* chegou doente e falaram “Se perguntarem sobre o quê aconteceu você responde caí de um pé de árvore”, falou *Halokoé* (onça). A irmã perguntou “Porque você está doente?” “Não, caí, topei na árvore”. “Porque você está doente? Você é teimoso, o que foi?” E dava água para ele. O povo perguntava como ele havia caído, queriam saber: “Só caí, não aconteceu nada”. E sua irmã continuou a perguntar. Chegou a hora de dizer “Seu marido têm corpo de onça. Porque você casou com ele? Porque ele não é gente, chegou do mato e você casou”. Ele corria perigo do cunhado-onça. “Seu marido subiu na árvore

igual onça e eu fui também. Por isso que eu caí”. Ela ficou com raiva. A Onça ficou sabendo. “Vocês estão virando onça no mato”, disse a esposa, “Eu falei para ele não contar”. Aí chegou o cunhado. “Eu falei para não contar, você não vai sarar não”. Depois o comeu, tirou o fígado e o carregou para o mato, o matou. “Cadê meu irmão?” “Não sei, sumiu.” E mandaram a onça embora. “Vocês só fazem coisas ruins”. Os filhos deles ficaram. Era noite, *aõni* arrancava o fígado dos *inỹ*. Não tinha olhos, mas unhas compridas. *Sanawe* dormia até que acordou assustado, ouviu o povo gritando de susto “Ah”. Pegou a flecha e o povo continuava a gritar. Saiu e viu, acordou sua mãe e a escondeu dentro da panela⁶⁴, e acordou as outras famílias. Todo mundo foi embora com medo. *Sanawe* foi para a Casa de Aruanã e pensou “Ele vem atrás de mim”. E o *aõni* foi. Tem vagina bem grande e o corpo bem duro. *Sanawe* flechou na vagina e caiu, matou *aõni*. Ele olhava para ela. O povo gritava “Já matou?” “Já matei”. *Sanawe* tirava as unhas para fazer apito. Quando soprou, gritou diferente “Ele está vivo”, “Não, é a unha, ela está morta”. O povo se reuniu para ver, porque *aõni* matou muitos, quase a metade do povo. “Vamos embora”. E jogaram o corpo no rio e a aldeia ficou boa. *Sanawe* é guerreiro forte, verdadeiro. Passou o tempo e apareceu outro *aõni* chamado *Sibò-Sibò*, ia cantando à noite. *Sanawe* ouviu e foi olhar na porta. Estava olhando, quando *aõni* gritou, virou e flechou. Caiu. *Sanawe* correu e acordou o povo. Foi atrás de *Sibò-Sibò*, e falou “De dia nós vamos segui-lo”. Seguiram o caminho de sangue até chegar no Lago *Wariwari* viram a flecha no meio do lago, estava no corpo dele. Os homens puxaram pela flecha, carregaram até o seco. Ela era mulher, o nome é *Hanykywè*, e era linda, só que não tinha olhos. Os homens voltaram para *Wariwari*, a primeira aldeia, a antiga.

A região das três aldeias, *Hautè Hāwa*, *Hetxiwà Hāwa* e *Wariwari Hāwa*, são muito próximas das aldeias de ocupação recente, todas elas localizadas próximas do Rio Javaés. Num movimento histórico de reocupação do território tradicional, os Javaé se deslocaram da aldeia Canoanã, caracterizada por uma alta densidade populacional

⁶⁴ *Watiwii* também é o nome da urna funerária usada nos “tempos antigos”. No cemitério da aldeia *Wariwari* velha, há muitas visíveis sobre o solo, e poucas em bom estado, com muitas tampas quebradas.

aprofundada desde os anos de 1970, para localidades de aldeias míticas e históricas, ou muito próximo delas. A aldeia *Wariwari* nova (*Ryĩymara Hãwa*) foi ocupada em 1993, como a aldeia *Imotxi* em 1998, situada no interior da ilha e conhecida como um lugar de guerra entre o povo de *Wèrè* e o povo de *Imotxi*.

Mito 6– *Kuriawaku Mahãdu*

Narradora *Huiriru*, aldeia *Canoanã*, outubro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia *Canoanã*, outubro de 2007

“Em *Hetxiwa* morava *Kuriawaku Mahãdu*. E o cemitério velho é da aldeia *Hausè Hãwa*. A geração de *Kuriawaku* continuou por longo tempo. Havia um *Xambioá* que casou com uma Javaé chamada *Wèkèdè*. Ela engravidou e ele foi para a aldeia buscar as coisas dele, e disse: “Eu vou para minha aldeia pegar as coisas, eu quero que você me espere no lugar bonito, porque você está com meu filho”. E foi embora. Ela e a família foram para lá, *Hautè Hãwa*, e fizeram aldeia, mas ele não voltou. O cemitério velho é o lugar da aldeia de *Wèkèdè Hawalorana*, a mulher que fez a aldeia. Os descendentes são os parentes de *Xambioá*, como a B., eles têm o corpo comprido, as coxas curtas e finas para baixo e é longo na parte de cima. *Iwènÿbohona* (O lugar onde as barrigas explodiram, atual aldeia Boto Velho, na parte norte da Ilha do Bananal), são netos de *Biri Mahãdu* (povo periquito). Só usa rikòkòrè (falar de quem eles são descendentes) no xingamento. *Karalahu* (Kayapó) *Xambioá*, *Biri*, *Karajá*, *Wou*. Não falamos assim em qualquer lugar. *Karalahu* brigou com *Xambioá*, sempre. *Xambioá* pegou menina Kayapó e criou, deu para os Karajá. Esse Karajá trouxe para *Wariwari* velha, só que não tinha mais aldeia, e levou a menina como *Bèdèkobyna* (filho de criação). Ela era moça, seu nome é *Mahalaru*. Aí casou com *Ioló Temÿsÿri* e teve os filhos”.

Como disse, todas as aldeias Javaé são conhecidas pelos seus fundadores e descendentes (*rikòkòrè*). Em cada uma, mito e história aparecem entrelaçados. O território tradicional Javaé e Karajá, é o cenário de muitos encontros entre povos culturalmente distintos, guerras, trocas cerimoniais, rapto de mulheres e crianças, casamentos interétnicos, além da grande baixa populacional ocorrida nas situações

de contato com os não-índios, resultando em doenças e mortes. Embora seja marcada pelos eventos do contato conhecidos na história dos índios no e do Brasil (Carneiro da Cunha, 1992, Albert & Ramos, 2002), a Ilha do Bananal e adjacências, constituiu-se numa região de intensa comunicação cultural, um “sistema movente” e “comunicante” como e com a Terra Indígena do Xingu (Menezes Bastos, 1999).

As relações interculturais entre o vale do Xingu e o vale Araguaia

O que segue são narrativas que tratam de um povo muito importante na sóciocosmologia Javaé, e na constituição da vida cerimonial. O povo *Wèrè* é descrito como um povo belicoso de grandes guerreiros, e de forte cerimonialismo. É desta matriz cultural que os Javaé dizem ter herdado o ritual de iniciação masculina, o *Hetohokỹ* (ritual da casa grande), e as belas canções dos *Worosỹ* (*Worosỹ Tyhy*, *Worosỹ Rèhè*, e *Wèrè Kuni*), seres mágicos, conceituados como “luz, como fogo (*woro*) dos parentes (*sỹ*)” que cantam em diferentes noites no processo ritual, as brincadeiras de Aruanãs e seu sistema cancional, e os belos ornamentos que embelezam os corpos nas performances rituais. O xamanismo também é concebido como um sistema herdado dos *Wèrè*, os quais tinham “pagés poderosos”. O povo *Wèrè*, como muitos outros, também saiu de dentro de *Berahatxi* para o mundo de fora, o *Ahana Òbira*, e aqui se encontrou com o povo que vivia sob a liderança de um grande chefe político pacificador chamado *Tòlòra*. Deste encontro histórico, resulta uma série de casamentos, a tecnonímia e as trocas cerimoniais. De acordo com a análise de Rodrigues (2008), os *Wèrè* representam a matriz cultural associada aos povos Jê-Bororo, enquanto o povo de *Tòlòra* está associado à matriz cultural Aruak.

Na versão de Xiari, o povo *Wèrè* saiu do fundo das águas em um lugar chamado *Borà*, mas fizeram aldeia do lado do estado de Mato Grosso, onde fica hoje a aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro. Outro grupo de *Wèrè* saiu ao leste e sul da Ilha, em *Bèlybyranõra*, próximo da Barra do Rio Verde. Estes teriam sido os mais guerreiros e “violentos”. Depois de algum tempo, desceram para a aldeia *Imotxi* e fizeram nova aldeia nas proximidades da aldeia atual de mesmo nome. *Imotxi* teria agüentado pouco tempo a pressão dos *Wèrè*, saindo de seu lugar para viver no fundo das águas. Antes de ir embora, *Imotxi* cantou

“Hỹ heijo heijo
Aho Aho, Heijo hỹ aho aho
Imotxi je mytahani, kaiweru

Mytyhyni Iò Haije aho aho
Mytyhyni Iò Haije aho aho

Imotxi je mytahani kaiweru
Mytahani raibokó raijo
Aho aho, heijo heijo
Aho aho ÿÿ⁶⁵.

Outra versão indica o mesmo lugar de onde saíram os *Wèrè* para o mundo exterior. Em outra versão, outro grupo de *Wèrè*, teria saído na direção norte da ilha, no final do Riozinho. Nota-se que não foi apenas um grupo do povo *Wèrè* que saíram para “fora”, mas vários, como informa Xiari Javaé sobre a saída de um grupo *Wèrè* na região do Rio Verde. Um deles é chamado de *Trumahí* ou *Turumahí*. Quando perguntei sobre os *Trumahí*, *Xiari*, da aldeia *Wariwari*, descreve que “*Trumahí* tinha o cabelo cortado redondo, pintavam todo o corpo de urucum e usavam arco e flecha, a língua de *Wèrè* era a língua de *Trumahí*”, ou seja, *Trumahí* é um dos nomes dados ao povo *Wèrè*.

A descrição de *Xiari*, somada às minhas intenções desde o projeto de tese em entender as relações entre o vale do Xingu e o vale do Araguaia, foi impulsionada tanto pelas reflexões de Menezes Bastos sobre o contingente formador pró-Kamauryá (1995) quanto pelas observações de Rodrigues (2008: 208-209) sobre a referência dos Trumai nas narrativas Javaé.

O nome *Trumahí* evoca de imediato o povo Trumai, de língua isolada e habitantes tardios da Terra Indígena do Xingu. A bibliografia (Steinen, 1940: 153; Dole, 2001, Guirardello & Monod-Becquelin, 2001: 402) informa que os Trumai são considerados o último grupo a ter chegado na área dos formadores do Rio Xingu por volta do século XIX, em rota de fuga provavelmente dos Xavante. Os Trumai teriam vindo de uma região localizada a sudeste do Rio Xingu, entre este e o Araguaia, introduzido a festa do *Jawari* na região. Dole (*op.cit.*:75), levanta a hipótese a partir dos dados sobre a dispersão dos Trumai que eles sejam originários de um contingente populacional heterogêneo e esparso que incluía grupos de língua Tupi e Jê, vivendo e viajando entre o Xingu e o Araguaia. Os Karajá, Tapirapé, Trumai, Kamayurá seriam, possivelmente, “remanescentes dessa população”. Menezes Bastos (1995: 231-235) registra a presença da tradição oral Trumai e Karajá

⁶⁵ Não obtive a tradução da canção, o tradutor explica que “é uma palavra muito antiga”.

entre os Kamayurá, possivelmente um dos povos formadores dos pró-Kamayurá, junto com os “Apiap, Arupaci, Karayaya”, e Tapirapé, “segundo as narrativas por mim colhidas e referências na literatura (por exemplo, Villas Boas 1970, Godoy 1980), por volta do século XVIII- mas não necessariamente de maneira sincrônica – grupos em tese Tupi-Guarani adentraram a região dos formadores do Xingu, a partir do norte. Isto, como disse, oriundos de duas macro-direções: os interflúvios Tapajós-Xingu e Xingu-Araguaia” (Menezes Bastos, 1995: 231).

Na expedição que fez ao Xingu em companhia de Karl Von Den Steinen (1940), Ehrenreich (1948) sugere a existência de outros grupos da nação Karajá na margem direita do médio e baixo Xingu. Estes grupos apresentaram uma relação “arredia” contra os Juruna. Segundo o autor, alguns objetos etnográficos encontrados entre os Juruna, seriam provenientes dessas “tribos de genuínos Karajá”. A segunda expedição ao Xingu apontou a possibilidade de que o território dos Karajá se estenderia para o curso superior do rio. Quando Ehrenreich esteve entre os Kamayurá, obteve objetos que os índios diziam serem provenientes dos “Arumá”. Os Trumai teriam afirmado para Ehrenreich, que eles “tinham muita coisa em comum com os Karajá: “o costume dos homens de amarrarem o prepúcio, acima da glândula, com um fio de algodão, as tangas de embira das mulheres, com a única diferença de serem muito mais estreitas e curtas do que as das mulheres Karajá, os toucados de plumas e a forma dos propulsores de flechas” (*op.cit.*: 23). Entretanto, o autor não encontrou nenhum parentesco entre os idiomas Karajá e Trumai.

O mito Trumai em que o urubu-rei traz a luz do dia na forma de um cocar de penas de arara-vermelha é um importante índice desta hipótese, pois na mitologia Javaé e Karajá é o Urubu-Rei, *Rararesa*, que entrega o Sol (*Rahetohokÿ*) para *Tanyxiwè* ou *Kanyxiwé*, na versão Karajá. *Raheto* é o nome do grande cocar de penas de arara-vermelha usado pelos grupos cerimoniais *Saura* e *Hiretu* no ritual de iniciação masculina. Monod- Becquelin (1975, v.2, p.123- 125, notas 108 e 109) chama a atenção para um ritual dos Trumai aprendido pelos Kuikuro, possivelmente de origem Karajá, chamado *Tawarawanã*, nome evocativo de Aruanã, a tradução mais conhecida do conceito de *Irasò* em Javaé ou *Ijasò* em Karajá. A autora informa que “no passado”, além da “casa *laku*”, havia a “casa *tawarawanã*”. Possivelmente, uma variação da casa de Aruanã Karajá ou Javaé entre os Trumai e Kuikuro daquele período. Monod- Becquelin (1975, v. 2 123) considera que o ritual *Tawarawanã* seja uma variante do ritual de Aruanã dos Karajá e

Javaé. Segundo a autora, esse era o único rito, em 1966, no qual usavam máscaras para dançar. Observa ainda que esse ritual estava associada aos peixes “onde certos cantos e ritos representavam a forma clássica de censurar um grupo com seus combates simulados e suas palavras livres de injúria” (1975, v. 2, p.125, nota 109).

Monod-Becquelin (1975, p.123, nota 108) descreve a dança *Tawarawanã* cuja coreografia é muito semelhante com a dança dos Aruanãs Javaé:

“Companheiro de Jakui; dança onde dois parceiros masculinos evoluem em volta de dois cantores-musicistas: de um lado, sentado sobre um pequeno tamborete, toca o bastão de ritmo; de outro, de pé e atrás dele, canta tocando um maracá. Os dançarinos têm as saias, a cabeleira de plumas”, isto é, uma máscara de palhas que se alonga até cobrir uma parte dos brancos, “próximo deles, quatro moças dispostas simetricamente em dois pares que acompanham os cantos e evoluem como numa espécie de sapateado em um lugar, fazendo o movimento vertical de vai e vem no meio do ventre. Os dançarinos seguram na palha da saia. O companheiro de Taurauana se chama Mauraua, ele recebe um recipiente com frutas de pequi maduro”.

A semelhança entre a dança *Tawarawanã* Trumai e a dança de Aruanã Javaé e Karajá em tudo se parece – a dança mascarada, a participação das dançarinas que os Javaé chamam de *irasò didi* (irmãs rituais de Aruanã), o modo como dançam e a entrega de comida ritual (*xiwè*) - com exceção do bastão de ritmo que nunca vi entre os Javaé, nem eles mencionam a presença deste instrumento em sua mitologia.

Outro indício da presença dos Trumai na região do Araguaia talvez seja a incorporação de nomes da língua Karajá, como o nome de uma aldeia antiga, a primeira no Xingu, chamada *Karajajan* ou *Krajajan*. Ainda no campo das indagações, o nome Trumai recebe acento de pronúncia na última sílaba, semelhante à expressão Javaé *Trumahí*. Esta informação sugere que o nome Trumai ou *Trumahí*, seja, possivelmente, a referência a um grupo pré-xinguano. Eu diria pró-Javaé ou Karajá⁶⁶. Seriam os *Wèrè*, uma variação Trumai? Vamos ao texto.

⁶⁶ Krause (1941c: 235) relata que, segundo informações dos Karajá, os “Xavaé se dividiram, há uns 20 ou 30 anos, em dois grupos, junto à Barreira de Santa Isabel Velha; um ficou morando na Ilha do Bananal, e do outro, que, atravessando o Araguaia, migrou para o oeste, não se tem,

Mito 7- Os Wèrè

Narradora *Huiriru*, aldeia *Canoanã*, outubro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia *Canoanã*, outubro de 2007

“No *Inyè Olonà* (o lugar de onde saíram os *inyè*). Uns *Wèrè* saíram no final do Riozinho (sentido rio abaixo, norte), Estive lá, mas não bem no lugar. Só que *Borá*, fica num lago para dentro da Ilha. Aí vieram para cá, sentido rio acima, sul, dentro da Ilha. No meio do caminho, *Kuworu* (peixe-elétrico), desceram para o rio para pegar *nahybyra*, mas era *aõni*. O nome do Riozinho é *Bèlyby* (Água Escura). Seguiram e fizeram pescaria a noite, cortaram o rio fazendo arrastão com os galhos de árvores, puxando os peixes, mas *Leimylò* (a Cobra boiúna) estava lá dentro dos galhos. Era noite, só que *Wèrè* não tinha medo, eram corajosos. *Hàri Iòlò Haruesi* que colocou lá. Por isso que xamã começou com a gente. Foram os *Wèrè* que “comeram” (fizeram sexo) as meninas grandes, e por isso xamã colocou a *Leimylò* no rio para matá-los. Outro xamã olhava, sentado sobre a pedra, e disse “Deixe, vamos embora”. Eles viram o movimento e pensaram que eram peixes. Os *Wèrè* são fortes e robustos. Xamã falou “Não é peixe não, é *aõni*, deixem”. Eles teimavam e o xamã avisava “Deixem”, mas falavam “Não, eu vou flechar”. E flechou na nuca. Outro *Wèrè* flechou a coluna. Só que *Leimylò* comeu o *tykytyby* (corpo/pele velha) dos *Wèrè*, sem mordê-los, todos morreram. Ficou só o xamã que levou a notícia para os outros “*Leimylò* acabou com eles”. Os *Wèrè* mortos pela boiúna vivem em no fundo das águas. Quando os *Wèrè* saíram, três eram homens, *Kuwabinari*, *Txurobedu*, *Kurika*, e duas mulheres, *Wèrè Dirasi*, *Wèrè Kuwaxiru*. Por isso que eles brincam de Aruanã. *Ahunaxi* também era xamã. Então, é por isso que inventaram Aruanã, porque viram como era. *Leimylò*, aqueles que morreram estão sobre o *Leimylò*, seu *tykytyby*. Um deles falou para o xamã que morreram por causa de uma pessoa. Um homem teve relações sexuais com uma menina grande. Aí brigaram por causa de mulher. Quando erravam as coisas de Aruanã, pegava a pessoa escondida e matavam, jogavam dentro do rio, quem faz *ruboraru* (coisa ruim). Outros não sabiam se era a onça que os

desde então, notícia alguma. Este último se dirigiu talvez para o sudoeste, ao vale do Xingu, influenciando, da maneira acima indicada, nas culturas da região”. Pode ser provável.

tinha devorado. Por causa da vagina, *Wèrè* fazia *rubonahakỹ* (grandes doenças que matavam todos). A razão era a vagina de outro homem. Teve *Wèrè* que veio de Riozinho, passaram por *Latibi ix̃ju* (estrangeiro). Eles foram embora com medo da valentia dos *Wèrè*. Os Avá-Canoeiro foram embora também. *Wèrè* procurava um lugar para morar e chegaram a *Imotxi*, que falou “Vou deixar minha aldeia”. Ele era dono da aldeia. Disse “Vamos embora”. *Wèrè* chegou e ficaram perto do povo de *Imotxi*. *Wèrè* usava *koluò* ou *hijè* (furo no lábio inferior, feito com osso de guariba). *Wèrè* comia macaco-guariba. *Imotxi* chamava os *Wèrè* de *Tadotimyhije* por causa do furo labial. Os *Wèrè* gostaram do lugar e ficaram. *Imotxi* cantou e foram embora.

“Heijo Heijo he he he hy
Heijo Heijo he he he hy
Imotxi Botoeni Kaiharè
Iò Haije”.

Na viagem que fiz com algumas famílias para o Riozinho no interior da ilha pude conhecer um lugar muito importante para os Javaé, justamente onde estávamos acampados. O acampamento foi montado de frente para um braço do Riozinho que recebe o nome de *Wabe Bero* (Rio Wabe, foto nº 4). Este braço do rio se estende até a aldeia *Imotxi*. *Wabe* é o nome de um dos *worosỹ* que “aparecem” no *Hetohokỹ*. Ele caminha com uma borduna na mão, na frente de seu pênis, cantando seu nome “Wabe, Wabe”. Na verdade, a borduna representa seu grande falo, apontado para frente, preferencialmente para atingir as mulheres durante um momento no *Hetohokỹ*, quando à elas é permitido entrar na Casa Grande pela porta Hiretu. As mulheres escondem-se pelo temor de uma possível agressão contra elas.



Foto 4: Rio *Wabe* (Riozinho), rio que divide o território Javaé (leste) do Karajá (oeste). Acervo: Sonia R. Lourenço.

Mito 8 – Os Wèrè

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoanã, outubro de 2007

“Eles falavam como *ixÿju* (índio estrangeiro). Um índio chamado *Majawai* que era Karajá, caminhou pela aldeia de *Imotxi* e viu Aruanã, era *Ijareheni*. O povo de *Imotxi* era gente estrangeira. Os *Wèrè* encontraram outros *Wèrè* de Santa Isabel do Morro, aí fizeram o primeiro *Hetohokÿ* onde fica *Imotxi*. Tinha *Ihury* (caminho de *Ihum*: seres mágicos que dançam em uma fase do *Hetohokÿ*)⁶⁷. Eles carregavam pedra bem grande, foram bem longe. Não foi no rio, mas chegaram até o varjão. Os *Wèrè* eram muito fortes. Eles são *hàri* (xamãs) e viram *Worosÿ* no *Worosÿ Bero* (Rio e lugar dos *worosÿ*, próximo do bananal nativo, centro sul da Ilha), aí levaram *Ihum* para o *Hetohokÿ*. *Ihum* é muito perigoso e esperto porque não deixa *hàri* entrar nas casas. O *hàri* chega só um momento na casa e vai embora. *Worosÿ Rana* (o lugar onde ficam os *Worosÿ*) eram de muitos bichos: *Nawaki*, *Koturà*, *Buhà Worosÿ* é dos Xambioá. Por isso que vêm do rio quando faz *Hetohokÿ*, eles sempre vêm do rio

⁶⁷ *Worosÿ Ihô* é um coletivo de seres muito temido e respeitado pelo coletivo da aldeia. Seus corpos são ornamentados com barro branco, marrom e preto. No final do *Hetohokÿ*, caminha em fila numa seqüência que vai do mais velho ao mais novo dos homens iniciados; nas mãos, carregam enxadas para fazer o caminho de *Ihôry* perto da casa de Aruanã.

acima. Lá na aldeia Barreira Branca não tem porque está acima do lugar de *Worosỹ*. Uma vez *Worosỹ Tyhy* (*worosỹ* verdadeiro) entrou em Barreira Branca (uma exceção) e cantou, mas não era tempo de *Hetohokỹ*. *Wèrè* fez *Hetohokỹ* em *Imotxi*, não em seu lugar de origem. Depois que encontraram outras famílias de *Wèrè*, fizeram *Hetohokỹ*. Por isso que em Santa Isabel não tem caminho de *Ihum*, pois não fizeram o primeiro *Hetohokỹ*. Em Santa Isabel tinha o caminho que eles passavam. *Worosỹ* carregou muita pedra no caminho porque eram muito fortes.

A vida cerimonial Javaé tem outras modalidades como o ritual *Hetowèkèrè*, versão reduzida do *Hetohokỹ*, e uma brincadeira de Aruanã que a narradora *Huiriru* diz ser *tykydisi* (rituais de Aruanãs) entregue como presente do povo *Halylyrà* para o povo de *Tòlòra*. A narrativa seguinte explica esse intercâmbio com outros povos.

Mito 9– Trocas cerimoniais entre Wèrè e Tòlòra
Narradora Huiriru, aldeia Canoanã, outubro de 2007
Tradutor Tèwaxi, aldeia Canoanã, outubro de 2007

Halylyrà Mahãdu deu *Hetowèkèrè* (ritual de iniciação masculina, metade da casa grande) para *Iolò*. *Tykydisi* é uma festa do *Halylyrà Mahãdu*. Os *Worosỹ* vêm todos, só não tem *Ihum*, *Ikòrò* (raposa), *Worosy Tyhy*, *Worosy Rehè*. *Marakasi* é uma festa dos Karajá que deram para os Javaé. Os Karajá de hoje não brincam mais, aprenderam depois com os Javaé. Os Karajá deram ao povo de *Tòlòra*. Por isso que muitas músicas de índio estrangeiro, *Wou* (Tapirapé), *Kyrysa* (Xavante), *Inỹrodu* (Xerente, comedor de gente), *Kywara Kywara ixỹju* (povo estrangeiro, cabeça de jatobá). Por isso que muitas músicas do *Iweruhukỹ* são canções de povo estrangeiro. Quando cantam *Tõõ*, os homens gritam “He, ka”. *Hatyryny* (nome da música inicial). Música de *Kywara Kywara*. Estes saíram de *Olonà*.

“Hohenõ Hawykywa (pé da mulher)
Hojejenõ Hawykywa
Hojejenõ”

A próxima música é de *Kuratanikehé*. Eles faziam muitas músicas.

Iumỹ

“Hereru aja Hereru aja
Harara wiwy
Hereru aja Hereru aja
Harara wiwy
Hereru aja Hereru aja
Harara wiwy
Hereru aja Hereru aja
Harara wiwy”

Tõõ

“Kuratanikènè Mahādureke
Waratxawe”.

Wèrè deu presentes para *Tolòrà*, ensinou as mulheres como fazer *dekobuté* e *dexi* (enfeites corporais). *Wèrè* e *Tolòrà* se tratavam bem, não brigavam. Aí se misturaram, os filhos de um casaram com os filhos do outro. As mulheres são filhas de *Tolòrà* e os homens de *Wèrè*. Os *lana* (tio materno) das meninas é quem passavam *dura* (pena branca de pássaro) nos meninos, o *kowodi* (adorno labial) deles era de resina de landi, a avó (mãe dos *Wèrè*) trazia para casa e tirava o *kowodi* de *Tolòrà* e colocava de *Wèrè*, de verdade. Misturaram-se os povos. Chegaram os Karajá também em *Marani Hãwa* para visitar e comer as comidas. *Hetohokỹ*, quando começou, usavam osso de guariba para furar o lábio inferior e o osso do pescoço para tomar calogi quente e engrossar a voz e cantar mais grave. Levaram meninos grandes para ser *wetxu* (cargo de subordinados do grupo ritual *worosỹ*). *Wèrè* falou “Você está vendo como é a dança, porque *wetxu* dança primeiro”. Aí convidaram as moças para dançar como *ijadoma*. Quem pensou foi *Xiòde* em trazer Aruanã pela primeira vez, *Iborò*, todos *Wèrè*. Os ajudantes deles foram *Kuwabinari*, *Txurobedu*, *Kurika*, este encontrou *kowodi*. *Werekariroma* encontrou côco de babaçu e quebrou. *Wèrè* não tinha óleo de babaçu, mas de boto que comiam. *Anirahu Mahādu* (Avá-Canoeiro) saiu antes de *Wèrè*, e se transformou em boto. Quando virou boto,

mataram e comeram. Ele tem cheiro forte, banha de pirarucu, depois que encontraram tartaruga. Viram boiando e falaram “Que bicho é esse? Vamos embora nadar”. Comeram e acharam gostoso. Se fosse ruim, deixariam. Cozinharam o peito, a carne de tartaruga no casco, e farinha com o óleo. Aí usavam óleo nos cabelos. Depois que encontraram côco de babaçu, quebraram e fizeram o óleo, socando no pilão “Ah, assim é melhor”. Outro matou mergulhão branco para tirar as penas para o bebê até os 10 anos. Outro matou capivara, tirou a carne e falou “Essa carne não presta, vai dar coceira”. Não experimentaram e só cortaram a cabeça para tirar os dentes, aí colocaram pena de arara vermelha, pegaram concha no centro do *Kuweju* “É bom para o menino”. Só rapaz que não usa *dohôrue* (tipo de brinco), *dohôraty* (brinco das moças). Aruanã também usa pena de arara-vermelha. Até a parte dos seios, na ponta tinha pena de gavião, misturada com pena de arara-vermelha. Brinco de menina é mais curto. As araras-vermelhas foram trazidas por *Wèrè* de *Berahatxi*. O óleo de *Wèrè* foi deixado porque não era bom.

Ix̃ju brigavam com outros e se escondiam no *Iolò* (aldeia *Marani Hãwa*). O único problema deles era ter casado com Karajá, pois já tinham esposa. Duas mulheres *Hawyky Inati*. *Iwakyrè* veio do Rio Araguaia para *Marani Hãwa*, chamava *Kurinà Bedu* (nome karajá). Aí deitaram na casa de *Iolò*, de rede. A esteira Karajá é de palha de buriti. De madrugada, o menino saiu do pote, fazendo barulho e dentro do pote virou rapaz. Aí *Kurinà Bedu* o viu sair do pote. O menino foi banhar, ficou perto do pote enxugando o cabelo que era todo comprido, sem franja. Entrou no pote, amanheceu o dia. O Karajá falou: “*Iò*, você está escondendo seu filho de mim?” “Não *Iò*, meu filho cresceu ali e cresceu *rynana* (lugar de sentar, reclusão)”. “Não, você o escondeu de mim. Eu vou tirar ele, a pessoa tem que andar no meio das outras. Porque você está escondendo seu filho?” *Kurinà* fez tinta de jenipapo e falou ao menino “*Iò*, vou tirar você do pote, seu pai está lhe escondendo”. “Não, aqui é o meu lugar, aqui eu cresci. Então, pode me tirar”. Aí levou o menino para tomar banho no rio ainda de dia, colocou a esteira para ele sentar. A esteira daqui é de *Wèrè*. A esteira de *Tolòrà* era igual ao leque de abano grande, da mesma palha. O cobertor era feito de embira seca. A esteira Karajá era feita de buriti.

Kurinà cortou a franja e a nuca, abaixo do cabelo, pintou o rapaz que era branco. “*Iò*, agora nós vamos sair para andar”. Os povo da aldeia olhavam para ele e o achavam bonito. *Kurinà* dizia “A gente tem que ficar no meio do povo”. *Temojuỹ* é o nome do menino. *Haruesi* já vivia fora e era ele quem tinha Aruanã que se chamava *Doremyko*. *Haruesi* foi pescar para seu Aruanã. A dança de *Ijareheni* era só *Iranyky* (dança devagar), fazia *ioraru* (nome que se dá ao começo da dança). Demorava para sair, depois dançava e cantava as músicas. O primeiro Aruanã de *Tolòrà* foi *Ijareheni*. *Haruesi* foi pescar, mas flechou o pássaro *wari* (branco de corpo fino). Pegou no *wyhy*, por trás o *Wèrè* viu e pegou *Haruesi*, que assustado, olhou e chamou *Iolò*. “Te peguei porque lhe achei lindo”, disse um *Wèrè*. *Wèrè* chegou lá de Santa Isabel. “Te peguei porque lhe achei lindo, vou levar para minha aldeia. O que você está fazendo?”. Perguntou *Wèrè*. “Estou pescando”. “Então, vou te levar”. Levou, sumiu e não voltou para a aldeia, sua família chorou, pois o pessoal de *Tolòrà* chora muito. *Taruburumy* (morte de parente, *ruterè*). *Haruesi* chegou com os *Wèrè* na aldeia, *Wèrè* gritou como *Worosỹ Wenona*. Aí *Wèrè* viu. *Iolò* está trazendo filho de outro *Iolò*⁶⁸. *Wèrè* falou ao seu pai “Pai, eu trouxe o filho de *Iolò*. Eu trouxe porque o achei lindo. Depois vamos levá-lo para a aldeia”. Tiraram as embiras dos tornozelos e colocaram o cabelo do rapaz enrolado para trás, enfeites de braços e pernas, brinco feito de pena de colhereiro vermelho. Eles trocaram seu brinco que era de corda por outro, fizeram um balaio de palha que chama *tairyná* para ele, deram tudo: arara vermelha, seus enfeites. Depois, os dois foram pescar, *Haruesi* e *Wèrè*. Pegaram tracajá e falou para sua mulher “Mulher, *Haruesi* pegou tracajá, asse para ele”. Aí ela assou e esse *Wèrè* foi à casa do pai. A mulher deu o assado “Pode comer”. Ele pegou e levou para fora e fez *Rixiokosyre* (tipo *xiwè*) para o Aruanã dele. *Wèrè* o viu fazendo isso e pensou “Ah, *Iolò* é *Itykyaõmynykyre* (tem pagé). E pensou “Ninguém sabe que se machuca, tem esse problema”. Chegou perto e disse “O que foi *Iò*, o que está fazendo?” *Haruesi* respondeu “Não, estou fazendo *xiwè* para o meu Aruanã”. “Porque você não me falou”, disse *Wèrè*. “Te falei lá que pescava para Aruanã”.

⁶⁸ Provavelmente aqui é uma posição de chefia política do povo *Wèrè*, diferente do sentido do cargo de *Iolò* atribuído a *Tolòrà*.

“Não, você estava só pescando”. “Então está bem”. E voltou à casa da mãe e falou que “*Ioló* é perigo, nós podemos nos machucar, vou levá-lo de volta”. “Pode levar, deixe onde você o pegou”, disse a mãe de *Wèrè*. Os pais falaram com o *Ioló* “Ele vai te levar de volta. E nós levaremos suas coisas depois”. Chegaram no lugar “Então *Iò*, pode ir embora”. “Aqui é perto de minha aldeia”, disse *Haruesi*. Lá os pais estavam na casa, todos chorando. Chegou e disse “Mãe, mãe, abre a porta”. “Meu filho está chegando. Onde você estava? Se estivesse morto não teria voltado”. Para eles, ele tinha morrido. “Mãe, *Ioló* que me levou. Ele me achou lindo e me pegou, mas me trouxe de volta. Trataram-me bem, não fizeram mal, me deram tudo. Trataram-me com carinho. “*Awire* (que bom)”, disse a mãe. “Eles estão vindo”, disse *Iò*. Os *Wèrè* chegaram de canoa no tempo da enchente. A canoa que deram para *Haruesi* tinha enfeites de pena vermelha na ponta, balaio com resina, esteira grande, tudo o que lhe deram estava guardado. “Mãe, *Ioló* está chegando com seus filhos, vamos recebê-los”. *Tolòrà* e a família foram lá. “*Waixiky*, *toitere* (está chegando?)”, disse *Tolòrà*. “*Wanyryka Aroirere* (estamos chegando). Os dois falaram a língua de *inỹ*. A esposa também deu bom dia “*Wahin, toitere* (mulher chama o homem mais velho). “*Aroire Lerỹ*” (está chegando prima), respondeu para a mulher. “*Waisoru*” (fala para a mais nova). “*Wanymy aroirere*, falou a esposa de *Wèrè*. Assim, inventaram a forma de cada um chamar o outro. Neste dia, falaram assim: “*Waixi* (irmão mais novo ou primo mais novo)”. “*Wanyry* (primo mais velho)”. *Wèrè Mahàdu* avisou que seu filho pegou o filho de *Tolòrà* porque o achou lindo “Por isso que trouxemos as coisas dele”. “Tudo bem”, disse *Tolòrà*, e foi recebê-los. Aí *Haruesi* falou para a família receber bem os filhos de *Wèrè* e carregar no colo ou cintura. “Eu vou carregar *Wèrè Kariruma*”. “Eu vou levar *Wèrè Ahunaxi*”. “Eu vou levar *Wèrè Nauaru*”. “Eu vou levar *Wèrè Koxaru*”. E levaram para casa e entregou os filhos, entregaram a esteira do *Ioló*, e a mãe de *Haruesi* disse “*Awire*”. Colocaram dentro da casa e a casa ficou linda. Ficaram um tempão na casa, levaram os homens na Casa de Aruanã. “*Iò*, então esse aqui é seu Aruanã?”. *Wèrè* não gostou, e falou “*Iò*, agora vou te dar meu Aruanã”, o *nohõ* (riqueza) deles. Deu *Iràsò tyhy* (Aruanã

verdadeiro): *Weru*, *Debò* e *Hãkiriri*. “Assim que são minhas festas”, *Wèrè* contou e ensinou as brincadeiras.

Há duas canções que gravei com *Xiari* que tratam deste período de encontros entre os dois povos, de *Tòlòra* e de *Wèrè*. A primeira versa sobre os *Wèrè* e a saída ou subida para o mundo de fora. Segundo *Xiari*, é uma canção de *Weru* muito apreciada nos “tempos antigos” e pouco cantada nos dias de hoje. Apresento duas canções com a letra na língua Javaé (*inÿrybè*) que *Xiari* cantou (maio de 2007, aldeia *Wariwari*)⁶⁹, seguida da tradução de *Tèwaxi*, meu principal interlocutor na tarefa de tradução ou melhor, transtradução dos discursos cerimoniais, termos de parentesco entre outras temáticas da língua nativa.

1. *Weru Irasò* (Aruanã Weru)

Iumÿ (o corpo dele)

Tamyhèè rarybekèèremy

Àààlabièè tahe hoy dile

Wyhy riijerimÿ kiahare tamahanÿ

Iruemÿ riwemÿ iruemÿhe

Riwemÿ

Tõõ (o pênis dele)

Waixi kihe ixÿjuumÿ berè

Arairyyy wityhymÿ

Adirenÿryiremÿ.

Iixÿjuberèè wideke tarariwemÿ.

Uladu ritxuumÿ kiahe

Roiremÿ bèèrahaxii ixÿju

Hàrimÿ bèè ixideramÿ

Rynanarunÿremÿ

Tradução

Iumÿ

Juntos, eu falo.

Usou lascas de árvore para se defender.

Mesmo assim, que pena, seus olhos,

Foram atingidos.

Tõõ

⁶⁹ Os Javaé explicam que *inÿrybè* é a forma de falar (dialeto), propriamente Javaé, literalmente “o caminho (*ry*) da água (*bè*) na gente (*inÿ*)”.

Primo mais novo, ix̃ju sabia
Sabia que vocês eram verdadeiros.
Ix̃ju
Eles abaixaram a cabeça, aceitando.
Criaram um menino.
Índio de *Berhatxi* (do fundo das Águas)
Pajé sentado no banco.

A segunda canção tem como tema a saída do fundo das águas do povo de *Tòlòra* em *Marani Hãwa*, e seus enfeites corporais substituídos pelos do povo *Wèrè*, usados na vida cerimonial Javaé e considerados mais bonitos.

2. *Weru Irasò* (Aruanã Weru)

Ium̃

Alabièhé rohoñrerikerem̃ aalabièhè
Rohoñm̃reakerem̃
Kiakireke wirahureri
Hetowokireke rohoñm̃ kiahe
Ruñrem̃ itxikies̃ tyim̃
Team̃ rerum̃tak̃le ritxieñm̃
Kiakõrikihem̃ tatyob̃
Kiahe ritxieñrem̃ idirarem̃

Tõõ

Waixi kihe aõhebo tutatem̃
Tami rarybereri iñ sèdu
Hãwa kireke
Wèrè riore wana wideborom̃ he
Ruñrem̃ kiaki hàri rarem̃
Kiaki kiè hàri rarem̃

Tradução

Ium̃

Avós que saíram
Avós que chegaram logo, saindo.
Saíram de dentro da casa.
Casa abandonada, sentado.
Logo você se levanta.
Cordão feito de embira para a sua perna.

Quando levanta, se vê a embira no corpo.
Viveu.

Tõõ

Porque você era irmão mais novo.

Eu falo para ele.

Gente, nossa mãe na aldeia.

Filha de *Wèrè* com o filho dele (*Tòlòra?*)

Que ficou aí.

Tinha pajé, pajé existe.

Tòlòra e seu povo saíram de *Berhatxi* usando enfeites de embira nos braços e nas pernas, o círculo facial (*dohoriuè*) tatuado nas faces do rosto para “impor respeito”, e os cabelos compridos. Era o povo *Wèrè* que usava *dexi* (enfeite nos braços) e *dekobutè* (enfeite nas pernas), pintura corporal (*riti*) feita de genipapo e urucum. No encontro entre eles, *Wèrè* entrega os ornamentos corporais como presentes para *Tòlòra*. O longo processo de trocas cerimoniais se estende a outros povos como os *Wou*, que os Javaé chamam de Tapirapé. A narradora explica que *Wou Mahãdu* (povo Tapirapé), saiu do mundo subaquático em um lugar situado nas proximidades da cidade de São Félix do Araguaia. Foi de um encontro com os *Wou*, que os *Ijèwèhè* apreciaram o algodão e pediram de presente. “Por isso que os *rikòkòrè* (netos dos brancos) de *Ijèwèhè* têm roupas”. Os Tapirapé ocupam um lugar de grande importância na vida cerimonial Javaé, tanto que um dos Aruanãs, chamado *Hãkiriri*, do ciclo cerimonial de *Wariwari*, registrado por mim, canta canções cujas letras são identificadas como sendo música de *Wou* (Tapirapé), e de difícil tradução.

Baldus registra (1970:261) as relações histórias entre os Tapirapé e os Karajá, identificando algumas semelhanças no que se refere a cultural material e a pintura corporal. O autor sugere que o cesto de carga Tapirapé parece provir dos Karajá, que para ambos os povos, para homens e mulheres, serve para guardar pequenos objetos familiares. Na língua Karajá é chamado de *warabahi*, e em Tapirapé *anampahé*. Outro empréstimo que Baldus (*op.cit.*: 54- 432) sugere ser um empréstimo Karajá dos Tapirapé é a máscara de nome *chankuí* que em Karajá e Javaé é *Ijakuhi*, que por sua vez, é semelhante à dança jacuí Kamayurá,

“Os Tapirapé dão importância especial à danças de máscaras do *chankuí*, isto é, ‘jacuí’ ou ‘jacuzinho’, e do *iranchá*, um peixe.

Realizam-nas diariamente durante semanas a fio. Karl von den Steinen, tratando das danças de máscaras dos índios das cabeceiras do Xingu, escreve que a dança do jacuí (“yakuí”) é a da “dança original” dos Auetö (Awetí) e Kamayurá, isto é, das tribos tupi da bacia do Culuene, portanto da parte oriental daquela região separada do território tapirapé pelo divisor das águas do Xingu e Araguaia. Ainda mais: tanto os Auetö como os Kamayurá distinguem duas espécies de danças de máscaras: a dança do jacuí e a de um peixe que era, entre os primeiros, “koahálu” e, entre os últimos, “hüvát” (Karl von den Steinen 310-317 apud Baldus, 1970:54).

Quanto a esta última observação, não há como postular que, de fato, seja uma variação do contexto ritual Tapirapé. É provável que tenha sido o contrário, uma variação de nome de Aruanã Javaé ou Karajá emprestado pelos Tapirapé. Por outro, os Javaé dizem que as músicas que outro Aruanã de nome *Häkiriri* canta são canções (ou letras) na língua de “*Wou* (Tapirapé) antigo”⁷⁰. Menezes Bastos (1999, comunicação pessoal, 07/2009) observa que os Kamayurá usam uma máscara de nome *ijaku'i*, muito semelhante com a máscara *chancuí* Tapirapé e com o Aruanã *Ijakuhi* Javaé e Karajá.

Ribeiro (2001/2002: 8) enfatiza que há, provavelmente, muitos empréstimos Tupi-Guarani em Karajá, por exemplo, o nome Karajá e Javaé para jacaré-açu é *kobòròrò* enquanto o termo para jacaré-tinga é *korera*. Mas, na trama narrativa do mito sobre as mulheres *Anirahu Mahādu* (associadas aos Avá-Canoeiro pelos Javaé), a narradora *Huiriru* usou o nome *kobòròrò* para se referir ao nome “jacaré”. De acordo com Ribeiro (idem), “o empréstimo Tupi-Guarani jacaré ocorre apenas na fórmula vocativa usada pelas mulheres para chamar o jacaré”. O autor sugere que o mito tenha sido adquirido pelos Karajá de outro povo indígena, falante de uma língua Tupi-Guarani. Baldus (1938), por sua vez, aponta a existência de contatos mais intensos entre os povos do Araguaia e o Xingu, especialmente quando alguns autores identificaram algumas práticas rituais como o uso do propulsor de dardos (Galvão, 1976: 349-50; Enrenreich, 1984: 46) e a luta *ijesu* Javaé e Karajá, similar ao *huka-huka* do Xingu (Lima Filho, 1994: 174). A narrativa da *Anirahu Mahādu Javaé* é muito similar entre os Kalapalo, povo karib do Alto Xingu (Basso, 1973: 34), e os Kamayurá (Agostinho, 1974: 187-189). Tudo parecendo apontar para as relações históricas entre os povos

⁷⁰ Outras questões referentes ao intercâmbio entre Karajá, Javaé e Tapirapé serão tratadas no capítulo sobre a vida cerimonial.

do interflúvio Xingu - Araguaia de forma mais estendida, indicando que os povos ameríndios habitantes imemoriais do vale do Xingu e do vale do Araguaia construíram uma “músico-cronologia” (Menezes Bastos, 1995: 232)

A palavra *m̃kywa* Javaé para denominar “arma de fogo” é muito semelhante com a palavra de origem Aruak *mykywa*. Baldus (1970: 40) menciona o fato de “o fuzil ser chamado de makáwa, termo que aparece no *tembé* (Hurley 345) e no *nheêngatú* de Stradelli (536) como “mucáua”, no dicionário tupi de Martius (2 II 66) como “mocába”, no tupinambá de Léry (309) como “mopac”. Baldus sugere que esse termo poderia ter origem de outro povo indígena ou ter-se originado entre os próprios Tapirapé. Mas tudo indica que é uma palavra apreendida em um tempo histórico de longa duração, na confluência Xingu-Araguaia.

Alguns Javaé, como *Severo Xiari*, relata uma viagem que fez com os Karajá até a aldeia Tapirapé e fala da semelhança da dança de máscaras deles com as de Aruanã. Um homem Javaé casado, sem pestanejar, contou que ele é *rikòkòrè* (descendente) de *Wou*, do lado de sua mãe, algo incomum entre eles, pois a revelação da genealogia mais distante serve como uma forma de xingamento nos momentos de conflitos. O lugar indicado no qual o povo de *Wou* morreu, localiza-se a um quilômetro antes de chegar até a aldeia Boa Esperança, na direção rio acima (sul), e é chamado de *Wou Berenà*. A chegada dos Xambioá nas proximidades das aldeias Javaé antigas situa-se na região da aldeia Boa Esperança. Trata-se de viagem dos Xambioá e não da “saída mítica”. Toda a margem rio acima (sul) e rio abaixo (norte) do Rio Javaés têm um nome que faz referência a um povo ou pessoa de um contexto histórico ou mítico específico. *Xiari* reconheceu dez lugares especiais no sentido rio acima, entre eles, *Wiwijorynà*, o lugar no qual os irmãos *Ijanakatu* mataram o amante de suas esposas ⁷¹, e vinte e um lugares no sentido rio abaixo, referindo-se a episódios históricos associados ao povo Avá-Canoeiro ou ao *Biri Mahãdu* (povo periquito) do qual há descendentes em *Wariwari*. A narrativa seguinte relata o encontro dos Tapirapé com *Tòlòra*.

**Mito 10 – Trocas cerimoniais entre *Wèrè*, *Tòlòra* e *Wou*
Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007
Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007**

⁷¹ Lugar chamado de “bomba velha”, instalação da COBRAPE – Empresa Brasileira Agro-Pecuária, para a captação de água do rio Javaés, situada a 20 quilômetros da aldeia *Wariwari*.

“Teve brincadeira de Mel. Convidaram as moças para dar mel aos Aruanãs. O povo de *Tolòrà* ficou animado com os Aruanãs, deram os enfeites dos braços e pernas para as moças. Algodão é de Tapirapé que os *Wèrè* pegaram. Eles pegaram entre os *Wou* (Tapirapé) o urucum. O que *Wèrè* já tinha era enfeite labial e côco de babaçu para fazer óleo. Eles encontraram o mergulhão para tirar penas para as crianças. Quem era dono do algodão era *Wou* e *Ijewèhè* (*tori*: branco), eles trocaram o algodão: de *Ijewèhè* era lilás e de *Wou* era branco. *Ijewèhè* deu para *Wou* amendoim e batata-doce. *Wou* tem Aruanã, mas guardavam na casa de cada família. O povo *Wèrè* foi até o lugar dos *Wou* para acabar e matar porque guardavam Aruanã na casa de mulher. Quando *Wèrè* chegou na aldeia e viu um rolo de algodão (linha grande), amendoim, milho, cobertor, tinha muitas coisas boas de *Wou* que *Wèrè* viu. Por isso que não mataram, mas tiraram as tangas das mulheres, o cordão peniano dos homens, e a linha preta da cintura, tiraram tudo. Eles se arrumaram com o algodão de *Wou*. Meu pai falava que se alguém brigasse com a gente era para a gente xingar de “comedor de caranguejo”, se fosse *Wou Ix̃ju* (Tapirapé estrangeiro). A raiz de algodão começou lá com *Ijewèhè*, por isso que branco que inventou e inventa todo tipo de roupa. A *Iràsò narakyny bidi* (a brincadeira de Mel de Aruanã) estava acontecendo. *Aõni* de *Tolòrà* que dançava: *wanitaratara* e *Hijo Hijo*. Mas *Wèrè* falou “Não, é muito triste”. E deu *Hetohok̃y* para *Tolòrà*. Aruanã foi embora, depois fizeram o *Hetohok̃y*. Por isso que nós brincamos com *Hetohok̃y* de *Wèrè*. Vou mostrar como começou pelas *Lahìòraru* (histórias antigas das avós), propõe a narradora Maria Huiriru”.

As temáticas presentes nas narrativas Javaé são as relações históricas entre os grupos indígenas do Bananal e do Alto Xingu, envolvendo especialmente os Kamayurá, Karajá, Javaé, Tapirapé e, possivelmente, os Trumai. O Centro-Oeste Brasileiro assim como o Alto Xingu são sistemas regionais relacionais que se formaram ao longo de intensos encontros intertribais e, posteriormente, com a sociedade envolvente. Sob estes aspectos, é pertinente pôr em relevo as relações de contato e familiaridade entre grupos indígenas situados no interflúvio

Xingu-Araguaia, e inferir outras questões relacionadas à música. Menezes Bastos (1995) sugere a perspectiva de uma “músico-cronologia” abrangente dos interflúvios Tapajós-Xingu e Xingu-Araguaia para elucidar questões importantes sobre os repertórios musicais que são originários de outros grupos “estrangeiros” para os Kamayurá.

Em 1981, Menezes Bastos numa gravação das flautas *yaku'i* com o mestre de música deste instrumento, *Ratakuay* relata que este lhe disse o seguinte ao executar uma música: “júnior, isto aqui é *Karayaya*. Vovô de papai ensinou a este. É bela esta música. Ele ouviu de Tapirapé. Antigamente, muito antigamente. Ele disse que é música de peixe”. Para o autor, o dito levanta a hipótese de que “essa testemunha *Karayaya* dos Tapirapé é datável, no mínimo, da metade do século XIX”, e sugere que o “antigo contingente pró-Kamayurá *Karayaya* (...) é uma pista importante para o deciframento do nexu Kamayurá com o vetor Xingu-Araguaia”. A familiaridade dos Kamayurá com os Tapirapé e Karajá não é recente pois a história nativa fala de grupos formadores dos Kamayurá atuais (Trumai, Tapirapé, Karajá) (Menezes Bastos, 1990: 529, 1995: 232). Os estudos das exegeses “nativas” em torno da música Kamayurá já demonstraram a fecundidade da “músico-cronologia” pertinente às confluências do complexo sistema intertribal do Alto Xingu (Tupi, Aruak, Jê -Suyá) e os do Brasil Central (Jê-Bororo e Macro-Jê).

No caso dos Tapirapé (Tupi), Baldus (1970: 425-435) observou que neste grupo, algumas canções, o uso do maracá e a dança de máscaras, eram performances executadas pelos Karajá. Wagley (1988:116-130) relata alguns aspectos familiares entre os Tapirapé e os Karajá, como o uso das máscaras de palha (*anchunga* e *upê*) pelos dançarinos, simbolizando “a organização dual das Associações de Pássaros, e os espíritos dos mortos”. Em outra passagem do livro, remete-se às cerimônias Tapirapé enfatizando a música vocal, atributo dos homens de cada “Associação de Pássaros” que cantavam “em coro, com os solistas introduzindo a canção e o grupo unindo-se a eles. Muitas vezes, as mulheres, em pé atrás dos homens, cantavam quase em contraponto, algumas notas mais altas na escala”. De acordo com os dados de Wagley, os Tapirapé tinham, além de seu repertório musical próprio, uma abertura receptiva para as canções de outros grupos indígenas, como as canções dos Karajá, muitas vezes incompreensíveis aos Tapirapé (1988: 206-207). Essa é uma prática que concerne diretamente aos Javaé. Como já disse, as letras das canções do Aruanã

Häkiriri, são identificadas pelos Javaé como sendo “música de *Wou*” e de tradução difícil, pois, segundo vários tradutores e cantores Javaé (*Samuel Iòlò, Tewaxi, Warahãbu, Tewanaku, Ikolari* e *Karutã*), as canções são “muito antigas” e de traduções incertas por parte das gerações mais novas. A abertura do repertório musical para canções de outros é constitutiva tanto dos povos ameríndios das terras baixas da América do Sul quanto do ocidente (Menezes Bastos, 1996)

A narrativa que segue tem como foco o conflito entre o povo *Wèrè* e o povo Karajá, o motivo é a morte do *labié*, do grande avô dos *Wèrè*, pelos Karajá. Este episódio fala de uma grande perseguição empreendida pelos *Wèrè* por uma série de aldeias e lugares, com o propósito de atacar o “inimigo” *Iwakyré* (índios com a metade do pé), como os Javaé chamam os Karajá. Ao que parece, são aldeias inteiras destruídas pelo *ethos* belicoso de *Wèrè*. A única aldeia que não sofre nenhum ataque é *Marani Hãwa*, liderada pelo *Iòlò Haruwèsi*, a aldeia de *Tòlòra*. Ênfase, novamente, a diferença de *ethos* cultural entre *Wèrè* e *Tòlòra*. O primeiro associado a uma matriz cultural Jê-Bororo, e o segundo, a uma matriz Aruak⁷².

Mito 11 – *Wèrè, Tòlòra e Wou*

Narrador *Xiari*, aldeia *Wariwari*, abril de 2007

Tradutor *Samuel Iòlò*, aldeia *Wariwari* abril de 2007

“Aqui é o lugar onde morou o povo *Wèrè*. *Wèrè* foi passear no lado de Mato Grosso e lá seu avô foi caçar ovo de tracajá. Lá o povo Karajá matou seu avô. Aí o povo *Wèrè* se preparou para a guerra, fizeram muitas flechas e muitos arcos, na ponta das flechas colocaram ferrão de arraia (*borò*), de pintado, ossos de animais e depois liberou a guerra. Na aldeia do povo *Wèrè* uma cabeça de coruja grande foi carregada pelo chefe da aldeia. *Wèrè* falou “Está na hora de nós irmos vingar a morte de meu avô. Ao chegarem na aldeia Karajá, através do outro lado do rio, mostrou a flecha e um arco dizendo que tinham ido entregar as flechas dos Karajá, aí *Wèrè* mostrava. E os Karajá falavam “O filho de *Wèrè* está enganando a gente”. Alguns Karajá foram ao encontro de *Wèrè* pegar as flechas, quando lá chegaram,

⁷² Devo esta indagação à Patrícia Rodrigues que me chamou a atenção para esta diferença destacada na mitologia Javaé. Ver Rodrigues (2008)

Wèrè não deixava os Karajá pegar, erguendo para cima. Um dos *Wèrè* que estava atrás do chefe atirou no Karajá que tentava pegar as flechas. Aí começou a guerra na aldeia dos Karajá. O povo *Wèrè* expulsou os Karajá daquela aldeia, aí os Karajá se espalharam pela Ilha. Uns entraram no Rio de *Wabe*; outros entraram no Rio *Lorotxi* (leste); outros entraram em *Marani Hāwa*. Foi lá que um homem os escondeu. *Iòlò Haruwèsi* (nome do homem que era *Iòlò*). O povo *Wèrè* perguntou a ele se tinha visto o pessoal Karajá atravessar o rio e ele disse que não. Mas haviam canoas encostadas na fonte dele. O chefe dos *Wèrè* perguntou “Como é que a canoa Karajá está no seu porto?” O homem respondeu: “Não, isso aqui eu troquei com eles”. Aí *Wèrè* falou “Você não podia ter escondido o inimigo da gente. Daqui a alguns dias eles vão se multiplicar e irão matar os seus filhos”. Os *Wèrè* deixaram esse homem. Depois descansaram na beira do Lago *Sohokj*, perto de *Kanoanõ*. Quando era de madrugada, um dos *Wèrè* saiu para urinar, aí viu um clarão em cima da Serra das Cobras (fica perto da Lagoa da Onça). Era um Karajá andando com uma tocha de fogo na mão, aí *Wèrè* voltou e acordou todo mundo para mostrar aquele clarão. Ele pensou que era uma estrela. Aí um dos *Wèrè* disse: “Deve ser nosso inimigo”. Os guerreiros foram até a Serra atrás dos inimigos para saber se eram mesmo. Quando chegaram lá eram mesmo os inimigos. Aí mataram todos os Karajá. Um dos *Wèrè* morreu, porque um Karajá atingiu seu escudo (feito de casca de árvore) e o matou. Os Karajá que estavam na Serra morreram todos. Os que sobreviveram foram aqueles que *Iòlò Haruwèsi* escondeu em *Marani Hāwa*”.

Mito 12 – *Wèrè e Karajá*

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

“*Wèrè* estavam acabando com os Karajá e sobrou só uma canoa com a qual fugiram para se esconder na aldeia de *Iolò Tolorà*. *Wèrè* disse: “Cadê os *wawouna* (meu adversário)?”. “Não, aqui eles não estão”. “Mas a canoa está aqui”. “Não, eles me deram como presente, como amigo”. “Está bem *Iolò*, porque *Iwakyrè* (Karajá, chamados de “com a metade do pé”) não é gente. Eu

cuidava bem e eles mataram meu avô”. Por isso que borduna sangra. *Wèrè* acabou com os *Halylyrà Mahãdu*, *Mori Mahãdu*. Não chegavam em *Kanoanõ*, de lá voltavam. Os Karajá foram se esconder no *Kubexi*. Quando chegavam nas aldeias matavam todos, só não matou *Iolô* porque ele era *Iolô*. No *Sohokÿ*, viu uma luz acesa, *Labié* deles fazia *narihi* (remo). Viu fogo. *Wèrè* e viu uma luz no *Sohokÿ*, e eram os Karajá, foram até lá e mataram todos, alguns fugiram. E foram atrás dos Karajá, quando escondem outros índios, matavam todos. Chegaram no *Wabe*, *Nibo Nibo Mahãdu* foram escondidos pelos Karajá da visão dos *Wèrè* que conseguiram matá-los. Chegou no *Imotxi* e *Wèrè* falou “Meu filho precisa comer algo, tem que fazer calogi”. *Bèsu*, nome dado a um calogi quando um matava o outro. Não sobrou nada de *Kobixutyby*, mataram *Kuriawaku* que se escondia em *Wariwari* velha. No dia em que fizeram *bèsu*, fugiram os Karajá. Os Karajá haviam matado o avô de *Wèrè*, por isso que o perseguiram. *Wèrè* falou para *Tolorà* “Karajá não é gente, cuide muito”. Por isso sua flecha é de matar outros índios. *Wèrè* fala outra vez para *Tolorà* “Eles vão se reproduzir, mas serão sempre assim”. Esse é o motivo de *Wèrè* matar os Karajá. O avô coletava ovos de tartaruga e os Karajá chegaram e o mataram. *Kanoanõ* falava quando eles, os índios, chegavam para guerrear *Trumahi*, o nome de *Wèrè*.

O episódio seguinte, narrado por *Xiari*, conta sobre as guerras que envolveram os povos *Karalahu* (Kayapó), *Kyrysa* (Xavante) e *Kyrysa Tyhy* (Avá-Canoeiro) contra o povo *Wèrè*.

Mito 13– *Wèrè*, Kayapó, Xavante e Avá-Canoeiro

Narrador *Xiari*, aldeia *Wariwari*, abril de 2007

Tradutor *Samuel Iolô*, aldeia *Wariwari* abril de 2007

“Os *Karalahu* (Kayapó) matavam as pessoas com borduna, eles corriam bem rápido e matavam. Os Avá-Canoeiro matavam de surpresa, ficavam escondidos no mato e atiravam. Os Xavante chegaram a matar um dos Javaé. Os *Wèrè* foram atrás dos Xavante e mataram muitos, aí os Xavante saíram da Ilha e foram para o outro lado do Tocantins (perto de Miracema). Os *Wèrè* gostavam de caçar os invasores. Quando sabiam que tinha

invasor, iam pelo rastro até chegar no acampamento. Lá no *Iwatxirèkè*, um grupo indígena encarou os *Wèrè*, havia um rapaz chamado *Tewanaku* que ficou zangado por causa da briga da família. Aí foi no acampamento dos Avá-Canoeiro. O rio era estreito e o pessoal dos Avá-Canoeiro estava nos dois lados. *Tewanaku* andou de canoa no meio do rio atirando as flechas. Havia pessoas que não agüentavam o medo das flechas e escondiam-se embaixo das canoas. Mesmo assim, as flechas atingiam embaixo da água. Uma das vezes *Tewanaku* matou um deles. Os Avá-Canoeiro não acertavam *Tewanaku*, aí eles foram mais perto da canoa e *Tewanaku* caiu na água, enquanto os Avá-Canoeiro iam com outra canoa para se aproximarem dele. Quando estavam bem pertinho dele, *Tewanaku* começou a atirar flechas debaixo d' água e eles ficaram com medo, se atiraram na água, pois, não sabiam nadar e morreu três pessoas. *Tewanaku* falou “Nós estamos acabando, nós somos teimosos porque quando tem invasores nós sempre queremos guerrear” Aí morre *Saurè* na guerra. O grupo de *Tewanaku* volta da guerra chorando pela morte de *Saurè*, eles não conseguiram chegar na aldeia e enterraram o corpo no caminho. Outro episódio aconteceu na aldeia *Wariwari* (*Rýtymarà*, aldeia atual), antes de ser aldeia, apenas o porto bem de frente ao Rio Javaé. Os Javaé chegaram para acampar na praia de *Hetxiwa*, mas para baixo (norte). Lá estavam suas esposas, e *Mÿxiwari* foi até a praia buscar as panelas de cozinha, quando lá chegou sua esposa reclamou porque não havia levado um tacho grande e fez ele voltar para buscá-lo. Aí ele disse que estava estranho no campo porque havia fumaça. Sua mulher teimou com ele porque estava cozinhando com panelas pequenas demais para muitos sobrinhos. Quando ele chegou no porto já tinha ficado tarde e passado da hora de voltar ao acampamento, aí os Avá-Canoeiro já tinham chegado. Naquele tempo, os Javaé encostavam a canoa no porto, viravam e encostavam com o fundo dela. Antes de encostar a canoa, atiraram nele. Aí caiu dentro d' água, e foi nadando flechado até as prainhas (bem aqui perto). Ao chegar na prainha, os Avá-Canoeiro o deixaram lá, pois, não sabiam nadar. Ele morreu porque não tinha ninguém para socorrê-lo. E passou o tempo e ele não chegava ao acampamento. A mulher dele mandou o sobrinho ao porto para encontrar seu marido, quando chega a prainha, viu o tio com a

flecha nas costas, voltou chorando e levando o corpo de *M̃xiwari*. As guerras forma diminuindo e os povos se afastando.

Krause (1941c: 243) relata os conflitos intertribais de Karajá, Kayapó, Javaé e Xambioá: “as lutas continuam, por isso, ainda hoje, prosseguem também os raptos de mulheres e crianças. Os Xambioá em pé de guerra com os Kayapó, os Karajá com os Tapirapé, e os Xavajé com os Canoeiros. Ehrenreich encontrou entre os Xambioá, numerosas mulheres Kayapó, que serviam à tribo como prostitutas”. Em 1908, o pesquisador encontrou mulheres Tapirapé vivendo entre as Karajá, na “horda meridional havia uma menina; na setentrional, três mulheres, uma menina e dois meninos” (*op.cit.*: 244). Nota-se a congruência entre os relatos Javaé e os relatos dos primeiros pesquisadores pondo em evidência as relações sociais entre os povos do vale do Araguaia.

No próximo item, apresento algumas indagações sobre os povos formadores dos pró-Javaé, tomando emprestada a expressão de Menezes Bastos (1990, 1995) sobre os Kamayurá. É difícil uma precisão datável desse processo, por isso prefiro chamar de um tempo imemorial.

Os povos estrangeiros (*ix̃ju mahãdu*) e os *Itya Mahãdu*

As narrativas mencionam outros povos formadores dos Javaé. A que se notar a concepção relacional, do ponto de vista histórico e cultural, da expressão “o Povo do Meio”, o modo como os Javaé se vêem. À primeira vista, poderia ser uma tautologia afirmar que para os Javaé o outro é constitutivo do sócius, porque toda a cultura o é, por outro lado, a diversidade de povos que atuaram como protagonistas da longa história social, surpreende pelo modo como são lembrados e citados nas suas especificidades culturais. A trama das narrativas integra imagens, palavras e músicas de outros povos, num processo dinâmico e heterogêneo. *Huiriru* em um dos momentos de registro das narrativas sintetiza e exprime de forma especial a noção Javaé de um povo misturado, feito de outros,

“Nós *Itya Mahãdu* (atuais Javaé), somos *rikòkòré* (descendentes) de *Kuratánikehé*, nome do povo de *Tolòrà*. Os outros *ix̃ju* são *Anirahu Mahãdu* (Avá-Canoeiro), *Heryry Mahãdu*, *Hetxitebè Mahãdu*, *Kanoanõ (Torohoni) Mahãdu*, *Kyrysà Mahãdu* (Xavante), *Nawati Hãwa Mahãdu* é o nome do lugar dos Xavante, *Kyrysà Tyhy Mahãdu* (Avá-Canoeiro),

Wala Mahãdu, Kuriawaku Mahãdu, Wou Mahãdu, Karajã Mahãdu, Xambioã Mahãdu, Biri Mahãdu, Halylyrà Mahãdu, Bisarukèrè Mahãdu, Karalu Mahãdu, Kuratanikehè. Ao redor de *Marani Hãwa* que está no (*tya*) meio da Ilha (centro sul), centro do *Mahãdu* (povo). *Inÿ Tya Mahãdu* (o povo do meio), *Ixÿju KyDudu* (povo do meio/dentro), e *Ixÿju Mahãdu* (povos estrangeiros)”.

Um dos povos estrangeiros dos quais os Javaé mencionam na sua história, são os Kayapó, chamados de *Karalahu Mahãdu*, conhecidos pela sua bravura, e também identificados como tendo vivido em uma aldeia na Ilha do Bananal, em *Warare Kona* (o lugar de muitos ninhos de colhereiro), localizado no centro da ilha, o Lago do Mamão ou Pataca, antigamente aldeia de um contingente Javaé. Esta narrativa entrelaça conteúdo histórico e mítico ao contar o episódio de um irmão que abandona o outro no alto de um pé de jatobá, durante uma busca por ninhos de jaburu. O motivo do conflito que desencadeia a morte de *Karalu* é o ciúme deste pela cunhada. *Woreruja*, o irmão de *Karalu*, era o mais velho, pois era tratado pelo jaburu como *Iòlò*, posição que lhe garante a vida e o retorno para casa.

Mito 14 – *Karalahu* (Kayapó)

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

Tradutor *Tèwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

“*Karalu Hãwa* (aldeia Kayapó), perto de *Bèdèky* (Lago do Mamão ou Pataka). *Woreruja*, era irmão de *Karalu*. Eles saíram com banana nanica num lugar chamado *Warare Kona* (Lugar onde tem muitos ninhos de colhereiro). Lá de onde saiu, não é um lugar seco, é tudo úmido. E foram para *Karalu Hãwa*, um lugar mais seco. A banana deles é nanica. Lá a banana não morre, é igual a de *Marani Hãwa*. E viviam lá. O irmão de *Woreruja* falou “Nossos filhos acham bonito o filhote de *wokore*”. *Karalu* falou “Eu vi, eu sei onde tem um ninho”. *Woreruja* subiu. *Karalu* era pagé. Ele alcançou o ninho lá no alto. O pé de *kuruna* (jatobá) cresceu com ele, aí chorou. *Karalu* deixou o irmão e foi embora. Os filhos falaram “*Wahakura* (tio, cadê meu pai?”. “O pai de vocês ficou lá no *kuruna* dos *wokore riore* (lugar onde os filhos defecam). Não vai chegar aqui nunca mais”. A árvore ficou alta. “E porque

“você deixou meu pai?”. “Nunca mais vai descer para vocês”. E *Woreruja* chorou e pensava. Os *wokore* não tinham chegado ainda. Mas depois, a mãe dos filhotes chegou. Os filhotes eram bonitos, jogou os peixes no ninho e viu “Quem é esse que chora?”. E fez *txyky* (expressão de bravura). “Esse homem assusta e faz chorar os meus filhotes”. A *Jaburu*, a mãe deles, bateu com o bico na cabeça de *Woreruja* e furou. Ele chorava. Depois, chegou o marido *Jaburu*. *Woreruja* pensou “Esse vai me matar, e ficou com medo”. O *Jaburu* chegou e deu peixes aos filhotes, viu o homem e disse “Quem é essa pessoa que está aqui?”. “Eu”. “Ah, você é *Ioló*”, disse o *Jaburu*. “Sou eu, *Ioló*. Eu subi para ver seus filhos, eu os acho bonitos. Meu irmão fez a árvore crescer muito alto e me deixou”. “E é?”, “Foi isso”. Aí o *Jaburu* falou “Foi você que furou a cabeça de *Iò*?”, perguntou à esposa. “Fui eu, ele assustou meus filhos, aí furei a cabeça dele”. “Porque você fez isso com ele?” Ficou um pouco e voltou para o mato, ele carregava barro, depois trouxe galhos e colocou em cima e aumentou o ninho. “Eu vou pescar para o *Ioló*”. Trouxe peixe traíra grande. E pensou “*Ioló* come cozido”. E foi procurar fogo até o gavião e falou “*Ioló* está conosco, eu procuro fogo para ele”, “Nós não temos fogo, só aproveitamos quando há fogo. Você vai lá no *Xukuru Xukuru*”. E *Jaburu* foi até ele. Lá *Xukuru* perguntou “*Iò*, o quê você quer?” “*Iò*, eu quero fogo porque *Ioló* está na minha casa, ele achou meus filhos bonitos e seu irmão fez a árvore crescer e o deixou lá”. *Xukuru* arrumou fogo para *Jaburu* que levou embora. Lá ele fez fogo e assou os peixes. Depois de pronto disse “*Iò*, pode comer”. *Woreruja* comeu várias vezes. E *Jaburu* foi buscar água “Abre a boca *Iò*”, ele abria e *Jaburu* despejava água na boca dele. E cuidava de *Iò*, *Jaburu* mulher cuidava só dos filhos. Os filhotes nascem no mês de julho. Passou o mês de julho, agosto e *Jaburu* sempre cuidando dele. No sol quente abria as asas e fazia sombra para *Iò*. A mulher nem ligava, só cuidava dos filhos. No meio de setembro, os filhotes cresceram, na primeira, chuva, e os *Jaburu* poderiam sair do ninho e ir à praia. “*Ioló*, estou pensando nos meus filhos que vão sair daqui para voar. E depois penso em como fazer para *Iò* descer”. Aí veio a chuva forte, vento forte. *Jaburu* falou aos filhos “Filhos, vamos embora voar”. E desceram na praia. “Humm, agora ficou bom, os filhotes já cresceram. Agora vou

cuidar de Iò”. Os filhos de *Woreruja* cantavam “*Beheny Wahahany rareri Warohòde woke rareri*”. *Karalu* brigava “O pai de vocês não vem nunca, está lá em cima”. Os filhos choraram e falaram para a mãe “Dyy o tio está brigando conosco”. E a mãe não falava nada. “Iò, vou te levar”, disse Jaburu. “Você está sofrendo muito. Seu próprio irmão fez isso contigo”. E deu espinho para *Woreruja*. Só que tucunaré não tinha espinho. “Quando você chegar para pescar, você coloca no meio do corpo do peixe. Separe uma porção de peixe só para ele”. Deu outro remédio. “Se ele perguntar fale que é remédio para pegar peixe mais fácil” Aqui existe este remédio, serve para pescar tartaruga. “Estou pensando em descer *Ioló*”. E os pássaros *Kodiè* (Urubu de cabeça vermelha), *Wewe*, todos os pássaros, *Rara* (Urubu), *Hire*, *Karao*. Chegaram e Jaburu colocou nas costas “*Iò*, pode sentar aqui?”. Ele foi primeiro a levar. E ficou cansado. Depois foi a vez de *Hire*, depois de *Kodiè* (ele balança muito). *Woreruja* gritava “Vou cair”, *Kodiè* voava balançando, depois foi *Wewe*, aí *Karao* que era mais forte, o desceu no chão. *Woreruja* agradeceu *Karao*, “Deixei *Ioló* no chão”. Jaburu disse “*Awire he*, pode ir embora”. *Woreruja* foi para casa. Os filhos o viram. “Mãe, o pai está chegando”, “Não mente não”. E foram buscar o pai. “Está chegando?”, “Estou chegando”, disse o pai. E a mulher acreditou. “Eu fiquei lá em cima, no ninho da família de Jaburu”. E contou como foi, “e os *Nawaki* me trouxeram”. Ele não tinha bolsa para esconder o remédio. “O que é isso pai?” “É remédio para pegar peixe”. Os filhos foram até a casa de *Wahakura* (tio mais velho). “O pai chegou”. E *Woreruja* foi. “Pai chegou?”, perguntou *Karalu*. “Cheguei pai”. *Karalu* perguntou “Você trouxe alguma coisa. Nossos filhos me contaram”, “É isso o que trouxe, remédio para pegar peixe”. “Então vamos pescar com isso”, convidou *Karalu*, “Então vamos”. E foram. Pegaram muitos peixes, depois chegaram em casa. A mulher cozinhou os peixes, depois de pronto *Woreruja* disse “Chame meu irmão”, “Nós vamos comer”, “Está bem”. *Woreruja* falou “Vocês vão comer esse aqui, este é do seu tio”. E colocou espinho no tucunaré. *Karalu* comeu e na segunda vez engoliu e engasgou com o espinho, cuspiu. “O que foi?” Perguntou *Woreruja*, “Estou engasgando com espinho”, disse o irmão. “Mas o que eu peguei não tinha espinho. Traz água”. E

nada de parar. “Eu vou enfiar o meu dedo”, e já colocou outro espinho na garganta, e piorou. “Como é que está?” “Vou andando”. E *Karalu* foi para casa. Lá inchou e vomitou muito. No outro dia morreu. “*Wahakura* morreu pai”. Aí enterraram *Karalu*. *Karalu* fez aquilo porque teve ciúmes da esposa do irmão”.

As relações entre os Javaé e os Kayapó tiveram outras feições no século XX. Pude gravar com *Xiari*, um dos principais cantores e compositores mais velhos Javaé, oito canções Kayapó que ele aprendeu com o cacique Karamaré (ou Kramaré) Kayapó em uma visita que fazia na aldeia Karajá de Fontoura. Relata que os Kayapó chegaram na praia, do outro lado do Araguaia, para troca de presentes. Os anfitriões Karajá foram buscar os visitantes para dançar e cantar na aldeia. Lá, os Kayapó dançaram e cantaram, todos reunidos em forma circular. Os Karajá conversavam com os Kayapó “que não podiam brigar porque têm roça no Mato Grosso, e por isso não podiam matar. Aí ninguém brigou”. Nesse encontro, os Karajá aprenderam as músicas Kayapó que dançaram com diademas na cabeça, pinturas corporais, usando máscara de genipapo no rosto. “Naquele tempo, só o chefe usava botoque labial, quando usava é que matava a gente, muita gente”, narrativa de *Xiari*, aldeia *Wariwari*, abril de 2007. O evento talvez tenha ocorrido na década de 1950 ou 60, conforme a explicação Javaé. Em outra viagem motivada por um convite Karajá da mesma aldeia, *Xiari* encontrou os Xavante que trocavam arcos e flechas por facas e facões. Segundo ele, “Kayapó tem vergonha, chega devagar, mas Xavante não, entram nas casas pedindo comida. A comida deles é crua, o pequi e o milho são crus. Xavante é perigoso”. Ehrenreich (1948: 226-8) relata que em 1881, a aldeia de Santa Maria fora destruída pelos Kayapó. Por isso, os Karajá não subiam mais a margem esquerda e mais alta, pois era habitada pelos Xavante e pelos Kayapó, na região entre os Rio das Mortes e o Rio Tapirapé.

Haritxijywe relata um episódio em que os *Kyrysa Tyhy* (Avá-Canoieiro) e *Kyrysa* (Xavante) andavam pela Ilha do Bananal, ambos qualificados como “índios bravos” porque atacavam os Javaé “antigos” com arcos e flechas. Quando perguntei se o episódio havia acontecido antes ou depois da chegada dos brancos, ele conta que foi “bem antes”.

Narrador *Haritxijywè*, aldeia Wariwari, maio de 2007
Tradutor *Samuel Iòlò*, aldeia Wariwari, maio de 2007

“*M̃ysiwari* era avô do pai da minha mãe. Tudo aconteceu bem ali onde fica a escola. Teve muita briga. Ele morreu flechado. Mataram o filho da mãe da mãe, chamado *Temanaku*, meu avô. Ele havia matado “índio bravo”. Ele enfrentava os “índios bravos”. O rio era estreito e ele enfrentava de dentro da canoa, quando atirava caíam tudo na água. Um *Kyrysa Tyhy* tomou uma flechada no peito e morreu. Lá no Riozinho, aldeia antiga, tinha muita guerra. Karajá brigava muito com Javaé. *Karalahu* (Kayapó), *Kyrysa Tyhy* (Avá-Canoeiro) e *Kyrysa* (Xavante) eram tudo “bravo” e brigavam com Javaé, chegavam com borduna e flecha, matavam muito. Javaé não era de briga não, só se defendia, quando ia para a guerra, era para defender a aldeia”.

Karutá da aldeia *Wariwari*, relata sobre a presença de “índios” com corpos pintados de vermelho de urucum, portando arcos e flechas, e que viveriam nas matas mais fechadas no interior da ilha do Bananal. Citou dois lugares, o Lago Pataca e a Mata do Ananás, situados mais ao centro da ilha e nos quais há vestígios como ponta de flechas e rastros que “podem ser deles, dos Cara-preta”, os Avá-Canoeiro.

Aryon Dall’ Igna Rodrigues (2004: 05) observa que o povo Krixá, nome dado aos Xavante pelos Karajá, seria o mesmo grupo indicado à leste do Araguaia registrado no século XVIII, cujo nome ficou fixado no topônimo goiano Crixás. Segundo o autor, talvez seja esse o nome que os dois povos indígenas vizinhos dos atuais Xavante dão a estes em suas respectivas línguas: em Karajá de *Krysa* ou *Kyrysa* e em Tapirapé *Kyrytxa*. A análise do autor vai mais longe ao dizer que talvez os atuais Xavante ou *A’We* são os descendentes dos Krixás do século XVII e não dos Chavantes de Pohl e Castelnau. A palavra *Krysa*, como os Karajá pronunciam, e *Kyrysa* na pronúncia dialetal Javaé se refere aos Xavante, e *Kyrysa Tyhy* em referência aos Avá-Canoeiro. Assim, talvez a primeira referência seja, hipoteticamente, uma alusão aos Krixás, formadores do contingente Xavante atual. Nas narrativas e diálogos com os Javaé, é enfatizado a associação *Kyrysa* ao povo Xavante.

Em relação aos Kayapó, Turner (1992:313-314) informa que os Kayapó falam da diferenciação dos povos Jê como tendo ocorrido na

área entre os rios Araguaia e Tocantins, no atual estado de Tocantins. Outra informação pertinente e que pode estar associada aos grupos Kayapó que viajaram pela Ilha do Bananal, é o ataque de brancos sofrido pelos Kayapó, desencadeando a fuga para o oeste, atravessando o Araguaia, a fronteira da penetração de não-índios. Nos relatos de Cunha Matos de 1824, ele registra o nome “Gradaús” como os Kayapó eram chamados pelos Karajá. Esse grupo Kayapó se auto-denomina como *Irã’a Mrayre* (“os que viajam em terreno limpo”). As hostilidades entre os *Irã’a Mrayre* e os Karajá duraram por várias décadas. Os Javaé quando falam dos *Karalahu* sempre os mencionam com temor, dado os ataques que as aldeias antigas sofreram deste grupo. Por outro lado, Turner observa que outro subgrupo Kayapó, os Xikrin, estabeleceram relações pacíficas com os Karajá. Isto fica evidente nos registros de Vidal (1977) e Gordon (2006:121), sobre a incorporação pelos Xikrin das máscaras e cantos de Aruanã, glosados como *bô ngrere*, “cantos da (máscara de) palha de babaçu”, e *bô metóro*, “festa e ou dança da palha de babaçu”, além de itens como o cachimbo tubular (*warikoko*), que em Javaé é *wèrikòkò*, e o cesto de palha (*warabae*), que em Javaé é chamada de *warabahi*. Gordon sugere que provavelmente foram os Xikrin Djore do Rio Vermelho e do Kàkàrekre, localizado a 90 quilômetros a noroeste dos primeiros, os que fizeram várias visitas a uma aldeia Karajá.

Os empréstimos culturais que os Xikrin fizeram dos Karajá, possivelmente antecedem o século XX. De acordo com as narrativas Javaé, a presença dos *Karalahu* (“Gradaús”), ou Kayapó, talvez o subgrupo Xikrin ou os *Irã’a Mrayre*, seja mesma “aparição” dos Kayapó em território Karajá e Javaé, entre os séculos XVII ou XVIII. Baldus (1970: 56-57), menciona os conflitos entre os Kayapó, Karajá e Tapirapé na Ilha do Bananal. Os Tapirapé referem-se aos Kayapó como *kananchahó*, um composto envolvendo a raiz *kanachá*, denominação Tapirapé para os Karajá, e um sufixo aumentativo *hó* que significa “grande”.

A próxima narrativa trata do povo *Wala* cuja vida cerimonial encantou o povo de *Kanoanõ*, mas não o bastante para não serem dizimados por eles. Os *Wala* somam-se a um contingente plural de povos formadores dos Pró-*Itya Mahädu*.

Mito 15– Wala

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

Tradutor *Tëwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

“*Wala Hãwa* são de Kanoanõ, mas a aldeia era para além da Fundação Bradesco (do outro lado do rio Javaés), no varjão, onde tem um lago e cocal. Eles tinham os enfeites e Aruanã parecido com *Wèrè*, *Bisamyko*, *Doremyko*, *Tyreheni*, *Nawakiè* *Wexuru*, eram Aruanãs deles, todos de *Berhatxi*. Era uma aldeia grande. Kanoanã não tinha Aruanã, só eles, *Wala Mahãdu*. *Kanoanõ Mahãdu* queria e disse “Como é que fica fácil para matar *Wala*? *Wala* não é fácil, como será mais fácil de matá-los? Não há como ser fácil, como será que vai ser matar *Wala*? Vai ser assim, quando *Wala* fizer *Imonahakỹ*” (brincadeira de Aruanã), falavam entre eles. No *Imonahakỹ*, *Wala* faz fogo para queimar o varjão. *Wala* fez a queimada e coletou mel de abelha para o *Imonahakỹ*. “Os Aruanãs de *Wala* já estão no *Imonahakỹ*”, falou um homem de *Kanoanõ*. E foram, fizeram um cerco na aldeia de *Wala*. Aruanã deles vai sair, primeiro *Tyreheni*, *Nawaki Wexiru*, depois *Doremyko* e *Bisamyko*. ***Iransyky é a dança de Ijareheni***, dança devagar. E quando acabou, dançaram. *Kanoanõ* começou a atacar *Wala*, mataram os *Wala* e pegaram os Aruanãs, todos eles. Os donos morreram, tinha um rapaz e uma moça que pegaram e levaram para a aldeia. Eles ficavam no meio do povo. Os Aruanãs dançavam na aldeia. Os que sobraram dos *Wala* foram para o fundo do lago, *Berhatxi*. **Ficou só a música de *Wala*, muitas músicas. Sobrou o rapaz e pediram para ele ensinar as músicas de Aruanã. *Kanoanõ Mahãdu* não sabia *Irased Wii* (música de aruanã), só *Wala*, *Kuratanikèhè* e *Wèrè*, *Karajá* também. Aprenderam. Tinham *dekobutè*, *kurawo*, *dexi*, *dexibedoxi* (enfeites de braços e pernas), tudo, *riti* (desenho). O cabelo era comprido igual de *Wèrè*, tinham flecha, tinham *kuweju* (o lábio inferior furado)”⁷³.**

Narrativas do contato: *Torihu*, o branco antigo estrangeiro

Haritxijywe, um dos narradores, relata o contato entre índios e brancos. De acordo com sua explicação, “o branco chegou na região do estado do Maranhão e encontraram os índios pelados, aí trocaram o arco

⁷³ A versão de *Xiari* é bem mais curta, apenas referindo-se ao local onde ficava a aldeia do povo *Wala* no lugar da Fundação Bradesco.

e flecha por rapadura, facão e roupas. Os índios receberam sem guerra e comunicavam-se só por sinais. Mas por aqui, quem chegou foram os bandeirantes. Eles chegaram em *Wariwari* antiga, *Marani Hāwa* e *Canoanã*. Mataram muitos índios com facão, cortavam as cabeças”.

Mito 16 - *Toriuhu*

Narradora *Huiriru*, aldeia *Canoanã*, novembro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia *Canoanã*, novembro de 2007

“*Toriuhu* (branco estrangeiro) matavam, cortavam as cabeças, até que conseguiram voltar. *Toriuhu* chegou em *Marani Hāwa*, mas não mexeram com *Ioló*, pois o respeitavam. O nome da aldeia de *Ioló* é *Hāwatyhy* (aldeia verdadeira). O grupo de *Tòlòra* falou “Pessoas estranhas estão chegando”. Não conheciam, por isso chamavam assim. Alguns meninos flecharam *toriuhu* que falavam em morte, mataram os meninos. Os pais morreram também e os *inỹ* falavam “Que povo é esse que está matando a gente?”. *Ihytyriè*, o povo correu e atravessou o lago, ficaram dormindo do outro lado; outros também. Aí seguiram o caminho à noite com a família. Pegaram cará e batatas na noite, ramos de mandioca para plantar em outro lugar, e fugiram, viraram *Inỹ Kyrysa* (Avá-Canoeiro). Tinha outro *Tòlòra* que balearam o joelho com arma de fogo. Ficou baleado escondido, enquanto *toriuhu* morava aqui. Outros povos vieram buscar as comidas que deixaram. *Tòlòra* os ouviu falando e avisou “Porque vocês estão vindo?” Os que correram voltaram para pegar comida e viram dentro das panelas de barro, cabeças e sangue dentro do calogi, e falaram “Calogi está ruim”. *Tòlòra* pensava “Porque vocês estão vindo?”, eles estavam aqui ainda, *Toriuhu*. *Toriuhu*, os brancos, chegaram de madrugada e falavam “eles ainda estão aqui”. “Ah, *toriuhu* vai matar a gente”. E correram, *toriuhu* atrás até amanhecer, e eles, os *inỹ* gritando. Eles gritavam para os outros correrem também, e pensavam “A comida está boa, eles gritam”, se a comida estava boa, gritavam. Os pais falaram aos filhos “Corre gente”. E mataram todos, ficou só *Tòlòra*, e *toriuhu* foi embora cantando “*He he he hy, He he he hy*”. E *Tòlòra* ouvia, ficou o silêncio. A onça foi até o lugar onde ele estava deitado e ele ficou com medo “Ah, ela vai me matar. Só eu que estou aqui deitado”. A Onça falou “O que foi que

aconteceu contigo?”. “Foi *toriuhu* que me baleou”. “Aonde foi?”. “Aqui, no joelho”. E a onça lambia e tirava os ossos quebrados, até que falou: “Agora você vai ficar bom”. E deixou ele bom mesmo, pois tirou a bala. “Ela me salvou”. E saiu de lá. Ele estava sozinho na estrada de Aruanã, só com os pássaros, lembrando dos pais, de quando era criança nova, o povo da aldeia acabou. E foi para outro lugar. Criou novamente *Kanoanõ Mahãdu*, encontrou *inỹ* em *Imotxi* e ficou lá mesmo. Ele que foi um dos criadores dos *inỹ*”.

As primeiras incursões da expansão colonial em território Karajá e Javaé se deram a partir de duas frentes principais, os bandeirantes paulistas, ao sul, e os padres jesuítas da província do Pará, ao norte (Carneiro da Cunha, 1992, Rodrigues, 2008: 27-46). A última narrativa deste capítulo trata do ataque do branco estrangeiro contra a aldeia *Kanoanõ*. A chegada de *Toriuhu* aconteceu através dos Karajá, desejosos de conhecer a nova comida, seguiram de canoa na direção rio acima até a aldeia de *Kanoanõ*. Na primeira vez, foram recebidos com bastante milho, encheram a canoa e voltaram para a aldeia situada, na época, ao norte da ilha, depois da aldeia Boto Velho atual. Na segunda vez, voltaram para buscar mais milho, mas acompanhados pelos “brancos”, desencadeiam um episódio de morte e destruição da aldeia.

