

Universidade Federal de Santa Catarina

**MÚSICA YE'PÂ-MASA:
POR UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA
NO ALTO RIO NEGRO**

Acácio Tadeu de C. Piedade

orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

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

Florianópolis
1997

RESUMO

Este é um estudo exploratório da música dos Ye'pâ-masa, grupo indígena conhecido como Tukano da região do Alto Rio Negro, no Noroeste Amazônico. Pretende-se enriquecer os dados existentes na literatura etnológica da região com informações mais densas sobre o sistema musical Ye'pâ-masa, apresentando classificações nativas para os seus gêneros musicais. Busca-se também dialogar com estudos sobre outros domínios da cultura e refletir sobre a interface e os impactos mútuos entre Etnologia e Etnomusicologia, e assim contribuir para estes campos de investigação.

ABSTRACT

This is an exploratory study of the music of the Ye'pâ-masa, an Indigenous group of the Northwestern Amazon, known as Tukano. The aim is to enrich the data of the ethnological studies of the region by bringing more specific informations about Ye'pâ-masa's musical system, and by presenting native classifications of musical genres. One intends also to establish a dialogue with studies about other cultural domains, and to reflect on the interface between Ethnology and Ethnomusicology, contributing for both these fields of investigation.

SUMÁRIO

- Agradecimentos, **4**
Apresentação, **6**
I. Etnologia e Música Amazônica, **10**
 I.1 Nota sobre Lévi-Strauss e a Música, **10**
 I.2 Estudos recentes na Etnologia das Terras Baixas da América do Sul, **11**
 I.3 Artisticidade, **16**
 I.4 Música amazônica, **19**
 I.5 Alto Rio Negro, **24**
 I.6 O grupo Tukano Oriental e os Ye'pâ-masa, **28**
 I.7 Local da Pesquisa, **36**
 Fotos, **39**
II. Música Ye'pâ-masa, **40**
 II.1 Notas iniciais, **40**
 II.1.1 Classificação, categorias nativas, etnocentrismo e outras questões, **40**
 II.1.2 Instrumentos Musicais Ye'pâ-masa, **43**
 II.1.3 Sobre Gênero Musical, **51**
 II.1.4 Sobre Tonalidade, **53**
 II.1.5 Sobre Transcrição, **56**
 II.1.6 Convenções Musicais, **59**
 II.2 Cantos *Kapiwayâ*, **60**
 II.3 Cantos *Ãhadeak ã*, **83**
 II.4 Música Instrumental, **96**
 II.4.1 Música de Japurutú, **97**
 II.4.2 Música de Cariço, **105**
 II.5 Música de Jurupari, **110**
 Fotos, **121**
III. Comentários, **124**
 III.1 Comentário aos *Kapiwayâ*, **125**
 III.2 Comentário aos *Ãhadeak ã*, **127**
 III.3 Sobre a dinâmica *Kapiwayâ-Ãhadeak ã*, **129**
 III.4 Comentário à Música Instrumental, **133**
 III.4.1 Música de Japurutú, **133**
 III.4.2 Música de Cariço, **135**
 III.5 Nota sobre o Complexo das Flautas Sagradas, **138**
 III.6 Comentário à Música de Jurupari, **141**
 III.7 Sobre o termo *ye'pâ*, **148**
 III.8 A Hipótese da Origem Arawak dos *Kapiwayâ*, **149**
 III.9 Comentários Finais, **153**
IV. Textos anexos, **157**
 1. Mitos, **158**
 2. Pequeno Léxico Ye'pâ-masa/Português, **179**
 3. Nota sobre os missionários-antropólogos salesianos, **181**
 4. Etnografia e *copyright*: um momento delicado, **186**
 5. Etnomusicologia, **190**
 6. Bimusicalidade, **196**
V. Bibliografia, **199**

Sobre a ortografia da língua ye'pâ-masa

A língua ye'pâ-masa possui 20 fonemas:

6 vogais (**a, e, i, ï, o, u**)

10 consoantes (**p, t, k, s, h, b, d, g, w, y**)

o traço nasal (notado por um til: ~)

a laringalização (notada por um apóstrofo: ')

duas melodias tonais tônicas: a alta (notada por acento circunflexo: ^)

a ascendente (notada por acento agudo: ´)

Algumas regras de pronúncia:

1. **a i u** como em português
2. **e o** abertas, como em fé e avó
3. **ï** pronuncia-se como **i**, mas com a ponta da língua recuada para o céu da boca
4. **p t k b d g m n** como em português
5. **s** surdo, como gala.
6. **h y w** como em inglês
7. se a primeira vogal for seguida por uma consoante surda, deve-se pronunciar um **h**. P.ex:
apó pronuncia-se ahpó; **basa** pronuncia-se bahsa
8. a nasalização de uma sílaba contamina a totalidade da raiz. P.ex:
ũyu pronuncia-se ùyũ

O presente estudo adota aqui as convenções ortográficas da língua ye'pâ-masa tal como desenvolvidas por Ramirez (1997a,1997b).

Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado que tornou possível minha dedicação integral a este projeto.

Aos professores do PPGAS da UFSC, que conseguiram estimular o interesse da minha turma e manter sempre um alto nível de discussão nas aulas.

Ao Projeto Integrado de Pesquisa “Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul”, que me reembolsou parte dos gastos de minha viagem e junto ao qual pretendo ainda desenvolver muitas pesquisas.

Ao Instituto Sócio-Ambiental (ISA), pelo apoio e estímulo a este projeto e pela minha estadia em São Gabriel da Cachoeira. Agradeço a Carlos Alberto Ricardo e a Geraldo Andrello, e especialmente a Aloísio Cabalzar F[†], que contribuiu para minha pesquisa desde seu início.

A Georg Grünberg, que me revelou o Euzébio Freitas e possibilitou meu contato com a aldeia de São Pedro.

À Biblioteca do Museu Amazônico, pela pesquisa bibliográfica.

Ao colega Ari Weiduschat, pela generosa acolhida em Manaus.

A Jonathan Hill, pelo apoio e pelo envio de material que me foi precioso.

A Stephen Hugh-Jones, pelo estímulo, pelas dicas e pelo envio de material.

A Anthony Seeger, pelos valorosos conselhos na sua atenciosa revisão da primeira versão desta dissertação.

A Alfredo Fontes pelo interesse e pelas traduções dos cantos femininos.

Ao Pe. Jesus Arbella pelo empréstimo de seu barco, que resolveu uma situação de impasse em Iauareté, e pela possibilidade de me comunicar com minha companheira por radiofonia.

À Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN), pela confiança no meu trabalho.

Aos membros do Núcleo de Estudos “Música, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe” (MUSA), onde desenvolvemos tantas discussões interessantes, sem falar nas muitas que ainda virão.

A meus colegas de mestrado, em especial a Domingos Bueno da Silva, cujo projeto e dissertação foram de grande valor para o meu trabalho, a Deisi Luci Montardo e Aristóteles Barcelos Neto, por tantas colaborações e revisões.

A Márcia Mathias, pelo carinho e força em vários momentos.

Agradeço de forma muito especial à minha companheira e também colega de mestrado Maria Ignez C. Mello, que valorosamente cuidou da nossa casa e de nossa filha quando estive em campo, e me deu todo o apoio e tranquilidade para que eu pudesse escrever esta dissertação. Muito da minha empolgação com a Antropologia se deve ao fato de que estivemos juntos ao longo de meu curso, lendo textos, revendo dúvidas e discutindo vários temas antropológicos. Este diálogo caseiro me foi essencial na construção desta dissertação. Espero retribuir tanto interesse em breve, quando ela retornar do Alto-Xingu, onde irá pesquisar a música Waurá.

A Rafael Menezes Bastos, meu orientador que se tornou amigo, que me incentivou a ir para o mato, que sempre me tratou com muito respeito, me atendendo sempre que lhe pedia, e que me abriu uma vasta perspectiva intelectual.

E finalmente, aos Ye'pâ-masa, especialmente a Isidro Freitas, cuja musicalidade e generosidade me encantaram tanto. Espero que este trabalho possa, de algum modo, retribuir a forma hospitaleira e carinhosa como me receberam.

E finalmente a Euzébio Freitas, cujo nome Ye'pâ-masa é *Su'egĩ*, meu informante principal, um *bayá*-filósofo, guardião do centro de origem Ye'pâ-masa. A este homem dedico este trabalho.

Apresentação

Esta dissertação é o resultado dos meus estudos ao longo do Mestrado em Antropologia Social e da pesquisa que realizei entre os Ye'pâ-masa do Alto Rio Negro. Ela representa a conclusão do período de dois anos e 9 meses, que foi a minha iniciação na Antropologia. Músico de formação, insatisfeito em somente compor e tocar, sempre naveguei pelas Ciências Humanas, ainda que de forma não sistemática. Quando me mudei para Florianópolis, em março de 1994, não imaginava que iria me tornar antropólogo, nem que iria para a Amazônia. O ensaio que escrevi para o exame de seleção do Mestrado era sobre música popular e se chamava “Comentários sobre Música Popular Brasileira e *World Music*”, que hoje releio percebendo uma ótica apocalíptica e adorniana com relação à globalização. Lembro-me de minha intenção inicial de me dirigir mais para os *Popular Music Studies*. Foi um grande desvio de rota, mas não abandonei este projeto inicial, já que o curso de Antropologia da Música me pôs em contato com a bibliografia atual desta área, e no começo deste ano produzi um texto sobre o jazz brasileiro (Piedade,1997), anos luz à frente daquele meu ensaio. Mas a grande experiência humana deste período iniciático foi detonada com minha decisão de pesquisar a música de um grupo indígena amazônico, que se deu a partir do curso de Etnologia Indígena e das instigantes provocações de Rafael. Dentre algumas opções, decidi ir para o Alto Rio Negro, seguindo a sugestão do meu orientador, e também devido à leitura de textos sobre a área e pela colaboração do ISA, principalmente de Aloísio Cabalzar Fº e Georg Grünberg, que fizeram os contatos com os Tukano para mim. Eu poderia ir tanto para a aldeia de São Domingos, no rio Tiquié, quanto para a aldeia de São Pedro, no Papury. A vantagem desta última era que lá vive um mestre de música e dança que me foi muito recomendado por Georg Grünberg: tratava-se de um verdadeiro sábio, com quem nenhum antropólogo havia trabalhado. Veio então o problema de arrumar verba para a viagem. Como não consegui financiamento junto a algumas agências, percebi que se não gastasse minhas poucas economias teria que abandonar o projeto. Por isso, desfalquei minha poupança, pela antropologia, contando com que pudesse ser reembolsado posteriormente.

Cheguei em São Gabriel da Cachoeira dia 3 de agosto de 1996, comprei presentes e consegui uma carona para Iauareté no barco de um comerciante tariano.

Esta viagem foi muito turbulenta. O barco levava para Iauareté uma grande quantidade de mercadorias, incluindo cinco galões repletos de gasolina até a boca e cerca de 30 botijões de gás cheios. Viajaram neste barco o comerciante tariano, o prático (piloto), e mais seis ajudantes, todos indígenas. Levavam muitas garrafas de cachaça, que eram devoradas ao longo da viagem. Já na primeira noite o barco entrou nos Igapós duas vezes e bateu num barranco: o prático simplesmente dormia ao leme, de tão bêbado. Na segunda noite, o motor quebrou, e o barco desceu o Uaupés à deriva por alguns minutos. Com tantas cachoeiras perigosas e uma noite tão escura, eu estava apavorado. No terceiro dia, o barco subindo lentamente o Uaupés com um só pistão, índios bêbados disputavam o último palito de fósforo aceso na cozinha do barco, que estava cheirando a gasolina, derramada nos acidentes. O barco era um barril de pólvora que podia explodir a qualquer momento. Na terceira noite, decidi descer onde quer que fosse, e acabei descendo na primeira aldeia que apareceu. Era Taracúá, e dali pude ir de voadeira rapidamente até Ipanoré, e depois dali a Iauareté.

Nesta pequena vila, logo encontrei Isidro Freitas, que me levou ao igarapé Turi, e finalmente cheguei a São Pedro dia 8 de agosto. Que surpresa encontrar apenas 3 habitantes! Pelo menos lá estava *Su'egĩ*, que me recebeu com muita alegria. De fato, o antropólogo Georg Grünberg havia estado em São Pedro no início de 1996, havia me avisado que a população da aldeia na época era de 14 pessoas. *Su'egĩ* me explicou que os outros habitantes estavam fora, alguns na aldeia Ye'pâ-masa vizinha de Santa Luzia, onde vivem cerca de 50 pessoas, outros em Iauareté, mas que iriam todos voltar no final do ano. A princípio isto me fez pensar em estabelecer-me em Santa Luzia, no entanto, seria penoso afastar-me de *Su'egĩ*, já que ele não freqüentava Santa Luzia devido a atritos com alguns moradores de lá. Além disso, *Su'egĩ* também não poderia imaginar por que eu, vindo de tão longe e já tão esperado por ele, desejava partir para outra aldeia. Neste impasse, resolvi passar por volta de um mês em São Pedro, e depois voltar para São Gabriel da Cachoeira, de preferência de carona com avião da FAB. Dali seguiria para a aldeia de São Domingos, no rio Tiquié, cuja liderança local também havia aceitado me receber, através do contato feito pelo antropólogo Aloísio Cabalzar Fº. Este plano não deu certo por um conjunto de razões, a principal delas foi que eu não tinha dinheiro suficiente. No entanto, logo no terceiro dia em São Pedro chegaram mais de 15 pessoas de Santa Luzia, para

passar uma semana no local. Além disso, as entrevistas com *Su'egĩ* iam muito bem, porque o sábio desejava contar-me muitas coisas. De maneira que fui ficando em São Pedro, e lá fiquei até dia 3 de setembro, e neste período houve de fato uma flutuação demográfica muito grande nesta aldeia: em determinados momentos havia apenas quatro habitantes, e em outros em que haviam mais de 40 pessoas, vindas tanto de Santa Luzia quanto da aldeia Ye'pâ-masa de São Sebastião, ou da aldeia Desano/Maku de Abacate, e da aldeia Desana de Santa Cruz do Turi, e também da aldeia Maku de Santo Atanásio.

Na verdade, a maloca tradicional que foi construída em São Pedro por *Su'egĩ* era a única em toda a região do Papury, e ali as pessoas destas outras aldeias Ye'pâ-masa vinham realizar seus *Dabacuris* e outras cerimônias, sempre com a coordenação do *bayá Su'egĩ*. Além disso, os nativos, já desde Iauareté, consideravam Euzébio uma espécie de guardião do “centro Tukano”, que era *Wapú*, a terra prometida dos Ye'pâ-masa. A maloca de São Pedro, portanto, está dentro de um território considerado sagrado, por onde passaram os ancestrais míticos, na região onde eles se multiplicaram e “penetraram” na terra (morreram).

De volta a São Gabriel, fiquei comodamente instalado na casa do ISA, e pude continuar minha pesquisa no bairro Dabarú, com índios Tuyuka, e com Alfredo Fontes, Ye'pâ-masa muito culto e inteligente, versado no sistema ortográfico de Henri Ramirez. Quando percebi que não tinha mais nenhum tostão, voltei para Manaus e dei por concluído meu trabalho de campo.

Apesar da curta estadia, juntei uma quantidade de dados e gravações que foi um desafio sistematizar. Aos poucos, sempre com o apoio de minha companheira, e com ela compartilhando minhas experiências e discutindo antropologia, a dissertação foi tomando corpo. Percebi logo que nem tudo poderia ser aproveitado, muito material ficaria de fora, e esta dissertação acabaria mais levantando hipóteses que explicando o sistema. Neste percurso, refleti sobre a validade do conhecimento antropológico, o grau de “eficácia descritiva” que se pode ter, o distanciamento epistemológico em oposição ao mergulho na experiência, idéias que marcaram a construção deste texto. Principalmente em sua fase final, esta dissertação ganhou um grande impulso, decorrente dos diálogos por *e-mail* com pesquisadores no exterior, e dos vários encontros que tive com meu orientador, que apesar de se chamar de

“desorientador”, sempre esteve atento ao meu percurso, sempre disponível, marcando uma presença muito forte e me trazendo segurança para concluir este texto.

Embora eu não fale a língua ye’pâ-masa, procurei me aproximar o máximo possível da terminologia nativa, e tive sorte neste caminho pois ele coincidiu com o final da longa pesquisa lingüística de Henri Ramirez e a publicação de suas obras, que recebi pelo correio em outubro deste ano, e que esclareceram vários pontos obscuros até então. Assim, este trabalho se alinha do ponto de vista ortográfico a este sistema, o que poderá ser interessante para estudos comparativos no Alto Rio Negro, dada a importância da língua ye’pâ-masa como língua franca na região.

Apesar desta dissertação não corresponder a uma etnografia ampla do sistema musical Ye’pâ-masa, penso que minha exploração foi suficiente para elaborar aqui uma base para investigações posteriores, que poderão se aprofundar em um dos quatro gêneros musicais que aqui analiso, ou seguir a trilha aberta por algumas das hipóteses que aqui apresento. Daqui para a frente minha perspectiva é seguir adiante e fazer um doutoramento em Antropologia, e, assim, continuar pesquisando a música Ye’pâ-masa, bem como de outras sociedades amazônicas.

I. ETNOLOGIA E MÚSICA AMAZÔNICA

I.1 Nota sobre Lévi-Strauss e a Música

A importância da música para os povos indígenas amazônicos se encontra destacada pelos estudos da Etnologia das Terras Baixas da América do Sul principalmente a partir do impacto da obra de Lévi-Strauss. Inspirado na música, Lévi-Strauss desenvolveu um sistema de análise estrutural dos mitos, na sua qual se nota que este autor tem uma compreensão profunda da música. No entanto, é necessário lembrar que a música que serve de modelo a Lévi-Strauss é a música tradicional européia, o que exclui portanto não apenas a música dodecafônica, serial, eletroacústica e todo tipo de música experimental de vanguarda, como também a música popular e, principalmente, a música tradicional dos povos que estuda¹. Se, por um lado, Lévi-Strauss consegue estabelecer uma ponte entre a linguagem musical e a mítica (Menezes Bastos,1978:44-45), é um paradoxo o desprezo do grande antropólogo com relação à Musicologia Ocidental e à música ameríndia -e justamente dele, que teve *insights* tão brilhantes com relação à mentalidade bipartite, à estrutura dos mitos e à importância da cosmologia no cotidiano dos ameríndios. Talvez ele não tenha um ouvido musical suficientemente relativizado para perceber o papel central da música nestas sociedades, algo a que muitos dos etnólogos que vêm trabalhando na Amazônia desde os anos 60 têm se referido. É a partir desta época que a Etnologia das Terras Baixas da América do Sul ganha um vigoroso impulso, como mostrarei a seguir.

¹ Lévi-Strauss recebe muitas críticas devido ao seu ouvido conservador-eurocêntrico, dentre as quais destaca-se Eco (s/d).

I.2 Estudos Recentes na Etnologia das Terras Baixas da América do Sul

A América do Sul esteve sempre à margem dos movimentos sistemáticos de reflexão da Antropologia, ao contrário dos estudos africanos ou melanésios (Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha, 1993:11). Como mostra Viveiros de Castro (1996), até os anos 50 prevalecia o modelo “tradicional” de etnografia dos povos ameríndios, que marca a monumental obra *Handbook of South American Indians*, que tece uma mistura de difusionismo e determinismo geográfico e cuja impressão geral sobre a floresta tropical era a de uma larga uniformidade, de um meio ambiente hostil à civilização, com povoamentos recentes, pouco populosos, sociologicamente limitados e culturalmente dependentes de áreas mais avançadas. Este quadro se alterou nos anos 60 a partir da influência do estruturalismo de Lévi-Strauss, principalmente nas *Mythologiques*, tornando a oposição conceitual entre natureza e cultura interna às cosmologias indígenas. Nos anos subsequentes houve um crescimento considerável no volume de monografias influenciadas pela antropologia social britânica, etnociência e antropologia simbólica, dando início a uma onda de estudos etnológicos amazônicos. A partir dos anos 70, vários autores buscam solucionar a problemática aplicação de conceitos clássicos da antropologia (como linhagem, grupo corporado) nos grupos tribais amazônicos, mostrando que em várias tribos brasileiras há uma filosofia idealista que faz com que essas sociedades comuniquem uma falsa aparência de fluidez e flexibilidade (Seeger *et alli*, 1987; Overing, 1977).

Na área da Arqueologia ocorrem profundas mudanças, no sentido de uma reavaliação geral da América pré-colombiana, e há estudos oferecendo evidências de que houve uma longa e substancial seqüência de desenvolvimento indígena na região, muito mais complexa e menos dependente de influências externas do que se pensava antes. As novas evidências arqueológicas provenientes das várzeas amazônicas sugerem ter aí existido, por mais de mil anos, populosas sociedades complexas vivendo em assentamentos de escala urbana, com elaborados sistemas de agricultura intensiva e de produção de artesanato, com rituais e ideologias hoje ausentes entre os índios da Amazônia (Roosevelt, 1992). Tratava-se de cacicados belicosos e expansionistas, cujos chefes eram considerados de origem divina, conforme

evidências não apenas arqueológicas mas também etnográficas, baseadas em relatos do período da conquista².

Além disso, estas sociedades realizavam grandes obras de terraplanagem, como áreas elevadas de cultivo, canais, diques, poços, açudes, estradas, calçamentos, represas para pesca, viveiros de tartarugas e sambaquis, e desenvolveram o uso da cerâmica antes dos povos andinos.

O campo da História é muito enriquecido pela emergência de novas perspectivas em contraposição ao modelo positivista-etnocêntrico de causa-efeito, o que decorre da aproximação com o campo da Antropologia (Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha,1993). A História, enquanto campo intelectual herdeiro de uma antiga tradição ocidental, e a Etnohistória Ameríndia, são postas em confronto, sublinhando o papel criador das sociedades ameríndias e apresentando os índios amazônicos não como agentes passivos, mas exibindo um engajamento ativo na sua história. Surgem perspectivas inovadoras, como uma história indígena através da análise das transformações ocorridas nas sociedades nativas a partir das doenças resultantes do contato (Whitehead,1993). Ou uma história cultural a partir das línguas nativas, na qual, através do método de reconstrução e do conceito de profundidade cronológica, chega-se à formulação da hipótese das cabeceiras ou periferia³: uma possível seqüência histórica das Terras Baixas pode ter sido a movimentação gradual de povos indígenas das cabeceiras em direção a regiões mais baixas, o que teria ocorrido não antes de 1.000 A.C., estando ligada possivelmente à maior importância da agricultura em relação à coleta (Urban,1992).

O desprezo com relação às narrativas orais ou aos gêneros não-verbais das sociedades indígenas como fontes de conhecimento histórico “objetivo”, prevalente na visão histórica tradicional, é criticado por Hill no sentido de mostrar que os mitos configuram um entre outros gêneros de narrativa que podem ser usados para se entender o processo histórico, pois as narrativas míticas (orais, rituais ou oratórios) carregam imagens essenciais do passado (1988,1990).

² Roosevelt fala de possíveis comparações com as sociedades pré-estatais do vale do Indus, as civilizações minóica e micênica.

³ Segundo esta hipótese, as regiões de origem dos grupos de fala Jê, Tupi e Karib seriam áreas de cabeceiras de rios (o alto São Francisco para os Jê, o Madeira e o Tapajós para os Tupi, e altiplanos Guianeses para os Karib). Todas estas áreas com uma altitude de 200 a 1.000 m. Já as áreas de origem do grupo Arawak seriam as cabeceiras amazônicas do centro-norte peruano.

No campo da organização social, todo o aparato teórico amplamente desenvolvido pela antropologia britânica não pôde ser aplicado diretamente nas sociedades amazônicas, devido à dominância do simbólico sobre esta esfera (Seeger *et alli*,1987). O caso dos Jê é exemplar: a visão que tradicionalmente se instalara sobre os grupos de fala Jê salientava a ignorância da agricultura, a ausência de cerâmica, de tabaco, de cerveja, estes grupos sendo vistos como antropófagos selvagens que comiam seus mortos e inimigos sem nenhuma cerimônia, como falantes de uma língua travada, enfim, como grupos de pouco interesse etnológico (Carneiro da Cunha,1993). A partir dos estudos de Nimuendaju nos anos 30 e 40, Lowie formula a teoria da “anomalia Jê”, que se refere à coexistência, nestas sociedades, de dois aspectos aparentemente opostos. Por um lado, há a ausência dos elementos acima mencionados - agricultura, cerâmica, etc., o que faz pensar em sociedades de tecnologia “simples”. Por outro, há um elaborado sistema de organização social, uma grande diversidade de instituições, uma complexidade do discurso sociológico e uma mentalidade dualista. A partir do Projeto Harvard-Brasil Central, nos anos 70, o mistério em torno da “anomalia Jê” começa a ser revelado (Maybury-Lewis,ed.1979).

Nesta mesma época, a Política surge como domínio fundamental para a compreensão das sociedades amazônicas. Neste campo, autores como McCallum (1990) enfatizam a importância do discurso e da oratória na política indígena. Observou-se que nestas sociedades há uma ausência de poder coercitivo centralizado: o que existe é uma coerção simbólica e sem uso de força física. Na visão de Clastres (1982), as sociedades da selva amazônica não têm economia política, sendo que a força do princípio de reciprocidade impossibilita o surgimento de um poder centralizado na figura de um líder. Para os Jê, os Bororo e os Guianeses, o aparecimento de um líder político é um perigo tal para a sociedade que se pode falar aqui da prevalência de uma filosofia social igualitária (Overing,1983-84). Granero (1993) também analisa esta "lacuna social" de poder centralizado na figura de um chefe, entre os Amuesha do Peru Central, mostrando que, neste grupo, os sacerdotes é que exercem um tipo de coerção. Considerando os líderes religiosos Amuesha não como prisioneiros do grupo, como anteriormente havia proposto Clastres, e nem como prisioneiros dos deuses, como quis Lowie, Granero mostra como eles desempenham todas as funções características de uma chefia simbólico-religiosa de sistema político,

confirmando assim o caráter político de suas atividades. A discussão portanto vai para as distinções entre poder político e poder religioso.

Já para Brown (1993), a Amazônia deve ser vista como parte de um sistema mundial de extração de recursos que penetra mesmo na menor das aldeias, e portanto a questão da liderança deve ser concebida como uma resposta às forças regionais e globais que atingem os povos amazônicos.

Outro aspecto da política nas Terras Baixas está na questão da guerra e disputas intertribais. Dentro desta temática, Descola (1993) mostra como a idéia de "capturar substâncias, identidades ou energia" do outro é um *leitmotiv* em muitas culturas das Américas. Assim, a noção de predação surge como um esquema cardinal que governa a socialização da natureza e do "outro" em muitas sociedades amazônicas, sendo que o próprio canibalismo como metáfora está universalmente presente na Amazônia.

Entre os estudos recentes sobre ecologia, que envolvem o manejo do meio ambiente pelas sociedades indígenas e a biodiversidade das florestas antropogênicas, Balée (1993) critica a visão de que as sociedades humanas sempre reduzem a diversidade biológica e ecológica, e mostra como as sociedades indígenas possuem um complexo agro-florestal que não apenas mantêm, mas que pode ainda ter contribuído para o aumento da biodiversidade amazônica. Surgem novas perspectivas de encarar o desenvolvimento econômico da Amazônia, priorizando a preservação da biodiversidade local que as sociedades indígenas ajudaram a criar, como as reservas extrativistas e o desenvolvimento sustentável (ver Arnt, 1994).

Informações sobre cosmogonia e escatologia eram meras notas de pé de página ou subtemas nos estudos etnológicos da Amazônia até os anos 50, servindo ali para confirmar idéias referentes aos temas clássicos da antropologia, como parentesco e organização social. Eram muito raros estudos centrados especificamente na construção do cosmos, nas relações entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre o mundo natural com o sobrenatural, e na constituição material-anímica da pessoa. Este quadro se inverteu a partir dos anos 70 com a produção do chamado Novo Americanismo, que veio a confirmar a cosmologia como domínio globalizador do pensamento e da ação, seu estudo podendo revelar o *pathos* de uma sociedade humana (Menezes Bastos e Lagrou, 1995).

As conexões entre o mundo dos vivos e o dos mortos revelam que nem sempre o último é um mundo ideal, como no caso dos Piaroa. Para este grupo, o mundo dos mortos é um mundo de “deficiências” em relação ao dos vivos, um mundo empobrecido e estéril, onde o morto perde todas as capacidades de predação civilizada (Overing,1993). Entre os Araweté, os mortos se transformam em deuses canibais, e este mundo sobrenatural desempenha um papel fundamental na organização da vida cotidiana, o que confere ao pensamento nativo "toda uma orientação 'vertical' , celeste” (Viveiros de Castro,1986). Para os Ianomami, a morte é um renascimento espectral, não implicando no fim da pessoa, mas no fim do corpo físico, e numa introdução da alma à carreira escatológica da pessoa no cosmos (Albert,1985). Para os que ficam, a morte Ianomami pode ser considerada um ato de traição por parte do morto, como em alguns grupos indígenas onde o defunto é incriminado por deixar o mundo dos vivos e seus parentes muitas vezes o exortam a se esquecer deles. Em todas as sociedades amazônicas, portanto, o binômio vivos/mortos é um elemento central, e deve ser encarado pelos etnólogos como uma oposição primária e fundante (Carneiro da Cunha,1978).

A noção de pessoa, presente na literatura antropológica desde o estudo pioneiro de Mauss (1974), passa a ser aplicada na Etnologia Amazônica através da análise de formas simbólicas criadas pelos homens para representar a si mesmos. As sociedades indígenas das Terras Baixas, que apresentam diferentes concepções de pessoa, elaboram um idioma simbólico da corporalidade. O corpo, aqui, "não é tido por simples suporte de identidades, e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento" (Seeger *et alii*,1987:20). O conteúdo da pessoa faz parte de uma filosofia do corpo, no sentido tanto de uma teoria nativa quanto de uma *praxis* na qual o corpo é pintado, ornamentado, dividido em partes. Sangue, sêmen, menstruação, fluidos corporais, as marcas do corpo, seu rastro, enfim, todos os índices de corporalidade são carregados de simbolismo. Articula-se aqui uma linguagem do tempo-espaço social, que possibilita a fabricação da pessoa. E a música desempenha um papel central nesta fabricação social do corpo, como mostra Silva (1997).

I.3 Artisticidade

Podemos entender arte, em termos gerais, como expressões estéticas individuais ou coletivas de uma cultura. Assim sendo, a arte não pode ser investigada sem referência ao universo cultural de onde provêm e onde é fruída. A arte não é algo autônomo em relação ao social, e sim está cognitivamente atrelada a valores e conceitos comuns aos membros da cultura. Neste sentido, as perspectivas antropológicas sobre a arte não envolvem simplesmente a compreensão da arte: a leitura das formas expressivas artísticas é uma leitura das expressões da sociedade, codificadas em arte. Portanto, “o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana”(Vidal e Silva, 1992:280).

Os conceitos de arte e artista, carregados de uma multiplicidade de sentidos no mundo ocidental, via de regra inspiram a comparação entre as artes das sociedades “primitivas” e as “obras-primas dos grandes artistas” euro-americanos -o domínio imanente das “artes superiores” ou “finas”. Este gesto é improdutivo e etnocêntrico, pois há uma tendência de ressaltar as últimas como grandiosas expressões do espírito, enquanto as primeiras aparecem como demasiado “simples” ou repetitivas, enfim, sem elaboração formal. Na música, por exemplo, é senso comum as valorações acima, sendo que a referência ideal permanece sempre na música dita “clássica” e em seus mestres. Ora, a arte não pode ser entendida fora do contexto cultural, apenas em termos de seus elementos formais, assim como uma cultura não pode ser entendida sem consideração às formas expressivas dos membros que a compõem. Note-se também que as definições de arte muitas vezes giram em torno de seu aspecto expressivo, deixando de lado o fato de que se trata também de uma forma de comunicação, já que os significados por ela expressos encontram respaldo e interpretação nos nativos.

Os ameríndios ocupam grande parte de suas vidas fazendo coisas que envolvem um profundo senso estético. Trata-se de uma ação expressiva contínua, compulsiva mesmo, que se dá através de formas de artes gráficas, ornamentação corporal, música, dança, artes verbais (narrativas, discursos, poesia, literatura oral), escultura e cultura material (artes plumárias, cestaria e cerâmica, tecelagem, máscaras). A arte invade as atividades cotidianas. Portanto, a produção estética não é relegada a alguns poucos especialistas: é uma capacidade para uma criatividade e

expressividade comuns a todos os membros do grupo. É neste sentido que se fala da artisticidade como uma qualidade essencial das sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul.

Os estudos com enfoque antropológico sobre a arte na Amazônia acompanham o vigoroso avanço geral da Etnologia, havendo já um número considerável de investigações nesta área e também algumas aventuras comparativas. Desde o estudo no qual Lévi-Strauss tenta decifrar os desenhos Kadiwéu (1981), uma série de estudos sobre grafismo indígena vêm configurando o *corpus* de uma etnoestética amazônica (Vidal,1992; Lagrou,1991;Müller,1990), que passa a abordar a produção material-visual como “meio específico de reflexão e comunicação sobre a realidade física e metafísica do artista/artesão e sua comunidade” (Menezes Bastos e Lagrou,1995). Representações gráficas e desenhos do mundo sobrenatural, muitas vezes realizadas sob efeito de alucinógenos, são essenciais na compreensão das cosmologias e do xamanismo em geral (ver Reichel-Dolmatoff,1987; Luna e Amaringo,1991).

A cultura material reflete não apenas adaptabilidade e funcionalidade, mas envolve também uma estética particular, que abrange não apenas o produto mas também a produção (Overing,1991). Há aqui diversos estudos sobre arte de cestaria e trançados (como Guss,1989), arte plumária (Velthem,1975) e colares indígenas (ver Verswijver,1987).

Os estudos do discurso e dos usos da linguagem encontram nas Terras Baixas da América do Sul um cenário de grande diversidade (ver Urban e Sherzer,eds,1986). Há, neste campo, excelentes abordagens de narrativas, do *storytelling* e de outros gêneros de fala, como Basso (1987). Trata-se de um estudo seminal sobre as narrativas Kalapalo, onde a autora mostra que a compreensão destas narrativas e da própria cultura tem que passar pelo mundo poético. Desvendando este mundo, Basso mostra a preponderância de uma “consciência ilusionária” e de uma “estética da decepção”, fatores essenciais da filosofia nativa, manifestados pela artisticidade Kalapalo (:1-8;351-357). É no estudo sobre as performances de narrativas que Basso (1985) desvenda a centralidade da música na cultura Kalapalo. A autora mostra que, na conexão entre mito e rito, a música tem o papel de chave do primeiro para o segundo. Esta posição da música como *pivot* entre a linguagem do mito e sua corporificação em dança configura aquilo que Menezes Bastos chama de estrutura

mito-música-dança (1996)⁴. O enfoque dos gêneros nativos de arte verbal envolve o estudo conjunto do discurso, oratória e canção como formas de expressão que “estruturam tempo, tom e timbre” (Seeger,1986:79), mostrando a musicalidade da fala ou “falabilidade” da música nos gêneros artísticos ameríndios, forçando portanto uma reflexão sobre os limites do conceito de música tal como desenvolvido na tradição ocidental.

⁴ Tratarei desta estrutura mito-música-dança nos “Comentários Finais”.

I.4 Música Amazônica

O avanço da pesquisa etnomusicológica na Amazônia faz parte do impulso geral na Etnologia, que se deu principalmente a partir dos anos 70, e desde então têm surgido vários estudos nesta área que revelam a importância da música para as culturas locais⁵ (ver Vidal,1991). De fato, os sistemas musicais nativos imbricam-se nos domínios dos saberes, havendo portanto necessidade da compreensão da música para além da ordem sônica, tomando-a como um “sistema significante de relevância estratégica para a construção do real” (Menezes Bastos e Lagrou,1995:2). A música amazônica lança desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo portanto todo o campo da musicologia, teoria musical e filosofia da música. Diversos autores têm que criar novos conceitos, como por exemplo “arte verbal”, que dá conta das transformações que ocorrem no domínio da fala e que fazem com que esta seja considerada um fenômeno musical, os limites entre música e fala sendo aqui portanto tênues. A música ocupa um lugar central tanto na cosmologia das culturas amazônicas -como elemento significante presente desde o tempo mítico-, quanto nas curas xamânicas -como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural-, nos rituais -como meio de recriação do tempo mítico-, e em diversas funções cotidianas e comunicativas.

Pode-se perguntar: se ela é assim tão importante, por que não há muitíssimos estudos nesta área? Uma das explicações é o fato do objeto antropológico “música” requerer do analista um saber técnico que poucos antropólogos possuem: um treinamento aprofundado em música e em Musicologia, envolvendo domínio do sistema musical ocidental, desenvolvimento da percepção musical, conhecimento de métodos de transcrição e de análise, etc. É também importante que o pesquisador, idealmente, toque um instrumento ou possa cantar, pois faz parte da metodologia de trabalho de campo que o etnomusicólogo também execute música para os nativos⁶. Há ainda uma falta de centros de estudo, fontes de fomento à pesquisa e instituições diretamente ligadas à etnomusicologia tanto no Brasil quanto em toda América Latina (Béhague,1991).

⁵ Para uma revisão do campo disciplinar da etnomusicologia, ver Textos Anexos: Etnomusicologia.

⁶ Isto faz parte, aliás, do respeito ao princípio da reciprocidade.

Apesar deste quadro, o cenário da etnomusicologia amazônica é bastante promissor devido à existência de excelentes etnografias e de investigações apontando para uma crescente perspectiva comparativa. A Amazônia, sendo um dos universos musicais menos documentados e conhecidos do mundo, tem agora seus diversos planetas musicais constituintes sendo explorados por expedições cada vez mais freqüentes.

Há várias áreas onde há um amplo corpo de estudos, como no caso do papel da música nos rituais de curas xamânicas (Luna e Amaringo,1991:37-43; Luna,1992; Travassos,1984; Woodward,1991; Hill,1992,1993; Menezes Bastos,1984/85), ou nas sociedades Jê (Aytai,1985; Graham,1994; Seeger,1986,1987a). Há também trabalhos sobre um aspecto do universo musical de um grupo, como a música vocal (Avery,1977), ou uma família de instrumentos (Beaudet,1983). Alguns grupos já foram estudados por dois autores, como é o caso dos Waiãpi, um realizado no lado do Brasil (Fuks,1989) e outro na Guiana Francesa (Beaudet,1983), abrindo caminho para outros estudos de área no Amapá e Alto-Oiapoque. Velthem mostra como os Wayana, vizinhos dos Waiãpi no Brasil, têm uma forte musicalidade que está estampada na variedade de instrumentos e conceitos musicais deste grupo (Velthem,s/d). No Acre há o estudo de Silva (1997), onde a música e a construção da pessoa estão conectadas num ciclo de transformações simbólicas entre cultura e natureza. O Acre representa hoje a região ideal para a perspectiva de investigação da chamada conexão andina⁷, através de estudos de grupos que vivem nas encostas dos Andes (Smith,1977), podendo mesmo levar a conexões com a música do altiplano peruano (Turino,1993).

Em seu estudo sobre a música e os gêneros de arte vocal dos Suyá, Seeger (1987a) enfatiza a performance e a emergência dos processos sociais. O autor apresenta uma etnografia do rito de passagem “Cerimônia do rato”, mostrando a musicalidade dos gêneros de arte vocal. A cultura é vista como expressões simbólicas do pensamento, cujo significado é construído através da performance. Por esta perspectiva, o sentido da música só pode ser apreendido na performance musical.

Esta mesma concepção de cultura e enfoque da performance também são adotados por Basso no seu já mencionado estudo sobre as narrativas míticas Kalapalo (1985). Este é um texto importante para os estudos de música amazônica porque a autora mostra que, para os Kalapalo, a música é um processo de viver, um meio de

⁷ As conexões entre as sociedades das Terras Baixas e as das Terras Altas, como os Quechuas.

comunicação com os poderes míticos sobrenaturais. Basso apresenta com clareza a penetrante artisticidade do grupo e o papel crucial da música na vida Kalapalo. Neste sentido, pode-se destacar sua visão do rito como “ritual musical” (:246), no qual “a natureza especificamente musical da performance (do rito) é o meio simbólico a partir do qual a comunicação é fabricada”(:253, o parêntesis é meu).

Hill (1993) examina as verbalizações da música e a musicalidade da fala dos Wakuénai da Venezuela, através da análise do conjunto de cantos *málikai*, que é executado por especialistas rituais. O foco deste estudo é a interação entre dois processos: a “musicalização”, na qual categorias semânticas de seres míticos adentram o universo dinâmico da música, e “mitificação”, onde categorias verbais de seres míticos estabilizam a linguagem musical. Ou seja, por um lado há um processo de transposição da fala mítica em linhas dinâmicas de fala, e, por outro, falas cantadas se estabilizam em linhas minimamente dinâmicas. A interação destes dois processos leva o autor à idéia de que há sistemáticas correspondências entre as construções verbais de sentido (no *málikai*) e a criação musical de sentido (que é realizada através dos sons, pulsos, ritmos, volumes e timbres da fala).

Pelo fato dos Wakuénai, um grupo Arawák do Noroeste da Amazônia, terem muita proximidade cultural com outros grupos Arawák do rio Içana, possivelmente estes processos possam ser verificados mesmo no grupo Tukano (Hugh-Jones,1997). Portanto, os estudos de Hill sobre música (1985,1987,1990,1992,1993,1997a) configuram os únicos estudos etnomusicológicos na região Noroeste da Amazônia, e sua “expedição neste planeta” será de grande valor dialógico ao longo deste trabalho.

Embora os três autores acima normalmente sejam posicionados no âmbito de uma antropologia da performance, creio que não é o caso de aqui reificar uma separação essencial entre estes e outros estudos de caráter mais estrutural⁸.

⁸ As abordagens performáticas têm influenciado fortemente as perspectivas antropológicas pós-modernas (ver Langdon,1996); no entanto, não pretendo discutir aqui a alegada incompatibilidade entre abordagem estrutural e performática, porque penso que ao menos no âmbito dos estudos sobre música amazônica tal oposição não é tão operante: as obras mencionadas no fundo buscam tanto *langue* quanto *parole*, com ênfase ora em uma ora em outra, mas não cindindo teoricamente o nível das estruturas e dos processos sociais. Pelo contrário, me parece que há aqui um diálogo extremamente enriquecedor para a teoria antropológica. Note-se que a separação saussurreana entre *langue* e *parole* e a tomada da primeira como objeto de estudo da Lingüística se dá a partir do *Cours de Linguistique Générale*, de 1916. Posteriormente surgiram lingüistas que se contrapunham a esta visão, como Beneviste, Ducrot e Greimas, afirmando a necessidade de ir além do nível da frase e trabalhar no campo que Saussure classificara como “extralingüístico”: o campo da fala, do sujeito produtor do discurso e das variáveis sócio-históricas (ver Barros,1988:1-6; Bakhtin,1986). Estas duas perspectivas se estigmatizaram na antropologia: a primeira, na visão da cultura como compartilhada e exibindo

A obra mais influente para o presente estudo é a de Menezes Bastos, que excede o âmbito indígena amazônico, e abrange uma ampla perspectiva etnográfica das músicas e musicologias ocidentais (1978;1984/85;1989;1990;1995;1996). No caso da música amazônica, centrando-se no Alto Xingu, Menezes Bastos (1978) utiliza ferramentas conceituais da Antropologia Cognitiva, da Etnociência e da Lingüística Estrutural para mostrar como a música é um sistema significante-comunicante. O objeto de estudo aqui é o "metasistema de cobertura verbal" da música do grupo xinguano Kamayurá. Ou seja, trata-se de uma investigação sobre as verbalizações e exegeses nativas sobre tudo o que concerne ao campo da música. Como já foi mencionado anteriormente, a música é aqui posicionada entre o mito e as outras artes indígenas -a dança, a arte plumária e pintura corporal-, a música funcionando como *pivot*: "máquina de transformar verbo em corpo: da cognição à motricidade, passando pelo sentimento" (:45). Após esta extensiva análise da cobertura vocal, que revelaram ao etnógrafo as construções taxonômicas e simbólicas dos elementos do sistema musical Kamayurá, Menezes Bastos (1989) realiza um mergulho propriamente no código musical, através de uma etnografia densa de uma

continuidade sobre o tempo -cujo apóstolo é Lévi-Strauss, que toma a linguagem como capacidade *a priori*, independente do discurso. A segunda, na visão da cultura como ancorada no discurso -toma-se aqui que o sentido de uma palavra não é acessível através da palavra falada, como se antes da fala ele estivesse em algum domínio independente, mas sim reside nela no momento de sua emergência, é publicamente acessível. No campo da análise de mitos, Urban mostra que não há incompatibilidade entre estas visões e que a abordagem do discurso não subverte o estruturalismo, mas sim recontextualiza seus objetivos, "*opening up for the investigation the multiplicity of meanings that myths as utterances encode*"(1991:5). Se, portanto, na análise de mitos estas visões podem dialogar, penso que a música também é um campo fértil para esta discussão, já que a preocupação com performance aqui é algo que remonta pelo menos ao séc. XIX, com os estudos da Musicologia Histórica, e têm convivido sem tanto impacto com as preocupações mais formais ou estruturais, como Schenker (ver Bent,1987). Além disso, se muito da dicotomia linguagem-discurso se deve a questões teóricas originadas do campo da lingüística, aplicadas nas Ciências Sociais, na música a analogia entre música e linguagem tem uma origem mais antiga, remontando pelos menos aos estudos sobre a Teoria da Retórica Musical. Aqui, as figuras musicais são tratadas como figuras de linguagem já por Burmeister (em 1606), Lippius (em 1612), Matteson (em 1739). Este último autor estabelece a estrutura formal da retórica em 6 etapas: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *perotatio*, explicitando assim como deveria ser o "argumento" de uma música. Esta teoria teve larga influência nos séculos XVII e XVIII, sendo que as preocupações performáticas destes estudos ajudaram a desenvolver a idéia de forma na música. A partir do século XIX, pode-se dizer que há um predomínio dos estudos centrados especificamente nas estruturas formais da música, pelo menos até o recente impacto de uma etnomusicologia mais interpretativa, retroação do capital intelectual da antropologia pós-moderna. Portanto, se nas Musicologias (no sentido de Menezes Bastos,1989) as preocupações com as qualidades "emergentes" do discurso musical precederam as elaborações mais formais, na antropologia se deu o inverso: o paradigma interpretativo, que é detonado a partir de Geertz (1989), e as preocupações não-formalistas e não-essencialistas vieram depois que a antropologia estrutural havia se desenvolvido amplamente, a partir da obra de Lévi-Strauss (1974,1981,1989,1991). No entanto, mesmo a antropologia tendo se norteado primeiramente por

performance do ritual intertribal *Yawari*. Com o campo da música já mapeado pelo seu trabalho anterior (1978), o mergulho agora é profundo: com as luzes orientadoras das regularidades, a busca é pela homologia, pelos nexos e pela totalidade estrutural, a atenção se volta aos encadeamento de motivos, frases e períodos, à concepção de tonalidade, ao diálogo entre motivos e sistema tonal, à unidade composicional do sistema cancional, à interrelação entre letra e música. O intento é duplo: a aproximação à Teoria Musical nativa e a contribuição para comparações e generalizações que possam dar conta do *corpus* galático da Música Amazônica (ver Canzio,1994; Menezes Bastos,1996; Beaudet,1993).

Estas etnografias da música amazônica apontam para a música como sistema comunicacional semanticamente pleno, e contribuem para uma teoria etnomusicológica que supera o dualismo de Merriam, dualismo que está explícito na sua definição da disciplina como sendo “o estudo da música na cultura”.⁹

modelos explicativos e depois por modelos compreensivos, esta ordem não transforma a complementaridade entre explicação e compreensão, como mostra Azzan (1993).

⁹ Ver Textos Anexos: Etnomusicologia.

I.5 O Alto Rio Negro

A área indígena do Alto Rio Negro (ARN), no Noroeste da Amazônia, tem como limites a leste o médio rio Negro, ao norte a fronteira nacional com a Venezuela, a oeste a fronteira nacional com a Colômbia e ao sul o rio Curícuriariari (ver Mapa na página seguinte).

No ARN, assim como em toda a região do Noroeste amazônico, os rios têm água escura, devido à sua composição química particular, sendo pobres em sais minerais e matéria orgânica, produzindo pouca fonte alimentar para os peixes. No curso dos rios da região há muitas pedras e diversas cachoeiras onde a navegação fica difícil, principalmente no período da seca (de setembro a janeiro, havendo também um curto período de estiagem entre abril e maio). A vegetação é típica da mata tropical densa, havendo muitas espécies de palmeiras, árvores de muita importância para os nativos, como veremos.

O ARN é habitado por grupos cujas falas pertencem a três famílias lingüísticas: a família Tukano Oriental: Bará, Barasana, Desano, Karapanã, Makuna, Pira-tapuyo, Siriano, Tatuyo, Tuyuka, Wai-maha, Wanano, Ye'pâ-masa, Yuriti¹⁰. Os Cubeo, considerado como Tukano Central, habitam um território colombiano muito próximo, fazendo parte aqui das culturas do ARN. Estes grupos habitam o rio Uaupés e seus afluentes, como o Tiquié, Papury, Querary, Cudiary, e também a região do Piraparaná e Apoporis.

Da família Arawak há os grupos Baniwa (do Içana e Guainia), Curripaco, Wakuénai, Watekena, Baré, Tariano, Piapoco e Baniwa (do alto Guainia e Atapabo). Os grupos de fala Arawak habitam principalmente o norte do ARN.

Os grupos da família Maku habitam as florestas nas regiões de interflúvio entre o alto Uaupés, Jurubaxi e Japurá, sendo atualmente conhecidos os grupos Nunak, Kakwa, Hupdá, Yuhupdá, Dow e Nadeb (Pozzobon,1991: 141-142).

Há várias hipóteses quanto ao povoamento indígena do ARN, como a existência dos antigos “Bouapés”, a teoria dos três estratos culturais (Nimuendajú,1955) e a “tukanização dos Aruak” (Koch-Grünberg,1909). Os mitos de origem do grupo Tukano falam de uma viagem até o ARN, enquanto a mitologia Arawak é basicamente autóctone, apontando o centro de origem, o “umbigo” do

mundo (Hill,1993:104) num local chamado Hípana, no rio Aiary. Há, assim, a hipótese de que os povos de língua Arawak (ou Aruak) já estavam no ARN quando o grupo Tukano Oriental chegou à região, oriundo provavelmente do oeste.

As primeiras referências à região do Uaupés e ARN em geral são de expedições de viajantes do século XVI, como Perez de Quesada e Francisco Orellana, em busca do “El Dorado”. Há descrições dos povos indígenas já no século XVII, pelo padre espanhol Cristobal de Acuña, da Companhia de Jesus. O contato efetivo entre povos brancos e indígenas na região remonta pelo menos ao ano de 1730, quando se realizaram as primeiras explorações e o subsequente comércio de escravos indígenas (Wright,1992:264). Ainda no século XVIII ocorreram os primeiros descimentos e aldeamentos no ARN, e no século seguinte os povos indígenas são objeto de programas governamentais de civilização e catequese, sofrendo além disso as consequências do primeiro ciclo da borracha. A história do ARN, portanto, é marcada por sucessivas etapas de um processo de exploração da liberdade e da mão de obra dos povos indígenas pelo menos desde o século XVIII, culminando com a prática de inculcação da religião cristã e destruição da ideologia nativa pelas missões religiosas¹¹.

A Ordem dos Salesianos se instalou na região a partir de 1914. Desde o início, as missões salesianas agiram estrategicamente no sentido de dizimar algumas práticas nativas, como o sistema de habitação comunal na maloca, os ritos de iniciação, a pajelança, o consumo de drogas alucinógenas. Saquearam as malocas, levando consigo instrumentos musicais, cerâmicas, cestos, enfeites, que hoje podem ser vistos no Museu Salesiano de Manaus. Com a implantação de um sistema educacional na região, buscaram atuar nas crenças e ideologia nativa através da inculcação da visão de mundo salesiana. Este processo se tornou ainda mais forte a partir dos anos 40, com a concorrência das missões evangélicas na região do Içana, iniciada com a chegada da missionária Sophia Müller, que pregava a fé fundamentalista com fortes críticas aos católicos. A partir de então, as missões católicas e protestantes começam a disputar os índios com suas divergentes “traduções da cristianidade” (Jackson,1982). As críticas aos católicos favoreceram a eclosão de movimentos messiânicos na região do Içana e alto rio Negro, em torno de

¹⁰ Segundo Ramirez (1997a:15-17).

