

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

De sopros e tubos: instrumentos de vento nas terras baixas da América do Sul

Gabriel Garcêz Bertolin

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

De sopros e tubos: instrumentos de vento nas terras baixas da América do Sul

Gabriel Garcêz Bertolin

Versão da Banca de Defesa

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social, sob orientação do Prof. Dr. Renato Sztutman.

São Paulo
2022

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B546s Bertolin, Gabriel
De Sopros e Tubos: instrumentos de vento nas
terras baixas da América do Sul / Gabriel Bertolin;
orientador Renato Sztutman - São Paulo, 2022.
286 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração:
Antropologia Social.

1. Povos Indígenas. 2. Aerofones. 3. Transformação
. 4. Materialidade . 5. Gênero . I. Sztutman, Renato,
orient. II. Título.

Para Najjar, lembrança sempre presente

Agradecimentos

Uma tese parece ser resultado de um trabalho individual, mas todas as vezes que me via trabalhando em sua escrita, principalmente em tempos de pandemia, sempre me deparava com o fato de que na realidade ela é resultado de uma série de encontros e da presença de uma série de pessoas.

Começo agradecendo aos encontros com os povos indígenas e com suas cosmologias descritas em um conjunto de etnografias.

Agradeço ao meu orientador, Renato Sztuman, pelo grande colaboração na elaboração deste trabalho e, sobretudo, pela sua generosidade. Agradeço também aos colegas do grupo de (des)orientação com quem pude compartilhar saberes e apresentar parte deste trabalho, Luisa Girardi, Lucas Keese, Paola Gibram, Marina Giroto, Guilherme Menezes, Marcelo Hotimsky, André Lopes, Emerson Souza, Rodrigo Brusco, Fábio Zuker, Aline Aranha, Karen Shiratori e também aos colegas de turma do doutorado Aline, Paula Alegria, Lauriene Seraguza, Ana Estrela, Paulo Manotti Del Picchia, Yara Alves, Helena Manfrinato. Às professoras e professores do PPGAS, Dominique Gallois, Marina Vanzolini, Beatriz Perrone-Moises, Marcio Silva. Ao Lucas e Frank pela atenção e apoio necessário neste longo período no CEstA.

Agradeço também àqueles que apesar de não estarem diretamente ligados à produção do conteúdo desta tese foram pilares essenciais para que ela pudesse tomar sua forma final. Agradeço ao Bruno Logatto pelas conversas e por me acalmar sempre que necessário, ao Renato (Doca) pelas cervejas, sambas e por pensar junto as coisas do coração, à Renata pelas palavras e pela escuta tão aguçada, ao Marcelo (Varex) pelo carinho absoluto, à Lígia que foi um esteio dos mais sólidos durante minha caminhada, à Amanda pelas portas que abriu nos momentos difíceis e pelas boas palavras, à Marina com quem cultivo uma amizade das mais longas e verdadeiras, ao Faissal e Eduardo por me abrirem portas, pelas palavras de conforto e pelas risadas. À minha família, meus irmãos André e Rafael, ao meu Pai e principalmente às minhas eternas pequenas sobrinhas, imagens de um futuro por vir.

Por fim, deixo meu agradecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento da pesquisa e também pela leitura cuidadosa dos relatórios.

Resumo

Entre as distintas classes organológicas, existe, entre os povos indígenas das terras baixas sul-americanas, um predomínio dos aerofones, instrumentos musicais cujo som é resultado do ato de fazer vibrar o ar, principalmente a partir do sopro. Essa tese parte da posição central ocupada por estes instrumentos de vento para pensar, sobretudo, as transformações reveladas a partir de seu sopro em grandes festas coletivas. Os efeitos transformativos de trompetes, flautas e clarinetas sopradas entre diferentes povos são muito diversos, entre eles é possível notar a fabricação do corpo de jovens iniciados, a produção de coletivos, a diluição das fronteiras entre humanos, animais e espíritos e a ativação de qualidades específicas das relações de gênero, principalmente, neste último caso, quando se está diante de instrumentos de vento proibidos à visão feminina. A partir de uma análise comparativa baseada em diferentes descrições etnográficas sobre os aerofones busca-se compreender três aspectos que envolvem estes instrumentos tubulares: sua qualidade material, com atenção especial para a sua duração no tempo, seu som, tanto em termos acústico como também comunicativos, e as relações de gênero ativadas a partir de seu sopro.