Mito 16 – *Toriuhu*

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoaã, novembro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoaã, novembro de 2007

“O surgimento de *Kanoanõ Hãwa*. A aldeia era muito grande até onde eu moro. A última casa era bem aqui, no *byna*, e a aldeia era redonda. Há muitos caminhos fundos, *Beky* (porto) dos *Kanoanõ Mahãdu*, *Lykyni ixỹju*, *Torohoni* é nome deles daqui. Eles saíram. *Hanabururu* é irmã [?], seu marido que estava de resguardo não podia sair. Ele ficava na água e algo entrava entre as coxas dele “O que está acontecendo?”. “E aí, como você está?”. “Alguma coisa está mexendo comigo”. Fez uma rede e colocou entre as coxas, esperando se viesse de novo. Pegou uma corda para flechar e foi para o rio, esperando. Aí entrou, puxou e era milho. “Como foi?”. “Não, é isso aqui *Wabêrekotxonĩ*”, o milho, nome antigo do milho que existe em *Berhatxi*. *Kanoanõ* é *inỹni* (nome de gente). Dividiu o milho,

separando: o da ponta, *maisirara*, fez para 1 mês, se plantasse em setembro, colheriam em outubro ou novembro. No meio do milho, *maisirarahakÿ*, o milho maior e que cresce rápido. O pé miúdo é o grão branco. Aí ficou *Torimái* (milho de branco), separado dos *inÿ* (nós, Javaé). *Kanoanõ* foi para a roça plantar o milho. Depois retornou à roça, quando chegou em casa, a esposa perguntou “Como está a roça?”. “Já está nascendo”. No outro dia, foi para a roça e, quando voltou para casa, a esposa perguntou “E aí como está?”. “Já está no crescendo”. Foi novamente à roça, quando voltou, a esposa perguntou de novo “E aí, como está a roça?”. “Já está *tanabiritu* (cauda de periquito), crescendo”. No outro dia, foi para roça, voltou e “E aí, como está?”. “Já está *waireherasi* (com a franja no meio da cabeça)”. E foi de novo à roça, e novamente a pergunta “E aí, como está a roça?”. “*Nawaki riore* (filhote de ema), crescendo”; passou o tempo, ele foi à roça, voltou e perguntaram “E aí, como está a roça?”. “Está no *wètya* (meio da barriga)”. Já estava nascendo o milho, tinha flor do milho. Colheram o milho, era mágico, quando caía no chão, nascia sozinho. “Vamos lá para fazermos fumaça”. E foram assar o milho na roça, levaram para a aldeia, todo mundo passou a plantar milho. O milho era mágico. *Biri* (periquito), uma mulher que era a sogra dele falou “Não, minha testa dói de tanto carregar cesto grande palha, com uma corda apoiada na testa, já estou cansada de comer milho”. Ela era daqui, outro povo. O sogro, de nome *Irihiri*, era *Biri*, periquito também, reclamava que estava cansado de carregar cesto. O dono, *Kanoanõ*, ficou bravo e queimou o milho, por isso que hoje as pessoas plantam, antes tinha fartura, outros povos vinham comer. Jogaram a palha do milho no rio. Aí havia uns Karajá, *Kunahijá*, abaixo da aldeia Boto Velho, que viram a palha e não sabiam o que era, outros Karajá moravam em *Waderikò*, para baixo de *Txukodè* (sentido rio abaixo, norte). Eles pegaram a palha que descia no rio e gostaram, “O que é isso que está passando? Vamos seguir de onde ela vem. Deve ser comida”. E seguiram, subindo o rio. Quando chegaram perto, viram muitas palhas no rio. Era uma aldeia grande, por isso havia muitas palhas. Aí chegaram e encontraram os *inÿ* daqui: “Nós viemos porque encontramos no rio alguma coisa que descia”. “Ah, esse aqui é milho”. E deram aos Karajá, assaram,

cozinham e deram calogi. Ensinaram como preparar para comer, deram muito até a canoa encher. Foram embora e lá disseram “Encontramos os *Kanoanō Mahādu*”. Aí vieram outras para cá, e a canoa voltava cheia. *Tori* canta surubin, tucunaré que é palavra de branco⁷⁴. Quem chegou na aldeia foi *Toriuhu*, veio dos Karajá atrás do milho. *Koxibiatyby*, pai de *Koxibia*, veio, ele e *Toriuhu*. No meio do caminho encontraram jacaré-tinga brigando com jacaré-açu, era sinal de morte. “*Wouna* (é guerra)”, falou o Karajá. Subiram e encontraram dois jaburus brigando, era visto como sinal (*dādà*) de coisa ruim. O jaburu cortou a cabeça do outro, o de cabeça cortada caía e levantava. O Karajá dizia “*Wouna synyky*, eles pensam que eles vêm para brigar aqui”. E chegou na casa de *Byna*, final da aldeia. Encontraram apenas as mulheres, porque os homens pescavam com timbó no lago. “Os homens estão pescando com timbó no lago”, falaram as mulheres. *Toriuhu* e Karajá conversavam “Há tanta mulher e moça bonita, vamos levar algumas mulheres”. Mas não tinham viajado atrás de mulheres, mas atrás do milho. Tentaram pegar à força, um agarrou um menino grande e a mãe falou “Vai lá chamar o seu pai e os outros homens: Os Karajá e *Toriuhu* chegaram, estão querendo as mulheres que correm”. O menino correu e falou aos homens o que estava acontecendo, e os homens perguntaram “Eles são muitos?”. “Não, só dois”. “Então vamos pegar eles”. Enquanto isso na aldeia, *Koxiatyby* agarrava duas mulheres. “Vocês estão aqui? Vamos ao lago”. Mandaram matar *Toriuhu*. Ele correu e os homens atrás, batendo. *Myrihoko* socava o pilão dentro de casa na qual *Toriuhu* entrou. “Ah, você está deixando *Toriuhu* escapar”. Ela estava com pilão de mão e matou *Toriuhu*. Nenhum *aōni* o venceu, ele era muito forte. Por isso sua presença, seu *tykytyby* nas festas. Homenageiam *Myrihoko*, em todas as festas, também há oferenda para *Toriuhu*. Levaram *Koxiatyby* para o lago. “Lá vem ele”. Eles faziam dente de piranha preta para cortar, jogaram no pescoço e cortou, caiu igual o jaburu, levantando a cabeça cortada. *Koxiatyby Rakeresana* (cortaram a cabeça) aqui perto de *Kanoanō*, no mato mesmo. *Dādà* é sinal de

⁷⁴ Os Javaé servem oferenda ritual na casa dos homens ao *tykytyby* de tori (não-índio), durante contexto ritual do *Hetohokŷ* e do *Imonahakŷ*, brincadeira de “despedida” de Aruaná que pode presenciar em *Wariwari*.

perigo. Mataram-no. Depois chegaram outros Karajá e falaram “Os homens os mataram porque estavam pegando as mulheres”, “Não, eles vieram atrás do milho. Nós não estamos aqui para brigar, mas para pegar milho”, disseram os Karajá. Depois de um tempo, outros *Toriuhu* chegaram para atacar a aldeia. Como a aldeia era muito grande, nem os *Wèrè* davam conta de vencer, porque os invasores ficavam em volta dela. Aí, acabaram com os *Kanoanõ* com facão”.

Os Javaé são muito conscientes de que as “histórias antigas” (*lahi ijyky*) constituem uma memória social que trata de experiências diferentes em relação a outras que viveram no último século. No conjunto das narrativas, se identifica as localidades associadas tanto aos eventos míticos quanto aos eventos históricos, e aqueles mais recentes relacionados às situações de contato. Rodrigues (2008), numa análise minuciosa das narrativas, oferece mapas de todas as aldeias míticas tradicionais Javaé e Karajá. A principal narradora Javaé, identifica e descreve com precisão de detalhes, as *Hãwa* (aldeias) formadas durante o tempo em que os *inỹ* originais compartilhavam o mundo com os animais e os seres mágicos, canibais, e grandes xamãs antes das transformações praticadas por *Tanỹxiwè*. As primeiras são *Irodu Hãwa*, *Ijèwè Hãwa*, *Marani Hãwa*, *Kuriawaku Hãwa*, *Werehinà Hãwa*, e as segundas, aquelas formadas após a subida do mundo subaquático (*Berhatxi*) para o mundo de fora como *Imotxi Hãwa*, *Kanoanõ Hãwa*, *Wariwari Hãwa*, *Wala Hãwa*, todas elas com o nome dos *ixỹwèdu mahãdu* “o donos do povo ou das aldeias”⁷⁵. As narrativas em tela apresentam-se como verdadeiros mapas etno-históricos da ocupação imemorial da Ilha do Bananal e região, e de muitos povos indígenas antes do contato com a sociedade envolvente, povos formadores dos Javaé atuais. Digo isso não apenas a partir de argumento hipotético, mas a partir da assertividade da tradição oral que descreve a circulação de diversos povos por toda a bacia hidrográfica da região, atingindo até o vetor Araguaia-Xingu.

As aldeias mencionadas ao longo do texto, com exceção de *Canoanã* e *Wariwari*, já não existem mais, pois as populações foram dizimadas pelas guerras intertribais e pelo contato com os não-índios. Os Javaé atuais são descendentes dos moradores das antigas aldeias

⁷⁵ A aldeia *Wariwari* nova é o exemplo de um *ixỹwèdu mahãdu* (dono da aldeia e do povo), a chefia política hereditária dos caciques. *Haritxiyiwè* transmitiu sua posição de cacique para o filho primogênito.

Marani Hãwa, *Bèdèky* e *Wariwari*, os dois maiores núcleos populacionais da época. Estas duas aldeias, juntamente com *Imotxi*, *Lòreky*, as aldeias do Rio Loroti e da região do *Bèdèky*, são consideradas as aldeias mais antigas de todas, onde os Javaé dizem que “sempre” estiveram morando, desde tempos imemoriais⁷⁶.

Nas diversas localidades (aldeias), há momentos em que os protagonistas vivem experiências de trocas cerimoniais constituidoras da vida ritual, na elaboração da terminologia de parentesco e da tecnonímia, pondo em evidência duas matrizes culturais, Aruak e Jê-Bororo, que confirmam a idéia de que entre os Javaé há uma “consciência social” e “histórica” de sua formação sociocultural. Isto permite compreender porque os Javaé não estão nem em um lado extremo do continuum Jê-Bororo nem em um lado Aruak ou Tupi, como propõe Rodrigues (2008). Ao adotar a versão mítica Javaé aliada às etnográficas concernentes aos Jê-Bororo e Aruak, esta autora propõe compreender a sociedade Javaé numa “relação histórica entre duas grandes matrizes culturais/lingüísticas, por mim identificadas como de origem Arawak e Macro-Jê (ou Jê-Bororo, mas especificamente), sintetizada no episódio das trocas e fusões intensas (de substância e cultura) dos *Wèrè* com o povo de *Tòlòra* em *Marani Hãwa*, deram origem à cultura e ao povo Javaé atual” (op.cit.: 237).

No capítulo seguinte, apresento a cosmografia Javaé e os principais protagonistas das performances de Aruanãs.

⁷⁶ Consultar Rodrigues (2008), que realizou uma investigação profunda do longo período de contato interétnico entre Javaé, Karajá e as frentes colonizadores da região de Goiás e Ilha do Bananal.

CAPÍTULO 5 - COSMOLOGIA

5.1. A cosmologia e o “mundo do meio”

O conceito *bèdènykynana*, glosado pelos Javaé como “nossa cultura, nosso viver de todo dia”, comparece aqui como categoria *êmica*. O prefixo *bèdè* é polissêmico, pois, também quer dizer “nossas palavras que saem de dentro de nosso corpo”, “mundo” ou “tempo”. Durante as (trans)traduções das narrativas, músicas e categorias do pensamento Javaé, a palavra *bèdènykynana* surgia como uma forma que meus tradutores *Samuel Iólò e Tèwaxi* encontraram para explicar e me fazer entender os sentidos das performances de Aruanãs.

Nos dia 06 e 09 de maio de 2007, eu e *Wahukumã* conversávamos na varanda da escola *Sanawe*, enquanto ele desenhava Aruanãs no caderno (*tykyriti*) e descrevia o mundo do Fundo das Águas e o mundo Celeste, em contraste com o mundo de fora:

“*Berhatxi* é uma terra igual aqui. Mas água só chega aqui na perna, lá embaixo é terra. Lá a vida é igual, tem casa, filhos, rapaz e moça. *Hàri* (xamã) e espíritos que andam e conversam. Mas em *Berhatxi* tudo existe só na palavra, só com a palavra tudo acontece. São casados, mas não tem sexo. Só com a palavra aparece o filho. Aruanã também, novo, velho do mesmo jeito. Lá não morre ninguém, não subiram para cá porque aqui a gente morre. Em *Berhatxi* ninguém morre, lá é diferente, comem peixe e tartaruga pouco cozido, quase cru, pouco cozido. Lá é escuro e frio. No fundo da água é meio molhado dentro da casa. *Ididi*, lá só casa dele. É lá que dança. É um Aruanã *Iràsò didi* (irmãs rituais). No Mundo Celeste é seco igual aqui. Lá Aruanã dança, canta e luta. Tem *Iweruhukỹ* que xamã sobe na escada (*hàri kòwona*). É só lá mesmo que tem. Em *Berhatxi* não tem. Agora, *Hetohokỹ* começa do fundo da água. No céu é claro, tem milho, banana, melancia. É por isso que eles (as pessoas) gostam de lá. Eu gosto. *Hàri* quando morre vai para lá, quem têm primo, sobrinho e neto lá, vai também, eles levam a pessoa. Aruanã do Céu é difícil de descer aqui no *Ahana Òbira*, mas quando chega é só de madrugada até o meio-dia e dança. Lá é tudo *Xiburè*. Só verde toda a vida. Aruanã não gosta de vir, mas quando chega no *Ahana Òbira* é quente, aí fica um pouco e vai embora. *Xiburè* é igual deus, toda a vida. Se ele está com fome é só falar que aparece a

comida. Lá ninguém trabalha, aí fala e aparece comida. Nós chamamos *Xiburè*. Também não morre, se ficar velho tem que renovar, trocar de pele (*ixitykyrysa*). Aqui é diferente, a gente morre, fica doente, lá não”. Antropóloga: E como renova? “Só falar, *xiburè* que fica novo, rapaz, moça, *irasò didi* não ficam velhas, trocam de pele. Foi *Wèrè Ahunaxi* que encontrou com outro *Wèrè* e falou para ele como acontece, explicou como tomar conta de *Aruanã*. *Wèrè Ahunaxi* foi o primeiro *hàri*. Quem tem *hàri*, tem *Aruanã*. É o *hàri* que dá *Aruanã*. O menino cresce, vai crescendo, aí o pai e a mãe falam com o tio que tem *hàri* para chamar *Aruanã*. *Xamã* que explica o que o *Aruanã* gosta de comer, peixe assado, se quer pintar. *Hàri* que ensina a comida igual de lá. Quando *Aruanã* vai embora, a dona chora muito, depois de um tempo, pede para voltar, aí *xamã* trás de volta. Se ela morrer, trás assim mesmo, fica para o tio, sobrinho, primo, avô. *Aruanã* pode ser da mãe, do tio, e do avô”.

O mundo do Fundo das Águas chamado de *Berhatxi*, rio (*bera* ou *bero*), “nádegas ou ânus” (*hatxi* ou *hetxi*), “o ânus ou nádegas do rio” se refere a um lugar situado bem abaixo dos leitos dos rios e não no meio ou na extremidade final de um rio. O *xamã* descreve-o como um lugar fechado, úmido, escuro e frio, onde as comidas são meio cruas, onde não há relações sexuais nem doenças ou morte. Este é o lugar de morada das “peles velhas” (*tykytyby*) dos *Aruanãs*, e de outros seres como os *aõni* e *worosỹ*.

O mundo Celeste denominado *Biu Wètyky*, chuva (*biu*), barriga (*wè*), corpo ou pele (*tyky*), “o corpo ou pele da barriga da chuva”, por sua vez, é concebido como um lugar claro, seco e quente, melhor que *Berhatxi* porque neste lugar não há morte ou doenças e as comidas aparecem conforme o desejo dos *xamãs* ou dos *Aruanãs* ⁷⁷. David Fortune (1970) traduz a palavra *xiburè* como “desejo” e “esperança” na gramática Karajá. Entre os Javaé nunca ouvi uma glosa literal ou semelhante. Por outro lado, não deixa de fazer sentido porque *Biu Wètyky* é um mundo *xiburè* (mágico), o lugar mais desejado depois da morte pelos Javaé. A descrição de Rodrigues (2008: 312) menciona que além de ser “um lugar mágico, sem poluição e sem relações sexuais” não sofre das “carências do nível subaquático”. E mais, “enquanto os

⁷⁷ Minha compreensão da importância da análise etimológica para entender os conceitos Javaé é tributária tanto das sugestões de meu orientador, Prof. Rafael de Menezes Bastos quanto sugestões de Patrícia Rodrigues (1993; 2008).

aruanãs do Fundo das Águas são os ‘donos do peixe e da caça’, mas não conhecem a agricultura, alguns habitantes celestes são os ‘donos das sementes’ das plantações, além de também consumirem carnes de peixe e caça” (idem). Meus dados de 2007 convergem para essa diferença entre o nível celeste e o nível subaquático, porque o *Iweruhukÿ* (“o grande calogi dele”) é um ritual que os Javaé realizavam décadas atrás e sempre comparece relacionado ao mundo Celeste e ao *Hári Kôwona* (“A Escada do Xamã”). Rodrigues (2008: 313) aponta o ritual *Marakasi* vinculado à agricultura e ao nível Celeste, algo que eu não havia registrado em campo. Este ritual pude observar durante o mês de junho em *Wariwari* intercalado com a performance *Iwodudu* (“pastel de peixe”).

No meio (*tya*) desses dois mundos, encontra-se o *Ahana Ôbira Mahãdu* traduzido como “o lugar do povo com a face de fora”, fora ou lugar (*ahana*), face (*ò*), lado (*bira*), povo (*mahãdu*), e descrito como um lugar em que os *inÿ* primordiais escolheram para viver, abrindo mão da imortalidade e de um mundo mágico vivido entre os parentes. No mundo exterior, dos “*inÿ* com a face de fora”, os seres sociais são os descendentes dos ancestrais que saíram de dentro de um envoltório ou corpo, encontrando aqui um lugar com muitas árvores e frutas desconhecidas, rios e lagos, calor e chuva, sexo e reprodução, doença e morte, como mostrado na narrativa de *Tòlòra* e *Koboí* em que trata da ascensão dos *inÿ* originais ao mundo exterior. A noção de meio (*tya*), referente também à barriga (*wè*), aponta para o movimento de articulação, relacional, entre os planos cosmológicos porque a diferença entre estes lugares invisíveis e o mundo visível terrestre não parece indicar uma oposição assimétrica entre como propõe Pétesch (1993, 2000) para os Karajá.

A cosmologia compreende a existência de três mundos cosmológicos, o *Ahana Ôbira*, o mundo de fora, *Berahatxi*, o fundo das águas e *Biu Wètyky*, o mundo Celeste⁷⁸, como domínios relacionais. No nível terrestre, o xamã atua como o mediador do sistema cosmológico, o *ixÿtyby* (“pai ou dono da aldeia”) é o chefe cerimonial que orquestra a vida ritual na Casa dos Homens, e o *ixÿwèdu* (“o dono da aldeia”) é o cacique cuja atuação incide tanto nas relações aldeãs e especialmente nas relações da sociedade indígena com a sociedade envolvente. No mundo Celeste, “o povo do céu” (*Biu Mahãdu*) convive com *Rararesa*

⁷⁸ Consultar Rodrigues (1993: 133-134) para a primeira descrição da cosmologia Javaé, e Rodrigues (2008: 245-340), especialmente capítulo 3, para uma investigação mais detalhada da cosmologia.

(o Urubu-Rei), *Tanỹxiwè* e *Takinahakỹ*, os grandes xamãs *xiburè* (mágicos) e *iòlò* celestes. Rodrigues (2008: 313) menciona que “após as transformações míticas, os oponentes *Tanỹxiwè* e *Rararesa* tornaram-se irmãos no céu, *Tanỹxiwè* sendo o primogênito (*Rararesa wakumỹdela*)”, enquanto o mundo subaquático “é chefiado por um casal de marido e mulher (*Tõrikòkò* e *Torijyby*)”.

Pétesch (1993: 366-7; 2000) descreve a cosmografia Karajá em três categorias de humanidade: “*Bede rahy mahadu*, o povo das águas; *Bede mahadu iny tyhy*, o povo da terra, homens verdadeiros; *Biu mahadu*, o povo da chuva”. Pétesch define estes três níveis “em uma relação de oposição assimétrica, distinguindo, de um lado, os dois elementos extremos, e de outro, o nível mediano”, os dois primeiros como mundos fechados caracterizados pela imortalidade e imutabilidade, e o terceiro, como uma esfera móvel e mortal (idem)⁷⁹. Enquanto o modelo de Pétesch (1993, 2000: 186) concebe os dois eixos, vertical e horizontal, em relação de oposição, Rodrigues (2008: 245) por sua vez, argumenta que a cosmologia Javaé é formulada a partir de “um eixo corporal – uma vez que o mundo é visto como um grande corpo –, em que a cabeça e os pés do mundo são equivalentes simbólicos, respectivamente, do leste, do rio acima e do nível superior, de um lado, e do oeste, do rio abaixo e do nível inferior, no outro extremo oposto”.

Meus dados de campo, as narrativas e as performances de Aruanã apontam para a segunda perspectiva, pois o mundo do meio (*tya*) no qual os seres cosmológicos, do Fundo das Águas e do Mundo da Chuva, comparecem como mediadores do mundo Javaé. Em outras palavras, os Javaé concebem os Aruanãs não como seres animais ou espíritos, mas como seres humanos primordiais e imortais que participam ativamente do mundo dos humanos sociais. O mundo do meio (*tya*) tem como *locus* de articulação, a Casa de Aruanã, núcleo em torno do qual os Javaé procura dramatizar ritualmente, a vida que poderiam ter tido se não “subissem” para o mundo exterior, perdendo a agência corporal de um mundo sem outros. A poética do drama, como argumentou o filósofo Aristóteles (1997), é um relato mais voltado mais

⁷⁹ Pétesch (1993) analisa a cosmologia Karajá a partir da noção de triadismo operativo na estrutura cósmica entre os três níveis, o fundo das águas, o mundo celeste o mundo exterior. A hipótese sugere “uma posição intermediária desta sociedade dentro da polaridade ou do continuum Jê-Tupi, posição esta ilustrativa de uma possibilidade de transformação estrutural de um modelo para o outro”.

para “aquilo que poderia ter acontecido” que a “aquilo que realmente aconteceu”.

Voltando à descrição, no plano terrestre e invisível, há o *wabèdè*, “meu, minha” (*wa*), “tempo ou mundo (*bèdè*)” glosado como “o meu tempo ou mundo” para descrever os locais de sepultamento dos parentes. Os cemitérios Javaé são associados aos seus ancestrais, antigos habitantes das aldeias, como a que tive a oportunidade de conhecer em *Wariwari*, o *wabèdè* velho com fileiras de urnas funerárias chamadas de *watiwii*, “meu ou minha (*wa*) ossos (*ti*) bom (*wii*)”, ou “o lugar bom de meus ossos”. Muitas tampas das urnas estavam quebradas, mas o casal *Kunaru* e *Karuta* reconheceu o lugar em que o sobrinho recém-nascido e outros parentes estão enterrados. O lugar situado abaixo dos cemitérios é chamado de *Worosỹ*, “pouca luz” (*woro*) parentes (*sỹ*) “pouca luz dos parentes”, como a luz que se acende o fogo, segundo a explicação de *Téwaxi*.

Worosỹ é uma palavra polissêmica cujo significado é mais amplo, porque se refere também às doenças ou feitiços produzidos pelos xamãs, aos seres cosmológicos que chegam do Fundo das Águas para o ritual de iniciação masculina e para a condição dos homens quando estão reunidos no interior da Casa de Aruanã. *Behetia*, reconhecida como uma grande cantora de *iburu* (choro ritual) relatou sua experiência ao mundo dos *Worosỹ*,

“Eu xingava muito os *hàri* (xamãs) dos Karajá, chorava muito e xingava os *hàri* na casa deles. Chorava de dia e de noite. Quando dormi sonhei com uma mulher e um homem. A mulher se chamava *Ijahiru* e o homem *Asarikà*. A mulher me xingava, dizendo que eu chorava muito, e disse que eu iria recuperar minha filha e foi na hora que eu desmaiei. Quando acordei estava me batendo, não sabia que lugar estava. Levaram-me para um lugar que tinha gente. Eles chegam e me receberam com alegria dizendo “*Ahana Òbira Mahādu rareri*” (o povo com a face de fora está vindo). O povo se animou e gritava. Era muita gente, eu via muita gente, gente mesmo, só que não tinham olhos. Alguém gritou “Minha filha, sua mãe está aqui. Eu vi meu primo *Wehaju* que trazia minha filha *Xurea*, porque ela foi enterrada na cova de *Wehaju*. Vinha pegando sua mão. Meu primo me cumprimentou e minha filha me reconheceu como mãe, aí a coloquei no colo. Eu vi *worosỹ*, ia me colocar no fundo deles. Eu vi *Ijareheni* cantar e foi na hora que o *hàri*

de *Ahana Òbira* chegou. Antes disso, o povo de lá tinha colocado comida para ela comer. A comida era lagartão grande, meio cru e a água tinha barro demais. O *hàri* falou aos meus parentes que não queria deixar que eu morresse junto com minha filha e disse “Eu vou buscar o *tykytyby* dela”. E o outro *hàri* falou “Pode ir”. O *hàri* chegou lá e me chamou para voltar, mas eu não queria porque estava com minha filha. O *hàri Ahunaxi* falou “Venha comigo porque minha mulher está sofrendo no *Ahana Òbira*”. Ele bateu nos *worosy* com a *hìtxiwa* (vara mágica). Ele me trouxe de volta (...). Quando voltei, estava com muita sede. Eu não quero morrer, já fui lá. Quero ir para o Céu (*Biu Wètyky*), lá é mais bonito, a comida, a água é melhor. Na casa dos *worosy* tem muita cobra, lagartão andando nas casas” (maio de 2007, aldeia *Wariwari*).

Toral (1992a: 57-58) descreve o *wabàdè* como “o lugar onde estão enterrados seus ascendentes”. Para o autor, “os Karajá utilizam a palavra para designar o espaço compreendido pelos locais habitáveis do plano cosmológico concreto onde se encontram”. Os Karajá glosam *Wabàdè* como “um local de sepultamento diferenciado, de pessoas que uma vez tiveram ali seu “lugar” (*sy*), e que lá marcaram sua presença” (idem).

O mundo terrestre invisível (*Bèdè Rahy*) é povoado pelos *aõni*, o termo, especialmente o sufixo *ni*, atua como modificador lingüístico da natureza das coisas e seres do mundo, ordenando-os em uma escala contínua de seres com o sentido do extraordinário, monstruoso, gigantesco, perigoso e poderoso como *Ijorobari* e *Inyñi*.



Wahukumã, 2007.

Ijorobari: desenho de



***Inỹni*: desenho de Wahukumã, 2007.**



***Inỹni*: desenho de Wahukumã, 2007.**

O sufixo *ni* é indicativo de seres classificados de corpos diferentes dos humanos sociais. Os Aruanãs e *Latèni* também são chamados de *aõni*, glosado como “bichos”, mas diferentemente deles, *Ijorobari*, *Korerà*, *Hajuesani*, *Inỹni*, *Joroderu* são os “bichos” controlados pelos xamã e muito temidos pelas mulheres e crianças durante os cerimoniais de Aruanãs e alguns jogos rituais realizados nos finais das performances de Aruanã. Rodrigues (1993, 2008: 283) descreve os *aõni* como “seres temidos, agressivos, que emitem grunhidos ininteligíveis, ávidos por sangue, dotados de órgãos sexuais, descontrolados, agitados, canibais, antropomorfos, morando em sua maioria no *Bèdè Rahy*, dimensão terrestre invisível, onde passam fome e têm que procurar alimentos”.

Na minha pesquisa de campo, pude registrar a presença de *Ijorobari* nas performances de Aruanãs como *Kobiku* (“peixe assado”), *Iwodudu* (“pastel de peixe”) e *Imonahak̄y* (“o grande calogi dele”). A roupa deste *aōni* é preta, sua cabeça é grande desproporcional em relação ao corpo, seus dentes são muito expressivos como se quisesse atacar, no lábio inferior há um *koluò* vermelho pendurado até o meio da barriga (Prancha 4 e 5). Sua dança não é nada formalizada como a dos Aruanãs, e dança com um facão na mão. Ao ver uma criança ou grupo de mulheres olhando fixamente para ele, corre pela aldeia até que o xamã o faz voltar para a estrada cerimonial. Na aldeia *Wariwari*, *Ijorobari* acompanhava a dança de *Ijareheni* e *Weru*. Na mitologia (Ver Anexos), há muitos protagonistas que se transformaram ou foram devorados por um *aōni*. No mito de *Hawyky Wenona* (Mulher Especial), seu marido que era um *iòlò* da aldeia, foi canibalizado por um *aōni* ao voltar para o lugar de caça quando foi buscar suas flechas. O mito de *Bekuaka* trata de um homem que, ao deixar a mulher e o filho recém-nascido em casa, vai ao Rahy coletar mel, transgredindo as regras da *couvade*. Ele se transforma em *Torihinã*, vivendo sozinho. Uma de suas pernas ele mesmo retirou as carnes, ficando só os ossos pontudos e afiados. Para muitos Javaé, as marcas dos pés de *In̄nyi* ou de *Torihinã* podem ser vistos no Rahy ou ainda na areia da praia, como conta *Komotira* que diz ter visto na areia da praia da aldeia Barreira Branca, a marca do “buraquinho de um lado e a marca do pé de outro, de *Torihinã*”.

5.2 Aruanãs e Latèni

Ijyraru da aldeia Karajá *Hawalò* (Santa Isabel do Morro), explica à Lima Filho (1994: 40) o que são os Aruanãs, como seres que chegam através da barriga do xamã,

“O Aruanã é como uma pessoa no fundo da água. Ele passa para a *barriga* do *hàri* (...) É como se *hàri* tirasse uma foto dos Aruanãs para mostrar aos homens”. O autor, por sua vez, menciona que “quando ele entra no *hàri*, dá orientação sobre os enfeites, os desenhos, as máscaras e quais os saiotes que usarão para dançar. Cada Aruanã tem suas próprias músicas; ele mostra quais as brincadeiras que virão como as do jenipapo, da onça, do tamanduá-bandeira e a do mel, além de outras” (grifo meu).

Lima Filho (1994: 42), de acordo com as descrições de *Wadehi Karajá*, observa que é como se os Aruanãs fossem “espíritos” que entram nos peixes, que, “por sua vez, transformam-se em Aruanãs”. Como já disse, para os Javaé os Aruanãs não são peixes, mas seres vivos do Fundo das Águas, um território situado abaixo dos leitos dos rios. Rodrigues (1993: 189, 193) chamou a atenção para essa diferença entre o nome de um peixe da região, Aruanã, e o nome que os Javaé escolheram para glosar *Irassò*. Porém, a denominação *êmica de Irassò*, *i* (dele) *ra* (cabeça) *sò* (vermelho), “a cabeça vermelha dele” é considerada a mais correta pelos Javaé.

A descrição apresentada por Toral (1992a: 141), por sua vez, retrata os Aruanãs “na gênese do mundo, como personagem mítico, e pode aparecer também como *Ijasò* (...), associados com consumo de comidas, cantos, alegria social”. Toral (*op.cit.*: 151), também menciona que os Karajá chamam os *Ijasò* (Aruanãs) de *inÿroko*, “restos, remanescentes da gente”, como a versão registrada por Rodrigues (1993: 190). Os Aruanãs, para os Karajá, são descritos como “maiores ou muito menores que os Karajá” (Toral, 1992: 151), “sua pele é clara e seu cabelo, grosso e encaracolado, cortado como uma delgada coroa ao redor do crânio”.

Os Javaé descrevem os Aruanãs como altos e fortes. Isso ficou mais evidente quando da chegada de *Iraburè Irassò* na aldeia Boa Esperança, em junho de 2007. O xamã me perguntou se achava a dupla de *Iraburè* bonita, ao dizer que sim, ele retrucou afirmando que não, pois “eram muito baixinhos, Aruanã não pode ser assim não, tem que ser alto”. A pouca altura de *Iraburè* chegou aos ouvidos da aldeia Canoanã. Nessa, ouvi os mesmos comentários de que “*Iraburè* era muito baixinho”, um sentido de reprovação aos homens que dançavam como Aruanãs. Não consegui nenhuma descrição física mais detalhada dos Aruanãs, seria uma total falta de decoro de minha parte provocar os homens com estas perguntas.

Pétesch (2000: 67-76), observa que os *Ijasó*, termo usado pelos Karajá para glosar Aruanã, não são “entidades espirituais, de natureza animal ou humana” hostis aos humanos sociais, mas “seres primordiais, heróis míticos, os ancestrais” dos Karajá. No plano morfológico, descreve os *Ijasò* pela cabeça (*ra*), tronco ou barriga (*we*) e pernas (*ti*), e no plano sociológico como o centro da sociedade Karajá, especialmente a *Ijasò heto* (Casa de Aruanã), conectada às unidades uxori-locais pelos caminhos ou estradas de Aruanãs, o *Ijasò ube* (“as plantas dos pés”). De acordo a autora, a dança dos Aruanãs acompanhados das jovens

dançarinas (*ijadoma*), simboliza a “fertilidade”. Essa relação foi sugerida por Dietschy (1960: 02-03) para quem a dança de Aruanã teria seu significado como “um rito de fertilidade” ou até mesmo de “casamento”, além de supor que estaria associada à questão da “amizade formal” e à “proibição do incesto”. Do ponto de vista da cosmologia Javaé, afirmar que a performance dos Aruanãs e suas irmãs rituais encenam um “rito de fertilidade” seria inconcebível, pois, há todo um rigor dos dançarinos mascarados e das dançarinas (*ijadoma*) em manter uma distância permanente entre ambos. Nos diálogos, entrevistas e narrativas com mulheres e homens Javaé, não identifiquei a dança das *Irasò Didi* (irmãs rituais) associada a um “rito de fertilidade”, porque as “brincadeiras de Aruanãs” não recriam algum drama ou mito que se refira ao tema da fecundação das jovens moças pelos seres cosmológicos.

Pétesch (2000: 73) constata a relação dos Aruanãs com os três níveis cósmicos, aquático, celeste e terrestre. À luz do modelo estruturalista, considera a existência de uma dualidade nos pares de máscaras, “uma dualidade horizontal oposta ao homem e animal, a cultura e a natureza”, e “uma dualidade vertical antitética” traduzida por “uma distinção assimétrica no seio da identidade”, como por exemplo, “a distinção entre o primogênito e o caçula”. Para Pétesch a existência desta dualidade encontra-se na narrativa mítica de *Inyèwèbohona* (o lugar onde explodiu a barriga dos *iny*), uma localidade próxima da Aldeia Javaé Boto Velho, região norte da Ilha do Bananal (Mito Anexo), em que dois jovens sobreviventes se casam com duas moças, a dupla de periquitos que se transformam em moças. Rodrigues (2008: 276-277), por outro lado, afirma que “a diferenciação da dupla refere-se muito mais à representação de uma *androginia* (ou da ausência de gêneros definidos) pré-social”.

As narrativas Javaé sobre os Aruanãs e as explicações do xamã com quem trabalhei na aldeia *Wariwari*, sugerem que muitos dos *iny* (gente) que saíram do Fundo das Águas, os *iny* (gente) que ainda viveram em um tempo mítico, eram poderosos xamãs como os *Ijanakatu*, *Kwely*, *Takinahakÿ* e *Lÿkÿni* (Ver Mitos Anexos), que se transformaram em *Irasò*. Rodrigues (1993: 190) menciona que os *iny* (gente) que permaneceram no fundo das águas e não conseguiram sair ao mundo de fora são chamados de “os derradeiros *iny* (*iny roko*), os últimos, ou seja, os que não conseguiram sair para o *Ahana Òbira*. Os *iny roko* transformaram-se então em Aruanãs”. Em trabalho posterior, Rodrigues (2008: 273) apresenta uma “história de *hàri* (xamã)”, dado

que não consegui obter, em que os Aruanãs são os filhos de *Torijyby* e *Tōrikòkò*, dois humanos dos tempos míticos que decidiram voltar para *Berahatxi* e lá se reproduziram magicamente, “Os filhos do casal nasciam *inỹ* (gente) e depois transformavam-se nos aruanãs, seres humanos mascarados e mágicos que vivem no Fundo das Águas até hoje. Como todos são filhos do casal, são todos parentes entre si”. O que a autora aponta converge para a descrição de *Wahukumã*, o xamã interlocutor de meu trabalho, ao dizer que na aldeia mítica todos são parentes, os filhos nascendo magicamente a partir da vontade dos pais e não através de relações sexuais e de aliança, trocando de pele ou corpo quando desejam ficar mais novos. Rodrigues (2008: 287) mostra a existência de diferenças nos mundos cosmológicos Javaé importantes para o entendimento das relações de gênero e da vida cerimonial,

“A principal diferença entre os níveis subaquático e celeste, de um lado, e o terrestre, de outro (...) é que os habitantes das profundezas das águas e do Céu têm corpos fechados (expressão que eu proponho): ou seja, não exteriorizam energia vital, não têm relações sexuais entre si, não menstruam e não procriam fisicamente (e não morrem sangrando, pois são imortais). Não existe *kyty* no Céu e no Fundo das Águas (...) O Céu e o Fundo das Águas são lugares *xiburè* (“mágicos”), diversamente do mundo social e mortal (...) os *inỹ roko* (os últimos humanos que ficaram embaixo e se transformaram em aruanãs) nunca morreram, nunca passaram pelo processo de acúmulo e perda de energia vital que caracteriza os corpos percíveis dos humanos mortais”.

Apoiada nas narrativas míticas, nas exegeses nativas e na etnografia de Rodrigues (2008), compreendo que os Aruanãs não são seres com identidades de gênero definidas, nem as dançarinas, as *Irasò Didi* (irmãs rituais), porque são concebidos e descritos como seres ancestrais primordiais e pertencem a um mundo em que não há aliança matrimonial, relações sexuais, reprodução física, morte ou doenças. Os Aruanãs, como constatei, são classificados pelos Javaé como seres que nunca deixaram de ser como são, ou seja, sua ontologia mágica (*xiburè*) possui uma natureza permanente, eles não sofrem as transformações corporais próprias dos humanos terrestres. Nessa perspectiva, é como se os Aruanãs fossem corpos-sujeitos que não apresentam a diferença de

gênero inscrita em seus corpos ou ornamentos, suas performances como a expressão de um mundo possível sem a diferença de gênero.

No plano sociológico, a dança dos Aruanãs se funda na prestação matrimonial (*tykôwy*), “o pagamento pela vagina da esposa”, e na uxorilocalidade, devendo, os homens casados, obrigações aos seus afins. De um lado, os homens encontram-se vinculados aos afins pela dívida matrimonial, por outro, desempenham o papel do tio materno (MB) chamado de *lana*, e dançam, disfarçadamente, como se fossem Aruanãs, estabelecendo, assim, uma relação de identidade cerimonial com seus sobrinhos ou sobrinhas, chamados de *wara*, meu ou minha (*wa*) cabeça (*ra*), literalmente “minha cabeça”.

Na vida cerimonial, os Javaé empregam máscaras que cobrem o corpo inteiro do dançarino. Não são máscaras que representam animais como entre os Kayapó (Turner, 1995: 160) ou entre os Miranã que afirmam reconhecer a raia, o caranguejo, a lontra e o pecari, entre outros, na expressão da face e no olhar do dançarino (Karadimas, 2003: 177), mas duplas de máscaras que apontam na direção de um processo de transformação do corpo social para outro corpo extra-social, muito semelhante com os Kayapó na medida em que o sujeito encorporado transforma-se em um agente dotado de agência (Turner, 1995). Os Aruanãs são seres míticos dotados de poderes (*xiburè*) que lhes conferem a imortalidade, as condições de permanência no mundo dos seres humanos sociais e o poder de cantarem os sentimentos, as emoções, os desejos, o ciúme e os afetos que os homens não podem verbalizar ou cantar as mulheres. A tabela abaixo é uma amostra do que registrei no trabalho de campo, dados obtidos com o xamã e das observações nas aldeias *Wariwari*, *Canoanã* e *Boa Esperança*, em 2007 e 2008 respectivamente. Os Aruanãs e *Weru* marcados com asterisco (*) foram registrados por mim



Latèni: desenho de Wahukumã, 2007.



(K)òruni Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



Kèrèni Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



Iraburè Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



Debò Waraurani Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



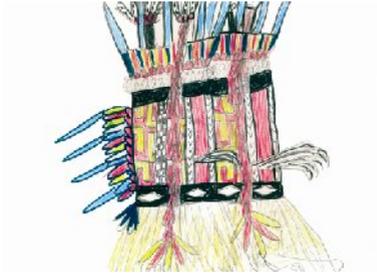
Waireheni Iobèsè Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



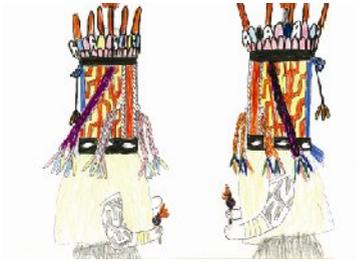
Juata Latèni: desenho de Wahukumã), 2007.



Txyreheni (Labiè: avô dos Aruanãs): desenho de Wahukumã, 2007.



Debò Inire Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.



(K)oruni Irasò: desenho de Wahukumã, 2007.

Tabela 3. Nomes dos Aruanãs, pertencimento cosmológico, elemento, cor da roupa e uso de idiofone que acompanha as canções⁸⁰.

Nome Irasò	Outros nomes e outros tipos de Irasò	Cosmos	Elemento	Cor/Roupa	Idiofone: chocalho (weru)
<i>Ijareheni</i> *	<i>Kuỹdi</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	x
	<i>Xiburè</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	(K)oworuhykỹ (árvore)	<i>Berhatxi/Ahana</i> <i>Òbira</i>	Água/Rahy (mato)	Preta	x
	<i>Jabari</i> *	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	x
<i>Weru</i> *		<i>Berhatxi/ Biu</i> <i>Wètyky/Rahy</i>		Branca	x
	<i>Bòdòlèni</i> (peixe pirosca)	<i>Berhatxi</i>	Água	Branca	x
	<i>Txyreheni</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	x

⁸⁰ Lima Filho (1994: 41-42), faz uma descrição dos pares de Aruanãs presentes no ritual de iniciação Karajá vinculados ao Rahy, água e ao céu: “*Ijareheni*, *Habuseweria* (céu), *Iòbese* (água), *Irabure* (Rahy), *Txaoni* (água), *Irahetotiòreal/Debò* (água), *Haari* (peixe) e *Txureheni* – *Ijasò Labie* – avô do Aruanã”.

	<i>(morcego)</i>				
Debò		<i>Berhatxi</i>	Água	?	-
	<i>Hariwani Debò</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	?	-
	<i>Kanana (peixe jaraqui)</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	?	-
	<i>Waraurani</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
	<i>Haretuni</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
Xiburè *		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
Iraburè *		<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
Temysi		<i>Berhatxi</i>	Água		x
Teru Teru Irasò	<i>Xiburè</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	-
Kuwelý	<i>Xiburè</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Branca	x
Iòbese *		<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
	<i>Waireheni</i>	<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
Ijakuhi		<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
Ijawihi		<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	-
Waije		<i>Berhatxi</i>	Água	?	?
Kalubèdèri Irasò		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	?
Wekò Irasò		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	?
Kurukuru Irasò		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	?
Txuri(k)or è Irasò		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	?
Kusitamar u Irasò		<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	?
(K)uoruni Irasò		<i>Berhatxi</i>	Água	Preta	x

Harewà Irasò		<i>Ahana òbira e Berahatxi</i>	Rahy (mamto) e Água	?	?
Besani Irasò		<i>Berahatxi</i>	Água	?	?
Kinà Irasò		<i>Berahatxi</i>	Água	?	?
(K)uni(k)u ni Irasò		<i>Ahana Òbira</i>	Rahy (mato)	Preta	?
Kereheni Irasò		<i>Berahatxi</i>	Água	Preta	x
Hākiriri *	<i>Xitaka *</i>	<i>Berahatxi</i>	Água	Preta	x
	<i>Juatà (piranha)</i>	<i>Berahatxi</i>	Água	Preta	x
	<i>Bòrò (arraia)</i>	<i>Berahatxi</i>	Água	Preta	<i>Iòbi (vara mágica)</i>
	<i>Larabòtò (7 estrelas)</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	<i>Xiburè</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
Tyreheni (Labiè: avô)	<i>dança sozinho</i>	<i>Berahatxi</i>	Água	Preta	Borduna
Latèni Irasò	<i>Xiburè Latèni</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	<i>Lararesà (Urubu-Rei)</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	<i>Sonson Latèni</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	<i>Bexani Latèni</i>	<i>Berahatxi</i>	Rahy (mato)	Preta	x
	<i>Kodiè Latèni (Ururbu)</i>	<i>Biu Wètyky</i>	Céu	Branca	x
	<i>Sÿjukuni Latèni</i>	<i>Berahatxi</i>	Rahy (mato)	Branca	x
	<i>Aharareni Latèni</i>	<i>Berahatxi</i>	Rahy (mato)	Branca	x

	<i>Turè Latèni *</i> (peixe pirara)	<i>Berahatxi</i>	Água	Branca/Pr eta	x
	<i>Wara(k)urani</i> <i>Latèni</i> (pássaro)	<i>Berahatxi</i>	Água	Branca	?

Os saiotes pintados de preto são dos Aruanãs classificados como sendo do mundo subaquático (*Berahatxi*). Os Aruanãs com “roupas” consideradas brancas junto com o chocalho também branco, são do mundo celeste (*Biu Wètyky*). Entretanto, há que se observar que muitas “roupas” de Aruanãs ou de *Latèni Irasò* são claras, pois, são confeccionadas com as folhas da palmeira de babaçu ainda verdes. O tempo de uso destas roupas altera a cor e a textura delas, recebendo uma cor mais clara, compondo uma sonoridade na dança decorrente do movimento corporal e da palha que já está mais seca que antes.



Foto 5: Aruanã *Hãkiri* dançando na estrada cerimônia, as dançarinas (*irasò didi*) e *Ijolomari* gravando as canções, performance *KuladuBiditò*.



Foto 6: Aruanã *Hākiri* dançando na estrada cerimônia, as dançarinas (*irasô didi*) e *Ijolomari* gravando as canções, performance *KuladuBiditò*.



Foto 7: Mulheres assistindo a “brincadeira” no *hirarina* (espaço feminino), aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 8: Aruanã *Hākiri*, performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 9: Aruanã *Hākiri*, performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 10: Aruanã *Hākiri*, performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 11: *Iraburè* no espaço masculino, ao fundo, Casa de Aruanã, aldeia Canoanã, 2008.



Foto 12: *Iraburè* dançando nas estradas de Aruanã, atrás, *Txyreheni*, aldeia Canoanã, 2008.

Tabela 4. *Latèni*.

Nome	Outras qualidades de <i>Latèni</i>	Associação animal	Mundo	Elemento
<i>Latèni</i>	<i>Siriri</i> *	Pássaro (não identificado)	<i>Fundo das Águas</i>	Rahy
	<i>Bisani</i> *		<i>Fundo das Águas</i>	Rahy
	<i>Hukumari</i> *	Cobra d'água	<i>Fundo das Águas</i>	Água
	<i>Mytyhy Wèdo</i> *	Peixe piau-flamengo	<i>Fundo das Águas</i>	Água
	<i>Benorà</i>	Peixe tucunaré	<i>Fundo das Águas</i>	Água
	<i>Dakuhỹ Latèni</i> *	?	<i>Fundo das Águas</i>	Água
	<i>(K)wadi Latèni</i> *	Árco-íris	<i>Fundo das Águas</i>	Água
	<i>Juatà</i>	Piranha	<i>Fundo das Águas</i>	Água

Do mesmo modo que os Aruanãs, esses *Latèni* não usam “roupas” pretas, apenas “roupas”, a cor natural da palha de babaçu verde (Prancha 37). Os *Latèni* identificados com o sinal de asterisco (*) foram registrados por mim nas aldeias *Wariwari* durante o ciclo cerimonial de 2007, na aldeia Boa Esperança durante o ritual de iniciação *Hetowèkèrè* entre junho e julho de 2007, e na aldeia *Canoanã* durante o ritual do *Hetohokỹ* realizado entre os meses de dezembro de 2008 e final de janeiro de 2009. Toral (1992: 185) informa que *Latèni* entre os Karajá, “aparece como *aõni* e como *ijasò*” ao qual o *jyrè* lhe deve “respeito” durante o ritual de iniciação. Lima Filho (1994: 42) registra que entre os Karajá, *Latèni* é nome de Aruanã chamado *Wedu*, traduzido como “chefe”. Entre os Karajá, *Latèni* não aparece em duplas como acontece entre os Javaé no *Hetohokỹ* ou nas “brincadeiras de Aruanãs”, mas sozinho. Outra diferença com os Javaé, é que esse *Latèni* que Lima

Filho descreve, não é glosado como Aruanã pelos Javaé, ou seja, as duplas de *Latèni* nas performances de Aruanãs não são muito comuns, porque são seres típicos do *Hetohokÿ* ao desempenharem o papel daqueles que rompem os laços do iniciado (*jyrè*) com a residência doméstica para conduzi-los à Casa dos Homens acompanham os *jyrè* durante todo o processo de iniciação como o tio materno. As duplas de *Latèni* não cantam como os Aruanãs, apenas emitem gritos nos três pontos das estradas cerimoniais. Em *Wariwari*, uma dupla de *Latèni* permaneceu na aldeia durante o ciclo do Aruanã *Weru* por vontade da mãe de Aruanã e a contragosto do xamã.

Latèni, como me foi explicado, não é um Aruanã, mas um “vigilante” e “protetor” dos *jyrè*, adolescentes no período da iniciação masculina (*Hetohokÿ*), e das portas de entrada de *Berहतxi*. *Temanaku* relata que seu avô (xamã) explicava que “*Latèni* fica nas portas de *Berहतxi* cuidando, igual cuida aqui” (junho de 2007, aldeia *Wariwari*). Os homens Javaé falam que *Latèni* “é um protetor do menino, porque toma conta do *jyrè* (neófito) junto com os *Worosÿ* no *Hetohokÿ*. É o *iradudu* do menino, “o protetor da cabeça dele” (*Tèwaxi*, outubro de 2007, aldeia *Canoanã*).

Os *Latèni* são habitantes do Fundo das Águas, e lá, de acordo com Rodrigues (2008: 289), pertencem ao grupo de parentes dos Aruanãs, “o grupo de parentes de cada aruanã específico é formado pela sua irmã (ou irmãs), que mora em casa separada, e pelo tio materno (*lana*), que mora com o aruanã na mesma casa. O tio materno do aruanã pertence à categoria de seres chamada *Latèni*”. A atuação de *Latèni* na iniciação masculina como sua presença nas performances de Aruanãs parece replicar a atuação do tio materno cosmológico. A posição do tio materno (MB) nas relações cerimoniais é central nos Javaé como tem sido apontado nesta etnografia.

O nome *Latèni* é glosado pelos Javaé como tendo o mesmo nome do peixe-cachorra, *lâte*, do qual os homens usam os dentes afiados para confeccionar o instrumento de escarificação ou como dizem os homens Javaé de “riscar” as pernas, coxas, peitos e braços dos jovens iniciados e dos grupos cerimoniais, especialmente durante a realização do *Hetohokÿ* (Prancha 47), para retirar do corpo o sangue indesejado, substância concebida como poluidora da vida cerimonial masculina e associada ao mundo feminino. O cantor *Xiari*, um antigo lutador Javaé (*maluà*), explica que essa era uma prática corporal preparatória dos corpos dos lutadores, deixando-os mais leves para as corridas (*ijarado*) e para as lutas (*ijesu*).

A narrativa de *Huiriru* (tradutor *Tèwaxi*, outubro de 2007, aldeia *Canoanã*), fala de um tempo em que os homens Karajá, habitantes da aldeia Macaúba, oeste da Ilha do Bananal, foram pescar pirarucu (*bodolèkè*), e vários *Latèni* saíram das águas furiosos porque os homens exageraram na pescaria,

“Os Karajá foram pescar com rede acima de Macaúba. Chegaram no lago e arrumaram a rede bem no meio, pegavam muito Pirarucu. Aí o *hàri* falou “-Vamos parar, já pegamos demais. Parem de pegar”. Depois, os peixinhos começaram a subir, a piranha subiu, até que saiu *Latèni* de dentro da água, muitos. Eles viram muitos pirarucu e por isso saíram para fora. Os pirarucu que haviam matado voltaram a viver. *Latèni* Rahyu todos os homens e eles estavam acabando. Um menino subiu na árvore e viu *Latèni* matar os homens. Pirarucu era *Latèni*. Os *Latèni* tiraram a carne dos homens que morreram e correram gritando “Ka ho”, dançaram ao redor dos mortos, e o menino olhava da árvore os *Latèni* dançando. Os *Latèni* viram o menino e disseram “- Aqui tem menino”, “- Sou eu. Meu pai, tios e avôs morreram, ficou só eu. “Vocês não podem me matar não”. Tiraram a carne dos homens. E um *Latèni* perguntou ao menino:

- “Eu sou parecido com seu pai”?

- “Você parece com meu pai”.

- “Eu sou parecido com seu tio”?

- “Você parece com meu tio”.

- “Eu sou parecido com seu avô”?

- “Parece, parece”.

- “Eu sou parecido com seu tio?”

- “Parece, parece”. Os *Latèni* viraram como os tios e o pai do menino.

- “Eu sou parecido com seu pai”?

- “Não, você não”. E foi embora o *Latèni*.

- “Eu sou parecido com seu tio”?

“Não, você não”. E foi embora *Latèni*. Os que pareciam com seus parentes ficaram. Foram para a aldeia “-Vamos embora meu sobrinho”. E o colocou o menino nos ombros, aquele parecia seu tio. Chegaram na aldeia. - “Ah, estão chegando os homens, disse uma mulher. “- Estamos chegando”, responderam os *Latèni* como se fossem os homens. As mulheres pegaram as flechas dos homens e guardavam em casa.

E o menino ficou olhando as mulheres cozinhando a carne que achavam que era de pirarucu, mas era de gente. Os *Latèni* ficaram parecidos com os homens que haviam matado. As mulheres assaram e comeram a carne. Os homens foram para a Casa de Aruanã e gritaram para que cozinhassem mais rápido a comida. “- Pode ser meio crua (*isò isò dile*, “ a carne vermelha dele”). O menino falou à mãe “Mãe (*nadi*), meu pai (*waha*) morreu. *Latèni* Rahyu os homens, mataram meus tios e avôs. Mãe, você está comendo a carne do meu pai. Vamos mudar daqui porque *Latèni* vai acabar com o povo”. Combinaram e saíram em três canoas. Os *Latèni* estavam na Casa de Aruanã como se fossem gente, bem alegres. Os *inỹ* (gente) fugiram para longe da aldeia e ouviam o barulho de *Latèni*. Eles acabaram com o povo (*ixỹ*), e *Latèni* gritavam. E acreditaram “- Estou ouvindo, acredito”. Acabou a aldeia dos Karajá de *Macaúba*. Os que fugiram dos *Latèni* foram para a aldeia de cima, em *Itxalà*”.

O que importa reter do mito são as relações de semelhança que os *Latèni* procuraram encontrar entre eles, o pai do menino e o tio, o uso do termo vocativo “meu sobrinho” (*wara*) e o modo como carrega o menino nos ombros. Estas relações apontam para a definição feita por Rodrigues (*idem*) acima de que *Latèni* designa o tio materno dos Aruanãs no Fundo das Águas e o protetor dos *jyrè*, o recém-iniciado na vida ritual masculina. O aspecto do canibalismo provocado pelos *Latèni* deve ser estudado em outro momento.



Foto 13: *Latèni*, *Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2009.



Foto 14: *Latèni*, *Hetohokÿ*, aldeia *Canoanã*, 2009.



Foto 15: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de *Aruanã*, *Imonahakÿ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 16: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de Aruanã, *Imonahakÿ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 17: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de Aruanã, *Imonahakÿ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 18: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de Aruanã, *Imonahakỹ*. Ao fundo, escola, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 19: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de Aruanã, *Imonahakỹ*, aldeia *Wariwari*, 2007.

5.3. Xamanismo

São os *hàri* (xamãs) os conhecedores da fala dos *aõni*, os únicos humanos capazes de se comunicar com os seres extra-humanos e saber quais são as “brincadeiras” e comidas desejadas por eles e que devem ser realizadas pelo grupo cerimonial e pelas famílias “donas de Aruanã”. O filho de um xamã explica que “os *hàri* têm mãos de *aõni*”, porque, para se tornar um xamã, o aprendiz deve aprender a manipular e conhecer os remédios (*mona*) com poder de alterar a percepção auditiva e visual ao serem aplicados nos olhos, ouvidos, bocas e mãos (*Mahurinawi*, outubro de 2007, aldeia *Canoanã*).

As plantas e cipós que compõem o acervo xamânico são restritos aos aprendizes ou aos xamãs. Essa associação do xamã com os *aõni* se dá pelo lugar ambíguo e temido que eles ocupam na vida social Javaé⁸¹. Rodrigues (1993: 152-153), menciona essa ambigüidade dos xamãs porque “entre os Javaé o xamã assume o caráter de ser antisocial” ao sintetizar “as funções de curador e matador”. O xamã Javaé é aquele que faz tanto a mediação entre os mundos cosmológicos e sociais quanto à prática de feitiços a outrem. Os feitiços dos xamãs são muito temidos pelos Javaé, ao mesmo tempo, são eles que “viajam” até outros mundos para trazer os Aruanãs aqui no *Ahana Ôbira* (“o mundo daqueles com a face de fora”). Lima Filho (1994: 39), descreve o lugar do xamã na sociocomologia Karajá,

“O *hàri* é aquele que traz e manda embora as doenças. Seus olhos penetram na noite e nos doentes como raios X. O *hàri* viaja nos corpos das aves, do morcego, do jacaré e do boto. Vai aonde nenhum outro Karajá pode ir. Mesmo quando dorme, ele atravessa os vales, entra nas árvores e voa para a aldeia do céu. É dono das caças e dos peixes. Afasta as chuvas e prevê o perigo. É ele também que busca os Aruanãs que os Karajá chamam de *Ijasõ*”.

Toral (1992: 140-141), descreve que entre os homens Karajá e Javaé, todos os homens são potenciais xamãs, “os *hàri*, xamãs, são os mestres na manipulação dessas capacidades transformacionais, viajantes do cosmo e capazes de alterar o comportamento das pessoas, protegê-las

⁸¹ Viveiros de Castro (1986) analisa essa ambigüidade dos xamãs nas TBAS.

ou atacá-las. Auxiliados por *aõni* e por outros *hàri* celestes, são capazes de visitar diversos planos cosmológicos onde aprendem com seus habitantes”. Os xamãs, curadores ou matadores, olham e escutam mais longe, o lado invisível e inaudível do mundo para os seres humanos, e são as únicas pessoas que percebem e sentem o “cheiro forte” (*kyty*) presente no sangue das carnes e peixes, e das mulheres no ciclo menstrual, substância contaminadora do espaço masculino e dos Aruanãs. No ritual funerário, os xamãs são enterrados com a face virada para baixo como uma forma de evitar que retornem ao mundo dos vivos e saibam fazer o caminho de volta.

Quando um xamã está na “viagem” aos mundos cosmológicos sempre há outro para lhe dar apoio caso não volte logo. São eles que se transportam até *Berhatxi* para aprender as músicas de *aõni*. Como explica um jovem Javaé “eles cantam durante o transe canções do Fundo das Águas. De certas viagens retornam estropiados, com o corpo marcado e dolorido pela experiência”. O ponto de vista Javaé aponta para o lugar que os xamãs ocupam na cosmologia ameríndia em serem os mediadores e interlocutores da economia xamânica cósmica ao “cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas”. São eles que atravessam o “outro lado do espelho” (Viveiros de Castro, 2002: 468).

Os corpos ou “almas” daqueles que já morreram e que podem aparecer no mundo dos vivos são chamados de *kuni*, vistos somente pelos xamãs. Os Javaé não gostam de saber da “presença” de algum *kuni* circulando pela aldeia. O sufixo *ni* é um classificador de todos os seres extra-sociais, embora os homens que tenham relações sexuais com outros homens sejam chamados de *hawykyni*, em que *hawyky* é traduzido por “mulher” acompanhado do sufixo *ni*. *Nii* também significa Nome em Javaé, *ni* acrescentado do sufixo *i*, mas não sei precisar a relação entre o conceito de nome e o sufixo classificador *ni* para os seres extra-humanos.

5.4. Corporalidade

Os dançarinos mascarados não usam nenhuma substância alucinógena quando dançam como Aruanãs. A única substância consumida durante os ritos é o tabaco. O consumo de tabaco (*koti*) não é exclusivo dos homens, mas uma prática das mulheres e jovens dançarinas durante o contexto de uma performance de Aruanã. Durante

meu trabalho de campo, o tabaco foi a substância mais compartilhada entre eu e as mulheres que fumam, principalmente as mais velhas, o cachimbo chamado *wèrikòkò*. O xamã e os outros interlocutores explicaram que os dançarinos mascarados estão “usando os corpos velhos” dos Aruanãs, e, portanto, as roupas (máscaras e saiotes) são o próprio corpo dos Aruanãs. É como se o corpo dos homens estivesse, durante as performances, num envoltório ou “dobra”, sob o efeito e a instauração da imanência de um corpo ou ponto de vista, de um corpo-sujeito que não é outro eu, mas um outro ponto de vista. Tudo parecendo com se os Aruanãs fossem duplos que designam “efeitos de perspectivas” (Lima, 1996: 36) permitirem articular “linhas de espaço-tempo bilineares e múltiplos” como propõe Lima para a ontologia Yuja (*op.cit.*: 41).

O modelo perspectivista elaborado por Lima (1996: 31) e Viveiros de Castro (1996) permite uma leitura da ontologia dos Aruanãs na medida em que a noção de “ponto de vista” implica um corpo que, por sua vez, permite ao sujeito aceder a uma perspectiva segundo a qual “só existe mundo para alguém” porque não há realidade, real ou virtual, sem a existência de um sujeito. A partícula *i* glosada como “dele” é um pronome possessivo da terceira pessoa do singular encontrada nas expressões relacionadas às comidas, canções e movimentos dos Aruanãs como *Idò*, “a comida dele”, *Iweru*, “a bebida dele”, *Imonahakÿ*, “muita bebida dele”, como denominam os Aruanãs, “*Irasò*”, “a cabeça vermelha dele” ou *ityky*, “o corpo/pelo/máscara dele”. As canções como *Iròtena wii* “músicas de entrada dele” e *Iòlòna Wii*, “músicas de saída dele” são cantadas quando eles saem de dentro da Casa de Aruanã e retornam no final das performances. A partícula *i*, como pronome pessoal aponta para a atribuição a outrem de algo sobre si mesmo quando os Aruanãs detêm a palavra ritual dirigida às mulheres.

A ontologia *xiburè* dos Aruanãs lhes confere o poder de criar e recriar comidas, músicas e danças pela força de suas palavras, criativas, em seus próprios mundos. Embora no mundo de fora eles sejam os recebedores das comidas rituais e dos cuidados das mulheres que preparam os peixes, carnes e bebidas, dos cuidados que os xamãs operam nas performances, e dos homens, os protagonistas da Casa de Aruanã. Não morrem ou adoecem como os seres humanos, não produzem filhos e nem sexo. Os corpos dos Aruanãs quando permanecem muito tempo no mundo dos humanos, começam a sentir calor porque o mundo exterior é quente, sentem fraqueza e por essa

razão, devem receber muitas comidas e bebidas, responsabilidade das famílias patrocinadores dos ritos. Enquanto os Aruanãs *têm* corpos que se renovam ou trocam de pele pela força mágica *xiburè*, os humanos sociais *têm* corpos que se transformam, adoecem e morrem ao longo do ciclo vital. O verbo *ter* quando se fala em *ter* um corpo com ponto de vista não é a mesma coisa quando se diz *ser* um corpo⁸². Os corpos dos Aruanãs *têm* corpos intensivos e expressivos que dançam, cantam por longos dias rituais, homens mascarados encenando não só para as mulheres, mas para si mesmos, outros corpos e lugares.

Se por um lado o corpo é o conceito operativo através do qual o mundo é pensado, por outro, a fisio-lógica Javaé parece apontar para um movimento de descontinuidade em direção à multiplicidade de instâncias, espaços, lugares, pessoas, objetos, canções, designados como corpos. Em outras palavras, é como se o corpo, na acepção Javaé, estivesse mais próximo do conceito de corpo *rizomático* que de um corpo arborecente, enraizado ou estático. O conceito de *rizoma*, elaborado por Deleuze e Guattari (1995: 32-33), difere do conceito de estrutura definida com um conjunto de pontos e posições ou por correlações binárias, pois o rizoma é feito de linhas de segmentação, estratificação, de fuga ou de desterritorialização, porque muda de natureza. O rizoma é uma “antigenealogia” e se refere “a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (*id. ibid.*). O *rizoma* conecta relações de um ponto ao outro sem que esses pontos sejam da mesma natureza. O corpo para os *inyĩ* pode ser aprendido como uma matriz rizomática que produz tanto as alterações e transformações nos corpos dos seres humanos quanto a diferença entre os corpos dos seres cosmológicos com os corpos dos

⁸² A filosofia de Deleuze (1991) discutida na etnologia por Viveiros de Castro (1996, 2002, 2007) me incitaram a arriscar essa colocação sobre o verbo *ser* (*être*) e o verbo *haver* (*avoir*) elaboradas primeiramente por Gabriel Tarde ([1895]2007). A proposição de Tarde sugere o abandono do conceito de *ser* da filosofia em que a identidade é a relação central, para o verbo *haver* que implica a noção de diferença e alteração. Para Deleuze (1991: 182-3), “a fórmula ‘ter um corpo’ não é uma novidade, mas o que é novo é ter-se incidido a análise sobre as espécies, os graus, as relações e as variáveis da posse, para fazer disso o conteúdo ou o desenvolvimento da noção de Ser” (...) Ter ou possuir é dobrar, isto é, expressar o que se contém ‘numa certa potência’”. O argumento de Gabriel Tarde aponta que o verbo *ser* não permite a dedução para além da própria existência do sujeito, enquanto o verbo *haver* incide sobre “propriedades e não por entidades”. O verbo *haver* da expressão “ter um corpo” implica, portanto, a noção de pontos de vista e relações intercambiantes entre os sujeitos. A diferença entre o verbo *ser* (da ontologia ocidental) e o verbo *ter* (ontologias ameríndias) são analisadas por Viveiros de Castro (2002, 2007: 17). Deleuze (1991: 149, 182-3) na filosofia e Tarde ([1895] 2007: 113) na sociologia.

seres humanos sociais. A diferença entre eles está no corpo, os primeiros de corpos imutáveis e os segundos de corpos dinâmicos. Assim como seus conceitos de espaço e tudo o que o envolve, pois o corpo é o idioma simbólico de codificação do mundo da exterioridade dos seres sociais e dos mundos da interioridade, de *Berahatxi* (o Fundo das Águas) e *Biu Wètyky* (o corpo ou pele da chuva), pensados como territórios fechados cuja entrada só é acessível aos xamãs.

Antes da ascensão dos *inỹ* originais do mundo subaquático (*Berahatxi*) para o mundo de fora (*Ahana Óbira*), os corpos mágicos não conheciam a diferença sexual e de gênero, a aliança matrimonial, a procriação física, o desejo sexual e a morte (Rodrigues, 2008). A mitologia Javaé descreve a abertura e a transformação social dos corpos com o advento da aliança matrimonial e o nascimento do primeiro filho, o primogênito. Rodrigues (2008) mostra como os filhos produzem a abertura dos corpos (a troca e a perda de substâncias) e a inscrição no corpo da diferença de gênero, homens e mulheres como pai ou mãe de alguém. É como se o conceito de corpo abarcasse uma multiplicidade de sentidos e relações. O corpo, na posição de uma idéia central, parece convergir para uma dimensão “múltipla”, ou seja, na direção da “multiplicidade”, um rizoma que estabelece um mundo de relações, do virtual ao real, atualizando-se em formas intensivas (Deleuze, 2006: 260), mapa do mundo, da música, do espaço, do parentesco, do nome e do cosmo.

5.5. As trocas cerimoniais e as performances de Aruanã

A narradora *Huiriru* (23 de outubro de 2007, aldeia *Canoanã*) e o xamã *Wahukumã* (aldeia *Wariwari*) relatam uma seqüência das performances rituais durante um ciclo cerimonial, isto é, como deveriam ser feitas, idealmente, uma “brincadeira” após a outra. Observo que se a música – o sistema cancional- nas sociedades ameríndias das TBAS é caracterizada pela *estrutura seqüencial*, segundo o modelo formulado por Menezes Bastos (1990, 2007: 300), tudo leva a supor que as performances rituais de Aruanãs, essencialmente musicais, comparecem ali organizadas na forma de *seqüências* de performances que, por sua vez, no plano de sua execução musical, estruturam-se em *seqüências* de canções (blocos de suítes). A estrutura seqüencial será explicitada no capítulo oito e nove quando apresento a etnografia das performances de Aruanãs. Abaixo, a narrativa Javaé sobre o cerimonial dos Aruanãs e as trocas cerimoniais.

Narradora: Huiriru, 23 de outubro de 2007, aldeia Canoanã.
Tradução: Têwaxi, 23 de outubro de 2007, aldeia Canoanã.

“Vou mostrar como começou pelos *lahioraru* (avós). *Òsurona* quando lava o rosto de Aruanã com semente de algodão na água. O pai de Aruanã passa no rosto, e quem “dançou” passa no rosto. *Idòriorè Irasò* (a pouca comida dele), inicia hoje à noite e no outro dia sai (ritual), depois vem *Imonariorè* (pouca bebida dele), Aruanã sai depois que os homens foram buscar mel no Rahy. Aí o pai de Aruanã vai pescar. Neste dia, Aruanã dança sozinho. A mãe leva calogi e entrega o *xiwè* (comida ritual) e levam para dentro da Casa de Aruanã. Depois tem que fazer *Imonahakỹ* (o grande calogi dele). *Ixyjỹ* *ixyjỹ* (outros povos) davam comida para Aruanã, porque Aruanã de *Tolòrà* só comia pássaro branco, guariba, comida de *Kuratá Nikehé*, o povo de *Tolòrà*. *Heryri, Hetxitebè* o povo sem bunda (*hetxitebé*), deram cervo assado, mas podia ser peixe-assado para o Aruanã dele. *Irasò dò* é comida de Aruanã. Tinha batata-doce, cará, mandioca para *Ióló* dar ao seu *Ioló*. *Kuriawaku*, povo de *Wari Wari antiga*, comia peixe-elétrico assado. Quando *Wèrè* veio de Santa Isabel, já tinha começado o *Imonahakỹ*, com *Bidi* (brincadeira do mel) acabado. *Wèrè* veio e levou *narybyrà*, um peixe que fica nas pedras, na beira do rio, e disse “Terminou a brincadeira? Então, vamos fazer *òsurona*”. Aí vai sair o *Iwokytyna* (*kyty*: cheiro forte, *owo*: dentro da barriga dele, *na*: lugar), depois de *òsurona*. Aí deram. Por isso que no *Imonahakỹ* tem *Iwokytyna* com o peixe *narybyrà*. Quando acabou, chegaram outros *Wèrè* com *Kobiku* (peixe assado) e *Helykyrè* (pato assado). Aí acabou a festa. “Mas vamos deixar bem claro”, disse *Tolòrà*. Neste dia, foi iniciado o *Helykyrè*. “*Ió*, pode iniciar o *Helykyrè*. Você inicia hoje e faz *òsurona* no dia seguinte, dançar o dia todo e a noite toda. No outro dia cedo, sai *Helykyrè* e *Kobiku*”, disse o *Wèrè*. Aí acabou. *Wèrè* comeu e a festa acabou. No começo era *Helykyrè* mesmo, pato assado, hoje pode ser peixe, carne assada. *Idohokỹ* (muita comida dele) sempre inicia de tardezinha. “Agora nós devemos levar *Irasò* para o mata”, e ficou assim. Levaram no mata. Lá tem luta com *Maluá* (lutador). Chegaram com muita tartaruga. Lá no *Ibokò Bero*

(direção rio acima) do Riozinho, lá que pegaram tartaruga. No outro dia comeram *dò*, Aruanã comeu. Quando terminou o *Idohokỹ*, chegaram *Halylyrà Mahãdu*, outro povo. O *dò* (carne de caça) deles foi peixe traíra. *Hadomoè*, outra brincadeira, tinha *dò* para Aruanã que *Halylyrà* entregaram “Acabou a brincadeira”. *Wèrè disse* “Vamos continuar com *Hadomoè e Kobiku* para Aruanã”. Dançaram a noite toda. Continuou um pouco. No dia seguinte, a mãe de Aruanã fez calogi de manhã, levaram para Aruanã tomar. Dançou um pouco entre 9 e 10 horas. Foi embora. Aí *Wèrè disse* “*Iò, Irasò* foi embora. Essa é a brincadeira que eu te dei. Eu te dei para sempre, você pode fazer sozinho. É assim que vocês vão cuidar”. “Está bem”, respondeu *Tolòrà*. É assim, tem *Halokulore* (brincadeira de jenipapo); *Kobiku* (peixe assado ou caça assada); *Iwodudu* (pastel de peixe); *Hanykỹ* (óleo de tartaruga); *Bidi* foi a primeira brincadeira que *Wèrè* deu; *Hyty* (mel com beiju molhado, tipo polvilho). Depois, *Temyxi*, outro Aruanã, veio em outra brincadeira, na *Orinykỹ* (brincadeira do carvão); *Kyrinykỹ* (quando homem pinta a mulher, e a mulher pinta os homens); *Ixiwotè* (esconde-esconde entre mulheres e homens); *Byrewo* (homens e mulheres embrulhados na esteira); *Ixo* (Aruanã dança no *ixỹ*), ele pede às mulheres comida, os *jyrè* e homens levam para a Casa de Aruanã, elas colocam na frente da casa. É o *hàri* (xamã) que traz para o *Ahana Òbirà* todo tipo de brincadeira. *Wahuka, hàri*, é dono de *Temyxi*, ele é *inỹ* (gente) de *Tolòrà*. Depois que *Wèrè* foi embora, teve essas brincadeiras. *Wyhyraheto* (luta entre homens e mulheres). *Wèrè* já tinha essa brincadeira. Só que não iniciava, só saía da Casa de Aruanã com *Wyhyraheto* na mão, tipo bastão com penas, resina e pena em toda a base, na taboca. Os grupos *Saurá e Hiretu* devem se dividir. A luta junto com as mulheres no *ijoina* (espaço masculino), elas ficam do lado. O homem inicia gritando “*Ky Ky*”, depois “*Ke ke ke*”, todos os homens juntos. Primeiro homens com homens, depois as mulheres entre elas. Aí termina a luta. Tem *Kohurò* de *Temyxi* (varinha). Tem *raheto* (circulo feito de cipó) na brincadeira, e o peixe surubin ou pintado. Aruanã dança na frente e para no terreiro masculino e vai flechar em volta do *raheto*, as mulheres flechando o *Axi(k)oròrò*, pedaço do pé de banana, no *ixỹ*, os homens segurando. Quando termina, deixam no chão. O povo *Wèrè*

ensinou as mulheres como fazer o enfeites. *Wèrè* e *Tolòrà* se tratavam bem, sem brigas. Aí se misturaram, os filhos de um casaram com os filhos do outro. As mulheres são filhas de *Tolòrà* e os homens de *Wèrè*. Os *lana* (tio materno) das meninas, irmão da mãe, que passava pena nos meninos, resina de árvore *landi*; a avó, mãe dos *Wèrè* levava para casa e tirava a resina (*kowodi*) de *Tolòrà* e colocava de *Wèrè*, de verdade. Misturaram-se os povos. Chegaram os Karajá também em *Marani Hāwa*, para visitar e comer as comidas. Quando saiu Aruanã, já tinha *Hawyky Wetxu* (mulheres subordinadas). Nosso Aruanã tem que ter *Wetxu* para os homens terem *Iweru*, água e comidas. *Hawyky Wetxu* deve dar de sua própria conta as bebidas, coisa difícil. Quando Aruanã saiu, a primeira a dançar como *Wetxu* foram duas mulheres. Os homens levaram as mulheres para a Casa de Aruanã para dar conselho sobre o segredo, pois eram *Wetxu*. Brincou com *Bidi*, foram elas a primeira vez. *Wèrè* falou “Você está vendo como é a dança, porque *Wetxu* dança primeiro”. Aí convidaram as moças para dançar como *adusidu*. Quem pensou foi *Xiòde* em trazer Aruanã pela primeira vez, todos *Wèrè*. Os ajudantes deles foram *Kuwabinari*, *Txurobedu*, *Kurika*, este encontrou *kowodi*, *Wèrèkariroma* encontrou côco de babaçu e quebrou. *Wèrè* não tinha óleo de babaçu, mas de boto, que comiam. *Anirahu* saiu antes de *Wèrè*, se transformou em *buhà* (boto). Quando virou boto, mataram e comeram. Ele tem *kyty* (cheiro forte), banha de pirarucu; depois que encontraram tartaruga boiando, falaram “Que bicho é esse? Vamos embora nadar”. E comeram, acharam gostoso. Se fosse ruim, deixariam. Já fizeram *Ibòròrò* (a gordura, a carne e o sangue da tartaruga preparada no próprio casco). Aí usavam óleo de tartaruga nos cabelos. Depois que encontraram babaçu, quebraram e fizeram o óleo, pisando no pilão “Ah, assim é melhor”. Outro foi *waka* (mergulhão branco) para tirar as penas para o bebê até os 10 anos. Outro a *kuè* (capivara), tirou a carne e falou “Essa carne não presta, vai dar coceira”. Não experimentaram e só cortaram a cabeça para tirar os dentes, aí colocaram pena de arara-vermelha, *katarà* (concha) no centro do *Kuweju* (enfeito do lábio inferior). É bom para o menino, só rapaz que não usa. O brinco é das moças. Aruanã também usa pena de arara-vermelha. Até a parte dos seios, na ponta tinha pena de gavião

misturada com pena de arara-vermelha. Brinco de menina é mais curto. As araras-vermelhas foram trazidas por *Wèrè* do fundo das águas”.

A narrativa trata, evidentemente, das trocas cerimoniais entre os diferentes povos formadores dos Javaé atuais. A troca cerimonial entre *Wèrè* e *Tolòrà* aponta para um movimento centrípeto na direção para um centro integrador. Vale notar que os Javaé mencionam a aldeia *Marani Hāwa* do povo de *Tolòrà*, o grande *Iólò* mítico Javaé, situada na direção sul da Ilha do Bananal (ver mapa) como o lugar especial no qual estes eventos ocorreram.

Os *Wèrè* são sempre descritos como o povo estrangeiro mais criativo, rico, bonito, cuja produção foi apropriada e incorporada pelos outros povos formadores dos Javaé atuais. Aqui, os bens culturais, oriundos do exterior, são apropriados, transformados e familiarizados por *Tolòrà* apontando para a uma noção de criatividade que é mediada pela relação entre exterior e interior. Embora, na mitologia, a agência criadora e transformadora esteja associada, simbolicamente, ao feminino e aos *Wèrè* de maneira oposta ao simbolismo masculino e à *Tolòrà*, associado à contenção e à reprodução social (Rodrigues, 2008), foi o povo de *Tolòrà*, no centro integrador de *Marani Hāwa*, quem incorporou os bens culturais de muitos povos tanto da tradição *Wèrè* (Jê) quanto da tradição *Wou* (Tupi) e os transformou em “cultura” e “tradição”.

A tabela apresentada abaixo não esgota o número de performances existentes na vida cerimonial Javaé. *Wahukumã*, xamã que me ensinava os nomes das performances e as seqüências dos eventos, relatou-as nesta ordem, mas enfatizava que poderiam ser repetidas durante o ano inteiro ou até mais se o Aruanã ficasse por dois anos ao completar um ciclo inteiro. A preparação das “brincadeiras” não parte da vontade das famílias donas de Aruanãs, mas da vontade dos próprios Aruanãs que falam ao xamã, o mediador entre os mundos, qual será a comida que querem comer, a “brincadeira” que executarão (música e dança) e qual será o jogo final entre os adolescentes e jovens (moças e rapazes) após uma performance “grande” ou “pequena”.

Tabela 5. Seqüência das performances de Aruanãs de acordo com a narrativa.

Seqüência	Nome da “brincadeira”	Tradução/ comida ritual/jogos

1 ^a	<i>Bidi</i>	Mel
2 ^a	<i>Axi(k)òròrò</i>	Cipó
3 ^a	<i>Halo(k)ulorè</i>	Buraco
4 ^a	<i>Orinỹkỹ</i>	Carvão
5 ^a	<i>Hawyky Juju</i>	Jogo ritual entre moças e rapazes
6 ^a	<i>Wyhyraheto</i>	Arco e Flecha
7 ^a	<i>Wèrikòkò</i>	Dança das <i>Iràsò Didi</i> fumando cachimbo
8 ^a	<i>Hererawõ</i>	Dentro da Casa de Aruanã
9 ^a	<i>Brincadeira de Aõni (bicho)</i>	<i>Ijorobari e Inyni</i>
10 ^a	<i>Kuladubiditò</i>	Mel de menino(a)
11 ^a	<i>Ixo</i>	Brincadeira na rua da aldeia
12 ^a	<i>Wyhy</i>	Brincadeira de rapazes e moças
Performances Grandes		
13 ^a	<i>Ikohurò</i>	Peixe pintado/ jogos de flechar
14 ^a	Iwodudu	pastel de peixe dele
15 ^a	<i>Hanỹkỹ</i>	óleo de tartaruga
16 ^a	<i>Kobiku</i>	peixe assado
17 ^a	<i>Kuladubiditò</i>	Mel de menino(a)
Performances de Despedida de Aruanã		
18 ^a	<i>Idori(k)òrè</i>	A pouca comida dele
19 ^a	<i>Imonari(k)orè</i>	A pouca bebida dele
20 ^a	<i>Imonahakỹ</i>	O calogi grande dele
21 ^a	<i>Helykyrè</i>	Pato assado
22 ^a	<i>Idohokỹ</i>	A grande comida dele
23 ^a	<i>Hadomo(k)òè</i>	Pouca carne de caça
<i>Iwokytyna</i> (o cheiro forte dentro da barriga dele)		
<i>Õsurona</i> (o pai de Aruanã lava o rosto dos dançarinos mascarados com uma substância preparada com semente de algodão e água).		

O espaço da aldeia Javaé é um cenário musical como o é entre os Suyá (Seeger, 2004). De qualquer ponto da aldeia durante o dia ou à noite, escutam-se tanto as canções de Aruanãs quanto os choros (cantos) rituais (*iburu*) executados pelas mulheres nos períodos de luto, que se expandem por todo o espaço da aldeia. Já o silêncio é típico das horas do descanso, dos banhos no rio, do cultivo da roça ou da pescaria, do afeto e das conversas e risos na frente das unidades residenciais.

As “brincadeiras” rituais etnografadas por mim abrangem uma parte do ciclo anual que pode durar de um a dois anos. Idealmente, cada dupla deve ficar na aldeia durante um ciclo inteiro ou dois, fazendo várias performances. Assim, as performances rituais de “chegada” dos Aruanãs na aldeia no início de um ciclo cerimonial, sempre começam com o ritual *Bidi* (Mel), seguida de outros ritos como *Hanỹkỹ* (óleo de tartaruga), *Iwodudu* (pastel de mandioca recheado com peixe assado), *Axi(k)òròrò* (cipó), e muitas outras. As performances rituais de “despedida”, quando os Aruanãs terminam um ciclo e retornam para seus mundos cosmológicos, são realizadas numa seqüência de quatro performances rituais: *Idoriò(k)òrè* (a comida do filho dele), com duração de 1 dia; *Imonahakỹ* (o grande calogi dele), que pode durar de 4 a 5 dias; *Halỹkỹre*, (pato assado), com duração de 1 dia; *Idohokỹ* (a grande comida dele), com duração de 4 a 5 dias; e *Hadomoé*, com duração de 1 dia. A chegada de novos Aruanãs ocorre num período de transição entre a estação seca e a estação das chuvas. Depois, nos meses de dezembro e janeiro, há um intervalo para a realização do *Hetohokỹ*. Assim, o calendário ritual é reiniciado em meados do mês de março, estendendo-se até os meses de outubro ou novembro. As performances citadas abaixo foram baseadas nos relatos do xamã de *Wariwari* e nas narrativas de *Huiriru* de Canoaã:

- *Idoriorè* (pouca comida de caça dele): começa à noite e no outro dia, os Aruanã saem para dançar o dia inteiro.
- *Imonariorè* (pouca bebida dele): Aruanã sai depois que os homens foram buscar mel no mato. Aí o pai de Aruanã, vai pescar. Neste dia, Aruanã dança sozinho sem as irmãs rituais. A mãe leva a bebida (*iweru*) e entrega a comida ritual (*xiwè*) aos rapazes que levam para dentro da Casa de Aruanã;
- *Idohokỹ* (muita carne de caça dele): brincadeira “grande”, sempre começa de tardezinha quando os Aruanãs dançam um pouco. Depois, os homens levam os Aruanãs para o mato, escondidos das mulheres. Lá, alguns homens encenam a dança

das irmãs rituais usando tangas emprestadas das mulheres. Depois fazem a luta dos *Malua* (lutadores). Os homens com a ajuda dos cunhados e primos, esperam pegar muitas tartarugas para abastecer todos os quatro dias de performance, a última grande “brincadeira” de despedida de Aruanã de um ciclo ritual.

- *Hadomoè* (carne de caça para Aruanã): essa “brincadeira” é do povo *Halylyrà*. Entregaram. Nessa “brincadeira”, os Aruanãs dançam durante dois períodos de um dia e é guarnecida com carne de caça e bebida (*iweru/calogi*) feita de arroz ou milho, levemente adocicada. Outras vezes, as mulheres acrescentam macaúba no calogi, fruta que colhem nos meses de novembro e dezembro.
- *Wyhyraheto* (flecha, cocar): brincadeira “pequena” que consiste de uma luta entre homens e mulheres, divididos nas metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu* no pátio masculino (*ijoina*) na frente da Casa de Aruanã. As mulheres ficam do lado enquanto os homens gritam “Ky Ky Ky”, depois “Ke Ke Ke”, todos os homens juntos. Só depois é que flecham. As mulheres também flecham.
- *Ikohurò*: brincadeira “grande” quando as duplas de Aruanãs saem dançando da Casa de Aruanã e param no terreiro do *ixy*, as ruas públicas da aldeia para flechar o cocar. Primeiro eles flecham em volta do cocar (*raheto*). Na vez das mulheres, elas flecham o círculo de cipó (*axikòròrò*) com um pedaço do pé de banana enquanto os homens seguram. Quando terminam, deitam no chão. O *xiwè* é preparado, preferencialmente com o peixe pintado.
- *Hyty*: só obtive a informação de que o *xiwè* é feito de mel com beiju molhado. Provavelmente uma brincadeira “pequena”.
- *Kyrynyky*: brincadeira “pequena”. Depois que Aruanã dançou um ou dois períodos de um dia, os rapazes pintam os corpos das moças e as moças pintam o corpo dos rapazes.
- *Ixiwotè*: brincadeira “pequena”. Após os Aruanãs entrarem para a Casa dos Homens, rapazes e moças brincam de esconde-esconde.
- *Byrewo* (dentro da esteira): brincadeira “pequena”. Depois que Aruanã dançou um ou dois períodos do dia, rapazes e moças brincam de se embrulharem na esteira disposta fora das estradas cerimoniais.
- *Ixo*: quando Aruanã dança nas ruas da aldeia (*ixy*), parando na

frente das unidades residenciais. É um sinal de que ele está pedindo comida às mulheres que devem colocar na frente de sua casa. Os meninos iniciados (*jyrè*) ou rapazes (*weryryrbò*) pegam e levam para a Casa de Aruanã.

A quantidade e a diversidade de brincadeiras não se esgotam nessa lista. Além das brincadeiras registradas por mim nessa etnografia, há muitas outras que os Javaé dizem existir que não praticam mais ou que existem no Fundo das Águas. Lima Filho (1994: 10, nota 56) menciona a existência de quatro festas entre os Karajá: “A primeira é a Festa do Peixe Pequeno e imediatamente seguida da Festa do Mel pequeno, integradas ao calendário mostrado. Algum tempo depois, semanas ou meses, acontecem as Festas Grandes, ou seja, a do Peixe, seguida da Festa do Mel”.

É de se notar que o mundo do Fundo das Águas, de onde provém grande parte das brincadeiras e jogos rituais e o mundo Celeste são descritos e pensados pelos Javaé, como mundos, espaços ou corpos extremamente dinâmicos. Embora nesses mundos cosmológicos não exista doença ou morte, há criação de músicas e comidas. Sempre que desejam, os Aruanãs renovam, constantemente, seus corpos e o mundo.

Décadas atrás, os Javaé realizavam o *Iweruhukÿ* (“O grande calogi dele”), ritual no qual as mulheres cantam em um determinado período do rito, e parece vinculado ao cosmo celeste, no início da estação da seca, como se fosse um “contraponto” do *Hetohokÿ* (o ritual da Casa Grande), de acordo com Rodrigues (1993) e meus interlocutores da aldeia *Wariwari* e *Canoanã*.

O ciclo cerimonial de Aruanãs que observei no trabalho de campo é apresentado na tabela abaixo. Nela, observa-se a seqüência das performances, seus patrocinadores e respectivos “donos”.

Tabela 6. Seqüência das performances rituais de Aruanãs entre abril e outubro de 2007, aldeia *Wariwari*.

Dia	Performance e Aruanãs	Duração	Jogos Rituais	Pais Rituais	(xamã)	Donos de Aruanãs
01/04/ 07	<i>Hynÿkÿ</i>	3	-	<i>Nahurià e</i>	<i>Wahukumã</i>	<i>Sikiria</i>
03/04/ 07	<i>Hãkiriri,</i> <i>Ijareheni e</i> <i>Weru</i>			<i>Wassuri</i> <i>Berixà e</i> <i>Kuriaru</i> <i>Kuriwiri</i>	<i>Luis Alves</i>	<i>Tewaribu</i> <i>Bekalari</i>

06 à 07/04/ 07	<i>Orinykÿ</i>	2	x	<i>Nahurià e Wassuri Berixà e Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
08/04/ 07	<i>Halokulorè</i>	1	x	<i>Nahurià e Wassuri</i>	<i>Wahukumã</i>	<i>Sikiria</i>
23/04/ 07 à 24/04/ 07	<i>Wyhyraheto</i>	2		<i>Nahurià e Wassuri</i>	<i>Wahukumã</i>	<i>Sikiria</i>
25/04/ 07	<i>Axi(k)òròrò</i>	1	x	<i>Nahurià e Wassuri Berixà e Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
28/04/ 07 à 02/05/ 07	<i>Kobi(k)u</i>	4		<i>Nahurià e Wassuri Berixà e Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
06/05/ 07 à 07/05/ 07	<i>Kÿrinykÿ</i>	2		<i>Berixàe Kuriaru MarinaKuriwir i</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Tewaribu Bekalari</i>
14/05/ 07 à 15/05/ 07	<i>Ixo Hãkiriri Irasò,</i>	2	-	<i>Nahurià e Wassuri</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Sikiria</i>
20/05/ 07 à 24/05/ 07	<i>Iwodudu. Não finalizada. Hãkiriri, Ijareheni e Weru</i>	4	<i>Marak asi – este ritual não é um jogo.</i>	<i>Nahurià e Wassuri Berixà e Kuriaru MarinaKuriwir i</i>	<i>Wahukumã Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
25/05/07 Luto						

Continuação Tabela 6.

Dia	Performance e Aruanãs	Duração dias	Jogos Rituais	Pais Rituais	(xamã)	Donos de Aruanãs
12/06/07 à 14/06/07	<i>Iwodudu. Reinício.</i>	3		<i>Nahurià e Wassuri Berixà e Kuriaru Marina</i>	<i>Wahukumã e Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
23/06/07	<i>Ijareheni e Weru</i>	1		<i>Berixà e Kuriaru Marina</i>	<i>Wahukumã e Luis Alves</i>	<i>Tewaribu Bekalari</i>
Marakasi 23 de junho 19h00 às 21h00						
24/06/07	<i>Ijareheni e Weru</i>			<i>Berixà e Kuriaru Marina</i>	<i>Wahukumã e Luis Alves</i>	<i>Tewaribu Bekalari</i>
06/07	<i>Bidi, Hetowèkèrè</i>	1	x	Maria e João	<i>Wahukumã</i>	<i>Wekumã</i>
15/09/07 à 17/09/07	<i>Beto/Kuladub iditò</i>	3	x	<i>Nahurià e Wassuri Berixàe Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã e Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
22/09/07 à 28/09/07	<i>Iwodudu Hãkiriri, Ijareheni e Weru</i>	6		<i>Nahurià e Wassuri Berixàe Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã e Luis Alves</i>	<i>Sikiria Tewaribu Bekalari</i>
15/10/07 à 18/10/07	<i>Imonahakÿ</i>	4	-	<i>Berixàe Kuriaru Kuriwiri</i>	<i>Wahukumã</i> <i>Luis Alves</i>	<i>Tewaribu Bekalari</i>

As performances de música e dança dos Aruanãs e das *Irasò Didi* (irmãs rituais) realizam-se no *Irasò Ube*, “caminhos ou estradas dos Aruanãs”, literalmente “linhas ou palmas da mão” (*ube*), “a cabeça vermelha dele (*irasò*). As estradas de Aruanãs ligam o *ijoina* (espaço dos homens) situado na frente da casa dos homens ao *hirarina* (espaço das mulheres) que ficam de frente das unidades uxori-locais (Diagrama n.1). Cada Aruanã dança na estrada de seu pai (*irasò tyby*) ou mãe (*irasò sè*) que devem fornecer o *xiwè* ou *idò* (comida ritual) antes, durante e depois de cada performance. Na aldeia *Wariwari*, a extremidade final das estradas dos Aruanãs chega até as unidades domésticas de casa família dona da “brincadeira”. O pai ritual de *Hãkiriri*, construiu uma pequena casa na extremidade final (espaço feminino), da estrada em que dançava o Aruanã, porque a família é residente no lado *iraru*, direção rio abaixo da aldeia. Os pais rituais de *Ijareheni* e *Weru*, construíram uma pequena casa atrás da casa principal destinada aos objetos usados nas performances e lugar da pintura corporal.