¹¹ Para um panorama mais amplo da História do ARN ver Wright (1992) e Buchillet (1992:6-23).

figuras como Venâncio Kamiko (Wright e Hill,1992). Deve-se notar que a disputa pelo índio não é algo exclusivo da Igreja, está aí também o Estado brasileiro (Seeger,1980:140). Neste cenário competitivo, as Missões Salesianas desenvolveram técnicas sofisticadas de catequese, como a adaptação de certos mitos indígenas às narrativas bíblicas, resultando em híbridos cujos ecos ainda são fortes nas exegeses nativas. A situação atual é de decadência das Missões Salesianas, havendo sinais de recuperação de muitas das práticas acima mencionadas, práticas que, apesar do esforço dos missionários, não deixaram de existir. Seria injusto deixar de mencionar aqui alguns benefícios que as Missões trouxeram, como a proteção contra os abusos dos comerciantes na região e a implantação de uma rede de ensino oficial¹². É de se mencionar também os missionários Brüzzi, Lagório e Béksta, que realizaram boas etnografias das sociedades do ARN, dentro dos limites que a filiação teológica lhes permitiu¹³. Portanto, a questão missionária no ARN tem vários lados, trata-se de algo que merece um estudo mais aprofundado, que envolva também a abordagem da filosofia salesiana, o teocentrismo cristão e o sentido último da ação missionária.

Nesta história regional, marcada pela exploração das sociedades indígenas do ARN, nota-se que sempre houve resistência e reação por parte dos índios, como é o caso dos movimentos milenaristas. Uma das formas mais efetivas de reação que surge no ARN é a atuação no campo da política oficial, que tem início com a formação da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN) em 1987. Esta Federação envolve federações e associações regionais em toda a região, e tem uma atividade fortalecida politicamente como interlocutora entre índios e militares, tendo conseguido significativos avanços¹⁴. Para Oliveira (1992), esta rede de organizações indígenas revela um “espírito burocrático” que reage às ações missionárias e estatais com a afirmação de uma “pertença étnica reordenadora do espaço político da

¹² O acesso à rede de ensino público é um direito dos índios, e os salesianos montaram a rede, mal ou bem -não cabe um julgamento aqui. O fato é que o aprendizado nas escolas pode ser interessante se for bi ou trilingüe, envolvendo também o estudo das ciências e artes locais. Naturalmente, tudo isto vai depender do interesse dos índios.

¹³ ver Textos Anexos “A visão dos missionários-antropólogos salesianos”.

¹⁴ Como “a instalação de radiofonia ligando todas as sedes das organizações, a composição gradual de um sistema de transporte fluvial autônomo, uma maior presença de índios na vida política municipal e um maior poder de barganha nas instâncias de decisões a respeito de projetos para a região”(Cabalzar Fº.,1995).

população indígena submetida” (:19). Mais recentemente, a presença militar se intensificou na região, em função do projeto Calha Norte¹⁵.

Tendo uma considerável parte de sua população alfabetizada na rede de ensino das missões salesianas, os grupos indígenas da região atualmente estão mostrando sinais de uma retomada de antigas práticas que foram abandonadas ao longo destes séculos de contato, exploração e aculturação, como a construção de malocas e a música de Jurupari (Ricardo, com. pess. e Cabalzar Fº,1995:15). Somando-se à forma política de reagir, surge, assim, uma forma “cultural”: a reação pela recuperação e afirmação de fenômenos culturais, que na verdade nunca deixaram de existir completamente.

Estas formas diversas de reação sugerem que uma das características dos povos indígenas do ARN é a resistência estratégica às imposições sócio-político-culturais dos brancos. A literatura etnológica sobre os grupos do ARN apresenta diversos outros tipos de características sócio-culturais e semelhanças¹⁶. Segundo Goldman, estas são: o cultivo da mandioca amarga, o uso de casas multifamiliares, o complexo de ritos masculinos referidos como culto do Jurupari e a organização social baseada em sibs patrilineares (1979:1-13)¹⁷. Outras características são a prática extensiva da pesca e o consumo de bebidas alucinógenas derivadas da *banisteriopsis - caapi*. Do ponto de vista da ocupação de território, há uma preferência em habitar as margens dos rios, que é característica de todos os grupos do ARN com exceção dos grupos de fala Maku, podendo-se falar em “índios do rio” para os grupos Tukano e Arawak e “índios da floresta” para os Maku.

¹⁵ Sobre o impacto do Projeto Calha Norte, ver Buchillet (1991).

¹⁶ Autores como Galvão (1979) e Ribeiro (1995) consideram o ARN uma área cultural, no sentido de área sócio-cultural que exibe uma relativa homogeneidade entre os grupos residentes. Brüzzi fala da “Civilização do Uaupés”(1979).

¹⁷ Atualmente, as casas multifamiliares, ou malocas, não são mais utilizadas, principalmente por influência dos missionários.

L.6 O grupo Tukano Oriental e os Ye'pâ-masa

O nome das sociedades indígenas é um problema antigo na Etnologia (ver Ricardo, mimeo; Fabre, 1994; Brüzzi, 1977:24-113), e o caso da palavra “tukano” é especial, designando tanto uma família lingüística quanto uma das “etnias” desta família¹⁸. Para evitar confusões, utilizarei o termo grupo Tukano para designar os “grupos étnicos” de fala pertencente à família Tukano Oriental, incluindo também os Cubeo, e Ye'pâ-masa para designar um destes grupos, que ficou muito conhecido como Tukano propriamente. A língua ye'pâ-masa é a mais falada do ARN, tendo aproximadamente 10.000 falantes, somando-se nativos do Brasil e da Colômbia (Ramirez, 1997a:9), sendo que este número é muito superior à própria população Ye'pâ-masa. Isto se dá porque esta língua se tornou hegemônica na área, refletindo a chamada “tukanização” do ARN.

A origem da designação “Tukano” me foi contada da seguinte forma: fazia parte das técnicas dos missionários servir comida aos índios, e os Ye'pâ-masa nestas ocasiões faziam uma fila tão bem feita e homogênea que lhes foi dado o apelido de tucanos, pois eram tão alinhados quanto estes pássaros em seu vôo. A partir daí, como uma estratégia comunicativa, os próprios Ye'pâ-masa passaram a se chamar de Tucano, ou *Daseá*¹⁹.

Assim, Ye'pâ-masa é o nome do grupo estudado neste trabalho, que fala a língua ye'pâ-masa, enquanto o termo Tukano se refere aos grupos falantes de línguas da família Tukano Oriental²⁰.

Na língua ye'pâ-masa o termo *ye'pâ* significa “terra”, *masa* significa “gente”, e Ye'pâ-masa significa, portanto, “gente-terra”, ou “gente-da-terra”²¹. Os Ye'pâ-masa designavam os outros Tukano com nomes diferentes, que mostrarei mais à frente.

¹⁸ É problemático falar em “etnias” no ARN, onde etnia e grupo lingüístico correspondem igualmente a marcadores de identidade, mas permito-me usar este conceito somente aqui.

¹⁹ O primeiro contato que tive com a palavra “ye'pâ-masa” foi em São Gabriel da Cachoeira, antes de subir ao Papury, quando tomei contato com os estudos do lingüista francês Henri Ramirez (1997a e b). Assim, durante os sete dias de viagem até a aldeia de São Pedro, fui conversando com índios e verificando na medida do possível se o emprego deste termos era correto. Todas as respostas indicavam que sim, que Ye'pâ-masa é a designação correta, o nome “da cultura” daqueles que são chamados de Tukano. Baseado nestas evidências, e na forma intensa como a palavra Ye'pâ-masa foi usada durante minha estadia no Papury, adoto esta nomeação para este trabalho.

²⁰ Note-se que o termo “ye'pâ-masa” aparece em algumas obras como um grupo Tukano distinto (ver Monserrat, 1994:101; Ribeiro, 1995:20; Rodrigues, 1986:92). Além disso, há um sib Makuna que se chama “yepamahsã” (ver Cabalzar Fº, 1995:23).

²¹ Ver “Comentários: Sobre o termo *ye'pâ*”.

Segundo Sorensen (1967), na visão dos nativos, as línguas do grupo Tukano são mutuamente ininteligíveis. Para este autor, estas línguas são tão diferentes entre si quanto o dinamarquês e o hebraico, embora algumas línguas tenham mais proximidade, como Ye'pâ-masa e Desano. Apesar das diferenças, os nativos dominam perfeitamente várias línguas Tukano, bem como a língua geral²², o português e o espanhol, havendo alguns que dominam de oito a dez idiomas. Embora haja multilingüismo em outras regiões amazônicas, “é difícil encontrar outra onde todos os membros da sociedade sejam no mínimo trilingües, como é o caso da bacia do Uaupés” (Rodrigues,1986:85). Tal característica cultural tem implicações sócio-culturais amplas, pois a língua simboliza uma base de identidade e as diferenças lingüísticas fundamentam as regras matrimoniais.

A terminologia de parentesco no grupo Tukano é do tipo dravidiano²³, havendo a distinção de duas classes de parentes, consangüíneos e afins, e outras particularidades, como a distinção entre os “verdadeiros consangüíneos” e os parentes “uterinos” (ver Buchillet,1992:30-33). As regras de matrimônio estão associadas à preferência pela prima cruzada bilateral, mas há outros fatores decisivos, como a regra da exogamia lingüística (só se casam pessoas que falam línguas diferentes) e os aliados preferenciais (os Ye'pâ-masa tem como aliados preferenciais os Desano). A regra da exogamia lingüística e o multilingüismo são, portanto, características que tem alcance penetrante na cultura Ye'pâ-masa, bem como no grupo Tukano como um todo.

Cada grupo Tukano é uma unidade sócio-lingüística exogâmica regida por princípios de descendência patrilinear e de residência patrilocal, e é interiormente subdividido em unidades hierárquicas menores, que C. Hugh-Jones chama de “grupos compostos” (1979) e Jackson de “fratrias” (1983). Estas fratrias são territorialmente localizadas segundo uma hierarquia mítica, que advêm da viagem da cobra-canoa ancestral, ou cobra-canoa, de onde os ancestrais míticos destas unidades foram “descendo” e se alojando em lugares específicos ao longo dos rios. Cada fratria, por sua vez, é subdividida em grupos de descendência patrilinear e residência patrilocal, os sibs, que recebem um nome a partir do nome do ancestral mítico, recebendo o

²² *Nheengatú*.

²³ Os Ye'pâ-masa filiam-se às perspectivas do dravidiano amazônico (ver Viveiros de Castro,1993).

sufixo *-põ'ra* (filhos, descendentes)²⁴. Estes sibs, que podem ser tomados como “grupos lingüísticos” (Sorensen,1967;Jackson,1983), são por sua vez exogâmicos e hierarquizados no contexto da fratria a que estão associados. O sistema hierárquico no interior dos sibs baseia-se na ordem de nascimento -onde prevalece a distinção primogênito-caçula, estabelecida na mitologia- e na especialização ritual -os sibs são associados a algum papel ritual específico, como sibs de chefe, sibs de *bayá*, etc.

Este sistema de subdivisões em unidades que guardam relações hierárquicas e exogâmicas se reflete internamente no grupo local, onde “cada comunidade é um microcosmo de um sistema social mais amplo” (Jackson,1983:5). Portanto, pode-se notar seu efeito para além do domínio do casamento preferencial e linhagem, invadindo a esfera espacial na associação com o habitat, uma identificação conferida pelo pertencimento a um sib e explicado pelo mito de origem, como mostra C. Hugh-Jones (1979). Aqueles que pertencem ao mesmo grupo exogâmico são identificados com um habitat particular, enquanto afins são associados com outro. Para Overing, esta similaridade e diferença que se expressa na linguagem do domínio de habitat “sugere um claro reconhecimento de um controle das forças que é econômico em sua base”(1983-84:336), remetendo a discussão sobre exogamia na filosofia nativa, à questão do poder político e do controle sobre as forças da cultura e dos recursos naturais. Este pertencimento a um habitat reflete ainda outra característica notável na filosofia social nativa, que Chernela chama de *placement*, e que traduzo aqui como localidade, que se refere tanto à localização espacial do grupo quanto à localização social do *self* (1993:72).

A organização política do sib sofreu grande transformação com o reagrupamento dos povoados em “comunidades de base”, efetuada pelos missionários Salesianos. Havia um reconhecimento etnográfico geral de cinco papéis especializados hierarquizados no grupo Tukano: chefe (*tuxaua*), mestre de música/dança (*bayá*), guerreiro, xamã (*kumu*) e servos. Buchillet (1992:36-38) mostra a transformação deste sistema²⁵. Atualmente as mais importantes figuras são o *bayá*,

²⁴ Por exemplo, esta pesquisa foi realizada junto a membros do sib *kî'maro-põ'ra* (filhos do verão), um sib da mais alta hierarquia Ye'pâ-masa (Chernela,1993:96), descendentes do ancestral mítico *kîmaro yaî-ô'â* (ver em textos anexos “origem do sib *kî'maro-põ'ra*”).

²⁵ A autora destaca tradicional o papel do capitão tomando o lugar do tuxaua, o surgimento do papel do catequista, do responsável pelos trabalhos comunitários e do responsável pelo clube das mães.

que assumiu as funções do *tuxaua*, o chefe político do povoado, cuja investidura é hereditária, e o *kumu*, que exerce as funções típicas dos xamãs.

Na literatura sobre o grupo Tukano, bem como sobre outros grupos do Noroeste Amazônico, há diversas referências sobre a questão da hierarquia, que tem merecido menção especial como característica cultural da região. Talvez isto decorra não apenas da notável hierarquia que de fato existe no âmbito das relações sociais, mas também devido à dificuldade dos etnógrafos, arraigados no pensamento político e sociológico ocidental, em lidar com os aspectos igualitários. Há, assim, na etnografia do Noroeste Amazônico, uma tendência a enfatizar as relações de dominação e hierarquia, já que “os antropólogos tendem a entender estruturas de hierarquia ou instituições de coerção e subordinação muito mais facilmente do que o fazem quanto a estruturas de igualdade ou instituições de cooperação e paz” (Overing, 1991:8). Há estudos menos apegados a esta prevalência, abordando outros aspectos das relações sociais, dando voz às exegeses nativas a este respeito, mostrando que no domínio da organização social o que impera é um equilíbrio dinâmico entre hierarquia e igualitarismo.

Um exemplo brilhante desses estudos é o de S. Hugh-Jones (1993), que mostra que somente o conceito de descendência não explica bem a organização social no Noroeste Amazônico. As relações sociais são conceitualizadas pelos nativos do grupo Tukano de duas formas diferentes e complementares: de um lado há uma ênfase na hierarquia e exclusividade, havendo correspondência com a idéia de descendência; de outro há uma concepção mais igualitária, que corresponde mais às idéias de parentesco e consangüinidade. A primeira conceptualização envolve o *éthos* masculino, e é saliente no contexto dos ritos de iniciação masculina. Prepondera aqui a tendência à separação de indivíduos e grupos, combinando hierarquia interna e interesse pessoal. Segundo este modelo, a representação da comunidade é uma Casa dominada pelos homens²⁶. Já o segundo modelo envolve o *éthos* feminino, sendo saliente nas cerimônias de troca de alimento, conhecidas como *Dabacuri*. A tendência aqui é a agregação de indivíduos e grupos, combinando igualdade com identificação mútua e acomodação.

²⁶ Hugh-Jones desenvolve a idéia de Casa no grupo Tukano com base no conceito lévi-straussiano de *sociétés à maison*.

A imagem que representa a comunidade, neste segundo modelo, é a família provedora de alimentos, como um útero. Desta forma, a descendência linear, com exogamia e virilocalidade, e o caráter agnático do grupo residencial, tão salientados pelos etnógrafos e prevalentes no modelo que enfatiza a hierarquia, coexistem com a aliança e afinidade, que se expressa no *Dabacuri*, articulando posições sociais mais igualitárias.

O equilíbrio dinâmico entre hierarquia e igualitarismo no Noroeste Amazônico também pode ser observado na relação entre os Ye'pâ-masa e os Maku. Estes grupos têm um sistema de relações muito distinto, que foi por muito tempo descrito como fundamentalmente hierárquico e coercitivo, do tipo escravo-senhor (Koch-Grünberg, 1909). Os Maku são caçadores-coletores que não vivem nas margens dos grandes rios, como todos os outros grupos da região, mas sim no interior da floresta, nos igarapés mais recônditos. Eles “visitam” os índios do rio esporadicamente, quando exercem diversos tipos de trabalho, estabelecendo uma relação econômica de troca de trabalho e bens que trazem da floresta (carne de caça, frutas, curare, etc.) por farinha ou beijú de mandioca, pimenta, coca e bens manufaturados, que os “índios de rio” têm acesso através do comércio com os regatões. Entre os Ye'pâ-masa e os Maku estabelece-se uma relação hierárquica clara, os primeiros sentindo-se superiores em relação aos segundos, situação aceita por ambos. No entanto, como nota Silverwood-Cope (1990:70-75), a exploração não é apenas dos Ye'pâ-masa em relação aos Maku: há um ciclo de exploração mútua, onde se configura, por um lado, a exploração Ye'pâ-masa, que decorre de uma espécie de “posse” dos Maku e de sua força de trabalho, e de outro o parasitismo Maku. O relacionamento Ye'pâ-masa - Maku é melhor entendido como uma relação patrão-cliente (Ramos, 1980) ou como simbiose cultural temporária (Reichel-Dolmatoff, 1971:18-19). Portanto, há aspectos por trás das estruturas hierárquicas que remetem a uma revisão da aplicação extensiva do conceito de hierarquia na região.

Jackson (1983) mostra que a hierarquização dos sibs entre os Bará está baseada num modelo de ordem de nascimento e os sibs de mais baixo *status* são considerados recentes. Apesar do fato de que a hierarquização é um conceito crucial na visão de mundo dos Tukano, ela descreve a sociedade Uaupés como igualitária, dotada de penetrantes e fortemente estabelecidas regras de hospitalidade.

Na visão desta autora, os Tukano não conhecem a verdadeira estratificação social, onde se verifica um significativo controle e acesso exclusivo aos escassos recursos naturais. A hierarquia Tukano aparece assim como “rudimentar com respeito à ligação com privilégios econômicos exclusivos, tendo pouca semelhança com a hierarquia introduzida pelos representantes da cultura nacional”(212).

Outra característica comum aos grupos de fala Tukano Oriental é o mito de origem ligado à figura da cobra-canoa²⁷, que tem várias versões segundo cada grupo Tukano, algumas já conhecidas na literatura²⁸. Este mito é narrado por muitas horas, podendo acontecer durante um *Dabacuri*, que é uma cerimônia na qual sibs ou grupos convidados e grupo anfitrião trocam alimentos como frutas da estação, peixe moqueado e outros bens. Durante esta festa, há um amplo consumo de tabaco e caxiri, bebida alcoólica fermentada de mandioca, que pode ser “temperada” com pupunha ou mesmo açúcar, e também o ipadu, pó muito fino de folha de coca torrada e moída que é colocado na boca em pequenas quantidades e é sorvido lentamente.

Os Ye’pâ-masa compartilham todas as características Tukano acima. Habitam o rio Tiquié -principalmente perto da missão de Pari-cachoeira-, o Papury -próximo a Iauareté-, o Uaupés -próximo a Taracuaá- e a cidade de São Gabriel da Cachoeira. O casamento preferencial é com os Desano, seus “genros”, ou Tuyuka, ou Tariano (este último um grupo de fala Arawak). Outros grupos cuja troca matrimonial é possível são: Cubeo, Arapaço, Pira-Tapuya, Siriano e Barasano. Portanto um Ye’pâ-masa tem sempre um pai Ye’pâ-masa e geralmente uma mãe Desano, Tuyuka, Tariano, ou de um dos grupos acima. Nas aldeias destes grupos, por outro lado, há mulheres Ye’pâ-masa casadas. É proibido para uma pessoa Ye’pâ-masa casar-se com Maku, Wanano ou Baniwa. No entanto, ouvi comentários sobre um caso de um homem Ye’pâ-masa que se casou com uma mulher Maku, o que foi qualificado como algo altamente recriminável. Nunca se falou de um casamento com mulher Ye’pâ-masa, o que configuraria incesto.

Recolhi nomes dos chefes de alguns sibs Ye’pâ-masa:

Yu’úpur-i-pamo da aldeia de São João.

²⁷ em Ye’pâ-masa: *ōpekó-pîrô* (cobra do leite) ou *ōpekó-yukîsî* (cobra-embracação).

²⁸ Para os Cubeo, ver Goldman,1979; para os Desana, ver Buchillet,1983 e Pārōkumu e Kêhîri,1995; para os Barasana, ver S. Hugh-Jones,1979; para os Tatuyo ver Bidou,1976; para os Ye’pâ-masa, há o estudo de Fulop,1954, além da versão desta dissertação, que se encontra nos textos anexos.

<i>îrêmiri-pãresi</i>	região da Missão Pari-cachoeira
<i>Tõrora</i>	região da Missão Pari-cachoeira
<i>îrêmiri-sa'aro-bubela</i>	rio tiquié, acima de Pari-cachoeira
<i>Ãhû sîro</i>	rio Castanha
<i>Bosóî</i>	Cachoeira de Carurú

Os Ye'pâ-masa chamam aos outros grupos do ARN com os seguintes nomes:

<i>imikohori-masa</i>	“gente-do-dia”	Desano
<i>Di'i-kãhára-masa</i>	“gente-da-argila”	Tuyuka
<i>Paárã-masa</i>	“gente-que-ultrapassa”	Tariano
<i>Bekará-masa</i>	“gente-maniuara”(formiga comestível)	Baniwa
<i>Bará-masa</i>	“gente-puçanga” (planta para atrair mulheres)	Barasano
<i>Pîrô-masa</i>	“gente-cobra”	Pira-tapuyo
<i>Kõrea-masa</i>	“gente-picapau”	Arapaço
<i>Sûria-masa</i>	“gente-do-preto”	Siriano
<i>Po'teri-kãhara-masa</i>	“gente-das-cabeceiras”	Cubeo
<i>Pamoa-masa</i>	“gente-tatu”	Tatuyo
<i>Mîtea-masa</i>	“gente-chupa-sangue”	Karapanã

Os Baré recebem três nomes:

<i>îsîro-yîi</i>	“boca-preta”
<i>Pe'tagî</i>	“meio-branco”
<i>Baré</i>	“branco”

Além de terem um nome em português, que chamam de nome “cristão”, os homens Ye'pâ-masa recebem um nome “da cultura”. Estes nomes remontam às origens míticas:

<i>Doêtiro</i>	“garganta de traíra”
----------------	----------------------

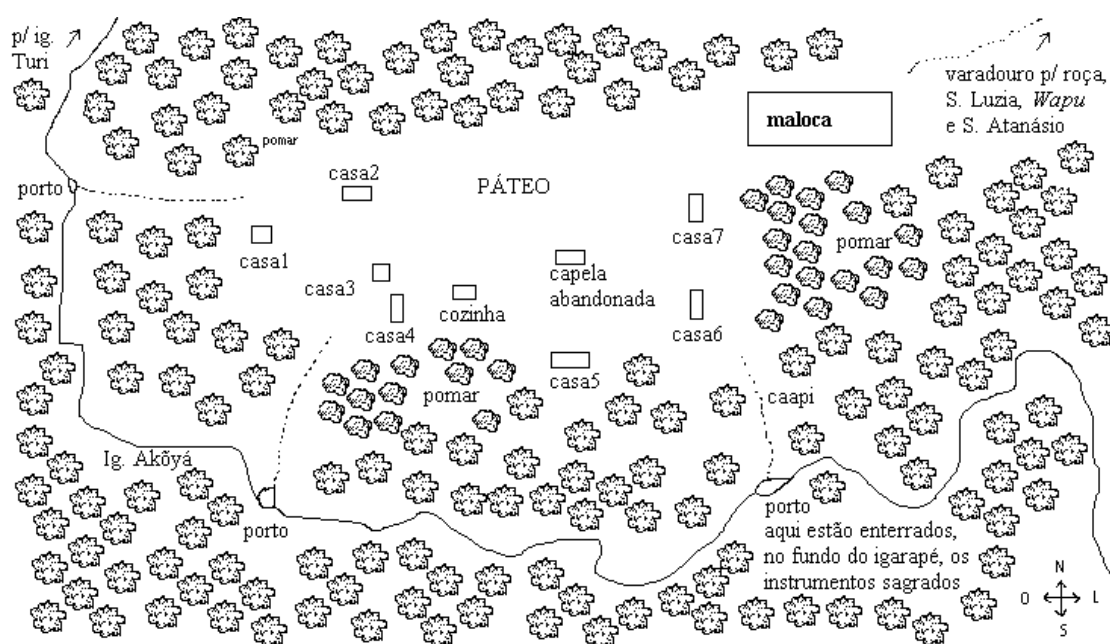
<i>Yu'úpuri imîse yuruká</i>	“bisbilhoteiro pendurado no céu”
<i>Kimâro yaî õ'a</i>	“osso de onça do verão”
<i>Yãá uhuri</i>	“flor de pinupinú”
<i>Se'êribi</i>	“cavador”
<i>Wesémi</i>	“roça”
<i>Buûse</i>	“cotia”
<i>Akîto</i>	“estrume de anta”
<i>Sūrí</i>	“aquele que sempre erra o caminho”
<i>Su'egî</i>	“aquele que procura algo sem ver”
<i>Ye'pâ sū'ria</i>	“aquele que não sabe mais de onde veio”
<i>îrêmiri ne'eyo boro</i>	“rouxinol do miriti podre”
<i>Ãhû sîro</i>	“beijú do pau torto” (um pássaro)

O mesmo sucede com os nomes de mulheres:

<i>Ye'pârio</i>	“irmã”
<i>Ye'pâyu</i>	“irmã da irmã”
<i>Yîigó</i>	“preta”
<i>Duhuigó</i>	“sentadora de banco”
<i>Yusió</i>	“plantadora de roça”
<i>Pîrô-duhuió</i>	“cobra sentada”
<i>Dîpô-iti</i>	“cabelo ondulado”
<i>Ye'pâ</i>	“terra”
<i>Yu'û pako</i>	“mãe da ‘paquinha’”(inseto)
<i>Ohô</i>	“banana”

I.7 Local da Pesquisa

Esta pesquisa foi realizada na aldeia Ye'pâ-masa de São Pedro, que em língua ye'pâ-masa se chama *Akôyá*, que fica na boca do pequeno igarapé *akôyá*, no igarapé Turi, que desemboca no rio Papury. Como mencionei na apresentação, houve uma grande flutuação demográfica no período desta pesquisa. Veja-se o croquis abaixo:



Como mostra o croquis, a aldeia é circundada por pomares de frutas e hortas com ervas comestíveis e medicamentos, inclusive uma “plantação” do cipó caapi. Há três portos, o primeiro sendo o de chegada, onde ficam as canoas, o segundo mais usado para banho e coleta de água, o terceiro mais para pesca com rede, e como esconderijo secreto dos *miriá-põ'ra*, instrumentos sagrados²⁹. Ao fundo da maloca há um varadouro que leva às roças de mandioca e cará, onde também é plantada coca. Mais à frente, o varadouro tem uma bifurcação, uma parte levando até Santa Luzia, distante uns cinco quilômetros, a outra levando à aldeia Maku de S. Atanásio, a um dia de caminhada.

²⁹ A seguir tratarei mais desta família de flautas e trompetes.

Meu informante principal foi Euzébio Freitas, ou *Su'egɛ*, seu nome ye'pâ-masa, que é o cacique de São Pedro e é também um *bayá* com muita autoridade na região, pertencente ao sib *kɨmaro pō'ra*³⁰, da mais alta hierarquia social Ye'pâ-masa³¹. Trata-se de uma pessoa que os nativos reconhecem como um grande mestre da música, dança, mitos e “sopros”³² Ye'pâ-masa. Foi ele, com ajuda de outros habitantes de São Pedro e outras comunidades Ye'pâ-masa, que coordenou a construção da maloca em 1973, que foi duas vezes renovada. A maloca foi construída não para fins de residência, mas para a execução e ensaios de cerimônias. *Su'egɛ* se referiu algumas vezes à maloca como “centro cultural”, porque ali dentro “é pra fazer dança e coisa da cultura mesmo”. Todas as cerimônias que observei foram realizadas nesta maloca.

Su'egɛ mora na casa3, com sua esposa Tariana Mariquinha, e na casa2 estava seu sogro Desano, cuja esposa estava momentaneamente em Iauareté com os filhos. Durante minha estada, entre agosto e outubro de 1996, vários visitantes estiveram em São Pedro, numa média de 15 pessoas toda semana, ocupando as casas 2, 4 e 5. Na última semana, entre 23 e 29 de setembro, estiveram em São Pedro 42 pessoas, incluindo um grupo de índios Maku, vindos de S. Atanásio por um varadouro, na parte superior direita do mapa.

Este varadouro para S. Atanásio passa por *Wapú*, uma área considerada “o centro dos Tukano”, para *Su'egɛ* a “terra prometida”, onde o último dos quatro irmãos ancestrais Ye'pâ-masa se instalou e “multiplicou”, gerando várias gerações, que posteriormente abandonaram *Wapú*, se dispersando pelo Uaupés³³. *Su'egɛ* me informou que em *Wapú* há 49 malocas abandonadas, já envolvidas pela mata, e lá estão, enterrados, o primeiro trocano e o primeiro instrumento *miriá-pō'ra*, ambos sendo “de ouro”³⁴. Nesta região há também os locais onde estão as sepulturas dos irmãos ancestrais, o local onde eles “penetraram” na terra (morreram). Ver abaixo uma recriação de um mapa que *Su'egɛ* fez indicando o “centro Tukano”, *Wapú*, e a lagoa

³⁰ Em língua ye'pâ-masa: “filhos-do-verão”.

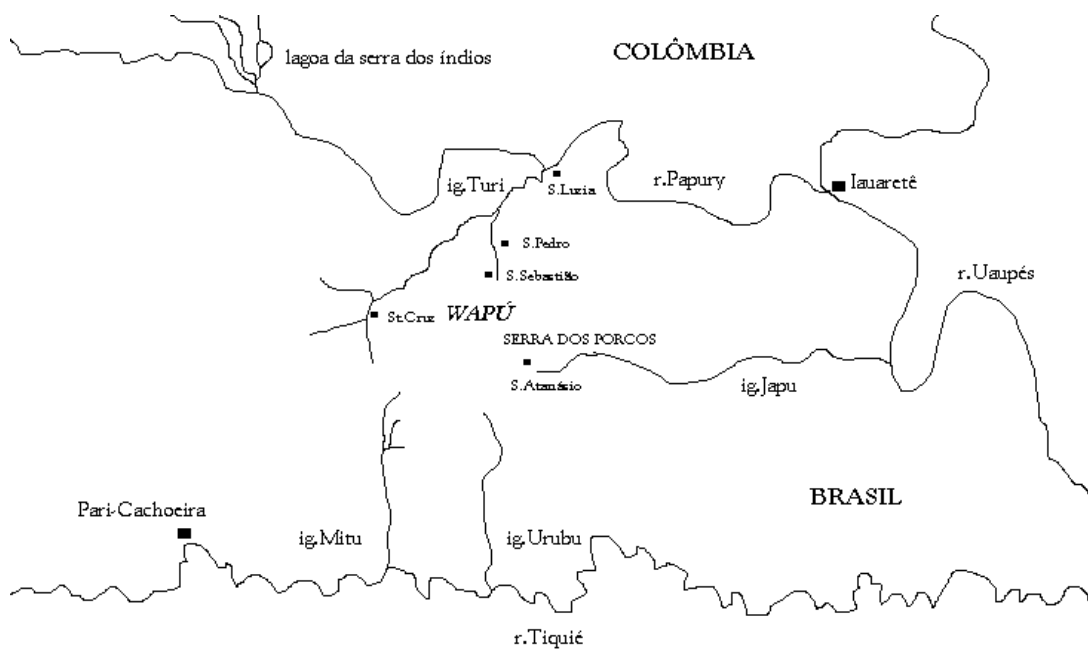
³¹ Os habitantes de Santa Luzia também são deste sib da mais alta categoria hierárquica Ye'pâ-masa.

³² Os sopros, *Basesé*, são falas-cantadas xamanísticas, constituindo parte da arte verbal Ye'pâ-masa.

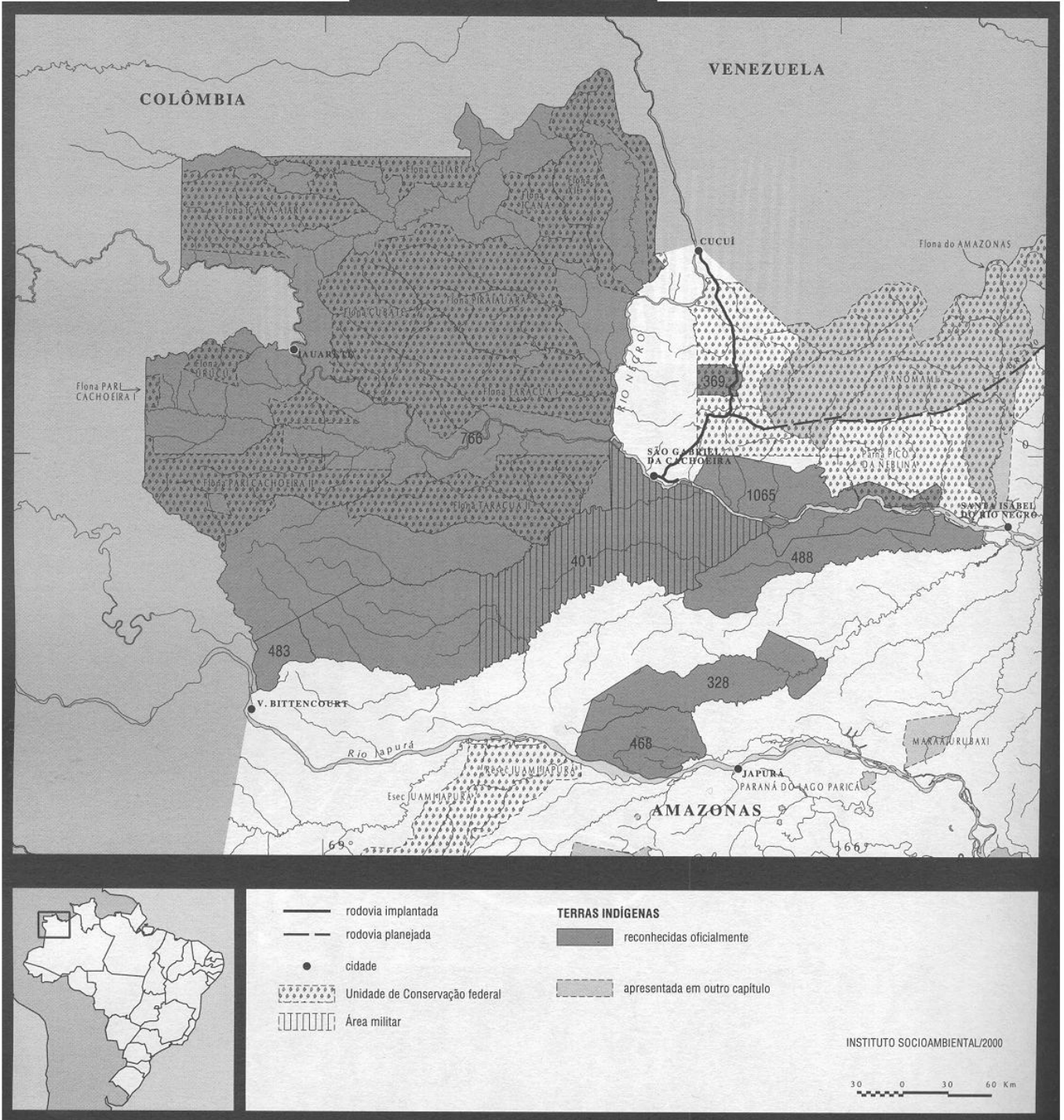
³³ Ver a parte final da “Cosmogonia Ye'pâ-masa”, nos Textos Anexos.

³⁴ Estive com *Su'eg z* na área, mas não pudemos adentrar, pois tudo estava completamente coberto de mata.

da Serra dos Índios, no Igarapé Macú, em território colombiano, onde os nativos afirmam que está a cobra-canoa transfigurada em pedra, local que é também para onde vão as almas dos mortos Ye'pâ-masa.



NOROESTE AMAZÔNICO



II. MÚSICA YE'PÂ-MASA

II.1 Notas Iniciais

II.1.1 Classificação, categorias nativas, etnocentrismo e outras questões

Para abordar o conjunto das produções musicais de um grupo indígena é lugar comum a metodologia que prescreve a divisão deste conjunto em partes coerentes e a subsequente análise de cada uma destas partes isoladamente. Isto é uma herança do pensamento hegeliano que influenciou profundamente o pensamento científico ocidental. Toma-se que um fenômeno pode ser observado através de suas partes porque estas são consideradas de tal forma subordinadas ao todo que remetem sempre à totalidade que constituem. Com este procedimento busca-se dar conta de um conjunto cultural cujas partes operem uma “lógica de totalidade”, sendo que a visão positivista toma esta lógica como existente *a priori* em relação à observação e como passível de análise e entendimento racional. Na antropologia, este procedimento tem sido evidente, por exemplo na divisão das instâncias da cultura em tópicos observáveis e na busca dos elementos que permeiam todas as seções, elementos que seriam os mais essenciais de uma dada cultura. O célebre “Guia Prático” é um exemplo de um seccionamento particular, desenvolvido pela nata da antropologia britânica dos anos 50, oferecendo os seguintes recortes de uma sociedade: estrutura social, vida social do indivíduo, organização política, economia, rituais e crenças, conhecimento e tradição, linguagem, cultura material (Guia, 1973). Música e dança merecem algumas poucas páginas na última seção.

Minha abordagem da música e cultura Ye'pâ-masa procura se afastar dos pressupostos positivistas e se direcionar para uma antropologia crítica em relação à natureza subjetiva do conhecimento científico, concebendo que uma “lógica” das Ciências Sociais deve reconhecer que “o ideal de conhecimento de uma explicação unívoca, simplificada ao máximo, matematicamente elegante, fracassa quando o próprio objeto, a sociedade, não é unívoca nem simples, nem tampouco se sujeita de modo neutro ao arbítrio da formação categorial, pois difere daquilo que o sistema de categorias de uma lógica discursiva antecipadamente espera” (Adorno, 1994:47). No entanto, ao tentar se afastar de uma “lógica discursiva” o máximo possível, fica-se

sem um método alternativo para escapar desta “medicina” -o método cirúrgico dos recortes- no estudo antropológico da música. Estou querendo aqui pensar rapidamente sobre as bases epistemológicas que justificam a escolha de critérios para a cirurgia desta totalidade específica, já que sabemos que um fenômeno cultural é observável sob vários pontos de vista diferentes. As perguntas são: como acreditar que as partes “coletadas” possam ser consideradas lógicas em si e em relação à totalidade? Elas realmente existem no mundo da experiência, ou são uma criação mental do antropólogo?

No campo da Etnomusicologia, a primeira pergunta já surge como uma aparição do dilema musicológico, segundo o qual a música se constitui de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos (ver Menezes Bastos,1989:3-4,1995:10-11). A própria Etnomusicologia nasce no meio destes dois pólos, o primeiro sendo objeto de estudo da Musicologia e o segundo da Antropologia. Buscando compreender seu campo epistemológico, Merriam posiciona a Etnomusicologia como uma ponte entre as Ciências Humanas e as Humanidades, definindo-a como “o estudo da música na cultura” (Merriam,1964:6). A parte “música” remete à totalidade “cultura” por que se apresenta aqui como um subconjunto desta. Ora, há nesta definição um absurdo epistemológico, a música aparecendo como um subconjunto limitado que se encontra dentro do conjunto total da cultura, desvinculando-se assim de outros possíveis subconjuntos como dança, grafismo, narrativas míticas, formas de parentesco, etc. Tal subdivisão não ocorre, a não ser que se reduza a música à dimensão dos sons, negando assim sua semanticidade (Menezes Bastos:1995:12-14). O conteúdo da música não apenas remete à cultura: fazendo uma analogia com os hologramas, nos quais a parte “contêm” o reflexo do todo, a música é a cultura, no sentido que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente (ou seja, codificados) os elementos da totalidade da cultura. Merriam parece ter se dado conta que sua definição na verdade acentuava o dilema etnomusicológico e, anos mais tarde, substitui-a por “o estudo da música como cultura” (Merriam,1977).

A segunda pergunta toca na questão da universalidade da taxonomia (ver Menezes Bastos,1978:91,nota 17) e na discussão da validade das categorias. É natural concluir que o meio mais correto aqui seria partir de divisões que os próprios membros daquela sociedade constroem, o que em antropologuês significa classificações nativas. Ora, a ênfase na busca pelos modelos nativos de classificação é

uma metodologia que vem sendo largamente empregada na antropologia em geral e na etnomusicologia em particular a partir dos anos 70, com autores como Blacking (1967), Menezes Bastos (1978), Zemp (1978), Feld (1982) e Seeger (1987a). No entanto deve-se notar que uma classificação nativa pode estar sendo percebida como tal pelo antropólogo à medida que suas características são forçadas a se enquadrarem num modelo pré-idealizado que ele carrega consigo para o campo. Mesmo que não se trate de um sistema “discursivista” ou positivista, pode haver uma expectativa epistemológica do observador que pode eventualmente favorecer (ou mesmo forjar) uma distinção entre categorias que pode ser irrelevante no universo nativo³⁵.

Até que ponto podemos confiar na pertinência da visão de um antropólogo? Me parece que a tentativa de ver as coisas sob o ponto de vista nativo merece uma reflexão de cunho epistemológico, como mostra Geertz (1983), e a percepção de setores constituintes de um *corpus* cultural como música só pode ser alcançada à medida que, inicialmente, se mergulhe fundo na experimentação da cultura, naturalmente seguindo as pistas das exegeses verbais, mas também valorizando a intuição pessoal e a co-experiência musical. É neste sentido que gostaria de destacar a importância da noção de bimusicalidade (Hood,1960), ou polimusicalidade, para a pesquisa etnomusicológica. Estes pressupostos apontam menos para a metodologia da observação participante de Malinowski do que para o *Erlebnis* de Dilthey (Palmer,1989:113-117), e tornam necessário, por um lado, “o reconhecimento do caráter local e contextualizado do conhecimento produzido pelos antropólogos” (L. Cardoso de Oliveira,1993), e por outro, a relevância da experiência para a antropologia (ver Turner e Bruner,1986). Creio que isto pode ser estendido a toda

³⁵ Por exemplo, o antropólogo chega no campo com uma expectativa de que haja uma divisão entre o mundo dos homens e o das mulheres, ou de que haja uma distinção nativa entre música sagrada e não-sagrada. Estas expectativas, por mais veladas que sejam, podem induzir a uma exegese nativa que justifique a constatação de uma tipologia, sob a égide de “categoria nativa”. Na verdade, tal categoria pode não ser tão operante na prática cultural nativa, ou ainda, o desvendamento de uma classe pode resultar de um recurso de comunicação que o nativo aceita ou propõe. Diante da insistência do pesquisador, um nativo pode aceitar que haja, por exemplo, uma divisão entre música para o nascimento de meninos e música para o de meninas, de maneira a enriquecer sua comunicabilidade com o mundo do pesquisador, sem que tal divisão seja na verdade algo relevante na sua cultura. Pode pressentir isto quando dirige a seus informantes perguntas que insistiam num certo ponto, como por exemplo, sobre a questão da ordenação das notas musicais utilizadas: me pareceu que eles estranharam tanto a insistência em algo que para eles é secundário que acabavam por aceitar. Fica claro que classificações que emergem naturalmente no discurso nativo são mais interessantes, porque refletem a capacidade e o prazer humano de marcar as diferenças intelectualmente. No caso da ampla gama de instrumentos musicais, há um prazer em agrupar que confirma que “os seres humanos obtêm satisfação estética do ato de classificar e recriar uma classificação de memória” (Kartomi,1990:4).

estudo científico da cultura, mas especialmente no caso da arte, onde a vivência pessoal e coletiva dos processos artísticos nativos pelo pesquisador lhe dará uma perspectiva da totalidade “por dentro”, onde se encontra o sentido último do fenômeno, e de dissolver as fronteiras (e expectativas) que nossa cultura crava, por exemplo, entre música e dança, melodia e letra, grafismo e mito, vida e símbolo.

É claro que isto nunca acontece totalmente, porque, na verdade, nem sabemos o que é um nativo e até que ponto esta noção não é imaginária no mundo atual (ver Appadurai, 1992:34-38), e, neste sentido, não podemos nos afastar de um certo grau de etnocentrismo, o que não nos impede de descobrir sob qual tipo de ângulo estamos posicionados para o mundo, como postula Geertz (1986:261). Concordo aqui com Rorty (1993): o etnocentrismo não é algo perverso, não é uma ameaça à diversidade cultural, pelo contrário, trata-se de uma questão de lutar contra a persistência da retórica racionalista iluminista que prega a natureza comum da moralidade humana.

II.1.2 Instrumentos Musicais Ye'pâ-masa

Apesar da música das sociedades indígenas ter sido sempre um elemento pouco estudado em relação a outros aspectos da cultura, há muito tempo os instrumentos musicais merecem a atenção de viajantes e etnólogos, os primeiros descrevendo-os e desenhando-os, os últimos tratando de relacioná-los à cultura material e classificá-los³⁶. No entanto, à medida que se revela a importância do simbolismo e da arte para as sociedades indígenas, as classificações de instrumentos musicais se tornam carentes de dados mais qualitativos (ver Seeger, 1987b). Torna-se claro que os próprios pressupostos classificativos dos etnólogos podem não ser apropriados, e a partir dessa constatação busca-se a classificação nativa do mundo sonoro, como em Menezes Bastos (1978).

Nesta descrição dos instrumentos musicais da tribo Tukano, confesso que não pude escapar do modelo básico de Hornbostel e Sachs (1986[1914]), mas procurarei ir além da mera tipologia descritiva, enriquecendo as descrições com observações etnográficas.

³⁶ Tanto viajantes como etnólogos também trataram de adquirir instrumentos indígenas, que estão, em grande parte, nas coleções de museus.

Também procurarei dialogar com Brüzzi (1977) - não poderei evitar algumas críticas à sua abordagem -, bem como me remeter o leitor ao glossário de Travassos (1987). Alguns instrumentos foram descritos pelos nativos e não foram vistos e ouvidos durante esta pesquisa mas constam desta lista, acompanhados de algum comentário como “atualmente raro” ou “não verificado”.

1. Idiofones

1.1 Bastões de ritmo.

1.1.1 *ãhûgî*. Feito de pedaço de bambu grosso de cerca de 1 m, o grume superior sendo talhado e se tornando o pegador. É utilizado um para cada homem que dança e canta os cantos *Kapiwayâ*, sendo todos batidos no chão simultaneamente, servindo como marcadores de pulsação rítmica. Na introdução aos cantos, ele é batido rapidamente no solo, num efeito semelhante a um rulo de tambores. No preparo do instrumento, as paredes internas que dividem os grumes são retiradas, o que lhe dá um corpo de ressonância. São feitos desenhos, principalmente na parte inferior, antes que se retire a casca. Assim, ele fica na brasa por algum tempo, de modo que quando se retira o resto da casca, a parte descascada que passou pelo fogo fica preta. O resto do corpo é branco. A palavra *ãhî* significa beijú (“pão” de mandioca), e o sufixo *gî* quer dizer comprido e roliço, em forma de pau, sendo também sufixo masculinizador.

1.1.2 *naîkî*, ou Tacapu. Instrumento semelhante ao *ãhûgî*, feito de material diferente: uma árvore de pequenas folhas (não-identificada). Brüzzi chama de bastão-de-ritmo (1971:268-269), querendo com isso significar vara maciça, diferenciando-se de “tubo-de-ritmo”, vara ôca.

1.1.3 *paâtu-moaragî*. Instrumento semelhante, vara maciça feita de madeira de embaúba. (não verificado)

1.2 Chocalhos

1.2.1 *yāsá*, ou maracas. chocalho globular, feito de cabaça (*Lagenaria*) de forma globular ou ovóide com sementes (não-identificadas) dentro, com uma pequena varinha de madeira que a atravessa e serve de pegador, fixada através de cordões vegetais. Normalmente há duas fissuras em lados opostos na cuia que, segundo um informante, servem para “fazer mais som”. A cuia também é desenhada em sulcos de faca e pintada, além de ser ornamentada com penas de pássaros. Este é um instrumento central para os Tukanos, havendo todo um ciclo de cantos e danças ligados a ele, os *Yāsa-Basapo* (“cantos de maracas”, ver “Cantos *Kapiwayâ*”). Além disso, é um instrumento que permite ao xamã se comunicar com espíritos e efetuar curas.

1.2.2 *kitio* . é um chocalho de fieira, constituído de sementes (como de tucumã) amarradas a um trançado de cordões vegetais, utilizado no tornozelo da perna direita. É utilizado nos cantos *Kapiwayâ* somente por homens, que na dança batem os pés direitos no chão marcando os tempos. Segundo informantes, há quatro tipos de *kitio*:

1.2.2.1 *kitio-waró* . *kitio* “verdadeiro”

1.2.2.2 *buû-kitio* . *kitio* “da cotia”

1.2.2.3 *bosô-kitio* . *kitio* “da cotia pequena” (ou *akutiwâya*)

1.2.2.4 *momôro* . *kitio*-“borboleta”, que difere dos outros por ser usado como colar, pendurado no pescoço. Na verdade, trata-se mais de um colar que de um instrumento musical, mas isto não confere com as exegeses nativas. Segundo eles, os antigos usavam não sementes, mas sim triângulos de “prata”, e eram enterrados com seus *momôro*. Como este material não é mais encontrado atualmente, pedaços de lata ou outro metal são usados.

1.2.3 *yaîgî*, ou murucu-maracá . idiófone tipo lança-chocalho, ou cetro: longa vara (cerca de dois metros) de madeira de lei, geralmente pau-brasil, que tem uma intumescência na parte

superior, produzida por fogo, e dentro dela há um oco onde são colocadas pedrinhas. Há três tipos de *yaîgǎ*:

1.2.3.1 *yaîgǎ* .

1.2.3.2 *no'ópihi-kãro-tiíkǎhǎ* . cetro de gancho na ponta e com fio.

1.2.3.3 *umuyaî*. “cetro do pajé-japú” (japú é um pássaro da região)(não verificado).

Cada um destes três tipos pode ainda ser *ímǎgǎ* (de homem), ou *numigǎ* (de mulher), os primeiros tendo o chocalho e os segundos não, sendo portanto uma vara que não produz som. Todos são adornados com desenhos, pinturas e plumas. A palavra *yaî* significa onça ou xamã, e o sufixo *gǎ* significa roliço, retilíneo, em forma de tronco (é também sufixo masculinizador), mas o simbolismo deste instrumento se encontra também na cosmogonia Ye'pâ-masa, onde este instrumento aparece primeiro como um meio para alcançar o sol, agarrando-o com seu gancho, e também como uma espécie de “bússola” que pende para a direção correta a seguir em busca da terra prometida (ver “Cosmogonia Ye'pâ-masa”).

1.3 *to'átǎ*, ou trocano. Tambor de fenda, de tronco de madeira oca ou escavado por dentro, com uma fenda longitudinal, que é pendurado por cordas em quatro estacas, sendo percutido com baqueta de madeira com ponta de borracha (seringa). Este instrumento não é mais utilizado, e servia para a comunicação à distância, pois seu som podia ser ouvido a quilômetros de distância. Era de uso exclusivo de pessoas hierarquicamente superiores, como tuxauas (chefes). Segundo informantes, o primeiro trocano que existiu pertenceu a *Kǎ'mãro yaî ò'a*, ancestral dos Ye'pâ-masa, era de material especial (“ouro”) e ainda hoje está enterrado em *Wapú* (ver “Cosmogonia Ye'pâ-masa”). (não verificado)

1.4 *ûuhuri* . idiofone de fricção feito de carapaça de jaboti, tendo os orifícios da cabeça e da cauda tapados com cera de abelha; obte-se o som friccioando a mão umedecida sobre a carapaça. (atualmente raro)

2. Membrafonos

2.1 *to'átĩ* , ou tambor. Embora o nome deste instrumento seja o mesmo que designa trocano (ver acima), o instrumento é completamente diferente: um pequeno tambor feito de um cilindro de madeira fechado por cima com pele de animal (macaco), esticada por uma trama de cordas vegetais ou cipós que envolvem o corpo do instrumento. Segundo Brüzzi, é usado para anunciar a hora do caxiri (1977:269-270). Este autor não comenta, entretanto, a igualdade dos nomes para tambor e trocano. A meu ver, ambos são instrumentos de comunicação (o tambor não é utilizado nas músicas e danças), e essa característica lhes confere o mesmo nome, a despeito das diferenças. Além disso, pode-se afirmar que esta igualdade de nomes está apontando para uma indiferenciação taxonômica entre membranofones e idiofones, indicando que há uma categoria nativa que engloba estas duas classes³⁷.