Palavras-chave: Povos Indígenas; Aerofones; Transformação; Materialidade; Gênero

Abstract

Among the different organological classes, there is a predominance of aerophones among the indigenous peoples of South America. These musical instruments produce sound from the vibration of the air, mainly from the breath. This thesis starts from the central position occupied by these wind instruments to think about the transformations revealed from their activation in large collective parties. The transformative effects of trumpets, flutes and clarinets breath among different peoples are very diverse, among them it is possible to notice the fabrication of the body of young initiates, the production of collectives, the dilution of borders between humans, animals and spirits and the activation of qualities specific to gender relations, especially in the latter case, when one is in front of wind instruments forbidden to the feminine vision. From a comparative analysis based on different ethnographic descriptions of aerophones, we seek to understand three aspects that involve these tubular instruments: their material quality, with special attention to their duration in time, their sound, both in acoustic and communicative terms, and the gender relations activated from its breath.

key-words: Indigenous People; Aerophones; Transformation; Materiality; Gender

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1.1 A Centralidades dos Instrumentos de Vento nas Terras Baixas Sul-americanas.....	11
1.2 Corpos e Artefatos: os aerofones ameríndios	13
1.3 Divisão dos Capítulos	16
Capítulo I - Os Tubos e suas Qualidades Materiais	17
1.1 Dos Materiais	17
1.1.2 Os Materiais nas Etnografias Contemporâneas.....	27
1.2 Materiais como Parte de Corpos	35
1.3 Lugares Atuais e a Coleta do Material.....	46
1.3.1 Os Cuidados na Aldeia.....	52
1.4 Regime dos Objetos	59
1.5 As Plantas: materiais vegetais.....	67
1.6 Incorporando o Estrangeiro.....	70
1.7 Algumas Considerações.....	74
Capítulo II - Festas, Iniciação e Sopros: corpos em movimento, corpos em transformação	76
2.1 Tubos que Transformam Corpos	78
2.1.1 Desconstruindo o humano: animais tornados presentes.....	78
2.1.2. O Contato com os Deuses: formas de manter o mundo atual	92
2.2. Tubos que são Corpos.....	96
2.2.1 Meio Ancestral, meio Inimigo	96
2.2.2. Uma Aliança que Faz Gente.....	104
2.2.3 Aerofones que Fazem Gente	108
2.3 Algumas Considerações.....	111
Capítulo III - A Música Aerofônica: aspectos sintáticos e pragmáticos da fala das flautas e seus distintos regimes de sonoridade	115
3.1 Os Sons: breve passagem.....	121
3.1.1 - As músicas das clarinetas Tule	121
3.1.2 Algumas considerações sobre a música das clarinetas.....	131

3.1.3 - A música dos aerofones secretos	133
3.1.4 - Algumas Considerações sobre as Pequenas Diferenças	138
3.2 - Os Mestres das Músicas	140
3.2.1 - Os Repertórios e sua Regularidade	146
3.3 - A Fala das Flautas.....	151
3.3.1 Corpos que Incorporam e que são Feitos de Vozes Outras.....	151
3.3.2 Dos Chamados, Palavras e Cantos	159
3.3.3 - A Fala, o Chamado e o Canto dos Outros.....	163
3.3.4. Os Aerofones e a Palavra Como Função de Criação e Transmissão do Repertório	174
3.4 - Sopros: a forma da comunicação dos espíritos.....	175
3.5. Algumas Considerações.....	177