Antigamente, como me explicou *Tèwaxi*, o *ijoina* (espaço masculino) era o lugar mais permanente do grupo de homens, pois ficavam pouco tempo nas unidades domésticas. Mas nos últimos anos, a permanência no espaço masculino não é uma constante em face das mudanças no cotidiano dos jovens Javáe, proporcionada pela inserção na escola indígena, em empregos na FUNASA como agentes de saúde ou na cidade de Formoso do Araguaia e em supermercados, a dedicação aos estudos e cursos superiores no estado de Goiás. Embora os Javaé tenham feito essa observação, em todo o período de meu trabalho de campo na aldeia *Wariwari*, todas as vezes que se iniciava uma performance de Aruanã, a participação dos jovens era integral. Há sempre um homem ou rapazes na Casa de Aruanã independente se há ou não um ritual. Esse espaço exclusivo masculino também é usado no cotidiano para o descanso, conversas e o aprendizado dos mais jovens sobre a vida ritual.

As estradas de Aruanãs possuem uma divisão ternária, associada aos três mastros do *Hetohokÿ* (dentro da Casa Grande) e às três portas da casa de *Aruanã* das metades cerimoniais: a porta no sentido rio acima (*Ibòkò*) e leste é *Saura*, associada ao macaco-prego e à pena de arara-azul; a porta do meio (*tya*) é *Saurahakÿ*, associada a alguns *Worosÿ* que entram apenas no ritual do *Hetohokÿ*; e a porta no sentido rio abaixo (*Iraru*) é *Hiretu*, associada ao gavião e à pena de arara-vermelha. Esta divisão ternária é explicitada durante o ritual de

iniciação masculina quando levantam a Casa Grande colada à Casa de Aruanã. O pertencimento às metades cerimoniais é dado pela matrilinearidade. São as mulheres que dão continuidade às metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*, assim, pela aliança matrimonial, os homens passam a pertencer à metade das mulheres, como me explicou Paulo *Wèrèjahinà* “A mulher tem mais poder, se um homem é *Saura* e ela for *Hiretu*, o homem vira *Hiretu*” (aldeia *Wariwari*, maio de 2007). Um homem da metade *Saura* ou *Hiretu* tem sua posição na vida ritual e na Casa dos Homens, vinculada as metades cerimoniais. Todo ritual começa com o movimento da metade *Saura*, e *Hiretu* na seqüência.

A distinção entre as metades está inscrita na narrativa mitológica que trata da luta entre os irmãos *Ijanakatu* e os irmãos *Nabio*. Os primeiros, chamados de *Kerebelani*, *Kalobederi* e *Sirikimale*, dois homens e uma mulher, são associados à metade *Saura*, e os segundos, *Nabio*, *Otyweheni* e suas irmãs *Maha* e *Dimarani*, são associados à metade *Hiretu*. No mito, os irmãos *Nabio* perdem a luta para os irmãos *Ijana(k)atu* e morrem⁸³. Durante a luta, os *Ijana(k)atu* cantaram alegres, enquanto os irmãos *Nabio* os receberam cantando também, mas de forma triste. Para a narradora *Huiriru* “no lugar da casa dos *Nabio* ficou um gavião que chorava (cantava) todo dia de manhã e à tarde, porque não se alimentava há muito tempo. *Tolòrà* que morava em *Berahatxi*, ouviu o choro (canto) e foi na direção do som” (tradução de *Téwaxi*, outubro de 2007, aldeia *Canoanã*).

Wahukumã me explicou que a forma como a aldeia Javaé é organizada espacialmente não difere da aldeia existente no mundo subaquático de *Berahatxi*, onde a Casa dos Homens localiza-se no meio (*tya*) das duas extremidades rio acima e rio abaixo. É como se a geografia Javaé, como a de outros povos Jê-Bororo, replicasse sua cosmologia (Seeger, 2004; Crocker, 1985; Da Matta, 1976; Melatti, 1978; Turner, 1979, 1995; Lea, 1995: 327). Terence Turner argumenta que entre os Kayapó “as this bodily imagery of the limits of the spatio temporal structure of the cosmos indicates, that structure itself is conceived as isomorphic with the structure of a normal human body which, as the foregoing account of bodily practices and representations

⁸³ Em outra parte da narrativa, os irmãos *Ijana(k)atu* se casam com as filhas do sol (*Txuu*), e conquistam o prazer sexual. Este mito trata da “vagina dentada”: os irmãos, ao introduzirem na vagina das mulheres *axi* (timbó), matam as piranhas que havia em seu interior, ficando uma só responsável pelo ciclo menstrual feminino.

has made clear, is also conceived as a construct of complementary vertical and horizontal dimensions” (1995:163).

O meio da estrada é chamado de meio (*tya*) que liga as duas extremidades ao espaço da aldeia. A estrutura espaço-temporal do cosmos Javaé parece apontar para uma isomorfia com a estrutura da música, esta também isomórfica com as noções de corpo. As performances musicais executadas no *Irasò ube* ilustram a inseparabilidade entre música, espaço e corporalidade, algo típico de muitas sociedades ameríndias, como Jonathan Hill (1993) viu entre os Wakuénai na relação entre organização sonora e espaços vividos, Seeger (1987) para os Suyá, Roseman (1991) para os Temiar e Montardo (2000) para os Guarani.

A estrutura espacial-cosmológica aproxima-se da *estrutura núcleo-periferia* proposta por Menezes Bastos (1990, 2007:302) no contexto xinguano. O *núcleo* envolve as relações entre o xamã, os Aruanãs e as *Irasò Didi* como os grupos executores da performance, e a *periferia*, composta pelo grupo de mulheres e crianças. Uso o modelo da *estrutura núcleo-periferia* para fins metodológicos do entendimento da performance ritual em termos espaciais, sem, todavia, reproduzir e replicar tal estrutura como se fosse mais uma forma do dualismo centro/periferia ou público/doméstico que opõe as relações de gênero. Embora, como sugere Piedade (1997: 160) no estudo da música Ye’Pâ-Masa, grupo Tucano do Alto Rio Negro, a *estrutura núcleo-periferia* remeta-se ao plano espacial, não deixa de se referir ao plano temporal. Neste caso, o núcleo associa-se ao tempo mítico, pré-ascensão, pois os tempos “míticos” pós-ascensão do fundo das águas são de intensa transformação também como analisa Rodrigues (2008). É como se o núcleo da estrutura estivesse relacionado ao plano do tempo mítico dos corpos mágicos dos Aruanãs e ao mundo masculino, enquanto a periferia encontra-se relacionada ao tempo da transformação, aos corpos abertos e ao mundo feminino. Toda a cena ritual existe por causa das mulheres, por que é para elas que os homens recriam e dramatizam a vida do tempo mito-cosmológico, em outras palavras, é a imitação da vida dos tempos primordiais, pré-ascensão do mundo subaquático e celeste ao mundo de transformações dos humanos sociais.

As meninas (*hirari*) e moças (*ijadoma*) são as duas classes de idade feminina que participam das performances dançando para os Aruanãs. *Wahukumã* explica que a diferença entre as *adusidu* e as *Irasò Didi* reside em sua inserção ritual, “as moças (*ijadoma*) e meninas (*hirari*) têm esse nome aqui no *Ahana Òbira*. No fundo das águas,

Berahatxi, são *Iràsò Didi*, lá elas dançam para os Aruanãs” (26 de abril de 2007, aldeia *Wariwari*). As dançarinas do *Ahana Òbira*, são chamadas de *adusidu*, mas no contexto ritual, recebem outro nome, pois desempenham suas danças como se fossem as irmãs cosmológicas dos Aruanãs conhecidas como *Iràsò Didi*. Os Javaé chamam de *dusi* a dança feminina e *ise* a dança masculina. *Adusidu* é o modo como designam as moças dançarinas. Assim, a expressão *Iràsò dusinà* significa “as dançarinas de Aruanã” e também o momento em que elas e os Aruanãs dançam no meio (*tya*) da estrada principal cantando a segunda parte da canção identificada como *tôô* (“o pênis dele”).

A dança feminina é caracterizada pelo movimento dos braços (*teratará*) na frente do ventre, subindo e descendo alternadamente, e pelo movimento dos pés um pouco mais lentos (*helaka*). Assim, dançam para frente em direção à Casa de Aruanã, e retornam na mesma posição (de frente para a Casa de Aruanã, agora dançando para trás), retornando de costas ao ponto de partida. Na hora em que os Aruanãs cantam a parte *tôô* da canção no meio da estrada, elas dançam por três vezes o *helaka* de frente para os Aruanãs e retornam sempre mantendo uma distância respeitável dos dançarinos mascarados até chegar ao *hirarina*, o espaço das mulheres que acompanham a performance.



Foto 20: A dançarina chamada de *Iràsò Didi* (irmã ritual), performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 21: A dançarina chamada de *Irasò Didi* (irmã ritual), performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 22: As dançarinas *Lawarasiki* e *Munija*, dupla de *Irasò Didi* (irmãs rituais), performance *KuladuBiditò*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 23: As dançarinas *Hatoti* e *Walyki* , dupla de *Irasò Didi* (irmãs rituais), performance *Imonahakÿ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 24: A dançarina *Walyki*, *Irasò Didi* (irmã ritual), performance *Imonahakÿ*, aldeia *Wariwari*, 2007.

As irmãs, mães, tias e primas das *adusidu* acompanham com muita tensão a performance, orientando-as a cada dança, para uma apresentação “bonita” e sem “erros” . No discurso social, qualquer eventual erro das dançarinas ou dos dançarinos mascarados a punição é com *rubuna* (morte). Os Javaé explicam que “antigamente” ou “naquele tempo” qualquer movimento contrário na performance as pessoas eram punidas com a morte: “amarravam os corpos num pau e jogavam no rio para morrer, ou o *hàri* levava para o mato com outros homens para matar” (*Xiari*, maio de 2007, aldeia *Wariwari*). Um sorriso das dançarinas é o suficiente para alguma sanção. Como aponta Lévi-Strauss

([1964] 2004: 48), “além de os mitos serem freqüentemente cantados, sua recitação é geralmente acompanhada de uma disciplina corporal: proibição de bocejar ou de ficar sentado”. As *adusidu* apresentam-se ornamentadas com enfeites nos braços *desi* (cilindro vermelho de algodão pintado com urucum), *dexibedosi* (franjinhas de algodão também vermelho), nos tornozelos usam o *kurawo* (franjinhas vermelhas de algodão), *riti* (desenho) nos braços, coxas e pernas feita de tinta de jenipapo, e vestem uma tanga (*inytu*) feita de entrecasca e cinto de algodão. As mulheres casadas e com filhos (*kuladuse*), “mães de criança”, não podem dançar com Aruanã porque elas têm *kyty* (cheiro forte), substância associada ao sangue menstrual e à condição do corpo de homens e mulheres após a relação sexual. Quando um homem teve relações sexuais com uma mulher, ele também não pode cantar e dançar como Aruanã, pois está com o corpo poluído de *kyty*.

Rodrigues (1993: 315) observou um contraste entre as irmãs rituais e as mulheres citadas nas canções. Em outras palavras, aponta para a ambigüidade que a posição do feminino ocupa na cena ritual: na posição de dançarinas estão relacionadas como irmãs rituais e na posição de sujeitos citados nas canções estão relacionadas como esposas ou amantes. Não é a toa que o termo vocativo *Lery* comparece nas canções para se referirem às primas, reais e classificatórias, potenciais cônjuges ou às suas irmãs, reais ou classificatórias. Pétesch (2000: 196), por sua vez, encontra entre os Karajá o termo *tyhy* para “próximo” e “verdadeiro” e *teherarie* para “distante”. Assim, diz a autora, “o homem Karajá pode diferenciar a *lerã tyhy*, associada a uma irmã real (*sè riore*), da *lerã teherarie*, associada a uma esposa (*riore sè*)”.

De modo semelhante aos Suyá (Seeger, 1980, 1987), os Javaé não fazem uso de alucinógenos ou bebidas fermentadas durante as performances rituais. É a repetição da dança e das canções na duração do rito, por dias ou noites inteiras, que parece exercer um efeito fisiológico sobre os corpos dos dançarinos. O tabaco é a única substância de consumo do xamã e do grupo de homens que realizam o ritual, além do *Iweru*, bebida feita de arroz ou milho e açúcar (antigamente adoçada apenas com mel) e servida como *xiwè*. O tabaco ocupa um lugar especial na narrativa mítica de *Hanatxiwe*, retirado de um buraco pelos homens que caçavam caititu. Ele chorava e pedia *Hanatxi*, *Hanatxi Biù noirasò aritokere*, “*Hanatxiwe* quer fumar (*tòbò*), a flor do céu”. Seu desejo foi atendido pelo xamã que conhecia a fala de *aõni*. Os xamãs usam como substâncias mágicas o tabaco (*koti*, ou *biu noirasò*, a flor celeste) nas suas investidas xamânicas aos mundos

cosmológicos. Nos rituais em que os Aruanãs recebem o *xiwè* das mãos das dançarinas, os xamãs seguem ao lado dos *Irassò* com a *hitxiwà* (vara mágica feita de penas de arara), para protegê-los de qualquer contato dos humanos sociais, e ao mesmo tempo, assegurar o fluxo contínuo de alimentos para a aldeia.

5.6. Comidas, músicas e danças

Durante todo ciclo ritual que pode durar de um a dois anos, os pais de Aruanãs, devem patrocinar todas as performances conduzidas pelo xamã. Uma prática que confere às famílias distinções sociais ao fornecer uma quantidade significativa de alimentos para a efetivação do rito. Fénelon (1978: 39) e Lima Filho (1994: 41-42) observaram entre os Karajá da aldeia de Santa Isabel do Morro, que a dança dos Aruanãs requer dos pais de Aruanãs todo o patrocínio dos rituais, e essa seria uma das razões sociológicas implicada no cultivo das roças. Toral (1992: 271) considera que a distribuição de alimentos entre os Javaé operaria como “um regulador econômico”. Pétesch (2000) constata nas aldeias de Santa Isabel do Morro, Fontoura e Macaúba, a distinção conferida às famílias “donas de Aruanãs” que devem sustentar durante todo um ciclo ritual a Casa dos Homens e os Aruanãs. De minha parte, a circulação de alimentos vai além de seu caráter distributivo econômico e distintivo entre famílias, pois se trata das prestações matrimoniais (*tykòwv*), a aliança assimétrica entre genros e sogros já apontado por Rodrigues (2008), e explicitamente inscrita no **Mito 1** de *Tan̄xixiwè*. Em outras palavras, as performances de Aruanãs podem ser interpretadas como um eixo de articulação das relações de troca, de afinidade e da alteridade entre os Javaé, como na frase *itykòwv r̄ys̄ m̄ynade*, glosada como “o Aruanã vêm comer o pagamento pela vagina de uma mulher”, que exprime o núcleo das relações sociais.

As refeições rituais (*xiwè*) de caça (*dò*) que as famílias patrocinadoras dos ritos devem fornecer aos Aruanãs incluem uma preferência pela carne de porco-queixada (*ix̄*), caititu (*hèl̄*), cervo (*boròrè*), quati, e especialmente a tartaruga (*kòtuni*) e tracajá (*kòtu*), inseridos nas comidas originárias da pesca. Conforme os relatos de *Karuta* e *Xiari* (aldeia *Wariwari*, junho de 2007), o grupo cerimonial e o xamã sempre que se preparam para uma pescaria, como a de tartaruga, oferecem comida ritual (*xiwè*) para os Aruanãs presentes na aldeia, dentro da Casa de Aruanã, e também agradecem aos parentes (tios, tias, e avós) mortos há muito tempo, para que tenham uma boa e farta

pescaria. Pedem também que nada aconteça com os homens, como mordidas de piranhas, arraias e cobras ou um ataque de onça. Se a pescaria for considerada boa repetem o mesmo ritual na chegada, e só depois as *Irasò sè* (mães de Aruanãs) irão preparar as refeições, propiciadoras de uma bela performance.

Quando os Javaé dizem “pai de Aruanã” (*irasò tyby*) e mãe de aruanã (*irasò sé*) se referem a uma relação de identidade simbólica, ritual, *xiburè* (mágico), e não a uma relação de identidade de substância. Segundo Rodrigues (2008: 541), “Apesar de se falar em uma linha de ‘transmissão’ dos Aruanãs, não existe um princípio unilinear que identifique claramente patrilinhas ou matrilinhas através das gerações”. Por esta razão que se diz que uma família é “dona de Aruanã” da qual os filhos ou filhas irão herdar.

As famílias donas de Aruanãs são responsáveis pela caça, pesca e preparação das comidas que conferem o nome às performances, especialmente as consideradas “grandes” guarnecidas com comidas de origem animal, peixe ou caça (*irasò dò*: comida dele). As performances “pequenas” são alimentadas por comidas de origem das roças como mandioca e milho (*irasò rasÿna*) e *iwèru* (calogi), bebida não fermentada feita de arroz, milho, macaúba ou mandioca, adoçada com mel ou açúcar. A bebida chamada de “calogi” ou *Iwèru*, é muito apreciada por todos e é feita com vários produtos da roça. A bebida feita de arroz branco com açúcar chamam de *Iwèru maisomõ*, feita com mandioca mansa chamam de *Iwèru Adierÿ*, a bebida feita de abóbora *Iwèru Tokerà* e a bebida feita de milho *Iwèru Mai* (palavra Tupi). Todas as bebidas consumidas nos rituais são chamadas de *Iwèru* e não são fermentadas. O consumo não se restringe aos contextos rituais, porque é consumida na vida diária por todos.

A interrupção da seqüência ritual pode ocorrer devido à morte de algum parente, período marcado pelo choro ritual de mulheres com algum parentesco “próximo” do morto. Se a morte for de um adulto, o luto pode durar um mês inteiro ou mais, se for de alguma criança ou pessoa mais velha, dura poucas semanas ou dias. Após o luto, os xamãs reiniciam as atividades no interior da Casa de Aruanã e comunicam às famílias, pai e mãe de Aruanã, que as brincadeiras devem recomeçar, pois o Aruanã quer “brincar”. É o pai de Aruanã quem avisa na casa dos homens que haverá uma “brincadeira” no dia seguinte, enquanto a mãe de Aruanã avisa as outras mães de outros Aruanãs. Da casa dos homens, houve-se um grito conhecido como *irasò riwahi anarakana*, “aviso da brincadeira de Aruanã” que se expande por todo o espaço aldeão.

Assim, uma mulher que é mãe de Aruanã (*irasò sé*) e sabe fazer as tarefas tradicionais, comidas, enfeites, esteira, e que respeita o marido, ou seja, não busca o prazer sexual com outros homens é considerada uma “mulher respeitada” (*hawky tyhy*), ou ainda, “mãe de todos” (*joi sé*), a mãe de família respeitada que tem Aruanã na família. Os homens, por sua vez, o genro, é aquele que procura manter uma relação respeitável com seus afins, que se dedica ao cultivo das roças, a pesca e a caça, fornecendo as condições reais para a realização das “brincadeiras de Aruanãs”. O bom genro é chamado de *ralÿbÿ inÿtyhy*, “cabeça preta e pessoa honrada”, *ralÿbÿ dekyrewè*, “genro trabalhador” em contraste com o *ralÿbÿ bina*, “genro ruim”, que briga com os filhos e a mulher e não mantém a economia da troca com seus afins, “o pagamento pela vagina da esposa” (*tykòwy*), expressa, especialmente, nas “brincadeiras de Aruanãs”.

Um ciclo cerimonial de Aruanã tem início a partir do momento em que os pais de um menino ou menina pedem ao xamã para buscar um Aruanã do Fundo das Águas ou do Mundo Celeste. A busca xamânica se dá a partir da existência, na família dos pais da criança, de Aruanãs que foram de seus parentes bilaterais, pois são transmitidos de geração a geração, preferencialmente ao filho primogênito, como constatou Rodrigues (2008). Na prática, os filhos ou filhas que não são necessariamente primogênitos também podem receber os Aruanãs. *Temanaku* (aldeia *Wariwari*, junho de 2007), explica que os Aruanãs são das crianças novas,

“Meu avô contava que é o xamã que dá para a criança, a gente fala *kuladu tymyra*, criança nova. O xamã fala para a mãe e para o pai da criança para dar Aruanã. A gente fala assim *tôhõrena*, para o Aruanã ficar para a criança, quando dá para a criança é dele. É parente que dá Aruanã para criança. O dono mesmo é o menino ou a menina, a gente fala *wèdu*, o dono de Aruanã. *Nahuriá*, minha cunhada, e *Tuxo* são donos de Aruanã também, mas é *Sikiria*, meu sobrinho, que é o dono mesmo. Aruanã é o *nohõ* dele. *Wanohõ* é um cordão de pescoço assim, meu cordão, a gente fala também *wanohõ* para Aruanã também”.

Ao longo das semanas e dias em *Wariwari*, conversei com alguns homens Javaé para entender as relações entre os Aruanãs e as famílias patrocinadoras das performances. *Karuta* (aldeia *Wariwari*, junho de 2007), homem muito respeitado por suas participações na vida

ritual e filho primogênito do cacique da aldeia, explica para mim, junto com sua esposa *Kunaru*, como se dá o processo de transmissão dos Aruanãs,

“O Tuxo tem Aruanã do menino, *Hãiriri*, o *Kuriaru* tem do menino dele, *Ijareheni*, e a Marina *Kuriwiri* do menino dela, *Weru*. depende do *hàri* (xamã), se a família tiver Aruanã, ele chama, tem um nome que esqueci. Se a mãe de Samuel *Iôlô* teve Aruanã naquele tempo, vai falar para o *hàri* para ter um Aruanã da mãe dele que teve naquele tempo, vai falar para *hàri* entregar Aruanã para o menino. É *rikokorè*”. *Kunaru* participa da conversa: “Não precisa ser assim não, o *hàri* pode buscar outro Aruanã, pode ser outro, *Hãkiriri*, *Iraburè*, *Waije*, *Txyreheni*, *Iobèsè*. *Welu* (filho primogênito do casal) teve Aruanã lá em São João, era *Iraburè*”. *Karutà*: “Quando eu saí (iniciação) no *Hetohokỹ*, eu tive *Iobèsè*. Então esse aí eu posso dar ao meu neto. O *Iraburè* é da minha sogra que pediu para ter *Iraburè*, o meu era *Iobèsè*. O Aruanã pode ser da família, do avô, do tio”.

Se idealmente os Aruanãs são passados dos pais para os filhos(as) de acordo com a primogenitura ou herdado de seus parentes bilaterais, do *labié* (avô), da *lahi* (avó), ou do *lana* (tio materno), na prática, os filhos não primogênitos de uma família que tiver condições de patrocinar um ciclo cerimonial também poderão ter Aruanãs. Em meu trabalho de campo, as mães de Aruanãs falavam que eles vêm do pai, da mãe ou dos avôs bilaterais. *Nahuria*, mãe de *Sikiria* (*irasò wedu*) explica: “*Hãkiriri* (Aruanã) de *Sikiria* (filho primogênito dela) era da avó dele, da mãe de meu marido, *Wassuri*”. Segundo o xamã, ele poderá “trazer” um Aruanã quando a família quiser o que era dos pais, avós ou tios da criança. As explicações nativas apontam que os Aruanãs são transmitidos de uma geração à outra e, portanto, estão relacionados à distinção existente entre o primogênito e o caçula (Rodrigues, 2008: 530-541). Segundo a autora, a permanência sob os cuidados de uma família permanece até o nascimento do primeiro filho, novamente o primogênito, a quem será transmitido o Aruanã.

Os Javaé glosam como “donos” (*wèdu*), as pessoas responsáveis pela presença dos Aruanãs durante um ciclo cerimonial. Os xamãs (*hàri*) são as pessoas que buscam os Aruanãs nos mundos cosmológicos de *Berhatxi* (mundo subaquático) ou *Biu Wètyky* (mundo celeste), seres

que pertenceram às gerações antigas e retornam para uma nova geração de acordo com a vontade e as condições da família da criança em patrocinar um ciclo ritual inteiro. A criança é a principal dona de Aruanã (*Irasô wèdu*), ou seja, o Aruanã é o *nohõ* da criança e da família. Rodrigues (2008: 541) menciona que a categoria *nohõ* refere-se ao “bem precioso” Javaé, os Aruanãs como seu principal patrimônio cultural. Os Javaé também glosam como *nohõ* objetos como colares e animais domesticados (filhotes de socó, jaburu, jabuti, cachorros e curitaca), seus xerimbabos.

Para Fausto (2008: 329), a categoria de “dono” ou “mestre” e seus recíprocos designam um modo de relação constituinte da socialidade amazônica, especialmente as relações “entre humanos, entre não-humanos, entre humanos e não-humanos e entre pessoas e coisas”. Meu propósito aqui não é discutir o modelo da *predação familiarizante*, o esquema relacional nos domínios do xamanismo, da guerra e do ritual ameríndio elaborado Fausto (2001), mas apontar a importância que a noção de “dono” ocupa na socialidade Javaé. Fausto (2008: 333) destaca a relação de assimetria que o xamã exerce sobre os seres com quem se relaciona por meio de seu próprio corpo. Mas é uma assimetria que diverge da relação de propriedade do modelo ocidental. A relação de *maestria-domínio* implica relações entre sujeitos e entre os objetos e as coisas pensadas, em muitos contextos ou domínios do cosmos, como pessoas (Gell, 1997; Lagrou, 1998). Fausto sugere que “a relação de maestria opera, à maneira da afinidade simétrica, como um “operador cosmológico” (Viveiros de Castro, 1993)” que envolve, entre outras relações, a posse de certos bens e conhecimentos rituais, e as relações entre humanos e não-humanos (2008: 348)⁸⁴.

A categoria *êmica* Javaé para se referir a “dono” é *wèdu*, sempre fixada a dois sujeitos: o xamã que busca “a pele velha ou corpo” (*tykytyby*) dos Aruanãs e “fotografia” suas máscaras, face e corpos no Fundo das Águas ou no Céu, e o adolescente considerado o “dono” real do Aruanã, isto é, a pessoa para quem será transmitido o “*nohõ*”, e

⁸⁴ Fausto (2008: 333) menciona ainda “as relações entre pais e filhos adotivos estrangeiros”, particularmente, os cativos de guerra, “a relação entre o matador e sua vítima após o homicídio”, “a relação do pajé com os espíritos auxiliares”, e “a relação entre chefes e seus seguidores” nas relações no contexto da conquista e da colonização. Para este autor, esta “pede uma categoria-recíproca, a qual parece oscilar entre filho e animal familiar, ambas tendo como traço subjacente a idéia de adoção. A relação modelar de maestria-domínio seria, pois, a filiação adotiva, relação que não é dada, mas constituída freqüentemente pela dinâmica que denominei predação familiarizante” (id.).

assim sucessivamente entre as gerações. O xamã detém a posse do conhecimento ritual e é o mediador do sistema cosmológico. Os pais de Aruanã, por outro lado, possuem uma relação de filiação e de provedores quando dizem “pai de Aruanã” (*irasò tyby*) e “mãe de Aruanã” (*irasò sé*), os responsáveis pela produção e preparação das comidas rituais.

A chegada de novos Aruanãs cria uma atmosfera de alegria e expectativa na aldeia. Às mulheres é proibido “olhar” para fora de suas casas em direção ao rio (*ibòkò*: rio acima), no dia anunciado da chegada de Aruanãs. Elas podem ouvir os cantos e os movimentos realizados pelos homens. Após a entrada dos Aruanãs na Casa dos Homens, as mulheres são liberadas para continuar suas atividades.

No ritual de iniciação (*Hetowèkèrè*) do jovem *Wekumã*, habitante da aldeia Boa Esperança, pude acompanhar o momento em que o xamã foi até a casa dos pais do jovem para entregar o Aruanã *Iraburè*, o primeiro a chegar naquela aldeia, pois a Casa de Aruanã foi construída lá para este ritual, a primeira vez que a aldeia recebia Aruanã (Prancha 49). Na segunda-feira, o xamã foi até a casa dos pais do neófito, acompanhado por todos os seus parentes e anunciou “Estou lhe entregando meu Aruanã (*anohõ majere rasenyumĩ Irasò*), devem respeitar o *Hetowèkèrè*, não falar com ninguém, *weryry* (menino) não pode falar com *hirari* (menina), *ijadoma* (moça), *hawkyky* (mulher). É bom que nossa tradição seja feita” (*Wahukumã*, 18h de 26 de junho de 2007, aldeia Boa Esperança).

De acordo com a análise de Rodrigues (2008), os Aruanãs como *nohõ*, “bem precioso”, são os equivalentes simbólicos Javaé dos *nêkrêjx* Xikrin-Mebêngokre (Lea, 1993; Turner, 1995; Gordon, 2006). A prestação matrimonial põem, na cena ritual, o sistema da mitocoscologia traduzida em música e dança, a comunicação entre duas estruturas relacionais, isto é, a estrutura musical, glosada como “o corpo e o pênis da música” que canta para a vagina, o *tykòwyy*, o “pagamento pela vagina da esposa”, a estrutura sociológica da relação entre afins. Durante a gravação de narrativas, das canções e a tradução dos dados, ouvi constantemente a observação Javaé de que “tudo o que a gente faz, as brincadeiras, o *Hetohokỹ*, o *Iweruhukỹ*, é por causa do *tykòwyy*” (*Têwaxi*, outubro de 2007).

De acordo com a tese de Rodrigues (2008: 829), a dança de Aruanã sintetiza as relações de troca entre os Javaé “oferece a um homem que abre o seu corpo na casa dos afins, associada ao rio abaixo feminilizado, a chance de fechá-lo cerimonialmente de duas maneiras:

tornando-se o próprio aruanã ou o pai ritual do aruanã, duas posições estruturalmente antagônicas. Na primeira, a mais prestigiada, ele é o tio materno da criança (credor), ligado ritualmente à casa natal, associada ao rio acima masculinizado, que é alimentado para dançar como aruanã. Na segunda forma, de menor status, ele é o pai da criança (devedor) que retribui materialmente a seu cunhado (WB) para que este dance, a fim de se transformar em um pai ritual”. Essas relações manifestariam a possibilidade simbólica de negação da afinidade “muito mais interessada na recriação cerimonial da imortalidade do que na afirmação do valor da vida em sociedade, que entre os Javaé é associada, com maior ênfase do que entre os Jê-Bororo, a um grande sacrifício dos homens em prol das prestações matrimoniais” (Rodrigues, 2008: 837).

Se a “dança dos aruanãs” é um ritual “anti-aliança”, não significa que o mundo da musicalidade seja uma epifenômeno deste substrato sociológico. Em outras palavras, as performances de Aruanãs também são a manifestação das subjetividades, do mundo das emoções, do ciúme, dos afetos, do engano, da arte e do mito, o arranjo ético e estético em torno do qual procuram resolver a tensão e os conflitos da ordem do vivido.

Na página seguinte, apresento a Genealogia dos donos de Aruanãs, dançarinas, mestre de música e interlocutores da aldeia Wariwari.

Não pude gravar todas as canções executadas nas performances de Aruanãs que etnografei, porque, antes da viagem a campo, nada sabia sobre a dinâmica das performances de Aruanãs, se cantavam todos juntos ou não, não tinha tanta autonomia nas gravações por questões de gênero, como mulher, não poderia circular pelos espaços proibidos às mulheres, e, por fim dependia quase que exclusivamente, nos primeiros meses da pesquisa, da participação de rapazes iniciados dispostos a gravar durante boa parte do dia ou às vezes, a noite inteira. Assim, o acervo de canções de Aruanã é o resultado da minha experiência em campo, inscrita na posição de alteridade feminina entre os Javaé. Para um registro completo de todas as canções, é preciso uma equipe de pesquisadores que utilize vários gravadores simultâneos e com a participação dos jovens Javaé na gravação. Em *Canoanã*, há cinco estradas de Aruanã nas quais, durante as performances, todos os Aruanãs cantam ao mesmo tempo. Em *Wariwari* são duas pistas, sendo que em uma delas, dois Aruanãs, *Ijareheni*, *Weru* e *Latèni*, compartilham a mesma pista.

O primeiro registro em disco da música Karajá e Javaé é de Harold Schultz e Vilma Chiara (1962), *Anthology Brazilian Indian Music*, pela *Ethnic Folkways Library* FE 4311. Em 2004, a *Smithsonian Folkways Archival*, reeditou o disco para o formato de CD. A faixa 1 (1'03''), é uma canção Karajá, cantada por um homem, provavelmente fora da performance de aruanã, a faixa 2 (2'27'') é uma canção Javaé gravada de uma dupla de Aruanã, provavelmente *Weru*. A última faixa de número 14 é uma canção de ninar Javaé, cantada por uma mulher. As outras faixas são canções Krahó, Tukuna, Juruna, Suyá e Txukarramãe.

Genealogia dos “donos” de Aruanã da aldeia de *Wariwari*, 2007.

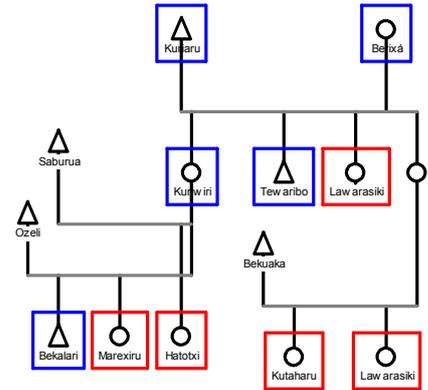
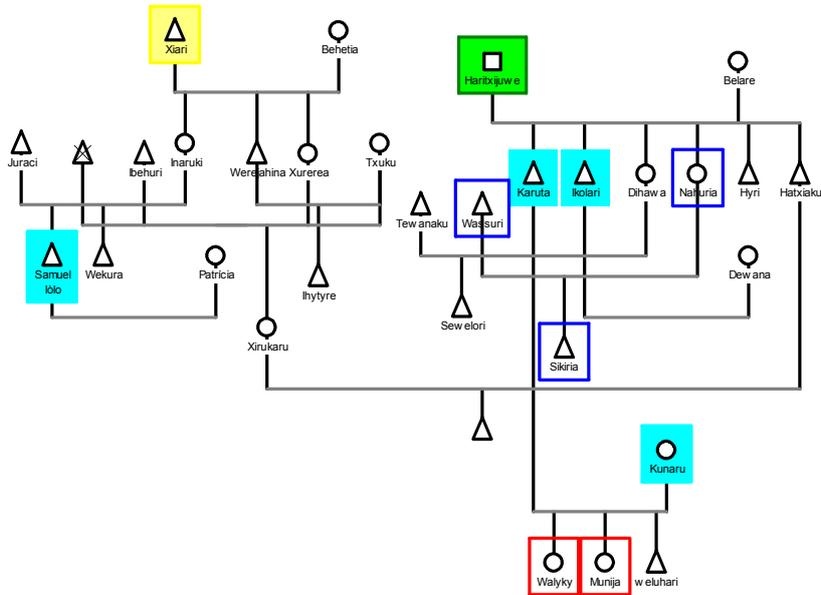
Donos de Aruanã (Irasò Wèdu)

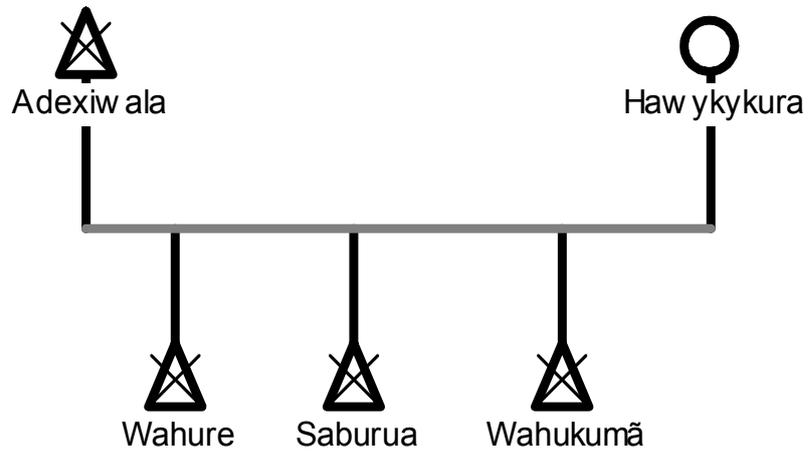
Mestre de Música

Dançarinas (Irasò Didi)

Interlocutores

“Dono da aldeia” (Ixý Wèdu)

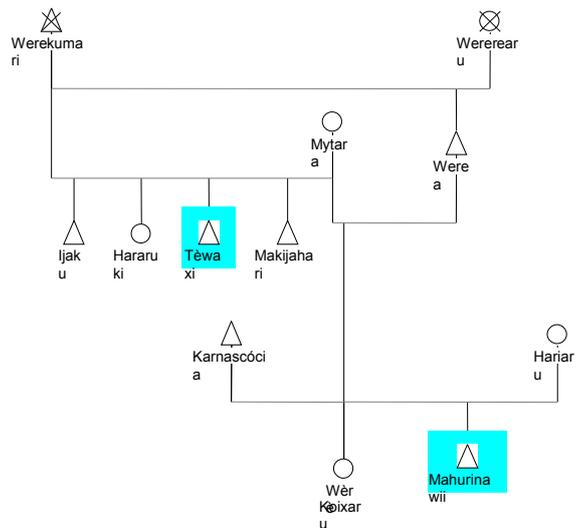
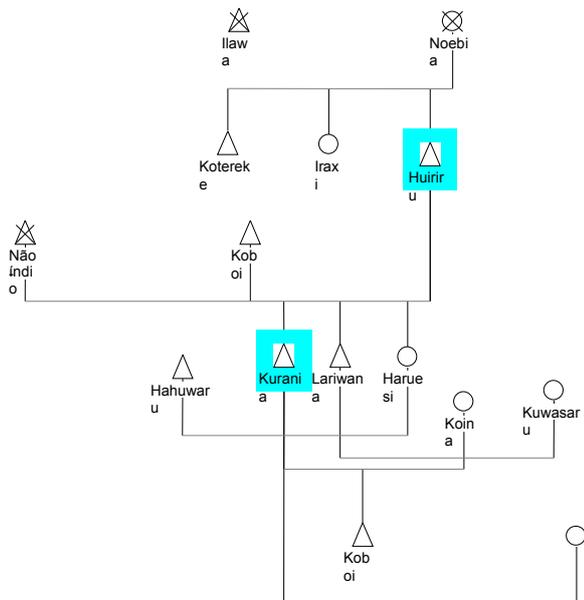




Genealogia Wahukumã

■ Genealogia: Interlocutores da aldeia Canoanã

Huiriru: narradora; *Kurania*: chefe cerimonial; *Tèwaxi*: tradutor; *Mahurinawii*: tradutor



CAPÍTULO 6 – MÁSCARAS, CORPORALIDADE E ARTE

A etnologia indígena mostra que determinados domínios muito importantes das socialidades dos povos indígenas – corporalidade, organização social, ritual, xamanismo – estão marcados pela *artisticidade* (Menezes Bastos, 2006, 2007). Uma chave metodológica é a noção de “cadeia intersemiótica” entre as artes – verbal, visual e musical – para o entendimento da produção da identidade e da alteridade no contexto ameríndio a partir de sua própria semânticidade (Menezes Bastos, 1990). A *artisticidade*, inseparável da corporalidade, permite a compreensão mais ampla dos povos das TBAS entendida como um mundo relacional, movente e comunicante. Aquilo que no Alto Xingu está relacionado ao ritual-musical ao englobar a dança, a narrativa mítica e a cosmologia (Menezes Bastos 1990; Piedade, 2004; Mello, 2005), entre os grupos de língua pano Kaxinawá (Lagrou, 1998) e Shipibo-Conibo (Gebhart-Sayer, 1984) a relação entre corporalidade, xamanismo e arte encontra-se no grafismo⁸⁵. A fabricação dos corpos e a produção de pessoas (Seeger, Viveiros de Castro, 1987; Lagrou, 1998), implicam a noção de *artisticidade*. No dizer de Deleuze (1977: 171) o “plano de consistência”, o território do agenciamento sonoro e plástico feito de música e dança. Na Melanésia, Gell (1997), mostra que os artefatos possuem sua eficácia indexada em uma “matriz sócio-relacional” (1998: 07). Esta perspectiva é uma teoria das relações sociais que nos permite entender com as obras de arte são *agentes* tal como os indivíduos são entendidos nos estudos de economia ou parentesco. Segundo Gell, pessoas ou agentes sociais são, em certos contextos, substituídos compreende pelos objetos de arte (*op.cit.*: 05). A arte, portanto, é pensada como um *sistema de ação* que atua sobre o mundo social.

Para Lagrou (1998, 2003: 101) é pertinente essa idéia no quadro das cosmologias ameríndias quando se aproxima os conceitos de artefato e pessoa. A questão mais importante é observar como em diferentes socialidades, as interações humanas incorporam e significam os seres e corpos, máscaras, ídolos, banquinhos, pinturas, adornos plumários, entre outros. A ontologia relacional dos Kaxinawá aponta para as qualidades sensíveis da percepção, da expressão e da cognição

⁸⁵

A antropologia da arte nas sociedades sul-americanas encontra-se nos trabalhos de Ribeiro (1989), Vidal (1992), Langdon (1992:67-87), Müller (1992: 134), Toral (1992), Gebhart-Sayer (1984), Lagrou (1998).

nativa. Neste sentido, Lagrou sublinha que a percepção e a criatividade devem ser pensadas considerando a ênfase ontológica nativa de um mundo sempre em transformação. Isso permite a interpretação das questões da aparência, ilusão e realidade envolvendo estados de consciência. Ao contrário da oposição entre ilusão e realidade, há entre os Kaxinawá, a relação entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva que informa sobre estados diferentes do ser humano e não-humanos. (op.cit.: 164-165).

Para os Kaxinawá e os Shipibo-Conibo, ambos grupos pano, sociedades que têm desenho, pintura corporal e arte têxtil são sociedades bonitas, bem feitas, indicando a dimensão do gosto e do julgamento estético na valoração da idéia de humanidade e do mundo. Assim, a arte manifesta-se como a extensão da corporalidade e da cosmovisão do mundo. Esse é um ponto alto da análise da autora ao enfatizar a relação entre ética e estética na perspectiva da comunidade, algo que Overing destaca no modo de ser criativo dos Piaroa (1991). Gebhart-Sayer (1984) informa que para os Shipibo-Conibo, “todas as coisas são cobertas por desenhos”, a visão de mundo deste grupo passa pelo modo como ornamentam, grafam e pintam todas as coisas da vida social. O grafismo, a pintura e a canção são esferas indissociáveis na cosmologia. O grafismo opera como se fosse uma notação musical e a canção e o som como se fossem formas geométricas. Enquanto as mulheres fecham os olhos ou sonham para que a visualização dos desenhos aconteça, a viagem xamânica permite ao xamã traduzir os desenhos em sons musicais. A dança, do mesmo modo, segue um padrão de desenho imaginário. No mesmo sentido, Barcelos Neto (2002: 115, 2008) descreve as representações gráficas e os objetos de arte Wauja, grupo aruak, como agentes portadores de subjetividade conectado ao mundo mítico e xamânico.

Procuo mostrar como a arte Javaé inscrita na pintura e nas máscaras só faz sentido nas suas relações com outros planos da vida social. Rodrigues (1993, 2008) observou que o corpo, para a sociedade Javaé, é o eixo em torno do qual estão assentadas as categorias e noções do pensamento social nativo, especialmente as noções espaciais, o parentesco e sua teoria nativa da história. Entre os Javaé, como entre os Piaroa, povo habitante ao longo de tributários do rio Orinoco, na Venezuela (Overing, 1999: 81-98), a vida social tanto no contexto ritual quanto nas práticas cotidianas não é concebida fora da noção de criatividade e de valorização daquelas pessoas que aprendem bem as

artes da música, da dança, do desenho, das comidas e dos artefatos de uso diário como esteiras, pilão, potes e panelas de barro para uso ritual, entre outros objetos. Como enfatiza Overing (1996: 265-266), a idéia modernista de que a arte transcende a vida cotidiana não é operativa para outros contextos, especialmente entre os povos ameríndios.

Na história da antropologia, há estudos clássicos que se debruçaram sobre a arte de modos diferentes (Boas, [1927]1955; Lévi-Strauss, 1979, 1989a, 1989b, 1997, [1957] 2003; Geertz, 1997), e foram decisivos para as pesquisas com sociedades não-ocidentais ao possibilitarem a relativização do conceito de arte ao revelar outras conceptualizações a respeito daquilo que Lévi-Strauss chamou da “lógica das qualidades sensíveis” ([1968], 2004,[1962] 1997). A análise de Lévi-Strauss (2003) ⁸⁶ sobre as artes da Ásia e da América procura encontrar similaridades e evidências explicativas a partir da noção de *split representation*, os desdobramentos na representação de sistemas geométricos como formas e maneiras de pensar. Ao empregar a análise estrutural das formas Maori e Guaikurú, Lévi-Strauss aponta que, em ambos os casos, o desdobramento da representação aparece como uma consequência da importância que ambas as culturas prestam à tatuagem. Ou seja, no pensamento indígena, diz o autor, “o ornato é o rosto, ou antes, ele o cria. É ele que lhe confere seu ser social, sua dignidade humana, sua significação espiritual” (2003: 295).

Lévi-Strauss mostra que o elemento central que conecta o plástico e o gráfico, a escultura e o desenho, o rosto e a decoração, a pessoa e o personagem, a existência individual e a social, a comunidade e a hierarquia, é o desdobramento que ele chama de “dualismo” (*op. cit.*: 298). Assim, quando o elemento plástico é formado pelo rosto ou pelo corpo humano, e o elemento gráfico pela decoração facial ou corporal (pintura ou tatuagem), é a noção de *máscara* que “fornece uma série de formas intermediárias que asseguram a passagem do símbolo à significação, do mágico ao normal, do sobrenatural ao social” (grifo meu, *op.cit.*: 299). Todas as culturas investigadas são culturas de máscaras que ilustram o elo entre o desdobramento da representação e o mascaramento. Assim, diz o autor, na relação entre a ordem social e a ordem sobrenatural, o desdobramento da representação exprime a aderência estrita do ator a seu papel e da posição social aos mitos (*op.cit.*: 302).

⁸⁶ O texto aqui apresentado foi publicado pela primeira vez na *Revista Trimestral* pela Escola Livre dos Altos Estudos de Nova Iorque, entre 1944 e 1945.

De um lado, a máscara, diz Lévi-Strauss (1989), é o próprio ser social mascarado ao portar nomes, linhagens, pertencimento clânico ou de casta⁸⁷. De outro, a máscara animada por seu portador, transporta sobre a terra sua realidade mítica e, de forma memorável, o homem atesta sua própria existência social codificada nos símbolos. A máscara, “é o mediador, por excelência, entre a sociedade, a natureza e a sobrenatureza” (1989: 182). Na ótica de Lévi-Strauss, “a máscara não fala” a mesma língua dos seres sociais, e “se fala é numa língua que lhe é própria e que se opõe, foneticamente e semanticamente, àquela que permite aos homens se comunicar entre si (*idem*). As máscaras produzidas pelos artistas indígenas reúnem dois grandes princípios da arte, o espaço e a forma, ou a forma e seu contexto, porque, como argumenta Lévi-Strauss, a forma de uma máscara destinada a uma dança ritual pode até ser concebida em função dos movimentos ou dos gestos do dançarino, do ritmo e da música que acompanha, mas a máscara é desprovida de contexto, sua premissa estética” (1989: 224). Forma e contexto se confundem no próprio objeto, por isso, a premissa fundamental desta perspectiva quando se observa que, o lugar das máscaras, nas sociedades ameríndias, só faz sentido quando vistas indexadas na trama intersemiótica entre mito-rito-música, corpo-pinturas e ornamentos. Por essa via, as roupas-máscaras comunicam ou cantam, como fazem os Aruanãs, no lugar dos seres humanos.

As pesquisas etnológicas cujo foco concerne aos usos rituais e simbólicos de máscaras identificam três grandes regiões nas quais ocupam um lugar tão importante nas cosmologias quanto o “complexo das flautas sagradas” nas TBAS (Karadimas, 2003; Barcellos Neto, 2002, 2004, 2008; Goullard, 200-2001; Chaumeil, 2000-2001; Erikson, 2002). Chaumeil (2000-2001: 97), identifica o Brasil-Central, com máscaras de diadema de plumas, o Peru oriental com máscaras em terra cozida ou em cabaça, e o noroeste amazônico com máscaras feitas de cortiça e entrecasca, decoradas com franjas feitas de folhas de palmeira e acentuadas com detalhes em madeira, encontradas entre os povos Miranã (Bora), Tukano e Yagua. Chaumeil não inclui nessa lista, as máscaras Wauja (Aruak). Para o autor, o uso dos mesmos nomes de máscaras em certos grupos sugere a existência, no passado, de uma linguagem ritual comum, possivelmente de origem Aruak (Arhem 1998 *apud* Chaumeil, 2000-2001: 97). Enquanto entre os Cubeo e os Ticuna,

⁸⁷Ver a resenha de Cardoso de Oliveira (1982: 281-288) do livro *La Voie des Masques*, editada em 1979.

as danças mascaradas são ligadas ao ritual funerário e a iniciação feminina, em outros, elas são associadas ao período de cerimônias de época de abundância da palmeira. Na Melanésia, Gell ([1999] 2006: 139) estudou o conjunto de máscaras dos Umeda e argumentou que “o conjunto de máscaras (como um grupo de transformações) expressam os elementos da vida mundana na elaboração dos significados rituais, recapitulando as oposições sociológicas entre as várias classes de idade masculina diferenciados pelos estágios do ciclo de vida, ou seja, as máscaras codificam o ciclo regenerativo da vida.

Os Javaé são uma sociedade de máscaras da região do Brasil Central, máscaras cilíndricas caracterizadas pelo grafismo, pelo uso de penas de araras (vermelhas, verdes e azuis) e palhas na composição das “roupas” dos dançarinos mascarados. As máscaras ou “corpos” de Aruanãs ocupam uma posição homóloga do “complexo das flautas sagradas” (Piedade, 2004, Menezes Bastos, 1990) nas sociedades das TBAS quanto à proibição do acesso das mulheres à execução das flautas e ao acesso as casa dos homens. Tal como as flautas, consideradas pessoas, portadores de agência, as máscaras são a corporificação (*embodiment*) dos seres míticos Javaé.

Faço uma breve incursão pela etnografia dos Yagua para uma comparação no que se refere ao simbolismo das máscaras de Aruanãs e às relações entre primogenitura e caçula, masculino e feminino, contenção e transformação, tradição e recriação já identificados por Rodrigues (2008) na sociocosmologia Javaé. A comparação nos leva a encontrar outros sentidos mais abrangentes para nossos dados etnográficos, especialmente para as interconexões entre mito, música e rito.

Chaumeil (2000-2001: 97-105) analisa as relações entre as máscaras, as flautas e a mitologia Yagua, habitantes da Amazônia peruana, e aponta a existência de um dualismo primordial entre os pares máscaras/caçula e flautas/primogenitura. A relação entre primogenitura e caçula, permanência e renovação, mesmo como pares de oposições complementares encontradas entre os Yagua é muito parecida com o caso Javaé em relação à hierarquia entre os irmãos primogênito e o caçula; aos gêmeos primordiais *Tanyxiwèrikòrè* (filho de *Tanyxiwè* com *Myreikò*) e *Kujàrikòrè* (filho de *Kujã* com *Myreikò*); às relações de oposição e complementaridade que o mundo cerimonial da Casa dos Homens mantém com as unidades uxori-locais matrilineares e o lamento ritual (canto) das mulheres; e, às relações entre identidade cerimonial e

alteridade. Para os Yagua, os trajes-máscaras representam a “roupa” *mēnasu* de distintos animais, termo que deriva de *mēna* (placenta), ao mesmo tempo em que serve para nomear o caçula dos gêmeos. As máscaras expressam a natureza transformada da identidade corporal e a continuidade dos seres viventes. As flautas sagradas, por sua vez, são associadas ao primogênito. Assim, o par máscara-flauta expressa a dualidade primordial entre o primogênito e o caçula, tema recorrente no universo mitológico e ritual dos Yagua (*op. cit.*: 98).

De modo geral, os Yagua dizem que “transformam” a pessoa em “espírito” de animal, ou seja, a “roupa-máscara” como sua exterioridade mais visível. Para Chaumeil, a idéia da máscara como pele é freqüente na Amazônia (Karadimas 1999, 2003; Goullard, 2000-2001: 101). Os Ticuna, ão conhecidos por suas roupas-máscaras nomeadas *chamû*, o termo genérico *chamû* deve ser o mesmo que se utiliza para designar a pele humana ou animal, ou ainda a casca da árvore, semelhante aos termos Javaé e Yagua. A *chamû* é a expressão física e visível de toda pessoa, à diferença do “envelope” invisível *chine* que o cerca (Goullard, 2000/2001: 79). Entre os Javaé o conceito de pele (*tyky*) é o termo que designa as máscaras de Aruanãs, enquanto o conceito de pele ou corpo velho (*tykytyby*) é usado para se referir ao corpo imaterial destes seres que chegam do Fundo das Águas ou do Céu, vistos somente pelos xamãs. Os trajes cosmológicos dos Aruanãs são a expressão de sua ontologia cósmica humana primordial e a sua exterioridade ao mundo dos seres sociais. Os *Worosỹ*, “pouca luz dos parentes”, são os seres míticos e cosmológicos que chegam para o ritual de iniciação masculina e também usam seus *tykytyby*. Entretanto, durante o ritual, nem todos usam máscaras que ocultam seus corpos, mas fitas de palhas de babaçu em torno da cabeça para sinalizar que estão transformados em *Worosỹ*. A voz e a fala ritual é o marcador distintivo de sua corporalidade extrasocial. Como os Yagua, o conceito de pele ou corpo, *tyky* é um termo que designa casca, corpo e pele tanto de gente quanto de animais, roupas, incluindo aquelas dos não-índios e o caderno de desenho ou de escrita como *tykyriti*. Na ontologia Wauja, a noção de “roupa” indica “a natureza transformacional dos seres extra-humanos”, e tem nos motivos gráficos e nas cores, os principais objetos de manipulação simbólica de sua manifestação ontológica. É assim que a noção de *apapaatai* está relacionada à idéia dos trajes cosmológicos, pressupondo que seres sobrenaturais antropomórficos possam se vestir

com formas de animais, plantas, artefatos domésticos, instrumentos musicais e fenômenos naturais. (Barcellos Neto, 2002: 79-199).

Os Yagua empregam o termo *mbayátatsu* para se referir aos “espíritos mascarados”. O termo se decompõe como *mbayátu* (alma, espírito, duplo), enquanto *sabayátu*, por exemplo, significa “se transformar em espírito”; e *su*, um sufixo classificador para capuz que se completa com *mēnasu* (roupa/veste), termo que designa as roupas Yagua e a dos não-índios. Para Chaumeil, o aspecto mais importante é a noção de “roupa-mágica” dos xamãs (*mbayátasu mēnasu*) em que o substantivo significa “pele”, por extensão, casca, cortiça, ou ainda pele de pecari. A palavra *mēnasu* é originária de *mēna* (placenta) ou *humēnati* (nossa placenta), o termo para se referir aos ancestrais e *mēnatia* que significa “o primeiro e o caçula”. Esta relação com a placenta permite ao autor inferir a relação com o mito dos gêmeos míticos. No mito primordial, a placenta se transforma em uma criança, nascida depois do primeiro filho. Os gêmeos têm traços de uma única e mesma pessoa, e os Yagua dizem que *ndamu*, o demiurgo, é o primogênito e *mēna* (placenta), é o caçula. Por outro lado, o termo primogênito (*mēnatia*) é construído a partir de *mēna* (placenta). Diante desta ambigüidade, o autor faz uma incursão pelos ritos funerários para aprofundar e rever a questão dos gêmeos. A gemelaridade é tratada no mito sob o aspecto de um filho-feto duplo e um filho-placenta mantendo entre eles a relação entre primogenitura e caçula, isto é, como uma “entidade desdobrada”. O papel do demiurgo é o de corrigir os erros, os equívocos e a falta de jeito de seu irmão mais novo que sempre age em primeiro lugar. O caçula comparece ali como um duplo do primogênito (*op.cit.*: 101).

Em sua etnografia, Rodrigues (2008: 600) mostra a relação entre os irmãos primogênito e caçula e propõe que, “o valor maior do primogênito está no fato de que, quando comparado ao irmão caçula, ele é o que se encontra mais próximo da essência original dos doadores de substâncias, por ser aquele cuja substância herdada sofreu menos transformações, estabelecendo-se entre primogênito e caçula o mesmo contraste simbólico e hierárquico que existe entre rio acima e rio abaixo, masculino e feminino, estatismo e transformação”.

Para os Javaé, o primogênito é aquele que provoca a abertura corporal na mulher quando nasce, e seu corpo, portanto, carrega as primeiras substâncias do pai e da mãe, transformando-os em “pai ou mãe de alguém”, alterando, portanto, os termos de tratamento. Como já

disse, o primeiro filho se chama *kuladu tymyra*, “criança nova”, aquela que provoca a abertura nos corpos femininos. Esta questão aponta para o que sugere Lévi-Strauss ([1967] 2004: 103) sobre o corpo ser um *locus* “de uma dialética da abertura e do fechamento, do continente e do conteúdo, do fora e do dentro”. Os pais chamam o primeiro filho de *wariorèdelà*, “meu filho mais velho”, e o filho caçula de *wariorèroko*, “meu último filho”. Tudo se passa então como se o primeiro filho fosse a expressão mais bem acabada da pessoa enquanto o caçula, seria o filho que expressaria um corpo com as últimas substâncias dos corpos de seus pais. Na mitologia, o filho de *Tanyxiwè* é aquele portador das boas qualidades e habilidades corporais enquanto o filho de *Kujã* é desajeitado e não sabe fazer certas coisas, como a preparação das roças.

De um lado, a pele ou casca evoca o envoltório placentário, a roupa primordial que os animais usam quando visitam os humanos no contexto ritual Yagua. Os movimentos corporais destes seres são desenfreados entre a pantomima e a libação, semelhante ao irmão mais novo. De outro lado, as flautas sagradas são caracterizadas pelos traços “vocais” e os “ossos” dos espíritos ancestrais, associadas ao primogênito (*op.cit.*: 102). As flautas se manifestam no início da cerimônia e são claramente associadas nas iniciações masculinas que consistem precisamente na revelação aos jovens (de 5 a 8 anos) da identidade (o envelope interno) dos espíritos ancestrais corporificados nas flautas. A cerimônia produz nos noviços a força, o crescimento a coragem e sua identidade clânica. Conforme Chaumeil, enquanto as flautas marcam de maneira explícita uma “disjunção sexual”, dito de outro modo, marcam a diferença sexual e a identidade de gênero, rituais e instrumentos interditos às mulheres e crianças, de maneira oposta, os espíritos-máscaras interferem no ritual e traduzem, de modo ostentatório, a conjunção sexual em jogos eróticos que se sucedem (*op.cit.*: 104).

Tudo se passa como se os dois objetos rituais (flautas e máscaras) reproduzisse um dos lados opostos primordiais descritos no mito dos gêmeos entre um irmão primogênito (demiurgo) que dissocia elementos do mundo, e o irmão caçula (a placenta) obstinado a ligar os elementos como eram no momento da grande fusão original. No grande concerto cosmológico, as máscaras encarnam o “envelope exterior”, protetor mais perecível da pessoa; as flautas seriam o “envelope interior” imortal associado aos ossos. A roupa-máscara Yagua sinaliza o estado inicial do “primeiro funeral” ou da “primeira pele”, enquanto as flautas sagradas conotam o “segundo funeral” periodicamente renovado

(a cada iniciação) e interpretada como a “mudança de pele”. A primeira encarna a inconstância, mas também o encantamento do mundo, a segunda, a permanência e a renovação das gerações. Entre os Javaé, é como se a “pele velha” (*tykytyby*) fosse o envoltório interior e não perecível dos Aruanãs em contraposição à pele social e exterior dos seres humanos sociais perecíveis, pois envelhecem e morrem. Por outro lado, se o primogênito é aquele que provoca a abertura corporal no corpo feminino, não deixa de ser aquele que dissocia os elementos do mundo como o primogênito Yagua. O filho de *Tanỹxiwè*, embora tenha escolhido o arco e a flecha e não as armas de fogo, também é um agente, no mito, que desvia sua mãe do caminho e a leva para a direção da Onça-Avó (*Halokoèlahi*) canibal que a devora. O próprio *Tanỹxiwè* é o herói demiurgo agente das grandes transformações no mundo antes da chegada dos *iny* primordiais ao mundo de fora. Como já disse, os mitos atestam os poderes xamânicos de *Tanỹxiwè*, um ser mágico (*xiburè*) que conquistou o fogo culinário, os seres celestes, os códigos visuais e sonoros, os artefatos, as regras sociais da aliança matrimonial e os termos de tratamento como modos corretos da socialidade Javaé.

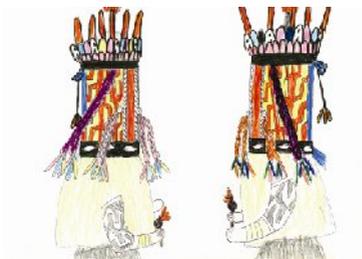
Os Aruanãs são os seres mascarados reconhecidos por suas vozes potentes e movimentos coreográficos inconfundíveis, atributos estéticos conferidos a eles pelos seres sociais e não aos homens, os dançarinos mascarados de identidades não reveladas. As performances de Aruanãs são a expressão que os Javaé traduzem como sendo a sua “tradição” ou “cultura”, as “brincadeiras”, como eles glosam, que fazem “como sempre fizeram desde antigamente”. Performances herdadas de vários povos, apreendidas e rearranjadas por seus ancestrais primordiais. De um lado, a vida cerimonial que engloba os Aruanãs e o rito de iniciação masculina é um universo masculino orquestrado pelo chefe cerimonial (*ixỹtyby*), “o pai da aldeia”, ou glosado como “o pai da pouca luz dos parentes” (*worosỹtyby*) e os xamãs (*hàri*), posições socialmente masculinas, embora haja dúvidas e comentários sociais sobre a existência de xamãs mulheres e/ou feiticeiras. De outro lado, as mulheres são reconhecidas por suas habilidades na arte verbal como a boa fala (*rybèwii*), o xingamento (*lahadina*) e as histórias ou narrativas mitológicas (*lahijyky*), o lamento ritual (*iburu*) nos contextos de luto, e pelo poder da prestação matrimonial (*tykòwy*) que coloca os homens em uma relação de sujeição via regra da uxorilocalidade; pela reprodução física e a posição de alteridade que a feminilidade ocupa tanto no ponto de vista das narrativas mitológicas quanto nas relações sociais. As ruas e

caminhos que ligam as casas ao longo da margem do rio são chamados de *ixy*, “porco-queixada”, os espaços em que mulheres e crianças podem circular livremente, mas *ixy* também é um termo que compõem a palavra *ixyju* “dente de porco-queixada” ou “índio bravo que come cru” para designar o modo como os Javaé chamam os outros índios, *ixyju mahādu*. A palavra *ixy* é polissêmica pois também designa o espaço aldeão, embora *hāwa* seja a palavra mais usada para se referir às aldeias míticas, antigas e atuais. O nexos da alteridade aqui coloca mulheres ao lado da exterioridade, dos “outros” índios e do porco-queixada.

Embora a vida cerimonial esteja associada ao mundo masculino, à Casa dos Homens e/ou Casa de Aruanã, não significa que as mulheres ou moças sejam alijadas de todas as performances rituais ou ainda que o feminino seja uma categoria ausente da estrutura ritual. As máscaras de Aruanãs são duplas ou pares e na ótica xamânica, uma é “feminina” e a outra é “masculina”, sem, contudo, codificar que uma é um homem e a outra uma mulher. A distinção nas máscaras pode ser observada nas penas que ornamentam a máscara cilíndrica ou ainda a roupa inteira dos Aruanãs. Rodrigues (1993: 194-196; 2008: 275), descreve pela primeira vez na literatura sobre os Javaé e Karajá, que os Aruanãs são “pessoas”, e apresenta uma explicação sobre as duplas de Aruanãs,

“Cada aruanã é uma dupla de mascarados quase idênticos, mas isso não significa serem “dois”, uma vez que a dupla é um *único* ser. A cor de pena solitária de arara que é colocada no alto de cada máscara, o alto da “cabeça”, é o único indício que marca, sutilmente, a diferença entre os membros da dupla. A porção superior da máscara representa um rosto. Embora se diga que seja uma dupla de dois homens, a pena de cor azul (ou verde) é “masculina”, e a de cor vermelha, “feminina” (...). A pena da máscara dos aruanãs é chamada de *tōbòtò*, literalmente “pescoço (*bòtò*) do pênis (*tōō*), palavra usada para se referir às “pontas” de algo. O *tōbòtò* do aruanã é o equivalente do *raheto* dos homens, o cocar que representa o sol” (Rodrigues, 2008: 275).

O adereço na parte frontal da máscara de *Latèni* é chamada de *Iòty* (*i*) dele (*ò*) face (*ty*) vagina, que pode ser glosada como “a face da vagina dele”. Na parte de trás recebe o nome de *Hedadura Latèni*, mas só pude obter a tradução da palavra *dura* que significa “pena” de *Latèni*.



Latèni: desenho de *Wahukumã*, 2007.



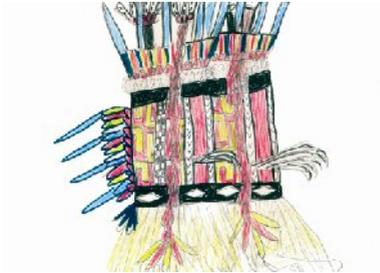
Foto 25: *Worosỹ Weru*, *Imonahakỹ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 26: *Ijareheni*, dançarina e dupla de *Weru*, *Imonahakỹ*, aldeia *Wariwari*, 2007.



Foto 27: Dupla de Ijareheni e Ijorobari, Imonahakỹ, aldeia Wariwari, 2007.



***Debò Inire Irasò*: desenho de Wahukumã, 2007.**

Na máscara do Aruanã *Debò Inire* (desenho acima), o adereço localizado longitudinalmente na parte de traz da cabeça é feito de penas e chamado de *Haretuni*, que pode ser glosada como “a parte do cocar (ou *raheto*) da cabeça de *Dèbo*”. O duplo penacho preto localizado na parte frontal da máscara de *Debò* é chamado de *Txiòxiri Inire*, (*txi*) localizado em (*ò*) face (*xiri*) ? (*i*) dele (*nire*) sufixo, “algo localizado na face dele”. Como já disse o sufixo *ni* se refere a todo corpo, ser ou algo com aspectos antisociais ou extra-humanos como os Aruanãs. Na

máscara de *Ijareheni* que o xamã desenhou (Foto 27), ele nomeia a parte situada abaixo da máscara cilíndrica que cobre a cabeça do dançarino, de *Rahȳ Irasò*, “o lugar inabitado ou mato da cabeça vermelha dele”. Talvez o xamã esteja se referindo não só à parte do corpo do Aruanã que sustenta a máscara, a cabeça dele, mas também à matéria de que é feita, a palha de babaçu colhida no mato. Não foi possível obter mais detalhes sobre as máscaras, mas os dados que apresentamos nos indicam que a dupla de máscaras possui sentidos e significados assentados nos conceitos e atributos corporais masculinos e femininos.

A porta de entrada da Casa de Aruanã da metade cerimonial *Hiretu* é por onde as mulheres e os estrangeiros homens entram no contexto do ritual de iniciação masculina (*Hetohoký*). A música da metade *Hiretu*, no mito dos irmãos *Ijanakatu*, cantada pelos irmãos *Nabio* é considerada triste enquanto a música da metade *Saura*, cantada pelos irmãos *Ijanakatu*, é considerada alegre e animada. O irmão caçula é relacionado ao rio abaixo (*Iraru*), à música triste de *Hiretu* (gavião), às mulheres e seu potencial transformador do mundo e do tempo social, enquanto o primogênito relaciona-se ao rio acima (*Ibòkò*), à música alegre de *Saura* (macaco-prego), aos homens e ao potencial primordial de permanência do mundo mítico dos Aruanãs.

Vimos que as máscaras de Aruanãs, dos Yagua e de outros contextos etnográficos, não podem ser interpretadas cada uma por si, ou pelo uso ritual a que se destinam. Tudo se passa então, como sugeri Lévi-Strauss, 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” (1981: 124)⁸⁸. Em passagem anterior da *Via das Máscaras*, Lévi-Strauss ([1964], 2004: 48), busca demonstrar a existência de relações isomórficas entre o contínuo e o descontínuo no seio da cultura, ao dizer que “o canto e os instrumentos musicais são freqüentemente comparados a máscaras: equivalentes, no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico (...) a música e a mitologia, ilustrada pelas máscaras, são simbolicamente aproximadas”.

O corpo, na conceptualização Javaé, é tomado na sua versão fisio-lógica, a instância que nela atua “um conjunto de afecções (Viveiros de Castro, 1996: 128) para diferenciar relações de oposição e

⁸⁸ Lévi-Strauss (1981) faz uma bela análise das máscaras entre os Salish e Kwakiutl e sua significação mítica.

complementaridade por meio da objetivação social dos corpos em contexto ritual no qual são ornamentados e pintados, pelo uso de máscaras e outros objetos rituais. De acordo com a observação de Rodrigues (2008: 243), para os Javaé a roupa-máscara é “outro corpo que se usa (...) entre tipos de corpos humanizados” em contraposição a idéia de que as máscaras ocultariam uma espécie animal. Os trajes cosmológicos Javaé são a expressão visual de formas estéticas tradicionais que alcançam seu grau máximo na cena ritual através dos trançados, dos desenhos, pinturas e modelagem das máscaras, como entre os Wauja em que se identifica nesse processo criativo, “exercícios mnemônicos” sobre os modos de fazer (Barcellos Neto, 2002: 116). Boas ([1927] 1955: 10), antecipou dois aspectos sobre o lugar da técnica nas artes de sociedades não ocidentais: a ênfase no elemento formal e na padronização estilística, como correlata dos mecanismos de processamento das sínteses histórico-culturais. A idéia de estética e sua universalidade está no elemento formal, ou seja, na técnica, nos modos de fazer. A técnica é um fator criativo e não secundário, que articula o técnico e o semântico na medida em que possui um valor estético em si mesmo, ou seja, a técnica não é o limite, mas a condição para a criação como se observa nas sociedades de máscaras dos povos amazônicos.

As experiências sobrenaturais vividas pelos xamãs permitem a eles, na categoria daqueles com poderes de percepção de todos os seres que habitam o cosmos, contribuir para a constituição de imagens, desenhos, formas, cores e volumes, próprios da criatividade e das imagens do pensamento, e o acesso à visibilidade pelos seres sociais quando realizam as performances de Aruanãs e o rito de iniciação.

A fabricação, o cuidado com o segredo e o repouso delas é um ofício dos homens, assim como sua destruição no final de mais um ciclo cerimonial. A cada novo ciclo, fabricam novas máscaras. Se o Aruanã de um novo ciclo for *Ijareheni*, a máscara será feita exatamente da mesma maneira como sempre fizeram. Paul Ehrenreich (1948: 78), menciona que “encerrada a festa, lançam-se fora ou queimam as máscaras. Quando muito, guardam-se as penas nelas usadas”. Essa prática ritual de se desfazer das máscaras também é descrita pelo ornitólogo Dante Teixeira (1983: 215) na aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro, “completando-se o ciclo de um rito de Aruanã (...), dois novos donos são selecionados e novos pares de máscaras construídos, sendo os velhos queimados, enterrados ou jogados no rio, após deles serem retiradas algumas plumas, que serão reaproveitadas”.

As máscaras não mudam de forma, apenas determinados enfeites ou cores que não encontram na floresta, como as tintas de cor amarela, azul, preto e vermelho e os tecidos de mesma cor comprados na cidade de Formoso do Araguaia. Cada dupla de Aruanãs tem suas máscaras próprias que lhes conferem a diferença com os outros, ou seja, sabe-se qual é o nome do Aruanã por suas insígnias inscritas em seus corpos/máscaras, além das diferenças coreográficas das performances e dos gêneros musicais. A ética e a estética da vida cerimonial masculina prescreve determinados cuidados com a beleza e a performance das máscaras, especialmente dos dançarinos que não devem produzir o menor sinal corporal possível de que são os homens que dançam. Entre os Karajá, Teixeira (1983: 215) observou a habilidade artística e ritual de *Arutana*, chefe da aldeia de Santa Isabel, na manutenção cotidiana dos pares de máscaras na Casa dos Homens, porque as máscaras são feitas de “fibras vegetais que envelhecem, penas que sujam ou esfiapam, dezenas de pequenos detalhes que exigem a atenção constante do responsável e, a certo grau, também dos bailarinos”.

Certa vez para a confecção das roupas de um Aruanã, o xamã pediu que eu comprasse os tecidos e as tintas necessárias para que pudessem preparar as roupas, dizendo “você é antropóloga, você sabe do que eu estou falando, aí você deve comprar essas coisas, só não pode mostrar para ninguém”. Depois de ouvi-lo, estava certa de que minha posição no grupo masculino havia mudado, pois compartilhava com eles do código e da ética do segredo. O xamã compartilhou esse assunto não só porque havíamos construído uma relação de troca e amizade, mas porque ele teve experiências com outros pesquisadores antropólogos em relação aos temas da vida cerimonial Javaé. Quando comentei o assunto com meu principal interlocutor, ele me explicou que são os parentes “próximos” ou o “pai de aruanã” (*irasò tyby*) que devem se responsabilizar pela matéria-prima de que são feitas as roupas de Aruanã. Por isso, eu também seria uma espécie de “dona” daquele Aruanã ao ter patrocinado a matéria de que foram fabricadas.

Paul Ehrenreich (1948: 71) observou a importância que a “dança de máscaras” ocupa nas sociedades ameríndias, citando os “Tekuana”, as “tribos do Uaupés e os Karajá. Segundo o autor, Castelnau foi o primeiro viajante que mencionou a existência das máscaras Karajá e quem “adquiriu” alguns exemplares, posteriormente perdidas nas águas do rio Tocantins. Ehrenreich levou da aldeia algumas máscaras Xambioá, mas não menciona o destino delas, talvez, para o

Museu de Berlim⁸⁹. Entretanto, é difícil fazer tal afirmação, o fato é que o etnólogo alemão retirou as máscaras de seu contexto, a Casa dos Homens ou como ele denomina o “rancho medicinal”, algo quase impossível porque é terminantemente proibida entre os Karajá e os Javaé a possibilidade de que algumas delas sejam levadas de suas aldeias por estrangeiros e fiquem expostas aos olhos de outros. Assim, todo o sentido do segredo em torno delas e da vida cerimonial seria destruído. As máscaras foram levadas embora até o acampamento de Ehrenreich apenas quando seus “camaradas” de viagem vestiram-nas por exigência dos homens Xambioá em evitar os olhares femininos.

No mundo social Javaé, a arte, na sua cadeia intersemiótica que conecta a dança, a música, as máscaras e a pintura corporal está vinculada ao domínio dos cosmos dos Aruanãs, os seres de agência que cantam para o mundo feminino à quem os homens não podem falar diretamente de seus desejos, ciúmes e acusações fora do contexto ritual pois estariam transgredindo o ethos social de contenção dos conflitos. Rodrigues (2008) associada a evitação dos conflitos como um aspecto que aproximaria a socialidade Javaé da matriz Aruak. A separação entre cotidiano e vida cerimonial parece não fazer muito sentido entre os Javaé porque a esfera cotidiana que seria supostamente marcada pela ausência dos atos rituais, é inundada pelas performances de Aruanãs. As grandes pescarias de tartaruga e as caças, a colheita de produtos da roça, especialmente daquelas famílias donas de Aruanãs, são destinadas à alimentar um ciclo ritual. Durante o meu trabalho de campo, foram poucas as vezes em que não havia “brincadeira” de Aruanã tanto na aldeia *Wariwari* quanto na aldeia *Canoanã*. É como se a socialidade Javaé tivesse como meio (*tya*) de articulação entre os mundos cosmológicos e o mundo dos seres humanos sociais, as performances de Aruanãs. É ali, no *Irassò Ube* (ou “linhas das palmas dos pés” ou das “mãos”) que se desenrola as relações entre masculino e feminino, entre as metades cerimoniais, entre consangüíneos e afins, a convergência da ética com a estética, das paixões, dos ciúmes, das acusações e dos desejos.

⁸⁹ Ehrenreich (1948: 73-6) apresenta uma descrição de algumas roupas Xambioá como a “mascara do boto” e a “máscara do peixe *doori* (provavelmente pirarara), diferentes de tudo o que eu vi entre os Javaé. A roupa de Aruanã, figura 22, é muito semelhante às roupas atuais dos Aruanãs Javaé, mas a publicação da Revista do Museu Paulista não permite identificar detalhes da máscara.

Os homens Javaé com quem falava sobre as máscaras (*ityky*, “a roupa dele”) de Aruanã, me explicaram que são cópias feitas pelo xamã ou por outro homem com habilidades artísticas reconhecidas pelo grupo cerimonial na Casa de Aruanã. É o xamã, em suas viagens aos mundos cosmológicos, quem vê os Aruanãs sentados ou dançando e cantando com seus respectivos corpos. A visão xamânica tem o poder de apreensão das formas, desenhos e cores das roupas e corpos dos Aruanãs. Na volta da viagem para o mundo de fora, o xamã faz ou explica para outro homem como é que a máscara deverá ser feita, uma cópia “igualzinha a de lá”, explica *Karuta* (aldeia *Wariwari*, 2007). Não se trata, para os Javaé, de uma hierarquia entre máscaras originais ou de cópias, pois as máscaras feitas pelas mãos dos homens materializam a existência de outros seres míticos. Conforme Taussig (1993), determinados objetos simbólicos estão numa relação entre mímese e alteridade como as bonecas de madeira dos índios Cuna do Panamá, consideradas cópias das originais e objetos curativos dos xamãs, pois sua eficácia simbólica (Lévi-Strauss, [1949] 2003) reside justamente em que a cópia é o objeto de poder que controla aquilo que está na existência do mundo dos espíritos⁹⁰.

A eficácia não está na madeira em si das bonecas Cuna ou na matéria de que são feitas as máscaras de Aruanãs Javaé. Se as bonecas são imaginadas como a corporificação (*embodiment*) de espíritos humanos derivados de um espírito ancestral que ajuda o xamã a recuperar as almas, as máscaras de Aruanãs, por sua vez, são concebidas como a corporificação de seres cosmológicos e imortais controlados pelos xamãs. São os “corpos velhos” (*tykytyby*) e imortais que chegam do Fundo das Águas para experimentar as comidas dos seres humanos sociais, cantar e dançar como se estivessem “brincando” com seus corpos. A noção de brincadeira é o modo como os Javaé glosam as performances de Aruanãs. Para Taussig (1993: 19), “a capacidade de imitar, e imitar bem é, em outras palavras, a capacidade de tornar-se Outro”.

⁹⁰

No livro de Nordenskiöld e de Rubén Pérez, as bonecas de madeira são identificadas como representantes de tipos europeus do século XVIII e XIX, como cópias de velhos retratos da época (Taussig, 1993: 03-5).

Mito 1 - *Tanỹxiwè: a fonte dos desenhos e do jenipapo*
Narradora Huiriru, outubro de 2007, aldeia Canoanã
Tradutor Tewaxi, outubro de 2007, aldeia Canoanã

Tanỹxiwè andava até que encontrou *Worosỹ* que tinha muitos desenhos no ânus ou nádegas, estava olhando seu ânus e fazendo um pente com pintura e desenho. Estava lá agachado e olhando. *Tanỹxiwè* olhava escondido, rodeou e foi até a frente dele e pensou “*Worosỹ* têm desenhos nas nádegas”, olhou bem para não esquecer e ficou assustado. Ai *Worosỹ* ficou assustado e perguntou “Quem é você?” “Sou eu”. “De onde você veio?” “Estou vindo de lá (apontou o caminho que ficava na frente para *Worosỹ*)”. “Você viu meu ânus?” “Não, eu venho daqui (apontando o caminho que ficava na frente de *Worosỹ*)”. “Então, vamos lá ver o seu rastro”. “Não, estou com preguiça de voltar”. “Vamos”. “Não quero andar de novo”. “Não, vamos andar”. E mandou *Tanỹxiwè* andar. “Não, não quero andar”. E falava e *Worosỹ* andava, mas quando chegou perto, desviou. “Onde mais”, perguntou *Worosỹ*. “Não, estou cansado de andar no meu caminho. E voltaram. “Então é verdade que você veio daqui mesmo”. *Tanỹxiwè* ficou distante e gritou “Eu vi seu ânus de fora com muitos desenhos”. *Worosỹ* ficou bravo “Eu já sabia”. E *Tanỹxiwè* corria, e *Worosỹ* atrás dele. “É a última vez que você vai olhar o sol”, disse para *Tanỹxiwè*. E repetiu essas palavras até chegar mais perto. *Tanỹxiwè* pediu ao *Kõri* (anta) “Passe por trás de mim”, para ele se esconder de *Worosỹ* que seguia o *Kõri*. *Tanỹxiwè* ficou cansado, *Worosỹ* cansou e voltou. *Tanỹxiwè* ficou bem longe descansando. Depois de *Worosỹ*, encontrou *wanỹmỹsèkèsèkè boho* (minhas duas primas) e *waisoru* (minha prima mais nova). Elas não tinham olhos, só o rosto e viviam no lago *Sohokỹ* (Lago próximo da aldeia Canoanã, sentido rio acima). *Wanỹmỹsèkèsèkè* colhiam frutas de jenipapo em cima da árvore, embaixo estava a outra. Lá de cima, chamava *waisorusèkèsèkè wõd* (forma de chamado feminino) pegue a mais doce, a fruta mais gostosa”. “Está bem, pode mandar”. Ela esperava com as mãos em forma de concha, porque a fruta de jenipapo caía bem sobre elas. Depois ela comia. E a outra gritou de novo a mesma coisa “Lá vai nossa fruta docinha”. “Está bem”. E esperava, enquanto isso

Tanỹxiwè chegou perto e colocou suas mãos acima das mãos da prima mais nova e a outra falou “Já pegou?”. “Não, não caiu nada”. “Não? Já mandei para baixo”. “Não”. E *Tanỹxiwè* comia a fruta, ele gostou porque era doce. “Prima, repetiu, pode mandar”, falou a prima. E *Tanỹxiwè* fez de novo por mais duas vezes. “Lá vai nossa fruta docinha”. “Está bem”. E esperava, enquanto isso *Tanỹxiwè* chegou perto e colocou suas mãos acima das mãos da prima mais nova e a outra falou “Já pegou?”. “Não, não caiu nada”. “Não? Já mandei para baixo”. “Não”. E *Tanỹxiwè* comia a fruta, ele gostou porque era doce. “Prima, repetiu, pode mandar”, falou a prima. E *Tanỹxiwè* fez de novo por mais duas vezes. “Lá vai nossa fruta docinha”. “Está bem”. E esperava, enquanto isso *Tanỹxiwè* chegou perto e colocou suas mãos acima das mãos da prima mais nova pela terceira vez, e as mãos dos dois se juntaram. A mão dele tinha 6 dedos. E ele segurava as frutas. A outra falava “prima, já peguei quem está comendo nossas frutas doces?” “Segura, segura”, disse a prima. A prima descia e pedia para a outra segurar o dedo de *Tanỹxiwè*. Antigamente todos tinham 6 dedos e agora ficou assim. Quando arrancou ele correu e elas atrás dele. Uma delas voltou e disse “Cadê? Fugiu? Você devia segurar bem”. E voltaram a correr atrás dele. *Tanỹxiwè* pediu ao *Kōri* “passe atrás de mim”. E elas correram atrás da anta. *Tanỹxiwè* entrava no “corpo” da anta, aí quando ele conseguia fugir, saía do “corpo”. Ele pensou “*Aōni* quase me pegou, quase que eu morri”. Por duas vezes ele ficou assustado, primeiro com *Worosỹ* e depois com as primas. Elas ficavam no *Sohokỹ*, quando viviam aqui na terra, no lugar acima mais claro, agora elas vivem no fundo. *Worosỹ* e as duas primas não viraram nada, continuam do mesmo jeito, só foram embora para o fundo das águas. Para eles, *Tanỹxiwè* não gritou nada, não transformou seus corpos. A vida dos animais foi uma conquista de *Tanỹxiwè*: o machado, a canoa, a voz, o desenho, o jenipapo. Ele lutou por nós”.

Este mito narra a conquista de *Tanỹxiwè* dos desenhos inscritos nas nádegas de *Worosỹ* e o jenipapo roubado das duas primas (*wanỹmỹsèkè boho*), “minhas duas primas”, a mais nova chamada de *waisoru*, “minha prima mais nova”, ambas sem olhos que viviam no

lago *Sohok̄y* (Lago próximo da aldeia Canoanã, sentido rio acima). O jenipapo é considerado “a fruta mais doce” (*isòwi*), também chamada de *tòbòsòwi*, “a fruta mais gostosa”, em que *tòbòsò* são as frutas ainda verdes, e *wi*, um sufixo que significa bom, gostoso, belo e música.

A tinta de jenipapo está codificada no Mito de *L̄ȳk̄ȳni* e *Leí*. O mito conta que *Leí* ia até a cama de seu irmão *L̄ȳk̄ȳni* todas as noites e tinha relações sexuais com ele. Mas *L̄ȳk̄ȳni* não sabia quem era a mulher que se deitava em sua esteira. *L̄ȳk̄ȳni* fora abandonado pela mulher e vivia sozinho. Depois de um tempo e de repetidas vezes, procurou saber quem era a mulher. Pediu a ela (*ler̄ȳ*: prima) que preparasse suco de jenipapo para se pintar, pois não dormia bem à noite. Deixou a tinta perto da esteira onde dormia. À noite, a mulher chegou e deitou-se, enquanto isso, *L̄ȳk̄ȳni* passou tinta pelos seios e pela barriga dela. No outro dia, foi ao local onde as mulheres tomavam banho e ficou escondido, aguardando a chegada da mulher pintada. Entre as moças que se banhavam, identificou a mulher e ficou bravo ao saber que era sua irmã. Ele foi para o mato e com o *Iòrotairuku* (cabaça de kuitê) fez um passarinho chamado *Xukuru Xukuru* e o ensinou a cantar “*Xukuru Xukuru, L̄ȳk̄ȳni* namorou com sua irmã”. No momento em que os homens chegavam da pescaria, escutaram o canto do pássaro com atenção porque nunca haviam escutado antes. Quando chegaram à aldeia, contaram o que tinham ouvido. A família de *L̄ȳk̄ȳni* ficou envergonhada ao saber das relações incestuosas entre os irmãos. Ele decidiu ir embora para o Fundo das Águas, mas antes, pintou as pernas dela com listras horizontais (narradora *Huiriru*, tradução de *Tèwaxi*, 28 de outubro de 2007, aldeia Canoanã).

No **Mito** de *Hawky Wenona* (Mulher Especial), num episódio anterior de seu casamento com *Tan̄ȳxiwè*, as listras e cores aparecem novamente inscritas nas relações sexuais e no pênis de *Ijèwè*. A narrativa conta sobre como *Hawky Wenona* engana *In̄ȳni*, um *aõni* que havia devorado seu marido. Ela foge com sua irmã e sobrinha por um buraco feito pelo tatu. Elas chegam num lugar chamado *Kanawè Bòrò*, “as costas (*bòrò*) da barriga (*wè*) para lá (*kana*)”, um lugar situado abaixo do Fundo das Águas, lá encontraram *Ijèwè* no meio do rio. Para se esconder de *In̄ȳni* que insistia em querer matá-las, entraram na barriga do Socó ⁹¹. Depois que o *aõni* foi embora, Socó as devolveu para fora e exigiu o pagamento pelo serviço prestado, chamado de *aõhoko*

⁹¹ Nome Científico: *Tigrisoma lineatum*, da Família Ardeidae (Ciconiiformer).

iowyderirare, “o pagamento dela”, quando a mulher deve servir sexualmente um xamã. A irmã mais nova de *Hawyky Wenona* pagou a dívida, engravidando de Socó. A filha de sua irmã chamava *Hirari Wenona* (Menina Especial) e tinha o corpo todo listrado de desenho. Na caminhada ao longo da margem do rio avistaram alguém. Era *Ijèwè* com seu pênis à mostra. Quando elas pedem a ele para ajudá-las a atravessar o rio, *Ijèwè* pediu que sentassem na ponta de seu pênis dizendo *Txurytyre Txurytyre*, “colocar a vagina na ponta”. De longe, pensavam que era uma canoa de tão grande que era o pênis de *Ijèwè*. *Hawyky Wenona* pediu para sua irmã sentar no pênis porque ela estava de luto pela morte do marido. Sua irmã foi até ele enquanto ela aguardava no rio abaixo. *Ijèwè* olhou para a sobrinha de *Hawyky Wenona* e se deslumbrou com os desenhos no corpo da menina, desejando que elas o pintassem. Elas o enganam dizendo que haviam feito as listras com fogo, e ele aceita. Juntaram galhos e atearam fogo. Queimaram seu corpo até morrer. Enquanto o corpo queimava, saía um líquido do pênis de *Ijèwè*. A irmã mais nova de *Hawyky Wenona* desejou tomar aquele líquido, e enganou a irmã mais velha por diversas vezes, dizendo que precisava voltar até o lugar onde estava o corpo de *Ijèwè* para buscar seus enfeites que supostamente havia esquecido. Em todas as vezes que voltava, bebia um pouco do líquido do pênis de *Ijèwè*. Na última vez, já havia se transformado em *aōni*, igual à *Hanykywè*, um ser descrito com uma vagina grande, o corpo duro, as garras enormes e sem olhos que atacava a aldeia antiga de *Wariwari*. Para fugir e proteger sua sobrinha, *Hawyky Wenona* se escondia no alto das grandes árvores e lhes entregava enfeites como penas de arara-amarela para ipê usar no mês de julho e agosto, penas de arara-vermelha para a árvore caraíba, penas de arara para o babaçu usar no braço e antebraço, longos enfeites para usar no corpo, para o murici (*Raradoko*) entregou penas de garça branca, para outra, parecida com a jabuticaba, deu brincos (*Lorilori*) feitos com penas da arara-preta e rosa, usados pelas dançarinas nas performances de Aruanã, brincos de penas de colhereiro ⁹² para o caibro, e penas fininhas de arara para o jenipapo, que para os Javaé explica a existência de suas flores amarelas e pequeninas, para a grande árvore (*Koworuhukÿ*), entregou penas compridas de arara-vermelha. No fim desta parte do mito, a irmã transformada em monstro, tenta alcançar *Hawyky Wenona* subindo em um pé de tucum, mas ao cair, se

⁹² Ave brasileira Ciconiiforme, gregária chamada *Platalea Ajaja*.

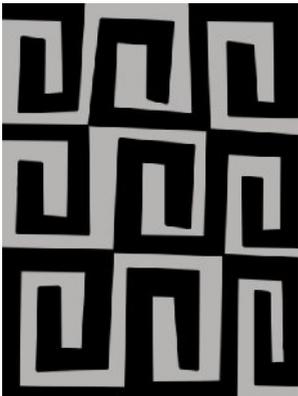
transformou em onça. *Hawyky Wenona* foi embora com a sobrinha que, em outro contexto do mito, transforma-se em um passarinho chamado *Kamitin* porque *Wyky* (peixe-elétrico pequeno) ficou bravo ao não receber seu pagamento (sexo com uma das duas) pela água ofertada, e não deu mais água para a sobrinha que sentia muita sede. A sobrinha chorou, se transformou e voou. Esse passarinho chora (canta) *wyra t̃ymara* “a nova estação do verão”. *Hawyky Wenona* continuou andando até o Lago de *Iròdu*, o lugar dos animais do tempo em que eram gente.