3. Aerofones

3.1 *wêô* . flautas de pã, ou cariço (em *nheengatú*). Flautas de tubos de taquara em pé, fechados na ponta inferior por septo natural e abertos acima, onde se sopra, sendo amarrados por fibras e fios. A afinação dos tubos varia mas a execução se dá em grupo de a partir de cinco instrumentistas, um deles desempenhando o papel de “chefe” e os outros “respondendo”, num tipo de técnica *hocket* ³⁸.

3.1.1 *sê'ái-wêô* . “flauta da piaba” (peixe)

3.1.2 *wekĩ-wêô* . “flauta da anta”

3.1.3 *ako-wêô* . “flauta da água”

3.1.4 *baâro-wêô* . “flauta do tesourão” (gavião grande)

3.1.5 *wa'a-wêô* . “flauta do bambu grosso”

³⁷ O que, aliás, seria algo semelhante à nossa noção *folk* de “percussão”, que engloba tambores membranófonos e instrumentos idiófonos.

³⁸ Ver “Música Instrumental: Música de Cariço”.

3.1.6 *wāri-pa'ma* , *ĩrĩrĩ-pa'ma*, ou acará. cariço duplo: tubos paralelos afinados próximos do uníssono.

3.1.7 *yukâ-pa'ma* . “flauta do urubu”, cariço grande

3.2 flautas japurutu . é um par de flautas longas, de madeira *bupu-yõó* (jupati, da família das palmeiras), e não de paxiúba, como consta em Brüzzi (1977:270) -estas duas madeiras são muito importantes na simbologia Tukano. As duas flautas japurutú são iguais, variando apenas o tamanho, a afinação e a simbologia: a flauta maior, com cerca de 1,5 metros, é aproximadamente 15 cm maior e soa um tom abaixo da outra, sendo a flauta “chefe” ou “homem” a que comanda a seqüência de notas, enquanto a menor (“mulher”) é a que responde, devendo dar a nota correta a partir do que o chefe tocou, em *hocket-style*. Ambas as flautas não têm orifícios para dedos, tendo aeroduto interno e defletor de cera de abelha (ver Travassos,1987:182-flautas com aerodutos), o som saindo por um único orifício logo abaixo do bocal, sendo afinado por meio de uma palheta de folha de palmeira amarrada. A técnica labial para japurutu trabalha os sons harmônicos, do 3^o ao 7^o, portanto cada instrumento utiliza uma gama de 5 notas; algumas poucas vezes são utilizados sons harmônicos acima do 7^o harmônico. As músicas para japurutú são quatro (ver “Música Instrumental”), e podem ser executadas separadamente e em diversas ocasiões, por exemplo num *Dabacuri*. Podem ser tocadas por músicos sentados, ou dançando lado a lado, quando cada um segura seu instrumento com a mão externa e o braço interno abraça o companheiro pelo ombro.

3.3 *mĩtĩ-po'oro* . “flauta-môsca”, pequena flauta com aeroduto e defletor de cera de abelha, com quatro orifícios para dedos, feita de bambu ou embaúba. Os nativos dizem que quando bem tocada, esta flauta pode falar coisas e assim transmitir mensagens, geralmente para atrair as mulheres.

3.4 flautas de osso

- 3.4.1 *yamâ-dẏpoa* . flauta sem orifício e sem aeroduto, cujo corpo é um crânio de veado cujos orifícios são tapados com cera de abelhas, deixando apenas um na parte superior, para soprar.
- 3.4.2 *yaí-õ'a* . flauta sem aeroduto de osso de tibia de onça, com três orifícios. (não verificado)
- 3.5 *buá-paw'ẏ* . flauta para o canto *Kapiwayâ* chamado música da cotia (*Buâ-basapó*, ver “Cantos *Kapiwayâ* ”), sem orifícios, de bambú, com cerca de 50 cm, pintada e adornada com fibras vegetais brancas. Na ponta oposta ao bocal, o bambú é cortado deixando-se duas paredes finas. É utilizada em grupo grande, soando simultaneamente, criando uma espécie de “cluster”.
- 3.6 *Mawáku* . um par de flautas de madeira embaúba, uma grande (1 m), flauta-“homem”, e a outra, “mulher”, de 12 a 15 cm. (não verificado)
- 3.7 *Simiômi'i-põrero* . instrumento feito de madeira de *uacú* (língua geral), *simió* em língua ye'pâ-masa (*Monopteryx augustifolia*); é um instrumento sagrado que tem som de trovão, tendo sido utilizado pelos homens para recuperar os instrumentos Jurupari que as mulheres haviam roubado (ver mito “A Origem dos Instrumentos Sagrados”). Descrito por Brüzzi (1977:272), existe em dois tamanhos: o grande, chamado *Simiômi*, e o pequeno, chamado *Wi'mag'ẏ*, que é utilizado no *Dabacuri* de peixe. (não verificado).
- 3.8 *sẏẏ-wẽô* . flauta sem aeroduto e sem orifício, feita de casca de caramujo com alguns furos. (atualmente raro)
- 3.9 *upî-tẏẏ* . (panela da guerra), uma flauta de barro com furos, semelhante à ocarina, utilizada no *Dabacuri*. (atualmente raro)
- 3.10 *Miriá-põ'ra* , trompetes e flautas jurupari. Família de instrumentos sagrados vedados às mulheres (se elas os virem, podem morrer), comuns a todos os grupos da região do ARN. Os trompetes são aerofones cujo corpo principal é um pedaço de tronco de palmeira paxiúba (*wata-yõô*)³⁹ de tamanho variando entre 40 a 70cm de comprimento, com 4 a 6cm de diâmetro, que funciona como tubo livre para o sopro e a vibração labial que produz o som. Esta parte do instrumento é conservada enterrada debaixo

d'água, em lugares escondidos dos igarapés. Em torno desta peça, enrola-se de forma espiralada uma comprida tira de casca de árvore, fixada por cipós amarrados a duas varas do tamanho do instrumento. Este fica maior que o tamanho do tubo, que fica saliente na parte do bocal, o resto estando por dentro. O corpo de casca enrolada serve de ressonador. As flautas são menores, feitas de madeira de palmeira jupatí (*bupu-yōō*)⁴⁰, com aeroduto interno e defletor de cera de abelha, o som saindo por um único orifício logo abaixo do bocal (como o japurutú, ver acima), afinado através de um pedaço grande de folha de palmeira amarrado. Os instrumentos Jurupari têm nomes de animais e elementos da floresta, e são tocados quase sempre em pares, sendo que há muitos que têm, sob o mesmo nome, um par de trompetes de paxiúba, considerados machos, e um par de flautas de jupatí, fêmeas. Abaixo está uma lista completa de instrumentos Jurupari dos Ye'pâ-masa, na seqüência de entrada na maloca durante o ritual de iniciação tal como era realizado antigamente. A cada nome em língua ye'pâ-masa, segue a tradução, a quantidade de instrumentos (1 inst., um par, 3 inst., 2 pares) e o tipo de instrumento (tr: trompete de paxiúba, fl: flauta de jupatí) (ver mais sobre instrumentos Jurupari em “Música de Jurupari”).

- 3.10.1 *ĭ'mĭtari-dĭka* . “pedaço da frente”. 1 inst., fl
- 3.10.2 *dĭtĭ* . “esquilo”. 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.3 *dasé-dĭka* . “pedaço de tucano”. 1 par fl
- 3.10.4 *aâ* . “gavião” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.5 *doê* . “traíra” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.6 *i'siá* . fruta (não identificada) . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.7 *pĕ'toa* . animal (não identificado-provavelmente siriema).1 par
tr
- 3.10.8 *pawâ-pako* . “mãe do jandiá” (peixe) . 3 inst. Tr (grandes-cerca de 2 m-, 2 crianças ajudam a carregar na frente de cada um)

³⁹ *Iriarteia Ventricosa*, ver Reichel-Dolmatoff (1996: 110-145).

⁴⁰ *Socratea Exorrhiza*, ver Reichel-Dolmatoff (1996: 110-145).

- 3.10.9 *ārĩro* . “araçari” (pequeno tucano prêto) . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.10 *a’kãgĩ-pata* . besouro que vive em paus podres . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.11 *wa’u-dĩpoa* . “cabeça de macaco” (uaiapiçá) . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.12 *merê-ĩsi* . pequeno macaco . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.13 *yaĩ* . “onça” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.14 *yamá* . “veado” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.15 *tĩĩtĩ* . pássaro jacami . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.16 *bĩpô* . “trovão” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.17 *pĩrô* . “cobra” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.18 *akê* . “macaco” . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.19 *di’arã-yõri* . “palmeira-rainha” (que se sobressai das demais).
1 par tr
- 3.10.20 *diâ-umu* . “japú d’água” (passarinho) . 2 pares (1 par tp, 1 par fl)
- 3.10.21 *kitiô-boka* . feixe de *kitio* (chocalho de tornozelo) . 1 par tr

É possível que haja uma relação de parentesco entre os *miriá-põ’ra*, como aquela verificada por Menezes Bastos (1978) na família de flautas sagradas Kamayurá, que forma um quadro de parentesco com 4 gerações de “ego”, a flauta *yaku’i* (:174).

II.1.3 Sobre Gênero Musical

Assim, após estes comentários, posso dizer que classifiquei a música Ye’pâ-masa baseando-me em exegeses nativas, mas também no meu ouvido e intuições pessoais de músico e antropólogo ocidental, a partir da observação e vivência adquirida em performances conjuntas. Desta forma, pude levantar quatro gêneros de música Ye’pâ-masa, que me foram explicadas sempre como distintos, e cujas características etnomusicológicas que observei apontam para esta distinção: os

Kapiwayâ -cantos coletivos dos homens-, os *Ãhadeakɛ* -cantos individuais das mulheres-, a Música Instrumental -onde estão a música para Cariço e para Japurutú- e a Música do Jurupari -que é instrumental, mas é distinta do gênero anterior por seu caráter sagrado. Pode-se fazer uma distinção anterior a estes quatro gêneros, aquela entre Música Vocal (*Kapiwayâ* e *Ãhadeakɛ*) e Música Instrumental (Música de Cariço e Japurutú, e Música de Jurupari).

Há outros fenômenos musicais que me foram relatados e que são descritos na bibliografia (e na discografia de Brüzzi,1961) que podem ser tomados como gêneros musicais, mas que não tive a oportunidade de observar, por exemplo o pranto ritual e a música ligada à cura⁴¹. Os estudos de Hill sobre a música dos xamãs *Wakuénai* e sobre o gênero musical *malikái* (1985,1992,1993) abrem uma perspectiva para a abordagem da música xamânica *Ye'pâ-masa*, pois se pode considerar os povos de língua Tukano e os Baniwa como uma grande e única civilização (como Hugh-Jones, com.pess.1997). Hill mostra que os cantos *malikái* -um gênero de música vocal sagrada executada por especialistas rituais em ocasiões como o nascimento de crianças, a iniciação dos jovens, cura de doenças e morte- e as canções xamânicas *málirrikairi* - que constituem o ritual de cura xamânica com uso de alucinógenos- são processos que envolvem tanto aspectos de uma instrumentalidade terapêutica quanto uma estética própria (1992). Estas são valiosas indicações para o estudo das “rezas” e “sopros” dos xamãs *Ye'pâ-masa*⁴².

Os gêneros acima são portanto uma parcela do sistema musical *Ye'pâ-masa*. Como me baseei em distinções feitas pelos nativos, sugiro que os gêneros *Kapiwayâ* e *Ãhadeakɛ* apontam fortemente para categorias nativas. O mesmo pode ser dito com relação às duas músicas instrumentais; especialmente a Música de Jurupari, que, por uma única vez durante minha pesquisa, foi chamada de *Miriá-basa*. Quanto a música instrumental de cariço e japurutú, penso que há indicação de uma categoria mais flexível, que aponta mais para a área do ARN, portanto para a exterioridade, pois os nativos afirmam que estes instrumentos, amplamente utilizados em todo o ARN, não são realmente *Ye'pâ-masa*.

⁴¹ Durante o período em que estive em São Pedro não havia um xamã no local (*kumu*), nem houve caso de doença ou morte na aldeia, portanto não tive acesso à música xamânica.

⁴² Apesar do xamanismo silencioso e sem dramaticidade dos Desano (ver Buchillet,1992).

O discurso nativo muitas vezes apresenta claramente os gêneros musicais, e partir deste material é o caminho mais fértil para um estudo “relativizado” da música. Assim, a pesquisa etnomusicológica, na busca de um gênero musical, não se norteia inicialmente por regras abstratas ou padrões sintáticos e formais, mas sim pelo emprego destas abstrações em contextos sociais reais, na performance musical, onde o gênero é fundado socialmente. No entanto, é fato que todo gênero tem uma estruturação típica que lhe confere unidade, e aqui as idéias de Bakhtin sobre os gêneros de fala são aplicáveis no campo da música. Para Bakhtin (1986), a linguagem é realizada na forma de enunciados concretos individuais (orais ou escritos) por participantes nas várias áreas da atividade humana, havendo três aspectos que estão inseparavelmente ligados à *totalidade* do enunciado e que são determinados pela esfera particular de comunicação: o conteúdo temático, o estilo lingüístico e a estrutura composicional. Cada esfera na qual a linguagem é usada desenvolve seus próprios *tipos relativamente estáveis* de enunciados: estes podem ser chamados de gêneros de fala. Aqui está uma conceitualização bastante inspiradora para se pensar os gêneros musicais, tomando-os como *esferas* onde há *tipos relativamente estáveis* de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional.

Penso que este modelo enriquece o pensamento sobre gêneros musicais enquanto categorias nativas, abrindo campo para se encontrar conexões entre os recursos lexicais, fraseológicos, gramaticais e performáticos da música e as instituições culturais⁴³.

II.1.4 Sobre Tonalidade

A noção de centro-tonal e a qualidade tonal da música “exótica” são idéias muito discutidas no campo da Etnomusicologia (ver por exemplo Nettl, 1964:146). O próprio critério para se estabelecer o centro tonal, se não levar em conta a exegese nativa, pode espelhar a vontade do etnomusicólogo de que tal nota seja o centro-tonal, pois assim todo o sistema faria sentido para ele; e, portanto, a noção tradicional de tonalidade pode depender do grau de relativismo do ouvido do etnomusicólogo,

⁴³ Esta concepção de gênero musical me foi preciosa na análise da Música Instrumental Popular Brasileira enquanto gênero distinto da “MPB” (ver Piedade, 1997).

treinado e impregnado pela “tonalização”, no sentido da busca imediata da percepção musical por relações tonais hierárquicas, como a identificação de uma tônica, uma quinta, uma terça, na tentativa inconsciente de restabelecer o sistema tonal ocidental⁴⁴ em qualquer contexto musical.

Uma das pistas mais frequentemente utilizadas é o grau de aparição, já que a nota que é o centro-tonal geralmente aparece mais do que as outras notas. Outros critérios são a duração das notas, a aparição da nota no fim de uma composição ou de seções desta, a aparição da nota no fim da escala, as relações intervalares e o acento rítmico (ver Nettl, 1964:147). Apesar de tantas pistas, quero adiantar que tive dúvidas para nomear uma nota de centro-tonal, porque sempre havia no mínimo uma segunda opção, que também fazia sentido no sistema. Mudar de centro-tonal implica na completa transformação da nossa visão do sistema, e por conseguinte da interpretação cultural da música. Diante da suma importância da questão do centro-tonal, quero afirmar que não há um centro-tonal possível fora da exegese nativa, e que seu estabelecimento deve se nortear por ela e também pela intuição musical relativizada do etnomusicólogo.

A fundamentação da análise do nível gramatical da música em categorias nativas expostas pelo discurso nativo é uma metodologia essencial para a Etnomusicologia, pelo menos desde o estudo de Blacking sobre os Venda (1967). A partir deste estudo, Blacking sistematiza algumas ferramentas musicológicas, usando a noção de *tone-center* no sentido da “*intersection of group of tones*”, grupos que ele entende seja como *tone-row* (série de notas em que está baseada uma melodia particular) ou como *scale* (seqüência de notas e padrões melódicos relativamente fixos e culturalmente reconhecidos) (1995:133). Blacking lembra, no entanto, que noções de escala ou centro-tonal só têm relevância quando utilizadas numa análise cultural da música, onde “as relações superficiais entre as notas (...) são apenas parte de sistemas mais profundos de relações que podem ser descritas quando a música é vista como som humanamente organizado”(1995:56).

Muito próximo à perspectiva de Blacking, Menezes Bastos considera escala como um construto cultural, resultante dos degraus do glissando contínuo entre os sons (1989:257:11), como a idéia de cachoeira como metáfora do fluxo melódico na

⁴⁴ O sistema tonal ocidental, estabelecido na música européia do século XVIII e descrito inicialmente em 1722 por Rameau em seu *Traité de l'Harmonie*, é o sistema musical hegemônico no mundo

musicologia nativa dos Kaluli da Nova Guiné, com profundas implicações na cosmologia Kaluli (Feld,1982:165-170). No meu caso, trato escala como sendo o conjunto de sons do material sonoro-musical selecionado para a música em questão, já que neste estudo não pude desenvolver com profundidade o estudo da terminologia musical nativa.

Menezes Bastos toma a tonalidade (na música indígena ou em qualquer outra sociedade) como a elaboração “taxo-axionômica do material musical” (1989:220), implicando num ordenamento hierárquico das notas musicais, que é valorativo e que chama de “axionomia” (ver 1978:75), sendo o centro tonal o “lugar teso para onde confluem todas as tensões de uma escala” (1989:497), portanto o centro gravitacional do sistema. Desta forma, este autor analisa a música Kamayurá, interseccionando seu sistema tonal e seu sistema motivico, este último sendo a estruturação do nível gramatical que tem no motivo o segmento sintático mínimo, a categoria Kamayurá - *p̄y* (“pé”)(1989:506-510). Com apoio em Lidov, Menezes Bastos compreende frase musical como um conjunto completo de motivos, sendo que esta completude envolve três níveis de articulação: enquadramento, disjunção e complementação (:508). Período e Seção seriam, assim, extensões da frase em unidades maiores, em direção inversa à da redutibilidade temática, que tem no motivo sua partícula mínima. Este quadro da gramática musical forma o que Menezes Bastos chama de “sistema motivico” (:220), que vai se articular com o “sistema tonal”, o nível fonológico da música, e possibilitar uma análise do universo de significados em jogo na música do ritual xingvano do *Yawari* segundo sua versão Kamayurá, universo este tomado como “código”. O autor afirma que o ponto fulcral de sua análise semântica é “o levantamento mesmo do universo classificatório-valorativo (axionômico) que constitui o codificado significado da ‘música’ do *Yawari*”(:221).

Ancorado nestas conceptualizações de Menezes Bastos e nas noções de frase musical e motivo acima expostas, adoto aqui a idéia de que tonalidade significa sistema cultural de tons (ou sons), no qual há sempre uma nota fundamental que exhibe o caráter de centro, de fundamentalidade do sistema. Estou chamando esta nota de centro-tonal, a nota que é o centro gravitacional das notas do sistema cultural de alturas sonoras, ou seja, da tonalidade. O discurso nativo me ofereceu pistas para este quadro teórico, embora eu não tenha recolhido um termo para centro-tonal em língua

ocidental.

ye'pâ-masa, algo que fosse tão claro como a noção Kamayurá de 'ŷp (“tronco de árvore”)(Menezes Bastos,1989:501).

No entanto, não tenho dados empíricos para tratar de relaxamento das tensões musicais em termos de categorias nativas. Em qualquer sistema, há um conjunto de elementos integrados de tal forma que a alteração de um item acarreta uma alteração do sistema como um todo. Sugiro que o sistema de notas que configura a tonalidade da música Ye'pâ-masa é constituído por um conjunto de alturas musicais axiomaticamente classificadas que são articuladas de modo que uma delas serve de centro-tonal, em torno da qual todas as outras notas circundam, e portanto a metáfora gravitacional é muito adequada. Esta sugestão se baseia na minha experiência empírica com a música Ye'pâ-masa, e no fato que o discurso nativo aponta para a existência dos centros-tonais, embora eu não tenha anotado uma palavra nativa para isto⁴⁵. Em minha pesquisa, no entanto, não tenho dados para tratar de uma hierarquia geral das notas do sistema: isto merece um aprofundamento etnográfico na musicologia nativa em língua ye'pâ-masa, o que foge do escopo desta exploração inicial do sistema musical Ye'pâ-masa.

II.1.5 Sobre Transcrição

O problema da transcrição musical vem sendo discutido desde os primórdios da disciplina, quando Hornbostel e Abraham publicam suas “sugestões para a transcrição de melodias exóticas” a partir de fonogramas (1909). Neste texto pioneiro, os autores sugerem, inicialmente, que se escolha cuidadosamente o modo de escrita dos sons (*Wahl der Tonschrift*) e a técnica de transcrição (*Technik der Niederschrift*), utilizando, por exemplo, um aparelho que reproduza a gravação numa velocidade mais lenta, para depois se chegar aos procedimentos analíticos, que envolvem medições de alturas (*Messungen*) e cálculos (*Berechnungen*).

⁴⁵E pode ser que nem haja uma palavra Ye'pâ-masa para centro-tonal, o que não implica na inexistência do conceito nativo.

Este modelo serviu de base para o estudo de fonogramas e instrumentos “exóticos”, como os do noroeste amazônico que Koch-Grünberg levou para a Alemanha (Hornbostel,1967[1909],1982).

No estudo das flautas do Noroeste Amazônico, Hornbostel mediu as alturas e procurou instrumentos com afinação fixa, pois, para o autor, a afinação revela o intuito do construtor, já que é fácil, no caso das flautas de pã, mudar as alturas simplesmente cortando um pouco o bambú. O autor afirma que tratou somente das “alturas absolutas” e não do “comportamento das alturas” (ou seja, qual é o centro-tonal, a escala, etc.) “ *um mißverständnissen vorzubeugen...*”⁴⁶ (1967:390). Esta cautela revela a seriedade do autor, que sabia que quaisquer inferências a este respeito somente a partir dos instrumentos poderiam ser errôneas.

A característica central das análises feitas sob este paradigma inicial é “o divórcio entre as abordagens ‘musicológica’ e ‘etnológica’, a música aqui (reduzida a som, ou seja, a forma pura sem conteúdo) sendo uma mera ilustração que dá consistência -através de ‘exemplos musicais’- a idéias gerais” (Menezes Bastos,1996:4). O louvável esforço de Hornbostel em “colar” o trabalho de etnólogos e musicólogos conduz a *Vergleichende Musikwissenschaft*⁴⁷, portanto, a reforçar os traços genéricos do “outro” e fornecer ilustração ou confirmação de hipóteses de outros campos. A partitura aqui é absolutamente eurocêntrica, com fórmula de compasso e aproximações tonalizadas⁴⁸.

A mudança de visão que se encontra em Merriam (1964)⁴⁹ é grande, e a preocupação com os métodos de transcrição é maior (:57-60), no entanto a conclusão geral neste ponto não avança muito: ou se usa um sistema de notação muito acurado, de alta precisão -cuja desvantagem é que se torna muito complexo para a finalidade que se presta, o estudo e não a reprodução- ou se usa o sistema ocidental tradicional ressaltando seus aspectos limitantes em cada caso. Qualquer uma destas opções é justificável, e no meu caso prefiri a segunda opção, como Blacking, Menezes Bastos, Feld, Seeger, e tantos outros. Apesar de achar que seria interessante transcrever rigorosamente a Música de Jurupari, devo lembrar que partitura não é exatamente

⁴⁶ “para evitar mal-entendidos”.

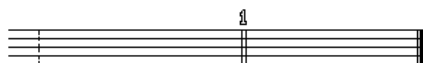
⁴⁷ “Musicologia Comparada”.

⁴⁸ No sentido de tonalização já mencionado, qual seja, a busca imediata do centro tonal que recomponha o sistema tonal segundo a categoria *folk* ocidental.

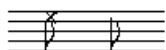
⁴⁹ Para um estudo comparativo entre estes autores paradigmáticos no contexto da música indígena, ver Menezes Bastos, 1996.

uma descrição, e sim uma ferramenta muito mais prescritiva que descritiva, como mostra C. Seeger (1958). Ou ainda, como escreve Seeger, “as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões”(1987:102).

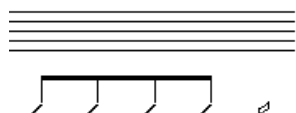
II.1.6 Convenções de Notação Musical



barra pontilhada separa os motivos
barra dupla separa as frases
número conta as frases
barra de final



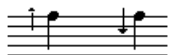
cabeça de nota com x indica altura aproximada
nota sem cabeça indica altura indeterminada



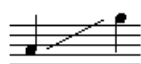
linha de percussão abaixo do pentagrama



as alterações nas notas valem por toda a linha



sinais de alteração microtonal



Glissando



Tremolo



fermata: suspende o tempo da nota
cisura: interrupção, respiração



Indicador de andamento

II.2 OS CANTOS *KAAPIWAYÁ*

Estes cantos foram sendo criados pelo deus *Ye'pâ-ô'âkîhî* em vários momentos ao longo da viagem mítica da cobra-canoa, na cosmogonia *Ye'pâ-masa*. Os ancestrais *Ye'pâ-masa*, que eram gente-peixe, escaparam do mundo subterrâneo e viajaram numa anaconda, juntamente com os ancestrais de todas as etnias do ARN. Foram subindo os rios em busca do local certo para descerem, se estabelecerem e multiplicarem. Foi durante esta viagem que o deus *Ye'pâ-ô'âkîhî* criou os *Kapiwayâ*, e é ali que eles foram cantados pela primeira vez.⁵⁰

Numa performance de *Kapiwayâ* vários homens cantam e dançam juntos, conduzidos pelo *bayá*, entretanto ninguém sabe o significado das palavras, pois estão numa língua incompreensível - fui informado de que esta é uma língua esquecida, que somente alguns velhos *bayás* sabem o significado. Na mitologia *Ye'pâ-masa*, os ancestrais míticos somente passaram a falar línguas diferentes quando surgiu o menino *Caapi*⁵¹. A língua dos *Kapiwayâ* é a língua que se falou antes deste acontecimento, a língua falada por *Ye'pâ-ô'âkîhî*, portanto a língua dos deuses e ancestrais. Ao cantar nesta língua, mesmo sem saber o sentido das palavras, os sons da língua mítica são pronunciados e o tempo da criação da humanidade é evocado. Como *Su'egî* parecia saber o significado das palavras, pedi-lhe várias vezes para traduzir-me alguma estrofe, mas ele dizia que não sabia, dando a impressão de que não gostaria de informar-me o conteúdo. Também não encontrei uma exegese nativa sobre a relação entre *Kapiwaya* e a palavra *kapi*, o cipó que produz *banisteriopsis sp*, *Su'egî* sendo sempre evasivo também neste ponto. A palavra mais próxima de *waya* em língua *Ye'pâ-masa* é *wayiá* ou *wai*, que significa “risco”, “sulco”. A relação entre o alucinógeno e a linguagem está clara no mito do *Kapi-masa*, onde o advento das diferentes línguas se liga ao surgimento do *caapi*, podendo-se daí supor que todo o gênero *Kapiwaya* esteja operando com a intercorrelação entre linguagem (comunicação) e alucinação (mundo sobrenatural).

⁵⁰ Ver o mito de origem completo em Textos Anexos: “Cosmogonia *Ye'pâ-masa*”.

⁵¹ Ver este mito em Textos Anexos: “*Kapi-masa*”.

Para Brüzzi, estes “cânticos dos homens” são “hinos sacrificiais” (1961:10) ou “hinos religiosos” (1977:266), contrapondo-se à música “báquica” ou “profana” das mulheres. Assim, a visão salesiana atribui uma exclusividade masculina com relação à religiosidade na música, enquanto que “os cantos profanos constituem patrimônio artístico das mulheres” (1977:267). Estas idéias decorrem mais de uma desconfiança da *ratio* ocidental em relação ao universo feminino do que das fronteiras simbólicas entre os sexos nas sociedades indígenas. Nos *Kapiwayâ*, com exceção da figura da *yihigó*, que comentarei a seguir, as mulheres não cantam nos *Kapiwayâ*, mas participam ativamente da performance, dançando.

Os cantos *Kapiwayâ* podem ser considerados ciclos de canções dançadas reunidas em cerimônias que duram normalmente um dia, uma noite e uma manhã. Cada um destes ciclos tem um nome que indica uma unidade temática e com o complemento *basapo* (canto). Com uma observação destes ritos por longo tempo poderia-se verificar uma estrutura seqüencial⁵², podendo-se então partir para a observação deste gênero como um todo ao longo das estações do ano.

A realização dos cantos é uma decisão coletiva que passa pela anuência do *bayá* -aquele que conhece todas as estrofes dos cantos, os passos de danças, enfim, o mestre que detêm todo o conhecimento e conduz as performances- e está geralmente ligada a um *Dabacuri*, que, como já foi explicado anteriormente, é uma cerimônia intertribal de troca de bens.

Do ponto de vista dinâmico, nas performances de *Kapiwayâ* há 2 momentos: o canto em si, no qual os homens cantam e dançam com as mulheres, e as “pausas”, quando os homens se reúnem de um lado da maloca, as mulheres reunindo-se noutro, eles fumando tabaco, tomando *ipadu*, às vezes *caapi* e conversando, elas bebendo, conversando (rindo muito) e servindo *caxiri* aos homens. O oferecimento de *caxiri* é muito cerimonioso: as mulheres vêm em fila, cada uma com um recipiente cheio de *caxiri*. A primeira mulher serve *caxiri* ao primeiro homem, aguarda que ele beba, e segue para o próximo. Então o primeiro homem beberá do *caxiri* da segunda mulher, e assim sucessivamente de maneira que cada homem beba do *caxiri* de todas as mulheres na mesma ordem. É neste momento que elas cantam suas músicas -que constituem o gênero musical *Ãhadeakĩ*, que será analisado em seguida. Assim, os cantos *Kapiwayâ* e a música das mulheres estão vinculados, havendo uma espécie de

complementação dinâmica entre estas músicas. E enquanto os cantos das mulheres são bastante variáveis, segundo o contexto ou a cantante, os *Kapiwayâ* são fixos, devendo ser executados exatamente conforme foram criados.

Aqui está uma listagem dos *Kapiwayâ* que me foram relatados, sendo que esta lista pode não ser completa, mas é extensiva:

Buâ-basapo - canto das cotias

Ikî-basapó - canto do inajá (um tipo de palmeira da região⁵³), se subdivide em três ciclos. No entanto, este canto não precisa ser executado integralmente, cada um destes ciclos podendo ser dançados separadamente, conforme decisão prévia das lideranças do grupo.

Ikî-dîká-basapo - canto da fruta do inajá.

Ikî-tõ'o-basapó - canto do cacho do inajá.

Ikî-pûri-basapó - canto da folha do inajá.

Yamâ-basapo - canto do veado

Wêri-pa'mari-basapo - canto do abano de feixes trançados

Kêro-basápo - canto da árvore jutáí.

Wapîri-basapo - canto dos dentes-prêsas

Yukî-basapo - canto da árvore *yukû* (não identificada)

Watiâ-basapo - canto do espírito do mato.

Yasã-basápo - cantos das maracas. Este é um ciclo de nove cantos:

Wiséri-basapo - canto da maloca

Peká-basapo - canto da lenha

Dasiá-basapo - canto do camarão

Su'ti-basápo- canto do vestido

Miriá-basapo- canto dos “iniciantes”

Sã'asé-basapo- canto do casamento

Ka'î-basapo- canto do cérebro

Wai-basapo- canto do peixe

⁵² Estrutura seqüencial no sentido de Menezes Bastos (1989:218).

⁵³ *Maximiliana Regia*.

A estrutura temática de cada canto está indicada por seu nome, havendo portanto uma grande variabilidade: há cantos cujo tema é da ordem animal -cotia (*buâ*), veado (*yamâ*), peixe (*waî*), camarão (*dasiá*)- ou vegetal -inajá (*ikî*), jutaí (*kêro*), *yukû*- ou cultural -maloca (*wiséri*), vestido (*su'ti*), abano (*wêrí-pa'mari*). Não tenho dados para abstrair uma lógica das temáticas do *Kapiwayâ*, e a impossibilidade de trabalhar com o sentido dos textos dos cantos torna sua interpretação ainda mais difícil. Entretanto ressalto que, independentemente da temática específica de cada canto, há regularidades musicais e simbólicas entre estes cantos que justificam a abordagem do conjunto de cantos *Kapiwayâ* como um gênero musical no sentido anteriormente descrito, e esta visão encontra apoio nas exegeses nativas, que aliás foram o ponto de partida para esta distinção. Para chegar a tais elementos, farei uma descrição dos dados empíricos colhidos, incluindo aqui transcrições e análise de trechos de *Kapiwayâ*. Pretendo chegar ao levantamento das características essenciais do gênero, naturalmente como um esforço preliminar para futuras investigações mais aprofundadas sobre estes cantos.

A decisão de quando executar um canto *Kapiwayâ*, bem como qual destes acima será escolhido, cabe ao *bayá* e aos homens de hierarquia superior, que decidem juntos. Quando há um casamento, é realizado o *Sã-asé-basapo*, e quando há o ritual Jurupari para a iniciação de meninos, após as sessões exclusivas aos homens e iniciados, os instrumentos *miria-põra* são levados para fora da aldeia, e então na maloca realiza-se o *Miriá-basapo*, juntamente com as mulheres e crianças. Portanto, os *Kapiwayâ* são cantos que se caracterizam por um espírito de celebração coletiva, e todos os membros do grupo podem participar, naturalmente cada um no seu papel: os homens e iniciados cantando e dançando, e depois fumando e bebendo; as mulheres dançando, bebendo caxiri e cantando; crianças e velhos ficam assistindo, podendo brincar ou conversar. Nas performances que assisti, as crianças não imitaram os adultos, ou participaram das danças, como acontece normalmente no Alto-Xingu.

Durante o período que estive em campo, não ocorreu nenhuma cerimônia completa, que dura um dia, uma noite e meio dia. As performances que observei em campo foram trechos selecionados pelo *bayá*, *Su'egî*, com o intuito de me mostrar a beleza desta música. *Su'egî* havia me alertado desde o primeiro dia que nos vimos, que eles haveriam de me mostrar trechos do *Ikî-basapo* e o *Buá-basapo*, seus *Kapiwayâ* preferidos.

Assim, no dia que precedeu o primeiro dia da execução do *Ikî-basapo*, as mulheres fizeram bastante *caxiri*, por volta de 30 litros. *Su'egĩ* tratou de arrumar todos os paramentos, que estavam guardados em sacos pendurados no interior da casa². Cuidou de cada *kitio*, *momôro*, também deixou os cariços com os tubos cheios de água para afinar, e, com ajuda de dois homens, “fez” vários *ahugĩ*⁵⁴. No dia seguinte, 10 de agosto, por volta das nove horas da manhã, chegaram habitantes de Santa Luzia e São Sebastião, a pé e de canoa, trazendo também mais *caxiri*. Depois de uma recepção formal de *Su'egĩ* -que, neste momento, assume sua autoridade de chefe, solenemente apresentando-me aos visitantes- passamos todos à maloca, onde ficaríamos o resto do dia e a noite inteira. Haviam doze homens, que vão cantar os *Kapiwayâ*, sete mulheres e sete crianças.

Os momentos que antecedem a performance musical foram interessantes: as mulheres conversaram e serviram *caxiri* aos homens, todos bebem, os homens fumaram e conversaram sobre música, alguns tocam cariço, enfim, havia uma atmosfera de festa e descontração, mas todos sabiam que a qualquer momento o *bayá* indicaria o início do *Ikî-basapo*. Passaram-se muitas horas assim, quando, no momento em que julgou oportuno, o *bayá* chamou os homens para se alinharem de costas para a porta da maloca, a porta dos homens, voltados para dentro, onde começaram a executar o trecho ritual que funciona como abertura dos *Kapiwayâ*. Cada homem pôs sua mão esquerda no ombro direito do companheiro à esquerda. O *bayá* colocou-se na extrema esquerda, de onde iria “puxar” o grupo em seguida. Além de outros adereços, no *Ikî-basapo* cada homem usava *kitio* no tornozelo direito e carregava um *ãhûgĩ*. Neste momento inicial de performance foi utilizado os *ãhûgĩ*, batidos no chão por repetidas vezes. Por volta das três da tarde, cantou-se:

⁵⁴ A construção dos bastões passa pelas seguintes etapas: coleta de bambu; corte de bambu; perfuração dos nós internos do bambu, deixando-se apenas o superior; entalhe de desenhos na casca do bambu, tirando-se a casca onde se quer deixar marcas; queima do bambu; retirada do casca inteira -a parte entalhada fica preta; colocação de um pedaço de madeira na parte superior, servindo como pegador.

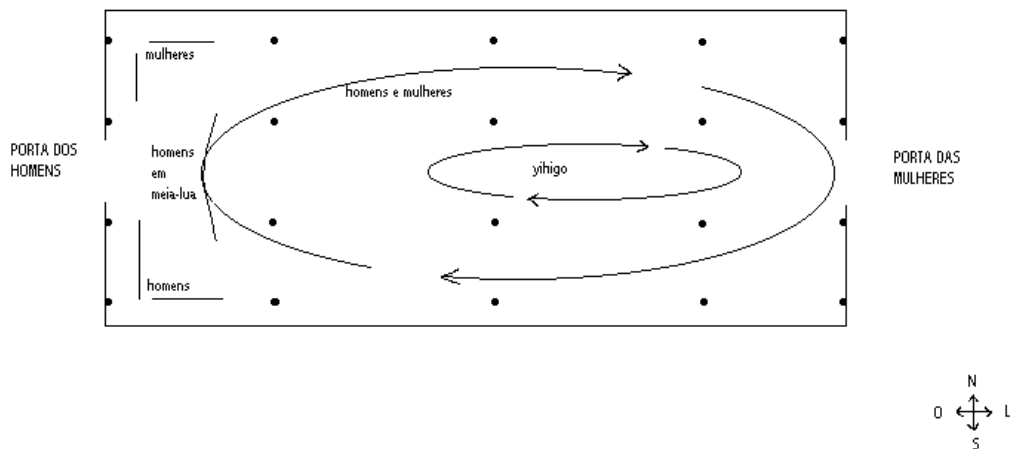
Chamarei este trecho de vinheta de abertura, seguindo Menezes Bastos (1989:105); no entanto, não pude verificar se música e letra são puramente onomatopéicos, como no caso dos Kamayurá. Aqui os homens cantam as notas acima batendo forte e rapidamente os bastões no chão, daí o uso de *tremolo* na notação acima. O segundo som, “e”, que é atingido por um pequeno *glissando*, é um lá natural cerca de um quarto de tom mais alto, daí a indicação de elevação microtonal. O intervalo inicial é de nona menor. Ao atingirem esta nota, param de bater os *ahugé* no chão. Os homens cantam um *glissando* descendente mais lento, e após uma breve cisura, batem os bastões juntos uma vez e vocalizam um longo “x”, durante o qual há nova pausa percussiva. Após breve cisura, atacam novamente um “ma”, igual ao primeiro, e daí iniciam o canto sem interrupção. Durante essa vinheta, tanto a *yihigó* (ver adiante) como todas as outras mulheres ficam sentadas no seu canto, conversando e bebendo. Como neste trecho não há pulsação, cada um bate seu bastão no seu ritmo, e segue a “regência” sem gestos do *bayá* quanto ao momento de atacar e parar.

A utilização das fermatas acima deve ser explicada, já que a duração das notas não é tão “livre”. Todas as vezes em que observei, houve certa regularidade em termos de tempo. O primeiro e o último eventos são os mais longos, durando cerca de 6 segundos, e os eventos 2 e 3 duram ainda menos que o 4♯.

Pode-se tomar a vinheta acima como uma unidade musical em si, separada do canto que a segue, e cuja estrutura é composta de 5 eventos musicais. A cada evento corresponde um vocábulo e o respectivo papel dos *ahugé*. Desta forma, pode-se verificar que vinhetas semelhantes a esta reaparecem outras vezes no *Ikî-basapo* e em outros cantos *Kapiwayâ*, tanto como de abertura quanto de finalização, e embora o primeiro evento sempre corresponda ao “ma” acima, a ordem dos outros eventos pode mudar, ou novos eventos são incorporados, como veremos.

Seguiu-se a esta vinheta de abertura a primeira estrofe do Canto em questão, já com o pulso sendo estabelecido pelo *ãhûgĩ* e pelos pés direitos dos homens (com *kitio* nos tornozelos) batendo no chão. O grupo deslocou-se a passos rápidos por dentro da maloca, principalmente em torno dos esteios centrais. Neste momento, as mulheres não estavam participando ainda da dança. Os homens levantaram seus braços esquerdos e colocaram a mão esquerda no ombro do companheiro ao lado. Este momento inicial é exclusivamente masculino, sendo que as mulheres virão dançar logo em seguida, mas sairão da dança antes desta terminar, seu final sendo assim também apenas masculino. Nos momentos finais da performance da estrofe, os homens retomaram a posição inicial e realizaram novamente uma vinheta de finalização que soou idêntica à de abertura. Este é um interlúdio entre as estrofes de um canto, e os homens vão para o seu lugar conversar, fumar tabaco, tomar *ipadu* e as mulheres servem o *caxiri*, podendo cantar neste momento suas músicas.

A figura da *yĩhĩgo* merece considerações. Trata-se de uma mulher que desde criança é treinada para este papel, devendo ter muito fôlego e “voz bonita”, segundo os nativos. Isto já é raro atualmente, e os nativos me explicaram diligentemente que a pessoa que cantou a voz da *yĩhĩgo* durante as performances que presenciei não havia sido ensinada desde pequena, mas sabia cantá-la direito e tinha voz bonita. É preciso saber o momento exato de atacar e de finalizar a nota, bem como qual deve ser a própria nota. Como se verá na transcrição abaixo, a *yĩhĩgo* cantará a nota lá bemol, uma décima menor acima da nota fá, que tomarei como centro-tonal. A *yĩhĩgo* entra em cena quando os homens começam a dançar, deslocando-se a passos largos: ela fica sempre na ala central, acompanhando a movimentação do grupo com movimentos lentos. O quadro abaixo mostra a movimentação do grupo na maloca:



Notei que a *yihigo* atacou sua nota sempre quando o grupo estava na metade do caminho em direção à porta das mulheres, e seu fôlego durando até que ele estivesse na metade do caminho de volta à porta dos homens. Apesar disso, não pude descobrir se há alguma orientação espacial para a *yihigo*.

Imediatamente após a vinheta de abertura acima transcrita cantou-se:

1

homens

ma ni ka yo ma ni ka yo ma ni -

kitio
e
ahugi

ka yo ma ni ka yo wé pimari é kã kô

pi ro ya - pi ma ri é a wi ro - ya

pi ma ri é ma ni ka yo ma ni ka

yo ma ni ka yo ma ni kayo wé

pima ri é kã kô pi ro ya pima ri é

a wi ro ya pi ma ri é ma ni

ka yo ma ni ka yo ma ni ka yo

ma ni kayo wé pima ri é kã kô pi ro ya

pi ma ri é a wi ro - ya pi ma

4

ri é ma ni - ka yo ma ni ka yo

ma ni - ka yo ma ni kayo wé pi ma ri é

kä kö pi ro ya - pi ma ri é a wi ro -

5

ya pi ma ri é ma ni - ka yo

ma ni ka yo ma ni - ka yo - ma ni kayo

6

ma ni - ka yo ma ni ka yo ma ni -

ka yo ma ni kayo wé pi ma ri é kã kô

pi ro ya - pi ma ri é a wi ro ya pi

7

ma - ri ma ni ka yo ma ni ka yo

ma ni - ka yo ma ni kayo wé

pi ma ri é kã kô pi ro ya - pi ma ri é

a wi ro ya pi ma ri é ma ni
 ka yo ma ni ka yo ma ni ka yo
 ma ni kayo wé pi ma ri é kã kô pi ro ya
 pi ma ri é a wi ro ya pi ma
 kã kô pi ro ya pi ma ri é a wi ro
 ya pi ma ri
 ma e e i - hi sh e e pa e e pa

Note-se que esta é uma vinheta final, com onze eventos. As duas últimas notas cuja cabeça é um x, sem uma altura específica identificável, são eventos onde se fala o

vocábulo *pa* -que vai aparecer em vários outros momentos do *Ikî-basapo*- e terminando com pequeno *glissando* descendente.

Após a vinheta final, há uma pausa longa onde *Su'egî* me explicou que eles iriam cantar mais duas estrofes do *Ikî-basapo* mais tarde. Ocorre que após longa pausa, durante a qual registrei dois *Ãhadeakî*, os homens atacaram de novo esta mesma canção, alterado unicamente na quantidade de repetições. Houve também música de cariço na pausa seguinte. A segunda canção foi cantada quando os homens já haviam bebido bastante *caxiri*, por volta das cinco e meia da tarde. A transcrição abaixo está reduzida no período musical completo da segunda canção do *Ikî-basapo*⁵⁵, tendo que se excluir as intervenções da *yîhigó*. Posso informar que, a exemplo da primeira canção, ela canta a mesma nota la bemol.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. The first system has two staves: the top one is for 'homens' (men) and the bottom one is for 'ahugi'. The lyrics for 'homens' are 'ma c i x ma i x ma'. The second system has a single staff with a tempo marking '♩ = 60' and lyrics 'ka pi dé ku a - ma ri i yo ko o kapidé ku a kapidé ku wa yá a pi'. The third system also has a single staff with lyrics 'ma - ri é - kapi dé ku a pi ma - ri é - ma ri ka pi dé -'. The music is written in a style that includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with a flat symbol (b).

⁵⁵ Nesta dissertação há dois tipos de transcrição: integral ou reduzida. As transcrições integrais contêm todas as repetições, com as respectivas variações, do início ao fim da peça. As transcrições reduzidas resultam de uma manipulação inspirada na idéia de “destilar” o material da canção, e assim chegar a uma camada média de redução, o que em análise schenkeriana se chama *Mittelgrund* (para um panorama das ferramentas teóricas de Schenker, ver Bent, 1987:81-85).

ku a kamari hé yo ye ya a ka pi dé é ku a kakapi dé ku waya ka pima pi

♩ = 70

ma - ri é - ma ri pi ma ri wa ya - mā ri

hé yo ye ya a ka pi dé - ku a ka kapi dé ku waya ka pi ma pi

Neste dia, os homens cantaram ainda outra parte do *Ikî-basapo*, após uma longa sessão de pausa de cerca de três horas, onde foram executadas várias canções de mulheres e músicas de cariço, que apresentarei mais à frente. Este terceiro trecho, informaram-me, constitui o fim do *ikî-dîká-basapo*, o canto da fruta do inajá. Aqui segue transcrição desta última parte, nos mesmos moldes redutores da partitura anterior:

homens

ma c i x ma i x ma

ahugi

yu é nó ri a ya ka - ré - yu é - nó ri - é yu é nó ri

wa - ya ka yu é nó ri wa ya ka - yu é nó ri ya ka ré y a

yu é nó ri ya ka ré pimari é yu é nó ri ya ka- pimari

é pi ma ri é na ko wé - pi ma ri é na ko

ma e i x ma - i é

ma ni güi ri ma ni güi ri ma ni ku ya wa ya

ahugi e kitio

ma ni güi ri a ma ni ku ya wa ya ma ni güi ri a

he yo - wa ya he yo - - wa ya e wa ya e

Ao final deste dia todos saíram da maloca satisfeitos, e *Su'egĩ* me falou que a performance havia sido “boazinha”, como se estivesse avaliando os outros homens como se estes fossem aprendizes. Isto de fato era verdade, como vários nativos Ye'pâ-masa me informaram, já que havia periodicamente ensaios dos *Kapiwayâ* naquela maloca, e o *bayá* coordenava esta academia.

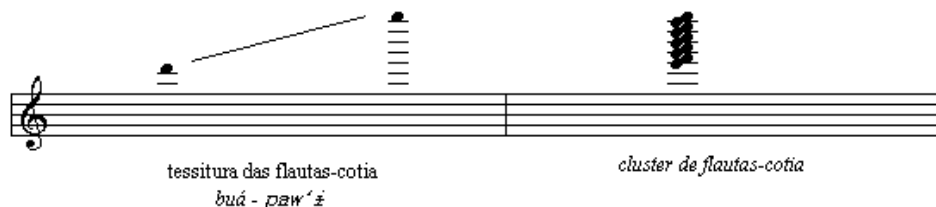
Durante uma semana, *Su'egĩ* por várias vezes me falou do *Bua-basapo*, o canto das cotias, me dizendo que ele conhecia todas as estrofes e danças deste

Kapiwayâ, e que estava ansioso por mostrar-me. Alguns nativos se referiram a este conhecimento do *bayá* como algo excepcional, o *Bua-basapo* sendo raro de ser conhecido inteiramente.

Su'egĩ começou a preparação da performance dois dias antes, começando por tirar de um grande saco, que estava pendurado na casa 2, as flautas *bua-paw'ĩ*. Estas flautas são usadas unicamente no *Buâ-basapo*, peça essencial para este *Kapiwayâ*. *Su'egĩ* cuidadosamente tocou uma por uma (eram dezesseis), e fixou a cada uma um “rabo” feito de uma fibra vegetal (não identificada). Preparou também um par de caniços de bambu verde com um fio, semelhante a uma vara de pescar. Enquanto *Su'egĩ* preparava este caniço, lembrei-me do *Parapara*, o zunidor Kamayurá, instrumento importante na cosmologia xinguana (ver Menezes Bastos, 1978:122; Travassos, 1987:187). Para minha surpresa, *Su'egĩ* atou uma pena branca na ponta do fio de cada caniço, me informando que não sabia porque devia ser assim, e que este paramento era exclusivo do *Buâ-basapo*.

No dia da performance, 17 de agosto, tudo sucedeu com no *Ikî-basapo* no que tange à preparação e à atmosfera descontraída da pausa, onde as mulheres cantaram várias canções e houve música de japurutú. Os homens pintaram os rostos com urucum, vestiram cocares, os chocalhos de tornozelo *buû-kitio* (*kitio* da cotia) e os colares *momôro*.

Nas vinhetas de abertura há um cluster de flautas *bua-paw'ĩ*, no qual as flautas são sopradas fortemente, resultando num aglomerado de notas agudas como o seguinte:



Note-se também que nas últimas vinhetas aparece as indicações “*beijos*” e “*prolongados beijos*”: a primeira se refere a implosivos bilabiais surdos, parecidos

com repetidos beijos curtos no ar, a segunda ao som semelhante, porém como um único e prolongado beijo. Apresentarei abaixo as transcrições de seis trechos musicais que compõem o *Buâ-basapo* de forma reduzida, utilizando sinais de repetição. Esta performance durou muitas horas, tendo havido uma pausa geral para se dormir, e tendo-se continuado na manhã seguinte. Entre estes seis trechos, como no *Ikî-basapo*, houve o mesmo tipo de pausa, com *caxiri*, tabaco e ipadú, e com Música Instrumental e *Ãhadeakĩ*. Cada trecho será numerado conforme a exegese posterior de *Su'egĩ*. É que quando não havia performances musicais em São Pedro, e quando, por alguns dias, havia somente quatro habitantes na aldeia, isto contando comigo, nestes dias eu e *Su'egĩ* fazíamos sessões de audição das minhas gravações, quando ele comentava e dava detalhes, sempre muito animado. Observe-se, nos seis trechos a seguir, algumas vinhetas intermediárias, que funcionam como infixos entre as canções.