Capítulo IV - Os Tubos como Meninas-Moças: androginia, menstruação e diferença nas relações de gênero 186

4.1 Antagonismo Sexual e Identidade de Gênero: uma passagem pelos materiais alto-riogregrinos e alto-xinguanos	191
4.1.1 Jurupari: poder (cultural) masculino e criatividade (natural) feminina.....	192
4.1.2 A “Compensação Simbólica” Masculina: as “flautas sagradas” alto-xinguanas	201
4.2 Algumas Variações do Complexo das Flautas e as Relações de Gênero	206
4.2.1 Clarinetas munduruku: captura e choro feminino	207
4.2.2. Tubos Nambikwara: ação e vontade femininas.....	210
4.3. As Relações de Gênero e os Tubos Visíveis às Mulheres	213
4.3.1 Entre a Função-Nutrição e a Função-Predação: o cauim yudjá e as relações de gênero	216
4.3.2 Entre o Antagonismo Sexual e o Minimalismo das Relações de Gênero Matis e Matses.....	218
4.4 Uma Pausa para Algumas Reflexões: escutando Marilyn Strathern	220
4.5 <i>Iamurikuma</i> : uma inversão dos mundos?	227
4.5.1 Variações de um mesmo Tema Mítico: yepamahsã.....	230
4.5.2 Os Cantos Femininos: a relação como perspectiva	233
4.5.3 As Brincadeiras: modos de torção das relações de gênero.....	238
4.5.4 Androginia dos corpos e das relações: uma abertura ao tema	239
4.6 Androginia dos Tubos: experimentando modos de reprodução	242
4.6.1 Androginia dos Corpos Tubulares	243
4.6.2 Modos Distintos de Reprodução	245
4.7 Verter Sangue: as flautas-moças reclusas	247

4.7.1 Reflexões Sobre o Ato de Verter Sangue na Amazônia.....	249
4.7.2 Abertura para Outros Mundos: verter sangue, xamanismo e aerofones	252
4.7.3 As Flautas-Moças Reclusas.....	255
4.7.4 Periodicidade e a Menstruação.....	257
4.8 Entre a Simetria e a Assimetria, a Diferença	261
4.8.1 Complementar ou Hierárquico? um debate recorrente	262
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	269
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	273

INTRODUÇÃO

1.1 A Centralidades dos Instrumentos de Vento nas Terras Baixas Sul-americanas

A organologia é uma disciplina cujo foco é a classificação dos instrumentos musicais. O critério para o estabelecimento das classes mais abrangentes, nas quais estão inscritos cada um dos instrumentos musicais, é o modo como o som é produzido. A partir da análise acústica de como o som é criado, quais são os corpos colocados em vibração para a produção do som, a organologia distingue quatro classes principais e no interior de cada uma delas as subdivisões específicas. As quatro grande classes são: cordofones, cujo som é resultado do estiramento, golpe ou fricção de uma corda tensionada, como os violões e os pianos; membranofones, cujo o som é resultado do tensionamento, fricção ou batida de uma membrana, como os tambores; idiofones, cujo o som é resultado da vibração de parte do corpo ou do corpo todo do instrumento, como os chocalhos; aerofones, cujo o som é produzido através da vibração causada pela passagem do ar no interior de cavidades, tubos ou palhetas, como as flautas e clarinetas. No interior da grande classe dos aerofones há subdivisões internas, como a subclasse dos tubos livres (zunidores), os tubos com uso de válvulas e palhetas (clarinetas e trompetes) e as flautas e suas diversas variações possíveis. Nas Terras Baixas da América do Sul é possível encontrar a presença de todas estas classes de instrumentos, mas há uma preponderância dos idiofones e dos instrumentos de vento, as flautas, clarinetas e trompetes (Izikowitz, 1935; Chaumeil, J. & Hill, J. 2011).