Os Javaé glosam desenho como *riti*, a partícula *ri* parece se referir à inscrição em algo, e *ti* é glosado como “ossos ou pernas”, não consigo precisar uma tradução literal para esta categoria, mas penso que ela nos remete ao sentido de estrutura composta de linhas horizontais, verticais, diagonais, curvas e dobras, listras e formas dispostas sobre as três estruturas do corpo humano: cabeça/face, tronco e pernas. São essas linhas, estruturas e formas dispostas de acordo com uma divisão ternária que a mitologia informa além da origem xamânica e corporal dos desenhos, uma arte que é conquistada pelos poderes mágicos (*xiburè*) dos seres primordiais.

Os desenhos abaixo foram elaborados por três mulheres da aldeia *Wariwari*, *Lawarasiki*, *Kuriwiru* e *Kunaru*, além do desenho da dançarina feito por *Hatotxi*, na época, uma das principais dançarinas das performances de Aruanãs. Os desenhos de Aruanãs são criações do xamã *Wahukumã*, uma das formas que encontramos para conversar sobre o universo dos Aruanãs. Enquanto ele desenhava, me explicava e descrevia como eram os lugares do Fundo das Águas e do Corpo do Céu. Levei para a pesquisa de campo, cadernos de desenho canson, caixas de lápis de cor, lápis especial para desenho e canetinhas. Desenhar foi a linguagem principal de aproximação e troca com os Javaé porque a arte do desenho é uma habilidade comum entre eles. As paredes das salas de aula são cobertas de desenhos feitos pelas crianças que freqüentam as séries iniciais da alfabetização e pelos jovens do ensino fundamental.



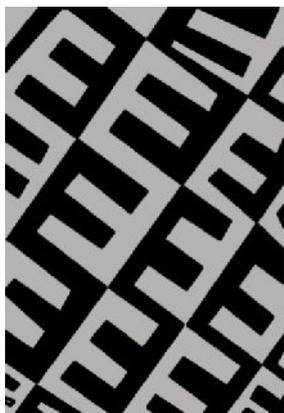
Kyri Txuxo Nuhereru: desenho de Lawarasiki, aldeia Wariwari 2007.



Riti Hanuti: desenho de Lawarasiki, aldeia Wariwari 2007.



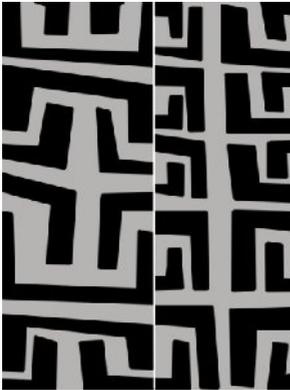
Dura Riti: desenho de *Lawarasiki*, aldeia Wariwari 2007.



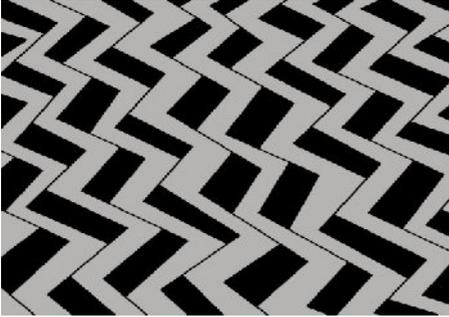
Dura Riti: desenho de *Lawarasiki*, aldeia Wariwari 2007.



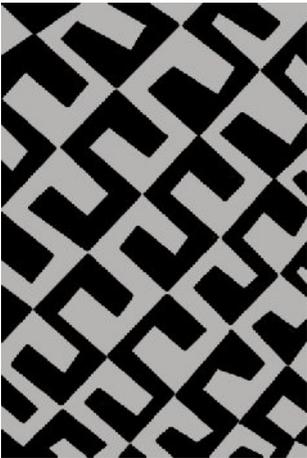
Hanuti Ruiru Ty: desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



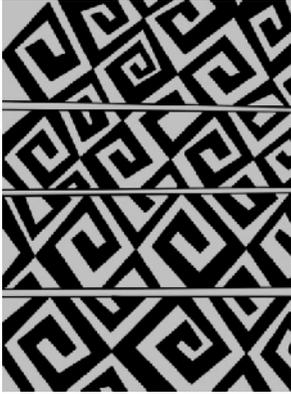
Hawyky Kyri (Isȳwotisōmō): desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



Txusonuhhereru: desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



Asiökyri: desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



Hujuju Riti: desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



Kurè Woti: desenho de *Kunaru*, aldeia Wariwari, 2007.



***Irasò Didi* (irmã ritual de Aruanã), desenho de *Hatoti*, aldeia Wariwari, 2007.**

Para Rodrigues (1993: 140), a noção de tempo Javaé pode ser interpretada nas linhas dos desenhos como um movimento do tempo que “vai e volta” com base na entrevista de Taveira (1982: 100-2) com *Arutana*, um dos principais artistas e informantes de pesquisadores que estiveram com os Karajá da aldeia de Santa Isabel do Morro, entre os anos 70 e 80, “assim como quem vai, sempre volta. Vai e volta”. De minha parte, os desenhos com suas linhas, forma e fundo, são formas puras de uma concepção virtual do caráter aberto e fechado da estrutura temporal, isto é, estrutura formada pelas linhas do espaço-tempo entre o mundo do Fundo das Águas, o mundo Celeste e o mundo exterior.

O repertório gráfico, como observou Taveira (1882), se estende a suportes variados como máscaras, madeira (remos e canoas), cerâmica (urnas funerárias e panelas, recipientes para água), cestaria (masculina e feminina), esteiras, escultura como o símbolo funerário (*hitxekò*), e corpos femininos e masculinos ornamentados com penas brancas de jaburu, tornozeliras e braçadeiras feitas de algodão e urucum, e colares de miçangas, com destaque nos contextos rituais ⁹³. O ápice da

⁹³Taveira (1982) realizou um trabalho sobre a cestaria e as técnicas de confecção Karajá, além de oferecer um inventário dos desenhos, alguns deles encontrados entre os Javaé.

artisticidade Javaé é o ritual do *Hetohoky'* (Casa Grande), com a chegada expressiva de grande parte dos seres cosmológicos que fazem o ritual acontecer e as performances de Aruanãs. Os estudos sobre as bonecas Karajá são os de Chiara (1970) e Simões (1992), sobre a cestaria Fenelon Costa (1978, 1980) e Taveira (1982), Aytai (1980) sobre as cores. O trabalho de Fenelon Costa (1980: 234-5) identifica a presença de motivos gráficos usados na pintura corporal no bordado (“trançado de fio duplo, malhas diagonais, e técnica espiral”) da cestaria Karajá, masculina e feminina. Toral (1999b) identifica alguns padrões gráficos Karajá e Javaé e suas associações com partes do corpo de peixes, quati e o urubu-de-cabeça-vermelha. A apreensão das formas dos corpos de animais ou peixes.

O estudo de Aytai (1980: 15) identificou as categorias de cores Karajá na aldeia Aruanã, em 1979, posteriormente analisadas em laboratório. A pesquisa revelou o mapa semântico das cores dividido em seis áreas fechadas tridimensionais e de corpos irregulares. Nesse mapa, as cores claras são variadas, e três categorias de cores podem designar mais de uma ou duas cores: a cor de nome *târé* está associada às variações entre o verde, o amarelo, o marrom, o cinza e o azul, *târé lyrá* às variedades mais claras do amarelo, marrom, verde, azul e violeta, *târé ilaby* às variedades escuras do amarelo, marrom, verde, azul, cinza (op.cit.: 06). A cor vermelha chamada *isò* em Karajá ou *sò* no dialeto Javaé, possui adjetivos como “*Isòburé* (vermelho mais forte, bem forte), *Isòdy* (vermelho mais fraco), *Isòlyrá* (vermelho claro) e *Isòlaby* (vermelho-preto)” (op.cit. 08). A terceira categoria de cor é chamada de “*Iburé* (marrom)”, com suas variantes “*Iburé Lyrã* (marrom claro) e *Iburé Lyby* (marrom preto)” (op.cit.: 09). A quarta cor identificada é “*Idy* (cinza) e *Idy Lira* (cinza claro)”, a quinta cor é o branco chamado de *Iurá* na variação dialetal Karajá, e suas variações como *Iurá Wasi* (similar ao branco), *Iurá Lãré* (branco *târé*), *Iurá Lyrá* (branco claro) e *Iurady* (branco fraco). Por fim, a cor preta chamada *Ilyby*, e suas variações *Ilabyde* (feito de material preto), e *Ilaby Lyrá* (preto claro) (op.cit.: 10-13).

É interessante observar que a cor vermelha compõe o nome dos Aruanãs chamados pelos Javaé de *Irasò*, “a cabeça vermelha dele”, enquanto os Karajá chamam de *Ijasò*, e os Xambioá de *Iasò*. A cor vermelha mais forte em Karajá é o nome do Aruanã *Iraburè*, “a cabeça bem vermelha dele” (Prancha), sendo que a partícula *bu* compõe a palavra *halubu* para sangue, substância potencialmente contaminadora e

indesejada nos rituais de Aruanãs associada ao cheiro forte (*kyty*) de determinadas caças, peixes, ao sexo e ao sangue menstrual. Isso não significa que a cor vermelha não possa ser usada nos desenhos das máscaras de Aruanã. As cores podem identificar as máscaras, mas suas diferenças residem nos desenhos, na forma, nas penas de araras, no uso do chocalho (*weru*) e nos movimentos da dança. O branco, em Javaé, é associado ao mundo de *Biu Wètyky* (mundo Celeste), especialmente ao corpo de *Tanỹxiwè*, identificado como aquele de “barriga branca”, um ser mágico e poderoso. O preto (*lyby*), por sua vez, designa o termo para o gênero *ralyby* quem em Javaé significa “cabeça preta”, isto é, o termo de tratamento da afinidade, como os sogros chamam o marido de sua filha. A cor vermelha é usada pelas moças quando se preparam para dançar com os Aruanãs e pelas mulheres chamadas de *Worosỹ Wetxu* (Subordinada de *Worosỹ*) quando pintam os pés de Aruanãs antes de uma performance.

No *Hetohokỹ*, o vermelho (*isò*) do urucum mesmo sendo associado às mulheres, é preferencialmente usado pelo coletivo de *Worosỹ* como se fosse “roupa (*tyky*) e perfume. No *raheto* de Aruanã, um deles usa pena de arara-vermelha. A cor azul só usam os Aruanãs de máscaras” (*Wahukumã*, setembro de 2007).

Segundo Aytai, “cada área corresponde a uma denominação Karajá de cor que pode ser ligada a adjetivos qualificativos como “claro”, “escuro”, etc.”. Se um indivíduo Karajá considerar “insuficiente chamar um objeto de, para nós amarelo, ou TÃRÉ (ou *tỹrè* em Javaé), usará a expressão “cor da barriga da arara” (*besà*: arara amarela), pois na visão nativa, pode designar amarelo, verde ou azul (*idem*).

Os desenhos seguintes ilustram o repertório do grafismo Javaé e a circulação dos motivos que ornamentam corpos, máscaras, cerâmica e cestaria. Se nos contextos rituais o grafismo é mais intenso não quer dizer que fora desse marco não se manifeste nos artefatos e instrumentos de uso das atividades cotidianas. Como propõem Gell (1997: 219) há uma matriz gráfica que se repete em todos os corpos e artefatos Javaé, a “axis” correspondente ao princípio da “diferença mínima” (o princípio estrutural em que as formas adquiridas pelos motivos e figuras envolvem a mínima modificação dos motivos adjacentes). Esse princípio pode ser detectado no conjunto das relações entre todos os artefatos e corpos. Há minúsculas variações dos motivos que produzem as diferenças.



Banco zoomórfo – *Korixy inire*: banquinho usado pelos adolescentes dentro da Casa Grande no período da iniciação masculina: desenho de Wahukumã, 2007.

Pote de cerâmica – *Butxi*: produzido pelas mulheres artesãs. Desenho-*Kure Woti Inire Riti*: “desenho dentro do osso ou espinha do camaleão”: desenho de Wahukumã, 2007.



Foto 28: *Watiwii* (painéis de cerâmica) pintadas e com a água de banho preparada com lascas de jatobá para propiciar o crescimento mais rápido dos adolescentes iniciados. O banho é dado pelos tios (MB) rapidamente até o momento e que os *Latèni* chegam correndo para levar o adolescente para dentro da Casa Grande evitando o máximo de contato com as mulheres, *Hetohokÿ*, aldeia Canoanã, 2009.



Foto 29: *Watiwii, Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2009.



Foto 30: *Watiwii, Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2009.



Foto 31: Preparação das pinturas corporais no primeiro dia do *Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2008.



Foto 32: Preparação das pinturas corporais no primeiro dia do *Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2008.



Foto 33: Preparação das pinturas corporais no primeiro dia do *Hetohokỹ*, aldeia Canoanã, 2009.



Foto 34: Ricardo *Warahãbu* pintando *Kurisiri* no primeiro dia do *Hetohokỹ*, aldeia Canoaã, 2008.



Foto 35: Preparação da moça que acabava de sair do período de reclusão (menarca) enquanto o *Hetohokỹ* estava suspenso em virtude do luto. Detalhe para os brincos.



Foto 36: Preparação da moça que acabava de sair do período de reclusão (menarca) enquanto o *Hetohokỹ* estava suspenso em virtude do luto.

A Tabela seguinte apresenta os padrões gráficos Javaé e seus usos específicos.

Tabela 7. Padrões Gráficos de Pintura Corporal

Nome e exegese	Moça/ Mulher	Rapaz /Homem	Criança	Aruanãs	Aplicação
<i>Asiòkyri</i> (desenho no braço)	x	x	x	x	braço
<i>Isỹwotisõmo</i> (pintura no braço de Aruanã)	-	-	-	x	braço de Aruanã
<i>Txusunhereru</i> (rabo de quati) <i>Ruwerỹ Inati</i> (com as duas hastes preenchidas)	x	x	-		a coxa e a barriga
<i>Txusunhereru</i> (rabo de quati) <i>Ruwerỹ</i> (preenchido/cheio ou o caminho cheio da noite)	-	x	-	?	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Txusunhereru</i> (rabo de quati) <i>Riti</i> (desenho)	x	x	-	?	?
<i>Walubòrò</i> (minhas costas)	x	x	x	x	<i>bòrò</i> (costas), tórax, <i>ti</i> (pernas), (coxas)
<i>Kurè Woti</i> (espinha de camaleão)	-	-		<i>Weru Irasò (K)uoruni</i>	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã), <i>butxi</i> (pote de cerâmica),

				<i>Irasò</i>	<i>narihi</i> (remo), a coxa dos homens ou das mulheres
<i>Ijakuhiò</i> (a face de <i>Ijakuhi</i>)	-	-	-	<i>Ijakuhi</i>	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Ijakuhiò Ruwerỹ</i> (a face preenchida de <i>Ijakuhi</i>)	-	-	-	<i>Ijakuhi</i>	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Hojuju Riti</i> (desenho)		x		<i>Debò</i> <i>Irasò</i>	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Hanuti Ruirataò</i> (espinha de peixe, três)	x	x	x	-	antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Hanuti Ruwerỹ</i> ou <i>Harabò Ruwerỹ</i> (o caminho preenchido da noite)	x	x	x	-	antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Harabò Ruwerỹ</i> (desenho preenchido)	-	x	-	<i>Waireheni</i> <i>Iòbsese</i>	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Hawyky Kyri Ruwerỹ</i> (desenho preenchido para mulher)	x	-	-	?	antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Kyri Rarajiè</i> (Urubu-de-cabeça-vermelha)	-	x	-	x	<i>ityky</i> (máscara de Aruanã), antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Harabò Riti</i> (desenho)	-	x	-	x	antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Harabiè Riti</i> (desenho casamento)	x	x	-	-	antebraço, braço, pernas, coxas
<i>Dura Riti</i> : desenho feito no menino iniciado(<i>Jyрэ</i>) pelas avós e tias. Sobre o desenho colam penas de jaburu.	-	x	-	<i>Debò</i> <i>Irasò</i>	<i>korixy inire</i> (banquinho ritual), <i>ityky</i> (máscara de Aruanã)
<i>Ixalyby</i> : pintura preta dos jovens (<i>weryrybò</i>)	-	x	-	x	a linha horizontal entre os dois ombros das costas e tórax dos rapazes

Os desenhos que envolvem os corpos de homens e mulheres, dançarinos e dançarinas rituais, são indexados nos corpos com tinta de jenipapo e um pincel feito de taquara e algodão na extremidade. O uso de urucum é mais usado nos rituais de iniciação, pelas dançarinas e nos corpos dos bebês para dar mais firmeza à pele e protegê-los das mordidas de insetos. O jenipapo é mais usado nos adolescentes e adultos que nas crianças pequenas. As pessoas reconhecidas pelas habilidades no desenho e pintura corporal são conhecidas como *Ritido* (faz desenho), a pessoa criativa e que inventa variações motívicadas no grafismo são chamadas de *ritedo* (cria e inventa). Na tabela seguinte, mostro o uso da pintura corporal de acordo com o gênero feminino e masculino.

Tabela 8. Padrões Gráficos de Pintura Corporal

Nome e tradução	Moça/Mulher	Rapaz/Homem	Aplicação	tinta (urucum ou jenipapo)
<i>Ruxò Riti</i>	x	x	olhos, pálpebras, lateral dos olhos	urucum (<i>òkòròna</i>)
<i>Rýỵ̣</i>	x	x	pinta o contorno da boca	urucum (<i>òkòròna</i>)
<i>Ijoriti</i>	x	x	pinta a lateral da boca	jenipapo (<i>bidina</i>)
<i>Tatiiritin̄reri</i>	x	x	quando pinta o pé	jenipapo (<i>bidina</i>)
<i>Kolam̄rur̄ỵ̣</i>	x	x	círculo no rosto, pouco praticado	jenipapo (<i>bidina</i>)
Axi(k)òròrò	x	x	pinta o braço	jenipapo (<i>bidina</i>)
<i>Um̄ỵ̣riti</i> ou <i>Tiiriti</i>	-	x	quando pinta todo corpo (iniciandos) ou quando pinta as pernas/região abaixo do quadril	jenipapo (<i>bidina</i>)
<i>Joriti</i>	-	x	desenho de homem	jenipapo (<i>bidina</i>)
<i>Kòbyre</i>	-	x	faixa vermelha horizontal em torno	urucum (<i>òkòròna</i>)

			dos olhos, de um lado ao outro da face lateral	
<i>(K)ori</i>	-	x	faixa preta em torno dos olhos, usada “antigamente” e associada aos Kayapó (<i>Karalahu</i>).	jenipapo (<i>bidina</i>)

A tabela abaixo descreve os principais ornamentos corporais Javaé, usados pelas jovens dançarinas e alguns enfeites masculinos usados no ritual dos Aruanãs.

Tabela 9. Ornamentos Corporais também chamados de *nõhõ*

Nome e tradução Uso ritual	Moça/Mulher	Rapaz/Homem	tinta (urucum ou jenipapo)
<i>Dexibedoxi</i> : enfeite de franginhas de algodão vermelhas do braço	x	x	Urucum e óleo para fixar o algodão nativo
<i>Dekobutè</i> : enfeite da perna	x	x	Urucum e óleo para fixar o algodão nativo
<i>Kurawo</i> : enfeite de franginhas de algodão vermelhas da perna	x	x	Urucum e óleo para fixar o algodão nativo
<i>Dexi</i> : enfeite cilíndrico ou jarreteira feita de algodão do antebraço	x	x	Urucum e óleo para fixar o algodão nativo
<i>Dyresi</i> ou <i>Marani</i> : colar de miçangas coloridas adornado com fruta e pena na ponta.	x	x	Cores variadas das miçangas, preferencialmente vermelhas, amarelas, azuis e verdes.
<i>Inytu</i> : tanga feita de entrecasca de embira	x	-	Branca decorada com os motivos gráficos (Prancha) feminino
<i>Lorilori</i> : pena de arara-vermelha no meio da	x	-	

cabeça			
<i>Byrè</i> : esteira bordada com motivos gráficos	x	x	usam as fibras de plantas do mato ou da água, não identificadas.
<i>Dohoruwè</i> : brinco de homem.	-	x	
<i>Jerurè</i> (furo labial) <i>Koluwò</i> (adorno labial) Kuweju: brinco feito com dente de capivara enfeitado com pena de arara-vermelha	-	x	fura o lábio inferior do menino com osso de guariba e usa um pauzinho de cor branca como enfeite. Uso raro.
<i>Nõtakana</i> : cordão peniano usado pelos homens há 60 anos atrás.	-	x	feito de entrecasca ou algodão para prender o pênis.

A arte da cerâmica é uma habilidade das mulheres, conhecidas como as *butxido*, aquelas que sabe fazer bem os potes de barro usados como recipiente de água. Uma das mães de Aruanã da aldeia *Wariwari*, *Berixâ*, é uma ceramista que produz potes e panelas para a aldeia e faz encomendas de outras aldeias, especialmente as panelas *watiwii* usadas no *Hetohoký*. A categoria êmica para panela é composta de partículas associadas a outros sentidos, *wa* é um pronome possessivo para “meu ou minha”, *ti* se refere a “ossos ou pernas” e *wii* em referência às qualidades boas e generosas das pessoas, às noções de belo e bom, além, é claro, da noção central de música ou canção. *Watiwii* poder ser glosada como “meu bom lugar” em referência ao lugar de sepultamento abaixo da terra, próximo dos parentes enterrados no *wabèdè* (meu tempo ou lugar), o cemitério. Se, por um lado, está associada à urna funerária, por outro, é um recipiente central usado no *Hetohoký* para os banhos que o tio materno e as *bòròtyrè* dão no iniciando durante três dias inteiros (Prancha 46). Com a inserção das panelas de alumínio, é cada vez mais raro o uso das panelas de barro tanto para a cozinha quanto para o ritual funerário, neste usam caixões de madeira.

A panela de barro está associada a três processos de transformação corporal Javaé. O primeiro é seu uso culinário, código por excelência da cultura. O segundo é o uso no ritual de iniciação de meninos e meninas, o tempo dramático da *liminaridade*, da

transitoriedade e do renascimento, da passagem de um estado a outro do ciclo de vida. Por último, seu uso funerário como urnas nos tempos mais antigos. Não consegui precisar quando exatamente deixaram de usar. De qualquer modo, estamos diante da arte da olaria, uma das mais antigas artes da humanidade. Os *Wauja* são um dos povos xinguanos cuja arte de fabricar panelas é altamente reconhecida pelos seus vizinhos *Mehinaku*, *Kamayurá*, *Kalapalo*, *Yawalapití*, *Kuikuro*, com quem mantém redes de comércio em que as panelas são os principais bens culturais de troca (Barcellos, 2002).

Na mitologia Javaé, o pote de barro ocupa um lugar especial, pois a esposa de *Takinahakÿ* havia sido criada dentro de um pote como o filho primogênito de *Tòlòra*. Os Javaé relatam que os filhos, especialmente os primogênitos de *Iòlò* e herdeiros da chefia, eram criados em reclusão dentro de potes de argila. No plano simbólico, a argila e os potes de barro tematizam as relações entre os seres celestes, aquáticos e terrestres, eventos de transformações cosmológicas que associam as mulheres, os xamãs, o ciúme e a avareza. No **Mito 1** *Tanÿxiwè* rouba o fogo dos animais, no Mito de *Takinahakÿ* (A Grande Estrela), a irmã mais nova, ao descobrir que o marido da irmã era bonito, pois ele trocava magicamente de pele, deseja casar-se com ele. Ao insistir no casamento, sua mãe a reprova porque nem o cunhado a queria mais. Ela chora tanto que se transforma em um pássaro que só chora (canta) à noite. Nesta trama, há uma inversão daquele analisado por Lévi-Strauss (1987) na *Oleira Ciumenta*, em que o *Naitibó* (ou João-de-barro) é associado à argila, isto é, não é a irmã mais nova, a caçula, quem fora criada num pote de barro e seduzida pela Estrela d'Alva, mas a irmã mais velha, a primogênita, aqui a argila está situada em outro ponto da relação. Mas quem mais se aproxima, metaforicamente, da olaria e do ciúme é a caçula que se transforma no pássaro Mãe-da-Lua, como os Javaé chamam na língua portuguesa. Esta ave também conhecida na ornitologia como Urutau (nome científico *Nyctibius*⁹⁴) é descrita como um pássaro de hábitos noturnos que vive nas regiões úmidas da Amazônia, especialmente nos troncos de árvores podres, camuflado pois seu corpo confunde-se com os troncos. O aspecto mais significativo é o seu canto noturno associado a um lamento. A argila também é o recipiente que continha as águas do mundo. No tempo mítico da grande seca, *Bòròrèkuni*, mulher de *Kweÿ*,

94

Straube (2004).

escondia de seu marido o grande pote de água cheio de peixes e *aõni*. O ato sovino de *Bòròrèkuni*, implica uma moralidade atribuída às mulheres, como no mito de *Anirahu Mahãdu*, em que as mulheres preparam apenas as cascas de pequi para seus maridos reservando para o amante jacaré-açu as polpas deliciosas do pequi.

O pássaro Mãe-da-Lua ou o Noitibó analisado por Lévi-Strauss (1987: 173) está associado com a argila, a matéria-prima da confecção dos potes e panelas, signo, inscrito na mitologia das Américas, do código culinário, o recipiente de preparação da comida. Este mito é a transformação da origem do fogo de cozinha porque “desloca o acento, da conquista do fogo celeste pelos terrenos, à dádiva da argila e da arte misteriosa da olaria, feita aos terrenos por seres sobrenaturais ao mesmo tempo aquáticos e ctonianos”. A relação que se estabelece não é mais entre céu e terra, mas entre o “eixo de que a terra é um topo, e a água e o mundo subterrâneo o outro”. Para Lévi-Strauss, há uma relação dialética “do interno e do externo, do fora e do dentro: congruente com os excrementos contidos no corpo, a argila serve para modelar os potes que contém uma comida que será contida no corpo, antes que este cesse, ao libertar-se o continente dos excrementos” (*op. cit.*: 175). O autor aponta a relação entre a olaria e as mulheres quando observa no mito da vagina dentada (Anexo), como as mulheres estão associadas ao desejo de devorar os homens.

Tudo parece apontar para o argumento de Overing (2000) de que para muitas sociedades das TBAS, a vida social tanto no contexto ritual quanto nas práticas cotidianas encontram-se fundados na estética.

CAPÍTULO 7 – GÊNEROS MUSICAIS JAVAÉ

Neste capítulo, trato da música Javaé e procuro mostrar sua elaboração conceitual da música assentada sobre uma perspectiva corporal já anunciada pela etnografia de Rodrigues sobre a cosmologia Javaé (2008). Seeger, Viveiros de Castro e Da Matta (1987), mostraram que as noções de corporalidade e pessoa eram (e são) princípios ordenadores da experiência social e cosmológica das sociedades amazônicas. A especificidade destas sociedades reside na elaboração da noção de pessoa e na fabricação dos corpos como *idioma simbólico focal* (*op.cit.*:12), consideradas categorias-chave para o entendimento da organização social e das cosmologias indígenas. A corporalidade não é tomada apenas como um suporte de identidades e papéis sociais, mas como condição de uma instância que “articula significações sociais e cosmológicas: o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento” (*idem*). Para os Javaé, o ponto de vista é o corpo, na medida em que é a categoria central a partir da qual suas elaborações conceituais – éticas e estéticas - sociológicas e cosmológicas – se assentam (Rodrigues, 2008).

Não é uma questão de visão de mundo, porque “não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes, da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (o pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento” (Viveiros de Castro, 2001: 35, 1996), porque tudo parece como se a constituição do mundo para os Javaé fosse o resultado de uma agência corporal que se inicia desde os tempos primordiais dos *iny* originais do mundo subaquático (*Berahatxi*) culminando nas transformações vividas no mundo exterior.

Os Javaé têm como centro de sua socialidade, as prestações matrimoniais entre genros e sogros. Esta relação é explicitada tanto no discurso mítico quanto nas explicações nativas de suas ações. Os rituais de Aruanãs, feitas de comidas e músicas, são a expressão máxima desta relação de prestação matrimonial e contraprestação ritual. O conceito enfatizado no mito é “o pagamento pela vagina da esposa”. A expressão *hawyky tybòrò* quer dizer “as costas (*bòrò*) da vagina (*tyy*) da mulher (*hawyky*)”, e *hawyky tykòwy* significa “o pagamento (*kòwy*) pela vagina (*tyy*) da mulher (*hawyky*)”⁹⁵. Pela regra uxorilocal, um homem ao receber a mulher de outro grupo (primo cruzado bilateral distante), passa

⁹⁵ Conferir Rodrigues (2008), especialmente capítulo 9.

a ter uma série de obrigações com os sogros e cunhados. As unidades uxori-locais são os espaços femininos da matrilinearidade e do fogo de cozinha. Ao se casar, o homem passa a pertencer à metade cerimonial de seus afins. Sua identidade cerimonial com a residência materna continua através do filho da irmã, para quem dançará como Aruanã. A prestação matrimonial coloca o homem numa dupla posição, de devedor aos afins e recebedor das comidas rituais. Por um lado, um homem, ao casar, contrai a prerrogativa de alimentar o ciclo cerimonial como “pai ritual de Aruanã” (*irasò tyby*). Por outro, ele é o tio materno (*walana*) que retorna à casa natal para dançar como Aruanã na pista da “mãe ritual”, numa relação de identidade cerimonial com o sobrinho ou sobrinha, chamados de *wara*, literalmente, “minha cabeça”. Os pais rituais são os pais do menino ou menina que são considerados os “donos” e herdeiros do Aruanã, trazidos do mundo cosmológico pelo xamã para dançar e cantar entre os seres humanos sociais durante um ciclo cerimonial. Os pais de Aruanã são os responsáveis pela produção das comidas e bebidas que sustentam a realização dos rituais e oferecidas tanto aos Aruanãs quanto ao grupo de homens (*ijoi mahãdu*) reunidos na Casa dos Homens. Já o tio materno (MB) chamado de *walana* em toda a vida cerimonial Javaé é aquele que leva o jovem iniciado (*jyrè*, “aririnha”) da casa da mãe para a casa dos homens onde passará a compartilhar dos segredos da vida ritual.

A categoria Javaé para música é *wii*, que significa, por extensão de sentido, “tudo o que é “bom” e “belo”. A conexão da beleza musical com a concepção de “bem precioso” (*nohô*) (Rodrigues 2008 e comunicação pessoal, 06/05/2008), no caso dos Aruanãs Javaé, se expressa na performance de dança e música, como a conexão entre a beleza e a riqueza na forma de adornos corporais Kayapó das canções cerimoniais (Turner, 1993: 30). A palavra *wii* acompanha a composição de outras como *hètybywii*, traduzida como “o bom fogo da cozinha de alguém”, localizado no espaço uxori-local. O compositor é conhecido como *wiidu*, a pessoa que “sabe fazer e cantar bem as músicas”, a palavra *kumawii* (voz boa) significa “o cantor com grandes qualidades na voz”. O processo de composição musical equivale ao cozimento dos alimentos, pois a palavra *tura* significa “cozido” e é usada pelos compositores para falar de suas recentes criações musicais quando dizem “eu fiz essa música”, *arituranyra*, como na expressão “eu cozinhei algo”. O verbo “cozinhar” é *ruara*, e *ruareri* significa “cozinhando”. A noção de criação musical, esfera por excelência da

artisticidade Javaé, como “cozimento” chama atenção pela associação entre o código sonoro e o código culinário.

Lévi-Strauss ([1964] 2004: 49), ao aproximar música e mito, aponta para a codificação do sistema musical pela culinária, isto é, a passagem do cru para o cozido, tudo parecendo como se a canção fosse equivalente, literalmente, à um produto cozido. Como diz o autor em *Do mel às cinzas* ([1967] 2004: 443), “Mostramos, em *O cru e o cozido*, que a cozinha implica o silêncio, a antiozinha a algazarra”, ou seja, a relação entre silêncio e ruído. Entretanto, o autor não quer dizer que se trata de ausência de som ou a conjunção de ruídos desconexos mas de relações mediatizadas e não mediatizadas no plano culinário e no plano sonoro. Como se no pensamento Javaé o cru equivalesse a não existência de música, o “nada” (*by*), em contraste com a noção de cozido para designar o ato de composição musical (*wii*), a beleza, como já disse, comparecendo ali, implicada na categoria de “música”, “canção” ou “som”.

7.1. Música de Aruanã (*Irasò Wii*)

A categoria êmica *wii* para glosar música ou canção, ao que parece, é muito semelhante a uma palavra de origem Aruak. Entre os Barasana, Christine Hugh-Jones (1979:145-146), cita o ciclo ritual *He wi* que envolve cantos, dança e o consumo de yagé. Stephen Hugh-Jones (1979) descreveu diferentes categorias do ritual comunal, em particular a relação do *He wi* com o *He rika sôria wi*, da vida cerimonial Barasana. Viveiros de Castro (2002: 79) menciona a palavra *awiri nuritá* que designa o “olho bom” do xamã, aquele que tem uma visão poderosa para os Yawalapíti, povo de língua Aruak. Menezes Bastos (1999: 422) indica que a expressão *awiri he*, segundo os Kamayurá, trata-se de uma palavra de origem Aruak retirada de seu contexto xamânico. Os Kamayurá vocalizam o termo *awici* como designativo dos Aweti, “índios canibais”. Tudo parece que a presença de certas palavras da língua Javaé cujos sentidos têm similaridades com outras de origem Aruak, apontam para a hipótese levantada por Heckenberger (2001) sobre a existência de uma matriz cultural Proto-Aruak na Periferia Meridional da Amazônia que teria influenciado outros povos do Brasil Central quanto para o argumento de Rodrigues (2008) sobre os Javaé de estarem situados em um continuum entre a matriz Jê-Bororo, a matriz Aruak, e em menor grau, Tupi.

O cantor e compositor, já um mestre de música, também é identificado com *nohōtiwii*, “boa audição” ou “com bom ouvido” para aprender música, ou com *rakywii*, “boa memória”, ou ainda como *inȳ nohōtitere*, “gente que aprende rápido”. Quando alguém “pensa muito” ou “está pensando” se diz *nohōtinȳreri*, ou *wanohōti*, “minha lembrança”. O verbo “ouvir” parece indicar para uma posição especial da percepção auditiva como correlata de “aprendizado, memória, criação” em relação à percepção visual específica das qualidades sensoriais dos xamãs, semelhante aos Kamayurá (Menezes Bastos, 1999: 102; 2006: 570), Suyá (Seeger, 1980, 2004: 79) e Kayapó (Turner, 1993: 21, 1995) para os quais ouvir sugere um “índice de virtuosidade nas artes da música e da arte verbal”.

A palavra *irakywii*, “boa (*wii*) carne da cabeça dele (*iraky*)”, ou *iratiwii*, “boa (*wii*) cabeça dele”, têm o sentido de qualificar alguém com boas qualidades de pensamento ou memória. Enquanto que *ratibinare* é a pessoa “de cabeça ruim” que não aprende bem a “guardar as coisas dentro da cabeça”. Rodrigues (2008: 377), explica que a sílaba *ky* na composição dos conceitos *rakywii* ou *raky* (“dentro da cabeça”), associa não só a matéria de que é feito o corpo, mas os sentimentos e o pensamento. Assim, *raky*, “dentro da cabeça” equivale dizer “a matéria da consciência”. Portanto, o ouvido é o lugar associado às faculdades cognitivas e perceptivas das artes musicais e verbais de que fala Menezes Bastos para os Kamayurá (2006). O corpo é o *locus* do agenciamento⁹⁶ do conhecimento e da sensibilidade nas sociedades ameríndias para as quais as categorias de corpo e alma, físico e mental, idéia e matéria, não são disjuntivas, mas conjuntivas e apreendidas, *encorporadas*⁹⁷.

Para os Javaé, ter um bom ouvido é possuir as habilidades criativas das artes musicais e verbais, como as narrativas das avós, conhecidas como *lahi ijyky*, “histórias antigas das avós” que narram episódios acontecidos nos “tempos antigos ou no passado (*juhu*)”. De acordo com a análise de Rodrigues (2008: 405) sobre a sociocosmologia Javaé,

⁹⁶ A noção de agenciamento conforme Deleuze (1998: 43-44, 2005: 49)

⁹⁷ Ver Rodrigues (2008) para os Javaé, e Lagrou (2000: 152) para os Kaxinawa, entre os quais, as emoções e os pensamentos são *encorporados* na pessoa. Encorporação (*embodiment*) é um conceito elaborado por Csordas (1990) e sugere um sentido de materialidade cultural, distinta da noção de incorporação.

“Os pensamentos e a memória, ou tudo aquilo que constitui a consciência de um sujeito, assim como os seus sentimentos, não são abstrações imateriais situadas fora ou além do corpo, em algum lugar transcendente que se opõe à realidade intrínseca da matéria. Ao contrário, eles estão “dentro”, fundidos com a essência da carne, como se fosse a própria matéria. O pensamento não está simplesmente no ouvido, mas ele “é” o próprio ouvido, assim como não está na carne que está dentro na cabeça, mas “é” a própria carne. O mesmo ocorre com a saliva dos grandes cantores ou oradores, que “é” o dom da música ou da fala”.

Os Javaé localizam a saída da voz no pescoço (*bòtōwii*), literalmente “a música de dentro do pescoço”, ou seja, os cantores com vozes consideradas boas (*kumawii*) são portadores de “boa garganta”, ao contrário daqueles com “voz ruim” (*kumakō* ou *kumabinari*), também glosada com *ikumakōre*, “a voz dele é ruim”. A extensão vocal de um cantor (*wiidu*) ou de uma cantora (*iburudu*) é classificada pelas categorias *kumawii*, “baixo” ou “grave”, e *kumatese*, “a voz fina que vai longe”. Para obter uma voz “grave”, “baixa” ou “engrossar a voz”, homens e mulheres usam a pimenta malagueta socada no pilão de mão, misturada com água e ingerida, enquanto que para a aquisição de uma voz fina, preparam a raiz (*iraruti*) chamada *s eseruty* que encontram na beira do lago ou do rio, deixam em fusão na água por algumas horas e ingerem para “afinar a voz”. Essa técnica indexa mais força (*ruru*) à voz, tornando-a *kumahakỹ*, “uma grande voz” ou *ihỹkyna*, “o grande lugar dentro dele”. A partícula “i” sempre se refere a algo de alguém, “dele ou dela”. A transmissão das boas qualidades da voz (*rybèxi*) e de uma boa memória, tanto dos cantores quanto das cantoras, é feita através da saliva chamada de *rybè*, “água (*bè*) da boca (*ry*)”, que os parentes (bilaterais) de uma criança depositam em sua boca. Como já disse, o conhecimento e o saber criativo são transmitidos pelas substâncias corporais.

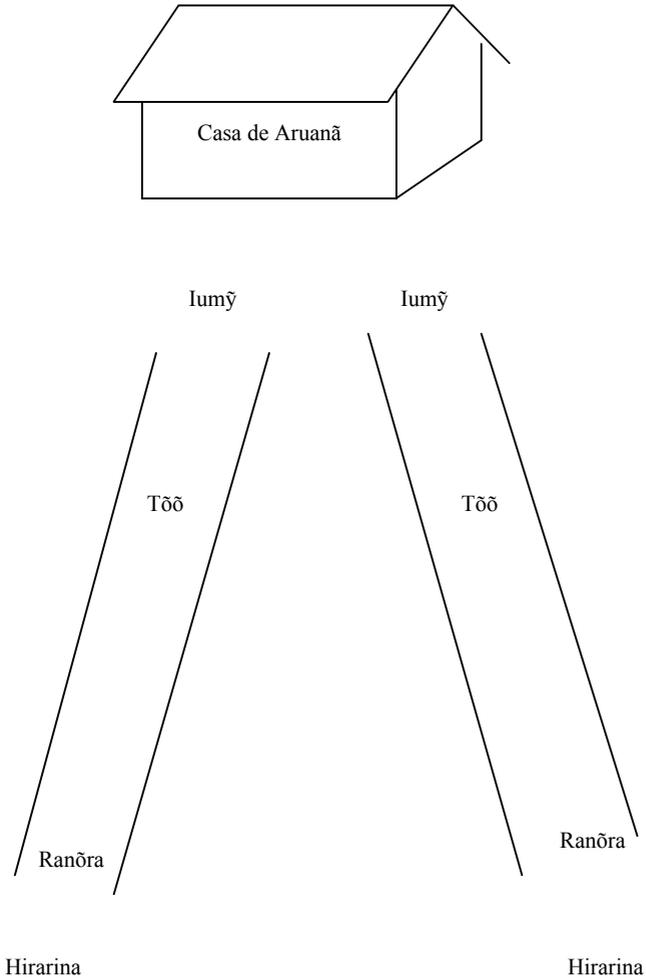
Assim, quando Aruanã está cantando, as crianças, rapazes e moças devem engolir a saliva para indexar mais “força” à sua boca. A apreensão das “qualidades corporais” da voz se fazia com a ingestão da saliva de outrem, isto é, as pessoas consideradas grandes cantoras ou cantores e com boa memória depositavam na boca das crianças e adolescentes, um pouco de sua saliva.

As noções da semântica corporal masculina são as mesmas usadas na definição formal das músicas, conceituadas como o “corpo” e o “pênis” da música. O **Diagrama 2** é uma representação do espaço cerimonial das performances e indica a correspondência entre o espaço e a estrutura da canção. Todas as canções de Aruanã (*Irasò wii*) são divididas em três partes que se repetem ao longo da execução: a primeira é *Iumỹ* (“o corpo dele”); a segunda é *Tõõ* (“o pênis dele”), literalmente “o pênis e o corpo da música”; e *nõra* ou *irasòwii ranõra* (a “cabeça do pênis da música de Aruanã”) que indica a extremidade final da canção⁹⁸.

A divisão musical, *iumỹ*, *tõõ* e *ranõra*, inclui tanto uma diferença nas letras das canções quanto na linha melódica e no ritmo de cada performance de Aruanã – *Hãkiriri*, *Ijareheni* e *Weru*. A música entre os Javaé é vocal e é acompanhada do chocalho (*weru*) globular, feito de cabaça de cuité e do chocalho feito de casco de veado (*bororè*) amarrado nos tornozelos dos *Worosỹ*, que cantam no ritual do *Hetohokỹ*. Tanto o chocalho de cuité quanto o de casco de veado produzem a pulsação rítmica às canções.

⁹⁸ Rodrigues (2008: 411) identificou as mesmas categorias para música entre os Javaé.

DIAGRAMA 2 – ESPAÇO CERIMONIAL



Os ritos de Aruanã são chamados de *tykydisi*, glosado pelos Javaé como “brincadeiras”. Mas a palavra *tyky* pode ser traduzida com o

sentido de “corpo” ou “pele” e *disi* associada à dança. Assim, temos, *tykydisi* glosada como “brincadeiras do corpo”. Os Javaé têm outro termo geral para falar das performances de Aruanã, *Irasò narykyna*. A leitura etimológica da expressão ficaria assim: *i* (dele) *ra* (cabeça) *sò* (vermelha), *na* (lugar) *ry* (boca ou caminho) e *ky* (dentro, interior da carne), o lugar do caminho de dentro da cabeça vermelha dele”, isto é, o caminho no qual os “corpos velhos” (*tykytyby*) e “mágicos” dos Aruanãs estão dançando. Sempre que os Javaé se referem a categoria *tyby* querem dizer “pai” e “velho” com o sentido de “ancestralidade” de uma matéria corporal que vêm de outros espaços cósmicos e permanecem entre os seres humanos sociais.

Estes rituais, os Javaé qualificam em dois modos de realização associados à duração que inclui tanto o tempo de execução da performance que pode durar até cinco (5) cinco dias e noites de canções e danças de Aruanãs quanto pelos jogos realizados no final de cada rito e à qualidade das comidas (*idò* ou *xiwé*: peixes, carnes, e produtos da roça como mandioca e milho), e bebidas não fermentadas. Outro aspecto que diferencia as performances “grandes” das “pequenas” é a participação das dançarinas, uma dupla de moças (*ijadoma*), preferencialmente solteiras, que dançam na pista dos Aruanãs. Elas são chamadas de *adusidu*, dançarinas, como seres humanos, mas no contexto ritual, dançam como se fossem as irmãs rituais dos Aruanãs, chamadas de *Irasò Didi*. Em outras palavras, atuam como personagens numa imitação das irmãs rituais do mundo de *Berahaxti* (o mundo subaquático). Este momento em que os Aruanãs dançam com suas irmãs rituais é chamado de *tara(k)ynahakỹ*, literalmente “algo ou idéia grande dentro da sua cabeça”, em que *ta* (sua), *ra* (cabeça), *ky* (algo dentro da cabeça), *hakỹ* (grande). É possível interpretar *tara(k)ynahakỹ* como sendo o momento em que os Aruanãs expressam seu mundo, a interioridade do Fundo das Águas, para os seres sociais, viventes do mundo da exterioridade. A partícula *ky* em referência à algo interior de dentro da cabeça, “matéria” como diz Rodrigues (idem) acima, aqui pode estar implicada com “materialidade” sonora e plástica de um movimento em que o mundo do Fundo das Águas é vergado de dentro para fora, reterritorializado no mundo dos humanos.

O xamã, conhecedor dos mundos cosmológicos, comunica aos pais rituais de Aruanã qual a comida que deve ser preparada para a “brincadeira” a realizar-se no dia seguinte. Depois, o pai ritual é quem avisa na casa dos homens que haverá uma brincadeira nos próximos

dias, enquanto a mãe ritual avisa às mães de outros Aruanãs. Da casa dos homens, houve-se um grito conhecido como *irasò riwahi anarakana*, “aviso da brincadeira de Aruanã” que se expande por todo o espaço aldeão.

Na manhã do dia seguinte, entre 8 horas e 10 horas, o xamã e os homens se reúnem na casa de Aruanã, e minutos depois, os Aruanãs saem cantando as *Iolòna wii*, “as músicas de saída dele”, dançam e cantam por aproximadamente 1 hora. As canções matutinas são agrupadas em quatro modalidades, *Rudi wii*, *Iwiisitòbò*, *Iwiisitoborèhè*, *Iwiisirèhè*, *Dohotinawii*. As canções chamadas de *Rudi wii*, “músicas matutinas”, são cantadas nas brincadeiras (*Bidi*, *Iwodudu*, *Kobiku* e *Hanykÿ*), realizadas durante uma noite inteira, estendendo-se até as 7 horas da manhã de outro dia. As canções conhecidas como *Iwiisitòbò*, “músicas curtas”, são consideradas “mais alegres e animadas”, como o “forró dos *tori* (brancos)”, e não devem ser cantadas de madrugada, pelo menos até as 6 horas da manhã. Assim, cantam estas músicas a partir das 7 horas da manhã em todas as brincadeiras. As canções chamadas *Iwiisitoborèhè*, são consideradas “um pouco mais lentas”, porém “animadas”, e podem ser cantadas antes do *xiwè* ou *idò* (comidas rituais). As canções *Iwiisirèhè*, “música comprida”, de “corpo comprido”, são conhecidas como “mais lentas” e tratam da lembrança de alguém. As canções chamadas *Dohotinawii*, “música de alguém”, têm letras que falam das ações e do comportamento de uma pessoa, e são cantadas preferencialmente entre 11 horas da manhã e 17 horas da tarde. Durante a madrugada, cantam *Ibi(k)urana wii*, “as músicas da madrugada”, preferencialmente após as 3 horas da manhã.

A análise etimológica das categorias musicais Javaé permite elucidar outros sentidos de sua musicológica relacionadas a duração, velocidade e a categoria gramatical. A categoria *Iwiisitòbò* decomposta em suas partículas pode significar “(i) dele (*wii*) música (*tòbò*) a extremidade final da fruta ainda verde ou algo novo e (*si*) ovo (corpo) ou centro, como a palavra *rasi* que significa “o ovo (corpo) ou centro da cabeça (*ra*)” e que designa o corte de cabelo no centro da cabeça das *ijadoma*, “o centro do corpo da música nova dele”; as partículas da categoria *Iwiisitoborèhè* “(i) dele (*wii*) música (*tòbò*) a extremidade final da fruta ainda verde ou algo novo e (*si*) ovo ou centro e (*rèhè*) comprido”, literalmente “o centro do corpo da música nova comprida dele”; a categoria *Iwiisirèhè* “(i) dele (*wii*) música (*si*) o ovo (corpo) ou centro (*rèhè*) comprido” tem o sentido de “o centro do corpo comprido

da música”; *Dohotinawii* pode significar “(*doho*) alguém (?) (*ti*) pernas ou ossos (*na*) lugar (*música*)”, isto é, “o lugar na música dos ossos (ou corpo) de alguém”; *Ibi(k)uranawii* decomposta assim “(*i*) dele (*biu*) chuva, alto ou céu (*ra*) cabeça (*na*) lugar e (*wii*) música” pode ser traduzida como “o lugar alto da cabeça dele” em referência às canções executadas na madrugada, o ápice da escuridão que, em um movimento de retorno, aponta para direção de um outro dia, quando o céu está começando a clarear.

O termo *Ihatxibèrèna* se refere ao momento da canção em que o Aruanã canta em ritmo diferente e mais lento no meio do *Irasò ube*, “estrada de Aruanã”, normalmente executado na parte *tôô*, “o pênis dele”, no meio (*tya*) da estrada. Mas não é um aspecto recorrente em todos os gêneros musicais de Aruanã, só *Ijareheni* que executa o *ihatxibèrèna* e alguns *Worosy* (seres cosmológicos) que participam do ritual de iniciação masculina. A tradução da palavra *ihatxibèrèna* quer dizer *ihatxi* ou *hetxi*, “ânus ou a extremidade baixa dele”, *be*, “água”, *rena*, “lugar”, literalmente “o lugar dele abaixo da água”. Talvez a frase tenha o sentido de um andamento mais “lento” ou “baixo”, referindo-se também ao andamento mais lento e à altura vocal em linha melódica descendente executada pelos cantores, ou ainda pode ter o sentido de referência ao mundo de *Berahatxi*, onde, para os Javaé, habitam grande parte dos Aruanãs. Na mitologia, *Ijareheni* é o Aruanã que sai do Fundo das Águas e dança na aldeia de *Tolòrà*, considerado pelos *Wèrè* como um Aruanã cuja dança é “lenta” e não é muito “alegre” como a de outros Aruanãs. As categorias *êmicas* tratam de corpos que “entram” e “saem” de dentro da Casa de Aruanã, como se fossem pênis que cantam para vaginas. J. Blacking (1995) ao argumentar que devemos buscar no contexto etnográfico as categorias nativas que conceitualizam o universo musical, permite a assertiva de que a música como “sons socialmente organizados” Javaé é um “corpo sonoro”. Em outras palavras, o universo voco-sonoro é um corpo, os sons e as melodias, seus andamentos e ritmo.

A dança de Aruanã tem um pequeno intervalo para beber quantidades moderadas de *iwèru* (calogi, bebida feita de milho ou arroz e açúcar não fermentada) dentro da casa dos homens. Logo, reiniciam a performance e cantam e dançam até as 12 horas, e novamente, fazem outra refeição (*idò*) com outros alimentos, peixe assado, carne de caça assada e mandioca. A performance reinicia à tarde, com músicas consideradas mais animadas e alegres, as *Txiorò wii*, “músicas

vespertinas”. A classificação das canções executadas em tempos “mais rápidos”, “menos rápidos” e “mais lentos” indica a presença de um andamento descendente na própria estrutura seqüencial do rito, ou seja, geralmente inicia em um andamento mais rápido descendo lentamente para um andamento médio. No final da performance, os Aruanãs cantam as canções chamadas *Iròtena wii*, “as músicas de entrada dele”, e entram na Casa dos Homens, no término da canção. O outro sentido da palavra *iròtena* se refere a “entrada do pênis”. Por um lado, é como se as duas categorias de canções, de “entrada” e de “saída” fossem equivalentes a corpos que literalmente “entram” em outro corpo que é a Casa de Aruanã, por outro, são canções cantadas para o “pagamento da vagina da esposa”, outros corpos.

As canções de Aruanã executadas durante as brincadeiras seguem a duração das horas do dia e da noite, algumas podem ser cantadas em outros tempos, de manhã ou à tardinha. As performances de Aruanã apresentam uma estrutura de repetição que cria, ao mesmo tempo, diferenciações no andamento de suas execuções, especialmente no tocante ao sistema cancional de “suíte”, marcado, como veremos no capítulo dedicado à etnografia das performances, por algo similar ao que Menezes Bastos observou no ritual *Yawari* Kamayurá, Piedade (2004) e Mello (2005), entre os Wauja, regularidades” constitutivas do rito. Segundo Menezes Bastos, “o respectivo sistema cancional é um conjunto complexo de seqüências de seqüências de cânticos (canções ou vinhetas) composto pelas repetições – feitas com mudanças maiores ou menores” (2007a: 300).

Aqui a idéia de repetição do rito é homóloga a noção de tempo, um tempo que se repete como os ciclos das águas e das estações. Essa relação aproxima-se da música Kamayurá, caracterizada pelas relações isotópicas entre música e partes do dia, como mostra Menezes Bastos (1990: 241; 2007a: 300). As categorias nativas de classificação da temporalidade são *kanau kanau* (antes de ontem), *kanau* ou *kau* (ontem), *wiji* ou *kawiji* (hoje), *rudi* (amanhã), *kanau* ou *kau* (depois de amanhã), e *kanau kanau* (depois de depois de amanhã). Os Javaé cantam e dançam, seguindo o movimento dos corpos celestes e das águas, como veremos adiante. Nas TBAS, os sistemas rituais-musicais guardam correspondências com as noções de tempo e a *estrutura seqüencial* (Menezes Bastos, 2007).

A definição dos Aruanãs como seres que “nunca morrem” e que “são sempre os mesmos”, tal como os *Worosy*, categoria de seres

cosmológicos presentes no ritual de iniciação masculina, concebidos com sendo os mesmos dos tempos primordiais, indica a importância, para os Javaé, da idéia de um tempo que se repete. Os Aruanãs, *Worosy* e *aõni*, são seres mágicos que nunca sofreram o processo de deterioração corporal (doenças, morte e perda de substâncias) que os seres humanos sofrem aqui no mundo de fora. A “pele velha” (*tykytyby*) dos seres mágicos se renova pela ação do *xiburê*, a força criativa das palavras que propicia a *ixytykyrasá*, “a troca de pele” que garante a imortalidade.

A lógica da repetição de um corpo parece ser a mesma da duração e repetição do tempo, dos ciclos cerimoniais e dos ciclos de vida de uma pessoa. Menezes Bastos (2007a: 299), observa que nos rituais dos povos das Terras Baixas da América do Sul, a música cria calendários. A classificação da duração do tempo é paralela com a classificação das músicas de Aruanã, como pode ser observado na tabela abaixo⁹⁹.

⁹⁹ A primeira versão da classificação do tempo Javaé se encontra em Rodrigues (1993: 89).

Tabela 10. Categorias de música e tempo

Hora	Categoria Javáé	Tradução	Música - Wii	Tradução
24	<i>Ruwetyam̃y</i>	Meia-noite	<i>Ruwe wii</i>	Músicas da meia noite
1	<i>Ru rokesem̃y</i>	A noite está voltando	<i>Ru wii</i>	Músicas da noite
2	<i>Ru rokesem̃y tyhyṃy</i>	A noite está voltando de verdade	<i>Ru wii</i>	Músicas da noite
3	<i>Txuu Ijara iohoreri ou bedèdi</i>	O sol quase saindo ou madrugada	<i>Ibikurana wii</i>	Músicas da madrugada
4	<i>Bèdèrasò rohoñyeri</i>	O tempo começando a clarear	<i>Ibikurana wii</i>	Músicas da madrugada
5	<i>Bèdèrirasònyreri</i>	O céu está avermelhado	<i>Ibikurana wii</i>	Músicas da madrugada
6	<i>Txuu ijara</i>	Nasceu o sol.	<i>Rudi wii</i>	Músicas matutinas
7	<i>Rudi tyhylè</i>	Cedinho de verdade	<i>Rudi wii</i>	Músicas matutinas
8	<i>Txuu Rahena</i>	O sol fugiu	<i>Rudi wii</i>	Músicas matutinas
9	<i>Txuu iñy obrà</i> ou <i>Txuu Rahena</i>	Quando o sol está na face lateral da pessoa	<i>Iwiitobo</i> <i>Iwiitoborehe</i>	Músicas matutinas Música dos homens
10	<i>Txuu iñy obrà</i>	Quando o sol está na face lateral da pessoa	<i>Iwiitoborehe</i> <i>Iwiisirehe</i>	Músicas matutinas
11	<i>Txuu tya iohò</i>	Perto do meio do sol	<i>Dohotinawii</i> <i>Iwisirèhè</i>	Músicas do final da manhã
12	<i>Txuu iñy ratym̃y</i>	O sol sobre a cabeça	<i>Txuu Tyawii</i>	Músicas do meio dia
13	<i>Txuu Rokesem̃y</i>	O sol está voltando		
14	<i>Txiorò</i>	tarde		
15	<i>Bedè ratxioroñym̃y</i>	O tempo entardeceu	<i>Txiorò wii</i>	Músicas vespertinas
16	<i>Txuu rote iohom̃y</i>	O sol está perto de entrar	<i>Txiorò wii</i>	Músicas vespertinas
17	<i>Txuu bedèxi</i>	quando o sol está baixando	<i>Txiorò wii</i>	Músicas vespertinas
18	<i>Txuu rote</i> ou <i>Txuu rosòm̃y</i>	O sol entrou	<i>Txiorò wii</i>	Músicas vespertinas
19	<i>Txuu rote</i>	O sol entrou		
20-21	<i>Bedèsò</i>	Noite, escureceu	<i>Bèdèsò wii</i>	Músicas noturnas
22	<i>Bedè raraowetyam̃y</i>	O tempo no meio do centro	<i>Bèdèsò wii</i>	Músicas noturnas
23	<i>Bedè rarahyk̃yṃa</i>	O tempo ou mundo ficou em silêncio	<i>Bèdèsò wii</i>	Músicas noturnas
24	<i>Ruwetya</i>	Meia noite ou centro da noite	<i>Ruwe wii</i> <i>Iwiisirehe</i> <i>Dohotinawii</i>	Músicas do meio da noite

Menezes Bastos (1990, 1999, 2007), mostra que música e tempo estão inscritos numa *estrutura seqüencial*, ou seja, a forma como os gêneros musicais são socialmente organizados. O sistema cancional do rito se estrutura de acordo com um modo de concepção do tempo em que as músicas operam como se fossem dispositivos organizadores da temporalidade, como fazem os Kamayurá (1990), os Javaé (Rodrigues, 1993), os Xavante (Graham, 1995), os Krahó (Melatti, 1982).

Rodrigues (2008: 411) havia identificado a relação entre as músicas e o movimento do sol. As músicas chamadas de *Iòlona wii* (“músicas de saída dele”), e *Iròtena wii* (“músicas de entrada dele”) são cantadas quando os Aruanãs saem ou entram na casa dos homens. Trata-se de termos equivalentes aos do movimento do Sol nascente (*Txuu òlona*) a leste, e do Sol poente (*Txuu Rotená*) a oeste, e também ao lugar de saída dos *inyĩ* originais do fundo das águas (*Berhatxi*), *Inyĩ Olòna*, como é chamada a Ilha do Bananal, “o lugar de onde saíram os *inyĩ*”. Rodrigues (2008: 247) identifica o território cósmico Javaé “como um corpo humano, dotado de uma passagem interna, por onde o Sol (*Txuu*) caminha (...). Nas extremidades do mundo localizam-se uma entrada e uma saída, por onde o Sol “entra” (*Txuu rotena*) e “sai” (*Txuu òlona*), análogas à boca e ao ânus”.

É como se as músicas percorressem o território cósmico de modo análogo ao movimento do Sol, expandindo-se a partir de um pólo, a Casa de Aruanã, tradicionalmente voltada para o lado leste, a posição do Sol nascente. O Sol (*Txuu*) na mitologia Javaé além de ser um poderoso xamã Celeste também é o *Raheto*, o cocar vermelho do Urubu-Rei (*Rararesa*), o grande *Iòlò* e xamã Celeste. O *Raheto* com o poder de iluminar o mundo é conquistado por *Tanỹxiwè*. É interessante uma comparação com o universo sonoro dos *Wákuenai*, grupo de língua Aruak, que sobrepõe música e mito. Os cantos e vozes nomearam os seres e todas as espécies que “abriram o mundo primordial do criador trickster” (Hill, 1993: 16-25). No estudo dos cantos *málikai*, J. Hill (idem) mostra como o conceito musical de “nomear o mundo” articulado aos significados míticos está em uma constante tensão como parte de um processo de construção de significados da cosmologia *Wákuenai*. Robin Wright (1993: 13-25) menciona que, tal como os cantos de *málikai* dos *Wakuénai*, os cantos rituais de *Kalidzamai* dos Hohodene, grupo de língua aruak do noroeste amazônico, evocam a narrativa mítica em que o ser primordial *Kuwai* faz a ponte entre o mundo dos ancestrais e o mundo dos Hohodene, além de constituírem um modo de metacomunicação das relações entre ancestrais e as

divindades, da vida dos Hohodene no mundo social e de seus futuros descendentes. As viagens de *Kuwai* evocadas nos cantos *Kalidzamai* implicam noções de territorialidade, identidade e alteridade.

O calendário ritual pode ser dividido em conformidade com as duas estações do ano: a estação das chuvas (*Beorà*) e a estação da seca (*wyra*).

Tabela 11. Ciclo das performances rituais

Meses	Categorias Javaé	Tradução	Rituais
abr/mai	<i>Belurè</i> <i>Tÿmÿra</i>	Quando as águas estão baixando	Brincadeiras de Aruanãs (<i>Irasò</i>)
jun/jul	<i>Bedè</i> <i>Kotusina</i>	Tempo dos ovos de tracajá	Brincadeiras de Aruanãs (<i>Irasò</i>)
ago/set	<i>Bedè Terè</i> <i>ou Wyrawètya</i>	Tempo quente ou o meio da barriga da seca	Brincadeiras de Aruanãs (<i>Irasò</i>)
out/nov	<i>Bedè</i> <i>Kotunisi</i>	Tempo dos ovos de tartaruga	Brincadeiras de Aruanãs (<i>Irasò</i>)
nov/dez	<i>Berirà</i> <i>Tÿmÿra</i>	Começo das chuvas	<i>Hetohokÿ</i>
jan/fev	<i>Beoràwètya</i>	O meio da barriga do rio cheio	<i>Hetohokÿ</i>
mar/abr	<i>Beheti</i>	Quando a parada, antes de baixar.	<i>Iweruhukÿ</i> Brincadeiras de Aruanãs (<i>Irasò</i>)

As canções de Aruanã ou de *Worosÿ* não são determinadas pelas duas estações da chuva ou da seca como é característico em alguns povos Jê (Suyá e Xavante, ver Seeger, 2004; e Aytai, 1985). Entretanto, o ciclo cerimonial segue de acordo com a lógica temporal, marcada pela repetição de ida e volta das águas e do movimento do sol. *Wahukumã*, xamã da aldeia *Wariwari* (abril de 2007), explica que quando é dia no mundo dos seres humanos sociais é noite no mundo dos seres mágicos, pois o sol percorre o mesmo caminho de leste a oeste tanto no *Ahana Ôbira* (“o mundo do povo com a face de fora”) quanto em *Berहतxí* (“as nádegas ou ânus do rio” ou “o mundo do fundo das águas”) ¹⁰⁰.

A música parece percorrer, simbolicamente, o percurso do Sol, ou seja, de acordo com a homologia entre as diferentes categorias das canções executadas durante o nascer e o por do Sol identifica-se uma relação com a claridade descrita do mundo Celeste enquanto as canções do entardecer e da noite encontram-se relacionadas a pouca ou total

¹⁰⁰ Ver Rodrigues (2008), especialmente capítulo 3.

ausência de luz do mundo do Fundo das Águas, dos mundos terrestres invisíveis e do *wabèdè*, o lugar dos *worosy*, os parentes mortos. Em outras palavras, o conteúdo temático das canções da manhã e da tarde são caracterizadas mais pelas acusações às mulheres ou para falar de uma pessoa, e são consideradas mais “alegres” e “animadas” em analogia com o forró dos “*tori*” (não-índios). As canções executadas à noite ou na madrugada são marcadas tanto por temas da alteridade quanto na acusação às mulheres como traidoras e sexualmente impulsivas em contraste com canções sobre os *aõni* e outros seres míticos do Fundo das Águas, muitas vezes canções sem tradução.

De acordo com a classificação nativa, as músicas variam de acordo com cada dupla de Aruanã. A variação e a diferença entre eles e entre um conjunto de músicas cantadas em outras modalidades rituais (*Hetohokÿ*, *Marakasi* e *Iweruhukÿ*), sugerem que as músicas de Aruanã se constituem como um gênero musical no sentido bakhtiniano de *gêneros de discurso* estruturados a partir do *conteúdo temático*, do *estilo* e da *construção composicional* (Bakhtin, 2000: 279). Piedade (2004) e Mello (2005), já mostraram o quanto é rentável para a antropologia da música o conceito bakhtiniano de *gêneros de discurso* ao possibilitar uma análise voltada para “as estruturas sonoras da música, fonológicas e sintático-gramaticais”, pois os gêneros musicais como “domínios encontram sua estabilidade exatamente na estrutura composicional, no estilo e no conteúdo temático” (Menezes Bastos, 2007b: 6-7).

As músicas de Aruanã são, a meu ver, subdivididas em subgêneros, pois cada performance de Aruanã apresenta um repertório de canções, um estilo de cantar e dançar específicas, ora compostas pelos mestres de música e entregues a eles, ora trazidas de *Berhatxi* ou *Biuwètyky* pelos xamãs que transmitem aos cantores dentro da Casa de Aruanã. Penso que o conceito de *gênero musical* pode ser estendido para os Karajá, pois guardam muitas similaridades culturais com seus vizinhos culturais Javaé (Aytai, 1979; Toral, 1992; Lima Filho, 1994; Brígido, 1994/1995; Conrad, 1997; Pétesch, 2000). Os gêneros musicais Javaé podem ser divididos de acordo com as performances rituais de um ciclo anual e dinâmica das estações do ano (seca e cheia).

Canções de *Irasò* (*Irasò wii*): o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional deste gênero musical distinguem-se das canções de *Worosy*, pois são executados por outros seres cosmológicos, os Aruanãs, em um ou dois ciclos cerimoniais durante um ou dois anos. A construção composicional ou

função poética (Jakobson, 1960) dessas canções, são caracterizadas pela repetição, resseriação, regressão, progressão, exclusão e inclusão, paralelismo, sintaxe e metáforas, elementos recorrentes nos gêneros musicais dos povos das terras baixas da América do Sul (Menezes Bastos, 2007a: 300). Elas são executadas e repetidas *ad infinitum* até a finalização das performances rituais, subdividindo-se de acordo com suas qualidades formais, cosmológicas e musicais de cada Aruanã; são compostas ou pelos mestres de música ou pelo xamã (*hàri*) que traz prontas dos mundos cosmológicos; apresentam uma dinâmica no conteúdo temático, mas uma permanência no estilo de cada Aruanã.

Canções de *Worosy* (“fogo/luz dos parentes”): estão presentes apenas no ritual de iniciação masculina, o *Hetohoky* (o ritual da Casa Grande). Os *Worosy*, são seres cosmológicos divididos em três categorias: *Worosy Rehé* (“*Worosy* comprido”), *Worosy Tyhy* (“*Worosy* Verdadeiro”), e *Wèrèkuni* (“Ancestrais dos *Wèrè*”). Cada grupo, dupla ou solo de *Worosy* têm canções com conteúdo temático, estilo e construção composicional distintas e são executadas em tempos e lugares diferentes de acordo com a contextualização da performance ritual, se diferenciam de acordo com seus atributos e posição na teia cosmológica e mitológica nativa; são permanentes, e dificilmente podem ser alteradas tanto no conteúdo, na forma quanto na seqüência de suas execuções.

Canções de *Iweruhuky*: são os seres sociais, homens e mulheres, que cantam durante a performance ritual do “grande calogi”, realizado na estação seca, como uma espécie de contraponto ao *Hetohoky*, o ritual da Casa Grande realizado na estação chuvosa. É uma performance associada ao mundo cosmológico celestial (*Biuwètyky*) e ao cultivo das roças e sua abundância alimentar.

Marakasi: palavra de origem Tupi que quer dizer, entre outras definições, música e chocalho, idiofone globular tocado nos rituais de muitos ameríndios (Menezes Bastos, 1990, 1999). Segundo os Javaé, *Marakasi* é uma dança ou “brincadeira” aprendida com os Karajá, mas hoje são os Javaé que ensinam para os Karajá, as letras das canções, como se canta e dança. Na performance que registrei, as duas metades cerimoniais *Saura*

(rio acima) e *Hiretu* (rio abaixo), executaram as canções e dançaram na frente das residências uxorilocais, recebendo comidas das mãos de cada mulher: primeiro saíram da casa dos homens pelo *Irasô Ube* (estradas de Aruanã), e começaram a performance na direção do rio acima (*Saura*), percorrendo a rua central da aldeia até o lado rio abaixo (*Hiretu*), voltando para a casa dos homens.

7.2. Músicas de *Worosỹ*

Não apresentarei a etnografia completa do ritual de iniciação masculina que registrei na aldeia Boa Esperança em 2007, por que há uma complexidade em sua trama ritual e cosmológica, especialmente a densidade de sua tessitura musical. A etnografia deste rito e do *Hetohokỹ* que registrei em Canoanã, entre os meses de dezembro de 2008 e janeiro de 2009, serão tratados em outro momento. Quando retornei à Canoanã no início de dezembro de 2008, fui a convite do chefe cerimonial *Kurania* para gravar em vídeo o ritual de iniciação de três adolescentes Javaé. Todo o material áudio-visual e etnográfico sobre esse contexto será estudado em 2010, com o propósito de fazer a edição de um vídeo a pedido das famílias, do cacique *Tehabi* e do chefe cerimonial *Kurania Javaé*. Há, segundo os Javaé, muitas diferenças entre o *Hetohokỹ* Karajá e o *Hetohokỹ* Javaé no que se refere aos grupos cerimoniais e protagonistas do rito, ao modo como fabricam a Casa Grande, no estilo de suas canções e no modo como são executadas. Por ora, pretendo apresentar alguns dados sobre o gênero musical conhecido como *Worosỹ Wii* (“canções da pouca luz dos parentes). A finalidade desta breve incursão busca mostrar tanto a diversidade do repertório musical Javaé quanto suas especificidades em comparação com as canções de Aruanãs, estas, também executadas no tempo ritual do *Hetohokỹ*.

Lima Filho (1994) realizou a primeira etnografia do *Hetohokỹ* Karajá na aldeia Santa Isabel do Morro. Aytai (1981) e Odilon (1987a; 1987b; 1987c; 1987d) registraram pequenas notas a respeito do *Hetohokỹ* Karajá, sem, no entanto, fornecer uma etnografia completa do ritual. Esses registros são fundamentais para uma comparação com o *Hetohokỹ* Javaé que dizem fazer diferente dos Karajá. Rodrigues (2008: 295) apresenta os primeiros dados sobre o *Hetohokỹ* Javaé e a classificação dos *Worosỹ* na cosmologia do grupo, assim como o primeiro registro áudio-visual do *Hetohokỹ* (“O ritual da Casa Grande”),

realizado na aldeia São João em 2005/2006. A primeira vez que vi o *Hetohokỹ* foi na residência de Patrícia Rodrigues no mês de março de 2007, antes de chegar aos Javaé. Os Javaé me convidaram várias vezes para assistir esses vídeos como se fossem um cartão de visitas para a antropóloga.

Quando fiz minha pesquisa de campo em Boa Esperança, fui acompanhar, pela primeira vez, o ritual de iniciação masculina em sua modalidade menor conhecida como *Hetowèkère*, casa (*heto*) barriga (*wè*) e metade (*kèrè*), literalmente “metade da barriga da casa”. O ritual começou no dia 26 de junho e durou até o dia 01 de julho de 2007. A aldeia Boa Esperança ainda não tinha Casa de Aruanã e pela primeira vez a família estava em condições de proporcionar a iniciação de *Wekumã*, filho consanguíneo da líder *Lucirene Belehiru*, a primeira cacique mulher Javaé. *Belehiru* também foi a primeira mulher com quem fiz contato ao chegar à Ilha do Bananal, convidando-me para conhecer sua aldeia. Ela teve uma experiência de interlocutora em pesquisa quando o linguísta Marcus Maia (Museu Nacional) esteve em Boto Velho no ano de 1986. *Lucirene Belehiru* foi sua principal informante sobre a língua Javaé.

Todo o cerimonial foi orquestrado pelo xamã da aldeia *Wariwari* e por todo o grupo cerimonial masculino. Na ausência do chefe cerimonial *Kurania*, o xamã *Wahukumã* liderou o ritual como *Worosỹ Tyby* (“pai dos *Worosỹ*”) na qualidade daquele que “vai na frente de todos”. Embora o *Hetowèkère* tenha sido realizado fora da estação da chuva, período tradicional do *Hetohokỹ*, as famílias de *Wariwari* e o grupo cerimonial participaram integralmente e generosamente com a família de *Belehiru*. Assim, a família de *Belehiru* passou a ter a Casa de Aruanã como parte de sua vida cotidiana, assumindo todas as atividades que uma família “dona de Aruanã” deve cumprir.

A casa em referência é o espaço cerimonial mais importante para os Javaé, pois, é dentro dela que os jovens iniciados são introduzidos na vida ritual masculina, aprendem a respeitar a ética do segredo e espaço no qual ficam hospedados todo o grupo cerimonial dos *Worosỹ*. A “Casa Grande” (*Hetohokỹ*) é construída no primeiro dia de abertura do ritual, colada à Casa dos Homens, pelas mãos das metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*. Os *Worosỹ* de cada metade são chefiados pelo *ixỹtyby* (“pai da aldeia”). Durante a construção da casa, as metades cerimoniais estão competindo para ver quem termina de levantar as paredes e a cobertura da casa em primeiro lugar. O grupo de *Worosỹ* da

metade *Hiretu* reunido na direção rio abaixo enquanto o grupo da metade *Saura* na direção rio acima. Observo que este grupo cerimonial de *Worosȳ* é uma coletividade masculina (*iojimy ijoinadu*) que não se confunde com os *Worosȳ Tyhy*, *Worosȳ Rehè* e *Wèrèkuni* que cantam durante a noite e a madrugada, momentos específicos do rito que antecedem as atividades do dia seguinte.

Os *Worosȳ* são gente, andam com seus *tykytyby* (pele/corpo velho) ou roupa cosmológica e “entram” no corpo do *ixȳ* (“porco-queixada”), da *wyrari* (formiga correção) ou das *hemalala* (cobras) para se locomover mais rápido durante suas caminhadas cosmológicas. O lugar de “saída” ou de “entrada” destes seres para o mundo exterior é conhecido como *Worosȳ Bero* (Rio dos *Worosȳ*).

As canções de *Worosȳ* são executadas durante e apenas no ritual de iniciação masculina, o *Hetohokȳ*. Os *Worosȳ*, são seres cosmológicos divididos em três categorias: *Worosȳ Rehè* (“*Worosȳ* comprido”), *Worosȳ Tyhy* (“*Worosȳ* Verdadeiro”), e *Wèrèkuni* (“Ancestrais dos *Wèrè*”). *Tyhy* é um conceito Javaé atribuído às pessoas consideradas generosas e trabalhadoras que cuidam de suas roças. As pessoas que sabem fazer bem feito as tarefas de ambos os gêneros, masculino e feminino, que respeitam os mais velhos, e que conduzem com grande generosidade as “brincadeiras de Aruanãs” e ensinam os filhos no aprendizado para uma boa convivência social.

As 26 canções de *Worosȳ Rehè* (“*Worosȳ* comprido”) foram gravadas na primeira noite que os *Worosȳ* cantaram no *Hetohokȳ* de Canoanã, a partir 21h30 horas até a 24 horas. O nome desta categoria cosmológica está relacionado com o estilo de cantar da dupla. As canções são consideradas “longas” ou “compridas”, é como se o corpo da música fosse alongando-se em linhas melódicas ascendentes e descendentes. No repertório das canções de *Worosȳ Tyhy* (“*Worosȳ* Verdadeiro”), há canções que foram incorporadas de outros povos, *Xambioá Mahãdu*, *Kanoanõ Mahãdu*, *Wala Mahãdu* e *Kiriwalakata Mahãdu*. Os temas tratam de eventos míticos e históricos como explica meu interlocutor: “*Wèrè* não tinha muitos *Worosȳ*, há outros que são Karajá e de *Wou* (Tapirapé), além de *Torikuni* (“espírito de branco”). A primeira vez que os Karajá dançaram entre os Javaé no *Hetohokȳ*, deixaram o *Worosȳ Tuhè* (peixinho). *Xambioá* cantou música de *Worosȳ Tyhy* que ficou para os Javaé. Quando *Kanoanõ* matou o povo *Wala*, eles também tinham brincadeiras e *Worosȳ Tyhy*. Aí ficou” (*Tèwaxi*, 22 dezembro de 2008, aldeia Canoanã).

Na madrugada do dia 26 de dezembro de 2008, a dupla de *Worosỹ Tyhy* começou sua performance musical a 01 da madrugada e terminou as 05 horas da manhã. A dupla canta as mesmas canções por três vezes durante o ritual. As 48 canções foram gravadas por *Têwaxi* dentro da Casa Grande enquanto eu acompanhava, também pela primeira vez, próxima da casa cerimonial, a duração inteira do evento.

A chave de abertura da performance é vocalizada pela expressão “**He He**”. Antes de conhecer esse repertório, sabia que a estrutura formal das canções de *Worosỹ Tyhy* e *Worosỹ Rehé* eram dividida pelos termos *iumỹ*, *tôd* e *ranôra* como as canções de Aruanãs. Mas quando comecei a estudar as letras das canções com *Têwaxi* (em Canoanã), ele explicou que a primeira parte destas canções também são chamadas de *iôraruna hetyrana*, “dele (*i*) face (*ô*) raiz ou começo (*raru*) lugar (*na*)”, “a raiz ou o começo da face dele”, com o sentido de “começo de algo”, e *hetyrana* “fogo (*hety*) cabeça (*ra*) lugar (*na*)”, “o lugar do fogo da cabeça”. Poderíamos glosar essa expressão como “o começo do fogo na cabeça dele”. O final de cada canção, isto é, o terceiro movimento, é chamado de *iriorena*, dele (*i*) filho (*riore*) lugar (*na*), “o lugar do filho dele” ou “o lugar do filho da música”, como se fosse uma criação da própria música, cantado depois da parte *tôd*, o meio da canção. Esta parte da canção é atribuída ao compositor *Waihure*, conhecido como *tôhôtitere* (“aquele de cabeça boa ou ouvido forte”). Teria sido ele, supostamente, que criou o termo *iriorena*.

As sete canções finais têm outro movimento que contrasta com seu início. Em outras palavras, as canções são executadas a partir de um movimento crescente, sendo aceleradas a cada duas canções até chegar ao ritmo *Ijarana*, quando a dupla de *Worosỹ Tyhy* corre em torno do mastro principal, localizado no centro da Casa Grande. Cada um deles tem um chocalho que acompanha todas a performance. *Ijarana* têm o significado de “corrida”, pois o termo *Ijarado* se refere às corridas disputadas pelos corredores mais preparados de aldeias diferentes de “antigamente”. Na música, se refere às unidades de tempo de cada canção consideradas “mais rápidas”. Esse gênero musical possui um aspecto que não encontrei em canções de Aruanã, do *Iweruhukỹ* e de *Wêrêkuni*: toda música é *biawa* da outra, ou seja, a primeira canção é *biawa* da segunda, a terceira é *biawa* da quarta, e assim por diante. A palavra *biawa* pode ser glosada como “meu/minha amigo(a)”, não encontrei outra tradução para essa palavra, mas é como se uma fosse a dupla da outra.

Além destas três categorias de grande importância musical, há outros *Worosỹ* que chegam para o ritual da direção rio acima, em grupos, duplas ou sozinhos. Cada *Worosỹ* têm canções com conteúdo temático, estilo e construção composicional distintas. Em outras palavras, no processo ritual, cada *Worosỹ* vai cantar suas próprias canções de acordo com seus atributos e posição na teia mítica e cosmológica. Segundo os cantores e tradutores Javaé, este gênero musical é diferente das canções de Aruanã porque dificilmente podem ser alteradas, dito de outro modo, não estão sujeitas às mudanças feitas por compositores ou em ter o repertório alterado em sua seqüência, composição e modo de cantar. Nas performances de Aruanãs, encontramos a inclusão, a exclusão e a repetição de canções durante o ciclo ritual registrado.

O que apresento aqui são algumas canções de *Wèrèkuni* (“Ancestrais dos *Wèrè*”) executadas três vezes durante o ritual de iniciação de *Wekumã* em Boa Esperança, no período da noite, entre as 19h00 e 21h00. Todas as vezes em que *Wèrèkuni* canta, está anunciando a caçada do dia seguinte realizada pelo coletivo dos *Worosỹ* logo no amanhecer. *Wèrèkuni* canta logo após a coletividade de *Worosỹ* parar de cantar dentro da “Casa Grande”. Segundo *Ibehuri*, filho do cantor *Xiari* de *Wariwari*, a “pele ou corpo velho” (*tykytyby*) de *Wèrèkuni* nunca vai embora da Casa de Aruanã

De acordo com o xamã e *Karuta* (*ijoi tyby*: líder do grupo de homens), nem todos os *Worosỹ* que existem chegaram para participar do ritual. A tabela abaixo apresenta os nomes dos *aõni aõni*, como são chamados, que participaram do processo ritual. Aqueles com nomes animais, aves e peixes são, como disse o xamã, apenas nomes que os *worosỹ* tomam emprestado. Na concepção Javaé, os *Worosỹ* são gente que circulam entre o mundo do Fundo das Águas e o mundo dos humanos sociais, metamorfoseando-se através das “roupas-corpos” dos animais. Os homens que usam essas “roupas” experimentam um processo semelhante aos dançarinos mascarados que dança e cantam como Aruanãs. Em outras palavras, usam as “roupas-corpos” do tempo mítico em que humanos e animais partilhavam de uma humanidade comum. No tempo ritual, os homens acedem a perspectivas, transformando-se em outros sujeitos. Por isso que chegam sozinhos, em duplas ou em grupos. Todo o tempo do ritual de iniciação, os *Worosỹ* cantam suas músicas e dançam coreografando o “maneirismo corporal” de animais, peixes e aves.

Tabela 13. Categorias de Worosỹ

<i>Worosỹ sozinho</i>	<i>Worosỹ dupla</i>	<i>Worosỹ grupo</i>
<i>Harabòbò</i>	<i>Kotu</i> (tracajá)	<i>Kobòròrò</i> (jacaré-açu) <i>Jyrè</i> (ariranha)
<i>Wou Harabòbò</i> (Tapirapé)	<i>I(k)òrò</i> (raposa)	<i>Korera</i> (jacaré)
<i>Waritètè</i> (sapinho branco)	<i>Ehỹ</i> (cuiu-cuiu)	<i>Bederohò</i> (abelha arapuá)
<i>Wema</i> (tartaruga venenosa)	<i>Worosỹ Iòbèsè</i>	<i>Jòkòi Jòkòi</i> (macaco-prego)
<i>Hurihikỹ</i> (peixe traíra)	<i>Ijakuhi</i> (Aruaná)	<i>Nawaki</i> (mutum)
<i>Kuoru</i> (peixe-elétrico)	<i>Turè</i> (peixe pirarara)	<i>Kanydura</i> (peixe-bicudo)
<i>Wamybeju</i>	<i>Wèrèkuni</i>	<i>Ehy</i> (pássaro cui-cui)
-	<i>Borohokỹ</i> (arraia grande)	<i>Waritete</i> (sapinho)
-	<i>Rahy</i> (peixe cascudo pequeno)	Bèdèrohò (abelha arapuá)
-	<i>Bororè</i> (veado mateiro)	Jòkòin Jòkòin (macaco-prego)
-	<i>Bodolèkè</i> (pirarucu)	<i>Korera</i> (jacaré-tinga)
-	<i>Bòròsòmò</i> (arraia pequena)	<i>Haria birè</i> (peixe pintado)
-	<i>Tuhè</i> (peixe pequeno) - Worosỹ Karajá	-
-	<i>Kòbòròrò</i> (jacaré-açu)	-
-	<i>Jyrè</i> (arirraha)	-
-	<i>Turè</i> (peixe pirarara)	-

A respeito dos *worosỹ* chamados *Txyry* (peixe carapiroasca), *Wakaxia* (socó), *Ruriè* (peixinho que fica no rasiño do rio) e *Hararie* (pássaro) não obtive dados se chegam em duplas, sozinhos ou em grupos. Quando eles chegaram na aldeia Boa Esperança da direção rio

acima, todas as mulheres se recolheram para que não vissem de onde eles chegavam. Só pude me aproximar nos dias seguintes do rito, sem, contudo, ter condições para tal exegese. Quando o ritual dura poucos dias como o *Hetowèkèrè*, o número de *worosỹ* é bem menor se comparado ao ritual da Casa Grande (*Hetohokỹ*). Rodrigues (2008: 303-305) apresenta a classificação dos *Worosỹ* registrados em Canoanã, divididos nas metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*. Mas minha indagação com o xamã e os homens, logo depois do ritual *Hetowèkèrè* em Boa Esperança, não obteve essa informação. A pesquisa de campo que fiz em Canoanã (12/2008-01/2009) permitiu conhecer a chegada destes seres e registrando em formato áudio-visual. Mas esse será outro trabalho.

Além de todos os *Worosỹ*, quatro duplas de *Latèni* chegaram para o ritual: *Latèni Siririni* (“passarinho”), *Latèni Turè* (“peixe pirarara” que canta com chocalho), *Latèni Kwadi* (“arco-íris”, de máscara achatada) e *Latèni Dakuhỹ*. Todos eles são os principais protagonistas da fase liminal do neófito (*jyrè*) em que é levado da unidade uxorilocal para a Casa dos Homens. Os *Latèni* atuam como se fossem “guardiões” do *jyrè* (ariranha), o tio materno (MB) do Fundo das Águas, evitando tanto a possibilidade do adolescente voltar para a unidade uxorilocal quanto sua aproximação com o universo das mulheres. O esboço que apresento abaixo mostra as posições e deslocamentos dos *Latèni* em torno da pequena casa em que fica o *jyrè* antes de ser levado, definitivamente, para a Casa de Aruanã. Essa casa é construída preferencialmente próxima da unidade uxorilocal e das estradas cerimoniais, as *Irasó Ube* que levam para a Casa de Aruanã.

A dupla de *Wèrèkuni* é conhecida como os “ancestrais dos *Wèrè*”, mas, pode ser glosada como as “peles velhas” (*tykytyby*) dos *Wèrè*. O conceito de *tykytyby* é usado para se referir a “corpos” e não a “espíritos”. Os Javaé tentam explicar que *tykytyby* é como se fosse uma “alma” que tem um corpo, por isso que o termo *kuni* aparece como um prefixo do nome *Wèrè*, povo de quem os Javaé se dizem “*Wèrè riore*”, “os filhos de *Wèrè*”.

A primeira vez que *Wèrèkuni* canta no *Hetohokỹ* é no momento em que as metades cerimoniais estão se aproximando do final da construção da Casa Grande, a segunda e a terceira vez, nas noites anteriores da caçada dos *Worosỹ*, logo que o dia amanhece.

No dia 29 de junho de 2007, às 19 horas, a dupla de *Wèrèkuni* inicia sua performance que dura até as 21 horas. A gravação das 14 canções foi feita dentro da Casa de Aruanã pelo jovem *Huriaru*.

Enquanto ele gravava, eu acompanhava, escutando de longe e pela primeira vez, as vozes de *Wèrèkuni*, com *Ibehuri* e sua esposa *Xureria*. O casal relata que as canções de *Wèrèkuni* tratam de um tempo em que a dupla de guerreiros matou *Hererajuỹ*, uma “fera parecida com boto. A boca parecia um serrote que matava os *Wèrè*, no Araguaia”. Os guerreiros *Huberie* e *Ikoijama* mataram a “fera das águas” e olharam para o Sol Nascente (*Biura*). Toda vez que os *Wèrèkuni* cantam nos rituais Javaé, é como se a dupla de guerreiros estivesse numa reedição deste episódio mítico, antecedendo a preparação da caça que será preparada pela família patrocinadora do rito. A *idò* (“a carne de caça dele”) que pode ser um cervo ou porco-queixada, é servida ritualmente dentro da Casa Grande para o coletivo de *Worosỹ*.

<i>Wèrèkuni, aldeia Boa Esperança, junho de 2007</i>	
Hora: 19h00 CD1 Faixa 1 (MD2- 236)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumỹ Ho ho ho ho Huberie ikoijamahe Huberie ikoijamahe</p> <p>Tõõ Huberie Koikama Koiijama he Huberie Koiijama Huberie Huberie Koiijama he Wèrè</p> <p>ranõra Ho ho ho ho</p>	<p>O corpo dele Ho ho ho ho Ikoijama e Huberie é o nome dos guerreiros míticos que matam os predadores dos <i>Wèrè</i></p> <p>O pênis dele Huberie Ikoijama Huberie Ikoijama Huberie Ikoijama</p> <p>ranõra Ho ho ho ho</p>

<i>Wèrèkuni, aldeia Boa Esperança, junho de 2007</i>		
Hora: 19h00 CD 1 Faixa 2 240)	(MD -	Tradução: Tèwaxi
<p>Iumỹ Ho ho ho ho Hija he hija he hija he hija he Hija he hija he hija he hija he Hija he hija he hija he hija he</p> <p>Tõõ Kujamokõ Rikikua ijahe</p> <p>Iriorenà Ikote kote ije hỹ</p> <p>ranõra Ho ho ho ho</p>		<p>O corpo dele Ho ho ho ho Hija he hija he hija he hija he Hija he hija he hija he hija he Hija he hija he hija he hija he</p> <p>O pênis dele Nome da mulher que se apaixonou por um <i>Worosỹ</i></p> <p>O lugar do filho dele (música) Forma de empilhar os peixes na vara</p> <p>ranõra Ho ho ho ho</p>

Kujamokõ (ou *Walyki*) morava na antiga aldeia *Wariwari* e é conhecida como a moça que se apaixonou por *Worosỹ Tyhy*. O nome é cantado por *Worosỹ Rêhè* e *Wèrèkuni* repetidas vezes. No ritual do *Hetohokỹ*, os *Ihõ*, outra categoria de seres extra-humanos chegam da direção rio acima em fila para a fase final do processo de iniciação. Entre eles, está *Kujamokõ*, de cabelos longos e com pintura corporal vermelha, a única personagem feminina que os Javaé dizem comparecer entre os *Ihõ*. Mas isso não é tudo.

7.3. Música de *Iweruhukỹ*

O ritual do *Iweruhukỹ* (“O grande calogi dele”) é associado ao mundo Celeste, *Biu Wètyky*, às plantas cultivadas e ao evento conhecido como *Hàri Kowona* (“A Escada do Hàri”), durante a estação da seca. Como muitos Javaé afirmaram, esse rito acontece logo depois do *Hetohokỹ*. Todos os xamãs que participam deste ritual são considerados xamãs do *Biu Wètyky*. Nas sessões de gravação das canções do *Iweruhukỹ* com *Xiari*, ele me explicava que a grande maioria das canções “é de um tempo muito antigo” (*juhu*) e que por isso, é difícil traduzir para a língua portuguesa. Ele se lembra de muitas canções porque participou, em sua juventude, de muitos *Iweruhukỹ*. Obtive

outros dados etnográficos com a narradora *Huiriru* em Canoanã (28 de outubro de 2007).