1

ma c c ama cluster de flautas-cotia (buâ-paeu'ĩ) ma c c ama o ma

ri é ma - ri é du pi - sé du du pi

sé du du ma ri é du ma ri é du pi sé

du du pi sé du du ma ri é o ma

ma c hc ma c c hc ma *cluster de flautas-cotia*

2

ma c c ma *cluster de flautas-cotia buâ-paw'i* ma

ya yari no ma yari no ma kupina kuri ku ri wé wa ya kawi ku - ri ya

ri - no ma yari no ma ya ri no ma kupina kuri ku ri -

a wé wa ya kawiku - ri wa ri - no ma yari no ma ya ri

noma kwayaka ya ri no makwaya ka yu é nó - kwaya ka - c ra wa ya hc

ya wayaka - yu é nó - ri é waya ka wi yure nó - ri é a yawa ha - re

ya wa yaka yu é nó ri wa ba ré wa ya ka yari no ma yari no ma kupina ku ri

ku ri a wé wayaka wiku - ri ya ri - no ma yari no ma ku pi

ξ ξ ξ ξ γ ♪ γ ♪ γ ♪ γ ♪

na ri ka wéyó wé wa ya ka wiku ri ya ri - no ma yari no ma ku pi

na ri ka wéyó wé wa ya ka wiku ri

ma c c ma c c ma

3

ma c - ma du pi ku ya nama du pi ku ya du

pi ku ya na ma du pi ku ya na ma du pi ku ya na ma ki ménó kinó - wa

yé dupi kuya dupi ku ya nama du pi ku ya na ma ya - du

pi kuya du pi ku ya nama ki ménó kinó - wa yé dupi ku

ya dupi ku ya nama kimé ro ki nó - wa yé du pi ku ya du

pi ku ya na ma du pi ku ya na ma na - du pi ku ya

ma c c ma cluster de flautas-cotia c c ma

4

ma e e ma cluster de flautas-cotia ma

ya ke na wa ri na ko ke na wa ri we nó ke na wa ri we nó ke na wa ri na ko y wé

ya ke na wa ri na ku ya yu é nó ria

ka ya ke na wa ri na ko ke na wa ri we nó ke na wa ri we nó ke na wa ri na ko wé ya ya ke na wa ri na ku ya ya wé nó ke na wa ri na ko ke na wa yu é

nó ke na wa ri we nó ya ke na wa ri na ko yu é

nó yu é nó ma a yu é nó ke na

wa ri na ko - yu é nó na ke na wa ri na

ku ya ya wé na ke na wa ri na ko ke na

wa ri na ko ke na wa ri yu é nó ke na

wa ri wé no ke na wa ri na ko - ke na

wa ri wé no ke na wa ri wé no ke na

wa ri na ko - yu we no ya ke na wa ri na

ku ya ya wé na ke na wa ri na ko ke na

ma c c pa

5

ma c c ma *cluster de flautas-cotia* ma c c ma

ya ka ré - wa ri yé ya ka ré ka na ko ka ré

wa ri é ka ré na ko ka ré

wa ri é ka ré ka na ko ya ka

ré wa ri é ya ka ré ka na ko y

a ya ka ré ka na ko ya ka ré ka na
 ko ka ré wa ri é ka ré é wa ri
 é ka ré wa ri é ka ré é wa ri
 é wa ya ka né yu é no ri a wa ri
 é wa ri é ka ma e e ma

6

ma c i x "beijos"
 y a ke na wa yo wa ya ke na wayo waya ka re
 kenawa yo wa ya kenawa yo wa ya ke na wa yo waya ka re
 y a y a kenawayo wa ya ke na wayo waya ka re na

E imediatamente após esta última canção, sou a vinheta de finalização desta sessão de *Buá-basapo*:

ma c i prolongados beijos

Era por volta do meio-dia do dia 18 de agosto, e, após esta vinheta, os homens ainda conversaram por algumas horas, fumando tabaco e tomando *ipadu*, o *caxiri* já tinha acabado há horas. Comeu-se beijú e pimenta. *Su'egĩ* estava bastante cansado, rouco já. Ele me explicou que no passado todos os homens sabiam estes cantos muito bem, e também os passos de dança. Hoje, os jovens não se interessam muito. Caminhamos um pouco pela aldeia, indo tomar banho. Ele disse que gostaria que aquela maloca se tornasse um “centro da cultura Ye'pâ-masa”, o que era bom porque ali perto era mesmo o centro de origem (*Wapú*, ver “Local de Pesquisa”). Um pouco tristonho, recolheu-se com sua esposa⁵⁶.

⁵⁶ Semanas mais tarde, acompanhei a execução dos *miriá-põ'ra*, por músicos Maku. Durante esta *performance*, que desceverei mais à frente, três músicos Maku conversavam, já muito bêbados. De repente, pegaram três *ahugĩ* e começaram a entoar um canto *Kapiwayâ*. Um informante Maku me falou que os *Kapiwayâ* Ye'pâ-masa são muito apreciados e cultivados pelos Maku.

II.3 CANTOS *ÃHADEAKẑ*

Ãhadeakẑ é um gênero completamente distinto dos *Kapiwayâ* em vários sentidos: enquanto os primeiros são cantos coletivos executados por homens, aqui trata-se de solos exclusivos das mulheres, que as meninas desde cedo aprendem com as mais velhas. Não consegui traduzir o termo *Ãhadeakẑ*, que é usado não apenas para designar o gênero, também chamado de *Ãha'deé* ou *Numiâ-basa*, mas também como um tipo de “estribilho” que é repetido várias vezes ao longo destes cantos femininos⁵⁷. Neste gênero utiliza-se uma gama de intervalos maior que nos *Kapiwayâ*, podendo haver saltos maiores que oitava. As maioria dos cantos *Ãhadeakẑ* que observei foram cantados em língua ye'pâ-masa. No entanto, observei também alguns cantos na língua de origem da executante.

Trata-se de uma expressão musical feminina na qual o tema mais freqüente parece ser a localidade⁵⁸. Note-se que as mulheres casadas com homens Ye'pâ-masa pertencem sempre a grupos de fala diferente, segundo o contexto local de exogamia lingüística. A língua no ARN não é apenas um veículo de expressão de identidade: trata-se do campo por excelência das fronteiras de distinção entre os seres vivos, humanos ou não-humanos. Neste sentido, as mulheres casadas no ARN representam um corpo estranho inserido no tecido identitário, elas no fundo são vistas como sendo de fora.

Em quase todos os cantos que gravei, as mulheres contam que estão “perdidas” vivendo nas terras do marido e que se fossem homens estariam nas terras de seus pais. Expressam assim ao mesmo tempo uma lamentação -por serem “outrificadas” na sua própria casa- e uma saudade do sib paterno, da aldeia de origem. No conjunto de *Ãhadeakẑ* que gravei, estes elementos aparecem como estrutura temática recorrente, mesmo quando a motivação central da canção parece ser a de falar sobre o visitante branco, ou externar o receio de que ele esteja roubando as canções, para mencionar casos de canções endereçadas a mim, - a idéia de localidade

⁵⁷ *Su'egẑ* me disse evasivamente que a palavra quer dizer “sou de lá”.

⁵⁸ Estou pensando na idéia de localidade como tanto a localização de uma mulher no espaço físico quanto a de seu *self* no espaço social, seguindo o conceito de *placement*, de Chernela (1993:72).

é continuamente articulada. A recorrência a este núcleo temático é característico deste gênero, que portanto é marcado pela perspectiva feminina do cosmos.

É importante notar que os *Ãhadeakĩ* são uma forma expressiva espontânea, pois uma mulher canta se quiser, para quem quiser, sobre o que quiser e quando quiser. Observei estes cantos durante cerimônias como *Dabacuri* e, como já mencionei anteriormente, nas pausas dos cantos masculinos *Kapiwayâ*. Em ambos os casos, eles ocorrem quando as mulheres servem *caxiri* aos homens, um a um. Quando uma mulher quer cantar, ela fica parada em frente à pessoa para quem está cantando (homens, em todos os casos em que observei) e inicia a performance, enquanto as outras mulheres continuam servindo. Os homens ouvem concentradamente, muitas vezes murmurando “hum-hum”, ou cantarolando baixinho.

O texto é improvisado, encaixando-se numa estrutura poético-melódica pré-existente. Quando as mulheres já haviam bebido razoavelmente, ficaram mais extrovertidas e cantaram mais, seus cantos acompanhados de uma performance gestual intensa, na qual elas movimentavam os braços e se baixavam e levantavam sem sair do lugar. A altas horas da madrugada, fui honrado com cantos de mulheres bêbadas nos quais a movimentação era tão intensa que o *caxiri* caía ao chão, e as mulheres cantavam alto, me encarando bem de perto, meu rosto sendo atingido por gotas de sua saliva. Ouvi alguns duetos, nos quais me pareceu que há uma complexa interação cantoras-mensagem individual-pessoa direcionada, mas que não poderei analisar aqui porque trata-se de dois textos simultâneos que não pude traduzir. Observei também um trio. Todos os cantos observados têm ainda uma característica em comum: a ampla risada que marca seu final. A risada das mulheres nas aldeias Ye’pâ-masa é algo muito peculiar: elas riem em um registro muito agudo, utilizando mais a vogal “i” prolongada. As mulheres geralmente riem juntas, o que cria um conjunto sonoro muito típico e homogêneo. Esta risada ampla e aguda é claramente a vinheta de finalização dos *Ãhadeakĩ*.

O canto abaixo transcrito foi cantado por *Kaisâro*, mulher Tariana casada com um Ye’pâ-masa, durante uma “pausa” na performance de *Ikî-basapo*. Este é o primeiro *Numiâ-basa* que gravei. Foi o primeiro canto dirigido a mim, enquanto as mulheres ainda estavam sóbrias, e serviu para romper a cerimoniosa atmosfera inicial

Āhadeakī n° 1

ni' ka ká imī kohore ni' ka ka imī kohore koá ká

to hó nímo yá' i á ká pū ri ká yá' i á ká pū ri ká

āha dea ki āha dea ki ki' mā ro pō'ra gi ni mo pé

ki' mā ro pō'ra gi ni mo pé ni' ka ká imī kohore

tohó niá mo yā āha dea ki āha de ki

āha dea ki āha dea ki sē rá ma koa ká

yá' i ma koa ká wee ta ró pō' ra ma koa ká

wee ta ró pō' ra ma koa ká sē rá ma ko pe'

ni' ka ka imī kohore to hó bi si mo

to hó bi si mo ni' ka ka imī kohore

5 ki mā ro pō' ra ni mo pé ki mā ro pō' ra ni moá ká

toho nū to há mo a' ti ma ka re -

i só-wí' do ka re to há ka bi si du hi go

6 pá goa ká pé bi pé goa ká pé bi ni' ko kó

ni ri ma so yā paha se kiao ri ma soa ká

ni' ka ka imi koho re ni' ka ka imi koho re

se' so ri ma soa ka se' so ri ma so ya

aha dea ki aha dea ki aha dea ki aha dea ki

ni' koa ka ni ia pi ki ma ro po' ra ni moa ka

ki i ti ro ta pa ra mi ni mo pe ki' ma ro ni mo pe

tihá ká bi si gó tohá ká bi si gó

a' ti ma ká re ni' ká imi koho re e' ká tiri

ma so re aha de aha dea ki

aha de aha dea ki aha dea ki aha dea ki di a si ro

ri kaha ro re pe ka sa pe ka sa

tohoa ka toho ni go toha ka toho ni go dia si ro

kaha ra re ti' o ni' i ti du ti go yoa ro kaha ra pi

ni sa aka re ba ni ya'a duhi sa ri

ni ya'a to ha pi ya' i aka pu ri ka

kai sa ro kai sa ro ya' i pu ri ka

pa á go a ki kai sá sá ro a ká
 naa áká ba sé ke wa meá ká tu' use ma so
 ya paá gi ma koa ká ká ri pá ra me o
 12 ká ri pá ra me o ká ri pá ra meo ní' ka ká imi
 koho re koa ká toho mia bó naá tohó nui á te ra ba
 13 a pé te ro re a' tí gi - sa ri bí mi' i ro ho
 pū ri ka a' - te re tí tí' o gi sa ba
 áha dea ká áha dea ká áha dea áha dea ká
 14 ya ha tí ká' ya yi' i ka toho nui sé re bí ya ha
 tí ká' ya mi sá pe ká sá - pū ri ka a' tí
 ro - yá du í ká ra bí ní i mi ká ra
 diyé ro yaha gi tí gi yá mi' i pū ri ka toho weé
 15 nu' kua pi na áre nui a mo ní' i re
 nui a mo ní' ka ká imi koho re ní' ka ká - i
 ni koho re

Niápo' mi' irohóre Hi Hi...
 A'tigoakápe' paágoakápe' kaisa'roakápe'
 yi' i ma'mirohore noopeheróhore Ih Ih...

Tradução:

“Neste dia, neste dia, elazinha diz assim, euzinha, de minha parte, euzinha, de minha parte.

Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Por sua vez, a mulher do filho-de-verão, por sua vez, a mulher do filho-de-verão, neste dia disse assim:

Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Minha filhinha, minha filhinha de abacaxi, filhinha dos filhos-de-tapioca,

filhinha dos filhos-da-abacaxi., a filha dos abacaxis neste dia faz soar assim...faz soar assim, neste dia.

A mulherzinha dos filhos-de-verão diz assim nesta aldeia, debaixo da casa-de-jacaré, sentada, fazendo soar sonzinho assim...

A tarianinha, por sua vez, a tarianinha, por sua vez, está sozinha, coitadinha neste mundo.

Neste mundo sou pessoa alegre, pessoa alegre, *Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhadeak ã!*

Sou apenas a mulher dos filhos-de-verão, estou perto dela, a mulher do neto, a mulher do filho-de-verão,
a mulher que canta assim, a mulher que canta assim nesta aldeia

Neste dia estou alegre, *Ãhande Ãhadeak ã! Ãhande, Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhadeak ã!*
brancos do sul, brancos do sul.

Dizendo assim, dizendo assim, dizendo assim para os que moram no sul, faço virem subindo vocês, que são de longe.

Sem muita aceitação dos outros, eu vou falando assim, eu já falei assim, sou Kaisâro, sou Kaisâro, sou tarianinha Kaisarinha, é meu nome-de-assopro, de força vital, dado pelos pais. Fui repudiada, sou filhinha de netinha de Kári, neta de Kári, neta de Kári, neste dia ela diz assim. O que eles vão dizer?

Virá outra vez? Você, grandão, ouça isto mesmo: *Ãhadeak ã! Ãhadeak ã! Ãhande, Ãhadeak ã!*

Não roube o que aqui estou dizendo, Não roube! Vocês, brancos, que mandam assim, mas você está fazendo isto para roubar dinheiro.

Eu disse para eles, disse para você neste dia, disse para você neste dia, homem grande! Hihiiii!
Estazinha aqui, tarianinha, Kaisarinha, para meu irmão grande, Hihihiiii!”⁵⁹

Só pude conhecer o conteúdo desta tradução dias depois da performance, numa das já mencionadas sessões de audição com *Su’eg ã*. O *bayá* não traduziu toda a canção, disse apenas que ela estava “agradecendo” a minha chegada, e que fazia isto em nome do *Weráu* (sib também chamado de *Kĩmaro-põ’ra*, “filhos-do-verão”) e que se chamava Kaliné, era tariana (no canto ela se chama *Kaisâro*, seu nome tariano).

⁵⁹ As traduções aqui apresentadas foram realizadas por Alfredo Fontes, nativo Ye’pâ-masa de São Gabriel da Cachoeira, a partir da audição de minhas fitas cassete.

Kaisâro cantou em língua Ye'pâ-masa, portanto na língua de seu marido⁶⁰. *Su'egî* excluiu, portanto, toda a parte em que ela me avisa para não roubar a música. Neste sentido, este canto também manifesta a preocupação geral de que eu poderia roubar a música deles, que surgiu em vários momentos da pesquisa, e que culminaria na discussão pós-Jurupari (ver Textos Anexos: Etnografia e *Copyright*).

Durante a mesma noite em que foi cantada a canção de *Kaisâro*, porém num momento de pausa subsequente, já mais tarde da madrugada, gravei a seguinte canção de *Amasáro*, outra tariana:

Âhadeakî n° 2

1

ta ria goa kã yî'î pû ri ka ta ria goa kã

2

nii toha pî yî'î pa ki si mia yî'î pa ki si mia

3

yî'î pa ki roho nii a mi bi ta ra gia kã nii toha mi

4

yî'îkê' ra toho ta nia pî ta ria gó nia pî

5

kuiwa té pá ra me ó nii a a pî yî'î ba sé ke wa me á ra sá ro

6

nii a pî bi nu mióyî'înii ka rorohota a' to pí re

7

du hí baha ke'a ti a pî du hí baha ke'a ti a pî i mî nii go'o

8

yî'î pa ki wi'î sé to'ori do ka re bo tá ri

9

êháni' ka weethágo níi bo pa yî'î ia níi bo pa ri ba

⁶⁰ Um comerciante tariano me disse que conhece apenas três pessoas, velhos que moram na região de Iauaretê, que ainda falam perfeitamente a língua tariano. Trata-se portanto de uma língua muito pouco utilizada, e está em processo de extinção (Ramirez, 1997a:19).

nii bo pa ri ba yi'ia ka pu ri ka nu mió niitiha go

a' tiro niisé maari pi re duhibahake'atia pi duhibahake'ati toha pi be' ro pi

nii á pi bi yi'i ma ra pi yi'i ma ra pi

ni i toha mi ni i toha mi yi'á ma ra pi

nii toha mi da se gia ka dohó ki pi nii ami bi

yi'i ma ra pi kf i ya ha ro me ra maáripo' te ri pi

duhi baha ke'atia pi duhi bahake'atia pi yi'áka pu ri ka

maa po' te ri pi du hí toha pi yi'i ma na pi

mi'á re nii sa ri ma na? hihiiiií

Tradução:

“Eu sou tarianinha, sou tarianinha

meus pais, meus pais,
meu grande pai é

um tarianinho, eu também sou tariana
sou neta de *Kuiwaté*

como sou mulher, vivo perdida por aqui, vivo perdida por aqui.
se fosse homem, viveria nas terras de meu pai, transformada em esteio

eu estaria, eu estaria
eu, pequenina, por ser mulher, vivo perdida nas aldeias desta forma

já vivo perdida.
agora é tarde, meu marido

agora já é meu marido, agora já é meu marido
já é meu marido, meu marido, tukaninho transformado, é meu marido.

eu vivo perdida nas cabeceiras dos igarapés porque ele me roubou,
vivo perdida, eu pequenina, nas cabeceiras dos igarapés
digo, meu marido para você

não é assim minha irmã? Hihiiiiiiiiiiiiif!”

Note-se que há uma estrutura poético-musical que se repete, sempre com algumas variações em função da acomodação do texto. Esta estrutura pode ser reduzida a três momentos, com desenhos melódicos e prosódia musical típicas, que chamarei de “gestos”. Estes aspectos e a definição de “gestos” serão abordados no capítulo “Comentários”, sendo que aqui me limitarei a mostrar mais uma canção, em forma reduzida, transcrevendo-se apenas a estrutura melódica básica com os motivos selecionados entre linhas pontilhadas, retirando-se portanto toda a camada de variações de encaixe de texto⁶¹. Após esta redução melódica, serão apresentados os textos de todas as estrofes da canção, primeiramente em ye’pâ-masa e, em seguida, a tradução para português.

Āhadeak n° 3 (reduzida)



Texto em yepâ-masa:

*pe'titiapibi pekâ masare pe'tisari, pe'titísamo a'tígore wīragoakāre
wīragoakāre, wīragoakāre, wīragoakāre*

*imikohori masoaki, imikohori masoaki, yi'i pūrika, āhadeaki, āhadeaki
āhadeaki, āhadeaki, imikohori masoaki, niigo' weeápi yi'i*

⁶¹ Já mencionei anteriormente a diferença entre transcrição integral e reduzida.

*imikohori masoaki, niigo'ya weesarí yi'íákā pūrika, āhadeaki, āhadeaki
ki'māro pō'ra pakoakā , āhadeaki, āhadeaki!*

*āhadeaki, āhadeaki! ki'māro pō'ra pakoakā,
niigo'ya weesarí yi'íákā pūrika, āhadeaki, āhadeaki
isāre ma'igita*

*a'titohapā, mi'î pūrika, isare ma'igita
a'titohapi a'i maápi. mi'îre niisamo a'tigoakāya! a'tigoakāya.*

*yi'î pō'ra yee me'ra ba'asé kiosarí, yi'î pūrikayāha.
ki'māro pō'ra pakoakā, pakoakā niisari āhadeaki, āhadeaki!*

*ahâkito pakoaki, āhadeaki, āhadeaki, niigo' weepi,
ki'māro pakoaka niisari koo a'tigoakāya
ki'maro numiatirí masoaki niigo weesamo,*

*āhadeaki, āhadeaki!
ki'maro pō'rago makoakā, āhadeaki, āhadeaki! āhadeaki, āhadeaki!*

isare ma'igita a'titohapā, mi'î pūrika, mi'î pūrika pekāsīrohobi

*akasiurohayā, akasiurohoya, isare ma'igiti a'titohapā. āhadeaki, āhadeaki!
ni'katitabi isāre ma'ibósariyā, isāre ma'î nemogisariyā?*

ma'iyā! ma'iyā! āhadeaki, āhadeaki! ma'î nemogisari ni'kātitabi,

*diâ sirori, diâ sirori.
kāhagiakabi po'teri kāharāre, po'teri kāharāre,
āhadeaki, āhadeaki! āhadeaki, āhadeaki!*

*po'teri kāhare ma'igita, ma'igita a'titohapāba tisarotayā weepi,
weepiyā isāre, isāre.*

*ni'katitabi a'toréyābi sāhāni'ka bosari, mi'î pūrika, akasiurohobi, akasiuro
hoba, akasiurohoba! mi'î pūrika, mi'î pūrika*

ni'katitabi sāhani'kabosari isā wi'îrebi, isā wi'irebi.

*āhadeaki, āhadeyî!
ki'maro po'rakā pamîrî ditare ko'terí másaki, ko'terí másaki,*

*numiatiri masábi. isā pūrika ape masa numiaki niira weepiyā. āhadeaki, āhadea
ki!*

*akasiurohoyā, akasiuaki !
mi'íákā akawererā tiropireyā isakā basáke niirosarito.*

*āhadeaki, āhadeaki! āhadeakā, āhadeakā!
ni'katitabi a'ti ditare i'ta kūúbosari mi'î.*

pa'miri di'tare, pa'miri ditare ko'teri masakā
nimosánunia, níra weepibi ísa pūrika.

āhadeyā, āhadeyā! mi'îre niiámoya
diâ siroripidebi pa'miri di'tare, mi'iakā
sāhani'ka tohapiyābi, isare akobohotikā'yaba,

āhadeyā, āhadeyā! di'saró weepi, di'saró weepiyā isâre, isâre.

āhadeaki, āhadeaki! moa marirā, parito mariri niitohapi po'terípire
ísâ pūrika.

ki'maro pō'rakā numiatiri masoakā niira weésariyā akasiuaki,
akasiuakābi, mi'îre niimo a'tigoakāyā.

ki'maro pō'rago makoakā niîgo'weesari
ki'maro pō'rago makoakā niîgo'weesari.

āhade, āhadeyā! mi'îre niiámoya
diâ siroripirebi pa'mirri di'tare mi'iakā

sāhani'ka tohapiyābi. isare akobohotikā'yaba, āhadeyā, āhadeyā!
di'saro weepi, di'saro weepiyā isâre, isare.

āhadeaki, āhadeaki! moa marirā, parito mariri niitohapi
po'teripire ísâ pūrika. ki'maro pō'rakā numiatíri masoakā

niira weésariyā akasiuaki, akasiuakābi mi'îre niimo
a'tigoakāya. ki'maro pō'rago makoakā niîgo'weesari,
ki'maro pō'rago makoakā niîgo'weesari.

āhade, āhadeyā! bosoa wîrâgo niipapi bo'teâ pō'rayā muhî pūri
doka kōho. bo'teâ tō'rayā muhî pō'ra, muhî pūri daka kōho niigo'
weepi wîragoaki imîkohori masoakā niigo wesamoyā.
akasiuakabi mi'îre niisamo, mi'îre niisamoyā
āhadeyā, āhadeyā! mi'îre niisamo akasiuaki.
āhadeyā, āhadeyā! āhade, āhade, āhadeyā!
bo'tea pō'ra muhî pūri dokakōhoaki a'tire niî úkasari,
koo ni'kaká imikohore, āhade, āhadeaki!
mi'îre ni'ísamo. niimó akasiu mi'ire,

ihiiiiiií! ihiiiiiiiiií! ki'maro pō'rago makoakāpé!

Tradução:

Não acaba para os brancos, não acaba, não acaba para dessaninha
para dessaninha, para dessaninha, gente mulher-do-dia,
gente mulher-do-dia, eu por minha vez. *Ãhadeakî! Ãhadeakî!*
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Eu sou gente mulherzinha-do-dia,
Eu sou pequena pessoa mulher-do-dia,
Ãhadeakî! Ãhadeakî!
Ãhadeakâ! Ãhadeakâ! Ãhadeakî! Ãhadeakî!
Sou a mãezinha dos filhos-do-verão. *Ãhadeakî! Ãhadeakî!*
Você veio porque gostou de nós. Sim, você veio porque gostou de nós
para esse igarapé. Diz essazinha para você, essazinha.
Tenho comida com o ganho dos meus filhinhos-do-verão
eu por minha parte.
Sou mãe dos filhinhos-do-verão.
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Filhinha dos filho-do-verão.
Mãezinha do *Ãhâkîto* eu sou.
Sou a mãezinha dos filhos-de-verão.
Essazinha é esposinha dos filhos-do-verão.
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Sou filhinha da filha-do-verão, filhinha.
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Ãhadeakî! Ãhadeakâ!
Já veio porque gostou de nós, você por sua parte,
você por sua parte, grande branco, grande Acácio,
grande Acácio, gostando da gente já veio.
Ãhadeakâ! Não será uma vez que gostará de nós,
será que ainda gostará de nós? Goste! Goste!
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Vai gostar mais? Não será só uma vez,
não será só uma vez.
Pequeno habitante do sul, aos habitantes das nascentes,
aos habitantes das nascentes. *Ãhadeakî! Ãhadeakî! Ãhadeakî! Ãhadeakâ!*
Vieste porque defende os habitantes das nascentes,
fez isso por nos defender.
Não deverá entrar aqui só uma vez,
você grande Acácio, grande Acácio, grande Acácio,
você não deverá entrar aqui só uma vez na nossa casa, na nossa casa.
Ãhādeyî! Ãhādeyî!
Os filhinhos-do-verão são guardiões da terra dos seres da evolução.
Nós somos mulheres de outras tribos
Ãhadeakâ! Ãhadeakî! Grande Acácio, pequeno Acácio.
Nosso canto estará presente no meio dos teus parentes
Ãhadeakî! Ãhadeakî! Ãhadeakâ! Ãhadeakâ!
Você não deverá pisar nesta terra só uma vez,
esta terra dos seres da evolução.
Nós, pequenas mulheres,
somos esposas dos guardiões da terra dos seres da evolução,
Ãhadeyâ! Ãhadeyâ! disse esta mulher para você,
das terras do sul você entrou na terra dos homens da evolução,
não vá nos esquecer.
Ãhadeyâ! Ãhadeyâ! Falta muita coisa.
Falta muita coisa para nós.
Ãhadeakî! Ãhadeakî!
Estamos sem sal, estamos sem fósforo, vivemos assim nas cabeceiras dos rios.
Somos pequenas esposas dos pequenos filhos-do-verão. Acacizinho, Acacizinho,
assim diz para você essa pequena mulher. Sou filha da filha-do-verão.

Sou filha da filha-do-verão.
Ãhadeyã! Ãhadeyã! Sou desana do grupo da Cutiwaia.
 Moro debaixo do caraná dos filhos-do-aracú
 Moro debaixo do caraná dos filhos-do-aracú, eu a dessaninha.
 Sou mulher “gente-do-dia”.
 Acaciozinho, assim diz a mulher para você,
 assim diz a mulher para você Acaciozinho.
Ãhadeyã! Ãhadeyã! Assim diz a mulher para você Acaciozinho.
Ãhade! Ãhade! Ãhadeyã!
 A mulherzinha que mora debaixo do caraná dos filhos-do-aracú,
 diz assim falando neste dia. *Ãhade! Ãhadeakĩ!*
 diz a mulher para você. A mulher diz para você Acácio.
Ihiiii, hiiiiiiiiiiii! A filha da filha-do-verão!

Gostaria de adiantar alguns comentários aqui. Note-se que nesta última canção, a cantante se coloca ao mesmo tempo como mãe, filha e esposa dos “filhos-do-verão”. Os “filhos-do-verão” são os membros do sib Ye’pâ-masa de alta hierarquia *kĩ’maro- pō’ra*. Os Ye’pâ-masa de S. Pedro e S. Luzia pertencem a este sib. De fato, os filhos da cantante são Ye’pâ-masa, já que ela se casou com um homem Ye’pâ-masa de S. Luzia, e por isso seus filhos são “filhos-do-verão”. Agora, como ela é Desana, é claro que seu pai é Desano, e, como ela se diz filha de “filha-do-verão”, isto deve ser porque sua mãe é uma Ye’pâ-masa pertencente a este sib. A mãe da cantante deve ter deixado a aldeia de origem para casar-se com seu pai e viver numa aldeia Desano. A cantante, por sua vez, casou-se com um homem Ye’pâ-masa, vindo morar na aldeia de S. Luzia.

Concluindo: a cantante retornou ao sib de origem de sua mãe. Penso que, por isso, sua situação não é tão dramática, do ponto de vista da localidade, daquela de outras mulheres casadas com “filhos-do-verão”. E creio que é por isto que não há, em sua canção, o costumeiro lamento de estar “perdida”, longe da aldeia do pai. Este aspecto, que faz esta canção diferir de outras que gravei, incluindo as duas aqui anteriormente apresentadas, não parece ter influenciado a estrutura musical dos *Ãhadeakĩ*. Encontram-se aí, também, os três “gestos” elementares típicos deste gênero, que apresentarei nos “Comentários aos *Ãhadeakĩ*”.

II.4 MÚSICA INSTRUMENTAL

Mencionei anteriormente uma possível divisão da música Ye'pâ-masa em dois conjuntos: Música Vocal (onde é utilizada a voz, havendo quase sempre texto) e Música Instrumental (onde não é utilizada a voz, e conseqüentemente não há texto). Este modelo é bastante empregado na Etnomusicologia Amazônica (p.ex:Menezes Bastos,1989; Silva,1996), e no caso presente necessita alguns ajustes. No primeiro conjunto se inscrevem os dois gêneros que acabaram de ser descritos, *Kapiwayâ* e *Ãhadeakî*, enquanto no segundo entram a Música de Cariço, Música de Japurutú⁶² e Música de Jurupari.

No entanto, no discurso nativo, Música de Cariço e Música de Japurutú fazem parte de um mesmo conjunto, completamente distinto da Música de Jurupari. Seguindo estas exegeses -e as distinções que eu mesmo encontrei na análise musical- estou chamando de Música Instrumental *Ye'pâ-masa* um gênero musical que se subdivide em duas classes: Música de Cariço e Música de Japurutú⁶³. Enquanto a Música Instrumental é um gênero cujo simbolismo não é “secreto”, podendo estas músicas serem executadas e comentadas em qualquer ocasião, sem que haja alguma restrição, a Música de Jurupari é sagrada, somente pode ser executada em ocasiões específicas (como o rito de iniciação masculino), sendo que a compreensão de seu simbolismo só é acessível a alguns especialistas. Além disso, as mulheres são proibidas de verem os instrumentos *miria-porã* (adiante comentarei o gênero musical Música de Jurupari). Portanto, confirmando as exegeses nativas, me parece claro que estas duas músicas se configuram como gêneros distintos, apesar de sua gramática ter semelhanças estruturais⁶⁴. Uma das semelhanças entre Música Instrumental e Música de Jurupari é o emprego do *hocket style*, uma técnica instrumental para a criação de uma melodia através da alternância de notas de diferentes instrumentos, usualmente do mesmo tipo⁶⁵. No entanto, mostrarei que no repertório musical da Música

⁶² Sobre Cariço (flauta-de-pan) e Japurutú, ver Instrumentos Musicais Ye'pâ-masa.

⁶³ Abre-se, assim, a possibilidade de outras classes de Música Instrumental se encaixarem aqui.

⁶⁴ Lembro o leitor de que estou empregando a idéia de gênero musical inspirada nos gêneros de fala de Bakhtin (1986), não me restringindo portanto meramente à reocorrência de estruturas formais.

⁶⁵ Nota sobre *Hocket Style*: o termo provém do universo da Música Ocidental, onde se fala de *hoquetus* pelo menos desde o período chamado *Ars Antiqua* (entre os anos 1240 e 1320). Na obra *Ars Cantus Mensurabilis* (de 1280), o teórico Franco von Köln refere-se a este estilo, usado desde 1200 nos *Organa Partien* (Escola de Notre-Dame) e cuja característica é construir um trecho melódico através de duas partes que intercambiam rapidamente nota e pausa. Franco chama este procedimento de

Instrumental, a técnica de alternância é empregada de forma bastante específica, e diferente daquela da Música de Jurupari. Veremos que as regras de comando e resposta do *hocket style* na Música de Cariço e na Música de Japurutú apontam para uma Teoria Nativa de Música Instrumental, onde há possibilidades de variação para o “respondedor” conforme o comando do instrumento “chefe”. Quero lembrar que o fato de ter podido aprender esta técnica em aulas de cariço e japurutú que me foram dadas no campo, me possibilitou ter uma visão “de dentro” deste gênero, a experiência prática que tive retroagindo na qualidade do conhecimento etnomusicológico. Penso que dei aqui um pequeno passo em direção a uma bimusicalidade, suficiente para perceber a importância desta idéia para a Etnomusicologia (Hood,1960).

II.4.1 Música de Japurutú

Várias vezes ouvi dos nativos que o japurutú não é um instrumento originalmente Ye’pâ-masa, e sim de origem *Baré*, mas que a música para este instrumento é diferente dependendo da “etnia”. Vários outros grupos do ARN utilizam o japurutú, sendo possível que futuras investigações na área possam analisar as variações “étnicas” do uso do japurutú. Fui informado que há quatro “músicas” Ye’pâ-masa para japurutú. Me parece que se trata de quatro variações possíveis em termos temáticos e motivicos. Fui informado também que nestas quatro variações ocorre a formação tradicional: um par de instrumentos. Estas variações têm os seguintes nomes: *matupi* (peixe não identificado), *arapaço* (pica-pau), *tapuru* (tipo de verme) e *waletétu* (pássaro não identificado). Estas peças podem ser executadas em diversas ocasiões, como nos *Dabacuris*, especialmente de fruta buriti, bacaba, cucuquí e outras frutas.

Como mostrei na classificação de instrumentos Ye’pâ-masa, o par de japurutus é constituído por uma flauta chamada “chefe”, que é mais comprida e um

truncatio vocis, pois a melodia é “cortada”, ficando “soluçante” (a palavra *hocket* vem do francês *hoquet*, “solução”). Este estilo não era usado somente na música vocal; há vários *hoqueti* para dois instrumentos, normalmente duas rabecas (Atlas zur Musik:213). No âmbito da música amazônica há um amplo emprego da técnica de alternância (músicas de flauta de pan entre os Tukuna, Baniwa, Paresí, Maku, Cubeo, Bororo, Juruna, Trumai, Kamayurá, Waurá, e muitos outros grupos (Travassos,1987:183) e os estudos etnomusicológicos que enfocam o emprego desta técnica em várias culturas do mundo se apropriaram do termo *hocket style*.

tom mais grave que a outra, chamada “responderor”⁶⁶. O chefe representa simbolicamente o homem, e o responderor a mulher. Da forma como o *hocket style* é empregado, é sempre o primeiro que comanda o que vai acontecer musicalmente. Abaixo há duas transcrições de performances de música de japurutú, que serão analisadas no capítulo “Comentários”, à luz de exegeses nativas.

Como as flautas não têm orifícios, as diferentes notas são obtidas através de harmônicos do som fundamental obtidos por variação na intensidade do sopro. A nota fundamental do japurutú não soa, o primeiro harmônico também não. A primeira nota do japurutú corresponde ao segundo harmônico na seqüência da série harmônica. A partir desta nota, os sons seguem a série harmônica até aproximadamente o nono harmônico, que exige um sopro com ataque forte. Veja-se abaixo as notas das flautas japurutú chefe e responderor. As notas entre parêntesis, o som fundamental e o primeiro harmônico, não soam.



A diferença de um tom entre os sons fundamentais causa que este mesmo intervalo projete-se entre todas as notas possíveis, e o resultado é um conjunto de notas que se pode chamar de “escala japurutú”:



Apresento agora uma transcrição de uma peça de japurutú. Na partitura abaixo optei por escrever os dois instrumentos em um só pentagrama, o que enfatiza a linha melódica. As notas do chefe têm hastes para cima, as do responderor para baixo. Esta

⁶⁶ Trata-se de termos nativos: “chefe” e “resposta”. Preferi usar aqui “responderor”.

performance foi realizada num momento de pausa do *Buâ-basapo*, em meio a muitas conversas, risadas e canções de mulheres, caxirí sendo servido, banhado a ipadú e tabaco. Dois nativos pegaram as flautas, que estavam encostadas num esteio, conversaram algo que parecia um solfejo muito baixinho, e tocaram:

Música de Japurutú n° 1

The image displays a musical score for a flute piece. It consists of ten staves of music, all written in a single melodic line on a treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a double bar line and a fermata over the first measure. The first measure is labeled 'chefe' and the second 'resposta'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 's' (sforzando). The piece concludes with a final cadence.



A peça inicia-se com a típica vinheta de abertura da música de japurutú: aqui ambos os instrumentistas atacam as notas da região aguda, articulando notas curtas *quasi stacatto* e executam um movimento descendente onde há também um *rallentando*, até as notas mais graves dos instrumentos, imediatamente começando a peça. É o chefe que dá início à execução da vinheta, e o respondedor toca quase que imediatamente, causando um efeito de *delay*. Esta vinheta é uma espécie de marcação entre os momentos que antecedem a *performance* e seu início, um prefixo da peça. Isto porque antes de iniciar, muitas vezes os músicos já estão tocando algo, podendo estar “afinando” os instrumentos⁶⁷ ou fazendo um pequeno ensaio.

Nesta vinheta há ao mesmo tempo um movimento melódico descendente e um movimento rítmico de desaceleração. As partes de cada flauta são quase idênticas, a diferença ficando por conta das alturas melódicas e do *delay* rítmico. Ou seja, é como se o som do respondedor apresentasse uma cópia do som que imediatamente o precede, isto com sua voz particular um tom acima da do chefe. Esta relação mimética na vinheta de abertura somente se repetirá na vinheta final -que é idêntica à primeira- sendo que, ao longo da peça, a relação que se estabelece entre os tocadores é muito mais de contigüidade. Este aspecto muitas vezes causa no ouvinte a impressão de uma melodia contínua. Além disso, o som do japurutú é “macio”, mais “suave” que o som do cariço, que é muito mais “penetrante” e, devido ao som forte do sopro, mesmo

⁶⁷ Ou seja, soprando e regulando a abertura da folha de palmeira que serve de afinador, amarrada ao orifício do aeroduto.

percussivo⁶⁸. Estas características tornam a Música de Japurutú muito apreciada pelos brancos⁶⁹.

Note-se que no terceiro sistema há a apresentação da vinheta final, uma barra dupla com uma fermata em cima, e o reinício do tema: isto se deveu, segundo explicação do músico que tocou a flauta chefe, ao fato de que o respondedor “errou muito” nesta parte, e então o chefe decidiu encerrar rapidamente. Antes de recomeçarem, conversaram um pouco, o chefe fazendo de novo um pequeno solfejo baixinho, e então atacaram a vinheta novamente e seguiram sem mais pausas até o final. Numa exegese posterior à *performance*, o chefe veladamente me revelou que o respondedor não era Ye’pâ-masa, mas sim Desano, e “não sabia como fazer bem em Tukano”. E que depois daquela interrupção, o Desano resolveu o problema e tocou satisfatoriamente até o final. A relação entre música e língua aparece fortemente aqui, pois o problema do Desano não era que ele não sabia tocar japurutu, mas sim que ele não sabia responder bem na língua Ye’pâ-masa⁷⁰. Cada língua, portanto cada grupo do ARN, representa um domínio específico da técnica instrumental do japurutú (e do cariço, como veremos), e assim como acontece no campo lingüístico, um músico pode saber “tocar numa outra língua”, ainda que erre um pouco⁷¹.

Para se analisar a peça acima em termos motivicos é necessário distinguir duas regiões de altura, que chamarei de registro alto e registro baixo. É nestes dois registros que os motivos musicais são articulados de forma típica: no registro baixo temos o motivo básico e suas variações, que giram em torno do centro tonal (na peça acima:fá).

Neste registro, o respondedor sempre articula apenas uma nota de cada vez, e na maioria das vezes esta é o centro tonal. Já o chefe articula mais de uma nota, quase sempre duas.

⁶⁸ Perdoem-me estas metáforas *éticas*. Um estudo mais aprofundado, em língua nativa, poderá chegar às categorias nativas para timbre, como aquela de *2ihu* entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1978:104-105).

⁶⁹ Para Brüzzi, o japurutú é “o mais agradável dos instrumentos indígenas”, e com estas flautas se executam “belos e variados motivos musicais” (1977:270).

⁷⁰ Analisarei esta questão nos “Comentários”.

⁷¹ Comentarei mais este aspecto característico da Música Instrumental Ye’pâ-masa no capítulo “Comentários”.

papel de chefe. Isto causou o deslocamento do centro tonal de fá para mi bemol, sendo que obviamente as notas disponíveis continuam as mesmas.

Música de Japurutú n° 2

(executado por Macús)

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'chefe' and the second 'respondedor'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is a mix of quarter and eighth notes. The piece concludes with a final cadence consisting of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

Esta peça foi executada por dois músicos sentados. Na mesma noite houve outra performance dos mesmos músicos, muito mais longa que esta, na qual tocaram dançando. Trata-se de uma dança na qual os instrumentistas ficam lado a lado, cada um segurando sua flauta com um braço de fora e abraçando o companheiro com o de dentro: uma dupla “simétrica”, instrumentos nas extremidades, braços cruzados atrás. O par executava passos de dança batendo os pés direitos no chão, com *kitio* no tornozelo, deslocando-se em linha reta por dentro da maloca, de uma porta a outra e voltando, dando quatro passos para frente e um para atrás. Creio que a partitura acima é uma versão sintética desta performance mais longa, e que nela se encontram todos os motivos utilizados ali. Vejamos as variações motívicas no registro baixo:

This musical score shows three measures of music in a lower register. It is written on a treble clef staff with a key signature of one flat. The notes are primarily in the lower half of the staff, with some notes extending into the middle. The rhythm consists of quarter and eighth notes.

várias flautas (de quatro a sete). Os tocadores de flauta-chefe são considerados bons quando têm qualidades como: muito volume de sopro, criatividade para saltar e controlar o tempo em cada registro, conhecimento de afinação e trato das flautas, conhecimento dos passos de dança e dos detalhes musicais do repertório, e liderança expressiva na *performance*.

Em termos temáticos, algumas peças para cariço se referem a uma ação, como está dito nos seus títulos, música: “para oferecer quinhapira”, “para atrair mulher”, “para ir buscar farinha na cachoeira de Jurupari”, “para soltar a mulher”, “para plantar pimenta”, “para cortar abacaxi”, *yua-diéri-wiasépo* (para entregar ovo de pássaro), etc. Outra peças referem-se a objetos, animais e estados de alma, como música: “da galinha”, “do homem apaixonado”, “do caroço do ingá”. Outras são do tipo indução à ação, como: “não durma, distribua *caxiri*”, “vamos dormir”. Outras são dedicatórias, como música “para minha mulher”.

Com certeza, há muitas outras peças de cariço Ye’pâ-masa que não foram mencionadas aqui, e que não pude pesquisar e gravar, mas estas aqui foram as mais freqüentemente mencionadas no discurso nativo como exemplares modelares da Música de Cariço. Os títulos são muito importantes porque eles estampam a mensagem que está codificada no texto musical e que deverá ser transmitida com a *performance*. Os títulos, segundo os nativos, expressam o que a música diz.

Portanto há em cada uma destas peças um fundo referencial que está expresso em seu título, e que é “comunicado” pela *performance* musical. Os nativos, principalmente os músicos, afirmam que estas peças “falam”, e que as mensagens das peças são compreendidas pelos ouvintes. Assim, quando a “música para atrair mulher” é tocada “elas ficam doidas”, reconhecendo através da música o chamado sedutor do homem. Além disso, estas peças são conhecidas e executadas por vários grupos do ARN, e as variações ocorrentes no nível expressivo são relacionadas à mudança de língua.

Um exemplo disto aconteceu quando eu entrevistei e gravei flautistas Tuyuka tocando e comentando a música Tuyuka para cariço. Eles resolveram tocar a “música para atrair mulher”, versão Tuyuka, e eu comentei que havia ouvido a mesma peça tocada pelos Ye’pâ-masa, mas que me pareceu bem diferente desta. De fato, as próprias flautas Tuyuka têm completamente outra afinação, como mostrarei a seguir. O especialista em música Tuyuka me explicou a diferença da seguinte forma: “mesma

coisa Tukano também. Nosso caso só que a gente toca na nossa língua, né? Tribo Tukano, Tribo Tuyuka, todas tribos tocam essa música. Cada tribo já muda um pouco, que depende da língua, né?”⁷⁵.

Vejamos uma peça executada durante uma pausa ao longo de um *Ikî-basapo* (um dos *Kapiwayâ*), tendo *Su'egî* como chefe e cinco companheiros tocando as flautas respondedoras. A *performance* inclui dança e *kitio*. A formação para a dança é em forma de fila, tendo o chefe à frente. O chefe vai conduzindo o grupo pela maloca, dando voltas em torno dos esteios, explorando todas as áreas da maloca. Certo momento, passando em frente de onde as mulheres estão, um grupo delas com o mesmo número dos músicos se junta à dança, cada uma dando a mão direita à mão esquerda do músico, que assim dançam, os braços dobrados, as mãos voltadas para cima com os dedos entrelaçados. Nesta formação dançam por um tempo, até que as mulheres retornam à sua área, e os homens tocam por mais algum tempo e terminam, próximos à porta dos homens, com a vinheta de final, um glissando da nota mais grave para a mais aguda das flautas. Abaixo está a tessitura das flautas *wêô pa'mari*, que foram as flautas utilizadas nesta peça, e a escala que resulta da seqüência de notas do grave ao agudo.

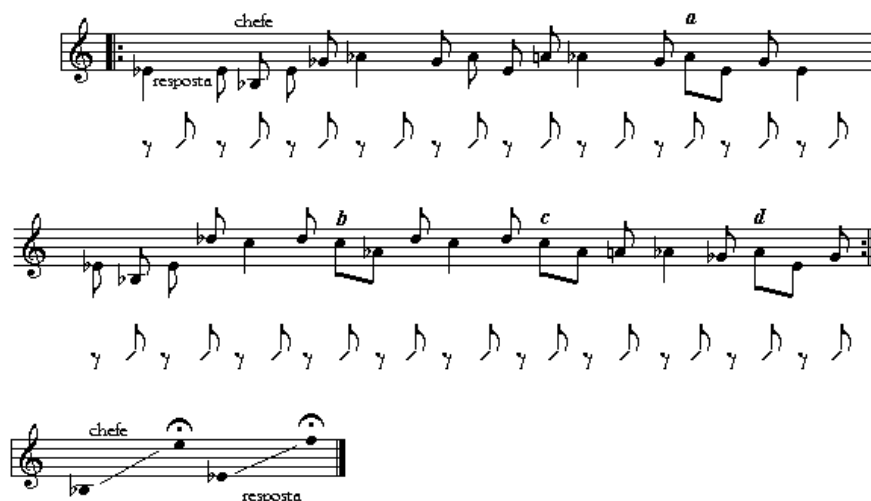
wêô pa'mari

The image shows three musical staves. The top staff is labeled 'chefe' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The middle staff is labeled 'respondedores' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'escala resultante' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. All staves are in treble clef and show a melodic line with a final glissando.

Note-se que a transcrição abaixo é uma redução à estrutura básica, que se repete várias vezes, com algumas variações que comentarei a seguir.

Música de cariço n° 1 (reduzida)

⁷⁵ Entrevista com Chico Meira, em São Gabriel da Cachoeira.



A primeira coisa que chama atenção nesta peça são os momentos onde os respondedores tocam duas notas seguidas, em *a*, *b*, *c* e *d*. Ocorre que algumas das variações ocasionais explicam algo: nestas variações, o chefe tocou uma semicolcheia no segundo quarto de tempo, como mostra o quadro abaixo:



Penso que o chefe, por algum motivo, deixou de tocar estas semicolcheias na maioria das vezes. Isto pode ter relação com o grande cansaço de *Su'egĩ* após *performances* de cariço, ele que já tem os seus sessenta anos.

O cansaço do chefe não explica, no entanto, o que verifiquei em vários outros momentos. Como explicar que todos os respondedores sempre dão as mesmas notas, se estão dançando e, com os ruídos de conversa e risadas dentro da maloca, podem nem ouvir exatamente a nota do chefe? Se as considerações sobre os dois registros do caso da Música do Japurutú valem aqui, há uma importante diferença: a Música de Cariço não é tão sujeita ao controle do chefe, sua forma é mais fixa, a variabilidade é apenas uma questão de exclusão e reinclusão proposital de um item (no exemplo acima, uma semicolcheia), variação esta disponível somente para a parte do chefe⁷⁶. Comentarei este ponto no capítulo “Comentários”, onde tratarei das diferenças entre o *hocket technique* da Música de Japurutú e da Música de Cariço.

Note-se que na peça acima, o centro-tonal parece ser mi bemol⁷⁷. Quanto ao tema, ninguém soube me dizer o título da peça, mas os nativos afirmaram que tanto esta quanto as duas peças que seguem abaixo são muito executadas e apreciadas nas cerimônias de troca de bens, os *Dabacuris*, e pude registrar várias referências de que todas estas peças significam “oferecer algo alegremente”. Após terminarem cada uma destas peças, houve muitos gritos e risadas, uma demonstração de alegria, conforme fui informado. Trata-se de outro diacrítico, uma vinheta de finalização.

Música de cariço n° 2 (reduzida)

Música de Cariço n° 3 (reduzida)

⁷⁶ E esta é também uma justificativa aceitável para o fato destas peças aparecerem aqui em partitura reduzida, desde que se indique as variações.

⁷⁷ O nativo da Música Ocidental repara que esta escala lembra a pentatônica menor com inclusão de quarta aumentada, também conhecida no mundo do *jazz* como escala *blues* menor. A nota “dó”, 6° grau maior, dá ainda um tempero dórico nesta escala.

II.5 Música de Jurupari

Estou chamando de Música de Jurupari aquela música que é realizada com os trompetes e flautas sagradas *miriá-põ'ra*, executada principalmente no ritual de Jurupari, o rito de iniciação masculina largamente conhecido em todo o Noroeste Amazônico⁷⁸ (sobre os *miriá-põ'ra*, ver Instrumentos Ye'pâ-masa 6.2.3 -Aerofones), mas também em outras cerimônias. O complexo de rituais e mitos que envolvem os *miriá-põ'ra* já foi descrito na Etnologia Amazônica como “culto Jurupary”, tendo sido objeto de leituras controversas desde a “Leggenda” de Stradelli (Stradelli,1964) e as visões salesianas que associaram o Jurupari ao espírito, derivadas da idéia de uma “religião do Jurupari” (Schaden,1989:147-160). Há vários estudos sobre o mito do Jurupari (ver Carvalho,1979), sendo que o estudo mais aprofundado, até o momento, é o de S. Hugh-Jones (1979). Nesta obra, o autor analisa o simbolismo do ritual *He* entre os Barasana, versão do Jurupari deste grupo Tukano Oriental da Colômbia, enfocando os instrumentos sagrados como símbolos fálicos e como expressão do antagonismo entre os sexos. Hugh-Jones constata que no ritual *He* os homens se apropriam simbolicamente da capacidade feminina de menstruar e reproduzir através da transformação dos jovens iniciados em homens adultos. Portanto a capacidade feminina de criar gente encontra sua contrapartida na capacidade masculina de criar homens com os instrumentos Jurupari.

Como as mulheres nunca podem ver os *miriá-põ'ra*, sob risco de morte, elas demonstram medo dos instrumentos, e se afastam de todo o universo simbólico do Jurupari. Hugh-Jones mostra como as restrições em torno da visão dos instrumentos estão relacionadas às restrições gerais que são impostas às mulheres menstruadas (1979). Associam-se aqui Jurupari e menstruação.

Há um mito bastante conhecido no ARN, segundo o qual as mulheres certa vez roubaram os instrumentos sagrados dos homens (ver Mitos: “A Origem dos Instrumentos Sagrados”). Segundo a versão Ye'pâ-masa, quando o velho *Muhî-pũú*

⁷⁸ O termo Jurupari não é um conceito nativo: foi emprestado do Tupi para a língua franca, significando ali “espírito” ou “espírito”. Como mostra Goldman, “não há nenhum Jurupari”, o termo tendo se difundido através da língua comercial e sendo utilizado pelos nativos indiscriminadamente para designar tudo que é sagrado (1979:255). Talvez tivesse sido mais apropriado utilizar aqui *Miriá-põ'ra-basa*, mas prefiri “Música de Jurupari” porque foi assim que os nativos se referiram a este gênero para mim, e é assim que este complexo ritual é mais conhecido na Etnologia.

finalmente as encontrou, elas estavam tocando a Música Jurupari embriagadas, ele enfiou o instrumento *simiómi-yōō* entre as coxas de sua filha e soprou, fazendo com que as mulheres largassem dos instrumentos e fugissem em pânico. Apenas uma delas colocou um dos instrumentos, curto e roliço, dentro de sua vagina, e assim formou-se o canal do útero, por onde sai a criança ao nascer.