No início do *Iweruhukÿ*, o grupo de homens sai da Casa de Aruanã e vai até o rio tomar um banho coletivo. À noite, estendem as esteiras na frente casa dos *Iòlò* da aldeia, cantando juntos. No dia seguinte, um pouco antes de clarear, o cunhado e o genro devem pintar todo o corpo dos xamãs e ornamentá-los: eles têm seu corpo e face pintados com desenhos em vermelho e adornados com penas brancas. A boca é contornada de desenhos vermelhos para destacar a importância desta parte do corpo dos xamãs no ritual. Seu cachimbo também é pintado de vermelho. Depois, os cunhados levam-os nos ombros, como levam os adolescentes na iniciação masculina até o *ijoina* (“o lugar do grupo de homens”). Lá, os xamãs aguardam o momento para subirem as duas “Escadas” (*Kowona*). Os cunhados de *ixÿtyby* (“pai da aldeia” ou “chefe cerimonial”) em razão do *tykòwÿ* devem pintar suas pernas de vermelho. O outro grupo de homens vai ao mato buscar mel para preparar o calogi (bebida não fermentada). Todo o mel coletado deve ser deixado na casa do chefe cerimonial.

Enquanto todos cantam para os xamãs subir na escada, ele corre ao redor dela com sua vara mágica (*hitxiwa*) e canta “*Koworije, Koworije*” e começa a subir a escada até sua extremidade final, ao chegar lá, magicamente, põe a mão na boca e joga no chão, sementes de milho (*maĩ*) e amendoim (*matyni*). Segundo os dados de Rodrigues (2008: 331), no momento em que o xamã sobe a escada visível aos olhos sociais, sobe outra, de caráter invisível.

Os Javaé dizem que os xamãs *xiburè* (mágico) sobem as escadas cantando apoiados apenas com os pés, sem outro tipo de apoio. Próximo das escadas aguarda uma panela de barro pintada com desenhos específicos para esse rito. A bebida se chama *Iweru Mÿtÿni* consumida em casa pelas mulheres só depois que o xamã desceu das escadas.

Todos os que estão acompanhando pegam as sementes que vieram de *xiburè*, do mundo de *Biu Wètyky* para o cultivo das roças de milho, amendoim, mamão, mandioca, banana, melancia e tubérculos. A “festa” começava quando estava clareando o dia, entre as 4h ou 5h da manhã. *Huiriru* ao narrar a “história” do *Iweruhukÿ*, lembra o nome de dois xamãs *Woriti* e *Borotokò* realizadores desse ritual e que hoje moram no *Biu Wètyky*, na direção do sol poente. Ao chegar o momento dos xamãs (seus “corpos velhos”) voltarem para o mundo Celeste, homens e mulheres cantam “*Hàri Jaka Jaka, Hàri Jaka Jaka, Hàri Jaka*

Jaka”, seguida por outra canção “*Hàri Borotokò, Hàri Borotokò, Hàri Borotokò*”. O cunhado tem um papel fundamental, pois é ele que deve esperar o xamã descer da escada, correr para pegá-lo, colocá-lo na esteira e levá-lo para dentro da Casa de Aruanã. Só no outro dia é que homens e mulheres começam a executar outros cantos do *Iweruhukỹ*.

Os Javaé enfatizam que muitas canções deste ritual são originárias de outros *ixỹ mahãdu* (outros povos indígenas): *Wou* (Tapirapé), *Kyrysa* (Xavante), *Inỹròdu* (Xerente, “comedores de gente”), *Kywara Mahãdu* (não obtive a tradução, um dos povos que “saíram” do Fundo das Águas), *Karajá*, *Kurata Nikehé*.

Nas performances musicais, homens e mulheres cantam separados. E só no final do ritual chamado *Idohokỹ* (“muita caça dele”) que homens e mulheres cantam juntos no terreiro de frente da casa do *Iòlò*, momento ritual conhecido como *Iwerubè* (“O calogi do *Iòlò*), bebida preparada pelas mães do *Iòlò* responsáveis em convidar os parentes para o rito. Neste espaço colocam três pilões para dividir o espaço feminino do masculino. De acordo com a narrativa, o grupo de cantores masculinos é composto de oito indivíduos, quatro deles que cantam separados enquanto os outros dois cantam juntos das mulheres. No *Idohokỹ*, logo de madrugada, os tios do *Iòlò* levam os homens *Saura* para o espaço masculino, situado na frente da Casa de Aruanã. Enquanto, as mulheres chamam os *Iòlò* para levarem os rapazes para o *ijoi* (espaço dos homens). Não obtive mais detalhes sobre a continuidade do rito.

Como todo o gênero musical Javaé, o repertório de canções do *Iweruhukỹ* têm a mesma divisão ternária - *iumỹ*, *tõõ* e *ranõra* – dos outros gêneros musicais – Música de Aruanã (*Irasò Wii*) e Música de *Worosỹ* (*Worosỹ Wii*). Na parte *tõõ* das canções, os homens cantam “He ka”, numa linha melódica ascendente. A música inicial deste rito é chamada de *Hatyriny*. Não sei precisar o significado de sua atribuição. As cinco canções que apresento não foram traduzidas integralmente, pois, para os Javaé, as palavras cantadas do *Iweruhukỹ* são muito difíceis de serem traduzidas para a língua portuguesa. Todas as vezes que iríamos gravar canções do *Iweruhukỹ*, a esposa de *Xiari* preparava um pouco de calogi para ser oferecida como *xiwè* (bebida ritual) aos *tykytyby* das pessoas que cantaram nesse ritual, pedindo a elas a “liberação” para que pudessemos registrar as canções no gravador.

Mas há uma questão que merecerá um estudo mais amplo quando sabemos que esse ritual está relacionado ao mundo Celeste e às plantas cultivadas, especialmente o milho e o amendoim. O milho é

chamado de mai, nome de origem Tupi. Como apontado no capítulo quatro sobre as relações de trocas cerimoniais entre os Tapirapé, Karajá e Javaé, é bem provável que muitas dessas canções estejam relacionadas a esse processo histórico de empréstimos e trocas de ambos os lados. Arrisco apontar algumas associações de partículas de palavras, no nível da sintaxe. A primeira canção é cantada por homens e mulheres quando o céu começando a clarear.

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
<i>Biura Wii</i>	Tradução
<p>Iumý Horekō jamire horekō jamire Horekō jamire horekō jamire Horekō jamire horekō jamire Horekō jamire horekō jamire</p> <p>Tõõ Hajy hajy hajy wamõjy hajy hajy Hajy iwamõjy iwakyre iwamõje Hiwariko horeko jamire horekō jamire Horekō jamire horekō jamire Horekō jamire horekō jamire.</p>	<p><i>Kõ</i>, sufixo para negação.</p> <p>Jamire, palavra Tupi?</p> <p><i>Iwakyre</i> (índio com a metade do pé): nome que os Javaé usam para chamar os Karajá. Pode se referir ao sentido de “índios incompletos”.</p> <p>Iwamõjy, “o pé dele” (iwa) ?? (mõjy)</p> <p>Hajy ?</p>

O pilão citado, na canção seguinte, se refere aos três pilões colocados na frente da casa do *Iòlò*, que dividem o espaço feminino do masculino. O pilão (*Kowo*) de uso feminino foi um dos artefatos que *Tanỹxiwè* aprendeu com Urubu-Rei, o grande *Iolò* Celeste. Aprendeu a fazer e a entregar ao sogro, como parte das prestações matrimoniais.

Cantor Xiari, aldeia Wariwari		
CD 1 – Faixa 3	(MD1- 240)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumý Ikowo ikowo kowo kowo Kawa ijaraha Ikowo ikowo kowo kowo Kawaijaraha Ikowo ikowo kowo kowo Kawa ijaraha</p>		<p>O corpo dele O pilão é dela. Pilão, pilão Kawa corra O pilão é dela. Pilão, pilão Kawa corra O pilão é dela. Pilão, pilão Kawa corra</p>

Tõõ

Amõjerere rejuka
 Amõjerere rejuka
 Ikowo ikowo kowo kowo
 Kawa ijaraha.

O pênis dele

?
 O pilão é dela. Pilão, pilão.
 Kawa corra.

CD 1 Faixa 5 (MD1-238) Cantam homens e mulheres	Tradução: Tèwaxi
Iumý Ityte wanije wehuru wawije Ityte wanije wehuru wawije Ityte wanije wehuru wawije Ityte wanije wehuru wawije Tõõ Kobu kobu jeje rua jete ryky wera Kobu kobu jeje rua jete ryky wera Iwyray rereko tabira hije.	O corpo dele <i>Tyte</i> (cipó usado para confeccionar flecha) <i>Ty</i> (vagina) O pênis dele Ryky wera: mulher que trai o marido

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
CD 1 – Faixa 4 (MD1-258)	Tradução: Tèwaxi
Iumý Hareto majooo jumini kotemini Kotemini kote biareee Hareto majooo jumini kotemini Kotemini kote biareee Hareto majooo jumini kotemini Kotemini kote biareee Tõõ Jòòomini kotè mini kotè mini Biarèèè hareto majòòò jomini Kotèmini Kotèmini Kotè biarèèè	O corpo dele Grande cocar de <i>Rararesa</i> (Urubu-Rei) o <i>Iolò</i> Celeste, dono do Sol. Seu cocar era o Sol (<i>raheto</i>) Majo? jumini ? kotemini ? Biare O pênis dele Jomini kotè? Biarè Sol

Hareto majòòò jomini kotemini Kotemini kotè biarèèè.	Kotèmini
---	----------

O ato de flechar (*wyhy*) entre os Javaé está associado tanto aos feitiços do xamã quanto ao ato sexual quando os homens “flecham” suas esposas. Wedena é o termo usado para se referir às mulheres “flechadas” pelos homens.

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
Homens cantam a noite CD 1 Faixa 6 (MD1- 24)	Tradução: Têwaxi
<p>Iumỹ Tewyrateko wyra tikiwana Rarewana he hỹ Tewyrateko wyra tikiwana Rarewana he hỹỹỹ</p> <p>Tewyrateko wyra tikiwana Rarewana he hỹ Tewyrateko wyra tikiwana Rarewana he hỹỹỹ</p> <p>Tõõ Tikiwana rarewana he hỹ hỹ Tikiwana rarewana he hỹ hỹ</p> <p>irirorena</p>	<p>O corpo dele Eles se lembram do verão (O casal de namorados) Eles se lembram do verão Eles se lembram do verão</p> <p>O pênis dele Eles se lembram do verão Eles se lembram do verão</p> <p>O filho dele ou da música</p>

Embora eu não tenha obtido muitas “traduções” e exegeses do repertório de canções Do *Iweruhukỹ*, constato que o conteúdo temático das letras cita as mulheres associadas à sexualidade, ao namoro e à traição. Em duas canções que não citei aqui, as letras fazem referência às mulheres poucos habilidosas no choro (*iburu*) ritual e às partes de seus corpos, a vagina, instância sexual do desejo e da traição, mas, ao mesmo tempo, o núcleo sociológico para o qual converge a música

Javaé. Quando fiz terceira viagem para Canoanã, em dezembro de 2008, voltei a fazer o trabalho de campo com a narradora *Huiriru*. Ela já sabia de meu interesse pela música Javaé e cantou, acompanhada de *Têwaxi*, um total de 18 canções de *Iweruhukÿ*. *Huiriru*, mulher habilidosa e de memória notável, explica que em muitas músicas desse ritual, os cantores e cantoras citam nomes de protagonistas do começo do mundo, de inimigos e namorados. Uma das canções faz menção a *Imotxi* que sofreu um ataque do povo *Wèrè*, sendo expulso de sua aldeia. Outra canção cita *Kuratanikèhè*, um dos povos formadores dos Javaé atuais. Parte desse repertório, segundo *Huiriru*, é composto de “músicas que o povo *Wèrè* deu de presente para o povo *Kuratanikèkè*”, habitantes da aldeia mítica *Marani Hāwa*. Como já disse antes, a aldeia *Marani Hāwa* era o lugar dos grandes encontros de diferentes povos citados na mitologia. Ali, *Tolòrà*, o grande chefe *iòlò* que ascendeu ao Mundo de Fora, uma chefia política pacificadora, operava como se fosse um grande agente catalizador das trocas cerimoniais, familiarizando-as e incorporando-as ao longo do processo de formação da cultura Javaé.

Outro gênero musical Javaé é formado pelo bloco de canções da performance chamada *Marakasi*. Como já disse antes, é uma “brincadeira” que os Javaé dizem terem aprendido com os Karajá e que, agora, são eles que ensinam as canções e a dança aos Karajá. Rodrigues (2008) menciona que os Javaé associam o *Marakasi* ao mundo Celeste.

No dia 23 de junho, depois do intervalo da “brincadeira” *Iwodudu* (“pastel de peixe”), começada no dia 20 de maio e interrompida com um período de luto (24/05 a 11/06), os Javaé dançaram e cantaram de noite o *Marakasi*.

As 19h00 da noite, o grupo de homens se reúne na Casa de Aruanã e divide-se nas metades *Saura* e *Hiretu* e saem cantando até as ruas (*ixÿ*) da aldeia. Ao chegar à frente das unidades domésticas, fazem a saudação “*He He He*” e posicionam-se para dançar e cantar. As duas metades cerimoniais se posicionam uma de frente para a outra, a metade *Hiretu* na direção rio abaixo e a metade *Saura* na direção rio acima. De mãos dadas, a metade *Saura* começa a cantar “*Hinaje Hijane Hinaje*” enquanto a metade *Hiretu* responde cantando a segunda estrofe da canção que não consegui transcrever. Os Javaé chamam de *Hinaje* a dança e a música de *Marakasi*. Como se pode ver no **DIAGRAMA 7 e 8**, a coreografia mostra a metade *Saura* dirigindo-se à frente da metade *Hiretu*, voltando para sua posição enquanto *Hiretu* faz o mesmo caminho. Eles formam um círculo diametral, movimentando-se para frente, para trás e para os lados. Ao término da dança, as mulheres

oferecem comida ritual (*xiwè*) para que os rapazes mais jovens levem para dentro da Casa de Aruanã e seja partilhada pela coletividade masculina.

DIAGRAMA 7 – Marakasi 1: representação da saída das metades cerimoniais da Casa de Aruanãs, percorrendo a estrada cerimonial até chegar na rua pública (*ixỹ*) da aldeia. Ali, começa a cantar e dançar o Marakasi.

Marakasi 1

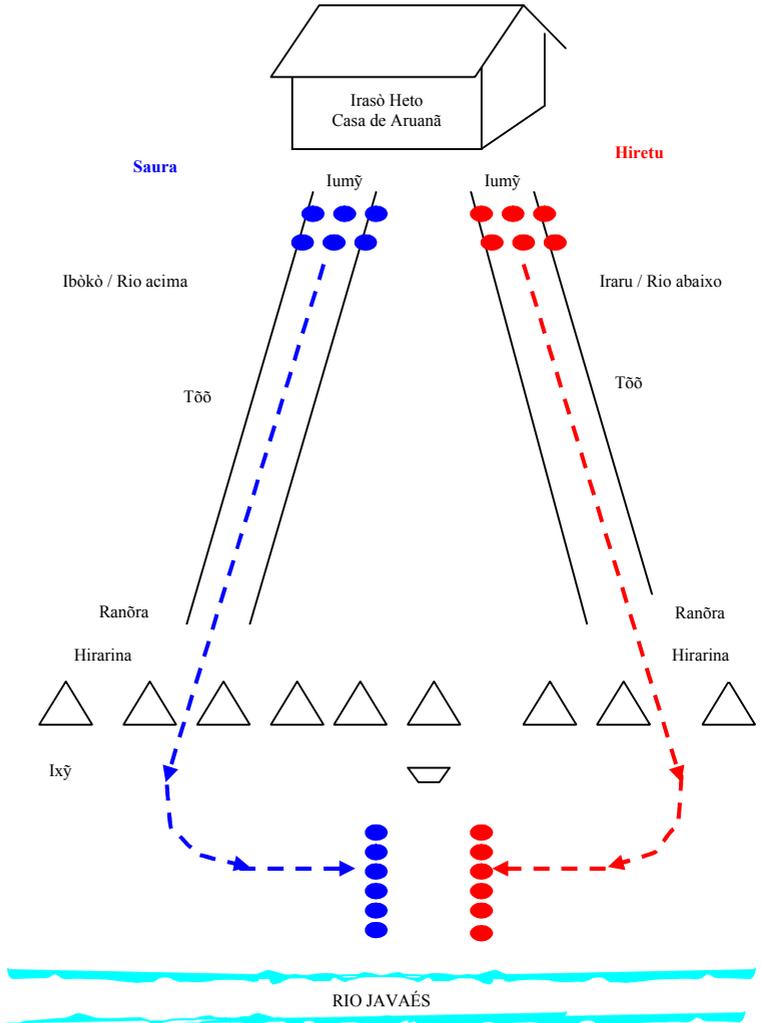


DIAGRAMA 8 – Marakasi 2: representação da dança na frente de cada unidade doméstica. Na frente das casas, as mulheres são saudadas pelas metades cerimoniais (matrilineares) e depositam o recipiente de comida ritual levada para a Casa dos Homens pelos rapazes mais jovens.

Marakasi 2

Ibòkò / Rio acima

Iraru / Rio abaixo

Hirarina

Hirarina



Ix̄ȳ

Saura

Hiretu

1º Movimento - direita

2º Movimento - esquerda

3º Movimento – para frente e para trás

4º Movimento – parado

1º Movimento - esquerda

2º Movimento - direita

3º Movimento – parado

4º Movimento – para frente e para trás

RIO JAVAÉS

As duas canções abaixo foram gravadas no dia 12 de setembro com o mestre de música *Xiari* na aldeia *Wariwari*. O conjunto total soma 14 canções que ele lembrava, pois desconfio que há muito mais. Ele é um dos poucos homens Javaé que conhece as músicas de *Marakasi*. Por esta razão, não consegui fazer exegeses dessas canções com os meus interlocutores mais jovens, pois *Xiari* fala muito pouco a língua portuguesa. Todos os nossos encontros para gravar canções, mitos e outras assuntos foram mediados pelo seu neto Samuel *Iolô*. Quando da ausência deste, procurava conversar com as suas duas filhas *Inaruki* e *Xureria*.

Xiari explicou que nas músicas de *Marakasi* a divisão musical não é igual às canções de Aruanã ou de *Worosy*. No lugar da divisão ternária *iumy*, *tôô* e *ranôra*, identifiquei a expressão *tôô jèè*, na abertura e na finalização de cada canção. *Tôô* quer dizer “o pênis dele”, mas *jèè* não consegui obter uma tradução literal. A partícula *è* pode ser glosada indicando uma ação como esta “procurar”, e *ije* (ou *ijè*) para o mesmo verbo “procurar”. Em canções de Aruanã *rijemy* aponta para uma ação presente “procurando”. Por um Aldo, poderemos supor o sentido de que o “pênis procura algo ou alguém”, por outro, que está apontando para a movimentação da música “dentro” da dança, lembrando, de modo inverso, a expressão Kamayurá de que a letra vai “dentro” da canção (Menezes Bastos, 1990). As únicas vezes que ouvi a expressão *tôô jèè* cantadas no contexto musical Javaé foi durante a performance de *Marakasi*.

Marakasi – Cantor Xiari CD1 Faixa 7 (MD1 328)	
<u>Tôô Jèè</u>	
Hòreko jamire horeko jamire	[6x]
Hòreko jamireeee	
Horeko jamire Horeko jamire	
Horeko jamireeee	
Horeko jamire Horeko jamire	
Horeko jamireeee	
<u>Linha melódica ascendente</u>	
Hajy hajy hajy hiwa mooje	[3 x]
Hajy hajy hajy hiwa mooje	[o pé dele]
Hiwakyre Hiwamo Hiwakyre	[índio com a metade do pé: o modo como os Javaé chamam os Karajá]
Tôô Jè	

***Marakasi* – Cantor *Xiari* CD 1 Faixa 8 (MD1 329)**

Tõõ Jèè

Hara jaibè hỹ hara jaibe [9 x]

Hara jaibè hỹ hara jaibe

Hara jaibè hỹ hara jaibe

Linha melódica ascendente

Hara jaibè hỹ hara jaibe [3 x]

Hara jaibè hỹ hara jaibe

Hara jaibè hỹ hara jaibe

Tõõ Jèè

Com observei antes, *Marakasi* é uma palavra de origem Tupi que os Javaé associam a um contexto ritual musical. Menezes Bastos (1999: 142-187) no estudo da musicológica Kamayurá, identifica a palavra *maraka* como “música” e “canto”, substantivo ou verbo quando se diz “fazer música” ou “cantar”. Por outro lado, o autor ainda sugere que a palavra **maraka** (Tupi) “veio dar maracá (chocalho) em Português, na medida exata em que o chocalho é para o Kamayurá (...) o instrumento de acompanhamento (**hopopyt̃ỹwomarakatap**) de canto por excelência: **2marakatap**, de cantar” (op.cit.: 195, grifo do autor). Ainda dentro do contexto Kamayurá, a palavra *maraka* pode ser constituinte tanto da pessoa que gerou a música – “*marakatap`ỹp* (mestre de música)”, a maneira como a pessoa canta ou toca uma canção, e ainda, para denominar o instrumento musical *marakatap* (op.cit.: 150-153). Entre os Guarani, a palavra *mbaraka* é o chocalho globular tocado pelos xamãs durante os rituais musicais (Montardo, 2002).

É interessante observar que a taxonomia de *ihu* na música Kamayurá inclui a música de “*Tawurawãñãa3maraka* (canto de) e *Tawurawanãakãmitỹ* (chocalho de)” (op.cit.: 206), de nome muito semelhante com a festa de nome *Tawarawanã* dos Trumai descrito por Monod-Becquelin (1975) e do nome Aruanã Karajá e Javaé. É preciso observar que Aruanã é o nome de um peixe da região do Vale do Araguaia que os Javaé emprestaram para falar dos *Irasò* (Aruanã), *Ijasò*

entre os Karajá e *Iasò* entre os Xambioá. Não tenho mais dados etnográficos no momento para apontar outras possibilidades da presença de elementos Tupi ou Trumai no contexto ritual Javaé. O estudo mais detalhado das músicas de *Marakasi* que farei posteriormente, talvez encontre outras correspondências cerimoniais no interflúvio Xingu-Araguaia.

A partir das narrativas e das exegeses nativas Javaé, noto que as músicas foram aprendidas num “tempo antigo” que corresponde à época das intensas trocas cerimoniais entre povos diferentes, principalmente na aldeia mítica *Marani Hãwa* liderada pelo grande chefe pacificador *Tòlòra*. É nesta aldeia que *Tòlòra* recebia seus convidados, o povo *Wèrè*, *Karajá*, *Wou* (Tapirapé), e muitos outros. Deste último, há um repertório de canções consideradas “músicas de Tapirapé” (*Wou wii*) que o Aruanã *Hãkiriri* executa nas brincadeiras rituais. Tudo o que há na vida social Javaé é concebida como o produto histórico e cultural de uma grande “mistura” como já observou antes a pesquisa de Rodrigues (2008).

A classe de música no repertório Javaé inclui a música de *Berhatxi* que vem pronta para ser cantada pelos Aruanãs no mundo de fora, as músicas estrangeiras do povo *Wou* ou Karajá, e a música dos homens. A semântica corporal da música, relacionada ao *tykòwy*, o “pagamento pela vagina da esposa”, conformam uma estrutura em que o pênis canta para a vagina. Dito de outro modo, enquanto no plano sociológico da uxorilocalidade e da prestação matrimonial os homens pagam aos sogros pelos prazeres sexuais que as esposas lhes propiciarão, no plano do ritual musical, do ponto de vista simbólico e formal, é o pênis, na forma de música, que desencadeia a performance. Gregor e Tuzin (2001: 313-316), mostram a existência de permutações simbólicas entre pênis, clitóris, vaginas, ânus, seios, bocas, nariz e língua tanto na Melanésia quanto na Amazônia, ou seja, nos mitos, estas partes do corpo têm personalidades e podem ser separadas de seus proprietários.

É esse o caráter de permutabilidade que antecipa sua mutabilidade como órgãos masculinos e femininos. No caso da música de Aruanã, a permutabilidade ocorre no plano do rito, a conexão, por excelência, da mito-música-dança, como propõe o modelo elaborado por Menezes Bastos (1990) para os estudos de antropologia da música indígena.

Se por um lado, os Aruanãs são pensados como seres “andróginos”, um feminino e outro masculino de mundos cosmológicos

sem as diferenças de gênero, como argumenta Rodrigues (2008), por outro, estes mesmos “seres andróginos” cantam canções, simbolicamente concebidas como pênis que cantam para vaginas, isto é, aquilo que os homens não podem cantar como seres sociais reais em respeito à ética do parentesco e da tecnonímia. Victor Turner ([1967] 2005: 138), sugere que o processo ritual “é um contexto marcado pela transitoriedade, um devir, um ponto de ebulição”. Em seus estudos sobre os ritos de passagem da sociedade *Ndembu*, Victor Turner (op.cit.: 153) nos permite entender a condição transitória, ambígua, liminal e andrógina das corporalidades e dos sujeitos no drama ritual,

“Os usos variados das cores e substâncias corporais humanas estão associadas com os processos sociais e cósmicos: “o corpo humano é um microcosmo do universo. O corpo pode ser figurado como andrógino, macho ou fêmea, ou em termos de um ou outro de seus estágios de desenvolvimento, como criança, adulto maduro e ancião (...) Seja qual for o modo de representação, o corpo é encarado como uma espécie de modelo simbólico para a comunicação de *gnosis*, do conhecimento místico sobre a natureza das coisas e de como vieram a ser o que são. O cosmo pode, em alguns casos, surgir como um vasto corpo humano; em outros sistemas de crenças, partes visíveis do corpo podem ser vistas como representando faculdades invisíveis tais como razão, paixão, sabedoria e assim por diante; em outros ainda, as diferentes parcelas da ordem social são articuladas nos termos de um paradigma humano anatômico”.

Strathern (2001: 226), por sua vez, observa que o gênero não opera como um reflexo da diferença sexual. Ao menos na Melanésia, e tudo parece que entre os Javaé, há algo similar, pois não se pode voltar à divisão entre homens e mulheres, ou às determinações dos órgãos sexuais como definidores de suas interações e posições de gênero. Da perspectiva da *relacionalidade*, homens e mulheres são fontes de metáforas sobre masculinidade e feminilidade, identidade e alteridade, inscritas em seu universo musical. É como se os Javaé tivessem “uma visão musical do universo” em muito semelhante ao que Ellen Basso (1985) constatou entre os Kalapalo.

Os gêneros verbais Javaé

Os estudos acerca das artes verbais ameríndias evidenciam a existência de diferentes modalidades desde as falas cantadas, os cantos

cerimoniais, as narrativas míticas e históricas, e os contextos performativos que envolvem as artes da música, da dança, da pintura corporal e da arte verbal (Gossen, 1977; Graham, 1995; Seeger, 1986; Basso, 1985; Bauman, 1977; Bauman & Briggs, 1990, 1996; Sherzer, 1992; Feld, 1990; Langdon, 1996)

No estudo da tradição oral Chamula, Gossen conclui dizendo que “um estudo dos padrões estruturais oferece uma visão compreensiva dos significados das formas estéticas, possibilidade de oferecer uma ilustração da velha idéia que *estéticas são éticas*” (grifos meus, 1977:114). A tradição oral Javaé constitui uma declaração ética cujos gêneros estão organizados de acordo com atributos que também organizam outros aspectos dos valores e relações de sua socialidade. A estrutura da tradição oral Javaé parece ser isomorfia com as estruturas de outros aspectos da socialidade, tal como se apresenta para os Chamula (Gossen, 1977: 82-85), para quem a linguagem, como ato social, é uma instância poderosa de defesa, continuidade e manutenção ritual do universo.

Os Javaé reconhecem o uso correto da linguagem que os distingue de outros seres sociais (índios e não-índios), de seres não-humanos e seus ancestrais, como algumas palavras “antigas” que só as pessoas mais velhas sabem falar e conhecem seu significado. A linguagem – toda a arte verbal e não-verbal- é distintiva e marcadora da identidade e da alteridade em relação a outros seres humanos, por exemplo, a diferença da fala Javaé para a fala Karajá, Xambioá, Tapirapé e *tori* (não-índios). A tradição oral Javaé pode ser classificada por gêneros de fala, de canções e de narrativas. Seitel (1999) ao estudar a arte verbal e as baladas épicas dos Haya, enfatiza como os gêneros verbais e não-verbais operam como dispositivos e/ou atos simbólicos realizados num campo social e histórico particular. Os gêneros musicais (e de discurso) são caracterizados por três dimensões: a composição que cria uma forma lógica de enunciado ou a trama de um mito; o estilo que se refere aos padrões verbais concretos (simetrias e outras variações); e o tema relacionado ao conteúdo e ao significado produzido pelas relações entre os símbolos presentes ou implicados no texto. Além destas dimensões Seitel sugere a idéia de intertextualidade para compreender o caráter dialógico das interações de fala e outros gêneros verbais e sonoros, sempre em correspondência com outros gêneros. Por fim, a idéia de finalização refere-se ao sentido de conclusão realizada da obra artística. É a consciência do artista e da platéia de que a obra (canção, dança, teatro) terminou.

À luz dessa perspectiva, faço uma breve descrição dos gêneros de fala e canções que pude observar em meu trabalho de campo e nas exegeses com os tradutores Javaé.

1. *rybè: ry* (o caminho ou boca), *bè* (água), “o caminho da água”: linguagem cotidiana, sem a notabilidade de estilo, forma ou conteúdo. Mas, caracterizada pela inflexão de gênero masculino ou feminino. Por exemplo, mulheres falam usando a letra *k*, como em (*k*)*otuni* (tartaruga), e os homens falam *Otuni*¹⁰¹.

2. *lahi ikyky* (histórias antigas das avós): narrativas que tratam de episódios acontecidos nos “tempos antigos ou no passado” (*juhu*), e são a matriz espaço-temporal a partir da qual o mito e a história são narrados.

3. *juhurubè* (a fala antiga): conhecimento atribuído às mulheres e trata de narrativas consideradas “antigas” e “verdadeiras”, referindo-se, principalmente aos primeiros tempos da criação do mundo.

4. *lahadina* (xingamento): a habilidade verbal da acusação e do xingamento feminino, especialmente realizada nos períodos de luto ou quando alguém está muito doente, fatos que podem ser atribuídos a algum feitiço dos *hàri* (xamãs), durante discussões com zanga, raiva e emoções. A fala destas mulheres pode produzir efeitos no social, como doença e morte, e é usada ofensivamente contra a norma e ao descontrolo.

5. *iburu* (choro/canto ritual): requer competência verbal para o sucesso dos cantos que podem durar dias ou semanas a depender do período do luto e da finalização do ritual funerário. As emoções desempenham um papel vital nestes eventos marcados pela dor, a saudade e a acusação. Esses cantos são estilizados por metáforas, redundância e paralelismo sintático.

6. Palavras antigas e fala ritual: linguagem ritual endereçada aos mundos cosmológicos de acordo com a contextualização da performance. As autoridades como o chefe cerimonial (*ixytyby*), os *iòlò* (chefia hereditária), os xamãs (*hàri*), os grupos cerimoniais (*Saurà e Hiretu*), as

¹⁰¹ Ver Maia (1986, 2007)

boraturè, devem aprender a falar e a entender as falas usadas durante as performances rituais.

Enquanto os homens criam músicas, as mulheres criam os choros conhecidos como *iburu* ou *iburu rybè*, “a fala do choro”, executados durante o luto ou em momentos de raiva. Como explica Rodrigues (2008), os choros femininos possuem a característica da “improvisação”. São suítes de canções cujas letras tematizam tanto a trajetória social do morto quanto fazem referências de um possível matador ou xamã que o enfeitiçou. Do mesmo modo que a divisão em três partes das músicas de Aruanã, os choros rituais contém definições da corporalidade masculina, *iumỹ*, *tôd* e *ranôra*. De acordo com a exegese Javaé, quando a mulher está cantando a parte *tôd*, se reconhece quem ela está acusando ou quais as ações de outrem contra o morto. Durante o período de luto que presenciei em *Wariwari*, no mês de maio de 2007, não gravei nenhum choro. Quando pedi autorização ao xamã e a outras pessoas para gravar o choro ritual, eles negaram, justificando que “não é bom gravar, pois elas estão falando do morto, da vida dele”. Assim, apenas ouvi durante uma semana, três mulheres e o xamã, cantando os choros inéditos e irrepetíveis.

Durante minha segunda viagem para Canoanã, em dezembro de 2008, logo na primeira semana, o ritual de iniciação masculina foi interrompido por causa da morte do filho do chefe ritual (*ixỹtyby*). A morte foi diagnosticada como resultado do rapaz ter contraído Hepatite A, doença altamente contagiosa, porém, atribuída ao feitiço do xamã de outra aldeia. Durante os 21 dias de luto, presenciei o *iburu* (canto ritual) da mãe e da esposa do morto, marcados por pequenos intervalos e reiniciados com toda a densidade e intensidade da dor pela perda do filho e marido. O choro é executado em diversas ocasiões, por exemplo, quando se supõe que o filho esteja perdido, quando se lembram da morte de um parente. O “xingamento” (*lahadina*) e a “fala do choro” ou “choro de lágrimas” (*rybèburu*) são executados quando as mulheres xingam as pessoas que, supostamente, desejaram a morte de alguém da família. No enterro do jovem de Canoanã, a mãe do morto acusava outra família pelo evento. No caso da morte de alguém da família acusada, seus parentes terão o direito de xingar outrem. São performances verbais marcadas pelo dinamismo das acusações feitas por mulheres. Acusar outrem pela morte de um parente significa produzir efeitos reais cuja eficácia simbólica parece residir nas habilidades e qualidades da pessoa que. De acordo com as explicações de *Tèwaxi*, as avós ensinam aos filhos e netos sobre o que conhecem a respeito de outros. Em outras

palavras, o conhecimento de um evento que marcou uma família. Por exemplo, o momento em que a irmã de alguém, há décadas atrás, foi transformada em *aderana* em decorrência de sua falta de etiqueta quando dançava com os Aruanãs. Um evento desta natureza poderá ser usado contra a família do homem na ocasião de um conflito ou de acusações. *Aderana* é a posição de mulheres que são entregues ao grupo masculino que terão relações sexuais como pagamento por algum serviço do *hàri* (xamã) ou em decorrência de um erro do irmão ou dela mesma no contexto ritual dos Aruanãs. Este termo também designa as mulheres que têm relações sexuais com muitos homens.

Voltando ao choro ritual (*iburu*), uma forma de canto feminino, registrei três cantos de três mulheres reconhecidas como grandes cantoras e com voz boa (*kumawii*). Esses cantos não foram gravados durante o contexto de luto, mas cantados pelo meu tradutor e interlocutor *Tèwaxi* que admira as belas vozes das mulheres. Ele fez questão que eu gravasse e observasse as qualidades verbais de cada um. O primeiro *iburu* é de uma mulher idosa que vive na aldeia *Wariwari*. Pude conhecer o *iburu* dela quando cantou em 2007 em decorrência da morte do irmão de *Belare*, a esposa do cacique *Haritxijuwè*. A mulher cantou quando sua mãe faleceu. Sua mãe foi enterrada, primeiro na aldeia *Wariwari*, depois, ritualmente tiraram os ossos, depositaram na urna funerária (*watiwii*) e enterraram no cemitério (*wabèdè*) velho, situado a 8 quilômetros da aldeia:

“Tumý

Nadi kiekie

Única que perdi

Nadi waribirorora

Minha mãe morreu para mim

Nadi kie kie

Nadi waribirorora

Minha mãe deitou e não levanta mais

Nadi kie kie

Nadi wadèkè roimýhýri

Eu tenho dó de minha mãe

Nadi kie kie

Tõõ

Waixi bohõ ararubunýrenýra

Foram os primos que a mataram

kakýnýhe rexitykyra

E agora que a mataram, onde estão eles?
Trocaram de pele/corpo?

Iumý

Nadi kie kie
Nadi wabirorora
Minha mãe morreu para mim
Nadi kie kie
Nadi waribirorora
Minha mãe deitou e não levanta mais
Nadi kie kie
Nadi wadeke roimýhýri
Eu tenho dó de minha mãe”

Téwaxi explica que a expressão *Kie kie* é uma palavra simbólica que se refere ao afeto entre os parentes, em outras palavras, se refere à relação de proximidade de alguém que não volta mais. Mas é também uma expressão equivalente de *He He Hý* das canções de Aruanã. O segundo *iburu* é de outra mulher que conheci na aldeia *Wariwari*. Em ocasiões diversas, especialmente quando seu segundo filho demorava a voltar de uma caça, ouvi seu choro. Ao perguntar por que chorava, respondia que estava preocupada que seu filho morresse ou fosse morto por ataque de onça ou mordida de cobra. O *iburu* que transcrevo abaixo trata da morte de seu primo:

“**Iumý**

Tybyke (pai) Nadirikore
Pai (tyby), mãe (nadi) filho (rikòre)
Tybyrue Kie Kiehe Ký
Olhos do pai
Waribi Rurure Nadirikore
Morreu para mim
Waribi Rurure Nadirikore
Morreu para mim

Tõõ

Tyby Wetori Hiký Tyby
Pai, filho mais velho
Waribi Rurure
Morreu para mim”

Iumý

Tybyke (pai) Nadirikore

Pai (tyby), mãe (nadi) filho (rikòre)
Tybyrue Kie Kiehe Kÿ
Olhos do pai
Waribi Rurure Nadirikore
Morreu para mim
Waribi Rurure Nadirikore
Morreu para mim”

A família de alguém que morreu pode convidar uma cantora para chorar (cantar) *iburu*. Para os Javaé, é uma honra ser convidada para o ritual, e a recusa é tomado como falta de etiqueta ou um ato sovina. Uma mulher pode cantar para os filhos de seus primos, próximos ou distantes, ou filhos de seus irmãos ou irmãs. O terceiro canto é de uma mulher de Canoanã, também reconhecida pela sua voz boa e grande memória na arte de narrar:

“**Tumý**
Wakoribi Kÿroire
O filho que está deitado do lado dela
Wakoribi Kÿ Doimÿhydè
O filho que está deitado do lado dela
Tõõ
Waderina Derawÿ
Ele se deitou (enterrado) ao meu lado
Meu amor morreu”.
Waderina Derawÿ Kie Kie
Ele se deitou (enterrado) ao meu lado
Meu amor morreu”.

O último canto foi gravado quando entrevistava o chefe cerimonial do *Hetohoky*. Sua esposa cantava o *iburu* por ocasião da morte de seu “filho de criação”. No momento da gravação, ela começou a cantar dentro de sua casa enquanto registrávamos em vídeo a entrevista. *Kurania*, o chefe cerimonial, permitiu a gravação, posteriormente, sua esposa não se importou com o registro (20 de dezembro de 2008, aldeia Canoanã). Abaixo, transcrevo um trecho do canto:

“**Tumý**
Waderina Rikòre Rurura
Meu querido filho morreu

Waribi Ruru Waderina
Morreu para mim, meu querido
Waderina Kie Kie
Meu querido
Kuladu Derawý Rikòre
O filho de minha querida morreu
O filho que morreu
Tõõ
Wadeke Waribi Ruru
Morreu para mim”.

A primeira estrutura do *iburu* classificada como *iumý* (“o corpo dele”) é mais permanente, ou seja, não sofre muitas alterações na composição melódica, o que não significa que não possa ser mudada enquanto a segunda, chamada de *tõõ* (“o pênis dele”), pode ser alterada. A mudança ou a permanência da estrutura do *iburu* de uma cantora vai depender para quem ela está cantando (ou chorando). Cada uma delas é conhecida pelo estilo de cantar o seu *iburu*, a marca de sua criatividade e qualidade vocal. O *iburu* é classificado como tendo a mesma estrutura ternária das canções de Aruanã, *iumý* (“o corpo dele”), *tõõ* (“o pênis dele”) e *ranorã* (“a cabeça do pênis”). Nos cantos que apresentei, não consta a parte final do canto, executada durante o contexto do luto, possivelmente a chave de abertura da performance.

Segundo Maia (1997: 440-1), entre os Karajá, o choro masculino e o choro feminino não são classificados com os mesmos elementos léxicos. O verbo chorar *rasybina* pode ser aplicado tanto para o masculino quanto para o feminino. O verbo *robureri* e o substantivo *ibru* (*iburu* em Javaé) aplicam-se ao choro feminino, e o verbo *rahinyreri* e o substantivo *hii* aplicam-se exclusivamente ao choro masculino. No choro feminino, o autor identificou a parte inicial como *sybina*¹⁰², o canto em si, caracterizado por gritos, gemidos e soluços que expressam a emoção incontrolável do parente do morto. Enquanto que na segunda parte, encontra verbalizações significativas que sinalizam o sentimento pela perda do filho, e na terceira e última etapa, identifica o lamento verbal constituído por uma seqüência de frases intercaladas por um estribilho denominado *itõ* (*tõõ*: “o pênis dele”, em Javaé). O autor

¹⁰² *Sybina* em Javaé pode ser traduzido como *sý* (parente), *bina* (ruim ou feio), “parente ruim feio”, ou seja, um lamento sobre o abandono do morto do mundo dos vivos. Na versão dialetal Javaé, *sý* mais a sílaba *wa* significa “meu parente” ou “minha casa” (*wasý*).

chama de estribilho, mas é um aspecto formal constitutivo de todo evento musical Javaé, pois, como já disse, *ito* ou *tõd* significa o “pênis dele”¹⁰³.

A *ijyky* (história antiga) narrada por *Huiriru* (dezembro de 2008, aldeia Canoanã) e traduzida por *Têwaxi*, conta sobre a morte de *Wèrèhina*. A história se passa na antiga aldeia de *Wèrèhina*, nas proximidades da aldeia *Wariwari*. O grupo de homens preparava a armadilha de pesca nos córregos dos rios durante a noite, voltando para buscar os peixes no dia seguinte. Certo dia quando retornaram ao lugar, os peixes haviam desaparecido. Prepararam novamente a armadilha e espreitaram, de madrugada, para ver quem roubava os peixes. Os *Wèrè* viram escondidos, mas decidiram não brigar naquele momento. Foram buscar *Tabora Bedu*, nome de *wetxu*, a pessoa que ocupa a posição de “subordinada” do grupo masculino e que deve prestar certas obrigações a ele. Os *Wèrè* disseram que os *wetxu* precisavam lhes proteger do *aõni* que devorava todos os peixes. Identificaram *Wèrèhina* e o flecharam no meio do fígado (*matya*), esturrava como onça até cair. Uma das mulheres foi até o corpo do *aõni*, arrancou a flecha e levou o corpo até uma canoa. *Ijaribedu* matou o marido de *Kuriwékuru* e ela começou a chorar seu *iburu* enquanto eles o enterravam:

¹⁰³Esta modalidade de cantos (choros rituais) femininos marca o cenário da arte verbal das mulheres Jê e Macro-Jê. Carneiro da Cunha (1978: 27), destaca o choro ritual das mulheres Krahó no contexto fúnebre. As lamentações, cantadas, principalmente pelas consangüíneas do morto, desenvolvem dois temas: falam ao morto do afeto que seus parentes tinham quando era vivo e de sua trajetória em vida; cheias de saudade, pedem-lhe, sem transição, que se esqueça de seus parentes, pois estes não estão prontos para segui-lo, afinal, os mortos são “outros”. As mulheres Xavante executam o choro (canto) ritual *dawawa* um gênero de arte verbal, não exclusivamente das mulheres, mas inscrito na “esfera doméstica” e relacionado a situações de perda, separação ou saudade de um parente (Graham, 1995). Os choros não são considerados canções pelos Xavante. A autora sugere que as mulheres podem sonhar os choros, mas nunca sonhar as músicas *Daño`re*, exclusivas da “esfera pública masculina”. Os choros rituais apresentam conteúdo semântico reduzido a sílabas, embora tenham contornos melódicos mais elaborados que as músicas *Daño`re*. Lea (1999:112-113), por sua vez, focaliza as mulheres Mebengôkre (Kayapó) que têm na arte e na fala ritual um reconhecimento altamente valorizado pelo mundo dos homens. A pintura corporal e a fala ritual constituem um saber feminino requintado. A fala ritual feminina corresponde à oratória masculina no espaço público. As mulheres Mebengôkre costumam falar em tons ríspidos e o choro é feito na tonalidade vocal aguda. As mulheres adultas realizam um gênero de canto conhecido como o “grande choro” (*mârê kati*), atestando a desnaturalização e a elaboração simbólica do choro nesta sociedade. O choro é ouvido pela aldeia inteira, e a mulher passa a ser um agente englobante em contraposição à agência dos homens quando tomam as suas decisões relativas ao mundo dos brancos e à vida cerimonial. Conferir o artigo recentemente publicado de Vanessa Lea (2007) “Uma aula de choro cerimonial Mëbêngôkre”.

“Wèrè Ijani Beradonani
Ikabitihe Txuralokere”

“Vocês me atrapalham, entrou o Sol”.

Assim que ela cantou, os Wèrè correram para longe, pois começou a xingá-los:

“Rahakuikui Rahakuikui
Tuu inýderiderimý Tawanakutatenýteri Urena
Warikòretyby Tiribunýtenýta”

“Vocês estão mentindo

São sempre vocês que matam as pessoas

Vocês mataram o pai de meu filho”

Kuriwekuru desenterrou o marido, colocou na canoa e levou rio abaixo, cantando seu primeiro *iburu*:

“Iumý

Naiê Kalokereri

Naiê He Naiê

Naiê Kalokereri

Ijaribedu Inýderiderimý

Rawanakuta (palavra antiga) Kederihemý

Só querem matar as pessoas boas

Naiê Kalokereri

Naiê He Naiê

Naiê Kalokereri

Ijaribedu Inýderiderimý

Rawanakuta Kederihemý

Só querem matar as pessoas boas

Tõõ

“WèrèWobedu Beradohonni

Ikabitihe Txuralokereri

Vocês me atrapalham, entrou o Sol”.

Quando ela cantava seu *iburu*, espantava os *Wèrè* que se encontravam por perto. *Wèrè Wobedu*, *Ijaribedu* e *Wèrè Texibere* enterraram *Wèrèhina* pela segunda vez. E *Kuriwekuru* desenterrou novamente, colocou o corpo na canoa e cantou o segundo *iburu*:

“Iumý

Naiê Kalokereri

Naiê He Naiê
Naiê Kalokereri
Wobedu Inýderiderimý
Rawanakuta (palavra antiga) Kederihemý
Só querem matar as pessoas boas
Naiê Kalokereri
Naiê He Naiê
Naiê Kalokereri
Wobedu Inýderiderimý
Rawanakuta Kederihemý
Só querem matar as pessoas boas

Tôô

“WèrèWobedu Beradohoni
Ikabitihe Txuralokereri”.
“Vocês me atrapalham, entrou o Sol”.

Enquanto ela cantava, os *Wèrè Wobedu*, *Ijaribedu* e *Texibere* perguntavam “Minha avó, meu avô morreu? Então vamos te ajudar”. Enterraram o corpo de *Wèrèhina* pela terceira vez num lugar situado na direção rio abaixo da aldeia antiga de *Wariwari*. E *Kuriwekuru* desenterrou novamente, colocou o corpo na canoa e cantou o terceiro *iburu*:

Iumý

Naiê Kalokereri
Naiê He Naiê
Naiê Kalokereri
Wèrè Texibere Inýderiderimý
Rawanakuta (palavra antiga) Kederihemý
Só querem matar as pessoas boas
Naiê Kalokereri
Naiê He Naiê
Naiê Kalokereri
Wèrè Texibere Inýderiderimý
Rawanakuta Kederihemý
Só querem matar as pessoas boas

Tôô

“Wèrè Texibere Beradohoni
Ikabitihe Tiralokere”
“Vocês me atrapalham”.

Os *Wèrè* resolveram deixá-la e foram embora. *Kuriwekuru* seguiu viagem com o corpo do marido na canoa até chegar na boca do Rio *Wabe* (rio que divide a Ilha do Bananal e o território Javaé ao leste e Karajá a oeste). Lá encontrou *Nibonibo* e esperava ter sorte para ressuscitar seu marido naquele lugar com muito babaçu (*horenykonoe*). Lavou todo o corpo com óleo de babaçu que já estava se deteriorando, restando apenas os ossos. *Nibonibo* quis enterrá-lo, mas ela não deixou. Decidiu voltar para a aldeia de *Wèrèhina* e lá enterrá-lo. Eu trago essa história aqui pela importância que ocupa no contexto funerário Javaé. Segundo *Tèwaxi*, para todo *inỹ* (gente) que morre, seus parentes devem cantar o *iburu* de *Kuriwekuru*: “assim que estamos perto de morrer, com a respiração (*èle*) fraca”. O *iburu* deve conter a expressão *Èle Rahukere Iòho* que pode ser glosada como “a respiração do rosto ou corpo dele que está acabando”.

O *iburu* parece configurar uma “comunidade de fala” (Bateson, 1977), um enquadre (frame) no qual os falantes se identificam e se acusam mutuamente, entretanto, não significa que esses eventos aconteçam ao mesmo tempo. É uma cadeia de eventos que pode se estender por meses ou anos, cada mulher tomando sua vez e posição de acusação. A diferença entre o canto ritual (*iburu*) e o xingamento (*lahadina*) parece residir aí. Toda a aldeia *inỹ* sabe para quem o *iburu* está sendo dirigido. Entre as famílias, as acusações são recorrentes gerando tensão e conflitos internos. A socialidade Javaé é movida pela intensidade de uma luta verbal e musical que remontam as gerações anteriores de cada família, seus feitos, seus infortúnios, lembrados e ensinados aos filhos como se fosse um capital simbólico de relações nas quais todos estão engajados. A enunciação do canto ritual ou do xingamento parece conter a “força ilocucionária” (Austin, 1991), isto é, a força simbólica de fazer algo para alguém por meio de uma cadeia de enunciados. Em outras palavras, quando uma pessoa “xinga” ou acusa a outra e explicita publicamente que deseja a morte de alguém da família ou de outrem, tempos depois, o infortúnio sofrido de outrem é interpretado como o efeito da fala no real, isto é, a eficácia simbólica no real. Essa questão difere da noção de feitiço *ritxuhore* (“praga” ou “feitiço”) atribuído ao poder da saliva de pessoas idosas (*matukari* são os homens e *senadu* as mulheres, ambos idosos) quando desejam ou falam algo contra alguém. Para os Javaé, a saliva destas pessoas possui força acumulada durante sua trajetória de vida por meio da ingestão de substâncias e remédios.

Enquanto as músicas de Aruanã tratam de emoções associadas à sexualidade, às paixões, à alteridade, e, paradoxalmente, a imitação do tempo mítico dos *inyí*, os cantos das mulheres, os *iburu*, tematizam a dor, a saudade, o afeto, a perda, o abandono e a transformação dos corpos dos parentes. À primeira vista, os dois gêneros vocais (canções e canto funerário), pareceriam associados às relações de oposições entre masculino e feminino. Em outras palavras, as canções estariam associadas ao mundo masculino e à vida cerimonial, e os cantos funerários associados ao mundo feminino e às transformações. Entretanto, estes gêneros musicais parecem conter, em sua estrutura enunciativa e citacional, uma relação de complementaridade porque ambos procuram evitar a pronúncia dos nomes dos acusados(as), e o aspecto performativo de acusação aos afins. Embora os Aruanãs sejam a expressão da cosmologia e da vida ritual Javaé, eles são os principais enunciadores das relações de gênero dos seres sociais, homens e mulheres.

Os cantos (choros) rituais femininos são centrais para a evocação e simbolização da transição entre a vida e a morte, comparecendo assim no interior da construção social da memória, da biografia de indivíduos, das relações de parentesco, da nostalgia, da saudade e da sentimentalidade. A estilística deste gênero verbal-musical inclui estrofes e versos que são recitados, cantados, chorados, improvisados, constituindo, assim, a identificação entre o *iburu* (o choro/canto) e a mulher cantora. Cada mulher ao lembrar, cantando, a trajetória social do morto torna-se, simultaneamente, um sujeito evocativo das lembranças e criativo da memória social.

Os cantos rituais funerários das mulheres operam como um *locus* agentivo da memória social Javaé. Entre os Javaé, o lamento diferencia-se profundamente da fala cotidiana e de qualquer outro gênero voco-sonoro.

Nos choros cantados que ouvi nas aldeias Javaé podem, identifiquei choros soluços, intervalos, vozes intensificadas e momentos de intensidade no final do lamento, repetindo-se durante o dia e a noite. Além destes ícones (Feld, 1990), os cantos exprimem outros aspectos da poética sonora como a repetição, a versificação, a divisão composicional ternária, densidade estilística e subjetiva da pessoa (identidade) e de sua rede de parentesco, a produção de imagens do corpo, de acusações e xingamentos de possíveis agentes produtores da doença ou morte de alguém.

O ritual de lamento Javaé é a expressão da estética e da emoção, individual e coletiva, e não é a indicação caótica de uma possível agressividade descontrolada ou expressão de uma suposta natureza emocional das mulheres, mas a localização de um pensamento sentido e da memória social no centro da performance. Conforme Lutz (1986: 244-288), a ideologia ocidental sobre o gênero associa a emoção com a irracionalidade, a subjetividade, o caótico e outras características negativas, classificando as mulheres como gênero emocional e a crença cultural que reforça a ideologia da sujeição das mulheres à dominação masculina. Essa visão associa os homens com a racionalidade, a cultura e a civilização e as mulheres com as emoções, a natureza e o primitivo. O foco dos lamentos das mulheres não é a especificidade de gênero, ou seja, não tratam especialmente de sentimentos únicos das mulheres nem sobre a cólera ou angústia diante da morte. O conteúdo da mensagem geralmente trata de experiências da vida social do morto, da comida e da família, e, de possíveis causas da morte, socialmente compartilhadas. Entre os Kaluli, como mostrou Steven Feld (1990: 259), não há correspondência deste dualismo, pois, nesta sociedade, os homens são vistos como mais imprevisíveis, mal-humorados e potencialmente mais “irracionais”. Os homens Kaluli choram o *iligi-yalab*, *gana-yalab* e o *gana-gili-yalab*, lamentos menos controlados, histéricos e muitas vezes com gestos de cólera e fúria, enquanto o lamento das mulheres *gese-yalab* e *sa-yalab* são mais melódicos, controlados e reflexivos.

No próximo capítulo, apresento uma etnografia da performance *Hanykỹ*, glosada como “óleo de tartaruga”, a comida ritual especial oferecida aos Aruanãs durante o último dia da “brincadeira”. Procuo mostrar a seqüência das canções (suítes) ao longo dos diferentes períodos do dia e da noite em que foram cantadas, como se fossem blocos de suítes que expressam a abertura, a continuidade e a finalização da performance.

CAPÍTULO 8 – ETNOGRAFIA DAS PERFORMANCES DE ARUANÃS: HANŶKŶ

“La fluidez de lo vivido tiende constantemente a escaparse de las malhas de la red que el pensamiento mítico le lanzó para no retener sino los aspectos más contrastados. Fragmentando operaciones que detalha hasta el infinito y que repite sin cansarse, el ritual se entrega a un minucioso labor de remiendos, tapa interstícios y alimenta así la ilusión de que es posible remontarse a contracorriente del mito, rehacer continuo a partir de lo discontinuo. Su cuidado maniático de situar por fragmentación y de multiplicar por repetición las más pequeñas unidades de lo vivido, denuncia una necesidad desgarradora de garantía contra todo corte o interrupción eventual que comprometería el desenvolvimiento del aquél. En este sentido el rito no refuerza sino que invierte el recorrido del pensamiento mítico que, por su parte, escinde el mismo continuo en grandes unidades distintas entre las cuales instituye separaciones” (1976: 609)

Abro este capítulo com Lévi-Strauss, *El hombre desnudo*, porque esta passagem exprime a relação entre o rito e o mito, o movimento entre o contínuo e o descontínuo, mais que isso, parafrazendo o autor, o rito produz o “cerzimento” da passagem de um mundo cósmico inscrito na mitologia, Javaé, em que os seres sociais perderam a possibilidade da imortalidade quando da ascensão ao mundo da exterioridade e das transformações sociais, “as vicissitudes da vida” para uma forma estética, pois que, musical, que tenta a recriação mimética de um mundo possível.

Este capítulo apresenta a etnografia das performances rituais de Aruanãs, focalizando sua estrutura e sistema cancional. Como já disse o mundo da *artisticidade* Javaé, como a de muitos ameríndios das TBAS, não dissocia ética e estética, ou seja, o mundo das paixões, dos desejos,

dos amores, da decepção e do ciúme, da contenção e da transformação, sentimentos e valores da realidade sensível, imagens e conceitos de mundos invisíveis, encontram-se codificados no plano do ritual, feito de música e dança. Se o domínio da “convivialidade” ameríndia, como enfatiza Overing (2000: 04-15), não implica a exclusão de outros temas como o conflito e a guerra, pois é permeado por conceitualizações e práticas de virtude, amor, cuidado, compaixão, generosidade em contraste com as práticas consideradas antisociais e disruptivas da vida social como a zanga, o ódio, a avareza, a arrogância e o ciúme, não significa que no contexto ritual essas práticas estejam ausentes.

Nas relações estabelecidas entre os sujeitos da performance, Aruanãs, homens e mulheres, tanto as práticas consideradas antisociais e disruptivas do social quanto aquelas relacionadas ao ciúme, ao amor e à generosidade constituem a tessitura dos enunciados e o dinamismo de todo o contexto. No final de cada performance, os Javaé realizam jogos rituais em que é permitido a proximidade corporal entre as diferentes classes de idade. Estes jogos apresentam um aspecto lúdico em que as “brincadeiras” parecem expressar, além da interatividade, humor, divertimento e provocações.

O conceito de *tykydisi*, glosado por “brincadeiras do corpo” pelos Javaé, comparece como categoria *êmica*, glosada por mim como performance ritual no texto etnográfico. Quando os homens estão reunidos na Casa de Aruanã, o núcleo da vida cerimonial, e preparam-se para iniciar uma “brincadeira” de Aruanã, os Javaé dizem *ixitykydisinyreri*, que quer dizer “alguém está se divertindo ou quando Aruanã está cantando”. A palavra *disi* também significa “alegre”, quando um Aruanã chega para uma família e propicia um estado considerado “bom, de alegria e de respeito” (*Tèwaxi*, novembro de 2007, aldeia Canoanã). As pessoas de famílias “donas” de Aruanãs são consideradas *iny tyhy*, literalmente “pessoas verdadeiras”, boas e generosas dedicadas a patrocinar as “brincadeiras” dos Aruanãs. A tradução de *tykydisi* para “brincadeiras” é uma elaboração dos próprios Javaé que encontraram na língua portuguesa o sentido dados às performances de Aruanãs. Rodrigues (2008) traduziu o conceito de *tykydisi* como “brincadeiras do corpo”. Há outro conceito Javaé para o sentido de “brincadeira”, chamado de *Rarakýnereri* para glosar o momento em que os Aruanãs estão “brincando, *rara* (cabeça) *ký* (algo dentro da cabeça ou da carne) e *nereri* (indicando movimento do corpo). Arrisco a glosa de “movimento de dentro do corpo”, pois que, os homens, segundo a explicação do xamã, estão com o *tykytyby* (“o corpo

velho”) dos Aruanãs que chegam do Fundo das Águas. É como se a noção de brincadeira implicasse a idéia de movimento dos corpos cosmológicos dos Aruanãs.

Como já disse, os Aruanãs cantam para as mulheres. É para elas, especialmente, que os homens buscam encenar, imitando, o mundo do Fundo das Águas. Por isso o rigor em cantar “corretamente” o repertório de cada Aruanã. Um jovem Javaé, ao revelar para mim, reservadamente, que ele canta há muito tempo como Aruanã, disse que é como se estivesse fazendo um “show” para o público aldeão, em suas palavras, ao ouvir as gravações que fiz em outra aldeia, faz a seguinte observação “Parece que eles não conhecem bem a música, aí usam um jeito (falcete) para cantar. Aruanã precisa cantar bem claro para as mulheres e crianças ouvirem, para todo mundo ouvir” (homem Javaé, 06 de novembro de 2007, aldeia Canoanã).

As canções desta “brincadeira” foram gravadas por *Hatxiaku* e *Samuel Iolò*. As traduções constam na parte superior direita das tabelas, assim como as informações concernentes a tradução, data, horário, nome do Aruanã e categoria de música. A forma como apresento as canções, com exceção dos pentagramas que constam no final do capítulo, foi a maneira que encontrei de reunir as informações a cerca das canções e de apresentá-las em blocos de seqüências¹⁰⁴. As traduções resultam do trabalho que realizei junto com vários homens Javaé da aldeia *Wariwari* (*Ikolari*, *Iolò* e *Temanaku*) durante meu trabalho de campo (março, abril, maio, junho, agosto, setembro e outubro de 2007) e de Canoanã (*Mahurinawii* e *Tèwaxi*), entre outubro e novembro de 2007. As minhas “traduções” se basearam na análise etimológica das palavras Javaé a partir do pouco conhecimento que tenho da língua Karajá (dialeto Javaé). Não foi uma tarefa rápida, nem com os meus interlocutores. Muitas “traduções” são exegeses que realizamos em campo. Todos os interlocutores citados são professores bilíngües ou com formação escolar, o que colaborou imensamente nas versões que apresento em

104

Devido à minha dificuldade nas transcrições musicológicas e à quantidade de canções de cada performance, contei com o trabalho da musicista Ísis de Carvalho, formada em música e coral pela Escola de Belas Artes de Curitiba. Ela colaborou em organizar no pentagrama, o toque dos chocalhos executados durante as canções, e a disposição das vozes dos cantores (1 e 2) mascarados. A atividade de transcrição é um exercício que requer muito tempo de audição das canções que podem levar muitos meses de trabalho. A infinidade de canções de Aruanãs e Worosy gravadas pelos Javaé e por mim durante o ano de 2007, 2008 e 2009, será estudada futuramente.

toda a etnografia. Estou ciente de que toda tradução, por mais escrupulosa que seja, é sujeita a perdas inevitáveis.

31 de março de 2007, sábado

A primeira vez que ouvi as vozes dos Aruanãs foi no dia 31 de março quando cheguei na aldeia *Wariwari*. Quando a canoa começou a deixar a margem do rio e seguir na direção rio abaixo, começava ali a minha experiência de deslocamento junto aos Javaé e início de um processo multisensorial ligado à música dos Aruanãs, ao segredo da Casa dos Homens e às mediações com os interlocutores, homens e mulheres, moças e rapazes, que me conduziram a fazer a etnografia a partir dali.

Depois de ser recebida pelo xamã *Wahukumã* e pelo filho mais novo do cacique, *Hatxiaku*, fui para meu alojamento me preparar apressadamente enquanto ouvia os homens na Casa de Aruanã emitindo gritos “*Kyyy Kyyyy*” anunciando que a “brincadeira” iria começar. O chamado dos homens ecoava por toda aldeia e lentamente os rapazes se dirigiam para o *ijoina* (o espaço masculino). Minha presença ali já era o principal assunto da tarde. No final do dia, observei de longe, a dupla de *Hãkiriri* dançando na estrada cerimonial e comecei a pensar como faria para gravar as músicas diante de uma dupla de dançarinos mascarados que apresentava uma dança caracterizada por movimentos rápidos e realizada em um caminho que, dificilmente, eu poderia circular.

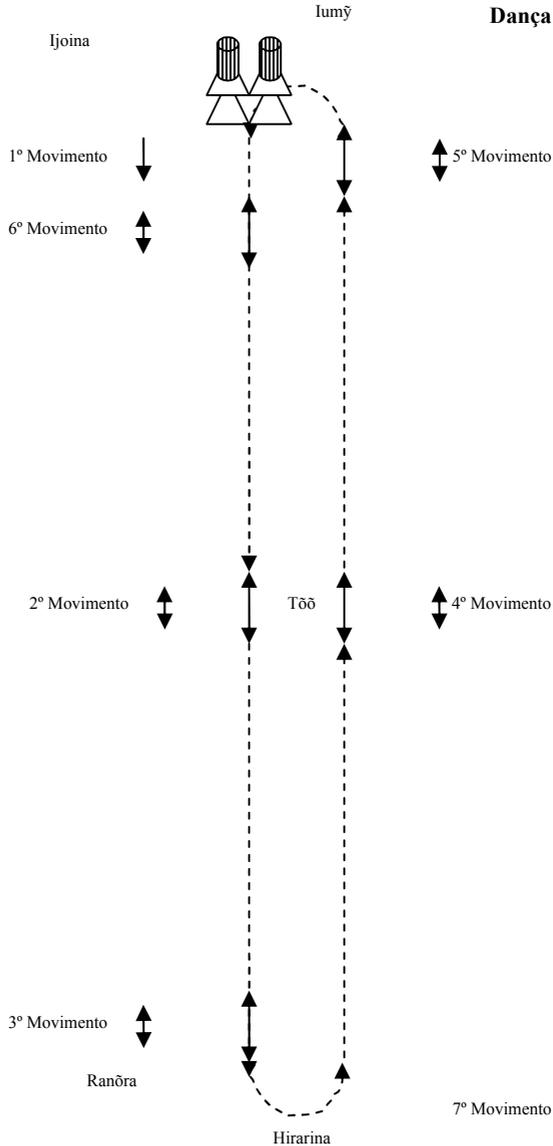
No início da noite, por volta das 19h00, novamente os homens chamaram os outros para uma nova performance. O xamã explicou que a “brincadeira” havia começado há três dias. Fui até a casa de *Berixá*, no espaço feminino (*hirarina*), me juntar ao grupo de mulheres e dançarinas que se preparavam para dançar. Nas esteiras, crianças e mulheres mais velhas (*senadu*) aguardavam. O espaço feminino funciona tanto como o lugar da platéia quanto os bastidores da movimentação em torno da preparação das comidas e bebidas rituais, da ornamentação das dançarinas e, da chegada e saída de pessoas de outras aldeias ou de não-índios, homens e mulheres, convidados para ver e ouvir as canções e dança dos Aruanãs.

Os “pais de Aruanã” (*irasò tyby*) pescavam tartaruga nos dois sentidos do rio, a jusante e a montante. A tartaruga é o alimento principal da “brincadeira” que acompanhávamos chamada de *Hanyky* (“óleo de tartaruga”). Naquela noite, cantavam e dançavam a dupla de *Ijareheni* e *Latèni*. As dançarinas se preparavam para começar a dançar.

Quando *Ijareheni* chega perto do espaço feminino, cantam a terceira parte da canção, *ranôra*, com o vocalize “*Hum Hum*” e o toque do chocalho indicando o retorno em direção à Casa de Aruanã acompanhado das dançarinas, as *irasô didi*. A dupla de dançarinas vai dançando a passos lentos atrás de *Ijareheni* até se aproximarem do espaço masculino. Lá, *Ijareheni* dá meia volta e retorna dançando e cantando agora de frente para as dançarinas que dançam de costas para a platéia e com a cabeça para baixo, evitando os olhares para a máscara do Aruanã (Prancha).

Na mesma estrada cerimonial, a dupla de *Latèni* dança com sua roupa-máscara cosmológica branca. A dupla de mascarados se apresenta com os braços enlaçados durante todo o tempo da dança. Os movimentos corporais desenham uma coreografia que se inicia na frente da Casa de Aruanã ao “gritarem” *Kyyy Kyyy*. Esse vocalize é a chave de abertura da performance. Os corpos balançam de um lado para o outro de modo encadeado até chegar ao meio da estrada cerimonial. Com passos firmes fazem um movimento com a cabeça para baixo, elevando-se, ao mesmo tempo, para cima, caminhando dois passos para frente e dois passos para trás. Novamente, vocalizam *Kyyy Kyyy* e continuam a dançar até a extremidade final da estrada, de frente para o espaço feminino. Nesse lugar, vocalizam *Kyyy Kyyy* dando meia volta em direção a Casa de Aruanã repetindo pela segunda vez o mesmo percurso até o final da dança, sempre concluída na frente do espaço feminino. *Latèni* retorna andando lentamente até recomençar a sua dança inconfundível como todas as danças dos Aruanãs (Diagrama 6 abaixo).

Dança de Latèni



Para os Javaé, ele não canta, apenas “grita *Kyy Kyy*”. No entanto, sua performance ao fazer o mesmo percurso dos Aruanãs, o balanço do corpo faz com que a roupa-máscara feita de palha produza

uma sonoridade que, somada aos seus vocalizes, compõem intervalos de som. É como se por meio da dança e dos vocalizes pudéssemos acompanhar a musicalidade de *Latèni*.

Esta seqüência de dança e canções não foi gravada porque ainda era muito cedo para tal. Precisava, antes de tudo, me familiarizar com a dinâmica do processo ritual e da vida aldeã e encontrar a pessoa disposta a fazer as gravações. Na manhã do dia seguinte (02 de abril), faço as primeiras gravações da mitologia Javaé com *Xiari* e seu neto Samuel *Iolô*. *Xiari* se tornou meu principal interlocutor sobre as músicas de Aruanãs em *Wariwari* além de me fornecer as primeiras narrativas (*iyky*) Javaé. Na verdade, ele foi me apresentando o universo musical e cosmológico Javaé, ensinando-me as diferentes categorias de música enquanto fazíamos as gravações em sua casa. Às 13h00 o xamã e alguns rapazes começam a chamar a coletividade masculina para a nova seqüência da “brincadeira” *Hanyky*. Por volta das 16h40, *Hãkiriri*, *Ijareheni* e *Latèni*, dançam por uma hora e meia e logo se recolhem para a Casa de Aruanã.

01 de abril de 2007, domingo

Antes da “brincadeira” começar, a dupla de *Worosy Iòbèsè* (F MD 195), que nunca vai embora da Casa de Aruanã, canta anunciando que naquela noite e no dia seguinte haverá “brincadeira” de Aruanã (*tiki disi*). De acordo com meus exegetas, a divisão musical da canção é ternária como as outras: **iumỹ, tõõ e ranõra**. O que identifiquei na canção foi a alternância de vozes, entre a primeira e a segunda voz como no texto abaixo. Essa é a música de *Worosy Iòbèsè* cantadas todas as noites das performances e durante o ritual de iniciação masculina. Não constatei se *Worosy Iòbèsè* deixa de participar em alguma “brincadeira” de Aruanã. Os Javaé dizem que cada *worosy* tem sua própria música e nunca são alteradas.

Iumỹ

[duas vozes alternadas]

Hawe hawe hawe hawe hawe hawe hawe [parados]

Hau hau hau hau hau hau hau [2ª voz]

We we we we we we we [dançando] [1ª voz]

Hau hau hau hau hau hau hau [2ª voz]

We we we we we we we [1ª voz]

Heh hehe hehe hehe hehe hehe hehe [2ª voz]

tõõ

Iwo [[1ª voz]

Heh hehe hehe hehe hehe hehe hehe [2ª voz]

Iwo [1ª voz]

Heh hehe hehe hehe hehe hehe hehe [2ª voz]

Há duas palavras na canção que se referem à corporalidade *we we we* (barriga) e *iwo iwo iwo* (dentro dele). Como disse *Tèwaxi*, fica subentendido que *Worosy Iòbèsè* está se referindo às plantas cultivadas (amendoim, milho e melancia), preparadas como *xiwè* e entregue pelas “mães rituais” aos Aruanãs. Para os Javaé, as famílias que preparas anualmente sua roça são consideradas pessoas “honradas” (*inytyhy*), pois sempre terá alimentos em abundância, especialmente aqueles produzidos pelo genro, para oferecer à família dos afins e à coletividade masculina durante o contexto ritual.

A seqüência noturna da “brincadeira” começa as 19h00, com a coletividade masculina dentro da Casa de Aruanã e as dançarinas preparando-se para dançar. Nesse momento, sou orientada pelas mulheres mais velhas a gravar as canções quando os Aruanãs começassem a cantar. Elas diziam “não tenha medo não, eles não pegam”. Não contava com esse conselho e nem com a falta de um jovem que realizasse o trabalho de gravação para mim. As gravações que fiz foram parciais dada a minha condição de inexperiente no ofício.

Por volta das 19h30, *Ijareheni* e *Latèni* aparecem saindo da Casa de Aruanã em silêncio. Do ponto de vista do lugar das mulheres o que se vê nas estradas cerimoniais e na frente da Casa de Aruanã é um entra e sai dos homens e rapazes, muitas gargalhadas e conversas regadas a suco, tabaco e muito café. Não sei nada sobre o alcance da visão das mulheres Javaé muito menos sobre a audição nessas condições porque eu não conseguia vislumbrar quase nada até que os Aruanãs

aproximavam-se do meio da pista. As primeiras gravações que fiz ficaram muito ruins porque não me atrevia a fazer uma aproximação maior em um contexto ritual mal conhecido. Fui motivo de muitas risadas de homens e de mulheres. Eu mesma achava a minha posição curiosa e cômica.

O xamã com sua grande sensibilidade sobre a alteridade fez a grande gentileza de se oferecer para gravar algumas canções. Ele conhecia os procedimentos de pesquisa. *Wahukumã* começou a gravar desde o início das canções até a finalização, fazendo um grande esforço físico de caminhar do lado de *Ijareheni* por tantas vezes, pois não se encontrava em bom estado de saúde. Mais tarde, o jovem Samuel *Iolò* se oferece para gravar as últimas canções daquela noite. As *irasò didi*, por sua vez, acompanharam *Ijareheni* e *Latèni* por oito vezes consecutivas até o final da performance noturna. A seqüência da *Hanyky* termina as 23h00 e os grupos de homens e mulheres vão para casa.

Os relatórios seguintes são uma mostra da seqüência das performances e as canções de cada Aruanã. Os diagramas 3, 4 e 5 representam o percurso da dança dos Aruanãs em correspondência com a estrutura da música. No final do capítulo, apresento alguns pentagramas de canções executadas pelos três Aruanãs como evidenciar a estrutura sonora deste gênero musical.

Diagrama 3 – Dança de Hākiriri

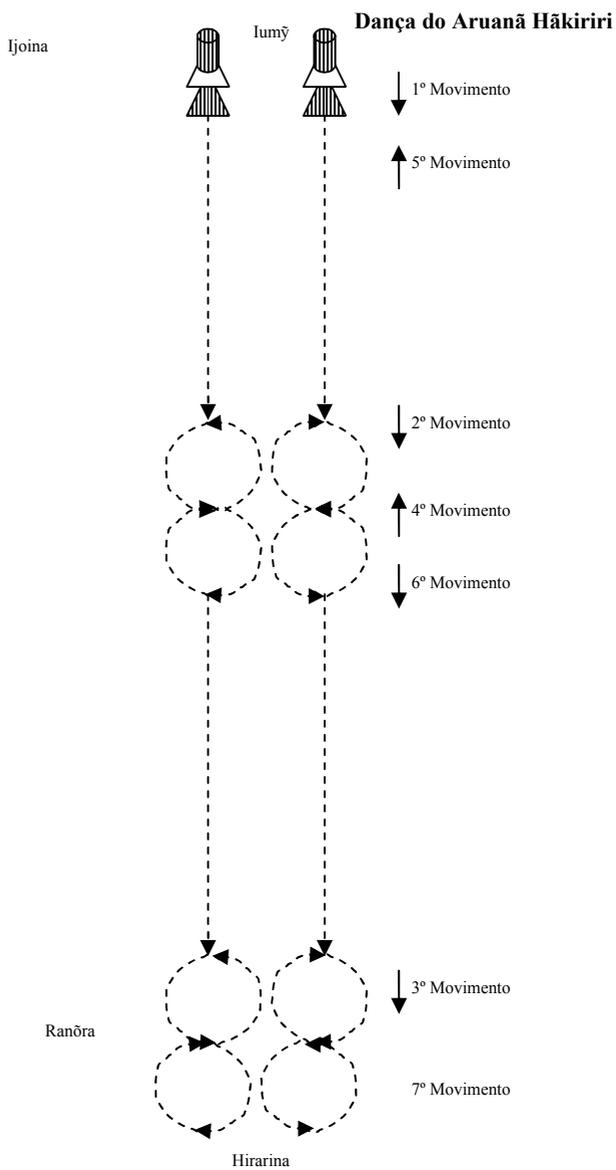


Diagrama 4 - Dança de Weru

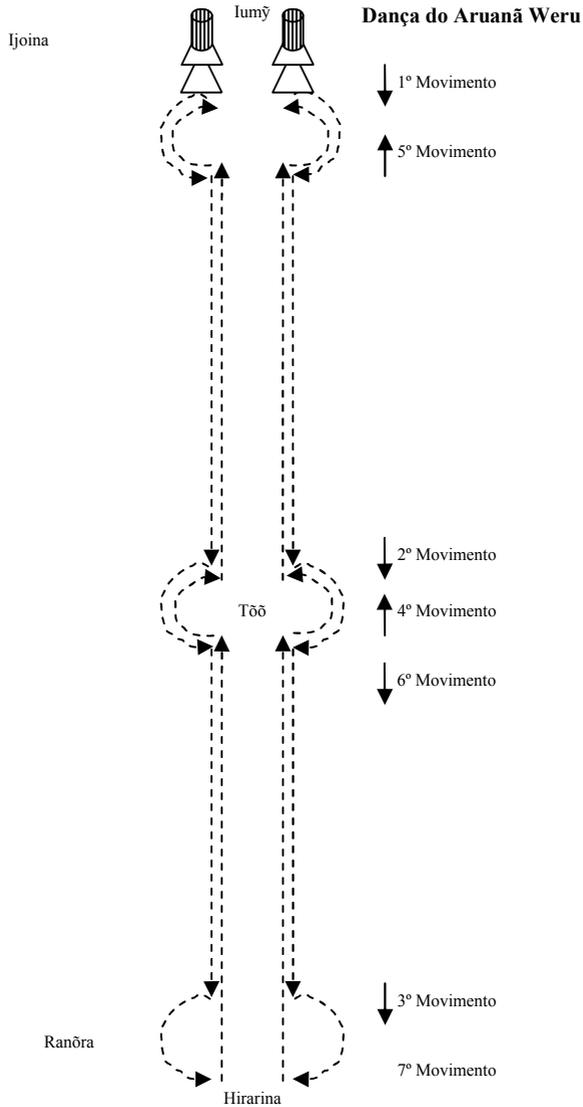
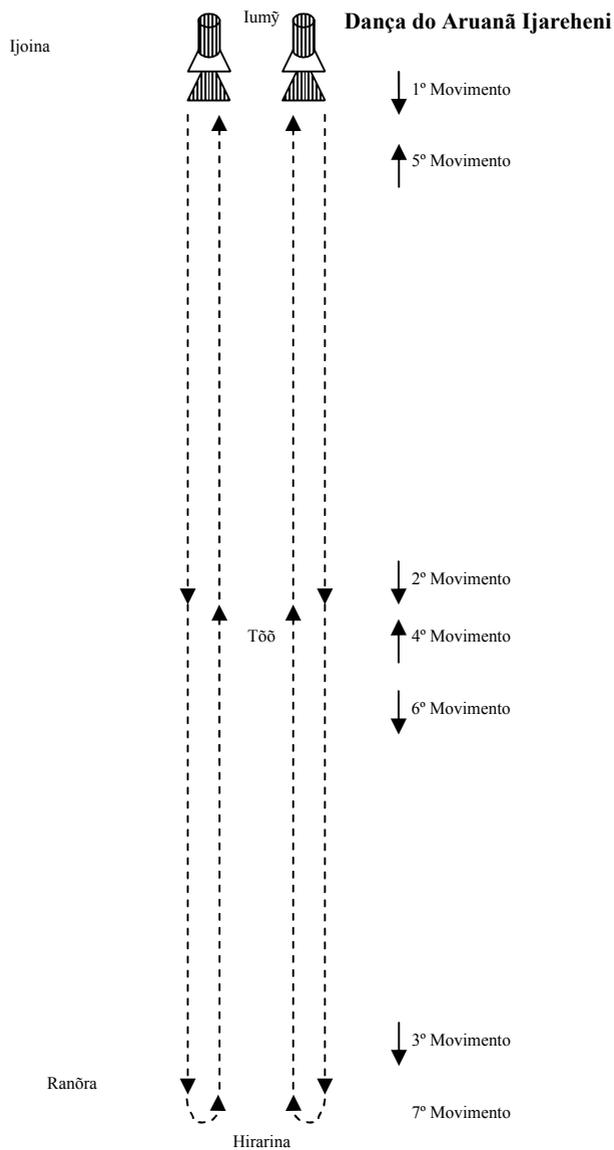


Diagrama 5 – Dança de Ijareheni



Primeiro bloco – tarde

Dia 01/04/07 – Performance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 15h	
Hákiriri CD2 Faixa 1 (MD1 01)	Pentagrama n.1
Iwiisirèhè - Música comprida	Tradução - exegese
<p>1x Iumý Rurure, rurure, rurure, rurure Rurure, rurure, rurure, rurure</p> <p>Tõõ Hawykykỹhe ehehekikỹ Rurure, rurure, rurure.</p> <p>ranõra Ky Ky kyyyyy</p> <p>2x Iumý Rurure, rurure, rurure, rurure Rurure, rurure, rurure, rurure</p> <p>Tõõ Hawykykỹhe ehehekikỹ Rurure, rurure, rurure.</p> <p>ranõra Ky Ky kyyyyy</p> <p>3x Iumý Rurure, rurure, rurure, rurure Rurure, rurure, rurure, rurure</p> <p>Tõõ Hawykykỹhe ehehekikỹ Rurure, rurure, rurure.</p> <p>ranõra Ky Ky kyyyyy</p>	<p>1x O corpo dele Morreu, morreu, morreu, morreu Morreu, morreu, morreu, morreu</p> <p>O pênis dele A mulher valente que morreu Morreu, morreu, morreu</p> <p>A cabeça do pênis Ky Ky kyyyyy</p> <p>2x O corpo dele Morreu, morreu, morreu, morreu Morreu, morreu, morreu, morreu</p> <p>O pênis dele A mulher valente que morreu Morreu, morreu, morreu</p> <p>A cabeça do pênis Ky Ky kyyyyy</p> <p>3x O corpo dele Morreu, morreu, morreu, morreu Morreu, morreu, morreu, morreu</p> <p>O pênis dele A mulher valente que morreu Morreu, morreu, morreu</p> <p>A cabeça do pênis Ky Ky kyyyyy</p>

Dia 01/04/07 – Performance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)

Hora: 15h40

Dia 01/04/07 – Performance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)

Hora: 15h20

Ijareheni CD2 Faixa 2 (MD1 02)

Txiorò wii -Música Vespertina

Tradução- exegese: Ikolari

1x Iumŷ

Hum hum

Waitxeremŷ waitxeremŷ heehŷ ŷ

Waitxeremŷ waitxeremŷ heehŷ ŷ

Waitxeremŷ waitxeremŷ heehŷ ŷ

Tõõ

Waitxeremŷ waitxeremŷ hèè

Waitxeremŷ waitxeremŷ hèè

Hiijehehŷ hijaahe ehe hŷ eh hŷŷ

ranõra

Hum hum

1x O corpo dele

Hum hum

Está vendo, está vendo

Venha me ver, venha me ver

Venha me ver, venha me ver

O pênis dele

O povo vem me ver

O povo vem me ver

O povo vem me ver

A cabeça do pênis

Hum hum

Dia 01/04/07 – Performance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)

Hora: 15h30

Ijareheni CD2 Faixa 3 (MD1 03)

Berahatxi wii - Música do Fundo das
Águas

Tradução- exegese: Ikolari

1x Iumŷ

Hum hum

Hãwa kakawi jeehŷ Hãwa kakawi jeehŷ

Hãwa kakawi jeehŷ Hãwa kakawi jeehŷ

Hãwa kakawi jeehŷ Hãwa kakawi jeehŷ

Tõõ

Hãwa kakawi jeehŷ Hãwa kakawi jeehŷ

ranõra

Hum hum

O corpo dele

Hum hum

Aldeia, hoje

Aldeia, hoje

Aldeia, hoje

O pênis dele

Aldeia, hoje. Aldeia, hoje

A cabeça do pênis

Hium hum

Hākiri CD2 Faixa 4 (MD1 06)	
Iwiisirèhè - Música comprida	Tradução- exegese: Ikolari
<p>1x Iumý Ikýny inatxire Ikýnyinatxire Hiijahe hý hiijahe Ikýnyinatxire Ikýnyinatxire Hiijahe hý hiijahe Ikýnyinatxire Ikýnyinatxire Hiijahe hý hiijahe</p> <p>Tõõ Waiboore Waiboore</p>	<p>1x O corpo dele Duas pessoas mortas enterradas Alguém está chorando Alguém está chorando (<i>hii</i> lamento masculino) Duas pessoas mortas enterradas Alguém está chorando Alguém está chorando</p> <p>O pênis dele Pé mole Pé mole</p>

Dia 01/04/07 – Performance Hanýký (óleo de tartaruga)	
Hora: 15h50	
Hākiri CD2 Faixa 5 (MD1 07)	
Dohotinawii – Música de alguém	Tradução- exegese: Ikolari
<p>1x Iumý Ky ky ky Hiutede rimýhe txikareko Rimýhe rimýhe hooko hooko Hiutede rimýhe txikareko Rimýhe rimýhe hooko hooko Hiutede rimýhe txikareko Rimýhe rimýhe hooko hooko Hiutede rimýhe txikareko Rimýhe rimýhe hooko hooko</p> <p>Tõõ Hàri webo hiutede hàriwebo Webo Hyrè webo hiutede Hiutede rimýhe txikareko Rimýhe rimýhe hooko hooko</p> <p>ranõra Ky ky kyyyyy</p>	<p>1x O corpo dele Em frente Segurar. Amarrar Derrubar Em frente Segurar. Amarrar Derrubar Em frente Segurar. Amarrar Derrubar Em frente Segurar. Amarrar Derrubar</p> <p>O pênis dele A mão do pajé novo A mão do pajé novo A mão do pajé novo Em frente Segurar Amarrar Derrubar</p> <p>ranõra Ky ky kyyyyy</p>

Dia 02 de abril de 2007, quarta-feira.

De manhazinha as três famílias “donas de Aruanãs” começam a preparar as tartarugas pescadas durante dois longos dias no Rio Javaés. Um dos pratos mais apreciados pelos Javaé é chamado de *Ibòròrò*. Essa comida é preparada no casco (*bòrò*: costas) da tartaruga, aproveitando-se todas as carnes do animal. O óleo extraído do cozimento é servido em recipiente especial com farinha da mandioca para os Aruanãs e à coletividade masculina (*ijoi mahãdu*) como *xiwè*. O dia na aldeia é movimentado porque a “brincadeira” começaria à tarde, com pequeno intervalo até o reinício à noite estendendo-se até o dia seguinte com a entrega do *xiwè* aos Aruanãs pelas mãos das dançarinas. Enquanto isso, continuei a trabalhar na gravação dos mitos com *Xiari* e *Iolò* em sua casa.

Primeiro bloco: 16h30

De longe, vejo os Aruanãs *Hãkiriri*, *Ijareheni* e *Weru* saindo de dentro da casa cerimonial e Samuel *Iolò* a esperar pelo início das canções e gravar para mim. Como tinha levado apenas um gravador digital, *Iolò* gravaria uma canção de cada Aruanã, o critério de escolha de cada canção, deixei por conta dele que conhecia bem a dinâmica da “brincadeira”. Acompanhei a performance com as mulheres fazendo anotações e escutando a seqüência das músicas. Junto com os Aruanãs, compareceu *Ijorobari* uma categoria de seres chamada *aõni* considerados perigosos, canibais e monstruosos. Ele vestia roupa inteiramente preta e dançava diferente dos Aruanãs, com um facão na mão a passos nada formalizados (Prancha 36). O tamanho grande da cabeça destoava de seu corpo. Na boca, um enfeite longitudinal feito de tecido vermelho para realçar a boca e os dentes expressivos. Ao perceber a presença de *Ijorobari*, mulheres e crianças ficaram mais apreensivas com qualquer aproximação do *aõni*. Eu observava com muita atenção e acompanharia qualquer movimento delas.

Na terceira sessão de canções, os Aruanãs trocam de estrada, isto é, *Ijareheni* e *Weru* dançaram na estrada de *Hãkiriri* e este, na estrada dos outros. Segundo o xamã, os Aruanãs fazem essa troca para a “brincadeira ficar mais alegre”. Nesse momento da dança, *Ijorobari* avança na direção das mulheres e crianças balançando o facão. Todos saem correndo para dentro das casas, e eu junto, tremendo de medo. Lembrei de Geertz (1989) quando relata o momento em que ele foge da polícia com os homens balineses no contexto da briga de galos. Desconhecendo tudo, espiava junto com as mulheres, o movimento de *Ijorobari* em torno da casa onde estávamos, até que ele desiste de nos

atormentar e volta para a Casa de Aruanã. A partir daquele momento, aprendia mais sobre a etiqueta cerimonial Javaé.

Os Aruanãs dançaram e cantaram sete vezes nessa seqüência da performance. A última canção é de *Hākiriri*, finalizada as 17h40. Quando os Aruanãs se recolhem para a Casa de Aruanã, a dupla de *Latèni* sai correndo de lá com uma borduna na mão de cada um. Novamente, as mulheres, as crianças e eu saímos correndo para dentro das casas, segundo a regra Javaé de que as mulheres e crianças não podem ficar no caminho de *Latèni* correndo o risco de sofrer alguma reação violenta dele. A dupla de *Latèni* se separa e cada um corre nas ruas públicas (*ixĩ*) da aldeia, um na direção rio acima (*ibòkò*) e outro na direção rio abaixo (*iraru*), voltando para a Casa de Aruanã.

Logo depois, as “mães de Aruanã” entregam a comida ritual para os rapazes (*weryrybò*) levarem até a Casa dos Homens. De longe, se ouve a fala ritual “*He He He*”, por três vezes, quando os “pais de Aruanã” oferecem a comida aos Aruanãs que estão com suas cabeças viradas em direção ao sol nascente. Depois é a vez dos homens receberem a sua parte da oferenda. Os Aruanãs e a coletividade masculina estão comendo o *tykòwy*, “o pagamento pela vagina da esposa”.

Segundo bloco: 20h00

A vida cerimonial Javaé é conduzida de forma rigorosa em seus horários. A duração temporal de cada bloco de canções segue paralelamente o movimento das horas do dia e da noite, seguindo, como já disse no capítulo sete **Gêneros Musicais Javaé**, o movimento do Sol e seu percurso circular entre os mundos Celeste (*Biu Wètyky*), do Fundo das Águas (*Berहतxi*) e do mundo de exterior (*Ahana Òbira*).

O modelo elaborado por Menezes Bastos (1990: 241; 2007: 300), sugere a existência de duas relações na estrutura seqüencial das canções. A *isonomia* que, segundo o autor, refere-se “à relação de pertinência estrutural entre seqüências, que se caracterizam como transformações (no sentido de Lévi-Strauss) de uma estrutura (no caso, a estrutura seqüencial)”, e a *isotopia* em referência “à sua localização numa idêntica parte do dia”.

No início da noite, os convidados da aldeia Boa Esperança aguardavam o começo da seqüência noturna. Essa seria a primeira noite em que eu acompanharia o ápice de uma performance de Aruanã em toda a sua dinâmica até a sua finalização no dia seguinte. Quando os Aruanãs dançam a noite inteira, os Javaé dizem *Ruevrysyĩ* em referência

à dança dos mascarados realizada nas estradas escuras da noite. A noção pode designar um sentido mais literal, *rue* (noite), *ry* (caminho ou boca) *sɔ̃* (parentes), “o caminho noturno dos parentes” em alusão aos Aruanãs consideradas os ancestrais míticos dos Javaé. Cada conceito Javaé nos permite entender como pensam o mundo.

A chave de abertura da performance de *Hãkiriri* é vocalizada com “Kyyyyy” numa linha melódica descendente a partir da nota **Mi maior (EM)**, glissando uma Oitava abaixo da escala musical. Esse vocalize é a marca do estilo de cantar de *Hãkiriri*, a abertura, o meio e a finalização de cada canção (Pentagrama 1).

Ijareheni abre sua performance vocalizando “*Hum Hum*” numa linha melódica descendente a partir da nota **Si bemol (Bb)**, glissando uma Oitava abaixo da escala musical (Pentagrama 5). A dupla canta tocando o chocalho (*weru*), a base rítmica da canção. Nesse momento, a dupla flexiona os pés para os lados começando a dançar. Todas as vezes que essa dupla dança, fazem esse movimento com os pés.