Fulop recolheu entre os Tukano um mito de origem da menstruação: “*La mata de pachuba tenía un racimo de fruta que no había reventado todavía. Y el viento fuerte que vino abrió el racimo de fruta e lo hizo sonar. Y el ruido del racimo de fruta que se estaba abriendo bajó com el viento y rozó a las dos muchachas Umékori Majsá desde el abdomen hasta la apertura vaginal, y entonces las dos muchachas tuvieron su primera menstruación. Antes de ésto, ninguna muchacha había tenido menstruación*” (Fulop,1956:342)

Fica evidente portanto a conexão entre paxiúba e menstruação, e ainda mais, o som da paxiúba causa a menstruação -lembre-se que os trompetes jurupari são feitos desta madeira. Os significados girando em torno das categorias menstruação/paxiúba/som/*miriá-põ’ra* formam um círculo completo e emergem na *performance* da música do Jurupari.

Como na Música de Cariço e de Japurutú, emprega-se aqui uma técnica de alternância em cada par de instrumentos, no entanto os papéis e as regras são bastante diferentes. Novamente os papéis de chefe e respondedor são associados a um instrumento macho e uma fêmea. Mas além disso, os instrumentos *miriá* representam seres musicais da natureza, com nomes de animais, cada um dotado de uma força espiritual específica⁷⁹. O representante macho destes seres é o trompete, feito de paxiúba, enquanto a fêmea é uma flauta, feita de jupatí. De fato, no simbolismo Jurupari a questão do gênero (*gender*) é uma temática central que perpassa todos seus elementos. Os *miriá-põ’ra* e a Música de Jurupari são segredos dos homens.

Se a complexidade da simbologia da Música de Jurupari torna sua análise uma tarefa difícil, a importância especial da dimensão timbrística nesta música deixa o analista numa situação ainda mais complicada. A “Ciência da Música” Ocidental não desenvolveu metodologias para tratar do timbre, este elemento sendo sempre considerado neutro e menos importante que os aspectos rítmico-melódico-

⁷⁹ Entre os Cubeo, no entanto, estes instrumentos representam os ancestrais (ver Goldman,1979:190-201).

harmônicos, o que aliás sempre foi expresso na Teoria Musical Ocidental. As transcrições tradicionais, usadas como objeto de estudo musicológico, seguem portanto este julgamento *folk* da cultura ocidental, e portanto a partitura, uma *écriture classique*, “limpa” a música destes elementos “secundários”, mostrando apenas seu esqueleto de *melos* e *ritmos*. Menezes Bastos mostra que a partitura tradicional, enquanto produto *folk* da cultura ocidental, no fundo está correta, pois reflete fielmente o próprio campo que é considerado analisável pelos estudos musicológicos (1978:38-39). Se muitos elementos musicais ficam fora da partitura, talvez isto decorra do fato que ela é uma ferramenta muito mais prescritiva que descritiva (ver C.Seeger,1958). Assim, herdamos da tradição dos estudos musicais uma incapacidade de analisar o timbre e suas implicações⁸⁰: foi instaurada portanto uma “inefabilidade” da dimensão timbrística da música⁸¹.

Como se sabe, a simbologia que envolve os ritos Jurupari (e portanto também sua musicalidade) está vinculada a um idioma da masculinidade, que perpassa rito e música, e envolve também os *miriá-pô'ra*, formando um complexo cultural interdito às mulheres. Quero sugerir que esta proibição parece ser principalmente visual: reclusas fora da maloca, elas podem ouvir o som do Jurupari. É significativo que os sons musicais Jurupari sejam assim um código de acesso permitido a elas, uma via aberta que as leva a este complexo simbólico. Os homens sabem disso, e portanto pode-se levantar a hipótese de que proibição visual e permissão sonora façam parte das regras de comunicabilidade entre masculinidade e feminilidade, e não da dominação masculina que caracteriza a visão do antagonismo sexual no ARN⁸².

Uma performance de Jurupari

⁸⁰ Sou herdeiro crítico, após mais de 20 anos de estudos musicais em escolas e academias.

⁸¹ Pode-se dizer que esta inefabilidade do timbre faz parte de uma inefabilidade maior, da própria música, objeto de vários estudos (ver a abordagem filosófica de Jankélévitch,1983 para esta questão e contrastar com a perspectiva cognitivista de Raffman,1993). No entanto, estudos de áreas como música clássica (Agawu,1991) e música popular têm mostrado que timbre e música são decifráveis -ver a análise de Walser do timbre da guitarra e do vocal no *heavy metal* (1993:41-46) e o trabalho de Shepherd sobre timbre e gênero (1987:151-172). No caso da música indígena, ver Menezes Bastos (1978:97-144).

⁸² Estes aspectos serão discutidos adiante.

A presente análise da música de Jurupari está baseada em material empírico colhido numa performance que ocorreu nos dias 1 e 2 de setembro, os últimos dias de minha estada em campo.

Durante as primeiras conversas que tive com antropólogos que conhecem a área do ARN, quando eu dizia que gostaria de analisar a música de Jurupari, era constantemente alertado de que o acesso a esta música seria algo complicado, e portanto eu não deveria insistir muito neste ponto, e que eu devia me preparar para talvez voltar para casa sem nenhuma informação sobre Jurupari. No entanto, estes colegas me davam notícias de que grupos do ARN estavam “desenterrando” os *miriá-põ’ra*, ou seja, que estavam voltando a praticar esta música⁸³, e que desta forma eles poderiam ter interesse em mostrar-me os instrumentos. Na verdade, é possível que em aldeias mais remotas, onde as missões religiosas não puderam chegar com impacto, o rito do Jurupari ainda seja praticado em todos os seus detalhes.

O fato é que, já no primeiro dia na aldeia de São Pedro, eu toquei no assunto “de leve”, e durante toda minha estadia fui, aos poucos, expressando o desejo de conhecer e estudar os instrumentos sagrados. Um dia, quando percebi que teria que ir embora, me dei conta de que voltaria para casa sem nenhuma gravação dos *miriá-põ’ra*. Era uma sexta-feira, dia 30 de agosto, e *Su’egĩ* chamou-me para tomar banho no igarapé. De repente ele afundou e sumiu por alguns segundos. Quando reapareceu, trazia na mão um toco de madeira e dizia “olha, você não queria ver os *miriá*, olha aqui, é ele aqui”, e me deu um tubo de paxiúba de aproximadamente 40 cm. Ele me disse “este é o *dĩtĩ*, precisa soprar aqui”⁸⁴ e soprou uma das extremidades, fazendo um som que me lembrou um berrante de chifre. A embocadura de trompete era necessária para tirar som do tubo, e como eu toco um pouco deste instrumento, não foi difícil tirar um som alto e forte do tubo. Depois de experimentar algumas vezes, devolvi o instrumento a *Su’egĩ*, e ele mergulhou e o escondeu enterrando-o em algum barranco no fundo do igarapé. *Su’egĩ* me disse então “amanhã vou fazer o *dĩtĩ* e domingo você vai ouvir a música do Jurupari”.

⁸³ Parece estar acontecendo no ARN um interessante *revival* de práticas abandonadas, como por exemplo a construção de malocas. Não sei se os índios aldeados do ARN voltarão a viver em casas comunais, parece improvável, mas creio que a música está emergindo inclusive como instrumento político de identidade e reivindicação. Tem ocorrido anualmente, em São Gabriel, o “Festribal” reunindo grupos de músicos/dançarinos de várias grupos do ARN, que me parece um interessante foro intertribal de cultura e intercâmbio de idéias.

Eu estava indo embora na terça-feira de manhã, e *Su'egĩ* havia preparado uma surpresa de despedida: disse-me que no domingo de manhã chegariam homens Maku da Serra dos Porcos (há uma trilha entre Santo Atanásio e São Pedro, que aliás passa por *Wapú*, o Centro Ye'pâ-masa⁸⁵), trazendo vários *miriá-põ'ra*, e que iriam tocar música Ye'pâ-masa para mim a noite toda e mais a manhã seguinte. É claro que eu deveria dar-lhes presentes, e por sorte eu também havia reservado uma surpresa para os Ye'pâ-masa, e que agora iria para os Maku. *Su'egĩ* havia convidado formalmente estes Maku, e me explicou que eles tocam muito bem a música Ye'pâ-masa, não apenas o Jurupari, mas também o cariço. Além do *status* que lhes é dado pela relação simbiótica (Reichel-Dolmatoff,1971:18-19), os Tukano consideram os Maku, em geral, como ótimos músicos e dançarinos, e apreciam muito suas *performances*. De fato, os Maku são preservadores da cultura dos “índios do rio”. No entanto, os Ye'pâ-masa frisaram que, embora eles tenham sua própria música, os Maku sabem tocar a música Ye'pâ-masa com muita propriedade. O chefe Maku, o Capitão, mais tarde iria me comentar várias vezes, enquanto eles tocavam, que “este é música Tukano, não é Maku não. Nossa música diferente”.

No domingo bem cedo a aldeia de São Pedro estava esperando apreensivamente a chegada deles. Além dos quatro habitantes “fixos”, havia em São Pedro habitantes de S. Luzia e S. Sebastião, perfazendo um total de 23 pessoas, nove homens, dez mulheres e quatro crianças. Não havia como ter certeza de que eles realmente viriam: são pelo menos 10 horas de caminhada sem pausa da Serra dos Porcos até ali, sendo que a trilha é cheia de obstáculos, grandes troncos caídos, florestas onde os pés afundam no tapete de folhas e se molham, muitas cobras e outros perigos. Por volta das onze horas da manhã eu estava na cozinha, tomando um resto de café solúvel e beliscando beijú com *Su'egĩ*, e conversando com o *kumu* de S. Luzia enquanto ele estava terminando de preparar o *ipadú*. De repente, escutei um som vindo da floresta, na direção das roças e do varadouro para S. Atanásio. Saí da cozinha e reparei que as mulheres estavam andando no páteo, excitadas, falando muito e se dirigindo, com as crianças, para uma das casas da aldeia, enquanto os homens conversavam tranquilamente. *Su'egĩ* vem me dizer “eles chegaram, olha o

⁸⁴ *dĩ tĩ* significa “esquilo”, é um dos trompetes Jurupari; ver “Instrumentos Musicais Ye'pâ-masa”.

⁸⁵ Ver “Local de Pesquisa”.

Jurupari zoando no mato!”. As mulheres se trancaram, junto com as crianças, na casa⁵, fechando as portas e janelas. Fomos andando em direção ao som, caminhando pelo varadouro, e na medida em que chegávamos perto, o som ia ficando mais forte e nítido, formando uma massa sonora impressionante. Eu estava excitado, andava com o gravador ligado, o microfone apontando para a fonte sonora. E finalmente chegamos num local, a cerca de 300 metros da aldeia, onde estavam 20 homens Maku tocando os instrumentos sagrados. Aqueles que tocavam os trompetes, de pé e aos pares, executavam movimentos elevando e baixando os instrumentos, aqueles que tocavam flautas ficavam andando, como que para alterar o som resultante da massa sonora com os seus deslocamentos. O capitão Maku, que não estava tocando, me foi apresentado por *Su’egĩ*, e o grupo seguiu para a maloca, sem parar de tocar. Quando chegamos na aldeia, ela estava totalmente vazia, e entramos na maloca, onde os músicos foram ocupando toda a área, executando danças, sempre sem parar de tocar. Alguns homens *Ye’pâ-masa* foram buscar *caxiri*, *ipadu* e *capi*.

Os pares de trompetes funcionaram aparentemente como unidades com certo grau de autonomia, com pulso próprio e dança diferente, sendo que os músicos de um par podiam parar de tocar, para sentarem-se, fumar tabaco, beber, e depois podiam decidir voltar a tocar. Ao longo deste dia inteiro houve Música de Jurupari, e isto seguiu noite adentro, a maloca escura sendo iluminada apenas por algumas latinhas com querosene. Durante todo este tempo, fui mesclando gravações com bate-papos. Eu estava usando um fone de ouvido para ouvir trechos das gravações, e checar se estava tudo bem. Um Maku, que se chamava *Mõagĩtai*, pediu-me para ouvir também. Ficou fascinado com a gravação, e isto o incentivou a tocar para mim. *Mõagĩtai* sempre queria ouvir as gravações depois de tocar. Depois, seu companheiro “respondedor” também queria. Outros Maku começavam a pedir constantemente para ouvir a música pelo fone de ouvido. Eu estava preocupado, achando que ia se formar uma grande fila, todos querendo ouvir, mas aconteceu algo totalmente diferente: num certo momento, *Mõagĩtai* perguntou-me se eu não queria aprender a tocar. E assim, durante a longa noite ele foi meu mestre de Música de Jurupari. Desde o momento em que os Maku chegaram na maloca, pouco depois das onze horas de domingo, segunda-feira de manhã, ouvi, gravei e toquei Música de Jurupari. A partir das oito da manhã de segunda-feira os pares foram parando aos poucos, até que às 8:30 o som

cessou completamente. Depois disso, os instrumentos sagrados foram retirados, e foi servido beijú e arroz cozido (que eu havia trazido para São Pedro). Após a refeição, houve a entrega de meus presentes aos Maku e uma inesperada e acalorada discussão sobre as gravações (ver Textos Anexos: Etnografia e *Copyright*).

Aqui abaixo estão transcritos os motivos melódicos principais de cinco trompetes *miriá-põ'ra*, os quais tive a oportunidade de ver, gravar e tocar. Note-se que esta é uma redução bastante grande daquilo que realmente é o som destes instrumentos, servindo aqui como identificador melódico para estes instrumentos.

The image displays five musical staves, each representing a different trumpet. Each staff includes a tempo marking (J=) and a key signature of one flat (B-flat). The staves are labeled as follows:

- diá-ummu (japu d'água):** Tempo J=100. The melody consists of quarter notes and eighth notes.
- Aã (gavião):** Tempo J=95. The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some rests.
- diãt (esquilo):** Tempo J=95. The melody is primarily composed of quarter notes.
- wa'ú d'epoa (cabeça de macaco-preto):** Tempo J=140. The melody is a fast sequence of quarter notes.
- yamá (veado):** Tempo J=80. The melody is the slowest, consisting of quarter notes.

A técnica de *hocket* aqui empregada segue uma única regra básica: aquilo que o trompete chefe toca o outro trompete deve responder igual. Há portanto uma cópia do som do primeiro, um constante eco em cada par. A partir desta regra, cada par de trompete toca de acordo com as possibilidades particulares de articulação. Por exemplo, no *yamá* há três articulações possíveis: no registro baixo, onde cada instrumento tocando uma nota de cada vez (na partitura, semínimas), no registro alto tocando-se uma nota de cada vez, ou no registro alto tocando-se duas notas de cada vez (colcheias). Quem comanda tanto a mudança de registro quanto qual o tipo de articulação é o chefe/macho. Note-se que na partitura acima as notas do registro baixo do *yamá* são diferentes: mi e fá, e no registro agudo si bemol e lá. Esta diferença de altura varia, tendo sido esta a configuração que mais frequentemente observei. No

entanto, ao tocar o instrumento, notei que se pode variar a altura consideravelmente dependendo da força do sopro e da embocadura. Para tirar os sons graves tive que fazer muito esforço, meus lábios tendo se cansado. Tocar este som grave faz tremer os ossos, é algo impressionante. Além disso, a concentração que se deve ter para seguir o comando do macho leva a um tipo de mergulho no som, um tipo de micro-transe musical⁸⁶. Meu mestre Maku disse que “está muito bom, muito bom mesmo!”, disse que o veado gostou. Depois de tanto *caxiri*, *ipadu* e *capi*, senti que ele queria me dizer que eu havia tocado direito no espírito de *yamã*. Lembrei-me da embriaguez de Beudet (ver Textos Anexos: Bimusicalidade) e deixei-me simplesmente tocar com eles por várias horas da longa noite.

As flautas *miriá-põ’ra* que pude observar são as seguintes:

The image displays four musical staves, each representing a different type of flute. Each staff includes a tempo marking (♩ = ...) and a label for the instrument and its material:

- peixe pirandira** (instrumentos Makú): Tempo marking ♩ = 160. The notation shows a series of quarter notes on a single pitch.
- dasé dika** (pedaço de tucano): Tempo marking ♩ = 75. The notation shows a series of eighth notes with a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes.
- pawá-pako** (mãe do jandiá): Tempo marking ♩ = 105. The notation shows a series of eighth notes with a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes.
- yamã** (veado): Tempo marking ♩ = 70. The notation shows a series of quarter notes on a single pitch.

O par de flautas do primeiro sistema, “peixe pirandira”, é um instrumento Maku, e portanto não é utilizado na música Ye’pâ-masa, segundo várias vezes me alertaram o Capitão e outros músicos. Perguntei-lhes por que trouxeram este par de flautas, no que responderam “porque é bonito”. A flauta indicada no segundo sistema é *dasé-dika*, pedaço de tucano, que é uma única flauta que o músico põe à boca com a mão esquerda, enquanto a mão direita segura um açoite, o *tārari-waso*, que é um “caniço”, ou bambu fino. O açoite é movimentado, produzindo a sonoridade de chicoteada, ao mesmo tempo que a flauta soa⁸⁷. Este músico se movimenta muito,

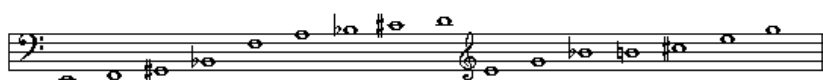
⁸⁶ Para um estudo aprofundado sobre a relação entre música e transe ver Rouget (1980).

⁸⁷ Hornbostel e Sachs classificam o açoite como um aerofone de “difração” (*Ablenkungs-aerophone*) (1986[1914]:192).

saindo da maloca e açoitando suas paredes externas, batendo o açoite no sapé, e dentro da maloca, como que ameaçando as pessoas, o açoite chegando muito próximo dos corpos, mas sem tocá-los.

Fazer uma transcrição integral da música de Jurupari é uma tarefa quase impossível por duas razões: primeiro, a ordenação temporal dos eventos é múltipla, cada par começando e terminando em momentos não marcáveis em relação aos outros eventos: minha hipótese aqui é de que cada par autoregula seu pulso e sua entrada e saída da *performance* musical guiado por impulso e musicalidade. Segundo, a massa sonora varia dependendo do ponto onde está o ouvinte, pois as fontes sonoras se movimentam de forma independente: a maloca se torna uma orquestra e, como na aldeia Suyá, há fontes sonoras independentes em vários pontos (ver Seeger, 1987a)⁸⁸.

Para uma análise do material melódico-harmônico deste gênero, uma das reduções possíveis é extrair as notas da textura musical, desconsiderando as oscilações microtonais, e colocá-las uma a uma como uma seqüência de notas do grave ao agudo. Podemos chamar esta seqüência de escala Jurupari.



Fazendo-se o mesmo verticalmente, pode-se chegar ao que se poderia chamar de “harmonia” de Jurupari, no sentido do conjunto de sons simultâneos que se pode observar, ou ainda, a resultante sincrônica da Música de Jurupari. Na verdade há um conjunto de resultantes possíveis, dependendo de qual par de trompetes ou flautas estão tocando e em qual registro estão. Vejamos algumas possibilidades:

⁸⁸ Por mais rigorosa que uma partitura da Música de Jurupari possa ser, será sempre uma partitura “relativística”, que mostra como a música soa do ponto de escuta do microfone. Se o microfone estivesse em outro ponto, a partitura seria diferente. O aspecto visual desta partitura deveria ser parecido ao das partituras de música estocástica, onde se utiliza vários tipos de símbolos e grafismos. Mesmo quando se trata de música contemporânea, o uso deste tipo de notação está longe de ser claro, resultando que haja sempre a necessidade de um glossário para cada peça musical, uma “bula”, como se diz. Quero poupar-me de tal precisão, e poupar também o leitor de uma partitura tão complicada, principalmente porque duvido de sua utilidade para o presente estudo. No entanto, pesquisas posteriores poderão aprofundar as investigações especificamente na *langue* da Música Jurupari e encontrar soluções para a transcrição.

No entanto, há variáveis demais para se falar que estes acordes representam a “harmonia” Jurupari; por exemplo, apenas no início, a caminho da maloca e por volta de 30 minutos dentro da maloca, todos os instrumentos soaram. Na maioria das vezes, havia instrumentos em pausa.

Para concluir esta descrição dos *miriá-põ’ra*, farei uma breve descrição da *performance* de um par de trompetes *wa’u dîpoa*, tocados por *Mõagîtai* e seu companheiro. Estes dois músicos tocaram também outros pares de trompetes durante a noite. Reparei que há músicos que gostam de tocar vários instrumentos, e outros que preferem tocar sempre o mesmo. Meu “Mestre”, *Mõagîtai*, era do primeiro tipo.

Abaixo está uma partitura reduzida de *wa’u dîpoa*, que começa com uma aceleração rápida até uma pulsação, que será mantida até o final.

Música de Jurupari - trompetes *wa’u dîpoa* (reduzida)

No início, *Mõagîtai* e seu companheiro espontaneamente se levantaram dos banquinhos, puseram os trompete *wa’u dîpoa* na boca e tocaram a primeira linha acima, onde há uma rápida aceleração de pulso. De pé, cada um levantando os trompetes para cima alternadamente, tocaram a frase **A** nove vezes. Note-se que aqui as colcheias menores são apojeturas das semínimas. Depois tocaram a frase **B** cinco vezes, e começaram a dançar pela maloca. Os trompetes eram segurados com as duas

mãos, a direita segurando o bocal de paxiúba próximo à boca, a outra segurando o corpo do trompete por baixo, servindo como apoio para levantá-lo e abaixá-lo.(Ver Fotos)

Durante a dança, a frase **A** foi tocada sempre de sete ou nove vezes, seguida de **B**, invariavelmente cinco vezes.

A coreografia para cada par de *miriá-põ'ra* é diferente. *Mõagítai* e seu companheiro executaram a coreografia para *wa'u dîpoa*. No começo da dança, passaram a movimentar os trompetes também na horizontal, levando-os para o lado esquerdo e direito sucessivamente, cada dançarino fazendo um movimento idêntico ao do outro. Algumas vezes, quando o instrumento ia para a esquerda, a ponta do pé direito encostava na barriga da perna esquerda, e vice-versa. Como dançaram em linha reta, acabaram chegando à parede da maloca, e então se viraram, ficando um de frente para o outro, a boca dos instrumentos quase se encostando, e os músicos retomaram a posição lado a lado para voltar. Voltaram ao ponto de onde partiram, e ali tocaram, parados, novamente nove vezes **A** e cinco vezes **B**, isto por três vezes, depois cessaram. Conversaram, fumaram e beberam por cerca de doze minutos. Em seguida, executaram o *yamâ*.

Kapiwayâ



Tocando Japurutú



Mulheres bebendo caxiri



Música de Cariço



Nota: Nesta dissertação não há fotos dos instrumentos *miriá-pô'ra* em respeito à sua proibição visual.

III. COMENTÁRIOS

Algumas considerações gerais são necessárias para uma primeira visão do sistema musical Ye'pâ-masa, seguindo diversas pistas que foram expostas ao longo deste capítulo. Lembro que minha descrição centrou-se em quatro campos que tomei como gêneros musicais, sendo que há outros campos deste sistema musical que igualmente podem ser considerados gêneros e que não foram abordados por questões de ordem prática. Por exemplo, a música xamânica, entendida como a música praticada pelos xamãs para fins evocativos e curativos, é largamente empregada em toda a Amazônia. Os resultados dos estudos de Hill (1992,1993) sobre a música xamânica Wakuénai devem ser pensados como pertinentes não apenas no mundo Arawak do ARN, mas como um modelo para estudos semelhantes entre os Tukano e os Maku. Infelizmente não posso contribuir para este campo com a presente dissertação, já que o único xamã da região vivia na aldeia de Santa Luzia, distante mais de cinco quilômetros. Os quatro gêneros aqui abordados resultam, portanto, do material que foi possível recolher em campo. No entanto, podem ser analisados como uma parte bastante representativa da música Ye'pâ-masa.

Neste capítulo final, comentarei as descrições de cada um dos gêneros musicais apresentados no capítulo anterior. Na parte final desta seção, várias hipóteses serão formuladas, e por fim comentarei um importante paradigma para a análise da música amazônica.

III.1 Comentário aos *Kapiwayâ*

As vinhetas do *Kapiwayâ* merecem comentários. Servindo de marcadores de abertura e finalização dos cantos apresentados neste estudo, sugiro que um estudo mais aprofundado de outros *Kapiwayâ* pode encontrar vinhetas marcando mudanças no meio dos cantos. Penso, portanto, que as vinhetas podem ser vistas como diacríticos, prefixos, infixos e sufixos musicais da gramática tonal (ver Menezes Bastos, 1989:106). As vinhetas de abertura não apenas pontuam o momento de transição entre o não-canto e o canto, ou seja, entre o tempo presente e o tempo transformado do ritual, mas funcionam como uma chave de entrada na atmosfera ritual. Neste sentido, relaciona-se com a idéia de *keying*, desenvolvida nas etnografias com enfoque performático do rito⁸⁹.

De fato, o poder da vinheta de abertura é impressionante: quando começa, há como uma sensação de cessar do tempo cronológico, uma ruptura em relação aos eventos cotidianos, e ao mesmo tempo uma tensão que evoca transição, preparando a instalação de outras coordenadas temporais, aquelas do tempo da viagem da cobra-canoa, o contexto de criação dos *Kapiwayâ*. Ecoam aqui também as idéias de Eliade sobre rito como momento de restauração do tempo mítico, dos instantes da criação (1978). Esta visão da vinheta como chave de entrada e de transformação temporal caracteriza-se sonoramente pela ausência de uma pulsação rítmica predominante, ou seja, há uma suspensão do pulso; isto nos *Kapiwayâ*, mas arrisco sugerir que isto também se aplica a muitas outras músicas amazônicas. Neste canto arrítmico⁹⁰ há a utilização de instrumentos de percussão (no caso, o bastão de ritmo, *ahugɛ*) em tremolo, ou seja, batendo repetida e rapidamente, porém sem nenhuma preocupação de coordenar este ritmo com o de outro executante.

O mesmo ocorre com as vinhetas de finalização, que aliás são musicalmente semelhantes às de abertura. O processo que ocorre aqui parece o inverso, o restabelecimento do tempo presente, o retorno às coordenadas tempo-espaciais do cotidiano. Tal evento sonoro é característico de vinhetas de abertura de vários outros grupos amazônicos, como os Kamayurá (Menezes Bastos, 1989). Menezes Bastos mostra nesta obra a importância das vinhetas e seu sentido onomatopéico entre os

⁸⁹ *keying* são “momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (*keyed*) para estabelecer o evento da performance” (Langdon, 1996:7).

Kamayurá. Fica a hipótese de que, no caso Ye'pâ-masa, os vocábulos como “ma”, “e”, “ĩ”, “pa” e outros cantados nas vinhetas dos *Kapiwayâ* estejam denotando algum animal ou ser, o que não pude verificar nesta pesquisa.

É interessante notar que as vinhetas de abertura e finalização operam, tanto no nível cosmológico quanto musical, com a transformação do tempo. A transformação do tempo cotidiano, o modo “indicativo” da cultura, no tempo mítico do ritual, o modo “subjuntivo”, é impulsionada pela transformação do tempo sem pulso da vinheta no tempo pulsante do canto⁹¹. O pulso forte do canto, sempre enfatizado pelo uso de instrumentos como bastão de ritmo, chocalhos, batidas dos pés no chão, parece ser o que mantêm a performance no estado “liminal” (ver Turner,1995), como um esforço rítmico de “segurar” o mundo transformado. Neste sentido, a vinheta inicial dos *Kapiwayâ* tem um caráter de invocação de forças transformadoras, qualidades masculinas, tendo portanto uma capacidade agregadora de tensão, enquanto a vinheta de finalização mostra uma capacidade dispersora de tensão.

⁹⁰ “Arrítmico”, aqui, é uma apreciação *folk*, que surge das limitações desta etnografia.

⁹¹ Sobre modos indicativo e subjuntivo da cultura, ver Turner (1995:11-12).

III.2 Comentário aos *Āhadeakḥ*

Comentei no capítulo anterior que os cantos *Āhadeakḥ* apresentam uma estrutura poético-musical que se repete com algumas variações, em função da acomodação do texto. Estas frases podem ser reduzidas a uma única frase, como foi feito aqui na apresentação dos *Āhadeakḥ*. Neste comentário pretendo mostrar que esta estrutura reduzida é constituída por três momentos expressivos femininos, que chamarei de “gestos”.

É necessário inicialmente distinguir frase musical e gesto. Frase musical é um conjunto de motivos articulados numa totalidade que apresenta equilíbrio. Já esclareci anteriormente que considero motivos, frases e escalas como construtos culturais. Idealizada em termos de organicidade musical, a noção de frase é puramente formal. Já o gesto é uma unidade musical de conteúdo expressivo e simbólico, unidade esta que se “cola” a partes da frase. O que estou afirmando aqui é que cada peça do gênero musical *Āhadeakḥ* é constituída por um conjunto de frases que podem ser reduzidas a uma única frase, no interior da qual se dão três momentos expressivos, que chamo aqui de gestos.

Estou pensando na idéia de “gestos” como partes da frase musical que são típicas de um gênero específico e que articulam conteúdos expressivos particulares. Neste sentido, estou me aproximando de noção de *topics* de Agawu (1991). Concordo que o conceito de gesto está misturando o nível gramatical da frase com o nível semântico do sentido na música, mas parece-me uma ferramenta útil para a abordagem dos *Āhadeakḥ*, ao menos para uma aproximação provisória da estrutura composicional e do conteúdo temático deste gênero. Inicialmente, note-se que estes três gestos constituem sempre uma figura melódica descendente.

O primeiro gesto caracteriza-se pela articulação de uma melodia descendente a partir da região mais aguda, ou um rápido salto para a região aguda e, em seguida, um movimento descendente. Na verdade, é aqui que cada frase musical tem seu ponto culminante em termos de altura musical, ou seja, o primeiro gesto apresenta o ponto mais alto de cada frase.

Como as frases deste gênero são sempre de caráter descendente, este primeiro gesto é uma representação do ponto mais distante em relação à meta da frase, que é o

centro-tonal, geralmente a nota mais grave nas canções, e a nota final das frases. Assim, a mulher expressa aqui seu distanciamento quanto ao ponto de referência, um distanciamento tonalmente tenso, inclusive pela entoação na região aguda.

O segundo gesto funciona como um comentário poético-musical do primeiro, isto num nível melódico mais grave. Este gesto representa a maior parte da frase musical. Aqui há um progressivo relaxamento de tensão na técnica vocal, que acompanha um “retorno” à região mais grave e confortável, aquela do centro-tonal.

É no terceiro gesto que se opera a afirmação do centro-tonal da peça, geralmente repetindo-se esta nota e falando-se *Āhadeak*ḡ, ou antecipando as primeiras palavras da próxima frase. Este é o ponto de chegada da frase, seu ponto de equilíbrio.

Minha interpretação deste quadro inclui um conteúdo de socialidade nestes gestos. Lembre-se da idéia de localidade, que é fortemente expressa neste gênero, e também do conteúdo dos textos das canções, onde as mulheres enfatizam que estão perdidas, longe de seu ponto de origem, sentindo uma “saudade exogâmica” do sib paterno. E que é o primeiro gesto da frase, senão a expressão, em termos musicais, desta lonjura, da distância em relação ao ponto onde as tensões se acomodam? O segundo gesto é uma transição comentacional que leva ao centro-tonal, o ponto onde a tensão vocal e a saudade exogâmica têm um alívio temporário. Estamos aqui no sib paterno. Lembre-se que a localidade envolve também uma significação no nível do espaço físico, portanto na dimensão espacial, como mostra Chernela (1993:72). O que acontece no interior de cada frase dos *Āhadeak*ḡ é uma manifestação desta localidade em termos tonais. O final de cada frase há um encontro metafórico da mulher com seu centro de origem, um pequena realização de não mais estar perdida. Mas o prazer do centro-tonal é fugaz, e logo vem um novo primeiro gesto, e assim por diante, representando inclusive uma situação viciosa e irremediável. Para dar um fim e comentar esta situação, a ampla risada ritual, a vinheta de finalização dos *Āhadeak*ḡ. Talvez esta risada, tão penetrante, e que muitas vezes é “reforçada” por risadas semelhantes de outras mulheres presentes, talvez estas risadas sejam mensagens aos homens.

A compreensão do sentido dos *Āhadeak*ḡ, no entanto, deve ser buscada na sua articulação com os cantos masculinos.

III.3 Sobre a dinâmica *Kapiwayâ* - *Ãhadeakɛ*

É interessante notar o aspecto da dinâmica das cerimônias onde são executados os cantos *Kapiwayâ*: há um interessante equilíbrio entre o mundo masculino e o feminino, que se dá nos espaços de expressividade reservados a cada sexo e nas características musicológicas dos cantos *Kapiwayâ* e dos cantos das mulheres. Cabe aos homens iniciar a fase do *keying*, ou seja, interromper o fluxo cotidiano dos eventos e evocar o tempo-espaço da origem mítica dos *Ye'pâ-masa*. A vinheta de abertura parece funcionar como “ferramenta musical” para a reconstrução do tempo mítico, e por meio dela os homens conseguem chegar ao canto, quando enfim já podem reviver e relembrar os momentos de criação. É neste momento que uma mulher acompanha cada homem, pois os homens não estavam sozinhos no tempo mítico. Desde o início do mundo, os homens *Ye'pâ-masa* sempre estiveram acompanhados de suas “irmãs”, com as quais podiam “multiplicar”. Mas cabe novamente aos homens realizar a vinheta de finalização e inverter o tempo para o restabelecimento de um outro fluxo, mais próximo do cotidiano. Neste sentido, os cantos *Kapiwayâ* significam uma revisita à experiência da criação dos *Ye'pâ-masa*, que serve para reafirmar a identidade do grupo, tornar operante seu repositório mítico e, principalmente, para os homens expressarem sua existência com voz e corpo. No entanto, nos interlúdios entre os cantos o fluxo normal das coisas não se estabelece, porque ali se instaura um espaço de expressividade feminina. Elas “invadem” o espaço restrito aos homens para servir *caxiri*, e podem espontaneamente iniciar um canto dirigido a algum homem. O que eu gostaria de frisar é que isto que poderia ser analisado como uma “pausa” na cerimônia é, na verdade, um momento onde as mulheres podem expressar seus sentimentos de identidade e repúdio. O conteúdo de muitos dos cantos de mulheres aponta para ironia em relação aos homens, outros funcionam quase como convites sexuais. O servir *caxiri* é quase uma recompensa pelo esforço de condução e recondução dos homens, e estímulo para tudo funcionar mais uma vez. A dinâmica da *performance* total fica equilibrada, os interlúdios sendo tão ricos em formas expressivas quanto os cantos masculinos.

No *Ãhadeakɛ* há muita flexibilidade para a realização de pequenas variações rítmicas e melódicas no sentido do encaixe das palavras, sem interrupção do pulso. Assim, esta forma mais aberta possibilita a improvisação e uma performance corporal

absolutamente livre, o que libera os poderes criativos das mulheres. A sociedade *Ye'pâ-masa* é fortemente marcada pelo antagonismo entre os sexos, as atividades femininas no plano social recebendo normalmente um *status* inferior. Este prestígio social inferior é compensado por uma perspectiva de conjunção e complementaridade dos sexos nas atividades rituais. O *éthos* masculino de força e coragem equilibra-se com poder criativo e reprodutor das mulheres na cosmologia. Enquanto os *Kapiwayâ* são cantos fixos, cuja prescrição deve estar na memória do *Bayá*, as canções das mulheres são estruturas flexíveis; os primeiros apegados à fixidez mítica e as segundas ao contexto do fluxo momentâneo⁹².

O paralelo entre *Kapiwayâ* e *Ãhadeak ã*, emblemático da dura marcação entre os mundos masculino e feminino é, para mim, inspirador para reflexões em torno de relações de gênero. O quadro comparativo abaixo resulta de deduções a partir do material estrutural musical, das temáticas e estilos de execução:

<i>Kapiwayâ</i>	<i>Ãhadeak ã</i>
homem	mulher
coletivo	individual
texto fixo	texto improvisado
texto incompreensível	texto compreensível
língua ancestral	língua atual
mito	história pessoal
repetições	variações
início cerimonioso	início espontâneo
pulso variável	pulso constante

O mundo masculino surge aqui como um mundo mais coletivo, a voz dos homens sendo menos individual, um mundo mais homogêneo e, portanto, mostrando os sinais de força e vigor social que a união produz. Já o mundo feminino evoca dispersão de força na esfera social que resulta apenas em parte do mecanismo cultural da exogamia.

⁹² Neste sentido, os cantos das mulheres são mais “heraclitianos” que “báquicos”, como quis Brüzzi (1977:267).

No entanto, o quadro das conceitualizações nativas no domínio da organização social, como mostra o estudo de S. Hugh-Jones (1993)⁹³, aponta para uma aparente inversão desta interpretação. Aqui o mundo masculino está vinculado à hierarquia, à separação do grupo e aos interesses individuais, enquanto o feminino enfatiza o igualitarismo e a agregação de indivíduos. Pode-se, entretanto, cruzar estes dois quadros e concluir que a dimensão coletiva dos *Kapiwayâ* é construída pelo gesto de separação, o uníssono vocal estando aqui inexoravelmente ligado à hierarquia. Este aspecto é saliente já na *performance*, com o papel de liderança e comando do *bayá* e o papel secundário da mulher nos cantos. Além disso, com a evocação do tempo mítico, manifesta-se a separação hierárquica dos pares ancestrais ao longo dos rios. As vozes, que em conjunção na melodia soam como uma voz única, a voz dos antigos gente-peixe, são portanto construtos da diferença, da hierarquia desde a origem da cultura Ye'pâ-masa.

Já no *Ãhadeakɛ* as mulheres expressam as perdas decorrentes da separação em relação à aldeia paterna, o que sucede a todas as mulheres casadas, e portanto as torna iguais. Contrabalanceando com a tendência desagregadora do mundo masculino, articula-se aqui a comunhão humana como atributo essencialmente feminino.

Assim, de um lado a ordem fixa dos cantos *Kapiwayâ*, de outro a agência histórica do *Ãhadeakɛ*, e chegamos aqui no que penso ser o cerne do problema do antagonismo sexual no mundo ritual-musical Ye'pâ-masa: a ação masculina é estruturada, fixa, enquanto a ação feminina é histórica, móvel, e neste sentido, os mitos parecer ser mais dos homens, e o fluir do tempo mais das mulheres. Pode-se inferir daqui que o equilíbrio dos gêneros e papéis sexuais no mundo ritual-musical Ye'pâ-masa corresponde à dinâmica entre estrutura e agência. Na visão de mundo Ye'pâ-masa, assim, há uma projeção da distinção entre o estático e o dinâmico na esfera musical em termos de gênero sexual, e o equilíbrio das expressividades masculinas e femininas aponta de volta para a cultura, já que “a cultura funciona como uma *síntese* de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia” (Sahlins, 1994:180).

A comparação entre o *Kapiwayâ* e o *Ãhadeakɛ* nos trouxe, assim, à velha e discutida dicotomia entre estrutura e história. Sob a perspectiva estruturalista, os

⁹³ Ver um pequeno resumo deste texto em “O grupo Tukano Oriental e os Ye'pâ-masa”.

fenômenos históricos são regulados por estruturas, decorrendo daí que os sistemas de representação sejam tomados como estruturas “estruturadas”, e não “estruturantes”, no sentido de Bourdieu (1983:61). Se, portanto, sob o ângulo estruturalista, estes polos são irreduzíveis, na ação simbólica ocorre uma síntese: “a ação simbólica é um composto duplo, constituído por um passado inescapável e um presente irreduzível” (Sahlins,1994:189). O sujeito é autor de sua ação no presente, mas ocorre que sempre há um sistema interpretativo *a priori* estabelecido no passado, ainda que a ação histórica ponha em risco este sistema. Desta forma, penso que nesta questão não se pode ir além do fator redutor máximo, qual seja, o tempo, que é, afinal, o cerne do problema da descrição cultural. Há vários usos da categoria “tempo” na antropologia, como mostra Fabian (1983). Para este autor, aliás, o problema central da pesquisa etnográfica é uma doença do discurso antropológico, que ele chama de *denial of coevalness*, que é a negação do tempo compartilhado do presente etnográfico no momento da escritura etnográfica, e o esforço de remeter o objeto a um tempo outro que não o tempo presente (:31-35).

A música, em si, já é um fenômeno essencialmente temporal, cuja única redutibilidade visual seria a transcrição dos sons em partitura, cujos limites já foram comentados aqui⁹⁴. Esta característica serviu como justificativa para seu esvaziamento semântico no pensamento ocidental, como mostra Menezes Bastos (1989).

⁹⁴ ver “Nota sobre alguns conceitos analíticos e sobre o problema da transcrição”

III.4 Comentário à Música Instrumental

III.4.1 Comentário à Música de Japurutú

Numa cerimônia de troca *Wakuénai* chamada *Pudáli*, há muita música de japurutú (japurutú, em língua *Wakuénai*, é *máwi*), e esta música soa muito parecida àquela Ye'pâ-masa, aqui estudada. Seguindo a descrição de Hill (1987:213-215), o par de instrumentos também tem um tom de diferença, a flauta macho sendo maior, a fêmea menor e um tom acima. Além do repertório de notas das flautas *máwi* ser igual em termos de alturas relativas àquele do par Ye'pâ-masa, as vinhetas de abertura são quase idênticas. Já as regras de alternância não parecem ser as mesmas, conforme transcrição de Hill (*op.cit*:216-217). Note-se que os Ye'pâ-masa reconhecem a origem Arawak do instrumento, que dizem que veio dos Baré, grupo Arawak do ARN, e que é possível que a especificidade das regras de alternância esteja ligada a uma naturalização do japurutú na cultura Ye'pâ-masa.

A análise da Música de Japurutú revela uma técnica de alternância específica, cujas regras podem ser expostas em três pontos⁹⁵:

1- há um motivo principal, que está sempre no registro mais grave, e que é repetido ao longo da peça (é pré-estabelecido, dependendo de qual das quatro músicas de japurutú se trata). O instrumento que desempenha o papel de chefe dá sempre duas notas variáveis neste motivo principal, e o respondedor dá uma, o centro-tonal.

2- através de um salto melódico, o chefe passa a atacar notas mais agudas, a que o respondedor pode responder de três formas: ou mantendo a mesma nota atacada pelo chefe, ou tocando a nota imediatamente abaixo à do chefe, ou ainda, mais raramente, repetindo o centro-tonal.

⁹⁵ Cheguei às regras de execução que apresentarei aqui cruzando minhas anotações das aulas dadas em campo e a análise de várias peças, bem como uma certa “dedução musical” que instrumentistas desenvolvem no aprendizado musical, que é algo como uma capacidade de construir e simultaneamente checar regras gramaticais da música, o que é extremamente útil no aprendizado de outros sistemas musicais e, portanto, crucial para o etnomusicólogo.

3- o chefe mantém a música no registro mais agudo quanto quiser, voltando ao mais grave através do desimpedimento da tendência descendente. Desta forma, cabe ao chefe estabelecer o tema, sair dele e voltar a ele, sendo que tudo só pode dar certo se o respondedor tocar bem, ou seja, conhecer as regras, reconhecer as indicações do chefe e dar a nota que se espera.

O caráter masculino do papel musical de chefe, bem como o feminino do respondedor, foram mencionados diversas vezes pelos nativos. Enquanto o aspecto masculino é essencialmente de comando (ação, mudança, evocando também força para dar saltos e controle para regular o tempo em cada registro), o feminino é fundamental pois fortalece a base de todo o sistema, já que ali se manifesta repetidamente o centro-tonal, a base invariável e necessária para qualquer música tonal.

Hill mostra que no dueto de flautas *dzawírra*, tocado por um par de flautas *máwi*, há uma alternância entre notas agudas e graves que está associada ao ato de “pedir” e “dar” permissão, no contexto da cerimônia de troca *Pudáli* (1987:215-220).

III.4.2 Comentário à Música de Cariço

No caso da Música de Cariço, o foco da perspectiva não é esta relação de complementaridade masculino/feminino, mas sim a comunicação. Há diferenças técnicas na comunicação de mensagens musicais, o que poderíamos chamar de “estilos”, ligados às diferentes etnias, logo, que falam línguas diferentes.

A questão que se coloca fortemente aqui é: quando os nativos dizem que as peças de cariço tocam uma música “na língua” específica do grupo dos tocantes, sendo que a mesma peça pode ter uma versão Ye’pâ-masa ou Tuyuka, aparentemente surge a idéia de que as diferenças estruturais na música decorrem das diferenças entre as línguas. Ora, o que se entende aqui por língua? Na verdade, creio que língua, aqui, é mais do que um sistema fonológico-gramatical: trata-se da cultura propriamente. O filtro lingüístico-musical que diferencia uma peça Ye’pâ-masa da peça homônima Tuyuka é, na verdade, a própria visão de mundo de cada um destes grupos. Esta interpretação ganha peso ao levar-se em conta o papel da língua na base da definição de grupo social no ARN (ver Jackson,1983:164-178). Além disso, há um igualitarismo lingüístico entre os Tukano (*op.cit:*164), que, a meu ver, reflete num igualitartismo musical, ou seja, as diferenças gramaticais nas peças de cariço não são avaliadas hierarquicamente. Resta, então, chegar ao código propriamente dito e verificar quais são estas diferenças. Tratam-se de marcadores musicais dos grupos sociais do ARN, especialmente importantes no caso da Música de Cariço pelo caráter de instrumento franco destas flautas, que comentei anteriormente.

Poderei trazer algumas pistas aqui, decorrentes de uma breve pesquisa da música de cariço Tuyuka. Já comentei esta pesquisa em “Música de Cariço”. Trata-se de entrevistas e gravações com Chico Meira e seu primo, portanto dois músicos apenas. Mas esta já é a unidade mínima suficiente para a realização da Música de Cariço. Vejamos a afinação das flautas de pã Tuyuka usadas nesta sessão:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'chefe' and the bottom staff is labeled 'respondedor'. Both staves are in treble clef and show a sequence of notes with fingerings indicated above them. The 'chefe' staff has notes on G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The 'respondedor' staff has notes on G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The fingerings for the 'chefe' staff are 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The fingerings for the 'respondedor' staff are 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Note-se aqui que o sistema de notas é absolutamente distinto do Ye'pâ-masa, resultando na seguinte escala:



Para facilitar a comparação com a música Ye'pâ-masa, reproduzo aqui a tessitura das flautas *wêô -pa'mari* que observei e a escala resultante:

wêô pa'mari

chefe

respondedores

escala resultante

Lembrando-se que estou considerando escala como uma seqüência de notas axiomaticamente fixadas, e portanto como um construto cultural, a comparação da escala Tuyuka acima com a escala Ye'pâ-masa de cariço aqui apresentada sugere que se tratam de duas musicalidades bastante distintas. Mas vejamos como as diferenças são intensas também no nível motivico. Segue-se aqui a transcrição reduzida da peça “não durma: distribua caxiri” versão Tuyuka:

Música de Cariço Tuyuka: “Não durma: distribua caxiri”

introdução

esquema formal: AAB AAB AAAB AAACB AAAB AAAB AA

Nesta peça, após uma curta introdução, aqui uma espécie de “aquecimento”, a frase A é construída no registro baixo⁹⁶. B é uma frase no registro alto, e C leva um motivo de B ainda mais agudo. Esta peça, bem como todas as que gravei, terminam com uma vinheta final muito semelhante àquela da Música de Cariço Ye’pâ-masa:



Veja-se agora outra peça Tuyuka, denominada “grande Teresa é minha mulher”:

Música de Cariço Tuyuka: “Grande Teresa é minha mulher”

esquema formal:

- ACDB
- ACD
- ACDB
- ACD
- CDABCCD

Aqui temos o respondedor tocando duas ou três notas sucessivas no registro baixo. Em C, registro alto, o respondedor toca um fá sustenido, acima da nota precedente do chefe, mi natural. Fica claro que as regras Tuyuka para Música de Cariço são muito distintas. Mas há ainda outras especificidades: os próprios motivos são construídos de modo a possibilitar saltos maiores. Além disso, há muita diferença

⁹⁶ Já defini anteriormente registro baixo e registro alto.

no nível timbrístico: os Tuyuka sopram suas flautas de pão de modo a enfatizar o aspecto percussivo do sopro, muito mais do que os Ye'pâ-masa.

Penso que todos estes elementos fazem parte da “língua” Tuyuka para Cariço. Isto me pareceu claro quando Chico Meira, antes de iniciar esta segunda peça, cantarolou para seu companheiro as notas da peça, dizendo “*teresaku yin imoku*”, que é ao, mesmo tempo, o título e a “letra” desta peça instrumental.

As pistas do discurso nativo sobre Música de Cariço me levaram a crer que estava diante de um modelo nativo importante, que englobava música, identidade, língua, localidade e comunicação. Diante destes fatos, me parece que os significados codificados na música são evidentemente culturalmente construídos, não podendo ser compreendidos fora do repositório simbólico da cultura de origem. Considerando a língua como um forte distintivo de identidade no ARN, a Música de Cariço provê um interessante material para investigações semióticas da cultura, que poderiam, a princípio, se restringir a uma cultura específica, universo da língua ye'pâ-masa por exemplo, e em seguida passar a comparar os resultados transculturalmente, abrangendo outras culturas Tukano. Estas comparações podem posteriormente ser estendidas à música Maku e Arawak. Este projeto seria uma espécie de “semiótica areal” da Música de Cariço do ARN, envolvendo necessariamente os resultados de uma análise fonológica da musicalidade de cada uma das línguas Tukano. Estudos etnolingüísticos na área são portanto essenciais para esta empreitada. Enfim, é preciso investigar urgentemente como estes índios dizem coisas através destas músicas.

III.5 Nota sobre o Complexo das Flautas Sagradas

Costuma-se chamar de Complexo das Flautas Sagradas a um tipo de ritual onde são empregados aerófonos tipo flauta, trompete ou clarinete como objetos de competência exclusivamente masculina, havendo cerimônias interditas às mulheres acompanhadas de outras proibições. Tais ritos foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Amazônia e na Nova Guiné. Entre os estudos que envolvem este complexo no âmbito da Amazônia, encontram-se Murphy (1958), Goldman (1979:190-201), Reichel-Dolmatoff (1971), Bamberger (1974), S. Hugh-Jones (1979), Menezes Bastos (1978:171-181) e Hill (1987,1993). O quadro geral destes rituais no ARN, conforme Goldman, Reichel-Dolmatoff e Hugh-Jones, envolve a associação entre a menstruação e os instrumentos musicais. A ausência da capacidade reprodutora nos homens é compensada simbolicamente através de seu poder ritual de fabricar homens.

Menezes Bastos mostra que este quadro pode ser adaptado ao Alto Xingu, com alguns ajustes (*op.cit*:172), no caso da música do ritual do *Yaku'i* entre os Kamayurá. As flautas *yaku'i* não vêm do osso, como os *miriá-põ'ra*: são réplicas das flautas primevas, que eram peixes. Há um lugar específico para guardá-las, entre os Kamayurá: o *tapÿy*, a “casa das flautas”, que fica no centro da aldeia, espaço nevrálgico da masculinidade, que simbolicamente representa uma grande narina que tudo cheira, principalmente o cheiro do sexo (Menezes Bastos,1989:94,nota12).

As relações sexuais e a menstruação -as mulheres- simbolicamente se opõem às flautas *yaku'i* e sua música -os homens. A menstruação feminina aparece como “sinal biótico todo poderoso” da capacidade criativa da mulher, que os homens “invejam” e reproduzem simbolicamente no ato de menstruação masculina que é a música das flautas *yaku'i*.

E, como no mito da origem dos *miriá-põ'ra*, as flautas são roubadas pelas mulheres, que então passam a tocá-las e a fazer tudo que os homens fazem, como pescar, enquanto eles passam aos afazeres femininos, como preparar comida e cuidar da roça de mandioca. Apesar desta semelhança, esta inversão não ocorre ritualmente no ARN, enquanto no Alto Xingu ela é expressa no ritual conhecido como *Amurikumã* (Menezes Bastos,1978:173,179,nota11).

Cultos masculinos envolvendo pares de flautas, trompetes ou clarinetas sagradas também são amplamente realizados na Nova Guiné (ver Hogbin,1970;Herdt,1981,1982). Embora no Complexo das Flautas Sagradas amazônico não ocorra o sangramento do pênis, como em muitos casos na Nova Guiné, em todos estes ritos de masculinidade ocorre uma menstruação simbólica do homem.

Abre-se neste campo uma perspectiva de comparação entre culturas da Amazônia e da Nova Guiné, que tomo como da mais alta relevância antropológica. A música desempenha um papel central nesta ponte, sendo um nexu cultural evidente no Complexo das Flautas Sagradas⁹⁷.

⁹⁷ Não poderei desenvolver aqui uma análise destes nexos, mais deixo para o futuro uma investigação comparativa das musicalidades amazônica e nova-guinense.

III.6 Comentário à Música de Jurupari

Mencionei, na apresentação da Música de Jurupari, que a técnica de alternância empregada nos trompetes *miriá-põ'ra* aponta para a noção de cópia imediata do som do chefe-macho pelo trompete fêmea-responder. Penso que esta mimese é altamente significativa e está ancorada na sociabilidade Ye'pâ-masa. Trata-se de uma cópia especular sonora, que faz com que o diálogo dos trompetes apresente uma simetria. Sugiro que pode estar ocorrendo aqui algo como uma representação desdobrada em música (ver Lévi-Strauss, 1974a), na qual a produção de sentido se dá pela junção de partes musicais simétricas.

Porém, o sentido na Música de Jurupari não está somente neste diálogo interno do par de trompetes: na verdade, cada par está inserido num *corpus* macro-estrutural, que é o tecido musical completo da Música do Jurupari.

Tal seccionamento lembra fortemente a estrutura social amplamente verificada no ARN, por autores como Jackson (1973), que apresenta um esquema formal para a compreensão da organização social destas sociedades. Neste estudo, a autora mostra a sua visão da estrutura social do Uaupés num quadro de quatro níveis estruturais. No sentido micro-macro, ou seja, partindo-se das unidades menores para as maiores, a primeira camada organizativa é a dos grupos de descendência localizados. Cada grupo localizado está inserido, num nível superior, em um sib exogâmico nomeado. Os sibs, por sua vez, agrupam-se em grupos lingüísticos, unidades que são muitas vezes referidas como “tribos”. No topo estrutural estão as fratrias, unidades não nomeadas compostas de vários grupos lingüísticos (ver:73).

Penso que se pode trazer este quadro para o contexto de uma *performance* de Música de Jurupari. Me parece que a unidade mínima produtora de enunciados musicais⁹⁸ neste gênero é o par de instrumentos. Tome-se como exemplo um par de trompetes. Levando-se em conta o quadro de Jackson, estamos ali, portanto, no nível do grupo localizado. O par, que, como o grupo local, é constituído pela relação dialógica homem-mulher, está, por sua vez, inserido numa camada superior, possivelmente referente à classe animal dos seres musicais. Acima desta teríamos a classe trompete-paxiúba, que distingue-se de uma outra, a da flauta-jupati. No topo

⁹⁸ “Enunciados musicais” no sentido da analogia entre música e fala, implícita na minha apropriação do modelo de Bakhtin (ver “Nota sobre Gênero Musical”)

deste quadro estaria o mito, a estrutura organizativa mais alta do universo Jurupari. Ecoa aqui também a estrutura mito-música-dança (Menezes Bastos, 1978, 1989, 1996), da qual tratarei nos “Comentários Finais”.

Esta é uma adaptação provisória do campo da organização social para a *performance* musical. Nesta direção, creio que se poderá chegar, através de estudos mais aprofundados, a um quadro mais consistente, semelhante ao de Jackson, para a Música de Jurupari. Note-se que o sentido inverso também é frutífero, o pensamento sobre música podendo levar à compreensão dos fenômenos sociais.

Minha interpretação deste gênero, no entanto, seguirá aqui outra perspectiva: aquela do mito, onde há várias pistas para a compreensão do significado dos *miriá-põ’ra* e da música sagrada. Conforme o mito da origem dos Ye’pâ-masa (ver Mitos: “Cosmogonia Ye’pâ-masa”), o surgimento dos instrumentos sagrados se dá quando, no mundo inferior, a mãe do mundo *Ye’pâ-pako* tirou o seu osso do fêmur e com eles fez os *Miriá-põ’ra* e os entregou para os quatro ancestrais *pa’mêli-masa*, para que furassem o teto do mundo subterrâneo e atravessassem para o mundo superior. Foi através do som dos *miriá-põ’ra* que os ancestrais encontraram o local exato por onde deveriam atravessar: o som dos instrumentos serviu de sonda, fazendo “tiii...tiii...tiii”. Neste sentido, o som do instrumento atravessa a parede, serve como uma extensão da visão dos executantes. Tal sentido me parece coerente com o estado de semi-transe que vivenciei ao tocá-los, depois de um certo tempo repetindo o comando do macho. Neste momento, a visão do imediatamente visível se torna um sentido inútil, os olhos não vêem mais o que está à frente. Notei que o olhar dos músicos de Jurupari coincidia com a minha experiência, olhares dispersos, como que olhando o nada à frente, diferentemente da música de cariço, por exemplo, quando os olhos ficam aguçados e a visão é um sentido importante, como se pôde ver na descrição da técnica Tuyuka de cariço.

Um segundo aspecto, segundo o mito de origem, para os *pa’mêli-masa* o mundo superior era o mundo ideal, onde havia luz, e após utilizarem o som dos *miriá-põ’ra* para sondar exatamente por onde poderiam passar, colocaram os instrumentos à frente e foram em direção àquele ponto e se enfiaram bem ali. Os *miriá-põ’ra* serviram para arrebentar aquela parede e atravessar para o outro mundo. Assim, os instrumentos sagrados têm a capacidade de atravessar mundos, ou melhor, de fazer

quem o toca atravessar. A imagem fálica do instrumento rompendo um hímen também é inevitável, trazendo a conotação sexual instrumento/pênis.

Em outro momento do mito de origem, quando a cobra-canoa chega a *Miriá-põ'ra-wi'i* (casa dos instrumentos Jurupari), exatamente onde é a Cachoeira de Ipanoré, *Ye'pâ-pako* os ajudou a utilizar os instrumentos sagrados para se transformarem em humanos. Novamente, os *miriá-põ'ra* aparecem num momento de grande transformação: aqui os *miriá-põ'ra* tem um papel transformador, humanizador, que transforma seres que eram gente-peixe em seres humanos.

Note-se que na *praxis* nativa, estes instrumentos estão mais diretamente associados ao mundo masculino, especificamente ao ritual de iniciação masculino. Fui informado de que nos tempos em que este ritual ainda era amplamente praticado na cultura *Ye'pâ-masa*, os jovens passavam por um período de dois anos vivendo em estado de reclusão, afastados da maloca, só vindo a ela de noite, para dormir, e saindo bem cedinho. Os meninos não viam seus pais, somente o mestre do Jurupari, que vestia máscaras, que era como um guia e um professor. Os meninos tinham que aprender a tocar cada um dos *miriá-põ'ra* neste período, e assim se preparar para o dia do rito, quando tinham que tocá-los⁹⁹. O papel transformador de gente-peixe em gente se converte aqui em menino/homem, atravessando o mundo da infância para o mundo adulto. Acredito que embora este ritual quase já não seja praticado com toda sua força, os significados mantêm-se e se reavivam quando os instrumentos são tocados. Talvez porque muitos dos adultos mais velhos de hoje tenham passado por este rito.

Segundo *Su'egĩ*, apesar das mulheres não poderem ver os *miriá-põ'ra*, elas já conhecem os instrumentos, “já sabem”, porque os roubaram dos homens e aprenderam a tocar. Na verdade, aprenderam a tocá-los antes dos homens, segundo o mito (ver Mitos). A proibição explica-se também por uma medida preventiva, para evitar que elas os roubem novamente, o que daria a elas muito poder. Isto mantêm com os homens a capacidade de transformação e criação de homens. Neste sentido, os *miriá-põ'ra* simbolizam a manutenção do poder transformador masculino sobre o feminino.

Este poder foi construído por uma estratégia violenta dos homens. Já no mito do roubo dos instrumentos pelas mulheres, os homens os recuperaram mediante um

ataque violento, cuja arma principal foi um instrumento musical, o *simiômi'i-põrero*, cujo som de trovão aterrorizou as mulheres. Creio que este aspecto está simbolicamente presente nas *performances* da Música de Jurupari, já que alguns nativos se reportaram a este “acontecimento” mítico de forma a ironicamente comentar a superioridade dos homens em relação às mulheres. *Su'egî* me informou que as mulheres realmente podem morrer se verem os instrumentos. Confessou-me que, na verdade, havia um “guarda” que ficava dentro da maloca, olhando pelos buracos das paredes se alguma mulher tentava se aproximar para ver os instrumentos. Se isto acontecesse, ele iria assassiná-la sem que ninguém percebesse. Ele me afirmou que isto aconteceu algumas vezes, e por isso as mulheres acham que morrem se virem os instrumentos. Me parece que este engodo masculino foi muito eficaz, as mulheres realmente respeitam muito a proibição visual.

Vejamos o seguinte quadro:

capacidades	atravessar mundos (transcendente)
	sondar (investigadora)
	romper (fállica)
	transformar (humanizadora)
	criar homens (criadora)
madeira paxiúba	madeira jupatí
trompetes	flautas
macho-menstruação	fêmea

Aqui temos um esquema de interpretação para os *miriá-põ'ra*, baseando-se nas capacidades destes instrumentos. Creio que quando a “zoada” do Jurupari começa, todos estes significados vêm à tona, criando um complexo semântico que é detonado pelas qualidades sonoras dos instrumentos. As capacidades acima são essencialmente sonoras, ou seja, é o som, o timbre particular dos trompetes e flautas

⁹⁹ Para uma descrição deste rito de iniciação, ver S. Hugh-Jones (1979)

sagrados que tem os poderes míticos, tão valiosos para os homens. O corpo físico do instrumento não é tão valioso quanto seu som, e o som está na madeira, apenas no tubo de madeira, já que as cascas e todo o resto são queimados depois dos rituais, e a madeira é então cuidadosa e secretamente escondida: é o segredo sonoro, a fonte do som que é a chave para a transformação.

Note-se que as mulheres não são expulsas da aldeia para tais performances, elas ficam não muito longe das fontes sonoras. Ora, elas podem, portanto, ouvir o Jurupari. Este detalhe me parece de suma importância: a proibição é estritamente visual, e indica que as mulheres têm acesso auditivo ao mundo Jurupari. Mas pretendo ir além disso, e afirmar que nas performances de Música de Jurupari estabelece-se uma comunicação entre o mundo dos homens e o das mulheres. Mais propriamente, há uma mensagem do mundo masculino para o feminino: a música está firmando o domínio dos instrumentos pelos homens; ela está comunicando que as capacidades reprodutivas dos *miriá-põ'ra* estão sob controle dos homens, que eles também sabem criar gente. A transmissão desta mensagem me parece essencial para o sistema intratribal e aponta para mais uma capacidade dos *miriá-põ'ra*: a capacidade comunicativa.

Seria interessante uma investigação da música Jurupari levada a cabo por um casal de antropólogos, inclusive para ter acesso às respostas do mundo feminino¹⁰⁰. S. Hugh-Jones (1979) e C. Hugh-Jones (1979) já mostraram que este tipo de equipe obtêm resultados excelentes no ARN (ver Langdon, 1982). Note-se, por exemplo, a contribuição de C. Hugh-Jones no paralelo entre o mundo do Jurupari e as atividades com mandioca. A autora revela que a sucessão de plantações de mandioca é considerada um modo feminino de renovação paralelo ao modo masculino de renovação (capacidade criativa) associado aos *miriá-põ'ra* (1979:184). Isto se confirma na minha pesquisa pelo fato da peça mais importante do tripode processador de mandioca, objeto exclusivamente feminino, feito exclusivamente de madeira de

¹⁰⁰ Por exemplo, Cabalzar F^o conta que ele e sua companheira assistiram a uma *performance* de Jurupari junto aos Tuyuka. Ela acompanhou as mulheres, que se enconderam numa casa do povoado, fechando portas e janelas. Dentro desta casa, observou que as mulheres ficaram de costas para a maloca onde estavam os homens a tocar instrumentos Jurupari. Relatou, também, que elas estavam ouvindo tudo (Cabalzar F^o, 1995-97).

paxiúba¹⁰¹, aparecer como um elemento importante no mito do roubo dos instrumentos sagrados pelas mulheres¹⁰². Neste mito, as mulheres em princípio se interessam pela paxiúba por causa desta peça, não imaginando o caráter sagrado desta madeira. Portanto a associação entre paxiúba e mulheres é inicialmente ligada ao processamento da mandioca. A descoberta do aspecto sagrado é narrado como um roubo, decorrente da esperteza das mulheres e da preguiça dos homens.

A punição que recebem as mulheres pode exceder a proibição visual no universo Jurupari. De fato, ela pode estar sendo expressa em outras dimensões culturais. A própria exogamia lingüística pode ser vista, sob este ângulo, como uma medida de punição imposta às mulheres, haja visto os lamentos que elas expressam nos *Ãhadeakĩ*. Note-se que pode haver também uma punição dos homens aos próprios homens, por sua preguiça ancestral que lhes valeu a perda inicial dos *miriá-põ'ra*. O açoitamento dos iniciados pode ter relação com isto, à parte dos outros significados já estudados quanto a este ponto, quais sejam, aqueles relacionados ao sangramento masculino como menstruação simbólica.

Esta interpretação do complexo simbólico do Jurupari e da exogamia lingüística aponta para a existência de um sistema cultural punitivo e preventivo dos homens perante as mulheres, constituído por um conjunto de medidas disciplinares que visam afastá-las de algo que representa uma fonte de poder, no caso os instrumentos sagrados e o sib de origem. E isto pode estar denunciando a atuação de um poder coercitivo no nível das relações de gênero.

No entanto, esta hipótese de certa forma se dirige contra uma série de teorias muito consistentes que decorrem do estudo seminal de Clastres (1978), em torno da idéia de que na Amazônia não há poder coercitivo, teorias estas que já comentei anteriormente. Isto lembra que se requer cautela na avaliação destas questões, mesmo porque nesta mesma dissertação já foi enfatizado o aspecto igualitário da sociabilidade Ye'pâ-masa, no caso das cerimônias *Dabacuri*.

Creio, entretanto, que a hipótese da existência de poder coercitivo dos homens sobre as mulheres entre os Ye'pâ-masa, e possivelmente em todo o ARN, me parece tão aceitável quanto a idéia de que um tal poder coercitivo se dá, igualmente, no

¹⁰¹ Este trípede é chamado *y'ama* e a peça de paxiúba se chama *ĩpeori-pĩhi*. Esta peça de paxiúba fica abaixo do cumatá, na parte frontal, onde a mulher faz força ao esfregar a massa de mandioca moída.

próprio mundo ocidental. E não somos iguais aos Ye'pâ-masa, nós, homens, que impusemos às mulheres uma tenaz disciplina que lhes obrigou, durante séculos, a se afastar das fontes de poder e prestígio social e a se limitar aos afazeres domésticos? Neste sentido, talvez o mito do matriarcado não seja tão inoperante quanto se supõe (Bachhofen,1987), e talvez também entre nós as mulheres tenham “roubado” algo que os homens recuperaram e guardam cautelosamente. Talvez tenhamos nossos próprios meios para expressar nossa inveja pelo fato de apenas as mulheres possuírem a maior fonte de poder possível: a capacidade de reprodução. Que serão nossos trompetes sagrados?

¹⁰² Ver Textos Anexos: “Mitos”.

III.7 Sobre o termo *ye'pâ*

Su'eugî me lembrou várias vezes de que o termo *ye'pâ* significa terra. No entanto, é curioso que o referente “terra”, material do solo onde se cultivava, na língua *ye'pâ-masa* tem a palavra *di'tâ*. O termo *ye'pâ* é usado sempre em associação a outra palavra, como por exemplo *Ye'pâ-masa* (gente-terra). O termo *ye'pâ* apareceu também, no discurso nativo, sempre associado à divindades, como *Ye'pâ-ō'âkîhî* (deus “osso em forma de onda”), *Ye'pâ-di'iro-masa* (gente da terra fina) e *Ye'pâ-pako* (mãe da gente). Isto me faz crer que esta “terra” significa algo mais que *di'tâ*.

Quando *Su'eugî* me contou quais eram os nomes das mulheres *Ye'pâ-masa*, surgiu uma pista interessante neste sentido, pois há 3 nomes de mulheres que contêm o termo *ye'pâ*: *Ye'pârio* -traduzido pelo *bayá* como “irmã”-, *Ye'pâyü* -traduzido como “irmã da irmã”, e *Ye'pâ* - “terra”. Ora, na língua *ye'pâ-masa* os termos para “irmã” são *ma'mió*, “irmã maior” e *aka-bihó* “irmã menor” (Ramirez,1997b:305). Há portanto uma grande diferença entre o sentido de “irmã” propriamente e o de *Ye'pârio* ou *Ye'pâyü*. Isto me fez inferir que o significado da palavra *ye'pâ*, que claramente não é simplesmente “terra”, relaciona-se com algo da terra que é essencialmente feminino. No dicionário de Ramirez, a glosa *ye'pâ* refere-se a “certo herói” cultural, mitológico, “o antepassado dos *Ye'pâ-masa*” (1997b:241). No entanto, os heróis mitológicos ou deuses são designados com a palavra *Ye'pâ* sempre seguida de outra, como o próprio Ramirez mostra na continuação desta glosa. Me parece que a palavra *ye'pâ*, somente ela, tem um significado próprio, talvez prefixador, indicador de uma qualidade ao mesmo tempo feminina, terrena e divina. Ou será um termo de origem Arawak? Que significa *Ye'pâ-masa*, afinal?

III.8 A Hipótese da Origem Arawak dos *Kapiwayâ*

É comum na Amazônia que a língua de um conjunto de cantos não seja conhecida pela sociedade que o canta, sendo geralmente os velhos aqueles que “ainda” sabem o sentido das palavras. No caso do *Kapiwayâ*, os nativos afirmam que a língua dos cantos é a língua Ye’pâ-masa original, que atualmente não se entende mais, e somente talvez alguns velhos *bayás* saibam seu significado. Há a hipótese de que os textos *Kapiwayâ* tenham origem Arawak. Isto me foi sugerido por Hugh-Jones (1997), e confirmado por Hill (1997b) e Chernela (1997). Discutirei aqui alguns aspectos e implicações desta hipótese.

Já mencionei aqui a teoria dos três estratos culturais (Nimuendajú, 1955). Segundo esta teoria, há três ondas migratórias na formação da população indígena do ARN: o primeiro estrato, mais antigo, seria formado por caçadores-coletores como os Maku; o segundo seria de grupos de origem Arawak vindos do norte; a terceira onda seria de índios de fala Tukano, oriunda do oeste. Estamos tratando aqui da formação das últimas camadas, especialmente da terceira.

Utilizando o método da reconstrução lingüística, Urban afirma que “é muito provável que os Tukano tenham surgido mais a oeste do que a área dos Tukano orientais sugere” (1992:98), sua origem tendo sido portanto numa região mais alta que os vales dos rios. Sugere-se que os Arawak têm uma origem na periferia do curso principal do rio Amazonas, estas línguas apresentando uma profundidade cronológica mais alta que as línguas Tukano Orientais.

As cosmologias Tukano e Arawak de certa forma corroboram para a idéia de que quando os grupos Tukano migraram para o ARN, os Arawak já estavam lá: a mitologia da origem do grupo Tukano se refere à grande viagem da cobra-canoa, enquanto as tradições Arawak indicam uma origem autóctone (Wright, 1992:256).

Goldman mostra a importância, para os Cubeo, do deus Arawak *Kuwai* (1979:52, 147-148). No entanto, este autor lembra que ele não é considerado um deus, mas sim um ser mítico que é um herói cultural, um transformador (*op.cit.*:255). Os Cubeo dizem que foram os “primeiros” (*first people*) que lhes ensinaram os ritos de iniciação. Estes “primeiros”, por sua vez, haviam sido ensinados por *Kuwai*. Os Cubeo contam que “no início, no entanto, foram as mulheres que tocaram as flautas e trompetes. Elas passavam tanto tempo tocando que não faziam nada além disso.

Kuwai corrigiu isto. Ele tomou os instrumentos das mulheres e lhes deu aos homens, avisando-os para nunca permitir que elas os tomem de volta” (*op.cit*:193). Esta estória -da qual há várias versões em todo o ARN, e cuja versão Ye’pâ-masa estou apresentando aqui- portanto se passou entre os “primeiros”, para os Cubeo. É possível que estes “primeiros” sejam os povos Arawak.

Minha contribuição a esta hipótese se refere à origem Arawak da língua ancestral dos *Kapiwayâ* e às semelhanças que pude observar entre gêneros musicais Wakuénai e Ye’pâ-masa. De fato, pude comparar minhas gravações de música Ye’pâ-masa com gravações da música Wakuénai¹⁰³, e constatar semelhanças marcantes. O uso dos trompetes sagrados de *Kuwai* na cerimônia *Kwépani* (“dança de *Kuwái*”) se dá

através dos mesmos padrões de alternância que os observados entre os *mirá-põ’ra*. As flautas e trompetes sagrados de *Kuwái* também não podem ser vistos por mulheres e crianças, ficando numa casa especial durante a cerimônia (Hill,s/d:6). Tanto no *Kwépani* quanto nos ritos de iniciação masculina Tukano há o uso do açoite, que como vimos, é considerado na Etnomusicologia também como instrumento musical (em Ye’pâ-masa: *tārari-waso*, em *Wakuénai*: *kápeti*). Há um gênero musical especialmente ligado a este “instrumento”, os *kápetiápani* (dança do açoite, ver Hill,s/d).

Mas as semelhanças mais marcantes estão no nível “gramatical” dos ritos. Já mostrei aqui o papel da *yihigó* nos cantos *Kapiwayâ*. Ocorre que há o mesmo fenômeno nos *Kwépani*, onde uma mulher emite uma longa nota aguda durante os cantos masculinos (Hill,s/d:7). Mostrei aqui que a *yihigó* canta a nota correspondente ao centro-tonal do canto, ou uma nota muito próxima deste, e é exatamente isso o que acontece também nos *Kwépani*.

E finalmente, os próprios cantos masculinos *Kwépani* tem muita semelhança musical com os *Kapiwayâ*: o mesmo tipo de vinheta de abertura (utilizando-se bastão de ritmo em “tremolo”); a presença de um voz mais saliente e que parece servir de guia, como a do *bayá*; o repertório de notas também é muito semelhante, com o uso repetitivo da palavra *pimaryé*. Quanto a esta palavra, Hill informa: “’*Mariye*’ refers to ‘feathers of the white garza’, an allusion to the white garza feathers worn by men,

¹⁰³ Graças ao material gentilmente enviado por Hill (1997a). Remeto o leitor aos textos de Hill para um aprofundamento na mitologia e música *Wakuénai* (1985,1987,1988,1990,1992,1993,1997a).

particularly leaders, in sacred male initiation rituals and *kwepani* ceremonies when the sacred flutes and trumpets of *Kuwai* are played. The point of these ritual and ceremonial performances is to socially enact the mythic being of *Kuwai*. Also, in the songs called *kapetiapani* ("whip-dance"), the term "*pimariye*" ("you -white garza feather") is one of several terms referring to *Kuwai*, the primordial human being of myth"(1997). Nos *Kapiwayâ*, esta palavra é falada tanto quanto nos gêneros Arawak mencionados. Antes de pensar numa conexão com os Arawak, eu já imaginava que se tratava de uma palavra central na língua esquecida, por sua importância "estratégica" nas canções. Estudos comparativos da música Tukano/Arawak poderão verificar se os deuses Tukano falavam uma língua Arawak!

Observo que também a música cantada por mulheres Arawak nas cerimônias de troca *Pudáli* lembra de forma marcante o *Ãhadeakĩ*, evidenciando muitas semelhanças timbrísticas das vozes femininas, explorando a estrutura poética da canção de forma aparentemente também flexível em relação ao encaixe do texto. E a mesma risada ritual como vinheta de finalização.

Vejam algumas correlações entre divindades como *Ye'pâ-masa* e *Jurupari*. Há uma associação entre o deus *Ye'pâ-masa* *Ye'pâ-õ'âkĩhĩ* e o deus Arawak *Iãápiríkuli*. Brüzzi já conhecia esta associação, segundo uma entrevista: "Um pequeno informante de Iauareté completou esclarecendo que *Bisú* é o *Jurupari*. Conforme lenda narrada pelo pajé Vicente Rodrigues, Taryana, *O'ã-kõ* se diz em taryana *Yaperíkuli*, e é irmão de *Bisú*; sendo este mau, e aquele bom. Nas lendas *arwáke*, *Bisú* vem identificado com *Jurupari*" (Brüzzi,1977:296). Sobre a semelhança entre *Wãti*, *Bisú* e *Kuwái*: "foi *O'ã-kõ* quem queimou *Wãx-tĩ*, dito também *Bisú*" (*op.cit*:294).

Este autor, aliás, embora não conhecesse o gênero *Kapiwayâ*, classificando-o juntamente como "cânticos do homens", já supunha a origem Arawak destes cantos, já que observou vários cantos onde se cantava as palavras *Kuwai* e *Perríkuli*. Brüzzi perguntou-se: "Seria mera coincidência de sons, em línguas diversas? Seriam canções *arwáke* aprendidas pelas tribos do grupo Tukano? Não seriam de origem *Arwáke* todas as danças destas tribos?" (1977:350).

Como já comentei antes, houve uma associação entre figuras da cosmologia do ARN com o mundo Tupi, de onde provém a idéia de *Jurupari*, e este fato pode ter

relevância em hipóteses relacionadas à formação do chamado “terceiro estrato” populacional no ARN (ver Nimuendajú,1955).

A hipótese aqui seria: se os textos dos cantos sagrados dos Ye’pâ-masa (podendo-se analisar a generalização para todo o grupo Tukano) são de origem Arawak, é natural que se confirme que quando o grupo Tukano chegou à região (possivelmente proveniente do oeste), os povos Arawak já ocupavam esta área. O que aconteceu, e aqui está a hipótese, é que, após um período inicial de contato com a mitologia e cosmologia Arawak, os Tukano se apropriaram dos deuses e da língua Arawak na reconstrução do seu *cosmos*. Esta influência Arawak, posteriormente, é “esquecida”, remetendo-se os elementos que foram tomados desta cultura para um “inconsciente mítico”, que continua operando no discurso e nos *Kapiwayâ*.

Uma análise comparativa dos textos e músicas Tukano-Arawak poderá avaliar esta hipótese e, desta forma, ajudar numa reconstituição histórica da região. Trata-se de uma *musicocronologia* (ver Menezes Bastos,1995), a exemplo da música e dos mitos dos povos aborígenes da Austrália, que estão servindo de documento para uma revisão dos mapas locais (Seeger,1997).

Para concluir esta seção, devo dizer que tive receio de expressar algumas das hipóteses levantadas nesta dissertação, mas fui encorajado pelas elegantes palavras de Lévi-Strauss: “negar fatos, por acreditá-los incompreensíveis, é certamente mais estéril, do ponto de vista do progresso do conhecimento, que elaborar hipóteses; mesmo se estas são inaceitáveis, elas sucitam, precisamente por sua insuficiência, a crítica e a pesquisa que saberão um dia ultrapassá-las”(1974a:282).

III.9 Comentários Finais

Para concluir esta dissertação, pretendo comentar aqui um aspecto da bibliografia etnológica do ARN, e em seguida discutir um modelo para a compreensão da música das Terras Baixas.

A extensa bibliografia etnológica sobre o Noroeste Amazônico mostra como esta é uma área onde há uma difícil visibilidade das fronteiras entre os grupos sociais. Isto é enfatizado por todos os autores que ali trabalham. Ao mergulhar na leitura dos textos destes autores, parece que se está mergulhando, ao mesmo tempo, no caso específico do grupo analisado e num possível modelo para todos os grupos do ARN. São muitas as generalizações para o nível local, e, no entanto, cada autor se detem no grupo por ele estudado: os Hugh-Jones (1979) estudam os Barasana; Chernela (1993) estuda os Wanano; Buchillet (1983) e Reichel-Dolmatoff (1986), os Desano; Goldman (1979), os Cubeo; Hill (1983), os Wakuénai; Jackson (1982) estuda os Bará; Silverwood-Cope (1990), os Maku; Cabalzar F° (1995), os Tuyuka; Ârhem (1981), os Makuna; Wright (1981), os Baniwa; Bidou (1976) estuda os Tatuyo; entre outros autores.

Algo muito curioso é que os Ye'pâ-masa, cuja língua, falada por mais de 10.000 pessoas, é hegemônica em toda a região (Ramirez,1997a:9), não foram objeto de nenhum estudo aprofundado. Pode-se mencionar aqui o estudo de Vincent (1987) sobre as máscaras do ARN, onde o autor informa que está desenvolvendo uma etnografia sobre os Ye'pâ-masa, tendo inclusive pesquisado, como eu fiz, na região do Papury. Foi-me impossível encontrar esta sua monografia. Os textos de Fulop (1954,1956), sobre a *Cultura Tucana*, referem-se também aos Ye'pâ-masa: trata-se de mitos colhidos pelo autor na região do Papury em entrevistas com um único informante, entrevistas que, por sua vez, foram traduzidas para o espanhol pelo irmão deste informante. Mas uma etnografia mais densa sobre a cultura Ye'pâ-masa, do porte daquelas acima mencionadas, ainda não foi feita¹⁰⁴. É possível que eu mesmo me aventure no sentido de tentar preencher esta lacuna futuramente. Mas mesmo se eu não puder fazê-lo, creio que a presente dissertação representará uma contribuição

¹⁰⁴ Isto me foi confirmado por Cabalzar F° (1995-97).

especial neste sentido, já que é privilegiada a perspectiva que se tem de uma sociedade através do estudo de sua música.

Comentarei agora algumas hipóteses de Menezes Bastos com relação à música das Terras Baixas (1996). O autor propõe que o universo das Terras Baixas é eminentemente comunicacional, o ritual se apresentando como sistema de comunicação. Partindo do planeta Xinguano, Menezes Bastos apresenta sua hipótese alternativa em três pontos:

1. Estrutura Núcleo/Periferia: aqui o núcleo de uma performance musical, formado por um corpo de músicos especializados, constitui o canto central homofônico, havendo uma atividade musical periférica, cuja música é de caráter ilustrativo ou comentacional em relação ao núcleo.
2. Estrutura Seqüencial: as canções rituais são organizadas em blocos, onde são repetidas, variadas, excluídas ou resseriadas, separadas por vinhetas, formando módulos que são realizados como instâncias; os conjuntos de instâncias formam a estrutura seqüencial de um sistema musical-ritual, que organiza todo o repertório de um conjunto de rituais ao longo das estações do ano.
3. Estrutura Mito-Música-Dança: aqui a música se apresenta como um sistema tradutor do canal comunicativo do ritual, que traduz o mito em dança, pintura corporal, arte plumária e outras artes visuais, estes os últimos redutores deste sistema intersemiótico.

Estas três estruturas inspiram um comentário a partir dos resultados deste estudo sobre o sistema musical Ye'pâ-masa. Sem dúvida, a terceira estrutura é aqui fortemente pertinente, o que fica mais evidente nos *Kapiwayâ* e na Música de Jurupari, gêneros musicais onde o mito atualiza-se em dança e performance através dos sons musicais.

Quanto à segunda estrutura, só posso afirmar que é bastante provável que haja uma ordenação cancional de ciclos com os *Kapiwayâ*, o que só poderá ser observado através de longos períodos em campo.

Já a primeira estrutura não apareceu tão claramente quanto na música xinguana, onde o mestre de música e seus aprendizes cantam a canção no núcleo, sendo esta canção comentada por jovens, adolescentes e crianças na periferia, através de onomatopéias. No entanto, se este quadro não aparece tão claramente entre os Ye'pâ-masa, sugiro que ele mostra muita pertinência quando se olha a questão sob outro ângulo. Por exemplo, o *bayá* desempenha um papel decisivamente nuclear em relação aos outros homens nos *Kapiwayâ*, que constituem, assim, um tipo de periferia homofônica e hierárquica. Outro ponto de vista aqui é olhar a relação *Kapiwayâ/Ãhadeak* como exibindo uma complementaridade do tipo núcleo/periferia, aqui manifesta como canto/pausa. Inspirado na interpretação que apresentei destes gêneros, sugiro aqui que a idéia de núcleo/periferia, que a princípio remete ao plano espacial, pode se estabelecer também no plano temporal, a fixidez do tempo mítico como núcleo temporal, cuja periferia nada mais é que o correr do tempo histórico. Isto pode ter alguma pertinência mesmo no universo xinguano, a canção do mestre e aprendizes surgindo como manifestação do “sempre o mesmo”, e as onomatopéias da periferia como realizações da diacronia, da natureza e da vida. Menezes Bastos sugere isto, ao mostrar como o tempo mítico kamayurá, *mawe*, funciona, no ritual, como um *script* de ópera, *script* este que tem sua realização no tempo histórico, *ãng*. A música é o veículo que “torna possível a passagem entre estas duas temporalidades, traduzindo uma na outra”(1996:15).

Portanto me parece fértil o modelo acima, bem como a ênfase na realidade comunicativa e comentacional da Música Amazônica. Os estudos da Etnologia das Terras Baixas mostram como esta região é rica em sistemas de comunicação que são marcados por uma artisticidade que invade todas as dimensões culturais. Fica claro, nestes estudos, o papel central da música nestas sociedades, havendo a necessidade de dialogar com outros domínios, das artes, cosmologia, filosofia e política, para se dar conta da compreensão desta significação estratégica da música: destes diálogos podem surgir modelos como as três estruturas acima, que constituem um capital intelectual de alto valor.

Este mesmo diálogo pode ser realizado no âmbito da música e da cultura ocidental (como já fazem, p. ex. Agawu,1991 e McClary,1987,1991), da música popular (Middleton,1990;Monson,1996;Shepherd,1991), ou mesmo com qualquer outra música ou cultura, abrindo-se uma perspectiva comparativa bastante sedutora.

Para chegar enfim à conclusão da presente dissertação, lembro-me que Menezes Bastos costuma dizer que “a melhor antropologia da música é sua melhor musicologia”. Estou de acordo com esta frase, na qual está implícita a idéia de que um estudo antropológico aprofundado da música, que toque no seu fundo sócio-cultural, no seu nível semântico, ao mesmo tempo envolve necessariamente uma minuciosa análise de seu nível expressivo. Esta frase se justifica não porque um nível seja mais relevante que outro, mas simplesmente porque a tradição musicológica, esquecendo-se da plenitude representacional da música, deixou de lado a conjunção destes níveis. Uma Musicologia “com homem”, ou uma Antropologia “com música”, podem decifrar o que se expressa nos sons da música.

IV. TEXTOS ANEXOS

Devo aqui dar uma breve explicação quanto à natureza dos textos abaixo. É comum encontrar-se estudos nos quais os mitos são colocados como textos anexos (p.ex., S.Hugh-Jones,1979). Também é comum encontrarem-se aí léxicos, cartas celestes e mapas. Nesta dissertação, no entanto, além de mitos e léxico, há nos anexos alguns textos cuja natureza é a de uma grande nota-de-rodapé que foi deslocada do corpo da dissertação. Se, por um lado, este procedimento tornou esta seção extensa demais, por outro, penso que a clareza das descrições e comentários seria ameaçada por notas-de-rodapé deste vulto, que aliás apontam, com seu caráter proto-ensaístico, para tópicos que vão além da intenção descritivo-analítica desta dissertação. Já omiti-los, isto seria uma perda grande demais, pois são textos que fizeram parte da construção desta dissertação, surgiram juntos com ela, dentro dela.

1. MITOS

O menino Caapi (*Kapi-masa*)

Em *Diâ-wi'i* nasceu o menino *Kapi-masa*, filho de uma mulher Tukano e de pai desconhecido. Seu nascimento havia sido prenunciado por *Ye'pâ-ô'âkîhî*. Assim que o menino nasceu, todos sentiram os efeitos do caapi, ficaram embebedados, tontos. As mulheres levaram o *Kapi-masa* dentro de uma cuia grande até *Butûyarî-ô'âkîhî* que também estava sob o efeito do caapi. Mas havia um *wîrî* (macaco-preguiça) pendurado perto da lenha, e as mulheres acharam que era *Butûyarî-ô'âkîhî* que havia tomado a forma daquele animal, e entregaram o *kapi-masa* a ele. O *wîrî*, então, levou o menino embora, seguindo para longe, em direção à Colômbia. Quando o menino foi levado, o efeito do caapi cessou, e *Butûyarî-ô'âkîhî* perguntou às mulheres onde estava o *kapi-masa*. Elas falaram que já o haviam entregado a ele, mas ele disse que não viu o menino. Elas contaram que entregaram ao *wîrî*, pensando que ele havia se transformado no animal. *Butûyarî-ô'âkîhî* deu conta de que o menino fora roubado, e imediatamente foi embora atrás dele. E conseguiu alcançar o menino, mas ele já havia sido morto e despedaçado. Juntou, então, os pedaços do *Kapi-masa* e levou de volta a *Diâ-wi'i*. Cada pedaço do *Kapi-masa* daria origem a um tipo de caapi. Assim que os pedaços do *Kapi-masa* foram distribuídos, as diferentes línguas surgiram e as pessoas não se entendiam mais. Assim, as diferentes etnias ganharam o caapi e passaram a falar suas respectivas línguas. Os pedaços do menino caapi e os tipos de caapi são os seguintes:

- antebraço direito - *bo're-kapi-daa* (“caapi branco”)
- o antebraço esquerdo - *kuri-kapi-daa* (“caapi de nó”)
- o braço direito - *merê-kapi-daa* (“caapi de ingá”). Estes três tipos são utilizados nas danças e festas.
- o braço esquerdo - *baya'ri-daa* (“caapi do bayá”). De dois diferentes tipos:

ĩmĩ-daá-kapi e *numio-daá-kapi* ; são os caapis que são misturados para se tornar *bayá*.

- tripas - *masarĩ-kapi-daa* (“caapi do saber”), para dar inteligência e fortalecer a memória.
- penis - *pũrĩ-kapi-daa* (“caapi de folha”)
- coxa direita - *kapi-daa* , para a cura de doenças, dores, para passar o efeito de venenos.
- espinha dorsal - *uhuáke-kapi-daa* (“caapi da febre”), para baixar a febre.
- cóccix - *yaĩwa-kapi-daa* e *wa’ĩ-kapi-daa* (“caapis do pagé”), para a iniciação do pagé.

O *Kapi-masa* foi um ser com grandes conhecimentos especiais da música e da dança sagradas, ele era um *miriá-masĩ*.

Cosmogonia Ye’pâ-masa

Antes o mundo já existia, pois *Ye’pâ-õ’âkĩhĩ* já existia como deus eterno, e o mundo era ele mesmo, ele era o mundo. O mundo já existia, sol, plantas, rios, mas *Ye’pâ-õ’âkĩhĩ* estava sozinho, e resolveu criar os *Pa’mĩli-masa* (os ancestrais dos índios). Eles foram criados por *Ye’pâ-õ’âkĩhĩ* como *wa’ĩ-masa* (“gente-peixe”), e viviam no mundo subterrâneo, *wamĩ-dia-di’ta* (“terra do rio Umari”). Os *wa’ĩ-masa* estavam presos ali, naquele mundo escuro, e começaram a ficar cansados dali e a querer sair. Primeiro quiseram ser água, e se transformaram em *akó-masa* (“gente-água”), transformaram-se em água preta, clara e branca. Mas não deu certo, e eles quiseram pedra. Então, os *Pa’mĩli-masa* se transformaram em *ĩtá-masa* (“gente-pedra”), e assim ficaram por muito tempo. Depois não quiseram mais, e se transformaram *õ’mé-masa* (gente-vento). Também não gostaram de ser vento, e quiseram se transformar em pajés. Então, os *Pa’mĩli-masa* se transformaram em *yaĩwa-masa* (“gente-onça”), mas também não gostaram disso, e voltaram a ser *wa’ĩ-masa*. Eles queriam muito escapar dali e sair para outro mundo, e começaram a

procurar algum buraco ou passagem. Procuraram, procuraram, até que chegaram em *diâ-tiro-wi'i* (“casa do rio com paredão”), onde não havia mais para onde passar. No entanto, no caminho conseguiram um barco para a viagem ao outro mundo, *ōpekó-pīrô* (“cobra-do-leite”, a cobra-canoa). Então eles voltaram para onde moravam, um lugar chamado *diâ-pasa-sa'aro-wi'i* (“casa do rio das raízes aéreas”). Eles moravam lá com sua mãe, *Ye'pâ-pako* (“mãe da gente”). Os *Pa'mêli-masa* contaram para a mãe que queriam ir para o outro mundo, mas não conseguiam achar um buraco para passar. Então *Ye'pâ-pako* nomeou os *ye'pâ-di'iro-masa* (“gente de terra fina”), os ancestrais dos *Ye'pâ-masa* (“gente de terra”), os quatro irmãos, que são *Doêtiro* (“garganta de traíra”), *Yu'upuri-îmîsî-yuruká* (“bisbilhoteiro pendurado no céu”), *Doê* (“traíra”) e *Kîmaro yaî-ô'â* (“osso de onça do verão”), que seriam os guias para a viagem. Depois ela tirou o seu osso do fêmur e com ele fez os *miriá-pô'ra* (trompetes sagrados), e os entregou para que furassem a parede e atravessassem. Com os trompetes sagrados, os *Pa'mêli-masa*, todos dentro de seu barco, *ōpekó-pīrô*, voltaram a *diâ-tiro-wi'i* para tentar atravessar. Quando chegaram lá, enquanto todos ficaram esperando, um par de *Pa'mêli-masa*, munidos de um par de *dî tî* (esquilo, um dos pares de trompetes sagrados), subiram até *îmîse-wi'i* (“casa do céu”), que é a parede que separa o mundo subterrâneo do mundo superior, e lá tocaram seus instrumentos: “*tiiii...tiiii...tiiii*”, utilizando o som para sondar exatamente por onde poderiam passar. Daí voltaram para se juntar aos outros. Colocando os trompetes sagrados à frente, foram em direção àquele ponto e se enfiaram bem ali. Os *miriá-pô'ra* serviram para arrebentar aquela parede e atravessar para o outro mundo.

Eles saíram no fundo do mar, num lugar que se chama *diâ-morera-wi'i* (“casa do rio com rebojo”) e foram subindo até a superfície. Era noite e o céu estava cheio de estrelas. Maravilhados, os *Pa'mêli-masa* quiseram subir mais e se transformar em estrelas. Eles conseguiram subir aos céus e formaram as constelações, tais como as conhecemos hoje. Assim ficaram por muito tempo, como *yōkoá-masa* (“gente-estrela”), até que não quiseram mais, e desceram ao mar, até a cobra-canoa, e voltaram novamente à forma de peixe. Foi quando já não era mais noite e eles viram o sol. Ficaram querendo subir ao sol para ver se havia gente lá. Tentaram subir usando o *yaîgî* (cetro, bastão com um gancho na ponta), mas sentiram muito calor e caíram.

Pediram ajuda para a mãe, e ela lhes deu uma roupa muito fria. Utilizando esta roupa como um escudo contra o calor, eles conseguiram subir, mas o sol não suportou o frio e caiu, e todos caíram também. O sol era uma pessoa que estava morta, mas pôde ser ressuscitada através do tabaco, porque ali mesmo o cigarro foi inventado. O sol era o ancestral dos Desano (*imîkohori-masa* - “gente do dia”), e contou aos *Pa'mîli-masa* que lá onde ele mora é feio, cheio de buracos, e ele queria ir junto com eles à procura de uma terra melhor para viver e multiplicar. Apesar da cobra-canoa estar cheia, havia um lugar para ele bem na proa, onde ele poderia vigiar, avisar dos lugares perigosos e inimigos ao longo da viagem. Assim a cobra-canoa seguiu viagem em direção a uma terra boa para se viver. Nela estavam os *Pa'mîli-masa*, um par de cada etnia, cada qual já falando sua língua, inclusive o Desano, que ia na proa, e o *Peôgî* (Maku), que ia no alto, segurando o *yaîgî*. Todos foram fumando cigarro, e as cinzas que caíam se transformavam em terra fértil. A cada local que chegava, a cobra-canoa encostava e dela descia um casal.

A cobra-canoa chegou em *ye'pâ-wi'i* (“casa da gente”), e seguiu para *ôpekó-wi'i* (“casa do leite”), depois para *kusîra-wi'i* (“casa submersa” - aqui é a origem dos Wanano), *sê'rero-wi'i* (“casa da bifurcação de rios”). Foi subindo o rio até *numiô-pãramera-wi'i* (“casa das netas”), passou por *diâ-marî-wi'i* (“casa do rio de areia fina” - onde hoje é a cidade de Manaus), *pîro-wi'i* (“casa da cobra grande”, perto da grande lagoa de Ubiacuará), *diâ-hato-wi'i* (“casa do rio da cuia”), *barâ-wi'i* (“casa da pussanga”, atual cidade de Barcelos), e daí entrou no rio Cauaboris (Guariba é o local de origem dos *emoã-masa*, “gente de urucum”, os Yanomami). Depois entrou na boca do rio Curicuriary, e foi até *monakî-wi'i* (“casa vazia”, atual cidade de São Gabriel da Cachoeira), depois *kalê-paká-wi'i* (“casa do abiu grande” - abiu: uma planta), *o'li-wi'i* (“casa das flores”, atual ilha das flores), *diâ-tukurá-wi'i*, no rio Cassiqueri, e subiu o rio Negro até o Orinoco, mas viram que o caminho estava errado e voltaram, mas lá, em Tunuí, ficaram os *po'teri-kâharã-masa* (“gente que fala errado”, gente das cabeceiras, os Cubeo).

Então entraram no rio Içana, pela cachoeira de *turuí-turu-wi'i* (“casa onde se dá cambalhota”), e cachoeira de *Arari-pira* e *Apuí* (“baú”); ali ficaram os primitivos *paárã-masa* (“gente que passa na frente”, os Tariano) e *bekará-masa* (“gente-manuêra”, larva comestível, os Baniwa). Os *Pa'mîli-masa* então baixaram o rio Negro

e entraram no rio Uaupés, passando pela ilha Sororoca, por Cunurí, Bela Vista (Ilha Grande) e chegaram em *diâ-wi'i* (“casa do rio”). Aqui uma mulher Tukano que estava grávida não se sabe de quem deu a luz a *Kapi-masa* (o menino caapi), e os *Pa'mêli-masa* ficaram sob o efeito alucinógeno do caapi e começaram a falar línguas diferentes (ver o mito “O menino *Capi*”).

Continuaram subindo o rio Uaupés até a boca do Tiquié, em *ma'ã-poalí-wi'i* (“casa da pena de arara”, uma ilha), e foi ali que *Ye'pâ-õ'âkîhî* começou a criar os cantos *Kapiwayâ* (ver “Cantos *Kapiwayâ*”), e criou também os adornos e todos os paramentos para a dança. Seguiram até *Sirîpa-wi'i* (“casa onde se pula sobre a água”, atual Pari-Cachoeira), e dali voltaram até Taraquá, em *Mêre-paká-wi'i* (“casa do ingá grande”) e seguiram até *Yamâ-sa'aro* (“serra do veado”, lugar também conhecido como Ponta Fria), onde terminou o efeito do *Capi* e os *Pa'mêli-masa* ficaram com frio. Foi ali também que os *Peogî* (Makú) inventaram o *yamâ-dîpoa* para tocar (“cabeça de veado”, ver “Instrumentos Musicais *Ye'pa-masa*”). Seguiram para *Bu'sa-yá* (uma penugem vegetal), onde *Ye'pâ-õ'âkîhî* encontrou as penas que são utilizadas nas danças, chegaram a *Di'i-peri* (... de barro, lugar também conhecido como ponta Tuyukacuara). Dali seguiram até *U'ura-wi'i* (“casa do cabeçudo”, uma ilha abaixo da Cachoeira de Ipanoré), e ali ficaram por muito tempo, fumando cigarro e pensando como se transformar em gente. Passaram por um igarapé que lhes confundiu as idéias, e foi quando *Ye'pâ-õ'âkîhî* ouviu um som que vinha de dentro da cobra canoa que parecia o canto do arapaço (pica-pau). Como não gostou desse som, ao chegar em *Kôle-yo'ã*, pediu a aqueles que estavam tocando aquele som para descerem. Ali ficaram os *Kõrea-masá* (os Arapaço).

Chegaram então a *Miriá-põ'ra-wi'i* (“casa dos instrumentos sagrados”, onde é a Cachoeira de Ipanoré), onde *Ye'pâ-pakó* (“mãe da gente”) os ajudou a utilizar os instrumentos jurupari para se transformarem em humanos. Eles se transformaram em gente, mas continuaram vivendo debaixo d'água. Em *Wa'í-ma'ã*, que é um paraná (ilha fluvial), *ye'pâ-õ'âkîhî* inventou mais cantos *Kapiwayâ*, utilizando uma panela (*Y'õkîtî*, panela para manicuera), e depois em *Kitiora* encontrou o *kitiô* (sementes utilizadas nos chocalhos de tornozelo).

Chegaram então a *Pe'tá-wi'i* (“casa da transformação”), onde *ye'pâ-ô'âkîhî* ensinou o uso dos instrumentos jurupari para a transformação e memória, e os *pa'mîli-masa* puderam sair da água e pisar na terra pela primeira vez. E foram saindo, primeiro *Ye'pâ-masa* (“gente-terra”, os Tukanos propriamente), depois *Pîrô-masa* (“gente-cobra”, os Piratapuyo), e depois *Di'i-kahára-masa* (“gente-argila”, os Tuyuka), depois *Akóti-kîhî-masa* (“gente-besouro d'água”, os Wanano), *Peogî* (os Maku), e *îmî kohori-masa* (“gente do dia”, os Desano), e também todos os outros.

Seguiram em frente, e foi ouvido um som esquisito, apelidado de *nuhîînoá*, que foi a origem dos Yuhurirã, e eles chegaram a Sakupé, onde ficaram os *Pîrô-masa* (“gente-cobra”, os Piratapuyo). Retornaram um pouco e foram subindo o rio até onde avistaram a cobra *Bu'u-pîró*, e desviaram dela por um igarapé e se afastaram das piranhas, passando por uma terra boa (Urubucuará). No igarapé Timbó pararam para fumar cigarro e pensar como sair dali. Resolveram sair dali voando, e se transformaram em morcêgos grandes (*O'sô-pakará-suti*). Então voaram em direção à cachoeira, onde hoje é a cidade de Iauaretê, carregando consigo a cobra-canoa, que ficou invisível. No caminho, em *Okó-serero-wi'i* (“casa do encontro das águas”, Santa Maria), ficou o casal primitivo *Di'i-kāhára-masa* (“gente-argila”, os Tuyuka); os Tuyuka tentaram entrar no rio Papury, mas deram de encontro com o monstro *Kapiã*, que queria comê-los, e, como não conseguiram desviar do monstro, transformaram-se em morcêgos e foram para a pedra do morcêgo, que ainda hoje existe na boca do Papury (*O'soa-ga*).

A cobra-canoa seguiu subindo o rio Uaupés, passando por uma pedra grande (*Ka'îpa*) e chegando então a *Yaîwa-poeya* (“cachoeira da onça”, atual cidade de Iauaretê), e continuaram subindo o rio Uaupés, passando pela cachoeira de Carurú, onde ficam mais Piratapuyas. Em *Poápa-wi'i* (onde todos viraram a cabeça, onde hoje é a cidade de cidade de Santa Cruz, na Colômbia) eles se encontraram com os *Po'terî-kāhara-masa* (“gente das cabeceiras”, os Cubeo) que haviam ficado em Tunuí. Fumaram cigarro e então o *Yaîgî* (cetro) se reclinou apontando na direção da volta, e eles voltaram; ali ficaram os *Akóti-kîhî-masa* (“gente-besouro d'água”, os Wanano). Ao chegarem em Uaracapurí, na cachoeira Macucú (onde hoje é Ananás, na Colômbia), encostaram a cobra-canoa e seguiram a pé até Macú-paraná, chegando a

Watiã-ãhari-wi'i (casa dos diabos contorcidos, o “céu” dos índios Tukano, para onde suas almas vão após a morte do corpo). Neste local, receberam de *Watiã-da'ali* uma comida mágica que rejuvenesce e torna imortal quem comê-la. Ele tinha dois filhos, e pediu a estes para ir no mato buscar passarinhos carayurú para tirar as penas. Mas seus filhos não voltaram na hora combinada, quando todos iriam comer a comida mágica, e por isso não puderam comê-la. O irmão mais velho matou o mais moço, e cortou o pênis deste para fazer o fumo de pagé. Ali ficaram os *imãkohori-masa* (“gente do dia”, os Desano), só restou os *Ye'pâ-masa* e *Peogã* (Maku). Estes voltaram à cachoeira Macucú, entraram na cobra-canoa, e seguiram para *Po'osaya-ka* (cachoeira de Macú), onde os *Peogã* multiplicaram-se e onde aparece o *Uati-sipé-mãrig+* (“diabo-sem-ânus”, ver “Estória do diabo-sem-ânus”). Saíram do Macú-paraná, chegando a *Yehê-u'ka-wi'i* (“casa da pena de garça”), no rio Papury, onde, no buraco de uma pedra, *ye'pâ-õ'ãkãhã* criou mais cantos Kapiwayã. Em *Diã-yô-wi'i* (“casa do rio da ariranha”, onde hoje é a cidade de Teresita, na Colômbia) os *pa'mãli-masa* tomaram mais *capi* e seguiram para *Kãrapa-wi'i*, passaram por *Sa'adãkãli* (“cachoeira do peixe elétrico”), onde aconteceu das mulheres verem a preparação dos instrumentos jurupari. Seguindo no rio Papury, passaram por uma pedra plana (*masa-pu'tipã*), onde *Doêtiro*, um dos quatro irmãos *Ye'pâ-masa*, se alegrou e percebeu que estavam chegando na terra prometida. Ali fumaram o último cigarro, onde hoje há uma grande clareira (*mãro-utú*). Entrando no igarapé Turi, a cobra-canoa não formou mais uma embarcação, e eles foram levados por jacarés. No caminho, em *Diã-we'e*, as mulheres descobriram o genipapo para pintar o corpo.