A chave de abertura da performance musical de *Weru* começa vocalizando “*Hyyyyy*” numa linha melódica descendente da nota **Mi maior (EM)**, glissando uma oitava abaixo na escala musical como se lê no Pentagrama (Pentagrama 3). Os cantores Javaé consideram as canções de *Weru* ou de *Debò* mais difíceis de serem executadas, especialmente de cantores que ainda não têm um bom conhecimento do repertório. Encontrei muitas dificuldades quando tentava, junto com *Iolò*, *Tèwaxi* e *Mahurinawii*, meus principais interlocutores e tradutores Javaé, transcrever as letras das canções de *Weru* cantadas no contexto das performances. As minhas dificuldades são óbvias, o pouco conhecimento da língua Javaé, especialmente, na forma cantada.

Dia 0204/07 – Performance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)

Hora: 20h30

Hãkiriri CD2 Faixa 6 (MD1 11)

Wou wii- Música de Tapirapé
Iòlona wii- Música de Saída

Tradução- exegese: Ikolari

Iumỹ

Ky ky kyyyyy
Hikonahire Hikonahire
Hikonahire Hikonahire

Tõõ

Hiutede Hanikotxika Hikonarire
Hiutede Hanikotxika Hikonarire
Hiutede Hanikotxika Hikonarire
Hikonarire
Kyyyyy

ranõra

Ky ky kyyyyy

O corpo dele

Ky ky kyyyyy
Passa por lá
Passa por lá

O pênis dele

Em frente Hotxika (hetxiko = sem bunda)
Em frente Hotxika
Passa por lá

A cabeça do pênis

Ky ky kyyyyy

Dia 0204/07 – Performance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 20h42	
Hākiriri CD2 Faixa 7 (MD1 12)	
Dohotina wii Música de alguém Bèdèsè wii – Música noturna	Tradução- exegese: Ikolari
<p>Iumŷ Kyyyyy Tebo Here Tebo here Tebo Here Tebo here</p> <p>Tõõ Rybè Rybè Hatxikareko-ò Hiriri rybè Hatxikarekoni Rybè Rybè Hatxikareko-ò Hiriri rybè Hatxikarekoni Rybè Rybè Hatxikareko-ò Hiriri rybè Hatxikarekoni Tebo Here Tebo here Tebo Here Tebo here</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy A mão quebrada dele A mão quebrada dele</p> <p>O pênis dele Fala Fala. A face lateral do rosto de Hatxikareko Hiriri (pássaro) fala Hatxikarekoni (nome de Hākiriri) (Só Hākiriri canta essa palavra). hetxikō: sem bunda. A mão quebrada dele A mão quebrada dele</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>

<p>Kia reareri Kia reareri reareri kynyhehý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>rápido. Ele (a) correndo Ele (a) correndo correndo rápido.</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>
--	---

<p>Dia 0204/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga) Hora: 21h 25</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 10 (MD1 21) Autor Xiari</p>	
<p>Dohotina wii – Música de alguém Bèdèsò wii – Música Noturna</p>	<p>Tradução- exegese: Samuel Iolò</p>
<p>Iumỹ Hum hum Kia he riwinỹrehý tawasinamỹ Ixýrimỹhe riwinỹrehý Kia he Riwinỹrehý Kia riwinỹrehý tawasinanỹ ixýrumỹhe riwinỹrehe</p> <p>Tõõ Nõõhe riwinyrehý Urimahamỹ tikile mahamỹ Idi rexiwekekõmỹ he ritejirehý Kia he riwimỹrehý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Ele fez. Objeto roubado. Fez sim Envergonhado. Ele fez. Objeto roubado</p> <p>O pênis dele Pênis de madeira. Fez sim, fez sim Por quê? Ele mesmo. Nesse não usou Guardou. Ele fez sim.</p> <p>A cabeça do pênis Hum Hum</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)

Hora: 21h35

Hãkiriri CD2 Faixa 11 (MD1 22)

Dohotina wii – Música de alguém
Bédèsò wii – Música Noturna

Tradução- exegese: Mahurinawii

Iumŷ

Kyyyy

Waa arybekikŷ aròirenyreri iximŷreke
mŷŷ

Rarybèmŷ ryirehŷ

Tõõ

Rexiije Rexiijelemŷ rexiije

Rexiijelemŷ he kia he ròrenyreri heè hŷ

Rexiije Rexiijelemŷ rexiije

Rexiijelemŷ he kia he ròrenyreri heè
hŷmŷŷ

Rarybèmŷ ryirehŷ

ranõra

Kyyyyy

O corpo dele

Kyyyy

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

Parceiro dê o recado. Nós chegamos assim.
Falando No lugar.

O pênis dele

Se olhando. Se afastando

Se afastando sim.

Ele(a)

Eles(as) estão vindo.

A cabeça do pênis

Kyyyy

Hãkiriri cantou nas performances de *Axi(k)òròrò* (Cipó) na tarde do dia 25 de maio de 2007 e de *Kuladubiditò* (Mel de criança) na manhã do dia 15 de setembro de 2007). Mas pode ser cantada na

performance de *Bidi* (Mel) e *Iwodudu*, de acordo com Mahurinawii, um dos principais tradutores as canções.

Dia 02/04/07 – Pformance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 21h45	
Hākiriri	
Iòlona wii - Música de saída da casa de Aruanã	Tradução: minha
Iumŷ Kyyyyy Biò Biò Biòhõ Biò Biò Biòhõ Biò Biò Biòhõ Biò Biò Biòhõ Tõõ Biò Biò Biòhõ Weuwebò Ojõdi Ijõdi Hiriri nõwenõwe ranõra Kyyyyy	O corpo dele Kyyyyy Ò (face) ou As duas faces dele As duas faces dele O pênis dele As duas faces dele Me dá Hiriri (pássaro) Quem? Ou o pênis dentro A cabeça do pênis
Dia 02/04/07 – Pformance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 21h55	
Ijareheni CD2 Faixa 13 (MD1 24)	
Berhatxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução
Iumŷ Hum hum Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Jaahehŷ Tõõ Jekonari Jekonari Jehyhee Heehŷ Heehŷ Jekonari jehehŷ ranõra Hum hum	O corpo dele Hum hum [sem tradução] O pênis dele Jekonari (nome de alguém) Jekonari Depressa Jekonari A cabeça do pênis Hum hum

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 22h08	
Hãkiriri CD2 Faixa 14 (MD1 25)	
Dohotina wii – Música de alguém Bêdêsò wii – Música Noturna	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumỹ Wana rure rure Wana rurure rurure Wana rure rure Wana rurure rurure</p> <p>Tõõ Hanihotxikòbò kòbò Txoni hurerere hurerere</p> <p><i>ranõra</i> Kyyyy</p>	<p>O corpo dele Meu parceiro morreu, morreu Meu parceiro, morreu morreu. Meu parceiro morreu, morreu Meu parceiro, morreu morreu. Meu parceiro morreu, morreu Meu parceiro, morreu morreu. Meu parceiro morreu, morreu Meu parceir,o morreu morreu.</p> <p>O pênis dele Hani espera o banheiro (onda nas águas) grande Morreu</p> <p>A cabeça do pênis Kyyy</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 22h20	
Hãkiriri CD2 Faixa 15 (MD1 26)	
Berhatxi wii – Música do Fundo das Águas Bêdêsò wii- Música Noturna	Tradução: minha
<p>Iumỹ Kyyyy Hanatxi Hãrija hehỹ Hanatxi Hãrija hehỹ</p> <p>Hanatxi Hãrija hehỹ Hanatxi Hãrija hehỹ</p>	<p>O corpo dele Hanatxiwè Pajé pequeno Hanatxiwè Pajé pequeno</p> <p>Hanatxiwè Pajé pequeno Hanatxiwè Pajé pequeno</p>

Hanatxi Hãrija hehỹ Hanatxi Hãrija hehỹ	Hanatxiwê Pajé pequeno Hanatxiwê Pajé pequeno
Hanatxi Hãrija hehỹ Hanatxi Hãrija hehỹ	Hanatxiwê Pajé pequeno Hanatxiwê Pajé pequeno
Tõõ Hò Hajoro Watana Hò Hajoro Wanike Hò Hajoro Watana Hò Hajoro Wanike Hò Hajoro Watana Hò Hajoro Wanike Hò Hajoro Watana Hò Hajoro Wanike Hanatxi Hãrija hehỹ Hanatxi Hãrija hehỹ	O pênis dele A face da Raposa. Cabaça. A face da Raposa Podia ser meu nome A face da Raposa. Cabaça. A face da Raposa Podia ser meu nome A face da Raposa. Cabaça. A face da Raposa Podia ser meu nome A face da Raposa. Cabaça. A face da Raposa Podia ser meu nome A face da Raposa. Cabaça. A face da Raposa Podia ser meu nome
ranõra Kyyyyyy	A cabeça do pênis Kyyyy

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 22h30	
Hãkiriri CD2	Faixa 16 (MD1 27)
Berhatxi wii – Música do Fundo das Águas Bêdêsò wii- Música Noturna	Tradução

<p>Iumý Kyyyyy Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý Haije Haije Hehý</p> <p>Tõõ Hajoro rarire Hajoro rarire Hanikõ Wakoõ txikareko rarire hehý</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy [sem tradução]</p> <p>O pênis dele Raposa ficou Raposa ficou sem nome. Vá em frente. Raposa ficou sem nome.</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>
--	---

<p>Dia 02/04/07 – Permance Hanýký (óleo de tartaruga) Hora: 22h35</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 17 (MD1 28)</p>	
<p>Bédésò wii- Música Noturna</p>	<p>Tradução- exegese: Ikolari</p>
<p>Iumý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý</p> <p>Tõõ Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý Jekò Narihíhý</p> <p>ranõra Hum Hum</p>	<p>O corpo dele Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo</p> <p>O pênis dele Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo Jeko (símbolo funerário). Remo</p> <p>A cabeça do pênis Hum Hum</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga) Hora: 22h45	
Ijareheni CD2 Faixa 18 (MD1 29)	
Dohonitawii – Música de alguém Bèdésò wii- Música Noturna	Tradução- exegese: Ikolari
<p>Iumỹ Hum hum Ijoi ritxenanymỹ runare Ijoi ritxenanymỹ runare Ijoi ritxenanymỹ runare</p> <p>Tõõ Aõhety kòbò ixidekè Ritoromỹ Iraki rethemỹ runare</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum O grupo de homens namora sentado O grupo de homens namora sentado O grupo de homens namora sentado</p> <p>O pênis dele Vamos conseguir primo para mim? Venha sentar perto de mim Cuida, olhamos. Sentados.</p> <p>A cabeça do pênis Hum Hum</p>

Dia 0204/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga) Hora: 23h00	
Ijareheni CD2 Faixa 19 (MD1 31)	
Irõtèna wii - Música de Entrada na Casa de Aruanã	Tradução
<p>Iumỹ Hajehyhehỹ Hajehyhehỹ Hajehyhehỹ Hajehyhehỹ Hajehyhehỹ Hajehyhehỹ</p> <p>Tõõ Hahije Hahije mỹ Hahije Hahije mỹ</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>Sem tradução</p> <p>Hehỹ: vocalise Javaé que acompanha todas as canções de Aruanã, <i>Worosỹ</i> e <i>Iweruhukỹ</i>.</p> <p>Hije também se referir ao verbo “procurar”. Mas não tenho mais dados para arricar outro sentido.</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)

Hora: 23h10

Weru CD2 Faixa 20 (MD1 33)

Berहतxi wii – Música do Fundo das
Águas
Bêdêsò wii- Música Noturna

Tradução- exegese: Mahurinawii

Iumŷ

Hy hy hy

Warue hetajjätimŷ tajjätimŷ

Tôô

Warue heêtajjätimŷ tajjätimŷ

Warue heêtajjätimŷ tajjätimŷ

ranôra

Hy hy hy

O corpo dele

Hy hy hy

Meu olho, metade do meu olho

O pênis dele

Meu olho, metade do meu olho

Meu olho, metade do meu olho

A cabeça do pênis

Hy hy hy

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 23h20	
Weru CD2 Faixa 21 (MD1 35)	Pentagrama n.
Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas Bêdèsò wii- Música Noturna	Traduçã: minha
1x Iumŷ Hy hy hy Hee rijehehŷ hee rijehehŷ ehe ehehŷ Hee rijehehŷ hee rijehehŷ ehe ehehŷ Tõõ Hauni rareri herijehehŷ ehe ehehŷ Hauni rareri herijehehŷ ehe ehehŷ <i>ranõra</i> Hy hy hy	1x O corpo dele Hy hy hy Hee procura. Hee procura. Hee procura. Hee procura. O pênis dele Aõni (bicho) está chegando. Aõni (bicho) está chegando. A cabeça do pênis Hy hy hy

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 23h30	
Ijareheni CD2 Faixa 21 (MD1 35)	(a partir de 6'30)
Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas Bêdèsò wii- Música Noturna	Traduçã- exegese: Ikolari
Iumŷ Jahikemŷ Jahikemŷ Jahikemŷ Jahikemŷ Jahikemŷ Jahikemŷ	O corpo dele Avó. Chamando a avó Avó. Chamando a avó

Jahikemý Jahikemý Jahikemý Jahikemý Jahikemý	Avó. Chamando a avó Avó. Chamando a avó
Tõõ Rareri rije hehý rareri rije hehý Jahikemý Jahikemý Jahikemý	O pênis dele Está chegando. Procura. Avó. Chamando
ranõra Hum Hum	A cabeça do pênis Hum hum

Nesse momento, a dupla de irmãs rituais dança na pista de *Ijareheni*.

Dia 0204/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 23h40	
Weru CD2 Faixa 22 (MD1 36)	
Dohotina wii – Música de Alguém Bêdêsò wii- Música Noturna	Tradução- exegese: Mahurinawii
Iumý Hy hy hy Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije	O corpo dele Hy hy Rije (procurar) Kõ (não), Kori (anta), We (barriga) Procurando a barriga da Anta Procurando a barriga da Anta Procurando a barriga da Anta Procurando a barriga da Anta
Tõõ Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije Kõrijemý wekõ rije	O pênis dele Procurando a barriga da Anta Procurando a barriga da Anta Procurando a barriga da Anta
ranõra Hy hy	A cabeça do pênis Hy hy

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 23h40	
Ijareheni CD2 Faixa 22 (MD1 36) (a partir de 2'35)	
Dohotina wii – Música de Alguém Bèdèsò wii- Música Noturna	Tradução- exegese: Mahurinawii
Iumỹ Reirokyhekỹ reirokyhekỹ Reirokyhemỹ reirokyhemỹ (2ª voz) Reirokyhekỹ reirokyhekỹ Reirokyhemỹ reirokyhemỹ Reirokyhekỹ reirokyhekỹ Reirokyhemỹ reirokyhemỹ Tõõ Amỹ tuxina wihemỹkỹ <i>ranõra</i> Hum Hum	O corpo dele Atravessar o rio Atravessar o rio Atravessar o rio Atravessar o rio Atravessar o rio Atravessar o rio O pênis dele A moça correndo atrás Para namorar A cabeça do pênis Hum hum

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 23h50	
Hãkiriri CD2 Faixa 23 (MD1 37)	
Dohotina wii – Música de Alguém Bèdèsò wii- Música Noturna	Tradução: minha
Iumỹ Kyyyyy Tebòrè here Tebò here Tebòrè here Tebò here	O corpo dele Kyyyyy A mão dele quer. A mão dele quer.

<p>Tebòrè here Tebò here</p> <p>Tõõ Tebò txikyko tebòrebòtxikyko Iwijube hotxikyrekoni</p> <p>ranõra Kyyyyy</p> <p>Iwijube hotxikyrekoni Tebòrè here Tebò here Tebòrè here Tebò here</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>A mão dele quer.</p> <p>O pênis dele A mão dele. O que é isto meu tio? A música dele [sem tradução] Hotxi (nádegas) kyre (metade): sem a metade das nádegas.</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy A música dele [sem tradução] Hotxi (nádegas) kyre (metade) A mão dele quer. A mão dele quer.</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>
--	---

<p>Dia 02/04/07 – Permance Hanýký (óleo de tartaruga) Hora: 23h58</p>	
<p>Weru CD2 Faixa 24 (MD1 38)</p>	
<p>Berahatxi wii- Música do Fundo das Águas</p>	<p>Tradução- exegese: minha</p>
<p>Iumý Hy hy Taorimý rerihekýhehý Taorimý reriheký hehý Taorimý rerihekýhehý Taorimý reriheký hehý Taorimý rerihekýhehý Taorimý reriheký hehý</p> <p>Tõõ Taorimý Aõni Ijanakatu Riwyreri heký heký</p> <p>ranõra Hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy</p> <p>[sem tradução]</p> <p>O pênis dele Aõni Ijanakatu Os irmãos xamãs do Fundo das Águas</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 00h10	
Weur CD2 Faixa 25 (MD1 39)	Pentagrama n.
Berahatxi wii- Música do Fundo das Águas Ruwe wii – Música do meio da Noite	Tradução: minha
<p>Iumý Hu hu Aõni Kwelỹ tauberiory Kanakèrèmỹhehỹ hehỹ Aõni Kwelỹ tauberiory Kanakaneremỹhehỹ hehỹ</p> <p>Tõõ Hehỹ Hehỹ Hehỹ Hehỹ Hehỹ Hehỹ Hehỹ Hehỹ</p> <p>ranõra Hu hu</p>	<p>O corpo dele Hy hy Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Os pés de Kwelỹ (Mito o fazedor de rio) na metade do caminho Foi embora (Kere)</p> <p>O pênis dele Vocalise</p> <p>A cabeça do pênis Hu hu hu</p>

O mito de *Kwelã* codifica a relação entre seco e úmido, ou antes disso, em um tempo mítico em que as águas e os peixes estavam disponíveis no interior de um pote gigante, e o mundo exterior encontrava-se seco, no dizer de Lévi-Strauss ([1967] 2004: 108), “estariam neutralizadas, ao mesmo tempo, a oposição entre as estações e a união paradoxal, durante a estação seca, dos alimentos úmidos (mel e frutos selvagens) com a ausência de água”. É *Bòròrèkuni* (masculino transformado em feminino) quem esconde as águas de *Kwelỹ*, até o momento em que ele quebra o grande pote e altera a geografia do espaço

ao criar rios, lagos e curso d'água, umedecendo a terra. Interessante observar que se o masculino está associado à permanência e à contenção (Rodrigues, 2008), o mito de *Kwel̃y* aponta uma inversão dos termos, pois é ele o sujeito da transformação tanto do corpo de *Bòròrèkuni* quanto das estações.

Dia 02/04/07 – Permance Hañk̃ỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 00h20	
Hãkiriri CD2 Faixa 26 (MD1 41)	
Música de <i>Wou</i> (Tapirapé) Ruwe wii – Música do meio da Noite	Tradução: minha
<p>Iumý Kyyyyy Kare Kare Kare Kikyñỹ Kare Kehe Irahe Txõira Irahe Irahe Txõira Irahe Kare Kare Kare Kikyñỹ Kare Kehe Irahe Txõira Irahe Irahe Txõira Irahe</p> <p>Tõõ Aõtahe Kakilehe Habu Tyureñykõm̃ỹ Iraty ty-ty Hidi Hiry Renykatxiraraheh̃ỹ Aõtahe Kakilehe Habu Tyureñykõm̃ỹ Iraty ty-ty Hidi Hiry Renykatxiraraheh̃ỹ</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy Convivemos, convivemos , convivemos Convivemos A cabeça dele (?) A cabeça dele, a cabeça dele. (?) A cabeça dele Convivemos, convivemos , convivemos Convivemos A cabeça dele (?) A cabeça dele, a cabeça dele. (?) A cabeça dele</p> <p>O pênis dele Por que aqui homem casado (?) A cabeça dele (do pênis) pelado na vagina. O rastro. Estão indo embora. Por que aqui homem casado (?)? A cabeça dele (do pênis) pelado na vagina. O rastro. Estão indo embora.</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hañk̃ỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 00h35	
Hãkiriri CD2 Faixa 27 (MD1 46)	
Dohotina wii – Música de Alguém Ruwe wii – Música do meio da Noite	Tradução: minha

<p>1x Iumý Kyyyy Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijererihý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijererihý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijererihý</p> <p>Tõõ Rirajua Rirajuahe Rirajuahehý hehý Tadò rije wideke rearerihý Tadò rijererihý Rirajua Rirajuahe Rirajuahehý hehý Tadò rije wideke rearerihý Tadò rijererihý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijererihý</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>1x O corpo dele Kyyyy Procura a comida dele para voltar Procura a comida Procura a comida dele para voltar Procura a comida Procura a comida dele para voltar Procura a comida</p> <p>O pênis dele Procura a comida dele para voltar Procura a comida Procura a comida dele para voltar Procura a comida</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyy</p>
---	---

<p>Dia 02/04/07 – Performance Hanýký (óleo de tartaruga) Hora: 00h45</p>	
<p>Weru CD2 Faixa 28 (MD1 49)</p>	
<p>Dohotina wii – Música de Alguém Ruwe wii – Música do meio da Noite</p>	<p>Tradução- exegese: Tèwaxi</p>
<p>Iumý Hy hy hy Wadeke riharukeremý Tariorèsè reke wadeke Riharukeremý diarý Leabó ibirenare iwededuremý Ta wadeke riharuremý</p> <p>Tõõ Lerýkihe awaxina iwýixiwana Tabirenanyteri iwitxina tiwitxina Ititymyra keremý ixiki titama nýkýnýtemý</p> <p>ranõra Hy hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy hy Ciúmes para mim. A mãe do filho dele, para mim Ciúme. Eu sou namorado. Só transo. Mas não sou só eu que transo. Faz ciúme para mim.</p> <p>O pênis dele Prima. Ninguém sabia. Irmão mais novo. Namorando outro. Iti + witxira: pênis ou A perna nova (pênis novo) penetrou nela.</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy hy</p>

Dia 02/04/07 – Performance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 00h55	
Weru CD2 Faixa 29 (MD1 54)	
Dohotina wii – Música de Alguém Ruwe wii – Música do meio da Noite	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Ix Iumŷ Hy hy hy Iximŷhe rarybera Iximŷhe Rarybera Weryrybohe Ryiremŷ Rahetodòhe Ryiremŷ Iximŷhe Rarybera</p> <p>Tòò Lerŷ kihe juhutahe (k)uladumŷ (k)uriterekile Rixiwahinŷmŷ Ryirerimŷ Tami Raryberi Mŷakòhe Rare. Kiadu mŷakòhe Rŷiremŷ Iximŷ Rarybera</p> <p>ranòra Hy hy h</p>	<p>Ix O corpo dele Hy hy hy O primo mais novo falava dele. Ele falava. No caminho do rapaz. Rahetohe (cocar). Ele falava.</p> <p>O pênis dele Irmã/Prima (real ou classificatória), quando eu era criança, Entregava-me em qualquer lugar limpo. Eu falo para ela que hoje não faço mais. O primo mais novo falava de mim.</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy hy</p>

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 01h	
Ijareheni CD2 Faixa 30 (MD1 57)	
Dohotina wii – Música de Alguém Ru wii – Música da Noite	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Ix Iumŷ Hum hum Ijoi wii ratxi rioryre Ijoi wii ratxi rioryre Ijoi wii ratxi rioryre</p> <p>Tòò Ijoi tarakynŷtè, ijoi Tarakynŷtè. Ijoi tarakynŷte</p> <p>ranòra Hum hum</p>	<p>Ix O corpo dele Hum hum Foi ao encontro dos homens cantando Foi ao encontro dos homens cantando Foi ao encontro dos homens cantando</p> <p>O pênis dele Você humilhou o grupo de homens Você humilhou o grupo de homens</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Terceiro bloco - 03 de abril de 2007: madrugada

Os aruanãs cantam e dançam sem interrupções enquanto as dançarinas continuam a se revezar. São cinco dançarinas na estrada cerimonial de *Ijareheni*, *Weru* e *Hâkiriri*, da classe de idade *ijadoma* (moças): *Walanaki*, *Hatotxi*, *Daiana* e *Lawarasiki* e *Walyki*. Elas dançam ornamentadas com pintura corporal (costas, braços, coxas e pernas) e a tanga de entrecasca. A cada final da dança, elas consomem muito tabaco, dividindo entre elas e eu os cigarros feitos de fumo de corda. No espaço das mulheres as mães evitam que as crianças ainda acordadas façam barulho. As mulheres mais velhas acompanham fumando seus cachimbos (*wèrikòkò*). Há uma “brincadeira” chamada *Wèrikòkò* em que as dançarinas devem dançar fumando seus cachimbos até alcançarem um estado corporal em que “quase caem” no chão, como relatou uma das mulheres que dançou assim na mocidade em Canoanã. Nada mais sei a respeito desse processo de “cair” pelo efeito do tabaco.

Quando o sol está nascendo, os Aruanãs finalizam o bloco de canções da madrugada, com um intervalo de 3h00 até o recomeço as 9h00 quando os Aruanãs receberam o seu *xiwé*.

As 07h30 a dupla de *Latèni* sai da Casa de Aruanã correndo com a borduna na mão, cada um deles correndo na direção rio acima e na direção rio abaixo. De casa em casa, batem na porta para receber alguns alimentos das famílias tais como suco, café, bolo e beiju, levados pelos rapazes para o *xiwè* da manhã dos Aruanãs e de *Latèni*.

As “mães de Aruanã” ascendem o fogo para preparar o óleo de tartaruga e o *ibòròrò*, a comida ritual da manhã. Para fazer o *ibòròrò*, separam as pernas, pés, peito e a cabeça da tartaruga numa panela. Depois, picam a carne do casco com o sangue e cozinham. Minutos depois, está pronto o *ibòròrò*. Em outra panela, cozinham mandioca a ser guarnecida com as partes separadas da tartaruga já cozidas com bastante caldo. Na terceira panela, preparam o óleo que será guarnecido com farinha de mandioca.

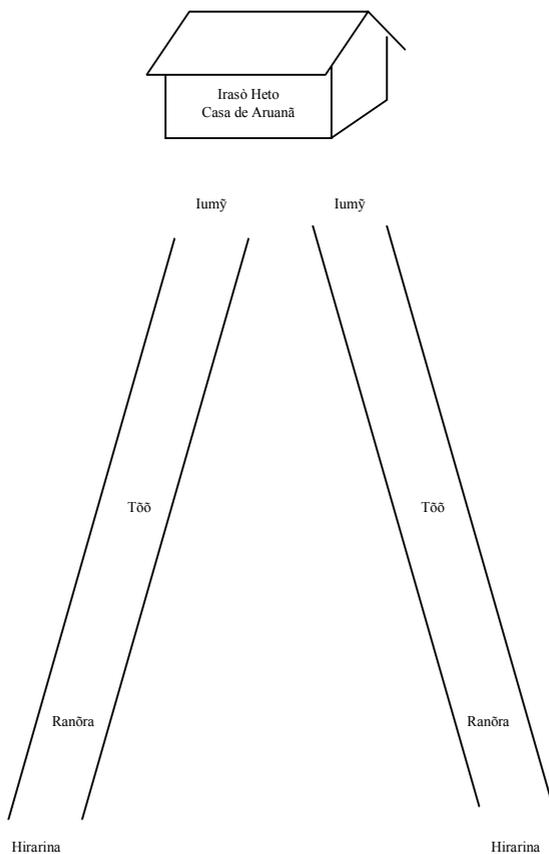
As dançarinas (*adusidu*) fazem retoques nas pinturas corporais enquanto os rapazes se dirigem para a Casa de Aruanã se preparando para o evento seguinte.

As 8h20 a dupla de *Latèni* volta a correr pela aldeia, retornando para a Casa de Aruanã. Lentamente, as outras famílias convidadas para a “brincadeira”, da mesma aldeia, começam a chegar e a encontrar seus lugares no *hirarina* (espaço feminino). Em *Wariwari* há dois desses

espaços, um de frente para a estrada cerimonial de *Hākiriri* e outro de frente para a estrada cerimonial de *Ijareheni* e *Weru*.

Diagrama 2 – Espaço Cerimonial

Espaço Cerimonial



Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 02h00	
Ijareheni CD2 Faixa 31 (MD1 61)	
Dohotina wii – Música de Alguém Ru wii – Música da Noite	Tradução- exegese: Samuel Iòlo
<p>1x Iumỹ Hum hum Ijoimyhe rururemỹ ijoimỹhe rururemỹ Ijoimỹhe rururemỹ ijoimỹhe rururemỹ Ijoimyhe rururemỹ ijoimỹhe rururemỹ Ijoimỹhe rururemỹ ijoimỹhe rururemỹ</p> <p>Tõõ Ijoimỹhe rururemỹ ijoimỹhe rururemỹ Warukilehe tu-u rỹxirerimỹ Rabedosi bedosinỹremỹ kiaki tahe Reseremỹ su-ú riwonỹkỹnỹ lemỹhe Reseremỹ</p> <p><i>ranõra</i> Hum hum</p>	<p>1x O corpo dele Hum hum Grupo de homens o matou Grupo de homens o matou Grupo de homens o matou Grupo de homens o matou</p> <p>O pênis dele Grupo de homens o matou Grupo de homens o matou Exegese: “Um grupo de homens viu o macaco guariba que se aproximou deles. Alguém lançou uma flecha, mas o rabo o segurou na árvore. Um homem o flechou e o matou. Quando caiu, provocou um estrondo no chão”.</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 02h30	
Hãkiriri CD2 Faixa 32 (MD1 64)	
Wou wii – Música de Tapirapé Ru wii – Música da Noite	Sem tradução
<p>Iumỹ Kyyyyy Hehebikehe hehe haiè- haiè Hehebikehe hehe haiè-haiè. Hehebikehe hehe haiè- haiè Hehebikehe hehe haiè-haiè. Hehebikehe hehe haiè- haiè</p>	<p>Je: vocalise do Aruanã Ijakuhi [sem tradução]</p>

Hehebikehe hehe haiè-haiè.
 Hehebikehe hehe haiè- haiè
 Hehebikehe hehe haiè-haiè.
 Hehebikehe hehe haiè- haiè
 Hehebikehe hehe haiè-haiè.

Tõõ

Haiboje jè txikarekoni hehebikehe
 Hehe haiè Hebikehe Hehehaiè.
 Haiboje jè txikarekoni hehebikehe
 Hehe haiè Hebikehe Hehehaiè.

ranõra

Kyyyy

Dia 03/04/07 – Performance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)

Hora: 03h05

Hãkiriri CD2 Faixa 33 (MD1 66)

Dohotina wii – Música de Alguém
 Ibikurana wii – Música da Madrugada

Tradução- exegese: Mahurinawwi

Iumỹ

Kyyyyy

Riaty riaty riatymỹ hehỹ
 Iribi rareri hehỹ
 Riaty riaty riatymỹ hehỹ
 Iribi rareri hehỹ
 Riaty riaty riatymỹ hehỹ
 Iribi rareri hehỹ

Tõõ

Hibè ibè Hibè ibèhhỹ. Hibè ibè Hibè
 ibèhỹ
 Hèhỹ, riaty riaty riatymỹ hehỹ
 Iribi rareri hehỹ.
 Hibè ibè Hibè ibèhhỹ. Hibè ibè Hibè
 ibèhỹ
 Hèhỹ, riaty riaty riatymỹ hehhỹ
 Iribi rareri hehỹ.

ranõra

Kyyyyyy

O corpo dele

Kyyyy

Caiu, caiu, caiu. (ty: vagina)
 Ele, vindo de lá.
 Caiu, caiu, caiu
 Ele, vindo de lá.
 Caiu, caiu, caiu
 Ele, vindo de lá

O pênis dele

Molhado

Caiu

Vindo de lá.

“Alguém caiu no rio”.

A cabeça do pênis

Kyyyyyyyy

Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 03h25	
Ijareheni CD2 Faixa 34 (MD1 69) . Autor Xiari	
Dohotina wii – Música de Alguém Ibikurana wii – Música da Madrugada	Tradução- exegese: Samuel Iolò
<p>Iumỹ Hi hi hi Kia he riwinỹrehỹ tawasinamỹ Ixỹrimỹhe riwinỹrehỹ Kia he Riwinỹrehỹ Kia riwinỹrehỹ tawasinanỹ ixỹrumỹhe riwinỹrehe</p> <p>Tõõ Nõõhe riwinyrehỹ Urimahamỹ tikile mahamỹ Idi rexiwekekõmỹ he ritejirehỹ Kia he riwimỹrehỹ</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hi hi hi Ele fez. Objeto roubado. Fez sim Envergonhado. Ele fez. Objeto roubado</p> <p>O pênis dele Pênis de madeira. Fez sim, fez sim Por quê? Ele mesmo. Nesse não usou Guardou. Ele fez sim.</p> <p>A cabeça do pênis Hum Hum</p>

Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 03h50	
Ijareheni CD2 Faixa 35 (MD1 70)	
Berhatxi wii – Música do Fundo das Águas Ibikurana wii – Música da Madrugada	Tradução- exegese: minha

<p>1x Iumý Hum hum Hereria rakemỹ hehỹ Herakemỹ hehỹ Hereria rakemỹ hehỹ Herakemỹ hehỹ Hereria rakemỹ hehỹ Herakemỹ hehỹ</p> <p>Tõõ Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije Hajaije</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>1x O corpo dele Hum hum Hereria foi embora Hereria foi embora Hereria foi embora Hereria foi embora Hereria foi embora Hereria foi embora</p> <p>O pênis dele Hajaije Hajaie [sem tradução]</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>
--	--

Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 5h00	
Hãkiriri CD2 Faixa 36 (MD1 73)	
<i>Wouwii</i> – Música de Tapirapé Ibikurana wii – Música da Madrugada	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Kyyyyy Hehỹ hehỹhe woijahe woijahe woijahe hỹ Hehỹ hehỹhe woijahe woijahe woijahe hỹ Hehỹ hehỹhe woijahe woijahe woijahe hỹ Hehỹ hehỹhe woijahe woijahe woijahe hỹ</p> <p>Tõõ Hurikỹixe hurikỹixe habumỹ rurureri Habumỹ rurureri kỹixe hehỹ Hurikỹixe hurikỹixe habumỹ rurureri Habumỹ rurureri kỹixe hehỹ Hehỹ hehỹhe woijahe woijahe woijahe hỹ</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy Hehỹ Hehỹ dentro, dentro hỹ Hehỹ Hehỹ dentro, dentro hỹ Hehỹ Hehỹ dentro, dentro hỹ Hehỹ Hehỹ dentro, dentro hỹ</p> <p>O pênis dele Olha (alguém falando assustado) Homem querendo Sim (kỹixe: afirmando). Olha (alguém falando assustado) Homem querendo Sim (kỹixe: afirmando). Hehỹ Hehỹ dentro dentro hỹ</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>

Dia 03/04/07 – Pormance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga) Hora: 5h30	
Hãkiriri CD2 Faixa 37 (MD1 97)	
Dohotina wii – Música de Alguém Ibikurana wii – Música da Madrugada	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumỹ Kyyyyy Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre hobo toibo tika</p> <p>Tõõ Inỹ ririre Inỹ ririre Inỹ ririre Inỹ ririre Inỹ ririre Inỹ ririre Inỹ ririre hobo toibo tika Inỹ ririre Inỹ ririre ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy Deixou a gente toibo tika[sem tradução] Deixou a gente Deixou a gente Deixou a gente Deixou a gente</p> <p>O pênis dele Deixou a gente Deixou a gente Deixou a gente Deixou a gente</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyy</p>

A canção abaixo é cantada de manhã quando entra para a Casa de Aruanã na performance de *Iwodudu*.

Dia 03/04/07 – Pormance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga) Hora: 6h10.	
Ijareheni CD2 Faixa 38 (MD1 100)	
Irõtëna wii - Música de entrada na Casa de Aruanã	Tradução- exegese: minha
<p>1x Iumỹ Hum hum Jahe hỹ jahe he heỹ Jahe hỹ jahe he heỹ Jahe hỹ jahe he heỹ</p> <p>Tõõ Hãwatxani Hãwatxani Hãwatxani Hemỹ hehỹ Hãwatxani</p> <p>ranõra Hum Hum</p>	<p>1x O corpo dele [sem tradução]</p> <p>O pênis dele Aldeia de Hawatxani Aldeia de Hawatxani Aldeia de Hawatxani</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Música cantada na performance de *Iwodudu e Kobiku*.

Dia 03/04/07 – Pformance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 6h30	
Hākiriri CD2 Faixa 38 (MD1 100) (a partir de 3'54)	
Rudi wii – Música Matutina	Tradução- exegese: minha
Iumỹ Kyyy Hiutede riwajo txikareko Iòraherahera hoko hoko hoko Hiutede riwajo txikareko Iòraherahera hoko hoko hoko Hiutede riwajo txikareko Ioraherahera hoko hoko hoko Hiutede riwajo txikareko Ioraherahera hoko hoko hoko	O corpo dele Kyyyyy Amarrou na frente Na face dele, na cabeça Amarrou na frente Na face dele, na cabeça Amarrou na frente Na face dele, na cabeça Amarrou na frente Na face dele, na cabeça
Tõõ Hyri riro hiutede hyri riro riro Hyri riro hiutede hyri riro riro Hyri riro hiutede hyri riro riro. ranõra Kyyyyy	O pênis dele Pajé come na frente dele Pajé come na frente dele Pajé come na frente dele. A cabeça do pênis Kyyy

Quarto bloco - 03 de abril de 2007: 9h00 da manhã

As três duplas de Aruanãs e *Ijorobari* saem juntos da casa cerimonial. Cantam e dançam por quatro vezes, acompanhados das *irasò didi*. Entre uma dança e outra, as dançarinas bebem calogi (*iweru*) feito de arroz levemente adoçado com açúcar. Elas não podem consumir nenhuma espécie de carne que contenha sangue (*halubu*), substância evitada por elas e pelo grupo de homens que participam do ritual. O sangue é considerado uma substância poluidora dos corpos dos Aruanãs e das irmãs rituais. Não são apenas os Aruanãs os seres concebidos com corpos “mágicos” e não poluídos. As dançarinas também o são. Em outras palavras, o drama ritual que buscam mimetizar é a recriação simbólica do mundo do Fundo das Águas, um espaço-tempo habitado pelos Aruanãs, *Latèni* e as irmãs rituais dos Aruanãs, chamadas de *irasò didi*. As dançarinas são consideradas, idealmente, virgens. Não são classificadas como mulheres (*hawỹky*) casadas ou mães de criança (*rioresè*).

Não há entre os Aruanãs e as irmãs rituais uma relação de oposição, mas uma relação de complementaridade, ou seja, a vida das moças, futuras mulheres, também é construída seguindo as regras da contenção das substâncias corporais nos momentos rituais em que dançam com os Aruanãs e na fase *liminal* do ritual de iniciação feminina (Prancha 45). Mais do que relações de oposição entre público e privado, natureza e cultura, centro e periferia, os contextos rituais e de performances Javaé, apresentam relações dinâmicas de complementaridade entre o feminino e o masculino, homens e mulheres.

A próxima canção é o momento especial quando as dançarinas entregam o *xiwè* para os Aruanãs. Toda a aldeia que não está cantando ou dançando, acompanha a dança, mais longa que todas as outras. As 20h13, os três Aruanãs – *Ijareheni*, *Hãkiriri* e *Weru* - saem de dentro da Casa de Aruanã anunciando o começo de suas danças e canções. Quando os Aruanãs dançam após uma noite inteira e recebem o *xiwè* no dia seguinte, nas performances de *Iwodudu*, *Kobiku* e *Hanykyky*, glosam *Tarakynahaky* (“a cabeça própria dele”). Se associarmos a relação da cabeça com a máscara e a noção de “corpo velho” (*tykytyby*) podemos interpretar como o momento em que os Aruanãs “se mostram” para a aldeia, especialmente para as mulheres. A palavra *ra* significa “cabeça”, mas também aponta para o sentido de algo que está na extremidade alta de algo como *Biu* (céu). O nome do Urubu-Rei, *iolò* e xamã Celeste, é chamado de *Rararesa* em alusão ao Sol, o cocar vermelho (*rahetò*) na cabeça do Urubu-Rei.

Dia 03/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 9h15	
Weru CD2 Faixa 39 (MD1 102)	
Iwiisitoborèhè – Música de corpo comprido	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumŷ Hy hy Kuwaribi kidi waije Kuwaribi kidi waije</p> <p>Tõõ Inŷdidi inŷwi iutede Inŷkidikèrè Kuwaribi kidi waije Inŷdidi inŷwi iutede Inŷkidikèrè Kuwaribi kidi waije</p> <p>ranõra Hu hu hu</p>	<p>O corpo dele Hy hy Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina) Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina) Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina) Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina) Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina) Elas (Irasò didi: irmãs rituais) vão nos esperar no lado de lá (hilarina)</p> <p>O pênis dele Nossa irmã vai nos esperar na frente (vai dançar para Aruanã) Nossa irmã vai nos esperar na frente (vai dançar para Aruanã)</p> <p>A cabeça do pênis Hu hu hu</p>

Dia 03/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga)	
Hora: 9h30	
Weru CD2 Faixa 40 (MD1 103)	
Iiwiisitòbò – Música de corpo curto	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumŷ Hy hy (K)uwaò rebonŷmŷ rareri (K)uwaò rebonŷmŷ rebonŷmŷ rareri (K)uwaò rebonŷmŷ rareri (K)uwaò rebonŷmŷ rebonŷmŷ rareri K)uwaò rebonŷmŷ rareri (K)uwaò rebonŷmŷ rebonŷmŷ rareri</p>	<p>O corpo dele Hy hy Quando ele anda, o vento balança no rosto de Làteni Quando ele anda, o vento balança no rosto de Làteni Quando ele anda, o vento balança no rosto de Làteni Quando ele anda, o vento balança no rosto de Làteni</p>

<p>Tõõ Aõni Lâtenite (k)uawaò rebo rebonÿmÿ Aõni Lâtenite (k)uawaò rebo rebonÿmÿ</p> <p>ranõra Hu hu hu</p>	<p>de Lâteni Quando ele anda, o vento balança no rosto de Lâteni Quando ele anda, o vento balança no rosto de Lâteni</p> <p>O pênis dele Ele é bicho (aõni) Lâten. Quando ele anda, o vento balança no rosto de Lâteni Ele é bicho (aõni) Lâten. Quando ele anda, o vento balança no rosto de Lâteni</p> <p>A cabeça do pênis Hu hu hu</p>
--	---

10h10 – xiwè

O primeiro a receber o *xiwè* das mãos das irmãs rituais é *Weru*. Quando a dupla sai da Casa de Aruanã, o grupo de homens (*ijoi mahãdu*) acompanha vocalizando “*He He He*” a cada trecho cantado da canção, especialmente a segunda parte formal *tõõ* (“o pênis dele”) executada no meio (*tya*) da estrada.

O xamã orquestra a cerimônia com sua vara mágica (*hetxiwa*) balançando-a na frente dos Aruanãs. Como me explicou, ele está mediando e “controlando” os Aruanãs e as irmãs mágicas para que tudo seja feito da forma correta.

Quando as *irasò didi* entregam a comida ritual *Weru* recebe o recipiente e pára de tocar o chocalho. A dupla segue dançando em direção ao espaço masculino numa coreografia cujo movimento desenha um x . Em outras palavras, cada um da dupla troca de lugar, se revezando até a entrega do *xiwè* para as *irasò didi*. Agora, são elas que devem dançar com o *xiwè* na mão com o máximo de cuidado para que não derrubem. Se o fizerem, serão socialmente reprovadas e lembradas, tempos depois, que não souberam dançar direito para Aruanã. As mães, tias e avós levantam-se para observar a cena, preocupadas com as dançarinas. Os homens, por sua vez, seguem atrás dos Aruanãs atentos aos movimentos corporais das dançarinas (Prancha 38). Os Javaé denominam de *hàri ihèdudu* o grupo de homens que acompanham o xamã na entrega do *xiwè* aos Aruanãs. Embora os Javaé dividam as famílias em metades, *Saura* e *Hiretu*, esse grupo masculino não se divide em metades cerimoniais.

Na chegada dos Aruanãs no final da estrada, as irmãs rituais voltam a entregar o *xiwè* dançando com eles até o espaço masculino. A dupla de mascarados volta a repetir a coreografia sem o chocalho com movimentos de zigue zague na estrada cerimonial. Quando chegam na frente da Casa de Aruanã, entregam a comida ritual aos rapazes que saem correndo para dentro da casa. O xamã recolhe-se também para a casa cerimonial aguardando a chegada dos mascarados. Enquanto isso, os Aruanãs e as irmãs rituais executam a última parte da dança até o final da estrada.

A coreografia da dança apresenta movimentos com alto grau de formalização, esteriotipia e exageração como sugere Tambiah (1985) para pensar o contexto ritual. Como a poesia, os estilos de danças podem ser pensados como produtos da modulação de padrões corporificados ao realizarem uma alteração da linguagem corporal ordinária, ali, na cena ritual, que reside sua expressividade. Gell ([1999] 2006: 147) chama de “maneirismo corporal” o estilo praticado nos contextos rituais da dança Umeda, povo habitante da Melanésia.

Dia 03/04/07 – Permance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 10h10 Xiwè (comida ritual)	
Weru CD2 Faixa 41 (MD1 109)	Pentagrama n.
Iwiisirèhè – Música de corpo comprido (“o centro do corpo comprido da música”)	Tradução: Mahurinawii

<p>1x Iumý Hy hy hy Hadodi ijaramỹhè he he Karakāmỹrakèrè Hadodi ijaramỹhè he he Karakāmỹrakèrè</p> <p>Tõõ Hadodi ijaramỹhè he he Karakāmỹrakèrè</p> <p>ranõra Hy hy hy</p>	<p>1x O corpo dele Hy hy hy Vou brincar com meu xiwè (comida ritual) Vou brincar com meu xiwè Vou brincar com meu xiwè</p> <p>O pênis dele Vou brincar com meu xiwè (comida ritual) Vou brincar com meu xiwè (comida ritual)</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy hy</p>
--	---

10h30 – xiwè

O próximo Aruanã a receber a comida ritual é *Ijareheni*. A cena da dança com o *xiwè* das irmãs rituais é conduzida da mesma maneira que a coreografia de *Weru*. A diferença reside na canção e na dança de *Ijareheni*.

Quando as irmãs rituais entregam o *xiwè*, a dupla *Ijareheni* pára de tocar o chocalho (*weru*), continua cantando e dançando de lado (Prancha 37). Em outras palavras, cada um dos dançarinos mascarados está de frente para o outro segurando o seu *xiwè* enquanto as dançarinas dançam de frente para eles. O xamã e o grupo de homens acompanham o desenvolvimento da dança. *Ijareheni* não pára no meio da pista como os outros Aruanãs (Ver Prancha). Segue dançando até o espaço masculino. A segunda parte da canção chamada de *tõõ*, executada no meio (*tya*) da estrada, é percebida na execução da canção de todas as performances.

É como se a segunda parte da canção, *tõõ*, fosse a parte tesa da música, o seu meio, na produção do movimento ascendente da altura das vozes, em conjunção, convergindo para um glissando de disjunção das vozes, encontrando sua finalização nas vinhetas de abertura e

fechamento das canções. Pode-se argumentar que *tõo*, o núcleo da alteração melódica e da conjunção das vozes, seja isomórfico com a noção de meio (*tya*) que designa tanto a Casa dos Homens no espaço cosmográfico aldeão quanto o meio, o mundo do meio e da exterioridade dos humanos sociais e suas transformações. O meio (*tya*) que também é uma autodenominação Javaé, os *Itya Mahãdu*, “o Povo do Meio”, implica o movimento e a mediação, diferente de um dualismo que colocaria as categorias *êmicas* sobre a estrutura musical (o corpo, o pênis e a cabeça do pênis ou extremidade final) em relações de oposição. Lévi-Strauss, em *História de Lince* (1993), propõe que no pensamento ameríndio, há um terceiro movimento para além da estrutura dualista que possibilita o dinamismo nas relações sociais. Rodrigues (2008), por sua vez, compreende a noção de meio (*tya*) Javaé como centro mobilizar da socialidade e da história Javaé.

A canção para os Javaé vai “dentro” da dança de modo muito semelhante ao que Menezes Bastos registrou entre os Kamayurá: “Para os KM, a canção vai ‘dentro’(-pýpe) da dança, quer dizer, ela está ali sendo cantada – quando dançada – em dança (...) para estes Tupi é somente 'em' dança que só se pode cantar 'em' dança” (Menezes Bastos, 1990: 223).

Dia 02/04/07 – Performance Hanÿkÿ (óleo de tartaruga)	
Hora: 10h30 Xiwè (comida ritual)	
Ijareheni CD2 Faixa 42 (MD1 110)	Pentagrama n.5
Iwiisirêhè – Música de corpo comprido	Tradução: minha
Ix Iumÿ Hum hum Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejoo Hatxiwejo hatxiwejoo Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejo hatxiwejoo Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejoo	1x O corpo dele Hum Hum Hatxi = nádegas ou ânus, extremidade baixa, we = dentro/barriga “dentro do ânus” Abaixo, dentro da barriga dele Abaixo, dentro da barriga dele
Ihatxiaberenà (ritmo mais lento) Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejoo Hatxiwejo hatxiwejoo Hatxiwejo Haratxiwejo	O pênis dele

Hatxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejo hatxiwejoo Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejoo Tõõ Hije he h̃y Hije he h̃y Hije he h̃y Hije he h̃y ranõra Hum hum	Hije he h̃y Hije he h̃y Hije he h̃y Hije he h̃y A cabeça do pênis Hum hum
--	---

10h50 – xiwè

Na estrada cerimonial de *Hãkiriri*, as *irasò didi* aguardam o começo da dança. O xamã, o grupo de homens e a dupla de *Hãkiriri* saem da Casa de Aruanã. A canção deste momento também é cantada nas performances de *Kobiku* (“peixe assado”), *Iwodudu* (“pastel de peixe”) e *Imonahakỹ* (“grande calogi dele”). A cena segue a mesma dinâmica das duas anteriores. Quando *Hãkiriri* recebe o *xiwè* das irmãs rituais, eles também param de tocar o chocalho (*weru*) e seguem cantando. O movimento coreográfico da dupla de mascarados é de alternância de posição, isto é, trocam de posição ao longo de todo o percurso da estrada. Quando entregam o *xiwè* para as irmãs rituais, voltam a tocar o chocalho e a dançar sua coreografia. No final da estrada, as irmãs rituais voltam a entregar a comida ritual, e os Aruanãs trocando de posição na estrada até chegarem ao espaço masculino para entregar a comida aos rapazes. Pela terceira vez, voltam a tocar o chocalho e a dançar como antes, finalizando a dança.

Dia 02/04/07 – Permance Hanŷkŷ (óleo de tartaruga) Hora: 10h50 Xiwè (comida ritual)	
Hākiriri CD2 Faixa 43 (MD1 111)	Pentagrama
Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução
Iumý Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè rure rure Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè irure irure Iwohabè habè irure irure Tõõ Hotxika wybè hotxikarekò Irure irure iwohabè habè Irure irure hotxikarekò Irure irure ranõra Kyyyy	O corpo dele Kyyy Dentro da canoa de Irurerure está cheio de água Furada, furada Dentro da canoa de Irurerure está cheio de água Furada, furada Dentro da canoa de Irurerure está cheio de água Furada, furada O pênis dele Irurerure (aõni, Mito Ijanakatu) tem o corpo furado Dentro da canoa está cheio de água Está furada. A cabeça do pênis Kyyy

11h10 – xiwè

Depois que todos os Aruanãs receberam sua comida é a vez de *Ijorobari*. Ele sai correndo da Casa de Aruanã e ao chegar pula desajeitadamente na frente das mulheres. Com muita tensão, uma das dançarinas entrega o *xiwè* ao *aõni*. O xamã explica que os *aõni* ficam com os restos da comida de Aruanã. *Ijorobari* sai caminhando, voltando seus olhos para as mulheres, escondendo-se no mato com seu recipiente de comida até entrar na Casa de Aruanã.

Esse momento em que os Aruanãs estão recolhidos dentro da casa cerimonial é a refeição mais importante das performances. Os Javaé chamam de *iowkytyna* (“o lugar do *kyty* – cheiro forte- dentro dele”). No começo eu não entendia o significado da expressão e do contexto porque sabia que durante as danças e canções evitava-se

qualquer prática considerada poluente dos corpos dos Aruanãs (relações sexuais, comidas de caça, entre outras). Porque o *kyty* dentro dele? *Huiriru* e *Tèwaxi* explicam que esse é o momento em que os Aruanãs podem comer peixes e carnes que contenham *kyty*. Nos relatos sobre as trocas cerimoniais, essa prática é atribuída aos Wèrè que ensinava como fazer as “brincadeiras” de Aruanã ao povo de Tolòrà. Um dos pratos servidos aos Aruanãs é feito com o peixe que fica entre as pedras da beira do rio chamado *narybyrà*.

Nunca vi nenhuma mulher ou homem pescando esse peixe, isso não quer dizer que não tenham feito. A Prancha 09 mostra a “mãe de Aruanã” (irasò sè de Hãkiriri) e sua filha preparando o a comida, e nas Pranchas 19, 20 e 21 mostram a “avó de Aruanã” (*Irasò lahi* de Hãkiriri) preparando a comida que será entregue como *xiwè* para *Hãkiriri*.

Na análise de Rpdrigues (2008: 813), a palavra *iwokytyna* “é a uma versão da mesma que designa o fim do resguardo de um casal que acaba de procriar (*ikytyna*, “lugar do *kyty* dele”), quando ambos podem voltar a ingerir as comidas sangrentas e poluídas”. Para esta autora, “trata-se dos mesmos procedimentos que constituem o resguardo dos humanos, associado a técnicas de purificação e interdição de carnes como alimentos” (op.cit.: 814).

Quando pensei que a “brincadeira” havia terminado, os Aruanãs retornaram às estradas para cantar mais três vezes.

Dentro da Casa de Aruanã, os homens e o xamã fazem a fala ritual “*He He He*”, com a face voltada para o sol nascente, oferecendo a comida em primeiro lugar aos Aruanãs, em segundo lugar ao “corpo velho” (*tykytyby*) de *Wèrèkuni* que nunca vai embora da Casa dos Homens, e por último aos *tykytyby* dos parentes falecidos. Os Javaé dizem que nunca se deve comer o *xiwè* sem antes oferecer um pouco aos seus ancestrais. Essa é uma maneira, segundo eles, de possibilitar a fartura das plantas cultivadas, grandes pescarias e caças. A abundância desejada de alimentos permite às famílias, “donas” de Aruanãs, as condições para que eles e os Aruanãs possam seguir com as “brincadeiras” de um ciclo cerimonial.

A prática do *xiwè* perpassa toda a vida ritual Javaé e sua eficácia está na produção real e simbólica das relações de troca e generosidade entre as famílias. Depois desse momento solene, o grupo de homens partilha das iguarias preparadas com muito cuidado pelas “mães de Aruanã”.

12h00 – comensalidade feminina

Nos espaços femininos, as mulheres, as crianças e os convidados partilham da outra parte da comida ritual. Sou convidada a experimentar as delícias da culinária Javaé. As comidas estavam dispostas em panelas e bacias coletivas para que todos pudessem se servir. Enquanto comíamos, as duplas de Aruanãs voltaram a dançar. Meu amigo no trabalho de campo, Iolò, grava as canções de Weru porque sabia que nossos registros eram poucos dessas canções. Depois do *xiwè*, *Weru* canta músicas emprestadas de outro Aruanã chamado *Debò* (“mão”).

Dia 03/04/07 – Performance Hanýkÿ (óleo de tartaruga)	
Hora: 12h15	
Weru CD2 Faixa 44 (MD1 112)	
Berहतxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução- exegese: Marurinawii
<p>Iumÿ Hy hy hy Tamÿ he rareri tamÿ tamÿ he Rareri ã ã ã. Tamÿ he rareri tamÿ tamÿ he Rareri ã ã ã. Tamÿ he rareri tamÿ tamÿ he Rareri ã ã ã.</p> <p>Tõõ Tamÿ he rareri mÿ Taijatiimÿ rearea rearea lemÿ Tamÿ he rareri mÿ</p> <p>ranõra Hy hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy hy Está vindo na direção dele Está vindo na direção dele Está vindo na direção dele Está vindo na direção dele Está vindo na direção dele</p> <p>O pênis dele Está vindo na direção dele Vem de lado (dançando) Está vindo na direção dele</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy hy</p>

Dia 03/04/07 – Permance Hanýkÿ (óleo de tartaruga)	
Hora: 12h30	
Weru CD2 Faixa 45 (MD1 113)	
Berहतxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução: minha

<p>Iumý Hy hy Aõni he jykyryri. Aõni he jykyryri Aõni he jykyryri Aõni he jykyryri. Aõni he jykyryri Aõni he jykyryri</p> <p>Tõõ Aõni hemỹ aõni hemỹ Keakèrè Aõni hemỹ aõni hemỹ Keakèrè</p> <p>ranõra Hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy A história (jyky) do caminho (ry) de Aõni (Aruanã) A história (jyky) do caminho (ry) de Aõni (Aruanã)</p> <p>O pênis dele Corre atrás de Aõni Corre atrás de Aõni Corre atrás de Aõni Corre atrás de Aõni</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy</p>
---	---

Dia 02/04/07 – Performance Hanỹkỹ (óleo de tartaruga)	
Hora: 12h50	
Weru CD2 Faixa 46 (MD1 115)	
Música de Entrada na Casa de Aruanã Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução- exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Hy hy Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe Kariawy keixe</p> <p>Tõõ Aõni Irasòni inỹsè iwerudè Aõni Irasòni inỹsè iwerudè Aõni Irasòni inỹsè iwerudè</p> <p>ranõra Hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy Estou entrando na Casa de Aruanã Estou entrando na Casa de Aruanã Estou entrando na Casa de Aruanã Estou entrando na Casa de Aruanã</p> <p>O pênis dele Sou aõni Irasò (Aruanã). O calogì da mãe Sou aõni Irasò (Aruanã). O calogì da mãe Sou aõni Irasò (Aruanã). O calogì da mãe</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy</p>

Ao mesmo tempo, *Hãkiriri* e *Ijareheni* cantam na finalização da performance. As canções destes dois Aruanãs não foram gravadas. Terminada a “brincadeira”, os Aruanãs entram em um período de “resguardo simbólico” que pode durar dias ou uma semana. Nesse período, como já constatou Rodrigues (2008: 817), os Aruanãs não consomem nenhum alimento com *kyty* (cheiro forte), mas apenas o calogi, bebida feita de arroz, milho e açúcar não fermentada, como se fosse o “resguardo” dos humanos sociais. Passado esse período, voltam a “brincar” nas estradas cerimoniais.

No terceiro bloco que compreende as músicas da noite e da madrugada, predomina, pelo menos nessa performance, as canções *Dohotina wii* (Música de Alguém) e *Ru wii* (Música da Noite), temáticas que fazem a citação de eventos ocorridos entre os seres humanos sociais, enfatizando as partes do corpo que, para os Javaé, é o principal idioma simbólico para falar das qualidades de uma pessoa ou para acusá-la sobre de algum evento ocorrido no “passado” ou no “presente”, a sexualidade e a lembrança. Durante o processo da performance, nota-se a alteração no sistema cancional com a inclusão de canções relacionadas ao mundo do Fundo das Águas, o território de morada dos Aruanãs, e a exclusão de outras como as cantadas na madrugada. O período da manhã parece o “tempo” ritualizado preferencial da dança dos Aruanãs que passam a cantar a sua própria viagem cósmica ao mundo dos humanos.

A entrega da comida ritual (*xiwè*), momento solene e tenso para todos os protagonistas do drama, é justamente o encontro de múltiplas dimensões simbólicas da vida social. Em outras palavras, tudo parece como se, e pudéssemos dizer, a performance de Aruanã, fosse o núcleo ou o vértice em torno do qual ascedessem os seres cósmicos (humanos primordiais) e os seres humanos sociais na duração de um espaço-tempo cósmico.

Nessa performance, não houve nenhum jogo ritual como nas “brincadeiras” realizadas durante o mês de abril, um dos períodos mais férteis de minha pesquisa de campo.

Os pentagramas mostram a organização sonora das canções de *Hãkiriri*, *Ijareheni* e *Weru*.

PENTAGRAMA 1

Häkiriiri Itasö

Foraj

Mikrofono 1

Mikrofono 2

CANTOR 1

CANTOR 2

G

Lectencia de ritmo se repite a cada repetición de la línea vocal.

CANTOR 1

CANTOR 2

G

700

CANTOR 1

CANTOR 2

G

700

Dia 01/04/07 - Performance Ilynykŷ (ócio de tartaruga)
 Hora: 17 h
 Băărtti Irasô (4'35)
 Titorô wii "Múica vespertina"

1x Iumŷ

Rurue, rurue, rurue, rurue
 Rurue, rurue, rurue, rurue

Tôô

Hawylykŷhe ehebekikŷ
 Rurue, rurue, rurue.

ranôra

Ky Ky kyyyyy

2x Iumŷ

Rurue, rurue, rurue, rurue
 Rurue, rurue, rurue, rurue

Tôô

Hawylykŷhe ehebekikŷ
 Rurue, rurue, rurue.

ranôra

Ky Ky kyyyyy

3x Iumŷ

Rurue, rurue, rurue, rurue
 Rurue, rurue, rurue, rurue

Tôô

Hawylykŷhe ehebekikŷ
 Rurue, rurue, rurue.

ranôra

Ky Ky kyyyyy

Nessa canção, nota-se uma estrutura geral do sistema cancional de Aruanã: a execução do idiofone globular do cantor 1 e do cantor 2 que dão as bases rítmicas da canção. O toque do idiofone começa logo da abertura da música com o volcalise *Kyyyy* presente, como já disse, na abertura, no meio e na finalização da peça, repetindo-se durante todo o percurso em que o Aruanã está dançando na estrada cerimonial

As vozes, a cada verso da canção, vão alternando-se entre as notas Sol suspenso e Lá Maior na linha melódica dos compassos de 4 tempos da primeira estrutura chamada *iumŷ*. A canção segue, na segunda parte chamada *tôô*, o “meio da música”, em outro tipo de compasso, agora de 3 tempos, voltando para o primeiro ao longo da execução da canção. No final da peça, os cantores cantos juntos e um glissando que perfaz uma oitava abaixo (8ªJ), da nota Mi maior pontuada para a Mi Maior da escala.

PENTAGRAMA 2

transcritas em pentagrama, a execução do idiofone acompanha o início de cada frase musical, sem outras pulsações.

Observo que os chocalhos nunca são vistos ou tocados fora do contexto ritual, quando tentei perguntar mais sobre a qualidade do instrumento, diziam-me que era parte do “segredo”. A acentuação da marcação rítmica acompanha a linha melódica da canção não havendo uma independência entre as partes como entre os Maxakali. Tugny (2008: 19) observou entre eles que o ritmo de um chocalho não coincide com outro, apenas aproximam os cantos. Isto seria, na perspectiva da autora, a negação da sincronia como forma de experimentação espacial, corporal e temporal da estética musical Maxakali.

Como os Aruanãs são uma dupla, há sempre a primeira voz seguida da segunda. Enquanto o primeiro cantor está cantando, o segundo continua tocando o chocalho vocalizando sua expressão distintiva - *Kyyy* para *Hãkiriri*, *Hyyy* para *Weru* e *Hum Hum* para *Ijareheni*-, para, depois, repetir a frase principal da canção (*iumỹ*). Não vejo diferença na vocalização entre os dois cantores como Gibram identificou nas canções Kaimé e Kairu dos Kaigang (2008:23).

O andamento dos cantos de *Weru* é caracterizado por um padrão mais acelerado que os cantos dos outros Aruanãs, sendo sua execução considerada mais “difícil” pelos cantores. Na abertura da canção, o vocalise *Hyyy* é executado pelo cantor 2, seguido pelo cantor 1. A altura das vozes dos cantores *Weru*, como pude ouvir em todas as canções gravadas no ciclo cerimonial de 2007 e muitas apresentadas aqui, possuem uma acentuação bem mais marcada, isto é, na linha melódica ascendente, as vozes alcançam uma altura mais “aguda” que os outros Aruanãs. Observe-se o Pentagrama 2, 3 e 4.

São alguns aspectos como esses que diferenciam as canções de Aruanã em sub-gêneros musicais. Em outras palavras, são estilos de fazer música e cantar que produzem a diferença entre eles.

PENTAGRAMA 3

Weru Itasò

swg.

The musical score for 'Weru Itasò' is presented in a system of four staves. The top two staves are for vocal parts: Soprano (S) and Alto (A). The bottom two staves are for piano accompaniment: C1 (right hand) and C2 (left hand). The piece is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The piece is divided into measures, with some measures containing rests for the vocal parts. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

PENTAGRAMA 4

Wem

1. *And.*

2. *Wappelschnecke*

3. *And.*

4.

DEUTSCH: Wem die Welt ein Haus ist, der ist sie ein Kasten.

FRANZÖSISCH: Wem die Welt ein Haus ist, der ist sie ein Kasten.

ITALIEN:

Chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

chi è a chi è a chi è a

Nesse pentagrama, se observa a mudança da primeira parte da canção (*iumỹ*), os 10 compassos primeiros, cantados na nota mais aguda da escala, em Mi, num movimento descendente de uma 8ªJ, no sétimo compasso. A segunda parte da canção (*tõdõ*) é executada em outro modelo de compasso, agora ¾, unidade em três tempos.

PENTAGRAMA 5

Ijareheñi Irasõ

The musical score is divided into three systems, each with five staves. The first system (measures 1-10) features a vocal line (Voz) and guitar accompaniment (Guitarra) in 2/4 time. The second system (measures 11-20) includes a double bass line (Baixo) and guitar accompaniment, with a tempo change to 3/4. The third system (measures 21-30) continues with the vocal line and guitar accompaniment. A text box at the bottom right of the score reads: "A primeira parte da música em 2/4, cantada em Mi, com movimento descendente de uma 8ªJ, no sétimo compasso. A segunda parte da música em 3/4, cantada em Mi, com movimento descendente de uma 8ªJ, no sétimo compasso." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

PENTAGRAMA 6

Häkiri Irasò

Long

Idiofona 1
Idiofona 2
Cantor 1
Cantor 2

Ou cantoreu parais de beare
na d'alysses ena F. 1. e
m'espera wood be am 3. 6. 1.

Zito

Idiofona 1
Idiofona 2
Cantor 1
Cantor 2

Idiofona 1
Idiofona 2
Cantor 1
Cantor 2

30 **3. com o tempo moderato**
 (ex. Hoffmann's 4-8)

38 **D. S.** *4-25 até o final*

Ostinato sempre em 3/4

Este estudo foi elaborado para o curso de Licenciatura em Música, com o objetivo de proporcionar aos alunos uma experiência prática e teórica com a música clássica, através da análise e interpretação de obras de compositores renomados.

Objetivos:
 - Desenvolver a habilidade de leitura musical.
 - Compreender a estrutura formal das obras.
 - Interpretar as obras com sensibilidade artística.

Conteúdo Programático:
 - Análise de obras de compositores clássicos.
 - Interpretação de obras de compositores clássicos.

Referências:

2. Estudo
 - Análise de obras de compositores clássicos.
 - Interpretação de obras de compositores clássicos.

3. Estudo
 - Análise de obras de compositores clássicos.
 - Interpretação de obras de compositores clássicos.

Referências:

4. Estudo
 - Análise de obras de compositores clássicos.
 - Interpretação de obras de compositores clássicos.

5. Estudo
 - Análise de obras de compositores clássicos.
 - Interpretação de obras de compositores clássicos.

Referências:

Os seis pentagramas apresentados não representam a totalidade do sistema cancional de Aruanãs. Mas apresenta alguns aspectos que se repetem ao longo das execuções como já foi em mencionado: a sincronia entre instrumento de percussão e as vozes, os valores rítmicos bem marcados, o padrão na alteração das vozes e o encontro de ambas na abertura e finalização das canções. O fato de serem duplas cantando nada diz sobre as metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*, ou a divisão espacial rio acima e rio abaixo, leste e oeste, seguindo oposições dualistas. Apontam muito mais para um dinamismo inerente na estrutura da canção, como da sociedade, encontrando em *tôô*, o meio da música, a possibilidade de mudança, vistas na alteração dos compassos.



Foto 37: *Ijareheni* e *Ijorobari*, performance de *Imonahakỹ*, 2007.



Foto 38: *Ijareheni, Ijorobari, Weru e Iolò gravando as canções, Imonahakỹ, 2007.*



Foto 39: *Weru e as dançarinas (Irasó Didi) e Iolò gravando as canções, Imonahakỹ, 2007.*



Foto 40: *Hãkiriri* dançando na extremidade da estrada de Aruanã, 2007.



Foto 41: *Hãkiriri* dançando na extremidade da estrada de Aruanã, 2007.

O capítulo seguinte é a continuação das “brincadeiras” de Aruanã realizadas no mês de abril. Como já disse, foi um mês intenso em que pude acompanhar a dinâmica, a organização e a produção dessas performances, alternando entre aquelas consideradas “grandes” e aquelas consideradas “pequenas”, com ou sem jogos entre os rapazes e moças no final das “brincadeiras”.

CAPÍTULO 9 – ETNOGRAFIA ORINÝKÝ E AXI(K)ÒRÒRÒ

06 de abril de 2007 – manhã: Orinýký (carvão)

Depois de três dias da “brincadeira” *Hanýký*, os Javaé se preparam para outra considerada pequena chamada *Orinýký*. Durante o dia e nos horários em que os Aruanãs não estão dançando, eles preparam pequenos bastões de carvão dentro da Casa de Aruanã para que, no final da performance, rapazes e moças possam brincar juntos.

As dançarinas cozinham o peixe na casa dos pais de Aruanã e preparam o *iweru* (calogi), e quando a comida e a bebida estiverem prontas, chamam os rapazes que brincaram de carvão pela manhã para levar o *xiwè* (comida ritual) à Casa de Aruanã. Na performance de *Axi(k)òròrò* (“cipó) as dançarinas fazem o mesmo procedimento.

Primeiro bloco - 9h00 da manhã

Na manhã do dia 06 de abril, a dupla de *Hākiriri*, *Ijareheni* e *Latèni* se preparam para mais uma performance que se desenvolve em dois blocos, de manhã e de tarde, culminando com o jogo do carvão entre as diferentes classes de idade. Esse jogo dá o nome à “brincadeira”. Não há uma comida ritual específica para essa performance como a que descrevi anteriormente, mas não quer dizer que não ofereçam nada, isso seria uma tremenda falta de etiqueta e generosidade das famílias “donas” de Aruanãs. Serviram como *xiwè*, peixe e mandioca cozida acompanhada de suco, pois fazia muito calor durante todo o mês de abril.

09h40

O primeiro a começar a dançar é a dupla de *Latèni*, percorrendo a estrada cerimonial durante toda a manhã. *Ijareheni*, dividindo a estrada com *Latèni*, começa a dançar logo depois enquanto *Hākiriri* anunciava sua primeira canção. As duas duplas de Aruanãs sempre começam a cantar as “músicas de saída” (*Iòlòna wii*) da Casa de Aruanã. A partir da segunda canção, as dançarinas começam a dançar com *Latèni* e *Ijareheni* até o final da performance. Se há uma só dupla de dançarinas para duas duplas de Aruanãs, elas se revesam entre uma e outra para que nenhum Aruanã ou *Latèni* fique sem as dançarinas.

Dia 06/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão) Hora: 9h40	
Hãkiriri CD2 Faixa 47 (MD1 116)	
Berhatxi Wii – Música do Fundo das Águas.	Tradução
Iumỹ Kyyyy Hana hije Hana hije hije hana hije Hana hije Hana hije hije hana hije Hana hije Hana hije hije hana hije Hana hije Hana hije hije hana hije Tõõ Hana hije hije hije hyoro Harabo Txikareko Hana Hije Hana Hije Hije Hana Hije ranõra Kyyyy	O corpo dele Kyyyyyyyy Na (lugar) Ije (procurar ou botoque labial masculino) “Procurar no lugar de Fora” “Procurar no lugar de Fora” “Procurar no lugar de Fora” O pênis dele Txi (estar localizado em) kai (você) kaa (aquele) Hana (Ahana) “Você está aqui no mundo de fora” “Fora. Ele procura aqui Fora. Ele procura” A cabeça do pênis Kyyyy

A próxima canção pode ser cantada quando Aruanã muda de pista, ou em qualquer “brincadeira”, só não pode ser cantada à noite.

Dia 06/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão) Hora: 9h50	
Ijareheni CD2 Faixa 48 (117)	
Berhatxi Wii – Música do Fundo das Águas.	Tradução: minha
Iumỹ Hum Hum He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ	O corpo dele Hu hum He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ

He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ	He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ He he ê hỹ
Tõõ Rotxiweejo Rotxiwenaija he he hỹ Rotxiwehejo Rotxiwehejo Roijahe he ê hỹ	O pênis dele Dentro da barriga. O lugar dentro da barriga Dentro da barriga. Dentro da barriga. DentroHe He
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

Para entender a letra dessa canção procurei separar cada partícula da palavra para acessar um sentido aproximado do que *Ijareheni* estava cantando. Assim, temos *ro* (dentro de), *txi* (estar localizado em), *we* (barriga), *na* (lugar), “dentro da bariga”. A palavra *we* (barriga) também tem o sentido de “meio” do corpo do mundo, isto é, pode apontar para a idéia de “mundo do meio dos humanos sociais, “o povo com a face de fora”. A Casa de Aruanã como locus cerimonial localiza-se no meio do espaço da aldeia e não na ponta como poderia parecer. É também através da barriga que o xamã traz os corpos de Aruanãs do Fundo das Águas ou do Mundo Celeste. Talvez a poética da canção aponte para esses vários sentidos do cosmos.

Dia 06/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)	
Hora: 10h00	
Hãkiriri CD2 Faixa 49 (MD1 118)	
Berhatxi Wii – Música do Fundo das Águas. Wou wii – Música de Tapirapé	Tradução: minha

<p>Iumý Kyyyy Haikoni hije Hotxika Haikokoni Haikoni hije Hotxika Haikokoni Rijo Hotxikareko Horoboryre Hotxikareko Haikoni hije Hotxikareko hý</p> <p>Tõõ Haikoni Hije Hotxikarekoni Horoboryre Hije Hotxikareko Haikoni Hije Hotxikarekoni Horoboryre Hije Hotxikareko</p> <p>ranõra Kyyyyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyy Ha (achar), koni (Aõni) Ije (procurar) Txi (estar localizado em) Kai (você) Kaa (aquele) R- ijo (abertura) Achar, procurar, abrir. Aõni está em você (Hotxika): quando a “pele ou corpo de Aruanã” está dentro do corpo dos homens.</p> <p>O pênis dele Hotxikarekoni (Nome de Aruanã de Tapirapé?)</p> <p>A cabeça do pênis Kyyy</p>
---	--

Dia 06/04/07 – Performance Orinýký (carvão)	
Hora: 10h09	
Ijareheni CD2 Faixa 50 (MD1 119)	
Donotina wii – Música de alguém Rudi wii- Música da manhã	Tradução-exegese: Kuriaru (dono do Aruanã)
<p>Iumý Hum hum Teijehý teijehý Reijehehý Teijehý teijehý Reijehehý Teijehý teijehý Reijehehý</p> <p>Tõõ Hehehý Hehehý Hehehý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Está olhando para ele. Está procurando Está olhando para ele. Está procurando Está olhando para ele. Está procurando</p> <p>O pênis dele Hehehý Hehehý Hehehý</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Dia 06/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)**Hora: 10h20****Hãkiriri CD2 Faixa 51 (MD1 120)**Donotina wii – Música de alguém
Rudi wii- Música da manhã

Tradução-exegese: Kuriaru (dono do Aruanã)

1x Iumỹ

Kyyy

Haije hỹ he hỹ he hỹ haije hỹ he hỹ he hỹ

Haije hỹ he hỹ he hỹ haije hỹ he hỹ he hỹ

Haije hỹ he hỹ he hỹ haije hỹ he hỹ he hỹ

Haije hỹ he hỹ he hỹ haije hỹ he hỹ he hỹ

Tõõ

Heotxikareko Heotxikareko

ranõra

Kyyyy

1x O corpo dele

Kyyyy

Está caçando sua comida

E matando o outro

Está caçando sua comida

E matando o outro

O pênis dele

A caça gritando

A cabeça do pênis

Kyyyyy

Dia 07/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)**Hora: 10h35****Hãkiriri CD2 Faixa 52 (MD1 122)**Donotina wii – Música de alguém
Rudi wii- Música da manhã

Tradução-exegese: Kuriaru (dono do Aruanã)

<p>Iumý Kyyyy Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijereriý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijereriý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijereriý</p> <p>Tõõ Rirajua Rirajuahè Rirajuahèhý hehý Tadò rije wideke rearerihý Tadò rijereriý Rirajua Rirajuahè Rirajuahèhý hehý Tadò rije wideke rearerihý Tadò rijereriý Tadò rijemý wideke rearerihý Tadò rijereriý</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyy Caçando/pescando para o outro. A comida dele Caçando/pescando para o outro. A comida dele Caçando/pescando para o outro. A comida dele</p> <p>O pênis dele Está gritando (antigamente quando atirava flecha, gritava assim) Caçando/pescando para o outro. A comida dele Caçando/pescando para o outro. A comida dele</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyy</p>
--	---

<p>Dia 07/04/07 – Performance Orinýký (carvão) Hora: 11h20</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 53 (MD1 125)</p>	
<p>Autoria: <i>Sokoi</i> (falecido, da aldeia Canoanã). Iwiisitõbò – Música curta</p>	<p>Tradução-exege: Mahurinawii</p>
<p>Iumý Hum hum Ira he riwe he riwe riwehý Ira he riwe he riwe riwehý</p>	<p>O corpo dele Hum hum A cabeça dele balança E concorda que sim A cabeça dele balança E concorda que sim A cabeça dele balança</p>

Ira he riwe he riwe riwehý	E concorda que sim
Tõõ Kiahe bideroxi he hý Bidiwa Waitxenanymy bideroxi he hý	O pênis dele A piabinha estava comendo o matinho do rio Ele não via. Acertou na cabeça Agora come
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

No final da seqüência da manhã, entre as 12h00 e as 13h30, realizam o jogo do carvão. Um grupo de rapazes sai da Casa de Aruanã com um recipiente que contém a mistura de água, barro e muito carvão dissolvido. Trazem também pequenos bastões já pintados disposto no final da estrada de Aruanã para dar início ao jogo.

Os rapazes e moças, crianças e adultos misturam-se na disputa de quem consegue lambuzar o outro com as varas de carvão. Há nesse jogo, um relaxamento das tensões vividas durante a performance dos Aruanãs. Em outras palavras, as relações de gênero marcadas pela separação das classes de idade e pelo espaço masculino e feminino são relaxadas com a luta corporal que acompanhei. Homens e mulheres, rapazes e moças puxam os cabelos, braços e pernas, agarram-se e derrubam-se para ver quem é que fica mais pintado de carvão. Risos e gargalhadas ecoam pela aldeia, misturados com as perseguições àqueles que fugiram do jogo, como eu que me escondia das crianças. Há famílias na aldeia que observam de longe e continuam seus afazeres cotidianos.

Segundo bloco - 16h50 da tarde

A seqüência da tarde tem uma duração mais curta. As duplas de Aruanãs dançam por seis vezes cada uma. *Ijorobari* volta a aparecer junto com *Ijareheni*. Novamente, corro junto com as mulheres e crianças para a casa de *Hatxiaku* e *Xirukaru*, bem próxima da estrada de Aruanã (Ver diagrama) para me esconder do “bicho”. Em nenhum momento do meu trabalho de campo, me descuidei em relação a isso. O fato de ser estrangeira não me deixava em posição privilegiada.

Dia 07/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)	
Hora: 16h50	
Hãkiriri CD2 Faixa 54 (MD1 126)	
Canção Karajá Txioro wii – Música da tarde Dohonati wii – Música de alguém	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Kyyyyy Hawyky tyhy inire wadekekanake Kaname he ioharure hỹ Hawyky tyhy inire wadekekanake Kaname he ioharure hỹ Hawyky tyhy inire wadekekanake Kaname he ioharure hỹ	O corpo dele Kyyyyy Eu quero uma mulher de verdade. Mas é perigoso Eu quero uma mulher de verdade. Mas é perigoso Eu quero uma mulher de verdade. Mas é perigoso
Tõõ Waitxerenymy tadelemỹ Waitxerenymy tadelemỹ Waitxerenymy tadelemỹ	O pênis dele Para me ver pelado Para me ver pelado Para me ver pelado
ranõra Kyyyyy	A cabeça do pênis Kyyyyy

Dia 07/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)	
Hora: 17h05	
Hãkiriri CD2 Faixa 55 (MD1 128)	
Txioro wii – Música da tarde Dohonati wii – Música de alguém	Tradução: minha

<p>Iumý Kyyyyy Hiòtamareke heririre hiòtamare Hiririre hiòtamareke heririre Hiòtamareke heririre hiòtamare heririre Hiririre hiòtamareke heririre</p> <p>Tõõ Bixieke ini wahe itymý tamý Bixieke ini wahe itymý tamý</p> <p>ranõra Kyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyy Deixou o rosto Hiriri (pássaro) deixou o rosto Deixou o rosto Hiriri (pássaro) deixou o rosto</p> <p>O pênis dele O nome dele. Wa (meu) a vagina dela O nome dele. Wa (meu) a vagina dela</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyy</p>
--	--

Dia 0704/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)	
Hora: 17h20	
Hãkiriri CD2 Faixa 56 (MD1 129)	
Txioro wii – Música da tarde Dohonati wii – Música de alguém	Tradução-exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Kyyyyy Hibino ratirehe he hỹ roire hỹ he hỹ Hibino ratirehe he hỹ kia roirehỹ he hỹ Hibino ratirehe he hỹ roire hỹ he hỹ Hibino ratirehe he hỹ kia roirehỹ he hỹ</p> <p>Tõõ Ixidi nehe beteheke ixidi nehe Beterke he hỹ</p> <p>ranõra Kyyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyyy Umbigo de cabeça comprida (xingamento entre homens e mulheres) Umbigo de cabeça comprida Umbigo de cabeça comprida</p> <p>O pênis dele Se olhe para se ver (você é feio(a)) Tem umbigo comprido.</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyy</p>

A próxima canção, *Hãkiriri* canta na brincadeira *Bidi* (mel), *Orinỹkỹ* (carvão) e *Iwodudu* (pastel de peixe), durante a tarde. Segundo meus interlocutores, não pode ser cantada de manhã. Não obtive uma explicação para essa distinção. Com esta canção, finaliza da performance.

Dia 07/04/07 – Performance Orinỹkỹ (carvão)	
Hora: 17h30	
Hãkiriri CD2 Faixa 57 (MD1 131)	
Wou Wii – Música de Tapiraé.	Tradução: Mahurinawii
<p>Iumý Kyyyyy Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ Haije Haije he hỹ</p> <p>Tõõ Hajewe warure hajewe Warure hikoreriko heriko Txikareko he</p> <p>ranõra Kyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy Procura . Procura Procura. Procur Procura. Procura</p> <p>O pênis dele Warue (meu olho) Hetxi (ânus, embaixo)</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyy</p>

A “brincadeira” do carvão iria continuar durante uma parte da noite, mas foi interrompida quando a nora do cacique passa mal devido aos seus problemas de saúde crônicos ligados ao coração. Na casa dela reuniram-se sua mãe, marido, o cunhado e o xamã. A sessão de xamanismo durou quase duas horas. O xamã passa a consumir bastante tabaco e com sua vara mágica (hetxiwa) passa a fazer sucções, sopros e massagens no peito da mulher, intercalando com canções até então inéditas para mim. Ao mesmo tempo em que o xamã se ocupava da paciente, a enfermeira da aldeia, rezava em voz alta massageando o corpo da paciente com álcool. Ali, desenrolava-se uma disputa de

linguagens simbólicas a procura da eficácia. O xamã continuou a tratá-la durante semanas de modo tão discreto que não tive a oportunidade de acompanhar novamente.

No dia seguinte, 08 de abril, realizam a “brincadeira do buraco” chamada de *Halokulorè*. A performance é só de Hākiriri executada entre as 15h50 e as 16h48 da tarde. A dupla canta por cinco vezes. Apresento duas canções que foram cantadas em outras “brincadeiras”, como a que registre em *Hanỹkỹ* durante a madrugada

Dia 08/04/07 – Performance Halokulorè (buraco)	
Hora: 16h20	
Hākiriri Irasò CD2 Faixa 58 (MD1 141)	
Txiòrò wii - Música da Tarde	Tradução: Ikolari e minha
<p>Iumỹ Kyyyy Turikè Turikè Hurubèbè Turikè Turikè Hurubèbè Turikè Turikè Hurubèbè Turikè Turikè Turikè Hurubèbè</p> <p>Tõõ Bijehotxikỹ Harabèbè Harabèbè Hatxekỹ</p> <p>ranõra Kyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyyyyyy Mais forte (movimento mais rápido) Mais forte Joga fora no lago pequeno Mais forte. Mais forte Joga fora no lago pequeno</p> <p>O pênis dele Procuram algo que perderam Jogafora no lago pequeno Hatxekỹ (nome de pessoa?) Txikỹ: termo vocativo na canção quando o sobrinho ou sobrinha chama “meu tio”</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyyy</p>

Dia 08/04/07 – Performance Halokulorè (buraco)	
Hora: 16h40	
Hâkiriri CD2 Faixa 59 (MD1 143)	Pentagrama n.
Irõtena wii - Música de Entrada na Casa de Aruanã Irawysyna	Tradução – exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Kyyyy Korera heto Hotxika ruwebè Korera heto Hotxika ruwebè</p> <p>Tõõ Korera heto Hotxika ruwebè Korera heto Hotxika ruwebè</p> <p>ranõra Kyyyy</p>	<p>O corpo dele Kyyyyyyyyy A casa do jacaré é um lago barroso A casa do jacaré é um lago barroso</p> <p>O pênis dele A casa do jacaré é um lago barroso A casa do jacaré é um lago barroso</p> <p>A cabeça do pênis Kyyyyyy</p>

O jogo ritual após a performance de *Hâkiriri* consistiu na disputa de moças (*ijadoma*) e rapazes (*weryrybò*) em desenterrar por primeiro um pacote de balas que a “mãe de Aruanã” *Nahuria* havia colocado dentro de um buraco feito no final da estrada cerimonial. As

fotos retrata o mesmo jogo após a performance *Kuladu Bidityò* no dia 17 de setembro de 2007.



Foto 42: jogo ritual com a bebida *iwuru* no espaço *hirarina* (feminino), após a performance *KuladuBidityò*, 2007.



Foto 43: jogo ritual com a bebida *iwuru* no espaço *hirarina* (feminino), após a performance *KuladuBidityò*, 2007.



Foto 44: jogo ritual com a bebida *iwuru* no espaço *hirarina* (feminino), após a performance *KuladuBidiò*, 2007.



Foto 45: jogo ritual com a bebida *iwuru* no espaço *hirarina* (feminino), após a performance *KuladuBidiò*, 2007.

Nos dias seguintes, volto às atividades de pesquisa sobre a mitologia e gravações de canções com Xiari. As performances continuaram depois da festa em Canoanã do Dia do Índio. Um grupo viajei para a aldeia *Txu(k)odê* na região mais ao norte da Ilha do Bananal descendo o rio, para disputar os jogos de futebol (masculino e feminino), e outro para Canoanã, lugar da festa animada com a banda de forró vinda do Mato Grosso. Durante três dias, os Javaé recebem seus parentes de outras aldeias (*Imotxi, Wariwari, Boa Esperança, Txuiri, São João, Boto Velho e Txukodê*) e os visitantes Karajá, Xerente e os não índios das cidades de Formoso do Araguaia, Cristalândia e Sandolândia. Canoanã é famosa por suas festas longas com muito forró, o gênero musical da região mais apreciada por eles. Eu acompanhei o grupo de *Wariwari* que viajou para Canoanã com o propósito de conhecer a maior aldeia Javaé e as pessoas com que viria a conviver meses depois na segunda fase da pesquisa de campo.

23 de abril de 2007

Na tarde do dia 23 de abril, os “pais rituais” de *Hãkiriri* entregam *xiwè*, levado à Casa dos Homens pelo “pai de Aruanã. Por volta das 19h00, ouço de meu quarto as vozes de Aruanã. Saiu em disparada para registrar o início da “brincadeira”. Aguardo por longos minutos e nada de sair Aruanã. Até que, vinte minutos depois, dois homens saem da Casa de Aruanã completamente suados e dizem com humor que “Aruanã só amanhã”. Ambos ficam sem jeito, embora conscientes de que eu compartilhava, ali, da idéia do “segredo”. Eu fiquei totalmente sem graça, porque os dois estavam ensaiando para o dia seguinte. Era só um prelúdio de que haveria conserto no outro dia.

24 de abril de 2007 - 10h30 - Axi(k)òròrò (cipó)

Na manhã do dia 24 de abril, o xamã vai até a casa do “pai ritual” de *Hãkiriri* avisar que Aruanã quer “brincar”. Por volta das 9h00, o xamã e os rapazes se dirigem à Casa dos Homens levando a comida ritual, *ibòròrò*, preparada pelas três “mães de Aruanã”. Procurava sempre manter a discrição com o xamã. Quando observava esse tipo de

movimentação, desconfiava que estivessem se preparando para mais uma performance. Mais tarde, ouço o canto de *Worosy Iòbèsè* (F 195).

As duplas de *Hākiriri*, *Ijareheni* e *Latèni* saem da Casa de Aruanã para dançar entre as 10h38 e as 11h54 da manhã. Abaixo, quatro canções executadas durante a manhã, incluídas em outras performances. A “música de saída” de *Hāririri* sempre abre as “brincadeiras” durante o dia como a de *Ijareheni* que canta o seu próprio nome “Ijahe, Ijahe”. Nas narrativas sobre Aruanã, *Ijareheni* é o Aruanã do povo de Tolòrà da aldeia mítica Marani Hāwa. Sua dança e canto são considerados mais “lentos” que as danças dos outros Aruanãs.

Primeiro bloco: manhã

Dia 24/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó)	
Hora: 10h38	
Hākiriri CD2 Faixa 60 (MD1 156)	
Iòlòna wii - Música de saída da Casa de Aruanã	Tradução: minha
<p>Iumý Kyyyyy Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho hí Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho hí</p> <p>Tõõ Biò Biò Biòho Hira webo Heotxika Hāri jama jama riò Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho</p> <p>ranõra hum hum</p>	<p>O corpo dele Kyyyyy Ò: as duas faces. Bi: duplo, dois. Por exemplo: <i>biawa</i>, em que duas músicas não existem uma sem a outra para se completar; <i>biri</i>: os dois piriqitos que transformam-se em moças e se casam com os dois rapazes sobreviventes do evento mítico de <i>Inywèbohonà</i> (Mito). Há descendentes dos <i>Biri Mahādu</i> (Povo Piriquito) entre os Javaé atuais.</p> <p>O pênis dele A mão de Heotxika [sem nádega] Pajé [sem tradução] As duas faces de Hāri (A dupla condição do pajé de curador e matador)</p> <p>A cabeça do pênis Kyyy</p>

Embora *Hãkiriri* tenha cantado uma canção de quando “entra” para a Casa de Aruanã, não significa que está literalmente entrando, mas indicando que a dança e o canto estão acabando naquele período do dia.

Dia 24/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó)	
Hora: 11h00	
Ijareheni CD2 Faixa 61 (MD1 153)	
Donotina wii – Música de alguém	Tradução: Mahurinawii
<p>Iumý Hum hum Kua wadire Kua wadire he hý he hý he hý Kua wadire Kua wadire He hý he hý</p> <p>Tõõ Kua wadire h hý Kaiwadire wadire hý Kaihe wadire hý Kua wadire hý He hý he hý he hý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Aquela gosta de mim Aquela gosta de mim Aquela gosta de mim He hý he hý</p> <p>O pênis dele Aquela gosta de mim Você gosta de mim Você gosta de mim Aquela gosta de mim He hý he hý he hý</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

A canção acima é um bom exemplo do que identifiquei no sistema cancional de Aruanã Javaé: sua característica dialógica. Em outras palavras, quando *Weru* está cantando “você gosta de mim” ou “aquela gosta de mim”, está cantando aquilo que os homens não poderiam cantar para s mulheres. No capítulo música, gênero e dialogia, explora mais atentamente essa relação entre os sujeitos e o aspecto citacional das canções. Por ora, é preciso observar como as letras das canções tratam do comportamento sexual das mulheres, reprovado

socialmente. Aquilo que não se diz na comunicação ordinária, se canta no contexto ritual.

Dia 24/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (carvão)	
Hora: 11h10	
Ijareheni CD2 Faixa 62 (MD1 154)	
Iwiisitòbò – Música curta Dohotinawii – Música de alguém	Tradução: Mahurinawii
Iumý Hum hum Ixiwedenýmý ixýrumý Kiahe roireri he hý Ixiwedenýmý ixýrumý Kiahe roireri he hý Ixiwedenýmý ixýrumý Kiahe roireri he hý	O corpo dele Hum hum As mulheres que têm relações sexuais com muitos homens Elas vêm com vergonha As mulheres que têm relações sexuais com muitos homens Elas vêm com vergonha
Tõõ Incompreensível	O pênis dele Incompreensível
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

Segundo bloco: final da tarde

18h30 – 18h50

Saem da Casa dos Homens, o grupo de *worosý*, divididos entre as metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu*. Eles vão acompanhar a dupla de Aruanã flechar a estrutura simbólica do cipó (Ver Diagrama). O círculo é confeccionado com fibras de árvores e cipó apoiados em duas bases verticais de madeira. Logo depois, *Hãkiriri* sai e começa a cantar em volta do cipó. Entretanto, não tive condições de gravar porque as mulheres não poderiam se aproximar do *ijoina* naquele momento. *Hãkiriri*, comunicando-se por gritos, joga flechas (*wyhy*) na estrutura do

cipó (*Axi(k)òròrò*), um de cada vez. Volta a flechar o círculo por mais duas vezes enquanto o grupo de *worosỹ*, comparecem ali celebrando o momento com gritos executados por três vezes. *Hākiri* toca o chocalho logo que termina a flechada e retorna a cantar. Observo tudo na outra extremidade, junto com as mulheres e crianças no espaço feminino até o momento em que as jovens (*ijadoma*) e a *irasò sè* (mãe ritual) irão flechar também.

A “mãe ritual” acompanhada das moças (*ijadoma*) chega até o pátio cerimonial, recebem cada uma, arco e flecha dos rapazes. Elas atiram de duas em duas por três vezes cada uma, acertando no interior do círculo. Final do segundo bloco da performance.

Dia 25 de abril de 2007

Terceiro bloco: tarde

Continuação da Performance *Axi(k)òròrò*. Reconheço a alternância dos cantores pela diferença de vozes. Em cada “brincadeira” de Aruanã há uma dupla de cantores/dançarinos mascarados que se revezam durante o ciclo. O que pude constatar é que cada dupla de dançarinos é formada por um homem mais velho e um rapaz iniciado. Possivelmente vinculados à relação mestre-aprendiz.

Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó)	
Hora: 15h54	
Hākiri CD2 Faixa 60 (MD1 156)	
Iòlòna wii - Música de saída da casa de Aruanã	Tradução: minha
1x Iumý Kyyyyy Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho hý Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho hý	1x O corpo dele Kyyyyy Ò: as duas faces. <i>Bi</i> : duplo, dois. Por exemplo: <i>biawa</i> , em que duas músicas não existem uma sem a outra para se completar; <i>biri</i> : os dois piriQUITOS que transforman-se em moças e se casam com os dois rapazes sobreviventes do evento

<p>Tõõ Biò Biò Biòho Hira webo Heotxika Hàri jama jama riò Biò Biò Biòho Biò Biò Biòho</p> <p>ranõra hum hum</p>	<p>mítico de <i>Inywèbohonà</i> (Mito). Há descendentes dos <i>Biri Mahãdu</i> (Povo Piriquito) entre os Javaé atuais.</p> <p>O pênis dele A mão de Heotxika [sem nádega] Pajé [sem tradução] As duas faces de Hàri (A dupla condição do pajé de curador e matador)</p> <p>A cabeça do pênis Kyyy</p>
--	--

<p>Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó) Hora: 16h00</p>	
<p>Hãkiriri CD2 Faixa 63 (MD1 161)</p>	
<p>Iòlõna wii - Música de entrada na Casa de Aruanã Wo wii - Música de Tapirapé</p>	<p>Tradução: Mahurinawii</p>
<p>Iumý Kyyy Kyyy Kyyy Koriwewe he he he hỹ Koriwewe he he he hỹ</p> <p>Tõõ Hobo waribotxika hobo waribotxika Jekõ jekõ jehe jekõ jekõ Jehe he hỹ Hobo waribotxika hobo</p>	<p>O corpo dele Kyyy Kyyy Kyyy Dentro da barriga da anta Dentro da barriga da anta</p> <p>O pênis dele Wa (meu/minha) ? Je (procurar) Kõ (negação) Procuo mas não acho Procuo mas não acho</p>

<p>waribotxika Jekō jekō jehe jekō jekō Jehe he hý Hobo waribotxika hobo waribotxika Jekō jekō jehe jekō jekō Jehe he hý Koriwewe he he he hý</p> <p>ranõra Kyyy Kyyy Kyyyy</p> <p>ranõra Kyyy Kyyy Kyyyy</p>	<p>A cabeça do pênis Kyyy Kyyy Kyyyy</p> <p>Essa canção faz referência ao episódio mítico de quando <i>Tanyxiwè</i>, por sua natureza mágica, “entra” no corpo da anta (<i>Kori</i>) para fugir de <i>Worosy</i> que corria atrás dele. <i>Tanyxiwè</i> se atreveu em olhar para o ânus de <i>Worosy</i> que se encontrava deitado, apreciando a variedade de desenhos que ali estavam inscritos. Estar “dentro” da barriga da anta alude ao estado de alteração do corpo, do corpo xiburè (mágico) do grande xamã Celeste que é <i>Tanyxiwè</i>.</p>
--	---

<p>Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó) Hora: 16h15</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 64 (MD1 162)</p>	
<p>Iòlòna wii - Música de Saída da Casa de Aruanã</p>	<p>Tradução: minha</p>
<p>Iumý Hum hum Takèrè riòrureri He he ehýhý He he ehýhý</p> <p>Tõõ Jabari he hý</p>	<p>O corpo dele Hum hum Ele abriu a raiz (princípio) e saiu He hý: vocalise referente ao “tempo antigo” (<i>juhu</i>), <i>iòraru</i>, “a raiz (<i>raru</i>) da face (<i>ò</i>) das avós (<i>lahi</i>)” Quando <i>Ijareheni</i> canta he hý (presente em todas canções Javaé), o fazer como os <i>Irasò Tyhy</i> (os primeiros Aruanãs do tempo pré-acensação ao mundo exterior). Aruanã de Hukumari.</p>

<p>Harara rara riený He he hý haje hý haje hehý He he hý harara rara riený He he hý haje hý haje hehý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>He he ehýhý He he ehýhý</p> <p>O pênis dele Jabari (nome de Ijareheni) Rara (Urubu-Rei – Iòlò de <i>Biuwètyky</i>: mundo celeste) He he hý haje hý haje hehý</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>
--	--

<p>Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó) Hora: 16h30</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 65 (MD1 163)</p>	
<p>Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas</p>	<p>Tradução: minha</p>
<p>Iumý Hum hum Ha jahe he hý Ha jahe he hý</p> <p>Tõõ Ijyky ritemý [incompreensível] Hajahe he hý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum He hý: vocalise referente ao “tempo antigo” (<i>juhu</i>), <i>iòraru</i>, “a raiz (<i>raru</i>) da face (<i>ò</i>) das avós (<i>lahi</i>)” Ha jahe he hý Ha jahe he hý Ha jahe he hý Ha jahe he hý</p> <p>O pênis dele Ele está contando</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó)

Hora: 16h40

Ijareheni CD2 Faixa 66 (MD1 165)

Berahatxi wii – Música do Fundo
das Águas
Txiòrò wii – Música da tarde

Tradução: Mahurinawii

Iumý

Hum hu

Jabakaritemý rarerí

Tõõ

Jarijemý jarijemý he he he hý

Jarijemý jarijemý he he he hý

ranõra

Hum hum

O corpo dele

Hum hum

Jabakari (Ijareheni) está chegando

O pênis dele

Ijareheni está chegando

Ijareheni está chegando

A cabeça do pênis

Hum hum

Dia 25/04/07 – Performance Axi(k)òròrò (cipó)	
Hora: 16h50	
Ijareheni CD2 Faixa 67 (MD1 166)	
Berahatxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução: minha
<p>Iumý Hum hum Inýkõre he hý Inýkõre he hý Inýkõre he hý Inýkõre he hý</p> <p>Tõõ Jarijemý jarijemý jarijemý He he he hý Jarijemý jarijemý jarijemý He he he hý</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Não há ninguém Não há ninguém</p> <p>O pênis dele Ijareheni está procurando He he he hý Ijareheni está procurando He he he hý</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

No final da performance, as três “mães rituais”, *Nahuria*, *Berixá* e *Kuriwiri*, entregam aos rapazes a comida ritual da tarde.

17h00: jogo do cipó

Nessa tarde, após a performance, moças e rapazes realizaram outro jogo. Os rapazes trouxeram da Casa de Aruanã um círculo de diâmetro grande feito de cipó. As moças solteiras caminham até os rapazes e puxam o cipó em direção ao rio enquanto eles puxam em direção ao mato. Participo junto com as moças da brincadeira até que vencemos jogando o cipó no rio.



Foto 46: Jogo do cipó, aldeia Canoanã, 2008.

17h30: jogo do buraco

As moças preparam um buraco e enterram um pacote de bala, cobrem bem com terra e alguns pedregulhos. Logo, chegam os rapazes e começa a provocá-las, empurrando seus corpos. Em poucos minutos o que se vê é um bloco de corpos disputando observados pelos adultos. Pétesch (2000: 107) chama esses jogos de “ritos de inversão” pelo seu aspecto “dessacralizante, catártico” ao permitir às classes de idade o relaxamento da etiqueta social. As fotos seguintes são do jogo do “buraco”.



Foto 47: jogo ritual do “buraco”, aldeia Wariwari, 2007.



Foto 48: jogo ritual do “buraco”, aldeia Wariwari, 2007.

Rodrigues (1993, 2008: 805) já registrou o aspecto lúdico destes jogos marcados pela disputa “entre os sexos, assim como entre os Mahinaku (Gregor, 1985)”. Para a autora, esses jogos estariam associados aos Aruak, pois que, “manifestam uma clara relação de antagonismo entre as duas partes, associadas ao masculino e feminino, apesar do espírito lúdico” (op.cit.: 810). O antagonismo é uma expressão bem evidente destes jogos que não excluem totalmente as mulheres casadas. Em *Wariwari*, observei que “as mães de Aruanã” também participaram da disputa.

Poderíamos dizer então, que as “brincadeiras” de Aruanã seriam performances “multisensoriais” (Langdon, 2008: 175) na medida em que manifestam um espectro amplo de linguagens simbólicas como o rito, o mito, a dança, a música, a arte e o corpo dramatizados em um cenário construído como se fosse uma “imitação (mimese) do mundo cósmico e sua outra face, os jogos como performances em que sua tônica leva os sujeitos a um engamento diferente ao permitir transgredir as fronteiras de gênero e a aproximação de potenciais cônjuges.

Enquanto os rapazes e moças estão envolvidos nos jogos, os pais de Aruanã estão dentro da Casa de Aruanã para lavar as máscaras e o rosto dos dançarinos mascarados com água preparada com sementes de algodão. Essa prática é conhecida como *òsurona*. Rodrigues (2008: 812) informa a substância é preparada com uma raiz (não identificada) chamada *woixina*. A limpeza busca limpar as substâncias poluentes (*kyty*) que porventura contaminaram os corpos dos Aruanãs. Nada sei se as irmãs rituais passam por algum rito de purificação corporal, apenas que durante as suas danças, elas evitam a ingestão de alimentos à base de carne, pois contém *kyty* (cheiro) associado ao sangue. Elas consomem

apenas a bebida preferida dos Javaé chamada calogi (ou *iweru*), como já mostrei tantas vezes. O calogi das dançarinas é feito com arroz e pouco açúcar, bem leve para que seus corpos fiquem “leves” como disse a irmã mais velha de uma delas

O próximo capítulo, trata da performance de “despedida” do Mundo de Fora (*Ahana Òbira*) de *Ijareheni*, *Weru* e *Latèni* de seu retorno ao Fundo das Águas (*Berहतxi*). Essa é uma das grandes “brincadeiras” que os Javaé realizam no final de um ciclo em que os Aruanãs permanecem entre os humanos sociais para comer o *tykòwy*, “o pagamento pela vagina da esposa”. Quando chegam ao final de um ciclo que pode durar um ou dois anos, eles comunicam o xamã de que está na hora de ir embora. As “mães de Aruanã” começam a arranjar todos os produtos e objetos necessários para esse contexto, desde a colheita de produtos da roça à confecção de novos enfeites corporais usados pelas dançarinas. É nesse período que as mulheres comentam de sua “tristeza” diante da despedida de Aruanã. Muitas delas choram quando a performance acaba. Na Casa de Aruanã, a coletividade masculina, especialmente os “pais de Aruanã” e seus cunhados, fazem a coleta de novas folhas de palmeira para retocar os saítos, as máscaras e a Casa de Aruanã. No dias que antecedem o início da performance, os “pais de Aruanã” devem se preparar para os dias e noites de pesca e caça, pois não podem deixar de fornecer os alimentos necessários das prestações matrimoniais.

CAPÍTULO 10 – ETNOGRAFIA IMONAHAKÿ: “despedida de Aruanã”.

A chegada dos Aruanãs *Ijareheni*, *Weru* e de *Latèni* foi em julho de 2006, período anterior da minha pesquisa de campo. O xamã “dono” de *Ijareheni* e *Latèni* reside na aldeia Canoanã, e os cuidados com as “brincadeiras” posteriores ficaram sob a condução de outro xamã residente na aldeia *Wariwari*. Ele é quem conduziu todos os rituais de Aruanãs e *Latèni* durante a minha permanência na aldeia. O *Imonahakÿ* compreende um dos últimos rituais de despedida de Aruanã do *Ahana Òbira* (mundo de Fora). A despedida final é feita no ritual *Idohokÿ*, quando há uma grande pesca de tartarugas e peixes para as prestações matrimoniais envolvendo toda a aldeia e convidados, e muito choro e emoção entre as mulheres pela partida de Aruanã.

Wahukumã relata sua responsabilidade na condução do ciclo ritual, ao dizer quem são os “donos” de *Ijarehene* e de *Weru*,

“Luis Alves, xamã Karajá, é o dono de *Ijareheni*. *Kuriaru* é o pai e *Berixá* é a mãe de *Irasò*. *Ijareheni* tem dois donos, um é *Tehabi*, irmão de *Berixá* e o outro é Luis Alves. Mas Luis Alves não quis ficar aqui, foi ele que trouxe do Fundo da Água e entregou para *Kuriaru*, para o filho que ia sair *jyrè*. Entregou Aruanã e *Latèni*. Eu (*Wahukumã*) entreguei para Ozeli (não-índio), e Marina quis deixar e não ir embora. Quero mandar porque é *Latèni* e não é Aruanã. Aruanã leva os rapazes no *ijoinà*, fica um ou dois anos. Para ficar *jyrè* só 5 ou 6 meses. Depois *Latèni* vai embora, só vem para levar menino na Casa de Aruanã, fica a 3 ou 4 dias e vai embora” (*Wahukumã*, 07 de maio de 2007, aldeia *Wariwari*).

O ritual *Imonahakÿ* (“o grande calogi dele”, *mona* também significa remédio) constitui um dos principais ritos de finalização do ciclo anual dos Aruanãs. Essa performance teve a duração de cinco dias, com intervalos de meio período ou uma noite entre uma dança e outra dos Aruanãs *Ijareheni* e *Weru*. Idealmente, esta performance costuma ser realizada nos meses de julho e agosto. Mas, devido à dinâmica aldeã e aos preparativos para o rito das famílias patrocinadoras e “donas” de Aruanãs, ela foi adiada por quase dois meses. O xamã, por

sua vez, enquanto as famílias de *Wariwari* se preparavam para o *Imonahakỹ*, orquestrava as “brincadeiras” dos Aruanãs *Iraburè* e *Hakiriri* na aldeia Boa Esperança.



Foto 49: *Iweru*, bebida especial para a “despedida de Aruanã”, *Imonahakỹ*, 2007.



Foto 50: *Karutà* preparando a bebida (*iweru*) servida aos Aruanãs atrás da grande esteira no espaço masculino. Momento importante do *Imonahakỹ*.



Foto 51: *Karutà* preparando a bebida (*iweru*) servida aos Aruanãs atrás da grande esteira no espaço masculino. Momento importante do *Imonahakỹ*.



Foto 52: *Moare* experimentando o *Iweru* na casa de sua sobrinha, dona de Aruanã, 2007.

A seqüência de 19 canções apresentada aqui foi selecionada de um repertório de 60 canções. Desse total, não obtive tradução de todas. Entretanto, esse corpus musical procura mostrar o processo dinâmico da performance. As gravações foram realizadas pro Samuel *Iolô* e *Ijolomari*. Os jovens Javaé se alternavam na tarefa das gravações enquanto eu fazia o registro visual da performance à pedido das famílias “donas” de Aruanãs .

No dia 15 de outubro pela manhã, a tia de *Hatoti*, *Lawarasiki*, pintou o corpo da sobrinha para a dança que começou às 10h45min da manhã .



Foto 53: *Lawarasiki* pintando sua sobrinha para a “despedida de Aruanã”.



Foto 54: *Lawarasiki* pintando sua sobrinha para a “despedida de Aruanã”.

Na ausência do xamã o cantor e compositor mais velho da aldeia, *Xiari*, conduziu o rito na posição de chefe cerimonial¹⁰⁵. As cenas das Pranchas mostram a diferença da dança de *Ijareheni* que canta com chocalho, instrumento musical de alguns Aruanãs que marcam o ritmo da música, a abertura e a finalização de cada canção. *Ijareheni* inicia a dança no *ijoina*, ao fazer uma inflexão com os pés e tocar o chocalho para começar uma nova canção. Na abertura e finalização de outra, canta “Hãm Hãm”. *Ijorobari Inire, aõni* que acompanha *Ijareheni* nas “brincadeiras grandes”. *Ijorobari* possui uma máscara preta, e dança com um facão quando *Ijareheni* se apresenta ao público. Ele também recebe o *xiwè*, mas os “restos” da comida de Aruanã. Mulheres e crianças ficam atentas quando *Ijorobari* sai das estradas de Aruanãs e anda pela aldeia, ele provoca muito medo entre elas, com exceção dos rapazes e dos homens com quem divide os espaços masculinos.

¹⁰⁵ Um mestre de música e meu principal interlocutor em *Wari Wari*.

Primeiro Bloco

Dia 15/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 10h 45	
Ijareheni CD2 Faixa 67 (MD3 132)	
Música do Fundo das Águas. Pode cantar à tarde também	Tradução: minha
<p>Iumý Hum hum Hatxiwehijahe hy Hatxiwehijahe hy Hatxiwejijahe</p> <p>Tõõ Hatxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejonaija he he hy He he hy He he hy</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Hatxi (ânus, abaixo, fundo) we (barriga) A barriga do Fundo das Águas A barriga do Fundo das Águas</p> <p>O pênis dele A barriga do Fundo das Águas O lugar. A barriga do Fundo das Águas</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

A música seguinte é cantada no período da manhã e da tarde.

Dia 15/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 11h00	
Ijareheni CD2 Faixa 68 (MD3 133)	
Música do Fundo das Águas.	Tradução-exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Hum hum He hy He hy He hy He hy He hy He hy</p> <p>Tõõ Jabaharije Jabaharije hy He hy he hy he hy</p> <p>ranõra</p>	<p>O corpo dele Hum hum He hy He hy He hy He hy He hy He hy</p> <p>O pênis dele Quando os pais avisam os filhos que <i>Ijareheni</i> vai sair (brincar) He hy he hy he hy</p>

Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum
---------	-------------------------------------

A próxima canção é executada nas performances de *Orinykĩ* (carvão) e *Bidi* (Mel), pela manhã. Essa categoria de suíte é considerada mais “alegre” e com um andamento mais “rápido”. Na classificação geral que os Javaé fazem das canções, essa é mais apropriada para se cantar durante a noite e madrugada. Isso indica que a classificação do sistema cancional de Aruanã não é tão rígido assim, considerando os processos de inclusão, exclusão e repetição encontrados até o momento, na estrutura seqüencial das músicas de Aruanãs. Quando eu cito esses processos estou me referindo às quatro operações, *inclusão*, *exclusão*, *substituição*, *resseriação*, recorrentes e operativas na estrutura do sistema cancional das sociedades ameríndias de um lado, de outro, e a existência de relações de *isonomia* e *isotopia* que caracterizam as relações de uma estrutura seqüencial de cantos e vinhetas, conforme o modelo elaborado de Menezes Bastos (1990: 239-241; 2007: 300).

Dia 15/10/07 – Performance <i>Imonahakĩ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 11h10	
Ijareheni CD2 Faixa 69 (MD3 134)	
Iwiisitõbò: Música de curta Rudi wii: Música da manhã	Tradução-exploração: minha
Iumý Hum hum He he Ehy He he Hy He he Ehy He he Hy He he Ehy He he Hy	O corpo dele Hum hum He he Ehy He he Hy He he Ehy He he Hy He he Ehy He he Hy
Tõõ Hatxiwejò Hatxiwenaija He he ehy He he ehy	O pênis dele Hatxi (ânus, embaixo, fundo) we (barriga) jò (boca) na (lugar) i (dele)
ranõra Hum hum	Correndo o risco de trair o sentido da letra, podemos arriscar que a letra da canção se refere a um lugar localizado no Fundo das Águas, no meio ou na

	boca, por onde saem os Aruanãs através da barriga do xamã. Como já disse antes, we (barriga) também é um idioma corporal Javaé para se referir ao mundo do meio na medida em que o mundo é pensado como um corpo ¹⁰⁶ .
--	---

Dia 15/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 11h20	
Ijareheni CD2 Faixa 70 (MD3 138)	
Iwiisitòbò – Música curta Dohotina wii – Música de alguém	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumý Hum hum Hajuemyhe riye hajuemyherije hỹ Hajuemyhe riye hajuemyherije hỹ	O corpo dele Hum hum Ele recebe um sorriso Ele recebe um sorriso
Tõõ Rijekekomy Rijekekomy Herije hy	O pênis dele Porque não procura ele
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

A performance continua com *Ijareheni* cantando as canções *Iwiitòbò* e *Iwiisitoborèhè*. São canções que tratam do momento quando os pais comunicam os filhos que *Ijareheni* vai sair da Casa de Aruanã para dançar e cantar. Essa canção se repete ao longo da dança. As canções vespertinas de *Ijareheni* são identificadas como “Música do Fundo das Águas” e “Músicas Tapirapé”. A dupla *Ijareheni* alterna as vozes a cada verso da canção, convergindo para um momento em que as vozes se encontram na terceira parte da canção chamada de *tõõ*, executada no meio da estrada cerimonial.

¹⁰⁶ (Rodrigues, 2008)

No dia seguinte, 16 de outubro, entre 16 h 30 min. e 17h20, *Latèni* dança novamente e, depois, corre pelas ruas da aldeia. As mães de Aruanã entregam a comida (calogi, peixe e farofa) para o grupo de homens e rapazes.



Foto 55: mães de Aruanã entregam a comida ritual (*xiwè*) aos rapazes, 2007.

Latèni percorre as estradas dançando e a cada ponto do *Iràsò ube*, faz um movimento que leva o corpo para frente e para baixo, dando uma volta, e, em seguida, continua a dançar e cantar “Ky Ky”. Nos três pontos do *Iràsò ube* – *ijoina, tya, hirarina* – *Latèni* executa os mesmos movimentos, repetindo o mesmo percurso a cada nova dança. *Tônôri* é a borduna que cada um leva ao percorrer as ruas da aldeia na finalização de cada performance nas duas direções rio acima ou rio abaixo, momento de grande tensão no qual, mulheres e crianças, devem se esconder em suas casas.



Foto 56: *Latèni* correndo pelas ruas da aldeia após a performance de Aruanã, 2007.



Foto 57: *Latèni* voltando para a Casa de Aruanã, 2007.

No final da performance da tarde, dois jovens iniciados saem da casa dos homens transportando lenha no cesto cargueiro masculino para a preparação do calogi e das outras comidas cerimoniais. Logo mais, o grupo de homens sai da casa cerimonial e se dirige para a casa de Berixá e *Kuriwiri* (mãe e filha), mães de Aruanãs que os aguardavam para adoçar o calogi com mel, bebida consumida no dia seguinte. Berixá é “mãe” de *Ijareheni* e *Kuriwiri* “mãe” de *Weru* e *Latèni*. Durante a noite, a dança dos Aruanãs continua a partir das 21 h apenas com *Ijareheni*. No espaço feminino, as dançarinas se arrumam para a dança, tomando pequenas doses de calogi. Todas as vezes que há “brincadeira”, elas não comem peixes ou carnes que tenham *kyty* (cheiro forte), pois estariam contaminando seu corpos e os corpos de Aruanãs e, assim, impedidas de dançar como *irasò didi* (“irmãs mágicas de aruanãs”). Há uma interdição nos períodos de ciclo menstrual, pois o sangue e o “cheiro forte” (*kyty*) contido em determinadas carnes de caça ou peixes são substâncias potencialmente contaminadoras dos Aruanãs, por isso o cuidado das mulheres com os fluídos e odores corporais¹⁰⁷¹⁰⁸. Num intervalo da dança de *Ijareheni*, rapazes e moças disputam um bolo (*iobèsè*) no espaço feminino, escondido por uma das mulheres. Ao final, os rapazes saem vencedores, e a dança de *Ijareheni* se estende até as 2 h da madrugada.

Durante o dia 17 de outubro, as mulheres prepararam as comidas rituais e entregaram ao grupo de rapazes para levarem para a Casa de Aruanã. O *xiwè* foi guarnecido tartaruga assada e farinha de mandioca. Ainda sob a condução de *Xiari*, a performance de *Ijareheni* e

¹⁰⁷ O vídeo *Imonahakÿ* foi apresentado na Reunião Brasileira de Antropologia, em Porto Seguro, junho de 2008.

¹⁰⁸ *Ky* significa carne, ou algo ou substância dentro do corpo (palavra difícil de traduzir com vários Javaé), e *tyy* vagina, então, *kyty* parece se referir ao cheiro que existe na carne, dentro da vagina das mulheres, sentido associado ao cheiro de determinadas carnes e peixes.

Latèni continuou no período da tarde, entre as 16h00 e 17h25, acompanhadas pelas dançarinas. À noite, os Aruanãs reiniciaram a dança a partir das 21 horas.

Segundo Bloco: noite

Dia 17/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 21h40	
Ijareheni CD2 Faixa70 (MD3 138)	
Berहतix wwi – Música do Fundo das Águas	Tradução: minha
Iumỹ Hum hum Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy	O corpo dele Hum hum Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy Ijahe he he hehy
Tõõ Hyერიwè Hyერიwè Hyერიwè hy	O pênis dele Chegou pela barriga do hàri (xamã) Chegou pela barriga do hàri
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

Dia 17/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 22h20	
Ijareheni CD2 Faixa 71 (MD3 141)	
Dohotina wii – Música de Alguém	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Hum hum Hadiherari Hadiherari Hatue dihe rare hy Hadiherari hy Hadiherari hy	O corpo dele Hum hum Ela é sua mãe (1º significado) Ela insiste em pedir emprestada a tanga (2º significado) Ela é sua mãe Ela insiste em pedir emprestada a tanga
Tõõ	

<p>Hariore Hadile rariare Hariore Hadile rariare Hatu dilereke rariare hy</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O pênis dele Seu filho parece você [1º significado] Seu filho andou com você [2º significado] Ela sempre empresta a tanga</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>
---	---

<p>Dia 17/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 22h40</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 72 (MD3 142)</p>	
<p>Dohotina wii – Música de Alguém Bèdèsò wii – Música noturna</p>	<p>Tradução-exegese: Mahurinawii</p>
<p>Iumỹ Hum hum Tamyhe rerirakererare hy Tamyhe rerirakererare hy</p> <p>Tõõ Tamyhe resiwyakererare hy Tamyhe resiwyakererare hy</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum Era para ele mexer</p> <p>O pênis dele Para ele mudar (para a casa da sogra)</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

A dupla de *Ijareheni* se recolhe para a Casa de Aruanã para continuar no dia seguinte. Na manhã do dia 18 de outubro, a performance recomeça com a presença do outro Aruanã *Weru*. As duas duplas dançam na mesma estrada cerimonial, preparada pelo “pai de Aruanã” *Kuriaru*.

Weru é outro Aruanã que tem esse nome porque canta com o chocalho (*weru*), sua “roupa” é feita de palha clara. No início de cada música vocalisa “*Hy Hy Hy*” e dança um de frente para o outro, curvando a cabeça em movimentos alternados, e logo começam a dançar pelas estradas até chegar ao meio (*tya*) e repetir o mesmo movimento de quando iniciaram a dança até chegar ao espaço feminino e voltar para ao espaço masculino. Quando cantam, um dos cantores inicia e logo em seguida o outro continua a canção. O chocalho globular compõe o estilo de cantar de *Irasò Weru*, marcando o ritmo da música.

O dia seguinte, 18 de outubro, foi de expectativa pela chegada do xamã e a realização da “brincadeira” em que os Aruanãs iriam dançar o dia inteiro e receber o calogi. De manhazinha, as mães de Aruanãs prepararam as comidas e bebida, enquanto homens e rapazes prepararam as palhas de palmeira usadas para arrumar a casa de Aruanã, limpavam o espaço cerimonial e deixaram tudo preparado para a que os Aruanãs pudessem beber o calogi e dançar durante todo o dia.

Aproximadamente 10 h e 20 min. os Aruanãs, *Ijareheni* e *Weru*, saem da casa dos homens cantando *Iólõna wii* (músicas de “saída dele”). Durante a performance, *Weru* dança e canta na mesma estrada que *Ijareheni*, acompanhado de *Ijorobari*, o único *aõni* (bicho) que vi em *Wariwari*. Entre uma dança e outra, os *jyrè wetxu* correm até o espaço das mulheres para buscar um pouco de bebida levemente azeda que os Aruanãs bebem atrás de duas esteiras erguidas pelos homens escondidos das mulheres.

Terceiro Bloco: manhã

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakÿ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 10h00	
Weru CD2 Faixa 73 (MD3 143)	
Berhatxi wii – Música do Fundo das Águas	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumÿ Hy Hy Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy Kedewaije Kedewaijemy	O corpo dele Hy Hy Alguém me procura Alguém me procura Alguém me procura

<p>Kedewaijehy Kedewaije Kedewaijehy</p> <p>Tõõ Inyidi Hinywitede Inykidiemy Kedewaije</p> <p>ranõra Hy Hy</p>	<p>Kedewaijemy</p> <p>O pênis dele As adusidu me esperam para dançar As adusidu me esperam para dançar</p> <p>A cabeça do pênis Hy Hy</p>
--	---

<p>Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 10h20</p>	
<p>Ijareheni CD2 Faixa 74 (MD3 144)</p>	
<p>Irõtëna wii - Música de Saída</p>	<p>Tradução</p>
<p>Iumỹ Hum hum Ijahehe Ijahehe hy Ijahe hy Ijahehe hy Ijahehy Ijahe hy</p> <p>Ihatxiaberena Ijahehe Ijahehe hy Ijahe hy Ijahehe hy</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>Canção com palavras “antigas” sem tradução para a língua portuguesa.</p> <p><i>Ijahe</i> é a expressão mais cantada em todo universo musical Javaé.</p> <p>No ritual de iniciação masculina, o <i>Hetohokỹ</i>, reconheci, ouvindo as canções durante o processo e depois, no trabalho com meus interlocutores que, <i>Ijahe</i> é a expressão mais importante do sistema cancional, operando como se fosse o próprio corpo da música Javaé.</p> <p>Durante as gravações da mitologia, a palavra aparece como sendo a palavra de</p>

Wèrè, um dos povos mais importantes da sociedade Javaé de quem se concebem netos (*rikòkòrè*), ou melhor, os “filhos dos filhos de *Wèrè*”.

Nesta música de “saída” nem sempre cantam *tôô*. A diferença segundo os interlocutores (cantores) está no ritmo mais “lento” quando cantam a segunda parte da canção chamada de *Ihatxiabèrèna*. A tradução da palavra *ihatxiabèrèna* apresentada em capítulo anterior, quer dizer *ihatxi* ou *hetxi*, “o ânus ou a extremidade embaixo dele”, *bè*, “água”, *rena*, “lugar”, literalmente “o lugar abaixo dele” indicando para o mundo situado abaixo dos leitos dos rios, o mundo do Fundo das Águas, de onde surgiu *Ijareheni* e todos os outros Aruanãs. *Wahukumã*, o xamã com quem trabalhei em *Wariwari*, falava que no Fundo das Águas há muitos lugares de morada dos Aruanãs, isto é, eles não vivem todos juntos, mas em lugares cujos nomes correspondem aos nomes próprios nomes, com as *Irasò Didi* e *Latèni*, o guardião das portas de entrada de *Berahatxi*¹⁰⁹.

As duas canções seguintes são cantadas em todas as performances que registrei em *Wariwari* no ciclo de 2007. São canções próprias de um momento considerado mais tenso e esperado tanto pelo grupo de homens quanto pelo grupo de mulheres. É justamente na entrega do *xiwè* que as dançarinas estão mais próximas dos Aruanãs para lhes entregar a comida ritual. As mães das dançarinas observam com muita atenção, observando se suas filhas ou sobrinhas não vão cometer nenhuma contravenção ou descuido durante a dança e a entrega do *xiwè*. Embora seja um contexto ritual orquestrados pelo grupo de homens, a participação das mulheres no processo inteiro é fundamental porque são elas que preparam todas as comidas e bebidas consumidas pelos Aruanãs e o grupo masculino, e são elas, quando jovens, que constituem toda a cena ritual, dançando ornamentadas como se fossem “irmãs rituais” dos Aruanãs, protagonizando a mimese do tempo cosmológico do Fundo das Águas.

¹⁰⁹ Em Rodrigues (2008) há mapas que o xamã desenhou para a pesquisadora, mostrando os lugares onde vivem os Aruanãs e o caminho percorrido pelo Sol.

As dançarinas acompanham uma e outra dupla, até o momento em que entregam o *xiwè* nas mãos dos Aruanãs que voltam dançando com o *xiwè* até o espaço masculino. Lá, entregam para as dançarinas que retornam dançando de frente para eles, para, no espaço feminino entregar novamente o *xiwè* aos Aruanãs que voltam pela segunda vez dançando e cantando e, na chegada ao espaço masculino, entregam aos *jyrè wetxu* (ajudantes dos Aruanãs). Na terceira vez, os Aruanãs voltam dançando e cantando com o chocalho até o final do caminho e finalizam a canção.

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 10h45	
Ijareheni CD2 Faixa 75 (MD3 146)	Pentagrama:5
Música cantada na entrega do <i>xiwè</i> pelas dançarinas	Tradução- exploratória: minha
<p>Iumỹ Hum hum Hatxiwejo Haratxiwejo Hatxiwejo Hatxiwejooo Hatxiwejo Hatxiwejooo</p> <p>Tõõ Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy</p> <p>ranõra Hum hum</p>	<p>O corpo dele Hum hum A barriga do Fundo das Águas A barriga do Fundo das Águas A barriga do Fundo das Águas</p> <p>O pênis dele Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy Hije he hy</p> <p>A cabeça do pênis Hum hum</p>

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 11h00	
Weru CD2 Faixa 76 (MD3 149)	
Música cantada na entrega do <i>xiwè</i>	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Hy hy Hiwybè wybèdihe Hiwybè Wybèdihe Kidie	O corpo dele Hy hy Ijadoma espera com mel Ijadoma espera com mel
Tõõ Hiwybèdi Hiwybèta Riwyre Hiwybè wybèdi he	O pênis dele Eu peguei a cabaça com mel Eu peguei a cabaça com mel
ranõra Hy hy	A cabeça do pênis Hy hy

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 11h20	
Weru CD2 Faixa 77 (MD3 151)	
Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Hy hy Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy Kedewaije Kedewaijemy Kedewaijehy	O corpo dele Hy hy Alguém me procura Alguém me procura Alguém me procura
Tõõ Inydidi Hinywitede Inykidiemy Kedewaije	O pênis dele As Irasò didi (irmãs rituais) me esperam para dançar As Irasò didi (irmãs rituais) me esperam para dançar
ranõra Hy hy	A cabeça do pênis Hy hy

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 11h35	
Weru CD2 Faixa 78 (MD3 152)	
Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas	Tradução-exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Hy hy Wariwetxile wariwetxile he Rareri he rareri hãã Wariwetxile wariwetxile he Rareri he rareri hãã</p> <p>Tõõ Aõni Latènite Wariwetxile Wariwetxile he</p> <p>ranõra Hy hy</p>	<p>O corpo dele Hy hy Hàri (xamã) que busca ele Hàri que busca ele</p> <p>O pênis dele Latèni é aõni (bicho) Hàri que busca ele</p> <p>A cabeça do pênis Hy hy</p>

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 11h50	
Weru CD2 Faixa 79 (MD1 155)	
Irõtèna wii - Musica de Entrada na Casa de Aruanã Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas	Tradução-exegese: Mahurinawii
<p>Iumý Hy hy Kariawy Kixe Kariawy Keixe Kariawy Kixe Kariawy Keixe Kariawy Kixe Kariawy Keixe</p> <p>Tõõ Aõni Irasõni Inysè Iwerude</p>	<p>O corpo dele Hy hy Estou entrando. Estou entrando Estou entrando. Estou entrando Estou entrando. Estou entrando</p> <p>O pênis dele Sou Aõni Irasò O calogi da mãe</p>

ranõra Hy hy	A cabeça do pênis Hy hy
------------------------	-----------------------------------

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakÿ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 12h10	
Weru CD2 Faixa 80 (MD3 158)	
Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas Música de despedida	Tradução-exploratória: minha
Iumÿ Hy hy Waijohohoni Waijohohoni Waijohohoni Waijohohoni Waijohohoni Waijohohoni	O corpo dele Hy hy Minha porta de Berahatxi que o xamã abriu Honi (aõni) Minha porta de Berahatxi que o xamã abriu Honi (aõni) Minha porta de Berahatxi que o xamã abriu Honi (aõni)
Tõõ Waijohohoni Aõni Kuwadiriore rariamy rare Waijohohoni	
ranõra Hy hy	O pênis dele Minha porta de Berahatxi que o xamã abriu Aõni filho de Kuwadi (arco-íris) andando. A cabeça do pênis Hy hy

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 12h20	
Weru CD2 Faixa 81 (MD1 159)	
Irõtena wii - Musica de Entrada na Casa de Aruanã Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas Música de despedida	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Hy hy Kariawykeremy Kariawykeremy Kariawykeremy Kariawykeremy	O corpo dele Hy hy Estou entrando para a Casa de Aruanã. Estou entrando para a Casa de Aruanã.
Tõõ Kariawykeremy Aõnimy Tadiwerumy Kariawykeremy	O pênis dele Aõni entrando Calogi de sua mãe
ranõra Hy hy	A cabeça do pênis Hy hy

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”)	
Hora: 12h50	
Weru CD2 Faixa 82 (MD3 164)	
Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas Música de despedida	Tradução-exegese: Mahurinawii
Iumỹ Hy hy Rarerikerehe hy Rarerikerehe hy Rarerikerehe hy Rarerikerehe hy	O corpo dele Hy hy Está indo embora. Está indo embora Está indo embora. Está indo embora
Tõõ Waijoti ijoti ijara	O pênis dele Ele dança do meu lado e corre

À tarde, a performance continua com os Aruanãs dançando sob uma chuva fina que caía. Eles continuam a beber o calogi, “escondidos” dos olhos das mulheres. A finalização da performance segue com o grupo de rapazes solteiros e homens casados que receberam, na casa das mães de Aruanã, o *xiwè* (mandioca cozida, arroz e tartaruga assada no casco: *Ibòròrò*), símbolo das prestações matrimoniais. Uma parte é entregue aos solteiros que levam até a casa dos homens para a partilha e a outra é entregue aos homens casados que repassam para suas esposas. Quando pensei que o ritual havia terminado, as mulheres avisaram “Olha lá *worosy* de *Weru*”, corri e registrei o *tykytyby* (corpo velho) de *Weru* que saiu da casa dos homens sozinho, um de cada vez, dançando pela estrada. Este momento só acontece nesta modalidade de “brincadeira” de despedida do mundo de fora e de sua volta para o mundo subaquático. De todas as “brincadeiras” que observei, apenas nesta, *worosy* de *Weru* apareceu. *Woro* significa “luz” como a do fogo, não muito forte, um feixe de luz, e *sy*, significa parente ou casa, de modo que podemos traduzir como “pouca luz ou fogo dos parentes” em alusão à condição dos Aruanãs como *iny* *roko* (as últimas pessoas ou gente), “os últimos remanescentes da gente”.



Foto 58: *Worosy* de *Weru*, dançando pelas estradas de Aruanã enquanto o grupo de homens aguarda dentro da Casa de Aruanã.

As mães de Aruanã que assistiam a dança de *Weru* estavam emocionadas porque, segundo elas, era o momento em que ele estava se despedindo e se “mostrando” ao mundo dos humanos sociais, o seu “corpo velho” em movimento.

Quarto Bloco: tarde

Canta apenas nesta performance e apenas no período da tarde.

Dia 18/10/07 – Performance <i>Imonahakỹ</i> (“A grande bebida dele”) Hora: 13h00	
Ijareheni CD2 Faixa 83 (MD3 166)	
Berahaxti wii – Música do Fundo das Águas	Tradução: Mahurinawii
Iumý Hum hum Imonajubere hy Imonajuberere hy Imonajubere hy Imonajuberere hy Imonajubere hy Imonajuberere hy Imonajubere hy Imonajuberere hy	O corpo dele Hum hum O calogi dele está azedo O calogi dele está azedo O calogi dele está azedo O calogi dele está azedo
Tõõ Txubererehe hy Txubererehe hy Txubererehe hy Txubererehe hy Txubererehe hy Txubererehe hy	O pênis dele Azedo. Azedo. Azedo. Azedo. Azedo. Azedo.
ranõra Hum hum	A cabeça do pênis Hum hum

A canção seguinte é como se fosse uma repetição desta última apresentada. O tema citado na canção é a bebida preparada pela “mãe de Aruanã” considerada “ruim e azeda”, uma forma de expressar acusação ao feminino. A expressão “*Hawyky Iweruhe Ibinari Ibinari*” quer dizer, literalmente, “A bebida da mulher é ruim, ruim”.

A performance de *Weru* termina repetindo a canção de “entrada para a Casa de Aruanã”, citando a bebida (calogi) da “mãe de Aruanã”. Todas as vezes que as duplas cantavam uma canção, o grupo de homens levantava a esteira colocada na frente da Casa de Aruanã, enquanto os rapazes iniciados, corriam para a casa de *Berixà*, com uma cabaça na mão de cada um para buscar a bebida que os Aruanãs bebiam escondidos dos olhos das mulheres e crianças. Era na casa de *Berixá* que o “calogi” tinha sido preparado. *Berixá* é “dona de aruanã” (*Ijareheni*), e

mãe de *Kuriwiri*, “dona de Aruanã” *Weru* e *Latèni*. Nesta casa, a bebida (*iweru*) foi preparada pelas próprias dançarinas (irmãs rituais de Aruanã) durante o período da manhã. São elas as pessoas consideradas com corpos sem *kyty* (cheiro forte), a substância poluente (sangue, especialmente) atribuído aos corpos das mulheres e dos homens, principalmente após a relação sexual. As *Irassô Didi*, no contexto ritual, são irmãs “mágicas” com corpos diferentes das outras mulheres. Na concepção nativa, as dançarinas não são mulheres porque ainda não casaram ou tiveram filhos.



Foto 59: Aruanãs bebem calogi atrás da grande esteira em frente a Casa de Aruanã, Imonahakỹ, 2007.

Os Javaé chamam de *Ijoi moroko* (palavra antiga) os *weryrybò mahãdu*, o grupo de rapazes que levam no *behurá* (cesto de carga masculino) a lenha para que as dançarinas preparem a bebida (calogi) e a comida a serem servidas na Casa de Aruanã.



Foto 60: Jovens com o behurá, 2007.



Foto 61: Jovens com o behurá, 2007.

No interior da casa dos homens, como um dos interlocutores me explicou, o cantor e compositor mais velho do grupo masculino (*ijoi tyhy*), conhecedor da vida cerimonial, profere um canto ao entregar *xiwè* para o *tykytyby* (corpo velho) de *tori* (homem branco). Para encerrar esta performance de “despedida de Aruanã”, o grupo de homens, dentro da Cada de Aruanã, acompanha o conto executado por *Xiari* para o *tykytyby* (corpo velho) de *Tori*. Os Tapirapé também se referem aos não-índios como *tori*. Baldus (1970) e Wagley (1983) mencionam esta glosa entre os Tapirapé. Eles oferecem comida e bebida para o “corpo velho” de *Tori* e à *Myrihoko*, a única mulher *lahi* (avó) que matou com o socador de pilão o “branco” invasor (**Mito 16 Toriuhu**)

1ª Parte: alimentos da roça

“Hitata Takabe

Hawati (milho)

Moneaka (mandioca)

Korowa (abóbora)

Korowaya (melancia)

Binubi Mata Mata Hee (amendoim)”

2ª Parte: Peixes

“Mariwe, Bija uhu (peixe piabanha)

Latè (peixe cachorra)

Haiki (peixe caranha)

Haretu (peixe surubim)

Kiniterebeteka (peixe tucunarê)

Kurumata (peixe papa-terra)

3ª Parte: animais de caça

Tajahu (porco-queixada)

Biara (cervo)

Tiwabu (caititu)

Tiwabukuka (veado-mateiro)

4ª Parte: Mel

Heira (mel tíuba)

Heira Waja (outro tipo de mel)

Heira Uhu (mel da abelha de barriga branca)

Heira Tata (mel de abelha brava)

Heira Bukã (mel de abelha mansa)

5ª Parte: Tartaruga

Wyrara Uhu (tartaruga)

Tarikkaja (tracajá)

Tori Herera (camaleão)

No final da performance, o grupo de homens casados e jovens solteiros sai da Casa de Aruanã em direção à casa de *Berixà* para receber o *adeumÿna*, peixe e pirão com pedaços de mandioca preparados pelas mães de Aruanã. Eles recebem a comida e levam para suas casas para partilhar com a família. O *Imonahakÿ* é a elaboração de mais um circuito do *tykòwy*, a prestação matrimonial Javaé.

No dia seguinte, as famílias se preparavam para outra “brincadeira” considerada “pequena” (*Helykyrè*: pato assado) como se fosse um prelúdio para a grande festa que realizaram no mês de outubro, o *Idohokÿ* (“a grande comida de caça dele”). Essa é a performance final de “despedida” dos Aruanãs marcada por lágrimas das mulheres e “tristeza” na aldeia porque os Aruanãs estão se despedindo de mais um ciclo cerimonial. Meus interlocutores relataram suas participações nesta modalidade de performance. No *Idohokÿ*, o grupo masculino leva os Aruanãs para a grande pesca de tartarugas, escondidos dos olhos femininos. Na praia, longe da aldeia, os homens reencenam a dança dos Aruanãs. Na ausência das dançarinas, alguns homens se vestem de *Irasò Didi*, com pintura corporal e tanga, para dançar como se fossem as irmãs rituais dos Aruanãs.

Não acompanhei essa fase do ciclo cerimonial porque fui para a aldeia Canoanã pesquisar com maior profundidade a mitologia Javaé e avançar no trabalho das traduções e exegeses das músicas de Aruanã que ainda estava incipiente. Meus dados registram que os Javaé da aldeia *Wariwari* fizeram o *Idohokÿ* em meados no mês de outubro, convidando o xamã Luis Alves e os parentes de Canoanã para a festa.

Na aldeia Canoanã, pude conhecer outros Aruanãs que “brincavam” à época de minha pesquisa. Quando cheguei, “brincavam” de *Bidi* (mel), em todas as cinco estradas dançavam *Ijareheni*, *Weru*, *Hãkiriri*, *Iòbèsè* e *Xiburè*. *Xiburè* é nome de Aruanã do mundo Celeste e também de um conceito de “criação” das coisas do mundo (roças, comidas, artefatos, filhos) pela “força” e “poder” mágico *xiburè*. As dançarinas que acompanharam o *Irasò xiburè* pertencem à classe de idade *hirahiky* (meninas grandes que ainda não passaram pelo ritual da menarca), por isso, não têm *kyty* e são consideradas “*Iradoma Didi* de *Biu Wètyky*” (irmãs mágicas do mundo Celeste). Elas têm o corpo enfeitado com penas (*dura*) brancas de jaburu, na cabeça, usam uma faixa de embira branca também com penas, e no pescoço, penduram a metade de um prato branco. Nas outras estradas, as dançarinas acompanharam as duplas de Aruanãs, executando uma bela coreografia em que as canções irradiam por todos os espaços da aldeia, e muitas vezes, competindo com o som alto de algumas residências que escutavam as músicas de *tori* (não-índios), especialmente o forró da região central do Brasil.

Durante o cerimonial, o dono da “brincadeira”, o “pai de Aruanã” (*irasò tyby*), anuncia aos tios para lavarem o rosto dos sobrinhos ou sobrinhas com água de algodão. Esse rito é conhecido como *òsurona*, preferencialmente voltado para os filhos das mães de Aruanãs e das mulheres consideradas *hawkyky tyhy* (mulheres verdadeiras) que cozinham, fazem esteiras, enfeites corporais e educam os filhos de acordo com as regras sociais da boa convivência.

No final da performance, os tios vão buscar os sobrinhos ou sobrinhas nas casas para dar mel na boca assim como das *bòròtyrè*, avós ou tias bilaterais, que imitam o comportamento das crianças nestes contextos rituais. Elas e os sobrinhos aguardam a chegada dos tios, sentados nas esteiras. Como tudo na vida cerimonial Javaé, eles saem da Casa de Aruanã e vão em direção rio acima, depois fazem o caminho em direção rio abaixo, voltando, no final, para a Casa de Aruanã.



Foto 62: Belarè, avó de Aruanã (Hãkiriri) prepara o pastel de peixe chamado de *Iwodudu*, 2007.



Foto 63: Belarè, avó de Aruanã (Hãkiriri) prepara o pastel de peixe chamado de *Iwodudu*, 2007.



Foto 64: Belarè, avó de Aruanã (Hãkiriri) prepara o pastel de peixe chamado de *Iwodudu*, 2007.



Foto 65: comensalidade entre crianças e mulheres, *Iwodudu*, 2007.

CAPÍTULO 11 - MITO, MÚSICA, GÊNERO E DIALOGIA

As pesquisas realizadas pelo projeto Harvard Central Brazil (HCB) sobre sociedades Jê-Bororo (David Maybury-Lewis, 1979; Da Matta, 1976; Melatti, 1978, entre outros, pautaram-se pelas categorias dualistas público/privado, natureza/cultura, como ponto central de suas análises sobre a organização social e parentesco, rituais, corpo e pessoa (Lasmar, 1999). A autora nota que o antagonismo sexual como paradigma analítico, não rendeu boas análises sobre o gênero ao privilegiar uma ideologia de oposição e hostilidade entre os gêneros, permeada pelo conceito de poder masculino. Como enfatiza Lasmar (op.cit.: 152), a presença real ou virtual da violência nas relações entre os gêneros (como a interdição às mulheres da casa dos homens e a quebra da regra, com o estupro coletivo) permite transformar antagonismo em assimetria, assimetria em hierarquia e esta em dominação masculina, sem, no entanto, considerar nas construções etnográficas, tanto o ponto de vista do/a etnógrafo/ao como a visão das mulheres e dos homens índios, e ver de que modo a alteridade é produzida para além do dualismo.

Lasmar (2005) focaliza uma sociedade em transformação nas suas relações sociais de gênero e destaca a posição das mulheres indígenas como ponto de tensão e ambigüidade de um modo de subjetivação que se desenrola entre os índios/as Tukano e Aruak. Lasmar infere que, no Uaupés, a preocupação da mulher como ameaça da ordem social é fortalecida não só pelos casamentos fora do grupo agnático e da residência virilocal, mas porque ela representa a alteridade em seu sentido mais radical, algo similar à da posição da feminilidade Javaé apontado por Rodrigues (1993, 1999, 2008). Entre os Tukano e Aruak, essa alteridade está ligada, principalmente, a organização social que posiciona as mulheres a margem do grupo, como esposas, por pertencerem a grupos afins, e como irmãs, igualmente pensadas como outras. A feminilidade como alteridade fica mais evidente em relação às uniões matrimoniais entre mulheres indígenas e homens brancos, uma espécie de reedição da experiência de tornar-se Outro.

Abordar o pensamento Javaé a partir de sua concepção da inserção do ser social no mundo é compreender o estudo das relações de gênero. Uma das principais fontes etnográficas é a discursividade mítica. A outra fonte são as letras das canções de Aruanã. Na primeira parte deste capítulo, trato do corpo narrativo dos mitos cujo foco são as mulheres, as principais protagonistas de um mundo de relações

dinâmicas, transformadoras e potencialmente ameaçadoras da ordem social, ora como mulheres casadas que traem seus maridos, ora como seres cujos corpos têm os orifícios abertos, suas substâncias, como o sangue, o principal veículo de poluição perigosa e transformadora. Nos mitos, as mulheres se transformam em animais, seus corpos são os principais signos da alteração. A “feminilidade é alteridade”, ou seja, alteração e alteridade¹¹⁰. Na segunda parte, focalizo como a música de Aruanã, criada e cantada sob o ponto de vista masculino, é o plano estético, por excelência, da “negação da afinidade”, como observou especialmente Rodrigues (2008)

Na tessitura das relações sociais e na vida cerimonial, a semanticidade do mito, desdobra-se na espacialidade da aldeia, na proibição das mulheres de compartilhar dos eventos no interior da casa dos homens, na circulação por determinados lugares por onde circulam os homens e jovens iniciados nas atividades rituais. A casa dos homens ou casa de Aruanã, é terminantemente proibida a elas, as estradas de Aruanã, o palco das performances de dança e música, as redondezas da casa dos homens também são restritas. Isso não significa que as mulheres (mães, avós, moças e crianças) não tenham qualquer participação na vida cerimonial, afinal, a lógica das relações matrimoniais prescreve “o pagamento pela vagina da esposa”. Como enfatizaram meu interlocutor e tradutor *Têwaxi* e sua tia, a grande narradora *Huiriru* da aldeia Canoanã, “tudo é pelo *tykòwɔ*”, “o pagamento pela vagina da esposa”. O fundamento sociológico de toda a vida ritual se ancora na regra da uxorilocalidade e nas prestações matrimoniais entre sogros e genros. As moças, idealmente virgens, são as protagonistas fundamentais nas performances de Aruanã, ao dançarem como as irmãs rituais (*Irasó Didi*) em todas as brincadeiras de um ciclo cerimonial. Vamos aos mitos.

**Mito 17– Os irmãos *Ijanakatu* – a versão Javaé do mito vagina dentada – casamento de *Ijanakatu* com as filhas do Sol
Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007
Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007**

(Os irmãos) *Ijanakatu* chegaram até a casa do avô. Pensaram em se casar. Fizeram *ixidirira* (quando o homem vai até a casa da moça pedi-la em casamento), e foram até *Txuu* (o Sol),

¹¹⁰ Ver Rodrigues (1999), para uma primeira abordagem desta relação entre os Javaé.

porque queriam se casar com as duas filhas dele. *Txuu* os recebeu - Toitere (estão chegando), - Aroirere (estamos). Na casa de *Txuu* soltavam *woixina* (substância xamânica) porque havia muitos *aõni*, para que eles não ficassem moles. Havia um pássaro (arara-preta), ficava na porta para comer pescoço e cabeça; ficava lá também a onça, a cobra sucuri para matar. Entraram e pediram as duas filhas em casamento à *Txuu* - *Walabié* (meu avô), nós queremos casar com nossas duas primas, - Está bem, vamos sentar aqui. Colocou os dois sobre a *cobra* e chamou as filhas. Casaram-se. E eles viviam com elas. Um dia, um falou ao outro - *Waixi* (meu primo), agora nós vamos dormir com elas, só que não pode fazer sexo porque elas têm *aõni* dentro do corpo (doença). Ficavam juntos. Elas dormiram e eles passaram *woixina* nelas, sem as duas saberem. Aí, fizeram *axi* (timbó) e colocaram dentro delas. Viram a vagina e colocaram o timbó, ali tinha muitas piranhas dentro que morreram. Sobrou uma bem pequenininha que não conseguiram matar - Deixa dentro delas. Essa vai ficar nelas, quando ficarem menstruadas, ficarão alguns dias sem comer peixe. Eles que arrumaram para a mulher. Chamaram o macaco. - Vamos chamar *Walabiè Korobi* (meu avô macaco). Chamaram ele -Você é que será o primeiro a experimentar a mulher. Aqui meu avô pode mexer (comer/fazer sexo). E ele enfiou o pênis dele na vagina. Na outra, ele já tinha mexido. Estava gostando. E perguntaram - Meu avô, e aí, como está? E ele só mexendo. - Nada. *Ijanakatu* puxou o macaco pelo cabelo e levantou com força - Como é que está? - Nada, pode ficar com suas esposas. Por isso que tem mulher casada que já teve relação sexual com outro homem. - Meu primo, nós puxamos o cabelo de nosso avô. As pessoas, os homens vão brigar por causa de mulher, parente perto. *Ijanakatu* foram pescar. O cunhado *Larabòtò* (Sete Estrelas) foi junto, chegava primeiro e falava para o Sol - Pai, meus cunhados estão vindo. E o pai passava *woixina* nos *aõni* jacaré-açú, onça e cobra sucuri para matar os genros e dizia - Matem, vamos, matem. E eles entravam sem que nenhum *aõni* mexesse com eles. Sol colocava o jacaré-açú para pegá-los, mas *Ijanakatu* sentavam sobre ele porque tinham *woixina* mais forte. Sol não fez nada. E casaram porque não tinha *juatá* (piranha) dentro da *tyy* das mulheres. - Seus maridos devem pegar meu lugar do fogo para

me esquentar. E eles foram, foram e pediram à *Ramatiè* (um passarinho) para apagar o fogo, e os passarinhos foram e jogaram água sobre o fogo. Sete Estrelas falou - Nossos cunhados apagaram seu *hetonà*. - Nós apagamos o fogo de nosso pai. O fogo é uma resina, tiraram e deram para *Txuu*. *Ijanakatu* se pintaram “- *Waixi*, agora nós vamos nos pintar. E as mulheres fizeram *bidina* (tinta de jenipapo). As mulheres pintaram os maridos, eles se olhavam. - Como está minha pintura, está bom? - Está bonito. O outro pergunta - Como está minha pintura, está bom? - Está bonito. Aí as mulheres falaram Igual *Wiwijo* (o namorado delas). Eles responderam - Não, nós somos feios. - *Waixi*, as mulheres têm namorado, falaram mais escondidos - Elas falam que o namorado delas é mais bonito. Agora nós vamos buscar a canoa de *Walabié* (*Lÿkÿni*). E foram, e a irmã foi junto com eles. A irmã tomava banho e gritou - O que foi? - O peixe Pirarara, está me querendo, - Não, pode pisar na cabeça dele, coloca pente na cabeça dele para ele ir embora. E fez assim, Pirarara ficou com a cabeça chata. Por isso que os homens brigam pela vagina da irmã. E chegaram até o povo de *Kanoanõ* e *Lÿkÿni* disse - Vamos chegando, - Meu avô, viemos buscar sua canoa. - Está bem, está aqui a canoa. - *Waixi*, é essa a canoa? - Não, não é essa. E *Lÿkÿni* foi buscar outra. Trouxe. Entraram na canoa que não afundou - Meu primo, é essa a canoa? - Não, não é essa. E *Lÿkÿni* foi buscar outra. Trouxe. Entraram na canoa que não afundou - Meu primo, é essa a canoa? - Não, não é essa. Na outra vez, a canoa já cobria a cabeça. Mas não era essa. Outra vez *Lÿkÿni* foi buscar a canoa, trouxe uma canoa que quando entraram mediam até onde ela afundava. E essa chegou até o braço. - Meu primo, é essa a canoa? - É, essa que viemos buscar. - Meu avô, vamos levar essa. - Está bem, vocês são *Ijanakatu*, podem levar, porque chegavam *aõni* e levavam canoa pequena. Voltaram para casa para matar o namorado das esposas. Chegaram e o namorado atirava neles, *Ijanakatu* também. A irmã de *Ijanakatu* pegou a flecha e matou *Wiwijo*. As mulheres escutaram - Mataram nosso namorado. A flecha de *Wiwijo* era feita de peixe e *Ijanakatu* devolveu a canoa e os peixes para *Lÿkÿni* - Você pode dar para sua família. - Peguem um pouco. - Não, não queremos. Foram muitas pessoas para

pegar peixes porque a canoa era bem grande. *Ijanakatu* foi embora.

A narrativa sobre os irmãos *Ijanakatu* (xamãs) é muito mais extensa que este trecho selecionado. Mas o importante desta trama são as relações de afinidade estabelecidas entre os dois irmãos *Ijanakatu* na posição de genros e o sogro, um afin potencial que cria perigosos obstáculos contra os futuros esposos de suas filhas, a relação do corpo das mulheres com os *aõni*, seres perigosos que sangram devendo, pois, a substância xamânica retirar o excesso poluente dos corpos femininos para a incursão sexual realizar-se e, por fim, a posição das mulheres no pólo da alteridade, sujeitos que enganam e traem seus maridos. O tema das relações entre os afins, a alteridade e as transformações são temas abundantes na mitologia Javaé como o mito seguinte das *Anirahu Mahãdu*, também associados com os índios Avá-Canoeiro.

Mito 18 - *Anirahu Mahãdu*

Narradora *Huiriru*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

Tradutor *Têwaxi*, aldeia Canoanã, novembro de 2007

“Elas se transformaram em alguns animais. Quando iam para um lugar, desviavam para outro. Eles só tinham mandioca e algumas frutas, comiam peixe. As mulheres se juntaram para buscar pequi (*rama*), chegaram no Lago Loreky, perto de Canoanã, e lá cozinham pequi, comiam, colocavam no sol para tirar a castanha. Depois de pronto, chamaram *Kòbòròrò* (jacaré-açú). *Anirahu Mahãdu* gostava de namorar com os animais “Jacaré jacaré wõõ venha com bastante peixes, piabanha, cachorra, tucunaré, pintado, wõõ”. O jacaré ria “Há, há, há”. Ele vinha e trazia muitos peixes. As mulheres o recebiam e pegavam piabanha, tucunaré, todos grandes, e dava à elas e elas lhe davam pequi. Assavam e comiam. Depois de comer, as mulheres deitavam uma do lado da outra, aí ele começava a transar com elas, da primeira até a última. Terminava, elas voltavam para a aldeia só com as cascas do pequi. Depois voltavam – Vamos buscar pequi”. Na aldeia Wakatu pegavam pequi, coletavam coquinho para retirar a castanha, cozinham e chamavam *Kòbòròrò*: “Jacaré jacaré wõõ venha com bastante peixes, piabanha, cachorra, tucunaré, pintado, wõõ”. O jacaré ria “Há, há, há”. Ele vinha e trazia

muitos peixes. As mulheres o recebiam e pegavam piabanha, tucunaré, todos grandes, e dava à elas e elas lhe davam pequi. Assavam e comiam. Depois de comer, as mulheres deitavam uma do lado da outra, aí ele começava a transar com elas, da primeira até a última. Terminava, elas voltavam para a aldeia só com as cascas do pequi. Foram muitas vezes, até que um dia, um menino foi junto com elas “– Mãe, eu vou com vocês” “– Não, fique aqui”, disse a mãe, mas o pai falou “– Ele vai, pode levar”. E ela aceitou, e pensou “– Ele é criança e não vai contar nada”. E foi encontrar os outros. “– Você trouxe seu filho?” “– É ele vai com a gente” “– Ele não vai contar não?” “– Não, ele é muito criança “– Vai contar”, elas desconfiaram “–Não, não vai não”. Chegavam sempre à noite. Levavam só as cascas para os maridos, a casca era amarga. Pegaram pequi e deram ao menino que pensavam olhando “– Ah, então é assim que elas comem”. Ele pegou um pequi e castanha, escondeu no *dexi* (enfeite dos punhos). Depois de pronta a comida chamaram o jacaré: “Jacaré jacaré wõõ venha com bastante peixes, piabanha, cachorra, tucunaré, pintado, wõõ”. O jacaré ria “Há, há, há”. Ele vinha e trazia muitos peixes. A mãe disse ao menino “– Você tem que se esconder”. E ele foi ao mato, mas se escondeu numa árvore bem acima delas. E olhava lá de cima para o que elas faziam. As mulheres o recebiam e pegavam piabanha, tucunaré, todos grandes, e dava à elas e elas lhe davam pequi. Assavam e comiam. E o menino olhava tudo. Depois de comer, as mulheres deitavam uma do lado da outra, e Jacaré-açú começou a transar primeiro com a mãe dele, ele olhava Jacaré-açú comendo a mãe dele. Comeu todas as mulheres e foi embora. As mulheres procuraram o menino “– Onde foi o menino?” – Foi para lá. A mãe deu peixe para o menino, foram embora para a aldeia, chegaram de noite. – Vocês chegaram? –Chegamos, - Chegamos pai. A mãe cozinhava, depois foi tomar banho, chamou o menino que disse – Não vou banhar, vou dormir assim mesmo, - Por quê? - Estou com frio. E ela foi sozinha, quando a mãe saiu, ele contou ao pai – Pai, elas namoram com o jacaré-açú, ele traz peixe para elas e elas dão pequi para ele. E mostrou o pequi que escondeu. Contou tudo ao pai o que viu acontecer. – Começou com minha mãe, contou ao pai. A mãe cozinhava as cascas. Quando estava pronto, lhe deu *bekyke* para comer. Depois disso, os homens se

reuniram na frente da casa de Aruanã, levou o pequi para mostrar a eles – Meu filho trouxe no *dexi* dele. Elas estão namorando Jacaré-açú. Ele transou com as mulheres e começou com a minha mulher, disse o homem. – Nós vamos lá, combinaram e falaram às mulheres – Nós vamos caçar pato. O menino foi com os pais – Quero comer pato. E encontraram o caminho com a ajuda do menino. Chegaram no lugar onde elas pegavam pequi, não era muito longe. Chegaram perto do lago e cozinham o pequi, bem no lugar onde as mulheres ficavam. Chamaram Jacaré-açú como se fossem elas, colocaram a tanga feminina para se parecer com mulher, fizeram uma armadilha: uns se esconderam e outros vestiam tanga. E gritaram igual as mulheres: “Jacaré jacaré wõõ venha com bastante peixes, piabanha, cachorra, tucunaré, pintado, wõõ”. O jacaré ria “Há, há, há”. E foi. Duas mulheres foram recebê-lo, quando ele estava mais no seco, flecharam de todos os lados e ele caiu na água, mataram-no. Puxaram o corpo para a beira do lago. No verão há lugar seco. - Vamos levar bem longe se não elas vão descobrir. Chegaram no *Loreky*, mais perto da aldeia. Ficou um rastro no lugar por onde arrastaram *Kòbòròrò*, arrastaram bem longe. Voltaram para o lugar onde tinha os peixes, assaram e comeram. Os homens faziam cocô e os urubus se juntaram para comer as fezes. Os homens mataram urubus, jacu-cigano e assaram para levar às mulheres, mas tiraram os pés e as cabeças das aves para enganar as mulheres. Chegaram até a aldeia. – Chegaram do *bedetyi* (evento de caça e pesca), - Chegamos. As mulheres comiam assado e falavam – *Txixy txixy* (tem cheiro diferente), falavam do peixe assado. As outras também falaram – Lá em casa também tem *txixy txixy*. E falaram – Agora nós vamos buscar pequi. Pegaram pequi, cozinham e chamaram: “Jacaré jacaré wõõ venha com bastante peixes, piabanha, cachorra, tucunaré, pintado, wõõ”. E nada de responder. Chamaram mais duas vezes. Na terceira vez só respondia baixinho, e descobriram – Mataram nosso namorado. Onde será que o colocaram? Elas foram procurar e encontraram um pedaço de flecha no chão e seguiram, encontraram uma flecha quebrada, andaram mais adiante até que encontraram o rastro e seguiram até encontrar o corpo inchado. – Mataram nosso namorado e deixaram aqui. E começaram a chorar, botaram a culpa naquela que levou o

filho. Encontraram um taquaral de fazer flechas e arcos, e falaram com as outras – Faremos flechas para nós, aí cortaram os seios do lado esquerdo para não atrapalhar na hora de atirar. Por isso que as mulheres têm um seio menor que o outro. *Loro* (pássaro preto) gritou – As mulheres estão fazendo o quê? Estão fazendo alguma coisa. E elas brigaram, - Por que ele grita assim? E pegaram no nariz do *Loro*. Por isso que ficou com o bico grande. Os maridos foram atrás delas. E elas falaram – Não cheguem perto de nós. E atiraram flechas. Eles ficaram com medo, não conseguiram levá-las para a aldeia. Os homens voltaram para a aldeia. Tinha muitas mulheres grávidas. Se nascessem meninos, matavam, só cresciam meninas. Elas se dividiram, umas foram para o Mato Grosso e outra criou um menino – Vou criar para ser meu companheiro. Motivo da separação do grupo de mulheres. – Quem cria o menino pode ficar. Esse menino é o avô dos *Kyrusa* (Avá-canoeiro). As outras mulheres foram para o Mato Grosso. Há um grupo de mulheres que não vive com os homens, só transam para ter filhos que criam sozinhas. Agora vou contar a outra parte de *Anirahu Mahãdu*. Comiam pirão, homens e mulheres, a massa de mandioca era pouca, ficou só o caldo. – Pirão virou caldo - Não, nós não vamos buscar peixe no rio, outro falou. – Então, está bem. Uma mulher falou – Como é que é? - Eles vão descer o rio, - Eu vou com vocês, meu marido matou meu namorado, homem muito bom. Ela namorava com a Anta. O Cervo estava na roça comendo folha de mandioca. O marido desta mulher foi lá para matá-lo. Assim que ele se preparava para atirar, o Cervo falou - Não atire, vou lhe contar uma coisa. E o marido não atirou - Então conta para mim, - Eu como só a folha da mandioca, mas Anta quebra os pés e namora sua mulher. E foram onde eles ficavam e mostrou. O marido ficou zangado e voltou para casa, e falou para a mulher – Eu vou pescar, - Pode ir, eu vou para a roça. O marido foi e chegou antes dela na roça, bem no lugar da mulher e da anta. Aí chegou a Anta antes da mulher. O marido flechou e matou, caiu e bateu com a borduna. A anta morreu. O marido foi embora. A mulher chegou por volta das 9 horas, e esperou e nada. Aí foi até o lugar do namoro e encontrou a Anta morta. – Ele matou meu namorado, falou brava. A mulher foi. Os homens e as mulheres furaram cabaças e fizeram olhos para

olhar. O povo da aldeia só olhando para eles, os parentes. E chegaram à frente. Um homem colocou a cabaça na cabeça e caiu na água de ponta e saiu como boto, espirrando água. Caíram as mulheres e viraram boto. – Ah, eles já viraram. Vão virar comedor de peixe lá dentro da água. Outro ia pegar antes de cair e não conseguiu. Os botos são igual gente. O leite materno, a vagina e o pênis são iguais de *inỹ* (gente). Os que ficaram foram embora de para *Inỹ Ólona* (“o lugar de onde saíram os *inỹ*), com medo de *Wèrè*. Não sei como chamam neste outro lugar¹¹¹.

Esta narrativa é uma variação do mito da amante do Tapir (Lévi-Strauss, 2004: 305-306), encontrada no acervo mítico Krahó, Canela e Kamayurá (Carneiro da Cunha, 1985, Da Matta, 1976, Agostinho, 1974). Tanto a anta quanto o jacaré-açu copulam com a mulher como homens em uma transformação metafórica. Mas a análise de Lévi-Strauss sustenta as relações em que a mulher está para a natureza como o homem está para a cultura ao afirmar, acima de tudo, que,

“Voltamos assim a encontrar, dessa vez em termos de código anatômico, o mau cheiro e a podridão, que, como já estabelecemos, conotam a natureza por oposição à cultura. E a mulher é em todo lugar natureza, mesmo entre os Bororo matrilineares e matrilocais, onde a casa dos homens, estritamente proibida para o sexo oposto, desempenha o papel de santuário para a vida religiosa, ao mesmo tempo em que apresenta a imagem da sociedade das almas, para os vivos” (op.cit.: 310).

111

Na versão de *Xiari*, o homem ficou escondido esperando a mulher no mesmo lugar que a cutia havia mostrado o veado na primeira versão. Logo a mulher chegou no meio da roça, xingando a cutia, depois foi no lugar onde tinha babaçu, fazendo a mesma coisa que a cutia contou ao marido. Ela bateu um côco no outro para chamar a anta. Logo a anta escuta e vem correndo para a mulher, agarra-a e deita-a no chão, antes de tirar a tanga, o homem atira na anta. A mulher levanta assustada, e o homem já tinha saído e ela vê seu marido. Mais tarde, a mulher fala para seu marido “Você não tinha ido caçar?”, aí ele pega a flecha e atira, bate com a borduna e mata a esposa. O homem voltou para casa e falou aos filhos o que tinha acontecido sobre o namoro da mulher com a anta. Os filhos choraram muito, pois não era só ela que namorava com a anta. As outras mulheres pegaram cuité, furaram no meio e seguiram para o meio do rio, testavam se podiam respirar embaixo da água. Elas colocaram na cabeça e entraram no rio, fazendo igual ao boto, boiando e jogando água para cima para respirar.

Se por um lado, a equivalência estrutural entre código sexual e código culinário é evidente, pois os Javaé falam da relação sexual em que o pênis “come uma vagina”, por outro, a posição que coloca as mulheres do lado da natureza não permite perceber que são elas os signos da transformação e da alteração da ordem social Javaé. Essa relação é semelhante com os Kulina, grupo de língua Aruak, da região do Alto Púrus, que conceitualizam os homens mais próximos do pólo da “natureza” e as mulheres no pólo da cultura (Bueno da Silva, 1997)¹¹². O fato de que no mito, a feminilidade esteja associada simbolicamente às alterações em seus corpos, não significa que no pensamento nativo, o feminino está para a natureza e o masculino para a cultura, como entre os Apinayé (Da Matta, 1976). Rodrigues (2008) argumenta que no pensamento social Javaé há uma concepção em que vigora fortemente a agência social na construção do mundo tanto do ponto de vista da ação masculina quanto da feminina, ou seja, tudo o que há nas esferas cosmológicas e sociais são o resultado da agência humana. À luz desta perspectiva, o masculino está relacionado ao princípio da contenção e ao controle da ordem social e o feminino à sua transformação.

O mito das *Anirahu Mahãdu* evoca a cerimônia ritual *jamurikumalu* Kalapalo (ver Basso, 2001) e *iamurikuma* Wauja (ver Mello, 2005), ao encenar a transformação das mulheres em seres masculinos, após terem sido abandonadas pelos maridos. No mito Kalapalo, depois de terem sido abandonadas por seus maridos, elas passam a tocar as flautas (masculinas), abandonam a aldeia e viajam para longe, em diferentes pontos da bacia do Alto Xingu. Estas mulheres, denominadas *itãokegü*, em Kalapalo, significa “mulheres monstruosas” que se tornaram *itseke*. Ellen Basso (2001: 297) explica que na narrativa, “o topônimo (*akuku*)” está “relacionado tanto com *ingila* e *ingilango*”, que significa “acontecimentos e pessoas do começo dos tempos” quanto com eventos ocorridos num passado recente. No mito Javaé das *Anirahu Mahãdu*, as mulheres cortam o seio do lado esquerdo para atirar contra os maridos que mataram o amante *Kobòròrò* (jacaré-açu), abandonam a aldeia e viajam para longe. Na nova aldeia, elas não aceitavam os homens como maridos, mas apenas para a satisfação sexual, assim como não aceitavam filhos

¹¹² Bueno da Silva (1997: 133) menciona que para os Kulina enquanto os líquidos do pai criam a “vida selvagem” dentro do útero da mãe, o leite materno, por sua vez, vai transformá-la em gente. Até a adolescência, a saliva da mãe é a substância principal no processo de construção da pessoa, e na vida adulta, é a saliva de todas as mulheres que detém a potência para a produção da bebida consumida nos rituais.

do sexo masculino. Os Javaé associam as *Anirahu Mahādu* ao povo Avá-Canoeiro também chamados de *Kyrysa*. No ritual do *Hetohokỹ* de 2008/2009, registrei a presença destas mulheres míticas que participam como *Hawyky Worosỹ*, um grupo de *worosỹ* mulher da metade cerimonial *Hiretu*.

Em várias passagens da mitologia Javaé, as mulheres se transformam em seres poderosos (*aōni*), canibais e perigosos como na narrativa de *Hawyky Wenona* e *Myreikō* (Mito Anexo). O Mito dos irmãos *Lỹkỹni* e *Lei* trata, em primeiro lugar, da relação incestuosa entre dois irmãos, prática conduzida por *Lei*, irmã de *Lỹkỹni*, e reprovada socialmente. Esta narrativa foi contada por dois narradores, com a mesma versão, primeiro por *Xiari* da aldeia *Wariwari*, e em segundo, por *Huiriru*, a principal narradora Javaé da aldeia Canoanã. Apresento a versão de *Xiari* com as canções que finalizam a narrativa.

Mito 19 - *Torohoni*

Narrador *Xiari*, aldeia *Wariwari*, maio de 2007

Tradutor *Samuel Iòlò*, aldeia *Wariwari*, maio de 2007

“*Torohoni* morou em *Kanoanõ* com um grupo, era uma aldeia grande. *Lei* ia à noite à cama de *Lỹkỹni* e deitava com ele (fazia sexo). *Lỹkỹni* não sabia quem era. *Lei* era irmã dele. Toda noite aparecia a mulher na sua cama, e ele deitava com ela. Passou um tempo, ele procurou saber quem era ela. Pegou tinta de jenipapo e fez suco para pintar, colocou perto da esteira. Na hora de dormir, ela chegou e ele pegou jenipapo e passou nos seios e na barriga dela. Depois ele foi no lugar onde as mulheres tomavam banho, ficou lá escondido esperando para ver quem estava com o corpo pintado. As moças da aldeia tomaram banho e faltou só ela. Chegou na fonte, ele viu que era ela, toda pintada. *Lỹkỹni* ficou bravo ao saber que era sua irmã e falou para si “minha irmã fazendo isso comigo, me fazendo de outra pessoa (incesto). Eu vivo sozinho porque minha esposa foi embora. E agora você deve fazer tinta de novo. Nós não podemos ficar assim. E a pintou com listras horizontais nas pernas “Nós vamos embora, vamos descer para o fundo das águas”. Ele foi para o mato e com o *Irotairuku* (cuité) fez um passarinho “*Xukuru Xukuru*” e ensinou a ele contar “*Xukuru Xukuru Lỹkỹni* namorou com sua irmã”. Foi bem na hora que os homens chegavam da pescaria e ouviram o canto do pássaro

que nunca haviam escutado antes “Nossa *Lỹkỹni* namorou com sua irmã”. Aí os homens sentaram para ouvir o passarinho cantar e ficaram admirados. Seguiram e chegaram na aldeia, contando o que tinham ouvido. Demorou um pouco e descobriram que era verdade o que o passarinho cantava. A família de *Lỹkỹni* ficou envergonhada e decidiu ir embora para o fundo das águas (*Berhatxi*). Cada um deles foi cantando uma música diferente. Ela foi para o Lago *Koxiabiatyby Rakeresanã*, e ele foi para o rio *Torohoni* (perto da Fundação Bradesco).

Enquanto *Lỹkỹni* virou Aruanã quando foi embora para o Fundo das Águas, *Lei* se transformou em *Leymylò*, uma cobra sucuri *aõni* habitante do Fundo das Águas. Ambos foram cantando para o outro plano cosmológico. Uma das interpretações possíveis que faço da mitologia Javaé vai de encontro aos Wauja em relação à perspectiva dos homens sobre as mulheres. Para os Javaé, a mulher é portadora do sangue menstrual, potencialmente perigoso para os homens; no mito, os xamãs *Ijanakatu* tentam reduzir o perigo da “vagina dentada” das filhas do Sol (*Txuu*); a mulher chamada *Hawyky Wenona* (Mulher Especial), segunda esposa de *Tanỹxiwè*, devora a sobrinha impertinente e, em outra passagem do mito, mata o marido *Ikòrò* (Raposa), colocando sangue em sua bebida por tê-la enganado ao esconder os bichos que saíam de seu ânus. O Mito *Inỹ Wèbohona* (“o lugar onde explodiu a barriga dos *inỹ*”), trata da insistência de uma mulher em querer saber, pelo seu filho, menino iniciado, como os *Worosỹ* arrumavam os dedos para comer (dedos fechados e sobrepostos um sobre o outro) dentro da Casa dos Homens. Ao contar o segredo para uma mulher, todos são queimados em três buracos, preparados por dois guerreiros, destinados, cada um, aos homens, às mulheres e às crianças. Diante da tragédia, os guerreiros se matam.

Talvez resida aí uma das possíveis explicações para o discurso Javaé sobre a punição das mulheres. De modo similar aos Wauja (Mello, 2005), alguns aspectos estruturais que envolvem o sistema ritual-musical Javaé parecem apontar para as interconexões entre música e gênero, corpo e poder, tempo e espaço, ambigüidade e complementaridade operando nas fronteiras entre o mito, o rito e a música, a identidade e a alteridade.

No mito central da alteração ontológica do mundo, a sogra de *Tanỹxiwè* é o Outro, um afim que expressa a dívida ontológica do

casamento e da afinidade a qual os homens procuram negar pela via do ritual-musical, mimetizando um *devir-outro*¹¹³. Se a afinidade é “a armação sociológica dentro da qual se transmite a mensagem do mito” (Viveiros de Castro, 2007a: 123), a música no rito, é a tradução, para os Javaé, de um estado desejado da não afinidade (Rodrigues, 2008). Viveiros de Castro (2007: 121-2) argumenta que na Amazônia, a afinidade matrimonial é pensada como uma “relação delicada”, pois que “perigosa, frágil, incômoda, embaraçosa e preciosa ao mesmo tempo, ela é moralmente densa, afetivamente ambivalente, politicamente estratégica, economicamente fundamental”.

As narrativas Javaé fornecem, em abundância, tramas de relações entre seres em que as mulheres atuam como as protagonistas de grandes transformações corporais, conforme as primeiras análises de Rodrigues (1993, 1999, 2008). Como observou Mello (2004: 55; 2005) entre os Wauja, grupo de língua Aruak, as razões para um povo que “incapaz de exercer uma dominação direta de um indivíduo sobre outro”, ao impor o estupro coletivo como penalidade às mulheres, caso elas venham a “ver” e a entrar na casa das flautas, reside no medo que os homens têm das mulheres. Um medo inscrito na mitologia a cerca do roubo das flautas pelas mulheres (*iamurikuma*). Entre os Javaé, no lugar das flautas, são as máscaras de Aruanãs, chamadas de *ityky*, glosadas como “o corpo dele”, que ocupam um lugar homólogo às flautas Wauja (Mello, 2005) e Kamayurá (Menezes Bastos, 1990, 1999), proibidas às mulheres, guardadas no espaço central da fabricação e repouso das máscaras, a Casa de Aruanã. O complexo das flautas sagradas, como sugere Menezes Bastos (1999: 224), um subsistema músico-mitológico e ritual que, centralizado em determinados aerofones (quase nunca somente do tipo flauta), se caracteriza pela exclusiva competência masculina, um tabu para as mulheres Kamayurá.

O que é mais significativo, independente da vida ritual ser, pelo menos em parte, proibida às mulheres, é que elas são as detentoras de um poder de alteração das relações. Isto aponta para uma noção mais associada à ambigüidade nas relações de gênero do que uma noção de dominação masculina. J. Hill, S. Hugh-Jones e M. Strathern, na mesma coletânea (2001), argumentam que, para pensar as relações de gênero, em vez de uma concepção mais associada à dominação masculina, as noções de “complementaridade” e de “relacionalidade” permitem

¹¹³ A noção de devir-outro, tomo emprestada de Deleuze (2005), que não implica uma conotação de transcendência, mas de imanência.

elucidar os sentidos de gênero. Se tanto no plano mitológico quanto no sociológico, a masculinidade está mais associada à conservação e a feminilidade associada à alteração e à transformação conforme a análise de Rodrigues (2008), em outro plano, acontece o inverso, porque há práticas no ciclo de vida das mulheres (a menarca e o resguardo pós-parto) que também revelam a intenção da contenção das substâncias corporais na construção da pessoa e seus atributos morais. Já no ciclo de vida masculina o ritual de iniciação dos adolescentes tem o sentido de transformação, o “tornar-se” alguém participante dos segredos da Casa de Aruanã, a fase liminal de adentrar um período simbólico de morte e renascimento, como nos ensina as análises de Victor Turner ([1967] 2005).

Para Gregor e Tuzin (2001: 309-336), os “mitos do patriarcado” apontados por Bamberger (1974), são a chave de um complexo de práticas e símbolos associados às instituições masculinas. As narrativas míticas relatam um tempo em que as mulheres descobriram, inventaram ou possuíram as flautas ou trompetes sagrados, o centro simbólico da vida cerimonial masculina. Na trama mítica, estes objetos permitiram por um tempo que as mulheres dominassem os homens, estes, por sua vez, enganaram as mulheres e tomaram os objetos. A posse do complexo das flautas e trompetes sagrados resultou, simbolicamente, na posse do poder gerativo das flautas, reordenando a sociedade. Dentro deste cenário geral, há significativas variações. Na mitologia Javaé, os Aruanãs não eram e não são concebidos como seres do domínio feminino, mas pertencentes a um mundo de gêneros indiferenciados de *Berhatxi* (mundo subaquático) e *Biu Wètyky* (mundo celeste). Por outro lado, as mulheres são aqueles seres que sofreram transformações e metamorfoses associadas com a alteridade, os monstros canibais e as traidoras de seus esposos. Rodrigues (1999, 2008) mostra bem essa relação entre a “feminilidade e a alteridade” na cosmologia Javaé. Essa relação parece uma variação da posição das mulheres Tukano com a alteridade, dada pela economia das trocas exogâmicas (C. Hugh-Jones, 1979; Chernela, 2003).

Na mitologia Barasana, os homens, vivendo sob o mito do matriarcado, menstruam, dão o nascimento de uma criança e têm leite. Com a posse masculina das flautas sagradas, instrumentos de agressão fálica, as mulheres que as vêem são violadas por elas (Hugh-Jones, 1979: 266; Gregor, 1985, para os Mehinaku), como se as flautas fossem pessoas (ver Gell, 1997). A mitologia dos Bará, grupo Tukano, funde imagética masculina e feminina associada com as flautas pela asserção

de que as mulheres eram as proprietárias originais das flautas que guardavam dentro de suas vaginas (Jackson 1983: 188). Comparativamente, as máscaras de Aruanãs são consideradas o “corpo velho” (*tykytyby*) dos seres mágicos, sua “roupa” (*tyky*), usadas no mundo de fora, do mesmo modo que as existentes nos mundos cosmológicos. É o xamã que faz a grande viagem até o mundo subaquático, no corpo do beija-flor, do morcego ou do xexéu (pássaro amarelo e preto), e olha para “dentro” daquele mundo para *ver* e conhecer as faces dos Aruanãs. Na viagem de retorno, ele ensina aos homens considerados mais criativos como confeccioná-las e guardá-las em segredo.

A natureza do segredo dos homens Javaé busca manter os olhos de mulheres e meninos não iniciados excluídos da ação ritual. Mas, sustentar o segredo não é apenas um modo de produzir a diferenciação social, mesmo que não reproduza fronteiras rígidas entre homens e mulheres, o feminino e o masculino a outros domínios da socialidade. Tudo parece como se o segredo da Casa dos Homens, a ocultação da identidade dos cantores e dançarinos mascarados, e a própria confecção das máscaras de Aruanãs, sejam tentativas adequadas para operar como a expressão masculina de evitar a posse das máscaras pelas mulheres como se fossem *aõni*, perigosas, canibais, alteridade. Do ponto de vista masculino (e mítico), presume-se que as mulheres querem entrar na Casa dos Homens, tocar nas máscaras e vê-las sem o seu portador, ou seja, tomar o poder masculino, justificando os movimentos cuidadosos e proibidos dos rituais (Piedade, 2004, para os Wauja; Menezes Bastos, 1990, para os Kamayurá). A vigilância entre os xinguanos (Wauja e Mehinaku) parece uma constante entre os homens durante os rituais, tanto que entre os Mehinaku (Gregor, 1985) e Wauja (Piedade, 2004; Mello, 2005), as mulheres devem ficar dentro de suas casas, de portas fechadas enquanto os homens tocam as flautas na praça. Entre os Javaé, as mulheres devem ficar dentro de suas casas quando os Aruanãs e *Worosy* chegam à aldeia ou quando vão embora ao final de um ciclo cerimonial de Aruanãs ou ao final do ritual de iniciação masculina. Qualquer deslocamento deles para o lugar mítico ou uma pequena viagem dos Aruanãs com os homens para pescar no ritual do *Idohoky*, traduzido como “muita comida dele”, deve ser evitado dos olhos femininos, assim como a fabricação das máscaras, a identidade dos dançarinos e dos cantores não deve ser revelado.

Música e gênero

As letras das canções de Aruanãs têm como foco o comportamento sexual das mulheres, tema também presente na cadeia narrativa dos mitos, já observados por Rodrigues (1993, 2008) para os Javaé e por Lima Filho (1994) para os Karajá. Embora eu tenha identificado uma contradição entre aquilo que os homens Javaé disseram que os Aruanãs “só cantam temas sobre mulheres” e o que os Aruanãs cantaram durante os rituais na aldeia *Wariwari*, gravadas por mim em 2007, isso não gera um problema. Indica, por outro lado, que o universo temático das composições musicais Javaé é mais amplo. Por enquanto, pretendo fazer um sobrevôo sobre as letras de 23 canções cantadas por um dos grandes compositores e cantores da aldeia *Wariwari*, *Xiari*. Ele é considerado uma pessoa dotada de qualidades que são muito valorizadas no processo de criação e performance musical, como mostrei no capítulo sobre os conceitos de música Javaé. As gravações foram realizadas na casa do cantor, sempre acompanhado de uma platéia formada pela esposa, filha, genro e netos. A tradução das letras foi realizada na aldeia Canoanã com um interlocutor Javaé experiente no trabalho de campo com antropóloga. Segundo o compositor *Xiari* e o tradutor *Têwaxi*, as canções apresentadas aqui podem ser cantadas em alguns rituais porque são consideradas “belas músicas” de compositores ilustres executadas em outros tempos (“tempos antigos”).

Algumas canções do Aruanã *Weru* são cantadas e dançadas com o idiofone globular em uma das mãos. Outras canções são atribuídas a compositores Karajá, cantadas pelo Aruanã *Debò* (“mão”), que não usa o idiofone, daí o seu nome literal de “mão”. Conforme me explicaram, as canções de ambos podem ser cantadas pelos dois, porque “eles são muito parecidos no modo de cantar”. As canções apresentadas aqui foram gravadas fora do contexto ritual, na casa de *Xiari*. Como ele sabia de meu interesse pelas músicas de Aruanã, sempre me chamava para gravar as canções que lembrava naqueles dias em que não havia rituais. Para ele, estas gravações também foram uma forma de registrar canções em Cds que nem todos os homens da aldeia conheciam e depois compartilhar da audição destas com seus netos ou, principalmente, levar para a Casa dos Homens. Na minha viagem a campo, lhe entreguei os Cds, recebidos com muito contentamento e um sinal da reciprocidade e de meu compromisso com ele e com a aldeia. Durante semanas, estas gravações ecoavam pela aldeia, produzindo muita alegria e comentários

entre os homens Javaé ao aprenderem novas canções. Em Canoanã, alguns rapazes tiveram acesso aos Cds e comentavam da alegria em tê-los porque aprenderiam novas (ou antigas) canções de um mestre reconhecido que é *Xiari*.