Chegaram a *Tãowéri-wi'i* (“casa da longa distância”), onde *Doêtiro* teve uma visão de todas as tribos de *pa'mãli-masa* que haviam descido ao longo da viagem da cobra-canoa e, percebendo que estava tudo bem, deitou-se de costas e penetrou na terra. A partir dali, seu irmão *Yu'úpuri imãsê yuruká* tomou seu lugar e seguiram Turi adentro.

Em *Wapú-wi'i* (“casa da planície”), *Yu'úpuri imãsê yuruká* percebeu que havia chegado na terra prometida, *Wapú*, e ali penetrou na terra. Seu irmão *Doê*, no entanto, resolveu continuar andando, juntamente com seu outro irmão *Kãmãro yaï õ'a* e com um *Peogã*.

Chegando em *Yesei-wi'i* (hoje conhecida como serra dos porcos, ou Santo Atanásio), *Doê* penetrou na terra, e *Kîmâro yaî ò'a* deu uma mulher para o *Peogî*, dizendo para ele que podia ficar ali e guardar o lugar (esta mulher se chamava *Duhuigó*).

Kîmâro yaî ò'a, então, voltou a *Wapú*, a terra prometida, e lá ficou, num lugar chamado *Ma'ãra-wi'i* (“casa do mosquito”), com sua irmã de viagem, que também se chamava *Duhuigó*. Aqui eles se multiplicaram. Aqui começou a história da tribo Tukano: *Wapú* é o centro. Assim, dos quatro irmãos ancestrais dos *Ye'pâ-masa*, somente *Kîmâro yaî ò'a* conseguiu chegar na sua terra prometida e ter filhos.

Os primeiros tempos dos Ye'pâ-masa em Wapú, a guerra dos irmãos e a origem do sib Weráu.

Em *Ma'ãra-wi'i*, *Kîmâro yaî ò'a* teve quatro filhos: dois homens, que se chamaram *Yu'úpuri îmîse yuruká* e *Kîmâro yaî ò'a*, e duas mulheres, que se chamaram *Yepârio O'yé-põra* e *Yepârio O'akahpéa*. Neste lugar moravam também Desanos e Tuyukas. Daqui todos os *Ye'pâ-masa* mais tarde dispersaram. *Kîmâro yaî ò'a* viveu por muito tempo, viu seus filhos e netos crescerem. Quando velho, podia se transformar em onça, tornando-se uma ameaça para todos. Por isso, *Yepârio O'yé-põra* matou o velho, e extraiu seus dentes de onça para usar como enfeite de dança.

Depois que os *Ye'pâ-masa* multiplicaram, começou a haver guerra. Eles iam até outras lugares, invadiam uma aldeia, roubavam os instrumentos musicais, os enfeites para dança, enfim, todo o material cultural, e daí voltavam para casa. Às vezes matavam todos de uma tribo e traziam meninas para serem suas esposas. Eram gente muito brava, guerreira, usavam curare para flechar. O segundo filho homem de *Kîmâro yaî ò'a*, que tinha o mesmo nome do pai, teve dois filhos homens, o mais velho chamado *Yu'úpuri*, e o mais novo *Se'êribi*. *Yu'úpuri* era muito poderoso e sábio, matava muitas pessoas, só de passar a mão na cabeça de um menino, dizendo “que menino bonito!”, o menino morria. Em Pari-cachoeira, *Yu'úpuri* matou quase todos, tendo deixado vivos somente dois meninos pequenos (*Turu-põra* e *Hosîno-põra*) e seu avô. Quando cresceram, o avô, que conhecia a origem da força de

Yu'úpuri lhes ensinou o “veneno” que matava. *Yu'úpuri* matou também quase todos os Tarianos, por causa de suas mulheres.

No entanto, *Se'êribi* foi demonstrando que tinha mais sabedoria que seu irmão mais velho, e isto foi deixando *Yu'úpuri* furioso. Certo dia haveria *Buâ-basapó* (dança da cotia, ver “Cantos *Kapiwayâ*”). Durante a festa, enquanto estava sendo servido caxiri, *Yu'úpuri* disse a seu irmão menor que tinha que sair um pouco e que, enquanto estivesse fora, ele deveria conduzir as danças e cerimônias direito, conforme a tradição. Mais tarde *Yu'úpuri* voltou, e todos tinham visto como *Se'êribi* sabia fazer tudo melhor que ele. Isto o deixou furioso, e ele perguntou “Como você, irmão menor, sabe melhor do que eu?”, a que *Se'êribi* respondeu “Irmão maior, você não cuidou bem de nosso pai, fui eu que cuidei dele, e assim ele me ensinou melhor”. *Yu'úpuri* então disse “Hoje você toma caxiri, mas amanhã prepare as flechas para brigar comigo”, e foi embora.

Já bem cedo *Se'êribi* estava pronto para a briga, de pé na porta da maloca, esperando a chegada do irmão mais velho, que estava no mato, com seu grupo, se preparando. Atrás de *Se'êribi* havia uma fila grande de ajudantes que estavam preparando flechas envenenadas. Então chegou *Yu'úpuri* com um grupo grande, todos armados de flechas envenenadas, e pararam alguns metros à frente da porta da maloca. O irmão menor, na porta da maloca, disse: “Irmão maior, você quis esta briga, você começa a atirar”. *Yu'úpuri* então começou a atirar, mas as flechas desviavam do alvo, não acertavam ninguém e caíam no chão da maloca. Então *Se'êribi* começou a atirar e cada flecha sua matava um. Muitos morreram, e outros fugiram assustados. *Yu'úpuri* morreu ali.

No entanto, todos ficaram desgostosos com esta briga e com a morte de *Yu'úpuri*, e resolveram deixar aquele lugar. *Se'êribi* disse: “se vocês não querem ficar comigo, se querem ir embora, então vão, que ninguém fique aqui!”. E houve uma grande dispersão de grupos *Ye'pâ-masa* por várias regiões. No entanto, um dos filhos de *Se'êribi*, que se chamava *Kîmâro yaî õ'a*, resolveu ficar ali, escondido de seu pai. Foi buscar uma esposa no rio Solimões e voltou, e ali começou a multiplicar, formando o sib *Weráu*, que mais tarde também se dispersou. Este sib é também chamado de *Kîmaro-põ'ra* (“filhos-do-verão”).

A origem da noite e do sono

No início não havia noite nem sono. A noite estava longe, o homem da noite ficava longe. Os *Pa'mêli-masa* pediram noite para dormir. *Ye'pâ-ô'âkîhî* então mandou dois mensageiros para buscar a noite. Quando eles pediram a noite para *Yâmîrî-masa* (o homem da noite), ele pôs numa caixa todos os tipos de bichinhos noturnos. Então deu para os mensageiros e pediu para que eles não abrissem a caixa no meio do caminho, que entregassem a caixa fechada para *Ye'pâ-ô'âkîhî*. A caixa era muito, muito pesada. Acima de Trovão (perto da boca do Uaupés), em Pitú, há um lago grande, *yaîkôro*, bem na boca tem uma pedra. Ali eles abriram a caixa, só um pouquinho, para ver porque estava tão pesada. Eles não sabiam o que tinha dentro. Então saíram todos os bichinhos, e a noite veio e ficou tão escuro que os mensageiros não puderam andar. *Ye'pâ-ô'âkîhî*, andando no mato, usava zarabatana, gostava de ipadú. Daí quando ele estava no meio do mato, ficou escuro, não podia andar. Ele soube assim que aqueles dois abriram a caixa. Começou a chover. Ele tirou ipadú da boca e fez uma cobertura para não se molhar. Daí amanheceu. Ele voltou. Os dois mensageiros viraram macacos e foram embora. Um virou macaco-barrigudo e outro macaco-gente. Mas ainda não havia sono. Os *Pa'mêli-masa* pediram o sono para dormir. *Ye'pâ-ô'âkîhî*, pois eles não dormiram à noite. Havia um homem que era o dono do sono, *Uâ-masa*, que morava numa serra perto de Bogotá. *Ye'pâ-ô'âkîhî* mandou dois homens para lá, para buscar o sono. Ao meio-dia eles chegaram lá, e ele estava no meio da maloca. Quando os mensageiros chegaram, sua mulher disse: “o que vieram fazer?”. Eles pediram o sono. Mas o dono do sono está dormindo, e ele demora para acordar. A mulher então pegou um pedaço de brasa do fogo e pôs na barriga dele. Nada. Ela pôs outro. Ele se mexeu só um pouquinho. Ele pôs um terceiro pedaço, e ele acordou: “ãããã...?”. A mulher explicou. Ele levantou-se, e foi se banhar no porto, sem cumprimentar. Voltou devagar, tomou xibé, comeu pimenta, e daí veio cumprimentar os homens. Perguntou-lhes o que vieram fazer. Eles lhe explicaram que onde moravam havia noite, não havia sono. *Ye'pâ-ô'âkîhî* lhes mandara ali, para pedir sono. *Uâ-masa* pegou uma caixa e começou a colocar ornamentos de dança nela. Quando ele começou a arrumar o material, os *Pa'mêli-*

masa já começaram a dormir. Ele disse: “levem esta caixa, sem abrir!”. Ele já sabia que dois mensageiros já haviam aberto a caixa da noite. Quando os mensageiros chegaram, todos já estavam dormindo. *Ye’pâ-ô’âkîhî* estava os esperando, mas estava dormindo. Os meninos o acordaram: “aqui está a caixa!”. *Ye’pâ-ô’âkîhî* disse que isto não dá certo, senão dormiríamos o tempo todo. *Ye’pâ-ô’âkîhî* disse para não abrir a caixa, era sono demais. Ele foi buscar cipó no mato e amarrou bem a caixa. Guardou-a. Ninguém pode abri-la. Ela está no mundo dos mortos.

A Origem dos *Miriá-pô’ra*, os Instrumentos Sagrados ¹⁰⁵

Os instrumentos sagrados são uma coisa dos *Ye’pâ-masa*, e surgem junto com eles, mas acontece que seu surgimento não se deu bem como o previsto. Quando *Ye’pâ-ô’âkîhî* resolveu entregar os instrumentos aos *Ye’pâ-masa*, toda a origem do mundo já tinha passado, os *Pa’mêli-masa* já viviam em suas aldeias. Os primeiros *miriá-pô’ra*, que vieram desde a origem do mundo, que se originam do osso do fêmur da *Ye’pâ-pako*, hoje estes estão enterrados em *Wapú*, junto com o primeiro trocano, são todos feitos de ouro.

Ye’pâ-ô’âkîhî começou a derrubar paxiúbas e despedeçá-las. No lugar em que tirava cada paxiúba ficava uma pedra. Ele queria distribuir os *miriá-pô’ra* para os índios homens, e enganava as mulheres dizendo que não estava derrubando paxiúba, mas sim outras madeiras, como *kasâ*, só que era paxiúba mesmo. As mulheres queriam saber, porque já usavam paxiúba para o *îpeori-pîhi* ¹⁰⁶. *Ye’pâ-ô’âkîhî* sabia quantos índios havia no mundo, e cortava o número certo de paxiúbas. Então, ele foi entregar os *miriá-pô’ra* para os *Ye’pâ-masa*, e disse para o velho *Muhî-*

¹⁰⁵ Este mito me foi contado duas vezes, uma por *Su’egî* e outra por Alfredo Fontes, a última versão sendo a mais densa, que ele coletou a partir de relatos de vários “velhos”, e que ele chamou de *Miriá-pô’ra Kiti*. As duas versões se completam em muitos pontos, mas há algumas diferenças. Vou me referir a estas através de notas de rodapé. Uma versão Desana deste mito se encontra no livro de *Pārökumu e Kêhîri* (1995:102-105).

¹⁰⁶ Peça principal do tripode para processamento de mandioca, feita de madeira de paxiúba.

*pũú*¹⁰⁷ que ele deveria entregá-los a seu filho primogênito e ensiná-lo a tocar e dançar. Os *muhîpũú pō'ra*¹⁰⁸ viviam no rio da água-preta (*ako-yĩísa*)¹⁰⁹. O primogênito deveria se tornar um grande chefe e *bayá*.

Numa alta madrugada, o pai *Muhî-pũú* disse a seu filho primogênito: “Filho, acorde e vá tomar banho no porto, lá tem *paâ-po'o uase*¹¹⁰ que eu tirei especialmente para você tomar banho. É uma coisa muito especial, vá logo!”. Na maloca todos dormiam muito, e na verdade o pai *Muhî-pũú* queria que o primogênito fosse até o porto e encontrasse os *miriá-pō'ra*, que estavam lá, encostados no pé de uma árvore¹¹¹.

Mas o primogênito estava com sono e preguiça, e não foi. O pai mandou a segunda vez, e nada. Mandou de novo, e o primogênito nem se manifestava, não queria ir mesmo. Então as irmãs acordaram e a mais velha disse: “nós que temos que trabalhar e fazer caxiri não temos tempo para fazer sabão, e nossos irmãos, que são homens, não querem ir, então nós vamos tomar banho no porto”. Dizendo isso, as mulheres se levantaram, e a mais velha disse ao pai: “pai, deixa meu irmão dormir. Ele é homem, quando acordar terá tempo de buscar casca para se banhar. Eu e minhas irmãs vamos tomar banho com o sabão que o senhor preparou para ele”. As mulheres estavam reclamando dos homens, pegaram fogo com *turi*¹¹², chamaram os homens de mulheres, e assim foram ao porto se banhar, e os homens ficaram dormindo. O velho pai ficou irritado e gritou: “por causa disto você fará somente trabalhos de mulher!”. Os braços dos irmãos ficaram finos, como se fossem de mulheres.

As mulheres já sabiam onde procurar o sabão, pois haviam escutado a conversa do pai com o primogênito. Mas quando elas chegaram no pé da árvore que o pai dissera, não encontraram nada. É que os *miriá-pō'ra* são seres vivos e estranhos, que se escondiam das mulheres para que elas não os encontrassem. Mas as mulheres viram aquelas coisas fugindo e se escondendo em meio às raízes aéreas da árvore

¹⁰⁷ *muhî-pũú* significa “sol-lua”.

¹⁰⁸ O sib ancestral que recebeu os *miriá-pō'ra*, e que na versão de *Su'eg í* é Desano. O sentido da palavra *muhî-pũú* aponta para isso, significando “sol” ou “lua”. Entre os Ye'pâ-masa, os Desano são chamados “gente do dia”.

¹⁰⁹ O rio Papury

¹¹⁰ casca de árvore que os nativos usam para banhar-se, o “sabão de índio”.

¹¹¹ *yãkoagí*, a “árvore das estrelas”, que tem uma base quase “quadrada”.

*nîkôo*¹¹³. Pareciam vultos, e as mulheres os cercaram e pegaram. Foi uma surpresa para elas ver que eram objetos estranhos de paxiúba. Elas se perguntavam: “o que será isso?”, “para que serve?”, “por que será que nosso pai tirou isto para nosso irmão?”. Elas não sabiam que estavam descobrindo os instrumentos sagrados. Se tudo tivesse corrido bem, esta seria a hora da manifestação da música sagrada dos *miriá-pô’ra*, seria um momento solene para os homens. Mas eles estavam dormindo, e as mulheres estavam tentando fazer alguma coisa com os *miriá-pô’ra*. Umas pegavam com as mãos, outras com os pés, tentavam enfiar na boca, no ouvido, no nariz, na vagina. Ficaram tentando por muito tempo. Numa dessas tentativas, elas meteram a mão nas entranhas dos instrumentos, fazendo sair a alma da força espiritual deles, que saiu em forma de passarinho *basô-miri*¹¹⁴, fazendo muito barulho e voando pela mata.

Nesse momento estavam reunidas muitas mulheres ali. Havia muitos peixes também, que tinham ido ali para esperar os homens. O peixe *Watucupá* disse para as mulheres: “eu sei como tocar os instrumentos sagrados, mas não vou ensiná-las, mulheres de cú fedorento!”. As mulheres atiraram uma pedra nele, e ela ficou cravada na cabeça dele para sempre. Então apareceu o peixe *Acará* pequeno, e também disse: “mulheres de cú fedorento, não vou lhes ensinar nada!”, e recebeu uma pedrada na cabeça também. O terceiro peixe que apareceu era um *mîhâ*¹¹⁵, que perguntou a elas: “o que estão fazendo?”, a que elas responderam “estamos tentando descobrir como funciona isto”. O *mîhâ* então se transformou em gente, e começou a ensiná-las a tocar. Soprou os instrumentos, e as mulheres iam aprendendo, cada um dos *miriá-pô’ra*, e também as danças. Foi neste momento que o som dos instrumentos sagrados soou pela primeira vez depois da origem do mundo, e cada ser musical dos *miriá-pô’ra*, neste momento, se manifestou e se desenvolveu completamente. Eles são as almas dos Ye’pâ-masa.

¹¹² vara comprida usada para fazer fogo, pois queima fácil e lentamente, deixando sempre uma chama na ponta. Nome científico desconhecido.

¹¹³ “pau de raíz alta”, espécie não identificada.

¹¹⁴ conhecido como pássaro-*acutiwaya*, que tem um assobio muito agudo e forte. *Acutiwaya* (em língua geral) é um pequeno roedor, em língua Ye’pâ-masa é *basô*, muito comum na região. Nome científico não identificado.

¹¹⁵ em língua geral: jacundá.

O velho *Muhî-pũú* estava muito irritado, e ordenou que seu filho primogênito acordasse e fizesse todo o serviço matutino que cabia às mulheres, carregar água, fazer mingau, beijú, esquentar quinhapira, cozinhar peixe e servir comida a todos. Mesmo porque não havia mulheres na maloca, estavam todas tocando os *miriá-põ'ra*. Elas já estavam familiarizadas com os instrumentos, já dominavam o conhecimento dos *miriá-põ'ra*, já tiravam todo os seus sons, e vieram para a maloca tocando, e estavam muito bonitas, enfeitadas. Quando chegaram na porta da maloca, viram seu irmão fazendo todo o serviço das mulheres, carregando um feixe de lenha, indo preparar fogo e comida na maloca. Isto foi uma grande humilhação para ele, ver as mulheres fazendo o que ele e seus irmãos deveriam estar fazendo, e ele ter que fazer o serviço delas. Se ele tivesse ido, agora todos os seres dos *miriá-põ'ra* estariam se manifestando, e o primogênito entregaria o conhecimento dos instrumentos sagrados a todas as tribos, e seria assim reconhecido como grande mestre.

O velho pai estava muito irritado e com raiva, mas deixou-as entrar na maloca, e elas tocaram os *miriá-põ'ra* dentro da maloca. Enquanto a música fluía sem empecilhos, ele planejou matá-las e recuperar os instrumentos. Mas as mulheres perceberam o intento do pai, e fugiram rio Papury acima para *Ãhû-Bu'u*¹¹⁶ levando todos os *miriá-põ'ra* e o conhecimento da música. Na maloca de *Ãhû-Bu'u*, as mulheres executaram o cerimonial completo com os instrumentos sagrados, juntamente com todos os moradores. Mas o velho pai *Muhî-pũú* as estava perseguindo e se aproximou da maloca, e viu as mulheres no auge do ritual, exuberantes, em pleno desenvolvimento do processo musical, pois tudo ainda estava em processo de desenvolvimento, só iria culminar mais tarde. Elas tocavam e dançavam maravilhosamente, vestindo pomposos ornamentos cintilantes. Enquanto isso, o primogênito estava em meio aos afazeres femininos, carregando nos braços a massa para a mandioca. Por isso os homens têm o antebraço chato, enquanto o antebraço das mulheres é roliço. O velho voltou para sua casa e chamou seus filhos dizendo: “Filhos, nós somos homens! Não podemos deixar as coisas como estão. Temos que ir buscar o que é nosso, nossos filhos musicais, os *miriá-põ'ra*. Tuas irmãs são mulheres, elas não devem ficar com os instrumentos”. E assim eles partiram com a firme decisão de recuperar os *miriá-põ'ra*, que as mulheres lhes haviam roubado.

¹¹⁶ onde fica a atual Cachoeira do Pato, no Monte-de-beijú, no rio Papury.

Aproximaram-se de *Āhû-Bu'u* pela Serra do Gavião¹¹⁷, mas as mulheres perceberam e fugiram para a cachoeira de *notîrî*¹¹⁸, levando os *miriá-põ'ra*. Escondidas ali, perceberam novamente que os homens estavam chegando, e fugiram para Pariponta, onde esconderam os *doê*¹¹⁹ no fundo de um igarapé e começaram a fazer o cerimonial de novo. Percebendo a chegada dos homens, fugiram novamente, agora para *Tõ'óka-Paa-Wi'i*¹²⁰.

Em cima de uma pedra, próximo a esta cachoeira, o velho *Muhî-pũú* estava muito zangado, queria logo matar as mulheres. Ele pensava. Então, levantou-se e deu pimenta-de-grilo¹²¹ ao primogênito, e pediu para ele cuspir, e da saliva que caiu formou-se o cipó *Apuí*¹²² preto. Mas o pai não gostou da cor do cipó, e pediu ao segundo filho que fizesse o mesmo. Da saliva deste, formou-se o cipó de *Apuí* esbranquiçado. Mas o pai também não gostou da cor, e pediu para o filho caçula para mastigar a pimenta *kura-biá*¹²³, e cuspir. Do fio de saliva desceu inteiro um lindo cipó *Apuí* branco, e então o pai ficou muito satisfeito e disse: “Muito bem, é assim que eu quero!”. E dizendo isso, cortou o cipó que saía da garganta do filho caçula, deixando o tronco, que é a traquéia do homem. Isto aconteceu com o filho caçula porque ele é que seria o dono do conhecimento e da sabedoria. É assim que na cultura Ye'pâ-masa os filhos caçulas são dotados de inteligência, e portanto da sabedoria.

Foi então que o velho *Muhî-pũú* transformou este cipó numa árvore *simió*¹²⁴ e desta madeira fez surgir o *simiômi'i-põrero*, um outro ser musical sagrado que as mulheres ainda não conheciam¹²⁵. Este ser musical possuía poderes sobrenaturais, e seu som é assustador, forte como um trovão¹²⁶.

As mulheres, em *Tõ'óka-Paa-Wi'i*, já estavam organizando um ritual de iniciação com os *miriá-põ'ra*, fazendo tudo muito corretamente. O velho pai irritou-se muito com isso, espiando escondido no mato. Viu sua filha mais velha vestida de *bayá*, comandando tudo com autoridade e maestria, desempenhando esta função

¹¹⁷ em frente à Cachoeira do Pato, em território colombiano.

¹¹⁸ Cachoeira da Ariranha, onde hoje é a Missão de Teresita, em território colombiano.

¹¹⁹ “traíra”, um dos instrumentos sagrados *miriá-põ'ra*.

¹²⁰ “casa-do-flagrante”, atualmente conhecida como Cachoeira do Aracapá, perigosa cachoeira do rio Papury onde todas as embarcações têm de ser carregadas.

¹²¹ em língua Ye'pâ-masa: *musiró-bia*.

¹²² não identificado.

¹²³ porção-de-pimenta

¹²⁴ *Monopteryx angustifolia*, em língua geral *uacú*.

¹²⁵ ver “Instrumentos Musicais Ye'pâ-masa”.

muito bem, cuidando dos mínimos detalhes. O velho ficou muito irritado, e disse: “Como vocês, mulheres, ousam fazer isto?”. No entanto, ficou espreitando no mato, esperando o momento certo para atacá-las.

A cerimônia já estava no seu auge, as mulheres dançando e tocando os *miriá-põ’ra* até seu limite e bebendo muito *capi*¹²⁷, quando o velho *Muhî-pũú* deu o golpe final: apareceu e tocou o *simiômi’i-põrero* com muita força, e o som foi tão brutalmente assustador e forte que todas as mulheres jogaram os instrumentos sagrados no chão e correram, gritando de medo: *abiiiiiiii!! abiiiiiiii!! abiiiiiiii!!*¹²⁸. Somente a filha mais velha não correu. Ela estava com um instrumento curto e roliço, e o enfiou na vagina dizendo: “este instrumento é meu!”. Aquele instrumento nunca mais saiu da mulher, e assim formou-se o canal do útero, por onde passam as crianças ao nascer. Depois disso fugiu, e com a irmã menor, urinaram em cima de uma pedra, deixando ali dois buracos, um grande e um pequeno, que ali estão até hoje.

Depois disso, o velho e seus filhos recolheram tudo, com muito cuidado, e assim os homens recuperaram os instrumentos e a sabedoria da música sagrada integralmente. O filho caçula assumiu o papel de *bayá* e os homens rapidamente adquiriram o conhecimento, como se já soubessem tudo. As mulheres, como estavam embriagadas sob o efeito do *capi*, até hoje não sabem quem tomou delas os instrumentos musicais, as danças, o conhecimento e o ritual de iniciação, e nem sabem mais como são os *miriá-põ’ra* e como se faz para tocá-los. Este é um segredo dos homens.

Após isto tudo, os homens começaram a organizar o primeiro ritual de iniciação. As mulheres, que foram proibidas de assistir e participar, e esta regra vale até hoje, nem ficaram sabendo. Elas estavam tentando descobrir quem havia tomado os instrumentos delas. Desconfiaram de seu pai e irmãos, e para ver suas pegadas, as mulheres peneiraram cinza e espalharam o pó no chão de toda a maloca onde os homens haveriam de dançar se os tivessem roubado. Os homens, sem perceber nada disso, dançaram e tocaram muito naquele local, sem desconfiar. Depois disso, o chão

¹²⁶ a palavra *simiômi* em língua Ye’pâ-masa, quer dizer nuvem negra de tempestade.

¹²⁷ bebida feita à base de *banisteriopsis caapi*, alucinógeno também conhecido como *yagé*.

¹²⁸ grito de medo em língua Ye’pâ-masa.

ficou cheio de marcas, mas a mãe deles, *Pekâ-turu*¹²⁹, peneirou mais cinza no chão, apagando as pegadas. Quando as mulheres foram ver, encontraram o chão intacto conforme elas haviam deixado, e concluíram que não havia sido o pai e os irmãos que haviam roubado os *miriá*. Então atribuíram o roubo a seres desconhecidos, e foram se lamentar. Foram para o rio Uaupés, e ficaram num local chamado *Itapinima*¹³⁰, que fica perto da foz do Uaupés. Ali se lembraram da forma dos instrumentos, e desenharam na pedra.

A primeira grande cerimônia foi a mais importante, porque serviu para distribuir o conhecimento do ritual de iniciação e suas danças dos *miriá-põ'ra*. Ela aconteceu em *diá-wi'i*¹³¹, no rio Uaupés. Foi a partir daí que outras tribos aprenderam e o conhecimento foi distribuído.

Mas, acontece que se o filho primogênito tivesse ido tomar banho no porto aquela madrugada que seu pai lhe falou que havia preparado o sabão, então teria acontecido do jeito certo: os *miriá-põ'ra* teriam se manifestados para os homens, e no grande dia, em *diá-wi'i*, os *miriá-põ'ra* apareceriam como seres vivos com força espiritual própria, culminando assim o processo de desenvolvimento da música, dos cerimoniais e danças sagradas, e o primogênito teria se consagrado grande *bayá*, e sob sua coordenação a grande festa teria se desenvolvido, terminando com a chegada do *kapi-masa*¹³², e finalmente este ser completaria tudo com os componentes finais e as cerimônias especiais. Depois disso, aconteceria que o *diá-kata*, vindo de *õpekó-ditara* faria um *Dabacuri* de *witõ* aos *Ye'pa-masĩ*¹³³.

Mas não foi assim, e portanto estava tudo ainda incompleto. No entanto os *Ye'pa-masa* pediram ao *diá-kata* para trazer-lhes as plumas e os enfeites necessários mesmo assim, explicando tudo que se passara, e então o *diá-kata* veio trazendo tudo e ofereceu uma grande festa, entregando tudo o que faltava, e voltando depois para *õpekó-ditara*. Assim, os homens obtiveram o conhecimento e o material completo acerca do ritual de iniciação e dos *miriá-põ'ra*.

A estória do espírito sem ânus (*Wãtĩ sipê marĩgĩ*)

¹²⁹ em língua *Ye'pâ-masa*: mariposa, ou pedaço de lenha.

¹³⁰ em língua geral: pedra desenhada.

¹³¹ em língua *Ye'pâ-masa*: casa do rio. Este local também é conhecido como *pamĩri-wi'i* ou *miriá-põ'ra-wi'i* (casa dos instrumentos sagrados).

¹³² menino-caapi, ver o mito “estória do menino caapi”.

Isto aconteceu no macú-igarapé (*bosâ-ya*), acima de Teresita, na Colômbia, e no igarapé açai (*mîpiri-ya*), onde há muitas cachoeiras, e no meio está a cobra-canoa, a pedra, e no igarapé castanha, onde foi furado o ânus do espírito, onde é o lago do mundo dos mortos, lá está a pedra onde aconteceu.

Lá havia uma maloca, onde viviam Ye'pâ-masa, *Peôgî* (Maku) e Desano. *Wâtí sipê marîgî* vivia ali também, com essa gente. Ele não tinha ânus. Ninguém sabia de onde ele viera. Ele era igual a uma pessoa, só que não tinha ânus. Quando queria cagar, vomitava pela boca, como papagaio. Ele só se alimentava de *capi*. Todo dia ele oferecia *capi* para as pessoas. Mesmo antes do mingau, de manhãzinha, ele já ia dando *capi* para todos. Isto foi aborrecendo as pessoas. Pensaram em matá-lo, mas resolveram fugir dali. Foram todos para a serra do Inhambú. Ali eles fecharam a maloca e cercaram com mato espinhoso e alto, para que *Wâtí sipê marîgî* não conseguisse entrar. Então ele inventou a formiga, para cortar todo esse mato e ele entrar lá. Foi *Wâtí sipê marîgî* que inventou todas as espécies de formiga. Elas cortaram tudo e ele voltou para lá. E continuou a dar *capi* para todos. Logo de manhãzinha, não deixava ninguém tomar mingau, nem comer nada. Daí eles resolveram matá-lo. Um dia, depois do caxiri, os homens, bêbados, estavam cagando perto do rio, e *Wâtí sipê marîgî* estava espiando, e perguntou: “como vocês fizeram o ânus de vocês?”. “Nós enfiamos um pau pequeno e pontudo”, mentiram os homens. Então *Wâtí sipê marîgî* pediu para eles furarem um ânus nele. E então os homens prepararam uma armadilha. Arrumaram um pau pequeno e pontudo, mas também um outro muito grande e espinhoso (*potâ bikîda*), para enfiar no espírito e matá-lo. Então os homens disseram para ele que precisavam amarrá-lo num toco, de bunda para cima, para ele não se mover, senão furariam errado. O espírito se deixou amarrar bem firme. Os homens lhe mostraram o pau pequeno, escondendo o *potâ bikîda*. Quando ele estava bem amarrado, falaram para ele ficar bem parado. Mostraram-lhe o pau pequeno, e *Wâtí sipê marîgî* olhou e virou-se. Mas eles trocaram e pegaram o pau grande e espinhoso, e enfiaram no espírito. Ele gritou, gritou, o pau foi entrando e

¹³³ *diá-kata*: pato; *ôpeko-ditara*: lago do leite, atual Rio de Janeiro; *dabacuri*: festa de troca de bens; *witô*: plumas; *masî*: plural de *masa*: gentes.

o matando. Ali ele morreu. Suas tripas caíram no rio e viraram peixe-espada e outros peixes que têm o ânus na garganta. Lá, neste toco, virou uma pedra com uma fenda.

Sobre a *sêé-pĩro*, a Cobra do Dilúvio¹³⁴

Ye'pâ-ô'âkîhî buscava onde os índios poderiam morar, ele matava bichos para os índios poderem viver. Ele matou *bu'u-pĩro*¹³⁵. A grande cobra *sê-pĩro* não deixava a população de índios aumentar, porque ela tinha o poder de alagar o mundo e assim, comer os índios indefesos. *Sê-pĩro*, a cobra do dilúvio. Certo dia, o mundo havia sido alagado por *sê-pĩro*, mas havia um monte alto que não estava debaixo d'água, o monte *patí*¹³⁶. Todos os índios nadaram para lá, mas não havia lugar, o monte estava cheio de animais. *Ye'pâ-ô'âkîhî* procurou curare para matar *sê-pĩro* com zarabatana. Soprou quatro vezes a zarabatana e na última vez feriu muito a cobra. *Ãhâ*¹³⁷ estava no monte, e gostava de terra, não queria ver tudo alagado. Então pegou uma cuia pequena e se cobriu com ela e ficou lá. Quando a água baixou ele saiu, e por isso ele não sobe em pau para dormir, e dorme dentro de buraco. *Sê-pĩro* ainda está viva, não pode mais causar dilúvio, mas pode matar índios.

Wãti - sobre como os antigos mataram os espíritos do mato

Antigamente havia espíritos do mato que faziam muito mal, os *Wãti*. Eles roubavam crianças e mulheres das malocas. Faziam isto quando os homens e mulheres saíam para trabalhar, e na maloca ficavam só velhos e crianças. Ou então à noite, quando eles entravam sorrateiramente e levavam bebês, crianças ou mulheres,

¹³⁴ em língua Ye'pâ-masa, *sêé* quer dizer abrir os braços. Esta estória me foi contada por nativos de Santa Luzia, à beira do rio Papury. Eles acreditam que a cobra vive escondida debaixo d'água bem em frente ao porto deles, onde o rio Papury é muito fundo.

¹³⁵ em língua Ye'pâ-masa: peixe tucunaré.

¹³⁶ em língua Ye'pâ-masa *patí* quer dizer "rachar uma fruta cascuda", como a fruta cunuri. Este monte fica perto de *diâ-wi'i*, atual Bela Vista.

colocando-os num aturá¹³⁸. Todo mundo sabia que eles existiam, e que faziam muito mal. Às vezes acontecia, quando uma criança ia brincar sozinha no mato, *Wãti* pegava e levava.

Certo dia, homens e mulheres de uma maloca saíram para trabalhar, e ficaram na maloca apenas uma velha e as crianças. Foram todos tomar banho no porto e já voltaram para a maloca. A velha disse: “tomem cuidado, não saiam, fechem bem as portas”. Mas já havia um *Wãti* lá dentro. “Já estou aqui”, disse, e cantou e dançou, e avançou na velha. As crianças, muito assutadas, se esconderam num girau bem no alto da maloca. De lá elas viram o espírito do mato fazendo muito mal à velha, machucando-a muito. Por fim, a velha morreu. O espírito do mato pegou um ralador de mandioca e dançou com ele. Os meninos maiores, mais valentes, desceram e jogaram maniçueira fervendo no *Wãti*. Mas o espírito sorriu e disse: “hum... assim está quentinho, gostoso, joguem mais!” As crianças correram para o girau, apavoradas. O *Wãti* pegou a velha morta e a colocou no aturá para levar embora. Pôs o aturá nas costas, virou-se e foi andando. Mas os meninos corajosos, puxavam o aturá com um pau com gancho na ponta. O *Wãti* estranhou que não conseguia sair do lugar, então baixou o aturá e virou-se. Nada. Pôs o aturá de novo nas costas e foi andando. Mas novamente não conseguia andar, pois os meninos puxavam o aturá com o pau. *Wãti* baixou o aturá e virou-se e olhou muito bravo. Nada. Pela terceira vez, colocou o aturá nas costas e foi andando. Desta vez ele foi embora, porque os meninos deixaram ele ir. Tiveram a idéia de segui-lo e descobrir o esconderijo dos *Wãti*.

E lá se foi o espírito do mato carregando a velha no aturá, e os meninos atrás, seguindo. Para não perder o caminho de volta, eles iam quebrando galhos e paus no caminho. Só que, logo depois dos meninos passarem, eles colavam de novo sozinhos. *Wãti* entrou num buraco em um grande tronco caído. Os meninos então quiseram voltar para a maloca e contar para os homens onde os espíritos do mato estavam escondidos, mas não achavam o caminho de volta, porque os paus que eles haviam quebrado se reconstituíram, mas eles encontraram as pegadas, e assim retornara à maloca.

Os irmãos mais velhos já haviam chegado e estavam preocupados, quando os meninos chegaram e contaram tudo. Os homens decidiram ir até aquele tronco e matar

¹³⁷ em língua Ye'pâ-masa *ãhã* quer dizer pássaro inhanbú.

¹³⁸ cesto, especialidade dos Maku. *Pii* em língua Maku.

os espíritos do mato, que há muito tempo estavam causando males a eles. Os meninos guiaram os homens até lá.

Quando chegaram, os homens começaram a tapar os buracos do tronco com cera. Taparam bem todos os buracos, menos o grande por onde eles entravam. Por este buraco, jogaram para dentro pimenta moqueada esfumaçada e esperaram. Os *Wãti* começaram a sair, eram muitos. Cada um que saía, eles batiam com um pau, mas eles não morriam. Os homens então se lembraram que os velhos haviam avisado para bater neles com um pau muito espinhento da mata. Eles cataram este pau, e começaram a bater, e daí os *Wãti* iam morrendo. Saíam muitos, os homens batiam e eles morriam. Quando parecia não haver mais nenhum, um homem perguntou às crianças: “já está aí o espírito do mato que pegou a velha?”. Os meninos disseram que não ainda. Por último, sai o *Wãti* com a velha, estava viva e tinha um dos seios muito grande, e havia um pequeno espiritozinho do mato chupando ali. Os homens bateram no espírito com o pau espinhento, mas ele não morreu. De repente, todos os espíritos do mato acordaram e começaram a se levantar. Os homens, então, tiveram que matar a velha. Quando fieram isto, todos os *Wãti* morreram. Os homens juntaram tudo, racharam o tronco e queimaram, fazendo uma enorme fogueira. Assim os antigos mataram os espíritos do mato.

2. Pequeno Léxico Ye'pâ-masa / Português

língua ye'pa masa	português
<i>buû</i>	cotia
<i>bupu-yôó</i>	madeira de palmeira jupati
<i>butûyarî-ô'âkîhî</i>	deus
<i>diâ</i>	rio
<i>ditî</i>	esquilo
<i>gî</i>	sufixo indicando roliço, em forma de tronco
<i>imîkohori-masa</i>	gente do dia, desano
<i>imîse-wi'i</i>	casa do céu
<i>îtá</i>	pedra
<i>kimaro yaî-ô'â</i>	osso da onça de verão, ancestral ye'pâ masa
<i>kuri</i>	nó, articulação
<i>kusíra-wi'i</i>	casa submersa
<i>miriá-pô'ra</i>	instrumentos jurupari
<i>muhî-pûu</i>	sol, lua
<i>numiô</i>	mulher
<i>numiô-pâramera-wi'i</i>	casa das netas
<i>ô'â</i>	osso
<i>ô'mé</i>	vento
<i>ôpekó</i>	leite
<i>ôpekó-pîrô</i>	cobra do leite, cobra canoa
<i>ôpekó-yukîsî</i>	embarcação do leite, cobra canoa
<i>pa'mîli-masa</i>	ancestral
<i>peô</i>	colocar algo em cima de algo que está no alto
<i>peôgî</i>	Maku
<i>pîrô</i>	cobra
<i>pûrî</i>	folha
<i>sa'aro</i>	raíz aérea
<i>sê'rero-wi'i</i>	casa da bifurcação de rios
<i>simiômi-yôó</i>	madeira
<i>wa'î</i>	peixe
<i>wata-yôó</i>	madeira
<i>wi'i</i>	casa
<i>wîrî</i>	macaco-preguiça
<i>wêo</i>	flauta de pan, cariço
<i>yaî</i>	onça, ou xamã
<i>yaîgî</i>	bastão, cetro
<i>ye'pâ-di'iro-masa</i>	gente de terra fina
<i>ye'pâ</i>	terra, divindade

<i>ye'pâ-masa</i>	gente-terra
<i>ye'pâ-pako</i>	mãe da gente
<i>ye'pâ-ô'âkîhî</i>	deus "osso em forma de onda"
<i>yîhîgó</i>	mulher que canta nota longa nos kapiwayâ
<i>yu'upuri-îmîsî-yuruká</i>	bisbilhoteiro que veio do céu, nome masculino

3. Nota sobre os missionários-antropólogos salesianos

Este trabalho não poderia deixar de dedicar algum espaço a três missionários salesianos que trabalharam no ARN, e que publicaram textos de caráter etnográfico sobre a música indígena: os padres Alcionílio Brüzzi Alvers da Silva, Eduardo Lagório e Casimiro Béksta. Como são conhecidos no meio salesiano como “antropólogos”, estou chamando estes três padres de missionários-antropólogos. Esta pequena nota não é uma resenha crítica de suas obras, é apenas um comentário e uma reflexão sobre esta interessante união da prática missionária com a etnográfica.

Lembro-me que em minhas primeiras leituras sobre o ARN, achei muito curioso quando descobri que Brüzzi, tão citado nas etnografias, era um missionário salesiano. A princípio me pareceu muita falta de cautela usar tão freqüentemente dados de um autor que, em termos ideológicos, era de uma formação e de um ofício tão diferentes de um antropólogo. Aos poucos fui “relativizando” Brüzzi, e seus textos se revelaram aceitáveis e mesmo interessantes em alguns pontos. Em outros, como quando o autor aborda a religiosidade e a “higiene”, aprendi a fazer vista grossa e simplesmente não considerar tamanho etnocentrismo, até o momento em que encontrei pessoalmente Béksta na Prelazia Salesiana de Manaus, que me levou a refletir sobre os limites e as “missões” da antropologia, que comentarei ao final deste texto.

Nesta pesquisa, a discoteca etno-músico-lingüística de Brüzzi (1961) foi um elemento muito importante. Trata-se de uma coleção de 12 *long-plays* e um livro bilíngüe (português-inglês), contendo gravações de música e de falas em várias línguas do ARN. Esta é uma obra de grande valor, a começar pela reunião dos objetivos etnomusicológicos e lingüísticos, e também por seu caráter documental e pedagógico. Nos anos 60, a Missão de Iauareté tinha um “Centro de Pesquisas”, que editou esta coleção. Surge nesta época um espírito antropológico entre alguns missionários salesianos, mas a justificativa final dos estudos e pesquisas era no fundo missionária: compreender era uma estratégia para a função do missionário, que era de “pescar homens” (inscrição em cartaz nesta Missão).

Passei muitos dias atrás desta coleção, até que achei uma pessoa na Grande São Paulo que a tinha e que me emprestou, com muitas reservas, para que eu pudesse passar os quatro primeiros discos, aqueles com gravações de música, para minidisc

(agradeço ao cineasta Aurélio Michelis). Ao menos este material está, portanto, congelado na digitalidade.

Levei estas gravações para o campo, e fiz várias sessões de audição com os nativos, gravando seus comentários. Pretendia aqui realizar algo como uma *dialogic editing* (Feld,1982:240-244) póstuma das gravações de Brüzzi, e levantar categorias comentacionais dos nativos. Este trabalho foi muito frutífero, e seu resultado está diluído em toda esta dissertação.

O livro de Brüzzi (1977) é largamente citado: de fato é uma obra de peso, uma etnografia que tenta abranger todos os aspectos da “Civilização do Uaupés”, abarcando aspectos de todas as “etnias” da região. Partindo da descrição do habitat e da história das “tribos”, Brüzzi apresenta uma interessante classificação das “tribos” da região. O capítulo seguinte já é interessante às avessas, pois Brüzzi analisa a “psicologia do índio” em termos de “morosidade intelectual e física, inteligência prática, fantasia ou imaginação, espírito de imitação, de observação e crítica, curiosidade, desconfiança e prevenção, volubilidade”, e vários outras qualidades, e não se dá conta que o quadro resultante é perfeitamente adequado ao próprio homem branco. Quanto ao gosto musical, os índios não são favorecidos pela voz, que é “estrídula”, ou rachada, mas Brüzzi atribui a eles um “instinto musical”, curiosa capacidade *instintiva*, porque deve ser mais *animal* que *racional*. O capítulo seguinte, sobre cultura material, é bastante elucidativo, à parte alguns comentários, representando um trecho valoroso desta etnografia. O mesmo não ocorre com o capítulo seguinte, “Cultura Espiritual”, onde há pontos interessantes, como “As Artes” e outros lamentáveis, como “Moralidade” e “Religião”. Segue-se um interessante capítulo sobre organização social e “a vida do índio”. É portanto uma obra de altos e baixos, mas no geral contém importantes documentos, como entrevistas com nativos.

Na parte dedicada à música, a classificação de gêneros é marcada pela infértil cisão entre cantos “religiosos” e “profanos”. Já a classificação de instrumentos é bastante satisfatória. A música não recebe atenção especial nesta obra, apenas 12 páginas, de 430.

Brüzzi escreveu ainda outras obras, das quais destaco aqui uma compilação de mitos, com interessante prefácio da antropóloga Dominique Buchillet (Brüzzi,1994). Como Buchillet mostra, o valor da obra é inquestionável quando se

deixa de lado os comentários do autor, que a própria edição deste livro já tratou de deixar de lado.

Outro missionário-anthropólogo, o piemontês Eduardo Lagorio, também se interessa pela cultura e pelos mitos indígenas, e coordena uma compilação de “kixiti” (estórias) Tukano, um interessante livro do gênero infanto-juvenil (1983). Lagorio se envolve muito com música, e de fato tem formação musical, mas sobre isso não produz nenhum texto: no entanto, sua fama de conhecedor da música ainda existe. Esta qualidade sua se apresenta numa interessante entrevista que cedeu ao ISA. Lagorio mostra ali uma canção que compôs baseando-se num motivo indígena “rudimentar” de quatro notas. É uma canção com espírito heróico, *maestoso*, como uma marcha militar, a letra dizendo o seguinte: “Nós moramos na beira do rio, cuja história nós vamos narrar, o seu nome não é como dizem, o seu povo não vai escutar, o seu nome é rio do leite, foi aqui que o homem surgiu, nossos pais, é assim que eles contam, foi o berço que a todos uniu” e vai por aí, naturalizando aspectos mitológicos como o rio do leite (em ye’pa-masa, *ōpekó-dia*, representação do rio Negro) por uma via heróica. Esta canção mereceria ser transcrita e analisada pela lente antropológica, revelando uma interessante aparição da *epistémê* salesiana conjuminada com o tópico “saga heróica”, do imaginário histórico-mitológico ocidental.

Enfim, o terceiro missionário-anthropólogo salesiano é o lituano Casimiro Béksta, que produziu vários textos (como 1967,1969,1978,1987,1988) e que é aquele que mais se colocou contra as orientações do Bispo, tendo por isso sofrido proibições de vários tipos. Foi um pioneiro na instauração do ensino bilíngüe nas escolas do ARN, português e ye’pâ-masa. De sua obra publicada, pode-se destacar seu livro sobre o simbolismo da maloca Tukano (1988), e suas publicações na Revista de Antropologia da USP (1967,1969). Nestes textos, Béksta revela-se não apenas um pesquisador diligente, conhecedor da mitologia e das línguas nativas, mas também um crítico em relação ao papel das Missões no ARN. No entanto, sempre esteve vinculado à ordem salesiana, e por isso sofreu muitas decepções, seus planos para uma atuação menos destrutiva da Igreja tendo sido abortados.

Estive na Prelazia Salesiana de Manaus, onde encontrei-me com o Pe. Béksta. O padre declarou-se afastado da área por determinação dos superiores, o que muito lhe amargurava. Pretendia criar um centro de estudos ali mesmo na Prelazia, mas não obtinha apoio. Disse-me que há um quarto no porão do prédio onde se encontram

centenas de fitas cassete com música, narrativas míticas e entrevistas gravadas, e pilhas de relatórios, anotações e ensaios sobre arte e cosmologia indígena, todo este material jogado às traças e abandonado à umidade. “Estou aqui, com todo este material, nem tenho condições de organizar e preservar, nem posso pesquisar mais, o Bispo não deixa, ademais, enxergo muito mal” (1996). Sua amargura me tocou, mas senti que por trás das lentes grossas, daquele olhar entristecido, já com pouca visão, persistia a *epistémê* missionária. Sua amargura então pareceu-me uma esquizofrenia ideológica, um lado apaixonado pela cultura indígena enquanto objeto de reflexão antropológica, outro marcado por um teocentrismo que no fundo não pode aceitar a absoluta autonomia religiosa dos índios. Um lado intelectual, outro intervencionista. Um que deixa intocado, outro que inculca. E quem sobrevive a esta dupla determinação? Talvez por isso tenha enlouquecido Brüzzi, como nativos de Taracúá me contaram: o missionário estava num tal nível de interesse etnográfico que continuamente participava de sessões de ingestão de *capi*. De repente, isolou-se em seu quarto, não querendo travar contato com mais nenhum ser humano. Após meses de enclausuramento, Brüzzi, que gritava enfurecido e enlouquecido, foi levado embora de Taracúá.

A esquizofrenia dos missionários-antropólogos salesianos, não a conhecemos bem, nós, antropólogos? Não somos nós também esquizofrênicos, perdidos entre o olhar dos povos que pesquisamos e nosso olhar ocidental? E, no fundo, não seríamos um pouco missionários da nossa *ratio*? Em última instância, nossa perspectiva de mundo não seria também irreduzível? Isto fica mais evidente quando adentramos o território do sagrado: como nossos três padres-cientistas, deparamos-nos aí com uma profunda intradutibilidade das crenças nativas, e aprendemos que ela é congênita no nosso ofício, tanto quanto a impossibilidade de adentrar nesse sagrado como nativos. O que fazemos então é reconstruir intelectualmente estas práticas e crenças relativas ao sagrado em meras operações cognitivas. É claro, pois os antropólogos têm dado sempre maior relevância à cognição que à imaginação e à sensibilidade. Este é um achatamento da realidade nativa que é tacitamente aceito na disciplina, tomado como inevitável, obviado: reflexo de uma vocação missionária do antropólogo? Como mostra Segato (1993), “a antropologia comporta-se como uma espécie de empresa missionária, no sentido de produzir o mesmo achatamento do mundo que a prédica dos missionários, já que capta na sua rede de possibilidades racionais só aquelas

práticas ou aspectos de práticas que se adequam a um sincretismo muito particular, que podem conviver com a razão ocidental, condenando aqueles aspectos que não se adequam a ficarem atenuados ou até mesmo esquecidos”(90). Não me sinto portanto em condições de criticar a visão dos missionários-antropólogos, apenas espero que o olhar entristecido de Béksta não reflita como espelho do futuro.

4. Etnografia e *Copyright*: um momento delicado

Naquela manhã de segunda-feira, fora da maloca, o sol já estava forte. Dentro, os sons dos *miriá-pô'ra* iam mingüando, os homens guardavam os instrumentos e se juntavam, dentro da maloca, próximo à porta de entrada. Cigarros, conversa baixa, Tukanos, Makus, Desanos, mas havia algo no ar. Eu guardava o gravador, os minidiscos, me sentia bem por ter conseguido gravar a música de Jurupari. Havia sido um domingo cansativo, a tarde inteira, e, depois, a noite inteira ouvindo, gravando e tocando Música de Jurupari. Mas, estava sentindo: havia uma atmosfera estranha, como se todos quisessem falar comigo. Então, esgotado, sentei-me do lado de *Se'êribi*, um Ye'pâ-masa de S. Luzia que já estive no Rio de Janeiro, na equipe do Álvaro Tukano, para ajudar a construir uma maloca na Eco 92. Parecia-me que ele gostava de conversar comigo. Do meu outro lado, o “capitão Maku”, homem mais sério, de quem eu tentei me aproximar várias vezes para conversar, mas que não parecia ser de muito papo. Justamente ele, desta vez, virou-se e perguntou-me o que iria fazer com as gravações da música sagrada. Neste momento, reparei que ninguém mais falava, e que o ponto nervoso estava em questão: todos queriam saber exatamente o que eu iria fazer com as gravações.

Su'egĩ colocou-se no centro, todos os outros formando uma meia lua ao seu redor, e começou a fazer um grande discurso, altivo, assumindo sua autoridade de chefe e *bayá*. Ele me defendia, dizendo ser eu uma pessoa honesta, que não veio roubar a cultura dos índios como fizeram os padres. *Se'êribi* me traduzia o conteúdo do discurso de *Su'egĩ*, e das perguntas e contestações que os outros faziam a ele. Havia uma grande dúvida sobre a diferença entre meu trabalho de antropólogo e a atuação dos missionários, e alguns também diziam que eu iria ganhar dinheiro com a música que roubei deles. O clima começou a piorar quando um Tukano exaltou-se e apontou para mim, dizendo que ele achava que eu estava enganando a todos ali. Um grande alvoroço tomou conta da discussão, quando eu impulsivamente fiquei de pé e me dirigi ao centro, e, ao lado de *Su'egĩ*, disse que iria tentar explicar tudo. *Su'egĩ*, então, sentou-se, e lá fiquei eu, naquela roda viva, interrogado por índios exaltados, tentando lhes explicar exatamente o que eu estava fazendo ali.

Vou fazer um livro, um livro que é lido por professores e alunos, por antropólogos e gente que é amiga e defensora dos índios, que é para que todos

conheçam um pouco da cultura de vocês, para que compreendam vocês, para que sua cultura se torne mais conhecida e apreciada. E para que as gravações? Vai tocar no rádio, ganhar dinheiro com a música sagrada dos índios? Não! As gravações só serão ouvidas pela minha família, meus professores, colegas e alunos, ninguém mais, não quero ganhar dinheiro, apenas ouvir muito e aprender, conhecer melhor a música Ye'pâ-masa.

O Capitão Maku levantou-se e falou muito, na língua dele, e todos pareciam muito desconfiados. O mesmo Tukano que havia dito que eu estava enganando a todos levantou-se e discursou, exaltado, dizendo por vezes a palavra “mentiroso” e apontando para mim. Eu já estava acostumado de ser chamado de mentiroso por uma das mulheres, mas ali o ar estava denso e perigoso. Eu não tinha mais nada a fazer, já havia tentado explicar, e creio que muitos acreditavam em mim, mas aquele Tukano falava muito alto, e muitos murmuravam consentindo com suas acusações. Pedi que ele parasse e me ouvisse. Chamei *Su'egî* para traduzir para Tukano, para que todos entendessem bem o que eu iria dizer. Coloquei o gravador, o microfone e os minidiscos, tudo, em cima de um banquinho de madeira e disse que se eles quisessem eu deixava tudo ali, com eles. Eu não queria ser tomado por ladrão, não queria ser acusado de roubar a música, e portanto deixava tudo ali mesmo, todas as gravações. Eu iria embora só com minha mochila, com as roupas e meu caderno.

Depois que disse isto, todos conversaram mais baixinho, enquanto eu me lamentava do triste fim de minha pesquisa. Lembrei-me de Keil, que enfrentou problemas muito piores na África (1979), e que era melhor assim, deixar tudo lá. *Su'egî* chegou de mansinho e me disse que eu podia levar tudo, que todos entenderam bem. Olhei para as pessoas, e lá estavam os homens, bem mais calmos, inclusive aquele Tukano bravo, que aliás veio falar comigo e me pediu para deixar minha câmera fotográfica com ele. O Capitão veio me apertar a mão, dizendo que acreditava em mim, que eu devia levar a música comigo para o sul. Assim, dissipou-se rapidamente aquela reunião, e os Maku foram embora, tocando os instrumentos, e o som ao longe rapidamente fez com que as mulheres aparecessem e as coisas voltassem ao normal.

Na verdade, a exigência da explicação quanto à finalidade de meu trabalho era algo bastante legítimo. De fato, eu poderia ter explicado todos estes detalhes antes das gravações. Eu não estava esperando por uma reação tão agressiva de alguns, e tratei

de refletir sobre isto. Pude descobrir que aquele Tukano que, digamos, “liderou” a ofensiva, vive na maloca Santa Cruz, e aspira à posição de líder local, ao mesmo tempo respeitando e ameaçando a autoridade de *Su'egɛ*. Na confluência destas ambições políticas, o antropólogo que gravou a música sagrada sob a proteção de *Su'egɛ* era um excelente tópico de oposição. Mas o fato de minha presença ali ter sido assim manipulada para fins políticos, é verdade também que, de certa forma, eu estava “levando embora” uma parcela da cultura deles, e portanto a discussão geral é extremamente pertinente. O que eu estava querendo ao gravar a música sagrada? Na verdade, não é difícil sentir-se “roubando” um complexo simbólico da cultura Ye'pâ-masa, que pode ser mal interpretado, e assim usurpado.

O problema de fundo aqui é o de propriedade cultural, um problema largamente discutido no campo da etnomusicologia (ver Frith,1993; Seeger,1991a,1991b). Este tipo de preocupação por parte dos nativos do ARN é absolutamente normal, há uma sensibilidade e uma desconfiança justificável porque os missionários realmente destruíram e levaram muita coisa, principalmente a Ordem dos Salesianos¹³⁹. O que interessa aqui é que hoje os nativos se ressentem das perdas culturais, ao mesmo tempo que desejam recuperá-las. A discussão acima mostra que eles estão absolutamente conscientes de que aquilo que eu gravei, capturado nos minidiscs, era deles de direito, e eu estava indo embora com aquele material, e eles não tinham nenhum tipo de garantia de como ele seria usado. O próprio valor das gravações era algo sobre o que eles desconfiavam: valerá dinheiro? quanto? um milhão? ele vai vender? vai ganhar muito dinheiro com nossa música? e nós?

Os problemas da gravação etnográfica são muito diferentes daqueles que a legislação sobre *Copyright* cobrem, pois a idéia de propriedade de música existe “de muitas formas em diferentes sociedades, e tais direitos precisam ser entendidos e observados pelo pesquisador de campo” (Seeger,1991a:296). Há, portanto, uma etnolegislação sobre o assunto “quem é dono da música” que deve ser delicadamente examinada pelo etnógrafo. Para os Suyá, por exemplo, uma canção não pertence necessariamente ao seu compositor, mas àquela pessoa que a canta pela primeira vez (Seeger,1991b:37). No mundo empírico, leis são coisas que mudam, o que nem sempre ocorre no mundo “fixo” dos códigos legais escritos. Veja-se o caso do próprio sistema de *Copyright* que é largamente aplicado no cenário da música pop mundial: as

novas coordenadas do mundo “esquizofônico” da *world music* (ver Feld,1994;1996) tornaram este sistema obsoleto e injusto, pois leva ao acúmulo de capital nas grandes corporações da indústria musical (ver Malm,1992). As mudanças necessárias partem por uma reavaliação do direito musical em nível internacional, de modo que haja uma efetiva proteção dos músicos e povos indígenas, o que não interessa especialmente às grandes corporações. Além desta reavaliação, é necessário um plano de ação que ponha em funcionamento, na prática, novas convenções (ver Seeger,1991b:38).

¹³⁹ ver “A visão dos missionários-antropólogos salesianos”.

5. Etnomusicologia

Etnomusicologia¹⁴⁰, ou sua musicologia antecessora, a Musicologia Comparada, é uma das tradições musicológicas do Ocidente, como Musicologia Histórica, Sociologia da Música, Psicologia da Música e Estética Musical, que se agregam na formação de um *Corpus Scientiarum Musicarum* (Menezes Bastos, 1989). As Musicologias Histórica e Comparada, porém, não têm origem no campo epistêmico das Ciências Humanas, e no mundo da música do séc. XVIII, quando se objetivava construir “partituras crítico-interpretativas” da música do passado. A Musicologia Histórica visava com estas partituras que a música do passado além de ser editada, fosse executada seguindo normas técnicas e orientações originais de sua época¹⁴¹, ou, dir-se-ia, “*under the native point of listening*”. No final do séc. XIX, a nascente Musicologia Comparada, futura Etnomusicologia, se fortaleceu institucionalmente pela formação da Escola de Berlim de Musicologia Comparada e do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. Figuras como Erich M. Von Hornbostel e Carl Stumpf, que dirigiam estas instituições, formaram o que se convencionou chamar de “Escola de Berlim”. Os estudos desenvolvidos neste momento inicial da disciplina portavam um olhar essencialmente psicológico e performático (gestáltico), investigando as sensações em relação aos sons, as propriedades do som, a natureza dos intervalos e escalas e da noção de consonância (Christensen, 1991; Schneider, 1991). Na obra *Tonpsychologie*, Stumpf desenvolveu uma teoria da sensação do som e dos efeitos que a música causa nos ouvintes, criando um aparato conceitual para investigar este campo praticamente inexplorado. Por exemplo, sua noção de “distância” entre os sons, que foi posteriormente desenvolvida por Hornbostel e Abraham na elaboração da teoria dos constituintes do som: *Helligkeit*, *Tonigkeit*, *Lautheit* e *Klangfarbe*. Apesar da parte empírica destes experimentos, as medições e generalizações, hoje serem consideradas ultrapassadas, o modelo de Stumpf, que tem uma sólida base filosófica na

¹⁴⁰ Quanto ao nome da disciplina, se é conveniente chamá-la de Etnomusicologia (antigamente tinha um hífen) ou Antropologia da Música, ou *musical anthropology* (Seeger, 1987, xiii-xiv), preferimos Antropologia da Música, mas a revisão dos autores trará a versão que cada um prefere, o que é mais adequado, mas, confesso, cria um pouco de confusão.

¹⁴¹ Este mesmo espírito de rigor interpretativo com a música do passado atualmente vive de forma intensa, principalmente em relação à música barroca e medieval.

Fenomenologia e na *Denkpsychologie*, bem como na posterior Teoria da *Gestalt*, está ainda aberto para desenvolvimentos¹⁴².

As investigações da “Escola” foram logo incorporando uma tematização etnológica, resultando em obras pioneiras sobre a música das sociedades então chamadas “primitivas”. Estas investigações fornecem esquemas ainda hoje utilizados para a classificação de instrumentos, embora no seu contexto original estejam ancorados numa perspectiva genericamente evolucionista e difusionista, e em modelos quantitativos. No entanto, o desenvolvimento da Musicologia Comparada foi interrompido nos anos 30 pela ascensão do nazismo, que forçou a dissolução do seu quadro de pesquisadores e levou à mudança do cenário da Musicologia Comparada Alemã para os Estados Unidos, onde, nos anos 50, foi batizada de Etnomusicologia. Como mostra Menezes Bastos, o que floresceu com o Arquivo de Berlim foi uma “Psicomusicologia”, “dissolvida pela postura etnológica ilustrativo-exemplificadora, (...) o ponto de chegada paralisado, congelado como pedra d’água, de todo um diligente saber sobre a música como linguagem semanticamente plena” (1989:496). Os estudos mais recentes da Etnomusicologia, portanto, mostram uma reaproximação ao projeto de Stumpf, a este gesto primeiro, abortado em consequência da II Guerra Mundial.

É nos Estados Unidos dos anos 50 que a “Etno-musicologia” se fortalece como disciplina acadêmica. Principalmente nos anos 60, depois da obra de Merriam (1964). Este autor consegue evitar as duas abordagens que até então vigoravam: aquela que reduz a música ao plano de expressão, característica dos estudos da Musicologia Histórica e de autores como Hood e Kolinski, e aquela que negligencia a parte sonora da música para se fundar numa “semântica destituída de substância” (Menezes Bastos, 1989:), cujo principal apóstolo é Lomax. Recusando estas perspectivas redutoras, Merriam, criado na tradição culturalista de Boas, influenciado por Kroeber e aluno de Herskovits, apresenta o dilema congênito da disciplina, o dilema musicológico, segundo o qual a música se constitui de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos. A Etnomusicologia nasce no meio destes dois pólos, o primeiro sendo objeto da Musicologia e o segundo da Antropologia. Buscando esclarecer seu campo epistemológico, Merriam posiciona a Etnomusicologia como

¹⁴² Köller, o pai da *Gestalttheorie*, foi aluno de Stumpf.

uma ponte entre as Ciências Humanas e as Humanidades, e cria sua célebre definição: Etnomusicologia é o “o estudo da música na cultura”.

Outra figura-chave da Etnomusicologia norte-americana é Nettl (1964), aluno de Boas, que não se encaixa propriamente em nenhuma das abordagens vigentes: a corrente de acento mais musicológico (Kolinsky e Hood) e a linha mais antropológica (Merriam). Da primeira, apega-se às descrições e análises do material musical, e da segunda, enfoca questões como o papel da música na cultura (1964), desenvolve idéias sobre mudança cultural (1996) aplicando conceitos de acento difusionista, como o de *musical area*. Apesar de sua perspectiva culturalista, Nettl não se filia claramente a nenhuma tradição antropológica. O autor vê a Etnomusicologia como “a disciplina que busca o conhecimento das músicas do mundo, com ênfase na música que está fora da cultura do pesquisador” (1964:11), sendo que seu objeto seria portanto a música das culturas não-letradas, a das avançadas sociedades orientais e a folclórica. É de se destacar a importância deste autor, principalmente nas suas observações teóricas e metodológicas sobre o ofício do etnomusicólogo (1964).

Nem Merriam nem Nettl, no entanto, chegaram a idealizar a importância em construir modelos de análise que fossem compatíveis com os modelos nativos. Isto é o que Blacking vai enfatizar em seus estudos sobre a música dos Venda e outros grupos africanos (1967). Herdeiro intelectual de Merriam, Blacking é o primeiro que retoma a idéia de senso tonal entre não-ocidentais. Este autor tenta romper a dicotomia música/cultura, enfocando o contexto cultural como base fundante dos estilos musicais, cujos termos “são aqueles da sociedade e da cultura, e dos corpos dos seres humanos que os escutam, criam e executam”(1973:25). Assim, a música não pode ser analisada somente no seu nível de expressão, ou *sonic order*. Combinações motivicas se articulam e interagem com elementos de outros domínios culturais, formando um sistema completo: esta abordagem da música como sistema cultural é uma contribuição essencial de Blacking para muitos autores contemporâneos, como Feld, Menezes Bastos e Seeger, estando na base daquilo que se pode chamar de Teoria Musical nativa. Para Blacking, a música não somente reflete a realidade social, mas é “generativa, tanto como sistema cultural quanto como habilidade humana”(1995:223). Desta forma, a música integra o pensamento do homem de forma modeladora, sendo um sistema criativo e co-criador da infra-estrutura da vida humana. Blacking

investiga desta forma a mudança na música como indicadora de outras possíveis mudanças na sociedade, expressando estágios de sentimentos de uma nova ordem das coisas (1986), visão antecipadora das idéias de Attali (1992). Além disso, é o primeiro etnomusicólogo que investiga a habilidade musical nativa e os processos de composição sem utilizar critérios etnocêntricos, ao contrário, buscando categorias nativas e ressaltando o papel criativo do ouvinte, a *creative listening* (1990), desta forma reafirmando a centralidade da questão da cognição musical nos interesses da disciplina (1995:231-242).

Aluno de Merriam, Feld (1982) dá sua contribuição para a compreensão do *éthos* da sociedade Kaluli da Nova Guiné através do estudo do som como sistema de símbolos que se relacionam com uma idéia essencial do universo nativo: tornar-se pássaro. Pela análise do mito do pássaro *Muni*, no qual há a transformação de homens em pássaros e a transferência de palavras Kaluli para o canto deles, Feld descobre que a metáfora da canção do pássaro constrói a musicalidade nativa, pois as melodias Kaluli apontam para o canto dos pássaros. O autor observa que na Teoria nativa, o som é tomado como materialização de sentimentos profundos, encontrando-se epistemologicamente situado entre o sentimento e os pássaros, e mantendo uma relação metonímica com o primeiro e metafórica com o segundo. Trata-se de uma interface entre *cultura* e *natura* que se dá nas canções, no choro ritual e nas formas poéticas. A importância das metáforas para a compreensão da música e da cultura o leva a formular uma “sociomusicologia do som” (1984). A abordagem teórica de Feld é inovadora, pois mescla três linhas normalmente consideradas incompatíveis, a hermenêutica de Geertz, o estruturalismo de Lévi-Strauss e a etnografia da comunicação de Dell Hymes, o resultado desta mistura sendo bastante positivo e o autor criticando a necessidade de filiar-se a uma única corrente.

Através de uma etnografia interpretativa e apoiando-se na Teoria da Performance e na Etnomedicina, Roseman realiza um importante estudo sobre o imbricamento entre música e medicina, em sua pesquisa entre os temiar, habitantes da floresta tropical da Malásia (1991).

Esta abertura teórica se encontra também em Roseman (1991), que se utiliza tanto do aporte da Etnomusicologia (apoiada na antropologia interpretativa e na teoria

da performance) quanto da Etnomedicina para dar conta de seu objeto: o imbricamento da música com a medicina entre os Temiar da Malásia. A importância da conexão destes domínios é que sua confluência “nos convida a reexaminar a pragmática da estética, a investigar como certas formas de som, movimento, cor e odor se tornam repositórios de poder cosmológico e ritual” (:11). Os compositores Temiar são médiuns que recebem as canções de espíritos-guia durante o sonho, e daí a relevância da análise de narrativas de sonho. O mesmo acontece com os curandeiros Temiar, que realizam performances de cura que envolvem transe. Roseman procura entender como nestas performances significações emocionais e poderes curadores são invocados, portanto em busca das teorias nativas do som e da cura.

Em outra importante obra, esta sobre a música dos Tiv da Nigéria, Keil parte do estudo de palavras nativas ligadas à criação musical, aumentando aos poucos o escopo de investigação terminológica e chegando por fim à análise de mitos e estórias e de como as canções se associam a eles (1979). Misturando descrições idealistas e explicações materialistas, Keil esboça uma teoria das expressões Tiv, contribuindo para a aproximação das discussões sobre tradução, semântica e estética para o campo da Etnomusicologia.

A Etnomusicologia das sociedades indígenas amazônicas é um campo que acompanha as tendências aqui descritas, principalmente a partir de Blacking, como já mostrei aqui¹⁴³. Para concluir esta breve incursão em alguns estudos da Etnomusicologia contemporânea, farei uma última e brevíssima reflexão. A música é portadora de uma verdade “originada” na cultura, e que se encontra codificada em seu aspecto sonoro. Isto contraria a visão de Merriam, que cinde a música e a cultura: há em sua definição (*supra*) um absurdo epistemológico, a música aparecendo como um subconjunto limitado que se encontra dentro do conjunto total da cultura, desvinculando-se assim de outros possíveis subconjuntos como dança ou narrativas míticas. Me parece que tal subdivisão não ocorre, a não ser que se reduza a música à dimensão dos sons. O conteúdo da música não apenas remete à cultura: fazendo aqui uma analogia com os hologramas -onde as noções de parte e todo se confundem-, a música de certa forma é a cultura. Isto no sentido de que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente os elementos da totalidade da cultura. O próprio Merriam

parece ter se dado conta que sua definição na verdade acentuava o dilema etnomusicológico e, anos mais tarde, a substituiu por “o estudo da música como cultura” (Merriam,1977). Esta nova perspectiva aponta para a viabilidade de um projeto de Semântica da Música e do próprio projeto de uma Antropologia da Música, onde a cultura pode ser compreendida através da janela da música. Uma Semântica da Música pretenderia restituir à música seu sentido, tratando-a como sistema de signos e símbolos. Esta perspectiva abre a possibilidade de “colar” análises semióticas da gramática da música (ver Nattiez, 1975 e Tarasti, 1994) com análises da cultura, como fazem Feld (1982) e Menezes Bastos (1989). Fora do âmbito da música de sociedades “tradicionais”, no cerne da nossa própria tradição ocidental, isto também é possível, como mostram Agawu (1991), que desvenda a “língua” falada por Haydn, Mozart e Beethoven, e McClary(1987), que investiga a música barroca e revela a socialidade da música de Bach.

¹⁴³ Creio não ser necessário repetir aqui a nota sobre “Música Amazônica”.

6. Bimusicalidade (a música por dentro) ou Explicação (a música por cima) : a saída hermenêutica e a embriaguez de Beudet

O conceito de Bimusicalidade se refere à exigência metodológica de que o etnomusicólogo busque o domínio da prática instrumental. Esta idéia foi desenvolvida por Hood (1960), que enfatizava a importância da prática instrumental no ensino da etnomusicologia e a visão dos departamentos de etnomusicologia como “ambientes de conservatório internacional” (Keil e Feld,1994:182-3)¹⁴⁴. Pretendo neste texto anexo retomar a idéia de uma bimusicalidade¹⁴⁵ em busca de uma solução para o problema que se instaura entre a busca de um ponto de vista para observar a música e o mergulho na experiência musical como processo de gnose. A relevância deste texto nesta dissertação é que ele surgiu como uma expressão do deslocamento teórico-metodológico que passei em minha pesquisa de campo diante de meu objeto de estudo.

Numa importante obra da literatura da etnomusicologia amazônica, Beudet (1983) escreve sobre os Waiãpi do alto Oiapoque, enfocando o gênero musical *tule*, em especial descrevendo as clarinetas ligadas a essa música. Trata-se de um estudo essencialmente descritivo tendo como foco uma família de instrumentos, com muitas informações acerca da “sintaxe” da música Waiãpi. Transcrevo abaixo um pequeno trecho desta obra que, de algum modo, me tocou especialmente:

“Autant que possible, j’ai essayé de jouer des instruments, de participer aux danses. Je n’étais pas très doué pour les airs de flûtes, j’étais plus à l’aise lors des danses chantées, et ma préférence allait aux orchestres de tule. Bien sûr, il fallait d’abord enregistrer, mais hereusement, de calebasses de bière en calebasses de bière, les fêtes avançaient dans le soir, jusqu’à ce que mon état d’ébriété m’empêchât d’enregistrer correctement. Je pouvais alors danser et souffler dans les tule .”(1983:19)

Para mim, Beudet foi muito feliz neste trecho; parece-me que seu estudo dá um salto aqui: ele (o narrador-sujeito-etnógrafo), ausente até aqui e também a partir

¹⁴⁴ Para Menezes Bastos, a idéia de bimusicalidade não se enquadra bem no esquema geral do autor: “a técnica da bimusicalidade (...) é um ponto ‘êmico’ irrealizado de sua postura geral ‘ética’ ” (1978:64,n.28)

daqui, vive! Tem preferências! Participa das festas! O antropólogo não está sentado num tronco, concentrado, as imagens da festa e do fogo refletindo nas lentes de seus óculos, caderneta em punho, gravador ligado, máquina fotográfica pronta para o disparo. Nada disso. Como ele diz, *hereusement*, está bêbado, dançando como todos naquela ocasião, e soprando seu objeto de estudo. O gravador? Talvez esquecido, jogado atrás de um tronco. Nada de anotações, fotos, nada de estranhamento, distanciamento. Método: entrar na experiência. Técnica: beber cerveja e relaxar. Mas atenção: não se trata de uma “mera” experiência, ou seja uma simples passividade e aceitação dos eventos. Para mim, Beudet estava no meio de algo que teve um início e uma consumação, estava vivenciando o contexto em que as *tule* originalmente soam, estava tocando uma destas clarinetas, computando respostas internas a questões não formuladas racionalmente, atravessando uma iniciação comunicativa, em direção a um ângulo epistemológico impossível para o observador distanciado. Em meio aos nativos na festa, as ações do etnógrafo são aqui comunicações com a cultura que retroagem interiormente como verdadeiro conhecimento da realidade. Esta se apresenta como um texto que transcorre diante dos olhos do observador e no qual ele está imerso. Não é um texto cuja organização racional é concebível, mas um texto contraditório, ao mesmo tempo cheio de convenções, criações, idiossincrasias, signos que o pesquisador tenta decifrar. Como está imbricado na teia semiótica que ele próprio está ajudando a tecer, sua análise não deveria buscar estruturas de reprodução da cultura, mas se orientar naturalmente para a busca da compreensão do real, e este envolvimento não é a participação de Malinowski: é muito mais o *Erlebnis* de Dilthey, um “vivenciar” manifestações que constituem expressões de uma cultura. Para este pensador, a vida poderia ser compreendida a partir da própria experiência, embora nunca possamos experimentar o fluxo do real inteiramente; podemos transcender a esfera da mera experiência interpretando expressões. “Como Milton Singer, Dell Hymes, Richard Bauman, Victor Turner e outros que têm escrito sobre performance nos ensinaram, expressões não são apenas unidades de sentido com ocorrência natural mas são também períodos de elevada atividade em que os pressupostos de uma sociedade se expõem ao máximo, em que valores centrais são

¹⁴⁵ o que, aliás, vem sendo feito em etnografias recentes como Monson (1996), que analisa a musicalidade jazzística aplicando o termo de forma estendida, como *polimusicality* (:131).

expressos, e em que o simbolismo é mais aparente” (Turner e Bruner, 1986:9-10). Interpretar expressões como a música

tule é traduzir, torná-las compreensíveis para o outro: é a tarefa mediadora do deus Hermes entre dois mundos diferentes, entre diferentes visões englobantes do mundo. Dilthey trata o mundo fenomenológico como *locus* original das Ciências Humanas, pois a própria vida, encarada em seu sentido último, é “a experiência humana a partir de dentro”. O mundo fenomenológico não é uma aparência, é o mundo onde brota o pensamento humano, que portanto só pode operar ali: “o pensamento não pode ir além da vida” (citações em Palmer, 1989:109).

Diante destas reflexões, sugiro que um método de pesquisa etnomusicológica deve se orientar em direção à vivência da música tanto “por dentro” quanto “por fora”. É necessário reavaliar o conceito de experiência, principalmente o conteúdo negativo que se atribui a ela em comparação ao exercício racional, bem como reconhecer os limites do conhecimento conceitual. Ou seja, podemos estar em campo observando, anotando, gravando e participando de ações cotidianas, mas podemos tentar adentrar em experiências imprevisíveis e confiar na nossa intuição, permitindo-se experiências iniciáticas. Muitas vezes os antropólogos tecem uma cortina de discurso intelectual quando as coisas começam a tornar-se de fato desafiadoras dos conceitos dominantes de realidade (ver Carvalho,1993). O ideal da bimusicalidade pode servir de brecha em direção às experiências musicais tais como elas se dão, imbricadas com experiências de vida, e que assim devem ser estudadas. Portanto creio que se poderia buscar em campo um tipo de envolvimento sem controle teórico, como o de Beudet do trecho citado, ao menos deixar isso acontecer, não o tempo todo, é claro, mas quando for possível. Já no laboratório, pode-se então proceder associando as significações e os conteúdos simbólicos captados e vivenciados às análises e transcrições, na elaboração de uma interpretação “de cima” da cultura na qual a parcela do real que foi visitada “de dentro” desempenha um papel essencial: trata-se de uma dupla perspectiva gnosiológica. Um apoio teórico para esta tarefa pode ser buscado no campo da Hermenêutica¹⁴⁶ e da Filosofia da Vida, e naquilo que

¹⁴⁶ para um panorama dos estudos em Hermenêutica, ver Palmer (1989).

se está chamando de “Antropologia da Experiência”¹⁴⁷, novas aberturas epistemológicas para a interpretação dos fenômenos culturais que vêm influenciando e enriquecendo enormemente as Ciências Sociais.

¹⁴⁷ ver Turner e Bruner, 1986.

VI. BIBLIOGRAFIA

- ÅRHEM, Kaj (1981) *Makuna Social Organisation: A Study in Descent, Alliance, and the Formation of Corporate Groups in the North-Western Amazon*, Uppsala Studies in Cultural Anthropology, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- AGAWU, V. Kofi (1991) *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- ADORNO, Theodor W. (1994[1962]) Sobre a Lógica das Ciências Sociais, In: Gabriel Cohn (org.) *Adorno: Sociologia*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, pp. 46-61.
- ALBERT, Bruce (1985) *Temps du Sang. Temps des Cendres: Réprésentation de la Maladie, Système Rituel et Space Politique chez les Yanomami du Sud-Est (Amazonie Brésilienne)*, Tese de doutorado, Universit, de Paris X.
- APPADURAI, Arjun (1992) Putting Hierarchy in its Place, In: *Rereading Cultural Anthropology*, George E. Marcus (ed.), Durham and London: Duke University Press, pp. 34-47.
- ARNT, Ricardo (ed.) (1994) *O Destino da Floresta: Reservas extrativistas e desenvolvimento sustentável na Amazônia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- ATLAS ZUR MUSIK(1977) Band 1 und 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter Verlag.
- ATTALI, Jacques (1993) *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EVERY, Thomas L. (1977) Mamaindé Vocal Music, In: *Ethnomusicology*, XXI, n.3, pp.359-377.
- AYTAI, Desiderio (1985) *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo:USP.
- BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch (1986) The Problem of Speech Genres, In: *Speech Genres and Other Later Essays*, C. Emerson and M. Holquist (eds.), Austin: University of Texas Press, pp.60-102.
- BALÉE, William (1993) Indigenous Transformation of Amazonian Forest: an Example from Maranhão, Brazil, In: Claude Lévi-Strauss *et alii*. (1993), pp.231-254.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1987) *El Matriarcado: Una Investigación sobre la Ginococracia en el Mundo Antiguo según su Naturaleza Religiosa y Jurídica*, Madrid: Akal.

- BAMBERGER, Joan (1974) *The Myth of Matriarchy: why men rule in primitive society*, In: M. L. Rosaldo & L. Lamphere, eds., *Woman, Culture, and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1988) *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*, São Paulo: Atual Editora.
- BASSO, Ellen B. (1985) *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
 _____, (1987) *In Favor of Deceit: a study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson: The University of Arizona Press.
- BEAUDET, Jean-Michel. (1983) *Les Orchestres de clarinettes Tule des Waiãpi du Haut-Oiapok*. Tese de doutorado, Université de Paris X.
 _____, (1993) L'Ethnomusicologie de L'Amazonie, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993) pp.527-533.
- BÉHAGUE, Gerard. (1991) Reflections on the ideological History of Latin American Ethnomusicology. In: Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (editors), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press,
- BÉKSTA, Casimiro Jorge (S.D.B.) (1967) Experiências de um pesquisador entre os Tukano, *Revista de Antropologia*, 15/16, São Paulo: USP, pp.99-110.
 _____ (1969) Problemas de comunicação na pesquisa antropológica, *Revista de Antropologia*, 17/20, São Paulo: USP, pp.59-68.
 _____ (1978) Casimiro Jorge Béksta, autobiografia datilografada, mimeo.
 _____ (1987) *Mito da Origem do mundo Tukano, Dessano, Maku. Relato do Pe. Casimiro Béksta sobre desenhos de um índio tukano*, mimeo.
 _____ (1988) *A Maloca Tukano-Dessana e seu simbolismo*, Manaus: Secretaria de Estado da Educação e Cultura.
 _____ (1997) entrevista, Prelazia Salesiana de Manaus.
- BENT, Ian (1987) *Analysis, The Norton/Grove Handbooks in Music*, New York: W.W. Norton & Co.
- BIDOU (1976) *Les Fils de l'Anaconda Céleste (les Tatuyo): étude de la structure socio-politique*, thèse de troisième Cycle, Université de Paris.
- BLACKING, J. (1967) *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press.
 _____, (1973) *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
 _____, (1986) Identifying Processes of Musical Change, In: *The World of Music*, Vol XXVIII, n^o 1, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag..
 _____, (1995) *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*, edited by Reginald Byron, The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1983) Esboço de uma Teoria da Prática, In: Renato Ortiz (org.) *Pierre Bourdieu: Sociologia*, São Paulo: Ática, pp. 46-81.

- BROWN, Micheal (1993) Facing the State, Facing the World: Amazonia's Native Leaders and the New Politics of Identity, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993).
- BUCHILLET, Dominique. (1983) *Maladie et Mémoire des Origines chez les Desana du Uaupés: Conceptions de la maladie et de la thérapeutique d'une société amazonienne*, Dissertação de doutorado, Université de Paris X.
- _____, (1991) Pari-Cachoeira: o laboratório Tukano do projeto Calha-Norte, In: *Povos Indígenas no Brasil - Aconteceu Especial 18*, São Paulo: CEDI, pp.107-114.
- _____, (1992) *Os Índios da região do Alto Rio Negro: História, Etnografia e Situação das Terras*, Ms.
- BRÜZZI ALVES DA SILVA, Pe.Alcionínio (1961) *Discoteca Etno-lingüístico-musical das tribos dos rios Uaupés, Içana e Cauaburi*. Centro de Pesquisas Iauareté, Missão Salesiana do Alto Rio Negro, Amazonas.
- _____, (1977) *A Civilização Indígena do Uaupés*, Roma: Ateneo Salesiano.
- _____, (1994) *Crenças e Lendas do Uaupés*, Equador: Ediciones Abya-Yala.
- CABALZAR FILHO, Aloísio. (1995) *Organização Social Tuyuka*, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- _____, (1995-97) *Comunicações Pessoais*.
- CANZIO, Ricardo (1994) *Criteria of comparison for the study of the musics of the Lowlands Indians of Brazil*, paper.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. (1993) A vocação crítica da Antropologia, In: *Anuário Antropológico/90*, R.J.: Tempo Brasileiro, pp.67-81.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (1978) *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.
- _____, org., (1992) *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, FAPESP, Companhia das Letras.
- _____, (1993) *Les Études Gê*, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993).
- CARVALHO, José Jorge de. (1993) Antropologia: Saber acadêmico e Experiência iniciática, In: *Anuário Antropológico 90*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- CARVALHO, Sílvia Maria S. de.(1979) *Jurupari: Estudos de Mitologia Brasileira*. São Paulo: Ática, Coleção Ensaio n.62.
- CHERNELA, Janet M. (1993) *The Wanano Indians of the Brazilian Amazon: a sense of space*.Austin: University of Texas Press.
- _____,(1997) comunicações pessoais pela internet.
- CHRISTENSEN, Dieter (1991) Erich M. Von Hornbostel, Carl Stumpf and the Institutionalization of Comparative Musicology, In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Bruno Nettl and Philip Bohlman (eds.), Chicago: The University of Chicago Press.

- CLASTRES, Pierre (1982) *A Sociedade contra o Estado*, RJ: Francisco Alves.
- DESCOLA, Phillipe (1993) *Les Affinités Sélectives*, In: Lévi-Struass *et alli* (1993).
- ECO, Umberto (s/d) *Pensamento estrutural e Pensamento Serial*, In: *Semiologia da Música*, Jean-Jacques Nattiez *et alli*, Lisboa: Colecção Vega Universidade.
- ELIADE, Mircea (1978) *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70.
- FABIAN, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology makes its objects*, New York: Columbia University Press.
- FABRE, Alain (1994) *Las Lenguas Indigenas Sudamericanas en la Actualidad: Diccionario Etnolingüístico Classificatório y Guía Bibliográfica*. Tampere, pp.8-23, tomo I.
- FELD, Steven (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetis and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____, (1984) *Sound Structure as Social Structure*, In: *Ethnomusicology*, Sept.1984: 383-409.
- _____, (1994) *From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"*, In: Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves*, Chicago: The University of Chicago Press, pp.257-289.
- _____, (1996) *pigmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis*, In: *1996 Yearbook for Traditional Music*, vol. XXVIII, pp.1-35.
- FUKS, Victor (1989) *Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiãpi Indians of Brazil*, Dissertação de doutorado, Indiana University.
- FULOP, Marcos (1954) *Aspectos de la Cultura Tucana: Cosmogonia*. *Revista Colombiana da Antropologia*, vol. 3, pp.97-137.
- _____, (1956) *Aspectos de la Cultura Tucana: Mitologia - Parte 1*, *Revista Colombiana da Antropologia*, vol. 5, pp.335-373.
- FRITH, Simon (org)(1993) *Music and Copyright*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GALVÃO, Eduardo, (1979) *Aculturação Indígena no Rio Negro*, In: *Encontro de Sociedades: Índios e Brancos no Brasil*, RJ: Paz e Terra.
- GEERTZ, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books.
- _____,(1986) *The Uses of Diversity*, In: *The Tanner Lectures on Human Values VII*, S. M. McMurrin (ed.), Salt Lake City: University of Utah Press, pp.253-275.
- GOLDMAN, Irvin.(1979) *The Cubeo*. Chicago: University of Illinois Press.

- GRAHAM, Laura R. (1994) Dialogic Dreams: creative selves coming into life in the flow of time, In: *American Ethnologist*, Volume 21/4, pp.723-745.
- GRANERO, Fernando Santos (1993) From Prisoner of the Group to darling of the Gods: Na Approach to the Issue of Power in Lowland South America, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993)., pp.213-230.
- GRÜNBERG, Jorge. (1996) Comunicações Pessoais.
- GUIA PRÁTICO DE ANTROPOLOGIA (1973) (preparado por uma Comissão do Real Instituto de Antropologia da Grã-Bretanha e da Irlanda). São Paulo: Cultrix.
- GUSS, David (1989) *To Weave and to Sing: Art, Symbol, and Narratives in the South American Rain Forest*, Berkeley: University of California Press.
- HERDT, Gilbert H. (1981) *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*, New York: McGraw-Hill.
- ____ (ed.) (1982) *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua, New Guinea*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- HILL, Jonathan (s/d) *Metamorphosis: Mythic and Musical Modes of Cerimonial Exchange among the Wakuénai of Venezuela*, ms. e 2 fitas-cassete.
- ____, (1983) *Wakuénai Society: A Processual-Structural Analysis of Indigenous Cultural Life in the Upper Rio Negro Region of Venezuela*, Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, Indiana University.
- ____, (1985) Myth, Spirit-Naming, and the Art of Microtonal Rising: Childbirth Rituals of the Arawakan Wakuénai, In: *Latin American Music Review*, Vol.6, n° 1, pp.1-30.
- ____, (1987) Wakuénai Cerimonial Exchange in the Venezuelan Northwest Amazon, *Journal of Latin American Lore*, 13:2, pp.183-224.
- ____, (1988) Introduction, In: *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Indians Perspectives on the Past*, org. do autor, Urbana-Chicago: University of Illinois Press, pp.1-17.
- ____, (1990) Poetic Transformation of Narrative Discourse in na Amazonian Society, In: *Journal of Folklore Research*, Vol.27, n°s 1/2, pp.115-131.
- ____, (1992) A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon, In: *The Portals of Power: Shamanism in South America*, E.J. Langdon, org., University of New Mexico Press, pp.209.
- ____, (1993) *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in na Amazonian Society*, Tucson: University of Arizona Press.
- ____, (1997) comunicações pessoais.
- HOGGIN, I. (1970) *The Island of Menstruating Men: Religion in Wogeo, New Guinea*. Scranton, PA: Chandler Publishing Co.
- HOOD, Mantle (1960) The Challenge of Bi-musicality, *Ethnomusicology*, 4, pp.55-59.

- HORNBOSTEL, Erich M. Von (1967[1909]) Über einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien, In: Theodor Koch-Grünberg (1909) *Zwei Jahre unter die Indianern: Reisen in Nordwest Brasiliens 1903-1905*, Berlim: Wasmuth Verlag, pp.378-391.
- _____, (1982) La Musica de los Makuschi, Taulipang y Yekuana, In: Theodor Koch-Grünberg (1982) *Del Roraima al Orinoco*, Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela, pp. 331-366.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von e ABRAHAM, Otto (1986[1909]) Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, In: Erich M. Von Hornbostel (1986), *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam, pp.112-150.
- HORNBOSTEL, Erich M. e SACHS, Curt (1986[1914]) Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch, In: Erich M. Von Hornbostel (1986), *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam, pp.151-227.
- HUGH-JONES, Cristine. (1979) *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*.Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, Stephen. (1979) *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____, (1993) Clear Descent or Ambiguous Houses? A Re-examination of Tukanoan Social Organisation, In: Claude Lévi-Strauss *et alii.*(1993), ppp.95-120.
- _____, (1997) Comunicações Pessoais pela Internet.
- JACKSON, Jean E.(1982) *Competing Translations of Christianity: Missionaries in the Vaupés, Colômbia*, comunicação apresentada no 81st. Annual Meeting of the American Anthropological Association, em Washington, D.C., dezembro3-7.
- _____, (1983) *The Fish People: Linguistic Exogamy and Tukanoan Identity in Northwest Amazonia*.Cambridge: Cambridge University Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983) *La Musique et l'Ineffable*, Paris: Éditions du Seuil
- KARTOMI, Margaret J. (1990) *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago:Chicago University Press.
- KEIL, Charles.(1979) *Tiv Song: The sociology of Art in a classless society*. Chicago: Chicago University Press.
- KEIL, Charles e FELD, Steven (1994) *Music Grooves*, Chicago: The University of Chicago Press.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor.(1909) *Zwei Jahre unter die Indianern: Reisen in Nordwest Brasiliens 1903-1905*, Berlim: Wasmuth Verlag.

- LAGORIO, Eduardo (1983) (coord.) *100 Kixti Tukano*, Funai.
 _____ (19--) entrevista gravada em fita-cassate com Pe. Eduardo Lagório, fonoteca do ISA, São Paulo.
- LAGROU, Elsje Maria (1991) *Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: Entre a Cobra e o Inca*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC.
- LANGDON, E. Jean (1982) Ideology of the Northwestern Amazon: Cosmology, Ritual, and Daily Life, In: *Reviews in Anthropology*, Vol.9, n^o4, pp.349-359.
 _____, (1996) *Performance e preocupações Pós-modernas em Antropologia*, PPGAS/UFSC: Antropologia em Primeira Mão.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1974) *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
 _____, (1974a) O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América, In: *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.279-304.
 _____, (1981) *Tristes Trópicos*, Lisboa: Edições 70.
 _____, (1989) *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
 _____, (1991) *O Cru e o Cozido*, São Paulo: Brasiliense.
- LÉVI-STRAUSS, Claude *et alii.* (1993) *La Remontée de l'Amazone: Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes: L'Homme*, 126-128, XXXIII.
- LUNA, Luis Eduardo (1992) Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon, In: *The Portals of Power: Shamanism in South America*, E.J. Langdon, org., University of New Mexico Press, pp.231-253.
- LUNA, Luis Eduardo e AMARINGO, Pablo (1991) *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*, Berkeley: North Atlantic Books.
- McCLARY, Susan. (1987) The Blasfemy of talking politics during Bach Year, In: *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
 _____, (1991) Sexual Politics in Classical Music, In: *Feminine Endings*, Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 53-79.
- MALM, Krister (1992) Local, National, and International Musics. A Changing Scene of Interaction, In: *World Music: Musics of The World*, Max Peter Baumann (ed.) Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, pp.211-227.
- MAUSS, Marcel (1974) Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". In: *Sociologia e Antropologia*, volume I, São Paulo: EPU, pp.207-241.
- MAYBURY-LEWIS, David.(ed.) (1979) *Dialectical Societies: The Ge and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press.

- McCALLUM, Cecilia (1990) Language, Kinship and Politics in Amazonia, In: *Man* (N.S.), 25(3):412-433.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de (1978) *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- _____, (1984/85) O “Payemeramaraka” Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu, *Revista de Antropologia*, 27/28, São Paulo: USP, pp. 139-177.
- _____, (1989) *A Festa da Jaguatirica : Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.
- _____, (1995a) Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. In: *Anuário Antropológico/93*, Brasília: Tempo Brasileiro, pp.9-73.
- _____, (1995b) Indagação sobre os Kamayurá, o Alto-Xingu e outros nomes e coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguara, In: *Anuário Antropológico/94*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.227-269.
- _____, (1996) *Anthropology of Music: Theoretical and Methodological Points towards the Study of Amazonian Indigenous Music*, Ms.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de e LAGROU, Elsje Maria (1995) *Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul*, Projeto Integrado de Pesquisa, UFSC.
- MERRIAM, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- _____, (1977) Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: A Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* 21(2):189-204.
- MIDDLETON, Richard (1990) *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- MONSERRAT, Ruth Maria Fonini (1994) Línguas Indígenas no Brasil Contemporâneo, In: Luís Donisete Benzi Grupioni (org.) *Índios no Brasil*, Brasília: MEC, pp.93-104.
- MONSON, Ingrid (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: The University of Chicago Press.
- MÜLLER, Regina (1990) *Os Asuriní do Xingu: História e Arte*, Campinas: Editora da Unicamp.
- MURPHY, Robert (1958) *Mundurucu Religion*, Berkeley: University of California Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975) *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, Paris: Union Générale d'Éditeurs.

- NETTL, Bruno (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.
- NIMUENDAJU, Curt. (1955) Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés, segunda parte, *Journal de la Société des Americanistes*. Paris:64:149-178.
- OLIVEIRA, Ana Gita de.(1992) *O Mundo Transformado: um estudo da “cultura de fronteira” no Alto Rio Negro*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília.
- OVERING, Joanna (1977) Orientation for Paper Topics, para o Simpósio *Social Time and Social Space*, 42º C.I.A.
- _____, (1983-84) Elementary structures of Reciprocity: a comparative note on Guianese, Central Brazilian and North-West Amazon Socio-political Thought. In: *Themes in Political Organization: The Caribs and their Neighbours*, A.B. Colson e H.D. Heinen, (edts)., in *Anthropologica*, 59-62:331-348.
- _____, (1991) A Estética da Produção: O Senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa, In: *Revista de Antropologia*, nº 34, São Paulo: USP, pp.7-33.
- _____, (1993) Death and the Loss of Civilized Predation among the Piaroa of the Orinico Basin, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993).
- PÃRÕKUMU, Umusi e KÊHÍRI, Tõrãmu.(1995) *Antes o mundo não existia*. UNIRT/FOIRN.
- PALMER, Richard E. (1989) *Hermenêutica*, Lisboa: Edições 70.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu (1997a) Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades, In: *Actas del 2º Congreso Latinoamericano de Música Popular - IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, Santiago de Chile, no prelo.
- POZZOBON, Jorge (1991) Os Maku - esquecidos e discriminados, In: *Povos Indígenas no Brasil- Aconteceu Especial 18*, São Paulo, CEDI, pp.141-142.
- RAFFMAN, Diana (1993) *Language, Music and Mind*, London: The M.I.T. Press.
- RAMIREZ, Henri (1997a) *A Fala Tukano dos Ye'pâ-masa, Tomo I: Gramática* Manaus: Inspetoria Salesiana Missionária da Amazônia-CEDEM.
- _____, (1997b) *A Fala Tukano dos Ye'pâ-masa, Tomo 2: Dicionário*, Manaus: Inspetoria Salesiana Missionária da Amazônia-CEDEM.
- RAMOS, Alcida Rita. *Hierarquia e Simbiose: Relações interétnicas no Brasil*, Cap.IV: Padrões e Clientes: relações intertribais no Alto Rio Negro.São Paulo: Hucitec,1980, pp.135-182.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo (1971) *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*.Chicago: University of Chicago Press.
- _____, (1986) *Desana:Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupes*.Bogotá: Procultura.

- _____, (1987) *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles: University of California Latin American Center Publications.
- RIBEIRO, Berta G. *Os Índios das Águas Pretas*. São Paulo: Edusp, 1995.
- RICARDO, Carlos Alberto.(mimeo) “*Os Índios*” e a *Sociodiversidade Nativa Contemporânea no Brasil*.
_____, (1995-96) Comunicações Pessoais.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. *Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Ed. Loyola, 1986.
- ROOSEVELT, Anna Curtenius (1992) Arqueologia Amazônica, In: Manuela Carneiro da Cunha (org.) *História dos Índios no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- RORTY, Richard (1993) On Ethnocentrism: a reply to Clifford Geertz, In: *Objectivity, Relativism, and Truth*, Philosophical Papers Volume 1, ed. do autor, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 203-210.
- ROSEMAN, Marina (1991) *Temiar Heling Sounds from the Malasyan Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.
- ROUGET, Gilbert (1980) *Music and Trance*, Chicago: University of Chicago Press.
- SAHLINS, Marshall (1994[1987]) *Ilhas de História*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SCHADEN, Egon (1989) *A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil*, São Paulo: Edusp.
- SCHNEIDER, Albrecht (1991) Psychological Theory and Comparative Musicology, In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Bruno Nettl and Philip Bohlman (eds.), Chicago: The University of Chicago Press.
- SEEGER, Anthony (1980) *Os Índios e Nós: Estudos sobre Sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro: Editora Campus.
- _____, (1986) Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears, In: Joel Sherzer and Greg Urban (orgs.) *Native South American Discourse*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp.59-82.
- _____, (1987a) *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____, (1987b) Novos Horizontes na classificação dos instrumentos musicais, In: Berta Ribeiro (coord.), *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, pp.173-188.
- _____, (1991a) Creating and Confronting Cultures: Issues of Editing and Selection in Records and Videotapes of Musical Performances, In: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy - Intercultural Music Studies*

- 2, Max Peter Baumann (ed.), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, pp. 290-301.
- _____. (1991b) Singing Other People's Songs, *Cultural Survival Quarterly*, Volume 15, nr.3, pp. 36-39.
- _____. (1997) *Por que, na música, "o passado pesa como pesadelo no cérebro dos vivos"* (Marx, 18. Brumário), conferência proferida na UFSC, Florianópolis, dia 12 de maio de 1997.
- SEEGER, Anthony *et alli*. (1987) A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras, In: *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*, João Pacheco de Oliveira Filho, org., Rio de Janeiro: Marco Zero, pp.11-29.
- SEEGER, Charles (1958) Prescriptive and Descriptive Musical Writing, In: *Musical Quarterly*, 44, 184-195.
- SEGATO, Rita (1993) Religião e Sociedade: A vocação missionária da antropologia?, In: *Anuário Antropológico/90*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.83-90.
- SHEPHERD, John (1987) Music and Male Hegemony, In: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.
- _____. (1991) Musicology and Popular Music Studies, In: *Music a Social Text*, Cambridge: Polity Press, pp.189-212.
- SILVA, Domingos A.B. (1997) *Música e Pessoalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, UFSC.
- SILVERWOOD-COPE, Peter. (1990) *Os Maku: Povo caçador do Noroeste da Amazônia*. Brasília: Editora da UnB.
- SMITH, Richard Chase (1977) *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*, tese de doutorado em antropologia, Cornell University.
- SORENSEN, A P. (1967) Multilingualism in the Northwestern Amazon, *American Ethnologist*, 69, pp. 670-684.
- STRADELLI, Ermanno (1964) "La Leggenda del Jurupary" e outras Lendas Amazônicas. *Caderno nº 4*, S.P.: Instituto Cultural Ítalo-Brasileira.
- TARASTI, Eero (1994) *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- TRAVASSOS, Elizabeth.(1984) *Xamanismo e Música entre os Kayabi*, tese de Mestrado, Museu Nacional-UFRJ.
- _____. (1987) Glossário dos Instrumentos Musicais, In: Berta Ribeiro (coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, pp.189-226.

- TURINO, Thomas (1993) *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago-London: University of Chicago Press.
- TURNER, Victor (1995) Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: *By means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.8-18.
- TURNER, V. e BRUNER, E.M. (org.), (1986) *The Anthropology of Experience*, Chicago: University of Illinois Press.
- URBAN, Greg (1991) *A Discourse-centered approach to culture: Native south american myths and rituals*. Austin: University of Texas Press.
- _____, (1992) A História da Cultura Brasileira segundo as Línguas Nativas, In: *História dos Índios no Brasil*, Carneiro da Cunha (org.), São Paulo: Sec. Mun. de Cultura-FAPESP-Companhia das Letras.
- URBAN, Greg e SHERZER, Joel (eds.) (1986) *Native South American Discourse*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. (1975) Plumária Tukano: tentativa de análise, In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, nº 57.
- _____, (s/d) “Sons de Outros Tempos”: Instrumentos e Conceitos musicais dos Wayana-Brasil, paper.
- VERSWIJVER, Gustaaf (1987) *Analyse Comparative des Parures Nahuas: Similitudes et Différences*, Génève, Musée d’Ethnographies.
- VIDAL, Lux Boelitz (1991) As Pesquisas mais frequentes em Etnologia e História Indígena na Amazônia: uma abordagem Musical, *Revista de Antropologia*, 34, São Paulo: USP, pp.183-196.
- _____, org. (1992) *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*, São Paulo: Studio Nobel.
- VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes, (1992), Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas, In: VIDAL, Lux, org. (1992), pp.279-293.
- VINCENT, William Murray (1987) Máscaras. Objetos rituais do alto rio Negro, In: Berta Ribeiro (coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes, pp.151-171.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1986) *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- _____, (1993) Alguns aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico, In: E. Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo da USP/FAPESP, pp.149-210.
- _____, (1996) Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology, *Annual Review of Anthropology*, 25:179-200.

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, (1993) Introdução, In: E.Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.) *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e de Indigenismo da USP/FAPESP, pp.9-15.
- WALSER, Robert (1993) *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- WOODWARD, Hope Draper (1991) *Ashanica Shamanic Healing Ritual and Song*, tese de mestrado, Austin: University of Texas.
- WHITEHEAD, Neil, (1993) Ethnic Transformation and Historical Discontinuity in Native-Amazonia and Guayana, 1500-1900, In: Lévi-Strauss *et alli* (1993), pp.285-305.
- WRIGHT, Robin (1981) *History and Religion of the Baniwa Peoples of the Upper Rio Negro Valley*, 2 vol. Ph.D. Thesis, Stanford University.
- _____, (1992) História Indígena do Noroeste da Amazônia: hipóteses, questões e perspectivas, In: *História dos Índios do Brasil* . Manuela Carneiro da Cunha (org.), São Paulo: Companhia das Letras, pp.253-278.
- WRIGHT, Robin e HILL, Jonathan. (1992) Venancio Kamiko, Wakuénai Shaman and Messiah, In: *Portals of Power: Shamanism in South America*. Jean M. Langdon e Gerhard Baer (edit), University of New Mexico Press.
- ZEMP, Hugo (1978) 'Are'Are Classification of Musical Instruments, In: *Ethnomusicology*, 22(1): 37-67.