As canções cantadas por *Xiari*, foram gravadas nos meses de abril, maio, setembro e outubro de 2007 na aldeia *Wariwari*. Partes das traduções de *Téwaxi* foram realizadas na cidade de Formoso do Araguaia, em novembro do mesmo ano. As tabelas abaixo apresentam a seqüência de canções, as traduções, mas não apresentam o formato integral de como seriam cantadas pelos Aruanãs durante toda a duração da peça musical que pode variar de 6 a 10 minutos cada uma. As canções apresentadas abaixo na língua Javaé podem ser acompanhadas com o CD 1 (Anexo) para audição integral. Apresento as peças no formato de tabelas para que os dados ficassem mais compactados ao longo do texto.

Cantor <i>Xiari</i> , aldeia <i>Wariwari</i>	
1. Aruanã Weru)	Tradução: <i>Téwaxi</i>
<p>Iumý Kia kirèkè runÿreri kèrèmÿ kiaki Tarèkè inirioresenÿkÿmÿ rarutakarere Mi kiaki tarèkè itudi tykyna Rexiweitykyhyna tykyhynanyrèmÿ ã ã.</p> <p>Tõõ Lerÿkèhè kiaki tarèkè ihemÿ Idi rarerì kiaki tarèkè idi rarerì Idirarè ã ã.</p>	<p>O corpo dele Estava sentado ali, estava querendo casar com uma mulher. Só ficava com a tanga e matava a saudade dela.</p> <p>O pênis dele Prima foi atrás dele Foi atrás.</p>

Neste bloco de canções, aparecem dois termos vocativos para homens e mulheres na categoria de parentes “próximos” e “distantes”. O primeiro termo é *Lerÿ* glosado como “prima” e também designa todas as mulheres da geração de Ego, irmãs reais e classificatórias. Segundo Rodrigues (2008: 311), entre estas mulheres “se encontra a sua esposa preferencial (a prima cruzada distante), também chamada de *lerÿ*”. O segundo termo é *waixi* designa a categoria de “primo mais novo”, na tradução literal é glosado como “meu primo mais velho”.

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia	
2. Aruanã Weru	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumý Tiòbo berehe nadèmý Tiòbo berehe nadèmý tawedenaleabo Dilaòjunyðèmý ixýbylerèkè kiahèrèrèmý ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerýkè</i> aòkekihe tuu adekèrèhemýnýmý Areake tahe ranýrerimý Arybe riki ralomýreareri aijyky Ralomýreareri araru rèkè rýikòreri ã ã.</p>	<p>O corpo dele Para quê ela veio? Para quê ela veio? Ela veio só procurar o lugar de fazer sexo. E vai outra vez.</p> <p>O pênis dele Prima se for outra coisa, Eu chego até você Mas como você não tem palavra Diz que não se acostuma</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
3. Aruanã Weru	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumý Ijð inihe kanakemý tami rarybereri Ary elenahe arydimanakèrèmý kuaki Araijemý rarereri araije tyhymý <i>Ranýremý ã ã.</i></p> <p>Tõõ <i>Lerýkè</i> uritere tutary eteri Wealotynaoby wadeke rubehemý Reari iný karèkèrè Iný karèke rebe aijyky tòmurèmý ã ã.</p>	<p>O corpo dele Algumas delas vêm falando Ela vem no seu caminho, esperando por você, esperando por você. Depois, cansou de esperar e ficou sentado.</p> <p>O pênis dele Prima por quê você fala isso E ela foi atrás de mim Queria casar contigo, queria casar contigo. Só que você gostava de contar.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
4. Aruanã Weru CD 1 Faixa 09 (MD1 306)	Tradução: Têwaxi
<p>Iumỹ Tiwaerymỹ he tate tami rarybereri Araerylemỹ wa adiraremỹ kuaki Wadi torenỹ telekeni kohe nõhõtí roiremỹ ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykê</i> uritere tutarybereteri Uri tami reriraki disimỹ Tamỹrerira kileta mahamỹ Rexianỹmỹ heriroidè ã ã.</p>	<p>O corpo dele Eu conheci, falei com ela que te conheci sim Naquele lugar que você me provocou Pensei na hora!</p> <p>O pênis dele Prima, para quê você fala isso. Só brinqueei (toquei sexualmente) com ela Por causa disso, ela se deitou E abriu as pernas.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
5. Aruanã Debò	Tradução: Têwaxi
<p>Iumỹ Kia txihe roirakèrèmỹ inỹ rirana rèbè Atxi he roirakèrèmỹ ao lyby lyby Ta roirenỹrerimỹ ariore wana Arèhè rèhèrèmỹ ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykê</i> wadeke riki rarerí tami Rarybereri tariore dirèkè wadeke Rarerí tami rybemỹ aõbo roireri Hare tahemỹ aõery bekõ lemỹ Urilerikehe riobina bina nỹreri mi ã ã.</p>	<p>O corpo dele Elas foram. O jeito de andar delas é diferente da gente Elas são pretas Chegaram. Elas e seus filhos são todos compridos.</p> <p>O pênis dele Prima chegou para você. Está falando com ela. Trouxe o filho dela e depois não falou, anda. Ela briga com a outra que fica sem graça.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
6. Aruanã Debò Autor: Ibutuna Karajá	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Hitxi hitxi m̃y he aroikèrèm̃y Hitxi hitxi m̃y he aroikèrèm̃y Ix̃y tyby leke wadi lehe rare m̃y Ijoi deri rèkèè um̃y rerakèrèm̃y ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Ler̃y</i>kè he aõbo tutatem̃y Tam̃y rarybereri ààdeheka Tyhyreñy kia rèbèrèkèhè Txiohok̃y remi (k)uladu lahi ity Lerikirare tam̃y rarybèm̃y Kia rèbèrèkè txihok̃yrem̃y adeke ixeroire ã ã.</p>	<p>O corpo dele Quero ficar sozinha Quero ficar sozinha O dono do aldeia que me incomoda. Os homens que ficam contigo.</p> <p>O pênis dele Prima por que você faz isso. Está falando com ele Você é muito gorda e a sua vagina é frouxa igual da velha Prima é isso que falamos de você.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
7. Aruanã Debò – CD Faixa 10 (MD1 314)	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Wikòhe ijyky heroikèrèm̃y Taherimakile taile he habu nuõm̃y Ijyky he roikèrèm̃y, ibinarè bohowa He habu kaiñy tuu roha roha ñyroiire ã ã</p> <p>Tõõ <i>Ler̃y</i>kè ti bobere akoreñy tu ijyky dure Tami rarybereri. Kale k̃yñy tu ijyky durèm̃y Wijiryralek̃yñy he habu hunanam̃y, ijyky lem̃y Ijyky lem̃y Tui jyky roireri habu nuõ mi Hirari kò ijyky m̃y ã ã.</p>	<p>O corpo dele Conta para as outras do pênis dos homens “É ruim depois de transar A tanga fica molhada, molhada”.</p> <p>O pênis dele Prima quem é que conta para vocês “Ela que conta, as novas só contam sobre o sexo dos homens, E conta para as meninas”.</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
8. Aruanã Weru – CD 1 Faixa 11 (MD1 308)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumỹ Iximỹ kieriki ijyky roireri inỹ inỹ Inỹ rỹrìrè irybenale rare Weryry dārirèkè irybenareri ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykèhe</i> kiamỹ kori iximỹ Tarybeteremỹ ta umỹrièè Ta werokò txi rèxiè tama Bymỹ reareè mi ã ã</p>	<p>O corpo dele Conta para si mesmo, que todas as pessoas são namorados dela. Até os meninos.</p> <p>O pênis dele Prima, assim que você ri, fala, está falando com ela. Ela ri olhando no corpo e também olhando no umbigo. Passa a mão na barriga.</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
9. Aruanã Debò – CD 1 Faixa 12 Autor: compositor Karajá (MD1 317)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumỹ Tamỹ he rarybè kèrèmỹ tu Jarado lehe rare kèrèmỹ hawyky Biawa mỹ ijarado lê henỹ raremỹ Kia kitahe tariore ratyre ribilenỹ Tamỹ tati riwy ratiranỹreri ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Waixikè</i> aõ hebo tutatemỹ Tamỹ rarybe reri kuladu Hawyky kori ijarana kori Raremỹ rubuna he rare Kia kitahe tamỹ he rareri tamỹ rareri.</p>	<p>O corpo dele Fala com ele porque também fazia isso. Jarado (homem veloz) ficava com duas mulheres E mesmo assim procurava outra mulher para fazer sexo.</p> <p>O pênis dele Primo porque você é assim. Fala com ele, mexe com criança e mulheres. É perigoso, causa até a morte. Ele foi para ela. Ele foi para ela.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
10. Aruanã Debò – Autor: Ibutuna Karajá	Tradução: Tèwaxi
<p>Iumý Ixideke nunanaki taty Riwonýký- riwonýkýný keremý Taty lenaký taty riije riije mi Kia ralore ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerýkè</i> amýdiakãký tariamý Tate budi leký tariamý Akoòheturè hawyky tyijo Ledirèkè kia ibinanýkýmý ralore ã ã.</p>	<p>O corpo dele Ela se mexeu. Faz barulho da tanga dela. Depois fica se olhando, olhando. Foi para casa.</p> <p>O pênis dele Prima você puxou o seu pai. Ele só quer conhecer vagina de outra mulher.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
11. Aruanã Debò Javaé	Tradução: Tèwaxi
<p>Iumý Abina teri behe tami rarybereri Iurehe iný boho hawyky ririrè urele Inika, hawyky ryirerimý kia ditahe Tariore tyby di rere-rere mi ryireri ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerýkè</i> iximý rybè roiremý Tami rarybèreri, habu Erykõmý rarybèmý iximý Relykymý runýreri kia tahe Ala buninadi hawo rarerimý ã ã</p>	<p>O corpo dele Você está doente. Está falando com ele, a mesma coisa de que nós traímos a mulher. Elas fazem a mesma coisa.</p> <p>O pênis dele Prima, você fala que não sabe namorar. E nunca namorou.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
12. Aruanã Debò Javaé	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Txio kýixe tami tami rahola Kêrêmý taihe adeburemý Ijara roikêrêmý bederahý berebuna reri Ixý runareri, bederahý berebuna rerimý ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykè</i> tabi kōkorisã tate Tami rarybereri, taikýnýtã Adeke ixibura roiremý he Bededi tariamý iný toenamý Kierãý iný hemý ijara di tate ã ã.</p>	<p>O corpo dele Eu ouvi falar dela e apoiaram-na Ficaram valentes por causa dela Pessoas ficam com medo dela, de rir no mato. Sentiram vergonha dela.</p> <p>O pênis dele Prima você ainda não casou. Porque os homens desejam você E você corre deles.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
13. Aruanã Weru Javaé - CD1 Faixa 13 (MD1 309)	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Aõ heta akobiremý ahýrenýna Rený aijara terimý ibinana tyhymý ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykè</i> awohyna mý iherina tyby Rený roikêrè mý ihýrenýna tyby Roikêrè mý irokòki roikêrè mý ã ã.</p>	<p>O corpo dele Porque você deixou seu (homem) preferido que a visitava. É ruim. Depois deixou.</p> <p>O pênis dele Prima você acha bom que só ficou o lugar Onde eles dormiram Ficou só o lugar.</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
14. Aruanã Weru Javaé CD Faixa 14 (MD1 310)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumý Kiahe tami ryry kèrèmỹ Ixiraribile nikahe tami ryry Kèrèmỹ aõhõkýmý wanýkýnanao Byhe wadekè ryryrèmỹ kia kitahe Iheworibi tami rohonýmý ritooy rarẽ Rarẽ nyrerimý ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykè</i> uritere tuta rybeteri Aõhe iohokõre alabunina Wadekè rearereri kia kitahe Bina ririraný lemý adi råkè he Toy riterenýmý rahinýremý ã ã.</p>	<p>O corpo dele Chamou-a para ficar com ela. Eu a chamei na hora que estava sofrendo Colocando minha cabeça no ombro dela.</p> <p>O pênis dele Prima por que você fala isso, Está falando com ela, Ouvia sua bagunça Mesmo quem está doente e não tem jeito Ele chorou.</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
15. Aruanã Weru Javaé CD1 Faixa 15 (MD1 312)	Tradução: <i>Tèwaxi</i>
<p>Iumý Tiki wanahe rorený kèrèmỹ Ahuriore kirèkè tiki wana kèrè Rorený reri mý ã ã.</p> <p>Tõõ <i>Lerykè</i> he adi rèkè adeke Rarybereri tai rèkè adeke Rexiowynýmý idi araorinýreri mi ã ã.</p>	<p>O corpo dele Os dois se enrolaram na beira do laguinho, E se enrolaram.</p> <p>O pênis dele Prima, sua mãe diz que fala com você e lhe dá conselho.</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
16. Aruanã Debò Javaé	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Iximý he rarybe kèrèmỹ Rexi txi hōnỹ mý he iximý he Rarybe kèrèmỹ hyri aōmỹ ný ky Duki rexitxihō ný mý rèkè iximý Rarybemý runý rerimý .</p> <p>Tõõ <i>Waixikè</i> rexitxi hōnỹ mý Rèkè iximý rèkè tarybeteri Kèrèmỹ tibo kyny iný iho Kōrè mý tibo kyny rèkè Hyri iho kōre kia harè We jōrō doroto ritareri ã ã.</p>	<p>O corpo dele Fala por si mesmo, que ele não é pajé E nega que não é pajé.</p> <p>O pênis dele Primo porque você nega que não é pajé Fala que não tem ninguém que é pajé E para que você tira a língua do candu (passarinho preto).</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari	
17. Aruanã Debò Javaé CDI Faixa 16 (MD1 318)	Tradução: Têwaxi
<p>Iumý Kia he rexi tao juný kèrèmỹ Iwede ryireri txi lehe rexi tao Juný kèrèmỹ. Kia kitahe itxile Rerireri tara ty boro txi le Rerire mý.</p> <p>Tõõ <i>Lerykè</i> timý tahe habu Arawèmỹ adi roireri Diarý tahe womale raireri Diarý tahe wahe wolemý Reije mi rareri ã ã.</p>	<p>O corpo dele Ele foi ver, mas quando chegou lá, Estava fazendo sexo. Ele pegou na vagina da sobrinha.</p> <p>O pênis dele Prima como você faz sexo Eu fico deitado Eu fico atrás.</p>

As nove canções do segundo bloco foram cantadas por *Xiari*, dia 23 de maio de 2007, na aldeia *Wariwari*. As traduções são de seu neto *Samuel Iòlò*, professor bilíngüe da aldeia.

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i> (23/05/07)	
18. Aruanã Weru Javaé CDI Faixa 17 (MD1 290)	Tradução: <i>Samuel Iòlò</i>
<p>Iumý Hiraritxi lee habumý bèdè he Roirere mi reke rarybèra Arira xiwede Riraký roire, rira he roiremý</p> <p>Tõõ <i>Lerýkèè</i> tyoberehe tu u Rybèdurehe tuhe rybe roireri Ihetxi towerubudu lee tu u Rybedure</p>	<p>O corpo dele Desde menininha falou do homem Lembro do que eu falo Você andava rebolando, provocando Andou assim E continua andando com graça</p> <p>O pênis dele Prima, procura quem é que falou Quem foi que falou A pessoa que falou tinha a bunda cheia Ela que falou.</p>
Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
19. Weru Irasò Javaé	Tradução: <i>Samuel Iòlò</i>
<p>Iumý Hawyky warahetotxi lèèky Wahemý rijemý Wahemý rijemý</p> <p>Tõõ Aõnimý rijereri, Aõnimý rijemý Roirerimý</p>	<p>O corpo dele A mulher olhou a máscara Por causa disso Que veio para mim (sentido afetuoso) Procurando, procurando</p> <p>O pênis dele Procurando como <i>aõni</i> Deitado</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
20. Weru Irasò Javaé	Tradução: <i>Samuel Iòlò</i>
<p>Iumý Tamyhèè rarybèkèèremý Idiireke raèèmý iximýhèè rarybèkèèremý Isý biawa idilèèkýroi roi rerimý</p> <p>Tõõ <i>Lèèrýkihe</i> uriterehetu tarybeteri Iubutulemýhe tasýdeote Wanalehe tu u rabederi Tu u rabederi bederi rerihiý</p>	<p>O corpo dele Eu falo para ela(e) Queria namorar Ela contou para alguém Parente dela, amigo O povo não parente parar de falar dela</p> <p>O pênis dele Prima você falou, mas não ouviu (alguém) Todos juntos. Toda a família Você trouxe junto Naquele tempo</p>

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i>	
21. Weru Irasò	Tradução: <i>Samuel Iòlò</i>
<p>Iumý Wideke nõnanakihe tatu Riwonýký riwowýký nýkèrèremý Taty elenýkýý tatu riije riijemý Kia ralõreri mýýý</p> <p>Tõõ <i>Lery</i> kihe amo diaõkõhe Tariamý Tate buti leký tariamý tatemý Amýkõhe tureke Hawyky tyijoledireke ibinanýkýmý ranariakèrèmýýý</p>	<p>O corpo dele Aproximou-se. A tanga. Fez barulho, fez barulho. Apressou-se. Olhou. Olhando sua tanga e a vagina. Eu entrei (o pênis)</p> <p>O pênis dele Prima. Com quem você anda Ninguém faz. A entrada da vagina da mulher Estragaram, usaram Cada um deles que andou e viveu</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari , 30/05/07	
22. Weru Irasò	Tradução: Samuel Iòlò
<p>Iumý Iximýhe rarybekeremýmýixi ixi hõnymý he Iximýýý rarybekeremý hyrii aõmýný Kýdumý reke rixitxihõnymýreke iximýhe Rarybemý runýrerimýýý</p> <p>Tõõ Waixi kihe rexitxihõnymý reke Iximý rekehe tarybe teri keremý tibo kyny Iný ihõkõremý Tibo kynyreke hàri iokõremý Kiaharè ý wèè juro rõ doroto Ritarerimýýý</p>	<p>O corpo dele Alguém falou de si mesmo Se defendeu. Falou de si. Pajé negou seus erros Negou. Falou de si mesmo. Sentado</p> <p>O pênis dele Irmão mais novo negou. Falou da gente, cadê? Pajé não tem, mesmo assim, A língua e a barriga do pássaro que tirou</p>

Cantor Xiari, aldeia Wariwari , 30/05/07	
23. Debo Irasò e Weru Irasò CD1 Faixa 18 (MD1 270)	Tradução: Tèwaxi
<p>Iumý Tamyhe rarybekeremý Riwaijemý he runykeremý Aõkõkyny he riwoorykyny he Aõkõkymy he kiahe rarei hý Tamyhe rarybekeremý Riwaijemý he runykeremý Aõkõkyny he riwoorykyny he Aõkõkymý he kiahe rarei hý</p> <p>Tõõ Lerý kihe aõhebo tutatemý Tamý rarybe reri Aõwaxina kori bo Bobumyhe bumykeremý kiaki Tahe he riwwaijemý ryireri Aõriwomy he taryriwomý he</p>	<p>O corpo dele Falou com ele E ela esperou. Ficou esperando Sentada e nada E ela foi buscá-lo E não conseguiu trazê-lo.</p> <p>O pênis dele Prima porque você fez isso? Ela chorava e ninguém (o homem) a viu. Chorava sentada. E ela me esperando Escondeu o rosto e a boca Fechou a boca quando olhou para ele Ninguém a viu chorar</p>

Cantor *Xiari*, aldeia *Wariwari*, 30/05/0724. Debo Irasò e Weru Irasò Karajá CDI
Faixa 19 (MD 271)Tradução: *Tèwaxi***Iumý**

Tamyhe rarybe keremý
Iný ijo siri tate rarybe keremý
Tamy worelemýaõbo kie he
Rexitejire kiaki tahe urile
Ralanymy reke rexi hawire.

Tõõ

Lerýkai hiwa ikerenymý
Tyiteri tamý rarybereri
Kai hiwa ikerenymý
Texihawite
Kiale kikinyhe tutelemý teate
Kaile texihawite
Texitedite hý

O corpo dele

Ela (tori = não índia) tem muito pêlo na vagina.
Deitou-se (na praia) e se bronzeou
Porque achou bonito as outras fazendo o mesmo.
Apareceu os pelos da vagina
Deitou-se com a vagina de fora

O pênis dele

Prima você é pior
Porque tem mais pêlos
Do que todo mundo.
Você foi se bronzear
Tem mais pêlos que todo mundo.

A última canção deste bloco foi cantada por *Ijareheni* na performance ritual *Hanýky*, aldeia *Wariwari* mas muito conhecida e cantada em Canoanã segundo meus interlocutores. Por um lado, há muitas canções que os Javaé não recordam quem são os compositores. Por outro lado, há canções que são de teor acusatório, isto é, que falam de alguém, e por isso, não se pode indicar o nome do autor.

Cantor <i>Xiari</i>, aldeia <i>Wariwari</i> , 30/05/07	
25. Ijareheni Irasò Composição Xiari. CD1 Faixa 20 (MD 272)	Tradução: <i>Têwaxi</i>
<p>Iumý Kiahe riwinyre hý Tawasinamý ixyrumy Kiahe riwinyre hý Kiahe riwinyre hý Kiahe riwinyre hý Tawasinamý ixyrumy he riwinyre hý Tawasinamý ixyrumy he riwinyre hý Tawasinamý ixyrumy he riwinyre hý</p> <p>Tõõ Kiahe riwinyre hý tawasinamý Ixýrumý he riwinyre hý Kiahe orile idi rexiwekekomý Riwinyre tõõ he riwinyre hý</p>	<p>O corpo dele Ele fez um pênis de madeira para pagar Porque ele passou vergonha Ele havia roubado</p> <p>O pênis dele E fez um pênis (nõõ) de madeira. Porque não enfiou no seu ânus</p>

A canção abaixo gera lembranças do tempo em que *Kuriwiri* era moça e namorava. Também conhecida como *Marina Kuriwiri* reside na aldeia *Wariwari*, mas na adolescência morava em Canoanã como muitos dos habitantes de *Wariwari*. Ela é uma das mães de Aruanã da aldeia e quem me deu o primeiro nome (*Narubia*). Todas as vezes que escuta a canção, ela chora de emoção e saudades.

Cantor *Xiari*, aldeia *Wariwari*, 30/05/07

26. Weru Irasò CD1 Faixa 21 (MD1 293)	Tradução: <i>Têwaxi</i>
<p>Iumý Dy ádahare tanyke he my aôhetaky Axýrukore iný wideke Rexiwony tibohe radykemý Raramý adekõ riraroimý rarakere hã Tõõ <i>Lerýkè</i> huriobýtami keremý Urioby tamy ririremý Tamy rexiwo nymye araijaranymý waukeremý</p>	<p>O corpo dele Dy (sobrinho/filho), você não tem vergonha Você quer namorar com ela Qual será (a mulher)? Você anda procurando mulher Você já esteve com ela.</p> <p>O pênis dele Prima espera que ele vai até ela. Ele chega e agarra-a. E continua desejando-a Ela correu. Eu vi</p>

Na estrutura enunciativa destas canções, há três posições de sujeitos: os Aruanãs, os homens e as mulheres. No sistema cancional do rito, o enunciador central são os Aruanãs que cantam através do corpo dos homens o que os homens não podem proferir no cotidiano. A *dialogia* se efetiva entre os dois sujeitos, um cantando por meio do outro; enquanto que a terceira posição é ocupada pelas mulheres, “tema-sujeito” das canções, geralmente indexadas como os sujeitos que desencadeiam nos homens, os desejos sexuais. Os homens são aqueles que sofrem a ação dos desejos femininos. Enquanto os homens, identificados com os Aruanãs, estão associados à vida cerimonial, as mulheres estão associadas à alteridade e à transformação corporal¹¹⁴. Observo que os repertórios musicais nas terras baixas parecem incluir tanto as músicas dos deuses, dos inimigos, no caso Araweté (Viveiros de Castro, 1986: 584), as músicas dos “espíritos” e “estrangeiros”, no caso Suyá (Seeger, 2004: 57-7), e *apapaatai*, no caso Wauja (Piedade, 2004, e Mello, 2005), quanto as músicas de Aruanãs e *Worosý*, no caso Javaé. Se na concepção Araweté, os xamãs não aprendem com outros xamãs, pois quem canta são os *Maí*, canções que manifestam a exterioridade,

¹¹⁴ Ver Rodrigues (2008), para a análise das relações simbólicas da vida cerimonial com o masculino e os corpos fechados, e da alteridade com o feminino e os corpos abertos.

tornando o xamã um “corpo-sujeito” de vozes que estão alhures (*op.cit.*: 543-6), na concepção Javaé, as performances de Aruanã transformam os homens mascarados em outros “corpos-sujeito”, pois, no discurso social, quem canta não são os homens.

A música no sistema ritual tem, portanto, o poder performativo de enunciar os desejos dos homens através de outrem. As canções em sua natureza dialógica enunciam a existência de um “ponto de vista” em que a palavra virtual dos Aruanãs materializa-se nas músicas como corpos, incidindo ali o dinamismo, real e virtual, entre rito e mito, exterior e interior, continuidade e descontinuidade. A “palavra alheia” (*id.ib.* 526), como propõe Viveiros de Castro para os Araweté, é o sujeito da enunciação de um mundo possível. Em outras palavras, a “palavra alheia”, no caso Javaé, são as enunciações dos homens cantadas pela boca dos Aruanãs que tratam de outrem, isto é, o outro é o conteúdo deste sistema citacional entre Aruanãs, homens e mulheres.

Quando escrevia sobre a performance *Marakasi*, voltei a consultar a etnografia de Deise Montardo (2002) sobre a música Guarani a procura de relações ou de referências Tupi para pensar o *Marakasi* Javaé. No estudo de Montardo (*op.cit.*: 201-202) ela observa na letra dos cantos Guarani,

“diversas vozes ali presentes para a comunicação e a interação entre os participantes durante o ritual (...). A mudança nos pronomes na letra das canções aponta pra uma constante mudança de perspectiva da voz que está cantando. Quando dona Odília diz que quem está contando não é ela, mas o *Pa 'i Kuara*, o dono do Sol, é o ponto de vista deste que está sendo expresso”

Os Javaé dizem que há muitas músicas de Aruanãs que vêm prontas do Fundo das Águas, trazidas pelo corpo dos xamãs, uma noção muito semelhante com os Guarani para quem “a música já existe em outro lugar” (Montardo, 2002: 45).

A palavra do outro, distinguidos em sua alteridade, opera como a transposição da dinâmica entre os falantes para a tessitura dos enunciados, ou seja, o discurso do outro no enunciado do outro (Bakhtin, 2000: 317-8). Os cantos dos Aruanãs são jogos de citações e ecos de uma polifonia onde quem fala é sempre o outro, a fala do que falam os homens sobre a alteridade. Por um lado, tudo parece apontar para a natureza transitiva e recursiva das canções de Aruanã, pois, quem canta são outros seres, diferentes duplas que formam um cenário vocal em que a temática recorrente é um outro. Por outro, são canções

intensivas, muitas vezes acusatórias, que formam um território dinâmico de refúgio do discurso poético, das emoções, dos afetos, do ciúme e das paixões, masculinas e femininas.

Nessa ótica, os gêneros musicais são pensados como instâncias também discursivas, tensas, convergentes e polifônicas de outrem na medida em que as relações dialógicas entre os enunciados implicam sempre posições diferentes de autoria e enunciação. Efeitos de “pontos de vista”. Os enunciados, quaisquer que sejam a rede de relações em que estão situados, contêm toda a densidade das subjetividades, valores, expressões e emoções de um grupo social. O que interessa reter aqui é o conceito de *dialogismo* que implica a existência, nos enunciados discursivos, de pontos de vista de outrem, ou seja, todos os enunciados possuem uma dimensão dupla ou múltipla. Na acepção de Bakhtin ([1979], 2000), o *dialogismo* não é redutível ao diálogo entre dois indivíduos porque se refere ao princípio constitutivo da linguagem e à composição do discurso, isto é, trata-se de relações que os sujeitos estabelecem com o mundo, sempre mediadas, simbolicamente. Nas relações dialógicas, a alteridade é o pólo que atualiza as relações com o outro, que, por sua vez, atualiza o objeto estético como a canção.

Os gêneros musicais dispõem de uma forma padrão e estável de estruturação. Na música de Aruanã, a forma ou estrutura que lhe dá estabilidade é a divisão ternária em *iumy*, *tõõ* e *ranõra*. Esta última além de designar o final da canção, opera como a chave de abertura do início das performances. Os enunciados formam, portanto, uma cadeia muito mais complexa de outros enunciados assim como as fronteiras delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes (Bakhtin, 2000: 294). São as alternâncias dos enunciados que propiciam a responsividade, o “querer-dizer” a amplitude e a estabilidade dos gêneros musicais. Em outras palavras, é como se as canções de Aruanã criassem um contexto polifônico através da multiplicidade vozes na trama mítica-ritual. Bakhtin (2000) chama atenção para as relações que envolvem e a quem se dirige os gêneros de discurso (musicais no nosso caso), como se percebe e se imagina o outro, o destinatário, e qual a eficácia do enunciado. O estilo e a composição de um gênero musical são tributários desses aspectos para além dos recursos lingüísticos, morfológicos, sintáticos e lexicais. A tabela abaixo é uma tentativa de organizar essa cadeia dialógica das performances de Aruanã de que falo.

Gênero musical	Irasò Wii (Músicas de Aruanã)
Enunciadores	Aruanãs
Cantores	Aruanãs
Mediador	Xamã
Platéia	Mulheres
Contexto do canto	Estradas Cerimoniais e Casa de Aruanã
Relação dos cantos	Simultaneidade
Forma	Duetos: 1ª e 2ª voz
Instrumento	<i>Weru</i> : chocalho globular
Estrutura	triádica: <i>iuny'</i> , <i>tõõ</i> e <i>ranõra</i> dispostas em duas estrofes. Iniciam e finaliza as canções com vocalises.
Regime de Enunciação (Identidade)	posições enunciativas distintas: Aruanãs que cantam no lugar dos homens – aspecto citacional.
Temas dos enunciados (Alteridade)	relações sexuais, ciúmes, desejos e paixões, acusações, seres cosmológicos e míticos.

Para quem e por que os Aruanã cantam? Os homens Javaé, de forma semelhante aos Suyá (Seeger, 1980, 2004), encontram nas performances rituais de Aruanãs, um modo de cantar para as mulheres, esposas, primas distantes (*lerỹ*), irmãs (reais e classificatórias), a platéia por excelência para quem as canções são dirigidas. Como já disse, não são os homens que cantam, mas os Aruanãs, outro corpo-sujeito que cantam aquilo que não pode ser verbalizado pelos homens tanto nas relações do cotidiano quanto nos momentos de ação ritual. Seeger enfatiza que os Suyá cantam para suas irmãs porque é através da canção que os homens podem se comunicar com elas e com suas mães sem transgredir a etiqueta social que lhes proíbe de abraçá-las ou de comer junto delas (1980: 91). A uxorialidade faz com que os jovens depois da iniciação, não voltem à casa dos pais, não comam com suas irmãs, pois é um ato concebido como estritamente conjugal, e não abracem suas irmãs pelo significado sexual do abraço. Entretanto, os homens podem cantar para suas irmãs sem ir às suas casas. Para Seeger, isso demonstra a habilidade da música em transcender a distância social, espacial e psicológica sem uma presença física que a acompanhe. As

akia Suyá são um dos meios utilizados pelos homens para dizerem publicamente algo sobre si mesmos (*op.cit.*: 90- 103).

Enquanto os Suyá dizem que aqueles que cantam querem ser ouvidos pelas mulheres, os Javaé não explicitam essa idéia. Mas é evidente que sim, pois cantam algo tanto sobre as mulheres quanto sobre si mesmos. As mulheres acompanham as performances de suas casas, ou sentadas sobre esteiras na extremidade final das estradas de Aruanãs, o lugar feminino chamado de *hirarina* (“lugar das meninas”). Quando uma performance dura a noite inteira e se estende até às 12h do dia seguinte, nem todas as mulheres permanecem no *hirarina*, recolhendo-se para o interior de suas residências. Apenas aquelas intituladas “mães de Aruanãs” e as dançarinas continuam a participar da dança, as primeiras preparam bebida e comida levada à Casa dos Homens pelos rapazes iniciados e as segundas, ingerem poucas quantidades de calogi fumando tabaco e revezando-se na dança para os Aruanãs.

A posição da música na socialidade Javaé parece conter como no contexto Suyá, a eficácia real e simbólica da canção como enunciados da “força-idéia” (o poder ilocucionário) de que fala Austin (1991), isto é, sua capacidade agentiva de ser constituinte do mundo, substituindo corpos e atravessando fronteiras, especialmente as de gênero. No contexto Javaé, a questão de gênero não comparece como um efeito das relações de parentesco ou da oposição entre feminino ou masculino, mas como uma perspectiva que cria estas relações e lhes dá sua forma (Strathern, 1988).

Sem a intenção de reduzir a música à condição verbal, mas enfatizando sua “força-idéia”, a forma e a performance sonora parece implicar a agência musical na relação entre sujeitos e posições de pontos de vista, parafraseando Deleuze (1991). O corpo dos Aruanãs, como um corpo com um ponto de vista de sujeito que não é da esfera do ser humano social, diferencia as relações não só no âmbito da trama ritual quanto nas relações mais ordinárias. O perspectivismo ameríndio, como propõe Viveiros de Castro (1996: 131), é uma ontologia da relação própria das sociedades das terras baixas da América do Sul na qual o corpo contém o princípio diferenciante e exprimente das relações porque “ele é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem”. É no contexto cerimonial que os corpos são objetivados socialmente através da ornamentação com plumas, cores, grafismo e máscaras.

Quando os homens mascarados cantam para as mulheres, passam a ocupar duas posições identitárias na socialidade Javaé. Como

informa Rodrigues (2008), a primeira é a identidade substancial com seus filhos na residência uxorilocal, a casa de seus afins; e a segunda, a identidade cerimonial na relação com o sobrinho ao dançar como Aruanã para o filho da irmã (ZS), reestabelecendo suas relações com a casa materna. A posição de tio materno (MB) lhe confere as possibilidades de cantar para as mulheres.

O pertencimento dos homens Javaé às metades cerimoniais *Saura* e *Hiretu* é matrilinear tanto pela linha materna quanto pela relação matrimonial. Ao nascer, a criança é associada com a metade cerimonial materna, alterando-se, no caso masculino, após o casamento, quando os homens passam a pertencer à metade cerimonial de sua esposa. No entanto, a vinculação às metades cerimoniais não determinam seu nome como entre os Suyá para os quais os grupos de nomes determinam toda a identidade social de um homem (Seeger, 1981)

Como disse, cabe ao Aruanãs o direito de dizer o que os seres humanos não podem dizer explicitamente. Tudo parece como se por meio desse outro “corpo-sujeito” pudesse ser dito e ou cantado o que não pode ser dito publicamente pelos seres sociais, como se as letras das músicas fossem uma espécie de tecnonímia das relações, transferindo para outro plano o que não pode ser verbalizado explicitamente em outro. É como se os Aruanãs pudessem falar o que é proibido aos humanos na cena ritual. A música parece operar o poder de expressar esse intervalo tenso entre o que não pode ser dito e o que é de conhecimento implícito de todos, como entre os Wauja (Mello, 2005), onde é permitido cantar aquilo que é proibido dizer. Nesse sentido, as letras parecem operar uma lógica similar com a forma de tratamento nas relações sociais pelos usos dos tecnônimos, ou seja, pode se chamar alguém de “avô do meu filho” ou “pai do meu sobrinho”, e ocultar a natureza real da relação, mas não de sogro, o que seria evidenciar de modo explícito a relação de afinidade. Paradoxalmente, os Aruanãs são seres assexuados, “andróginos” e mágicos, e os homens não (Rodrigues, 2008). É como se os Aruanãs fossem um elo ou um “meio” (*tya*), para usar uma categoria nativa central da fisio-lógica Javaé através do qual os homens podem manifestar sua subjetividade.

De todo o repertório Javaé, identifiquei algumas canções feitas como acusações, encomendadas para falar de “alguém” publicamente, como se fossem comentários depreciativos de homens de povos diferentes (Karajá e Xambioá), de mulheres e de não-índios (*tori*). O cuidado em ocultar a identidade de quem se fala nas canções ou para

quem se canta está relacionada com a questão da afinidade. Segundo Rodrigues (2008 e comunicação pessoal, 08/05/2008), a evitação dos nomes está relacionada com “a negação da afinidade”, e esta é uma das razões pelas quais os Javaé fazem uso dos tecnônimos, referindo-se a alguém como o “pai de” ou “mãe de alguém”, pois chamar alguém pelo nome equivale a um xingamento¹¹⁵. No lugar dos nomes, no caso dos próprios parentes, chama-se pelos termos de parentesco, como por exemplo, “meu tio” (*walana*), “meu filho mais velho” (*warioredelà*), “meu avô” (*walabiè*), “meu primo” *waixi* (real ou classificatório), *lerÿ*, “prima” (real ou classificatória), com exceção do último termo, os outros tecnônimos, vêm sempre acompanhados do prefixo *wa* que significa “meu ou minha”. Para Rodrigues (*idem*), a vocalização dos nomes tem o sentido de “abertura corporal”, pois a afinidade é pensada como o estado poluído de abertura dos corpos associada à feminilidade em oposição ao parentesco, o estado purificado de fechamento dos corpos associado à masculinidade.

Grande parte do repertório musical dos Aruanãs Javaé e Karajá tem como temática as relações sexuais, amorosas e afetivas entre homens e mulheres, desejos, namoros e ciúmes. Paradoxalmente, na aldeia *Wariwari* encontrei muitas canções em que o tema são os próprios Aruanãs, sua dança, seu lugar de origem (o mundo subaquático), canções sem tradução para a língua portuguesa, dos mundos cosmológicos, ou menção a heróis míticos como *Tòlòra* e *Wèrè*, e canções de *Wou* (Tapirapé). Na aldeia Canoanã, muitos rapazes Javaé com quem conversava, diziam que as canções “só tratavam de bobagens” ‘só cantavam sobre mulher’ ou “só falavam de sacanagem”. Numa clara provocação para a antropóloga. Nesta mesma aldeia, Rodrigues (1993: 293-315) analisou 18 letras de canções de Aruanã (*Weru*, *Debò*, *Ijareheni* e *Hãkiriri*) e constatou que a temática versa sobre as mulheres, ora como esposas ora como parceiras sexuais.

Aytai (1979), Brígido (1944/1995), e Conrad (1997), estiveram na aldeia *Hãwalò* (Santa Isabel do Morro) interessados na música Karajá. Desidério Aytai (1979), analisou 23 cantos e mostra que a escalas mais freqüente entre os Karajá é a escala pentatônica. A escala

¹¹⁵O xingamento (*lahadina*), executado principalmente pelas mulheres, tende a usar do conhecimento da descendência (*rikòkòrè*) de alguém, como acusar uma pessoa que é filha da filha de filhos de descendentes de Karajá, Kayapó ou *Wou* (Tapirapé). Ramos (1990: 212), mostra que entre os Sanumá, “pronunciar os nomes pessoais diante de um estranho é considerado de extremo mau gosto, ofensivo para o portador do nome e para seus parentes mais próximos”.

pentatônica é um modo de organização melódica, formado por cinco notas ou tons musicais (Dó, Ré, Mi, Sol, Lá), e podem ser divididas em maiores (quando se retira o 4º e o 7º grau, respectivamente a nota Fá e Si) e menores (sem o 2º e o 6º grau, respectivamente Ré e Lá). As duas modalidades, maior e menor, na escala de Dó.

Suely Brígido (1994/1995) gravou e transcreveu 150 canções de Aruanã (*Weru, Ijareheni e Txaôhi*), incluindo as registradas nas aldeias *Botôiry* (Fontoura) e *Krehãwa* (São Domingos). A temática principal das canções deste repertório é a associação das mulheres com a sexualidade, com a traição, e como amantes insatisfeitas. Por fim, Conrad (1997: 54)¹¹⁶, gravou uma canção do Aruanã *Weru* durante uma brincadeira ritual, e outras canções na cidade de Formoso do Araguaia, e observou variações na linha melódica entre os dois cantores. Neste repertório musical Karajá, as mulheres são descritas como seres insatisfeitos sexualmente, e os homens na posição daqueles que sofrem deste desejo incontrolado das mulheres, temática que se repete na mitologia. Lima Filho (1994: nota 55. p. 109) anota entre os Karajá, que “as músicas de Aruanãs têm um teor pejorativo e geralmente narram algum acontecimento em que as mulheres são insultadas”. Esta oposição da identidade de gênero nas canções é uma reflexão sobre a alteridade que é, para os Javaé, *feminilidade*¹¹⁷. A ambigüidade da atitude masculina com respeito às mulheres foi notada por Lévi-Strauss (1996: 272) entre os Nambiquara. Para os homens deste grupo, as mulheres são vistas como seres “delicados e preciosos” ao mesmo tempo em que se dirigem a elas com “indulgência um pouco zombeteira”. Mas isso não é tudo. Os homens criam em torno delas, “um clima a um só tempo pueril, alegre, afetado e provocante, a qual os homens se associam quando voltam da caça ou das roças”. Esse clima de alegria, provocação, risos e afetos são característicos da atitude dos homens Javaé com suas esposas e filhas.

A música é o elemento essencial do estado de alegria e da imortalidade cósmica. De um lado, os “homens”, quando cantam e dançam, não estão apenas reproduzindo as prerrogativas cerimoniais da vida entre os afins, mas expressando o desejo de alcançar um “mundo possível”. De outro, as canções classificadas como criações de homens, tematizam o desejo sexual de homens e mulheres, em que elas são os sujeitos insatisfeitos sexualmente. Embora, as mulheres descritas nas

¹¹⁶ A tradução do texto de Conrad (1997) é de Marco Fontanella, doutor em filosofia pela USP.

¹¹⁷ Ver Rodrigues (1999), para uma primeira análise da relação entre alteridade e feminilidade entre os Javaé.

canções sejam os sujeitos da ação de seus próprios desejos não significa que os homens se reduzam apenas a sujeitos que sofrem a ação feminina, na medida em que cantar e dançar como Aruanãs, propicia para si e para os outros, a possibilidade da expressão da poética ritual-musical como um mundo “possível”, a expressão de um “mundo possível”¹¹⁸, de forma similar aos Kamayurá, para quem o conceito de *torÿp* (ritual) propicia a mimese do *mawe*, “o tempo dos *Apÿawaraãÿ*, dos ancestrais dos Kamayurá, e dos *mama ’e’*”, os eventos do campo dos possíveis e da potência, o tempo mítico em contraste com o *ãng*, “o tempo dos *Apÿawanekopÿ*, Kamayurá mesmo (...) o espaço lógico das durações” (Menezes Bastos, 1999: 109-110). Como já disse, é no tempo do rito, musical, que o sentimento da “alegria”, índice virtuoso que faz a intermediação entre o mundo social e cosmológico Javaé, se torna possível.

Tudo parece como se a Casa de Aruanã, situada no meio (*tya*) do espaço da aldeia, operasse como um *locus* de agenciamento, em que agenciar é “estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior. Estar no meio” (Deleuze, 1998: 44). A noção de “meio”, conceito não estático de *agency* (Ortner, 1995), opera como um dispositivo mediador entre os opostos. O conceito de meio em Deleuze (2005: 89-91) também aponta para um sentido não estático e não dualista, mas na direção de um movimento do devir que está sempre no meio, entre linhas, “uma zona de indiscernibilidade”. Na perspectiva deleuziana, “Todo devir é um bloco de coexistência. As sociedades ditas sem história colocam-se fora da história, não porque se contentariam em reproduzir modelos imutáveis ou porque seriam regidas por uma estrutura fixa, mas sim porque são sociedades do devir (sociedades de guerra, sociedades secretas, etc.) (Deleuze, 2005: 89).

*

*

*

À guisa de conclusão, as canções de Aruanã são um meio exprimente de sentimentos cantados, sentimentos tristes que tratam de perdas, paixões e a grande tragédia cosmológica Javaé de viver em um mundo dos afins, da dívida matrimonial e da mortalidade.

Procurei mostrar que no mundo sonoro Javaé existe um potencial diferente de gêneros verbais-musicais contrastivos na

¹¹⁸ Expressão cunhada por Gilles Deleuze ([1969], 2006: 317).

construção das emoções e das relações sociais de gênero. Enquanto o lamento ritual das mulheres propicia um meio eficaz para expressar sentimentos compartilhados da perda e da morte, as canções de Aruanã provocam determinados estados emocionais e de afeto entre os homens e a platéia formada também por outros homens, mulheres e crianças.

A vida social Javaé se faz com música e através da música, assim como *Tòlòra* seguiu o canto do gavião no mundo abaixo dos leitos dos rios em busca de descobrir e conhecer o mundo de fora, as canções dos Aruanãs transformam, metonimicamente, toda a aldeia Javaé em um grande teatro cósmico de celebração da dádiva, da criação e da vida.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Pedro. Kwarip. 1974. *Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo.

ALBERT, Bruce & RAMOS, Alcida Rita. 2002. (orgs.) *Pacificando o Branco. Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do Estado.

ÁLVARES, Myriam M. 1992. *Yãmîy, os espíritos do canto. A construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Unicamp. Campinas.

_____. 2006. “Yãmîy – o canto e a pessoa Maxakali” In: Queiroz, Ruben C. e Tugny, Rosângela P. (orgs.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte, Minas Gerais: UFMG. CDs 1 e 2.

ARNT, Mônica. 2005. Os cânticos de guerra dos Kaingang na região de Porto Alegre. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Bacharelado em Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AUDRIN, José M. 1946. *Entre sertanejos e índios do norte: o Bispo missionário Dom Domingos Carrérot*. Rio de Janeiro: Agir.

AURELI, Willy. 1962a. *Roncador*. Jornada da Bandeira Piratininga. Rio de Janeiro: Edições Cultura Brasileira S.A. [1939].

_____. 1962b. *Bandeirantes d’Oeste*. São Paulo: Edições Leia [1952].

_____. 1963. *Biu Marrandu (os Donos das Chuvas): Penetração do rio Uabé, na Ilha do Bananal*. São Paulo: Leia.

AUSTIN, J. L. 1995. *Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação*. Porto Alegre: Artes Médicas.

AYTAI, Desidério. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: USP.

- _____. 1977. “Um mito Karajá: a origem da chuva / 1”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 1: 2-5.
- _____. 1978. “Um mito Karajá: a história do arco-íris”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 5:20-21.
- _____. 1979a. “O sistema tonal da música Karajá”. *Revista do Museu Paulista* 26: 257-265.
- _____. 1979b. “Weheriá Karajá conta a lenda do sol”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 8: 7-12.
- _____. 1979c. “Obstetrícia Karajá”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 10: 1-11.
- _____. 1980. “O mundo cromático Karajá”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 13: 9-25.
- _____. 1981. “Como os juré viraram macacos contado por Weheria Karajá”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 16: 16-18.
- _____. 1982a. “Moça Karajá faz boneca de barro”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 21: 15-20.
- _____. 1982b. “Da caderneta de campo do antropólogo: o fuso Karajá”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 22: 17-25.
- _____. 1983a. “Sonho e morte no mundo Karajá / 1”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 23: 9-20.
- _____. 1983b. “Sonho e morte no mundo Karajá / 2”. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia* 23: 9-20.

Paulínia 24: 12-27.

_____. 1985. “Hawakati Karajá conta a história do boto”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 28: 6-15.

_____. 1986. “O Karajá em seu universo”. *Revista do Museu Paulista* 31.

_____. 1988a. “Pintura somática Karajá / 1: tentativa para sua sistematização”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 36: 9-28.

_____. 1988b. “Pintura somática Karajá / 2”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 37: 33-49.

_____. 1993a. “Contribuição ao estudo dos mitos Karajá / 1”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 58: 47-51.

_____. 1993b. “Contribuição ao estudo dos mitos Karajá / 2”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 59: 57-60.

BAKHTIN, Mikhail, 2000. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BALDUS, Herbert. 1970. *Tapirapé. Tribo Tupi no Brasil Central*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 1979. Mitologia Karajá e Terena. In: *Ensaio de Etnologia Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, p. 108-159. (Brasília, 101).

_____. 1979. A mudança de cultura entre os índios do Brasil in *Ensaio de Etnologia Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, p. 160-186. (Brasília, 101).

_____.s/d. *Estórias e Lendas dos Índios*. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF.

BARCELOS NETO, Aristóteles. 2002. *A Arte dos Sonhos: Uma Iconografia Ameríndia*. Lisboa, Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia.

_____. 2008. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BARBOSA, Wallace de Deus. 2003. *Pedra do encanto: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED.

BASSO, Ellen B. 1973. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. Case Studies in Cultural Anthropology. Holt, Rinehart and Winston, INC.

_____. 1985. *A Musical View of the Universe. Kalapalo. Myth and Ritual Performances*. Philadelphia, University of Pensilvânia Press.

_____. 1987. *In Favor of Deceit. A Study of Tricksters in an Amazonian Society*. The University of Arizona Press.

BATESON, Gregory. 1958. [1936]. *Naven. The culture of the Iatmul people of New Guinea as revealed through a study of the "naven" ceremonial*. 2ª edição, Stanford University Press, Califórnia.

_____. 1998 [1972]. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Ribeiro, Branca Telles e Pedro M.Garcez (org.). Porto Alegre, Editora Age. Pp. 57-69.

BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House Publishers.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology* (19): 59-88.

_____. 1992. Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2):131-172, American Anthropological Association.

_____. 2008. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida sócia in: *Ilha. Revista de Antropologia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 8, n. 1 e 2 (2006). Florianópolis: UFSC/PPGAS.

BEAUDET, Jean-Michel. 1993. “L’ Ethnomusicologie de l’Amazonie” In: *L’ Homme* 126-128: 527-533.

_____. 1997 [1977]. *Souffles d’ Amazonia: lès orchestres tule dès Wayãpi*. (Collection de la Société Française D’ Ethnusicologie, III). Nanterre: Société d’ Ethnologie.

BELLIER, Christine; LEV, Michael; SHERZER, Joel. 2002. Discourse forms and processes in indigenous lowland South American: an real-typological perspective. *Annual Review in Anthropology*, n. 31, 121-145.

BIERSACK, Aletta. 2001. “Reproducing inequality: the gender politics of male cults i the Papua New Guine Highlands and Amazonia” In: GREGOR, Thomas A. and TUZIN, Donald. *Gender In Amazonia And Melanesia. An Exploration of the Comparative Method*. University of California Press. Pp. 69-90.

BHABHA, Homi. 2003. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

BLACKING, J. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press. 1977. Pp. 1-28.

_____. 1995. *Music, Culture and Experience: Selected Papers of J. Blacking*. Reginald Byron ed. Chicago: University of Chicago Press.

BLOCH, Maurice. 1989. “Symbols, song, dance and features of articulation: Is religion an extreme form of traditional authority?” in:

The past and the present: the collected papers of Maurice Bloch. The Athlone Press, London.

BOAS, Franz. [1927]. 1955. *Primitive Art*. New York: Dove Publications.

BONILLA JACOBS, O. 2000. *Reproduzindo-se no mundo dos brancos. Estrutura Karajá em Porto Txuiri (Ilha do Bananal-Tocantins)*. Dissertação de Mestrado. PPGAS-Museu Nacional, Rio de Janeiro.

BOURDIEU, Pierre. [1979]. 2003. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

_____. [1977]. 2005. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.

BRÍGIDO, Suely. 1994/1995. “Imagem do Princípio. A música e o ritual da Dança dos Aruanãs. Índios Karajá – Brasil Central” In: Overath, Johannes (ed.) *Musices Aptatio*. Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens. I. Liber Annularius, Jahrbuch, Roma.

BRIGGS, Charles L. 1993. Personal Sentiments and Polyphonic Voices in Warao Women’s Ritual Wailing: Music and Poetics in a Critical and Collective Discourse. *American Anthropologist* 95(4):929-957. *American Anthropological Association*.

CHARBONNIER, Georges. 1989. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus.

CALÁVIA SÁEZ, Oscar. 2002. A variação mítica como reflexão. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*. v. 45, nº1, p. 7-36.

_____. 2005. A terceira margem da história: estrutura e relato das sociedades indígenas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo*, v. 20, n. 57, p. 39-51.

_____. 2006. *Nome Tempo dos Yaminawa: etnografia e história dos Yaminawa do rio Acre*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI.

CANZIO, Ricardo. 1997. "Text and music in Bororo chanting" In: *Société Suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin* 61, pp. 63-70 (CD – 11, CD 14).

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Ed. Hucitec.

_____. 1986. *Antropologia do Brasil*. Mito. História. Etnicidade. São Paulo, Brasiliense.

_____. 1992. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1993. "Lês Études Gê" In: *L'Homme*. 126-128: 77-93

CARNEIRO DA CUNHA, M. & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (orgs.). 1993. *Amazônia, Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP/FAPESP.

CAVALCANTI-SCHIEL, Helena. 2005. *O vermelho, o negro e o branco. Modos de classificação entre os Karajá do Brasil Central*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

_____. 2007. "As organizações triádicas existem? O caso dos ijoi Karajá" in: Rodrigues, Aryon Dall' Igna & Cabral, Ana Suely Arruda Câmara. *Línguas e Culturas Macro-Jê*. Brasília: Universidade de Brasília: Finatec.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. 2000-2001. *Lê masque et lê placenta: notes sur lês costumes-masque yagua*. *Société Suisse des Américanistes. Bulletin* 64-65, pp. 97-105.

- CHARBONNIER, Georges. 1989. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus.
- CHERNELA, Janet M. 2003. Language Ideology and Women's Speech: Talking Community in the Northwest Amazon. *American Anthropologist* 105(4):794-806.
- CHIARA, Vilma. 1970. *Les poupées des indiens Karajá*. PhD dissertation, Université de Paris x (acervo pessoal da autora).
- CONRAD, Rudolf. 1997. "WERU WIU – Musik der Maske weru beim Aruanã-Fest der Karajá-Indianer, Brasilien" In: *Société Suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*. Bulletin 61, pp. 45-62 (CD-9, CD-10).
- COELHO, Luís Fernando. 2003. *Para uma Antropologia da Música Arara (Caribe): Um Estudo do Sistema das Músicas Vocais*. Dissertação de Mestrado. PPGAS. Florianópolis: UFSC, 2003.
- _____. 2007. "Artigo Bibliográfico. A Nova Edição de *Why Suyá Sing* de Anthony Seeger e Alguns Estudos Recentes sobre Músicas Indígenas nas Terras Baixas da América do Sul" In: *Mana*. 13 (1): 237-249.
- COELHO de SOUZA, Marcela. 2001. "Nós, Os Vivos: construção da pessoa e construção do parentesco entre alguns grupos Jê" In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 16, nº junho.
- COELHO, V.P. (org.) 1993. *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP.
- COHN, Clarice. 2002. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- COLPRON, Anne-Marie 2005. *Monopólio Masculino do Xamanismo Amazônico: o contra-exemplo das mulheres Shipibo-Conibo*. *Mana* 11 (1):95-128

COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. 1057 [1863]. *Viagem ao Araguaia*. Série Brasileira 28. São Paulo: Nacional. Biblioteca Digital Curt Nimuendaju. [Http://biblio.etnolinguistica.org](http://biblio.etnolinguistica.org).

_____. 1975 [1876]. *O Selvagem*. São Paulo Itatiaia.

CROCKER, J. Christopher. 1976. “Reciprocidade e hierarquia entre os Bororo Orientais” In: Schaden, Egon (org.). *Leituras de Etnologia Brasileira*. Biblioteca Universitária, Vol. 7. São Paulo: Companhia Editora Nacional, pp. 164-185.

_____. 1985. *Vital Souls: Bororo cosmology, natural symbolism, and shamanism*. Tucson: University of Arizona Press.

_____. 1979. “Selves and Alters among the Eastern Bororo” In: Maybury-Lewis (org.) *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: University Press, pp. 249-299.

CRÉPEAU, Robert R. 2002. “A Prática do Xamanismo entre os Kaingang do Brasil Meridional: uma breve comparação com o xamanismo Bororo”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, pp 113-129.

CSORDAS, Thomas J. 1990. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*. 18 (1):5-4.

DA MATTA, Roberto. 1976. *Um Mundo Dividido: a estrutura social dos índios Apinayé*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.

_____. 1979. “The Apinayé Relationship System: Terminology and Ideology” in Maybury-Lewis (org.) *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: University Press, pp. 83-127.

DA MATTA, R. ; SEEGER, A. e VIVEIROS DE CASTRO, E. B. 1987. “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras” in: Oliveira Filho, João Pacheco (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero.

DAWSEY, John C. 2005. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* (13): 163-176.

_____. 2006. Apresentação: Ritual e teatro – repensando o lugar olhado das coisas na antropologia da performance. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Mesa Redonda: Do Ritual à Performance: Abordagens Teóricas num Campo Emergente no Brasil.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 2005. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquisofrenia*. Vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles. 2006. “Michel Tournier e o mundo sem outrem” In: *Lógica do Sentido*. Pp. 311-330.

_____. 2000. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus.

DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida ...” In: *Terceira Margem. Poesia Brasileira e seus Encontros Interventivos*. Tradução Alberto Puchen e Caio Meira. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano IX, No. 11, 2004, pp. 160-164.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Clarice. 1998. *Diálogos*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta. Pp.1-124.

DESCOLA & TAYLOR, Anne Chritine. 1993. Introduction de La Remontée de L’Amazone: Antropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes in Descola, Phillipe & Taylor, Anne Chritine (orgs) *L’Homme*. 126-128:13-24.

DESCOLA, Philippe. 1993. Les Affinités Sélectives: Alliance, Guerre et Prédation dans l’ensemble Jivaro in Descola, P. & Taylor, A. C. (orgs) *L’Homme* 126-128: 171-190.

DIETSCHY, Hans. 1976. “Cultura como sistema psico-higiênico” in: Schaden, Egon (org.). *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 315-22.

_____. 1978. “Graus da idade entre os Karajá do Brasil Central” in: *Revista de Antropologia* 21: 69-88. 1ª Parte. Universidade de São Paulo.

DURKHEIM, ÉMILE. 2003. *As Formas Elementares da Vida Religiosa. O sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.

EHRENREICH, Paul. 1948. “As Tribos Karajá do Rio Araguaia (Goiáz)”. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, vol. II. Tradução de Egon Schaden, introdução e notas de Herbert Baldus. São Paulo.

_____. 1894. *Materialien zur Sprachenkund Brasiliens: I. Die Sprache der Caraya (Goyaz)*. *Zeitscherfür Ethnologie*, 26.20-37, 49-60. Biblioteca Curt Nimuendaju. <http://biblio.etnolinguistica.org>.

ERIBON, Didier. 2005. *De Perto e de Longe. Claude Lévi-Strauss*. Tradução de Lea Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify.

ERIKSON, Phillippe. 2000. “I, UUU, SHHH: Gritos, Sexos e Metamorfoses entre os Matis (Amazônia Brasileira) *Mana* 6 (2): 37-64.

_____. 2002. Le masque matis. *L’Homme*, 161, pp. 149-164.

FARAGE, N. 1997. *As Flores da Fala: práticas retóricas entre os Wapishana*. Tese de Doutorado, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras, USP.

FAUSTO, Carlos e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1993. “La Puissance et l’acte. La parenté dans les basses terras d’ Amérique du Sud” In: Descola, Philippe & Taylor, Anne C. (orgs.) *L’Homme*, 126-128:141-170.

FAUSTO, Carlos. 2001. *Inimigos Fiéis. História, Guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

_____. 2008. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana* 14 (2): 329-366.

FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetry and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pensilvania Press.

_____. Wept Thoughts: The Voicing of Kaluli Memories. *Oral Tradition*, 5/2-3 (1990): 241-266.

FENELON COSTA. 1978. *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisas, Brasília.

_____. 1988. *O Mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília/UFR.

FOUCAULT, Michel *Vigiar e Punir*. 2005. História da violência nas prisões. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes.

FRANCHETTO, Bruna. 1989. *Forma e Significado na Poética Kuikuro*. Revista Ameríndia, nº1.

_____. 1993. “A Celebração da História nos Discursos Cerimoniais Kuikúro” in Carneiro da Cunha, M. & Viveiros de Castro, Eduardo (orgs.). *Amazônia, Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP/FAPESP.

FONSECA, José Pinto da. 1867. “Carta que o Alférez José Pinto da Fonseca escreveu ao Exm. General de Goyazes, dando-lhe conta do descobrimento de duas nações de índios, dirigida do sítio onde portou”. *Revista Trimestral de História e Geographia do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro (IHGB)*. Tomo VIII. 8: 376-390. Rio de Janeiro. Biblioteca Curt Nimuendaju. <http://biblio.etnolinguistica.org>.

FORTUNE, David Lee. 1973. “Gramática Karajá: um estudo preliminar em forma de transformacional”. *Série Lingüística* 1: 101-161. Brasília Summer Institute of Linguistics. Versão online (1970)

_____. 1988. “The category of person and associated semântico-grammar of the karajá pro-nominal system”. Summer Institute of Linguistics, Brazil. *Revista Ameríndia*, nº 13. versão on line.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1985. “O corpo e a máscara entre os Karajá” Equipe M. H. Fénelon. *Arte e Corpo. Pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Sala Especial do 8º. São Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP.

GEERTZ, Clifford. 1989. “A religião como sistema cultural” In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara/Koogan. Pp. 101-142.

_____. [1980]. 1991. *Negara. O Estado Teatro No Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. 1997. *O Saber Local. Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.

GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: University Press.

_____. 1998. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” in: *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, nº 8:174-191.

_____. [1999] 2006. *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Berg Publishers, Oxford.

GEBHART-SAYER, Angelika *The Cosmos Encoiled: Indian Art of Peruvian Amazon*. New York, Center for Inter-American Relations, 1984, p.4-27.

GIBRAM, Paola. 2008. *Kagma Ti Eg Ka Ki: um estudo panorâmico sobre a música dos índios Kaingang da T.I. Xapecó- SC*. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de Santa Catarina.

GLUCKMAN, Max. 1958. Análise de uma situação social na Zululândia Moderna (227-267) In: “Analysis of a Social Situation in Modern Zululand” *The Rhodes Livingstone Paper*, vol. 28, Pp. 1-75. Tradução de Roberto Yutaka Sagawa e Maura Miyoko Sagawa.

GOFFMAN, Ervin. 1998. “Footing” In: *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Ribeiro,

Branca Telles e Pedro M. Garcez (org.). Porto Alegre, Editora AGE. Pp. 70-97.

GOLDMAN, Márcio. 1999. "Lévi-Strauss e os Sentidos da História" In: *Revista de Antropologia*, Volume Especial em Homenagem a Claude Lévi-Strauss. Vol. 42, nº 1 e 2, FFLCH/USP.

GONÇALVES, Marco A. 1993. *O Significado do Nome*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

_____. 2001. *O Mundo Inacabado. Ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

GOW, PETER. 1991. *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon Press.

GORDON, César. 2006. *Economia Selvagem. Ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: UNESP; ISA; Rio de Janeiro: NUTI.

GOSSE, Gary H. 1974. *Chamulas in the World of the Sun: Time and Space in a Maya Oral Tradition*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.

GOULARD, Jean-Pierre. 2000/2001. Lê costume-masque. *Société Suisse des Américanistes. Bulletin* 64-65, pp. 75-82.

GRAHAM, Laura. 1995. *Performing Dreams. Discourse of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.

GREGOR, Thomas. 1985. Mehináku. O drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu. *Brasiliana*, vol. 373. São Paulo: Companhia Editora Nacional – INL/MEC.

GREGOR, Thomas A. and TUZIN, Donald. 2001. "The anguish of gender: men's cults and moral contradiction in Amazonia and Melanesia" in: GREGOR, Thomas A. and TUZIN, Donald *Gender In Amazonia And Melanesia. An Exploration of the Comparative Method*. University of California Press. Pp. 309-336.

GUSS, David M. 1990. *To Weave and Sing. Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. University of California Press, Berkeley.

HALL, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed.

HANNA, Judith Lynne 1999. *Dança, Sexo e Gênero: Signos de Dominação, Desafio e Desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.

HECKENBERGER, Michael. 2001a. Estrutura, História e Transformação: A Cultura Xinguana na Longa Durée, 1000-2000 d.c.” in: Franchetto, Bruna & Heckenberger, M. (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ.

HECKENBERGER, Michael. 2002b. “Rethinking the Arawakan diaspora: hierarchy, regionality, and the Amazonian formative” in: *Comparative Arawakan Histories: rethinking language family and culture in Amazonia*. Ed. Jonathan D. Hill & Fernando Santos-Granero. 1-22. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

HERBETA, Alexandre. 2006. O “Idioma” dos índios Kalankó: Por uma Etnografia da música no Alto-Sertão Alagoano. Dissertação de Mestrado do PPGAS. Florianópolis: UFSC.

HILL, Jonathan D. (org.). 1988. *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press.

_____. 1993. *Keepers of the Sacred Chants. The poetics of ritual power in an Amazonian Society*. Tucson: The University of Arizona Press.

_____. 2001. “The variety of fertility cultism in Amazonia: a closer look at gender symbolism in northwestern Amazonia” In: GREGOR, Thomas A. and TUZIN, Donald *Gender In Amazonia And Melanesia. An*

Exploration of the Comparative Method. University of California Press. Pp. 45-68.

_____. 2002. “Musicalizando o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela)” in Albert, B. & Ramos, A. (org.) *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado.

_____. 2009. *Made-from-Bone. Tricster Myths, Music, and History from the Amazon*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago.

HILL, Jonathan D. & Santos Granero, Fernando (ed.) 2002. *Comparative Arawakan Histories: rethinking language family and culture in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

_____. 2002b. “Introduction” in: *Comparative Arawakan Histories: rethinking language family and culture in Amazonia*. Ed. Jonathan D. Hill & Fernando Santos-Granero. 1-22. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

HUGH-JONES, Christine. 1979. *From The Milk River. Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge, University Press.

HUGH-JONES, S. 1979. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge, University Press.

_____. 2001. “The gender of some Amazonian Gifts: an experiment with an experiment” In: GREGOR, Thomas A & TUZIN, Donald. *Gender In Amazonia And Melanesia. An Exploration of the Comparative Method*. University of California Press. Pp. 245- 278.

_____. 2002. Nomes Secretos e Riqueza Visível: nominação no noroeste Amazônico. *Mana* 8 (2): 45-68.

KARADIMAS, Dimitri. 2003. Lê masque de la raie. *L'Homme* 165. 2003, pp. 173-204.

KARASCH, Mary. 1992. "Catequese e cativoiro: Política indigenista em Goiás, 1780-1889" in: Carneiro da Cunha, M. (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

KAEPPLER, A L. 1998. *Dance and the Concept of Style* in: Dance, Style, Youth, Identities. Buckland, Theresa & Gore, Georgina. Strážnice: Institute of Folk Culture.

KRAUSE, Fritz. 1940 [1911]. "Nos Sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Vol. LXXI, pp. 215-232.

_____. 1941b [1911]. "Nos sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* 76: 249-262.

_____. 1941c [1911]. "Nos sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* 78: 233-256.

_____. 1942d [1911]. "Nos sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* 85: 159-174.

_____. 1943b [1911]. "Nos sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* 90: 179-193.

_____. 1943c [1911]. "Nos sertões do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* 91: 167-180.

KUSS, Malena (org.). 2004. *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedia History*. Vol. 1. Performing Beliefs. Austin: University of Texas Press.

JAKOBSON, Roman. 1960. "Closing statement: Linguistics and poetics" in: *Style in Language*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.

JOHNSON, Christopher. 2004. "Claude Lévi-Strauss et l'histoire virtuelle" in: *Les Temps Modernes*. 628, septembre/octobre.

LADERMAN, Carol & ROSEMAN, Marina. (eds.). 1996. *The Performance of Healing*. Routledge, New York; London.

LAGROU, Els. 1998. *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. Tese de Doutorado, PPGAS, Departamento de Antropologia Social, USP, São Paulo.

LAGROU, Els. 2000. "Homesickness and the Cashinahua" In: Overing, Joanna & Passes (eds.). 2000. *Anthropology of love and anger. The aesthetics of conviviality in native Amazonia*. London and New York: Routledge Press, pp. 152-169.

_____. 2007. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: PPGAS-UFRJ/TOPBOOKS/CAPES.

LANGDON, E. Jean. 1996a. *Performance e preocupações Pós-Modernas na Antropologia*. Antropologia em Primeira Mão. PPGAS/UFSC, Florianópolis.

_____. 1996b. Introdução: xamanismo. Velhas e novas perspectivas. Florianópolis: Ed. Da UFSC.

_____. 1999. "A Fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n.12, p. 13-36.

_____. 2007a. *The Symbolic Efficacy of Rituals: From Ritual to Performance*. Antropologia em Primeira Mão (95). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC.

_____. 2007b. Rito como conceito chave para a compreensão de processos sociais. Antropologia em Primeira Mão. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

_____. 2007c. "Dialogicidade, conflito e memória na etno-história dos Siona" in: *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Santa Maria: Editora USFM.

_____. 2008. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico. A contribuição da abordagem de Baumann e Briggs in: *Ilha. Revista de Antropologia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 8, n. 1 e 2 (2006). Florianópolis: UFSC/PPGAS.

LASMAR, Cristiane. 1999. “Mulheres Indígenas: representações” In: *Revista Estudos Feministas*, v. 7, n. 1-2, pp. 143-156. IFCHS/UFRJ; CFH/UFSC.

_____. 2005. *De Volta ao Lago de Leite. Gênero e Transformação no Alto Rio Negro*. São Paulo: Ed. Unesp/ISA/NUTI.

LATOUR, Bruno. 2005. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

LEENHARDT, Maurice. 1971. *Do Kamo*. La Personne et lê Mythe dans lê Monde Mélanésie. Paris: Gallimard.

LEA, Vanessa Gênero Feminino Mebengôkre (Kayapó): desvelando representações desgastadas In: *Cadernos Pagu* (3) 1994: 85-115.

_____. 2007. “Uma aula de choro cerimonial Mêbêngôkre” in: Rodrigues, Aryon Dall’ Igna & Cabral, Ana Suelly Arruda Câmara. *Línguas e Culturas Macro-Jê*. Brasília: Universidade de Brasília: Finatec.

LEACH, Edmundo. R. [1964] 1996. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia. Um Estudo da Estrutura Social Kachin*. Apresentação Lygia Sigaud. São Paulo: EDUSP.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2003. *Antropologia Estrutural I*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1993. *Antropologia Estrutural Dois*. 4ª edição. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro.

_____. [1955] 1996. *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. [1964] 2004. *O Cru e o Cozido. Mitológicas I*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. [1967] 2005. *Do Mel Às Cinzas. Mitológicas II*. Tradução de Carlos Eugênio de Moura e de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. [1968]. 2006. A origem dos modos à mesa. *Mitológicas V*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 1985. *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.

_____. 1979. *A Via das Máscaras*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença.

_____. 1989. *Des Symboles Et Leurs Doubles*. Claude Lévi-Strauss de l'Académie française. Plon, Paris.

_____. 1976. *El Hombre Desnudo*. *Mitológicas IV*. Siglo Veituno Editores, México, Espanha, Argentina.

_____. [1962]1997. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus.

_____. 1998. Lévi-Strauss Nos 90: “Voltas Ao Passado” in: *MANA*. 4 (2):107-117.

_____. 2003. *O Totemismo Hoje*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

_____. 1996. *História e Etnologia*. Tradução de Wanda Caldeira Brant, revisão técnica de Vanessa Lea. IFCH/Unicamp, Textos Didáticos, nº24.

LIMA, Tânia Stolze. 1996. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. *Mana* 2(2), p. 21-47.

_____. 1999. Para uma teoria etnográfica da distinção natureza e cultura na cosmologia Juruna. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14, n. 40, p. 43-42.

_____. 2005. *Um Peixe olhou para mim*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Unesp, ISA/NuTI.

_____. 2008. “Uma História do dois, do uno e do terceiro” in: Queiroz, Ruben Caixeta & Nobre, Renarde Freire (orgs.) *Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LIMA FILHO, Manuel F. 1994. *Hetohoky. Um rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG.

_____. 2005. “Entre a paixão e a técnica: reflexões sobre o processo de identificação e demarcação das terras dos Karajá de aruanã (GO)” in: Souza Lima, Antonio Carlos de. & Barreto Filho, Henyo Trindade (orgs.). *Antropologia e identificação: os antropólogos e a definição de terras indígenas no Brasil, 1977-2002*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED/CNPq/FAPERJ/IEEB.

LIPKIND, William. 1940. Carajá Cosmography. *The Journal of American Folklore*. Vol. 53, n. 210, pp. 248-251.

LOCH, Silvia. 2004. *Arquiteturas Xoklengs Contemporâneas: uma introdução à antropologia do espaço na Terra Indígena de Ibirama*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

LUCAS, Maria Elizabeth (or.). 1999. *Música e Sociedade*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 1.

LUCIANI, José Antonio Kelly. 2001. Fractalidade e troca de perspectivas. *Mana* 7 (2): 95-132.

LUTZ, Catherine. 1986. Emotion, Thought, and Estrangement: Emotion as a Cultural Category. *Cultural Anthropology*. Vol. 1 (3): 287-309.

MAIA, Marcus A. R. 1986. *Aspectos Tipológicos da Língua Javaé*. Dissertação de Mestrado em Letras (Linguística). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. 1997. *Poética Oral Karajá: Los Ibruhuky*. Trabalho apresentado na sessão “Etnografia del Habla”, durante a III Jornada de Linguística Aborígene, realizada na Universidade de Buenos Aires, Argentina, entre

os dias 20 e 23 de maio. Publicado na íntegra nas *Actas III Jornadas de Lingüística Aborígen*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, UBA, 1997, p. 435-442.

MALINOWSKI, B. (1935) 1978. “Coral Gardens and Their Magic. An Ethnographic Theory of Language and some Practical corollaries”. In: *Coral Gardens and Their Magic*. Vol. II. Pp. 4-78. New York, Dover Publications, Inc.

MARCUS, George E. & FISCHER, Michael M. J. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.

MAUSS, Marcel. 2003. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

MED, Bohumil. 1986. *Teoria da música*. 3 ed. Brasília: Musimed.

MELATTI, J. César. 1973. O sistema de Parentesco dos índios Krahó. Série Antropologia, n. 3. Universidade de Brasília.

_____. 1979. “The relationship system of the Krahó” in D. Maybury-Lewis (org.) *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979. pp. 46-82.

_____. 1978. *Ritos de uma Tribo Timbira*. São Paulo: Ática.

_____. 1982. Nota sobre a Música Craô. versão online: www.geocities.com/juliomelatti Revista Goiana de Artes, vol. 3, nº 1, pp. 29-40, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, Instituto de Artes.

MELLO, Maria Ignês C. 1999. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado do PPGAS. Florianópolis: UFSC.

_____. 2004. “Músicas de homens, músicas de mulheres: interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja” In Lisboa, Regina A. & Maluf, Sônia W. (orgs.) *Gênero, Cultura e Poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres.

_____. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael J. 1999. *A Musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª ed. Florianópolis: Ed. UFSC [1976].

_____. 1990. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado, PPGAS, USP, São Paulo.

_____. 1993. *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem* in: Anuário Antropológico, pp. 9-73. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1993. “A Saga do Yawari: mito, música e história no Alto Xingu” in Carneiro da Cunha, M. & Viveiros de Castro, Eduardo (orgs.) *Amazônia, Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP/FAPESP.

_____. 1995. Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e Outros Nomes e Coisas: uma Etnologia da Sociedade Xinguará in: *Anuário Antropológico*, n. 94. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 227-269.

_____. 1996. Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín in: *Anuário Antropológico*, n. 95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 251-263.

_____. 1999. “Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture” in: *The World of Music*. Special Number: Hearing and listening in cultural contexts. Berlim, v. 41, n. 1, p. 85-96.

MENEZES BASTOS, Rafael José de e PIEDADE, Acácio T. de C. 1999. *Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani*. Ensaio Bibliográfico. MANA. 5 (2): 125-143.

_____. 2001. “Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observações a partir dos Kamayurá e do Estudo da Festa da Jaguatirica (Yawari)” In:

Franchetto, Bruna & Heckenberger, Michael (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ.

_____. 2006. “Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens” In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 49, nº 2: 557-579.

_____. 2007. “A música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul”. *Mana*. 13 (2): 293-316.

MENGET, Patrick. 2001. *Em Nome dos Outros. Classificação das relações sociais entre os Txicão do Alto Xingu*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia e Assírio & Alvim.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.

MERRIAM, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern Press, pp. 1-60.

_____. 1971. “The Arts and Anthropology” in: Otten, Charlotte M. (ed.) *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. New York: The Natural History Press.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Bristol: Open University Press. pp. 1-63/101-126.

MONTARDO, Deise Lucy. 2002. Oliveira. *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado PPGAS, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP.

MONOD-BECQUELIN, Aurore. 1975. *La Pratique Linguistique des Indiens Trumai. (Hau-Xingu Mato Grosso, Brésil)*. Tomo I e II. Société D’Études Linguistiques Et Anthropologiques De France –SELAF, Paris.

MOORE, Henrietta. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*, (14), 2000, 13-44.

MÜLLER, Regina P. 1992. “Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante” in: Vidal, L. (org.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

_____. 1993. *Os Asurini do Xingu. História e Arte*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

MUNN, Nancy D. 1973. *Walbiri Iconography: Graphic Representation and cultural Symbolism in a Central Australian Society*. Ithaca, N.Y. Cornell University Press.

OAKDALE, Suzanne. 2001. "History and Forgetting in an Indigenous Amazonian Community," *Ethnohistory* 47:4, 381-401.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O Enigma das Máscaras. Anuário Antropológico. Fortaleza, Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará e Tempo Brasileiro.

OLIVEIRA, Haroldo Cândido. 1948. Sobre os dentes Karajá de Santa Isabel. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista, v. 2, n.s., p. 169-74.

_____. *Índios e Sertanejos do Araguaia. Diário de Viagem*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos, s.d.

ORTNER, Sherry B. 1994. Theory in anthropology since the sixties. In *Culture, Power, History: A Reader in Contemporary Social Theory* (Dirks Nicholas B., Geoff Eley, and Sherry B. Ortner, orgs.). Princeton, University of Princeton Press. Pp. 372-411.

_____. 2005. Subjectivity and Cultural Critique. *Anthropological Theory*. vol. 5, n.1, p. 31-52.

OVERING KAPLAN, Joanna. 1976. *Social Time and Space in Lowland South America*. 42o. CIA.

OVERING, Joanna. 1993. "Death and Loss of Civilized Predation among the Piaroa of the Orinoco Basin" in *L'Homme*, 126-128. XXXIII. avr.-déc. XXXIII (2-4), pp. 191 – 211

_____. 1996. "Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion" In: Ingold, Tim (ed.) *Key Debates in Anthropological Theory*. London: Routledge. Pp. 249-293.

_____. 1991. "A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa". *Revista de Antropologia, USP*: 7-34.

OVERING, Joanna & Passes (eds.) 2000. *Anthropology of love and anger. The aesthetics of conviviality in native Amazonia*. London and New York, Routledge Press.

PÁDUA, 2004. "Riquezas naturais da Ilha do Bananal" in: Ricardo, Fany. (org.). *Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza. O desafio das sobreposições*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

PAES, Francisco Simões. 2005. *Os modelos de experiência ou a experiência dos modelos. Introdução ao estudo cerimonial Xikrin*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.

PALHA, Luiz. 1942. *Índios Curiosos: lendas, costumes, línguas*. Cúria Metropolitana, Imprimatur [1935].

PEIRANO, Mariza (org.). 2001. *O Dito e o Feito*. Ensaios de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

PEIRANO, Mariza. 2003. *Rituais Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. 2006. *Temas ou teorias? O Estatuto das noções de ritual e de performance*. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Mesa Redonda: Do Ritual à Performance: Abordagens Teóricas num Campo Emergente no Brasil.

PÉTESCH, Nathalie. 1993. "A Trilogia Karajá: sua posição intermediária no continuum Jê-Tupi". In: Viveiros de Castro, Eduardo & Carneiro Cunha, Manuela (orgs.) *Amazônia. Etnologia e História*

Indígena. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP: FAPESP.

_____. 2000. *La Pirogue de Sable: Pérennité cosmique et mutation sociale chez les Karajá du Brésil Central*. Langues et Sociétés d'Amérique Traditionnelle, 8. Paris. Éditions Peeters.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música YE'PÁ-MASA: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, UFSC.

_____. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, UFSC.

SIMÕES, Mário Ferreira. 1992. *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Goiânia: UCG-IGPHA, 1992.

RAMOS, Alcida R. 1990. *Memórias Sanumá. Espaço e Tempo em uma Sociedade Yanomami*. Brasília: Universidade de Brasília, Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero.

RIBEIRO, Berta 1986. *Suma Etnológica Brasileira Vol. 3. Arte Índia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

_____. 1989. *Arte Indígena, Linguagem Visual. Indigenous Art, Visual Language*. Tradução: Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo.

RICARDO, Carlos Alberto (ed.). 2000. *Povos Indígenas no Brasil. 1996/2000*. São Paulo: Instituto Sociambiental.

RICARDO, Fany (org.). 2004. *Terras Indígenas & Unidades de Conservação da natureza: o desafio das sobreposições*. São Paulo: Instituto Sociambiental.

RIVAL, Laura. 1998. "Domestication as a Historical and Symbolic Process: Wild Gardens and Cultivated Forests in the Ecuadorian

Amazon” in: Balée W. (org.) *Advances in Historical Ecology*. New York, Columbia University Press, pp. 232-250.

RIBEIRO, Berta G. 1986. *Suma Etnológica Brasileira Vol. 3. Arte Índia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

_____. 1989. *Arte Indígena, Linguagem Visual. Indigenous Art, Visual Language*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Eduardo Rivail. 2001. “Empréstimos Tupi-Guarani em Karajá”. Versão gentilmente cedida pelo autor. Publicado na *Revista do Museu Antropológico*, 2001/2002, 5-6: 75-100.

RIBEIRO DA SILVA, Hermano. 1932. *Nos sertões do Araguaia: narrativas da expedição às glebas bárbaras do Brasil Central*. São Paulo: Saraiva.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. 1993. *O Povo do Meio. Tempo, Cosmo e Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia Social, UnB, Brasília.

_____. 1995. “Alguns Aspectos da Construção do Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal” In: *Cadernos Pagu* (5), 1995: pp. 131-147. PAGU – Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, Campinas, São Paulo.

_____ 1999. “O surgimento das armas de fogo: alteridade e feminilidade entre os Javaé” In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 7, n. 1 e 2, IFCHS/UFRJ; CFH/UFSC.

_____. 2006. *Vida Cerimonial e Luto entre os javaé da Ilha do Bananal*. XXV Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia, 11 a 14 de junho de 2006. GT: A etnologia e as formas de sociabilidade indígenas amazônicas.

_____. 2008. *A Caminhada de Tanyxiwè: Uma Teoria Javaé da História*. Tese de Doutorado. The University of Chicago, Illinois. Versão em língua portuguesa, gentilmente cedida pela autora.

SANDRONI, Carlos. 2007. Amjëkin – Música dos Povos Timbira. Resenha – CD. Música & Cultura. Revista On-line de Etnomusicologia.

Acesso: www.musicaecultura.ufba.br/numeri_02_timbira.htm.
30/09/2008.

SEEGER, A. , DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. 1987. “*A construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras*” in Oliveira Filho, João P. (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero e UFRJ, pp. 11-30.

SEEGER, Anthony. 1980. “O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central” In: *Os índios e nós*. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Campus.

_____. [1989] 1992a. “Etnografia da Música” in MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres, The MacMillan Press.

_____. 1992b. “Dualism: Fuzzy Thinking or Fuzzy Sets?” in Maybury-Lewis, D. & Almajor, Uri (eds.) *The Attraction of Opposites. Thought and Society in the Dualistic Mode*. University of Michigan Press.

_____. 2004a. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge University Press, [1987].

_____. 2004b. “Chanter l’identité. Musique et organization sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil)” In: *L’ Homme, Musique et Anthropologie*, 171-172, juillet/décembre, pp. 135-150.

SEKELJ, Tibor. 1948. Excursión a los indios del Araguaia (Brasil). *Runa: Archivo para las Ciencias del Hombre*, 1.97-110. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas. http://biblio.etnolingustica.org/sekelj_1948_excursion

SEITEL, Peter. 1999. *The Powers of Genre: Interpreting Haya Oral Literature*. New York: Oxford University Press.

SHEPERD, John. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge (UK): Polity Press, pp. 1-74.

SHERZER, Joel. 1992. *Formas del Habla Kuna. Una perspective etnografica*. Ediciones Abya-Yala, Movimiento Laicos para América Latina.

SILVA, Aracy L.; FARIAS, A. T.P. 1992. “pintura corporal e sociedade: os “partidos” Xerente in: VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

SINGER, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.

SCHECHNER, R.1988. *Performance Theory*. New York and London, Routledge.

_____. 1993. *The Future of Ritual*. London and New York: Routledge.

SILVA, Domingos A B. 1997. *Música e Pessoaalidade: Por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*. Dissertação de Mestrado, PPGAS. Florianópolis: UFSC.

SMITH, Richard Chase. 1997. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Tese de Doutorado, Cornell University.

SOUZA, Eudoro. 1966. Arte e Escatologia in: *Espiral* 10. Lisboa.

SOUZA FILHO, Odilon João de. 1987a. “A festa da Casa Grande / 1”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 32: 21-30.

_____. 1987b. “A festa da Casa Grande / 2”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 33: 48-57.

_____.1987c. “A festa da Casa Grande / 3”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 34: 76-83.

_____. 1987d. “A festa da Casa Grande / 4”. *Publicações do Museu Histórico de Paulínia* 35: 100-107.

STRATHERN, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.

STRATHERN, Marilyn. 2001. "Same-sex and cross-sex relations: some internal comparisons" in: GREGOR, Thomas A. and TUZIN, Donald. *Gender in Amazonia And Melanesia. An Exploration of the Comparative Method*. University of California Press, pp. 221-244.

_____. 2006. O Gênero da Dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Editora Unicamp.

SZTUMAN, Renato; NASCIMENTO, Silvana; MARRAS, Stélio. Entrevista com Viveiros de Castro. *Sexta-Feira. Corpo*. N. 4, pp. 112-129

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. 1980. "Etnografia da Cesta Karajá" in: Revista do Museu Paulista (Nova Série) v. XXVIII, São Paulo.

TAVEIRA, Edna L. M. 1992. *Etnografia da Cesta Karajá*. Ed. UFG, Goiânia.

TAUSSIG, M. 1993. *Mimesis and Alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge.

TEIXEIRA, Dante L. M. 1983. "Um Estudo da Etnozoologia Karajá: o exemplo das Máscaras de Aruanã" in: O Artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, Brasília, pp.. 213-232.

TAMBIAH, Stanley J. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass; Harvard University Press, pp. 123-166.

TEIXEIRA-PINTO, Mármio. 1997. *IEIPARI. Sacrifício e Vida Social entre os índios Arara*. São Paulo: HUCITEC, ANPOCS, Editora UFPR.

TOMMASINNO, Kimiye & Jorgisnei Ferreira de Rezende. 2000. *Kikikoi: Ritual dos Kaingang na Area Indígena Xapecó/SC*. Londrina: Midiograf/NMC/UEL/CIMI (CD Faixas 1-28; 29-39).

TORAL, André. 1992a. *Cosmologia e sociedade Karajá*. Dissertação (Mestrado) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. 1992b. “Pintura corporal Karajá contemporânea” in Vidal, L. (org.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

_____. 2004. “Terras Indígenas e o Parque Nacional do Araguaia” in: Ricardo, Fany. (org.). *Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza. O desafio das sobreposições*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

TOURNIER O.P., R. [1928]. 1942. Lá longe no Araguaia. Prelazia Dominicana de Conceição do Araguaia.

TRAVASSOS, Elisabeth. 1984. *Xamanismo e Música entre os Kayabi*. Dissertação de (Mestrado) – Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TUGNY, Rosângela P. “Um fio para o innoxã”, versão gentilmente cedida pela autora. Artigo publicado na revista portuguesa *Nada*, vol. 11. maio de 2008, sob o título “Um fio para o innoxã: em torno de uma estética maxakali”.

TURNER, Terence. 1979. “The Gê and Bororo Societies as Dialectical Systems: A General Model” in Maybury-Lewis (org.) *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Harvard University Press, pp.147-178.

_____. 1988. “History, Myth, and Social Consciousness among the Kayapó of Central Brazil” in HILL (org.) *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, pp.195-213; 235-281

_____. 1993. “De Cosmologia a história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó” in Viveiros de Castro, E. & Carneiro da Cunha, M. (orgs.) *Amazônia, Etnologia e História Indígena*. NHI/USP, FAPESP.

_____. 1993. “The Social Skin” In: Burroughs, Catherine & Enrenreich, David (eds.) *Reading the Social Body*. University of Iowa Press.

_____. 1995. Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo” in: *Cultural Anthropology* 10(2): 143:170, American Anthropological Association.

TURNER, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M. (orgs) 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.

_____. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

_____. 1987. *Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.

_____. s/d. “Social Dramas an Stories about Them” in: On Narrative. Ed. W. J. Mitchell. The University of Chicago Press.

_____. [1967]. 2005. *Floresta de Símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu*. Apresentação Roberto DaMatta. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense.

_____. [1974]. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas. Ação Simbólica na sociedade humana*. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense.

URBAN, Greg. 1992. “A História da cultura brasileira segundo as línguas nativas” in: Carneiro da Cunha, M. (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

URBAN, G. & SHERZER, J.(eds.). 1986. *Native South American Discourse*. Berlin, Mouton de Gruyter.

VAN GENNEP, Arnold. [1909]. 1978. *Os ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes.

- VERNANT, Jean-Pierre. 1990. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VIDAL, Lux. 1977. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. São Paulo, Hucitec/Edusp.
- VIERTLER, Renate B. 1991. *A refeição das almas. Uma interpretação etnológica do funeral dos índios Bororo – Mato Grosso*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- VIEGAS, Susana de Matos. 2007. *Terra calada: Os Tupinambá na Mata Atlântica do Sul da Bahia*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- VILAÇA, Aparecida. 2000. *O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia* in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 15, nº44.
- _____. 2006. *Quem Somos Nós. Os Wari' encontram os brancos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. 1986. *Araweté. Os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ANPOCS.
- _____. 1996. “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio” In: *Mana* 2 (2):115-143.
- _____. 2001. “A propriedade do conceito”. Simpósio Temático 23: Uma notável reviravolta: antropologia (brasileira) e filosofia (indígena). ANPOCS. Caxambu, Minas Gerais. Pp. 1-58.
- _____. 2007. “Filiação intensiva e aliança demoníaca” In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 77.
- _____. 2008. “Xamanismo Transversal” in: Queiroz, Ruben Caixeta & Nobre, Renarde Freire (orgs.) *Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- WAGLEY, Charles. 1988. *Lágrimas de Boas Vindas. Os índios Tapirapé do Brasil Central*. São Paulo: Ed. USP.

WAGNER, Roy. 1974. "Are there social groups in the New Guinea Highlands?" in: *Frontiers of Anthropology*, edited by Murray Leaf. pp. 95-122.

_____. 1981. *The Invention of Culture*. University of Chicago Press, Chicago and London.

WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging Peoples: Marubo Myth-Cants*. PhD Thesis, University of St. Andrews.

WITTGENSTEIN, Ludwig. [1953]. 1989. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, Os Pensadores.

WÜST, I. 2000. "As Aldeias dos Agricultores Ceramistas do Centro-Oeste Brasileiro" in: Tenório, Maria C. (org.) *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. Pp. 321-337.

_____. 1998. *Cotinuities and Discontinuities: archaeology and ethnoarchaeology in the heart of the Eastern Bororo territory, Mato Grosso*. *Antiquity*, v. 72, n. 277, pp. 1-21. Special Section: Issues in Brazilian Archaeology.

Discografia

BAUMANN, Max Peter. *Ritual Music of the Kayapó-Xikrin, Brazil*. International Institute for Traditional Music, Berlin, International Council for Traditional Music, UNESCO. Smithsonian Folkways Recordings. 1 CD, 70:06, 1995.

CANZIO, Ricardo *Brasil: Lê Monde Sonore des Bororo*. Auvidis-Unesco, 1 CD, D 8201, 1989.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthology of an Amazonian People*, 2004. 1 CD.