Quais seriam as razões para a preponderância da classe dos aerofones nas Terras Baixas? Segundo hipótese levantada por Jean-Michel Beaudet (2011) e corroborada por autores como Chaumeil & Hill (2011), a difusão e a extensa presença dos instrumentos de vento estariam ligadas à centralidade do sopro xamânico nestas paisagens. Os instrumentos de vento seriam uma espécie de ampliação do poder transformativo do sopro xamânico. Outra hipótese possível é o rendimento que a forma tubular, principalmente o tubo oco, possui nestas paisagens, como foi atestado por uma série de trabalhos (Rivière, 1969; Chaumeil, 2001; Hugh- Jones, 2017; Lévi-Strauss, 2010). De um modo ou de outro, o que a centralidade do sopro e da forma tubular nestas paisagens revelam é que os instrumentos de vento, feitos soar nas mais distintas festas, operam enquanto uma espécie de mediadores das relações entre tipos de gente que habitam mundos distintos. Eles são capazes de produzir transformações, de deslocar a posição ocupada pelos humanos e também produzir corpos em cerimônias de iniciação. A partir de um estudo comparativo, este trabalho tem como intuito pensar a posição

ocupada pelos instrumentos de vento enquanto agentes da transformação e conectores de mundos nestas paisagens.

Há no interior deste conjunto imenso de aerofones algumas distinções e qualidades importantes que procuro utilizar como recorte necessário para melhor descrever e pensar os efeitos transformativos destes tubos. Dou preferência aos instrumentos soprados durante atos coletivos, momentos nos quais pessoas e coletivos são feitos e desfeitos, faço esta escolha porque as festas são um ponto de partida privilegiado para pensar a transformação e a mediação realizada pelos aerofones. No interior deste conjunto de instrumentos de vento há uma diferença entre os tubos que são concebidos como gente e aqueles que operam como tecnologias capazes de fazer acessar outros mundos. Não se trata de uma diferença extensiva, são mais como pólos que ocupam posições em um mesmo fio de intensidade, ora estão mais próximos, outra mais distantes. Ainda assim, essa diferença pode ser expressa, por exemplo, a partir de dois materiais muito difundidos nos trabalhos clássicos sobre organologia nas Terras Baixas (Izikowitz, 1935; Câmeu, 1977): as clarinetas comumente conhecidas como *turé*, tocadas, por exemplo, nos pátios das aldeias wajãpi, e os trompetes e flautas que compõem o sistema de instrumentos do Jurupari na região do noroeste amazônico. Essa distinção leva a uma série de oposições que atravessam este trabalho. Uma delas é a qualidade material: tubos com maior ou menor duração no tempo, inseridos em um regime de objetos no qual é dada atenção à sua manutenção ou à sua destruição. Outra é entre os tubos que podem ser vistos pelas mulheres e outros onde existe a proibição do olhar feminino, aqueles inseridos no conhecido complexo das “flautas sagradas”¹. Essas diferenças revelam regimes distintos de objetos e também qualidades transformativas diversas dos instrumentos de vento. Procuro pensar a partir de suas diferenças, para isso os tubos intermediários, àqueles que, por exemplo, possuem duração longa no tempo, mas feitos de materiais perecíveis como é o caso dos aerofones paresi, são imprescindíveis para realizar este movimento comparativo.

¹ Na literatura sobre os instrumentos de vento costuma-se chamar de “flauta sagrada” os aerofones, que muitas vezes não são flautas, proibidos ao olhar feminino. Há algumas hipóteses que corroboram com a origem arawak destes tubos proibidos às mulheres e uma possível relação, como mostra Piedade (2004) com outra instituição muito difundida na região, a casa dos homens, ainda que hajam alguns grupos sem a presença de casa dos homens e que fazem soar instrumentos de vento proibidos às mulheres. Elabora uma melhor reflexão no quarto sobre estes instrumentos e a relação de gênero no quarto capítulo. Há um problema com o uso do termo sagrado, como mostra no terceiro capítulo. Emprego este termo como sinônimo de segredo, como fazem alguns povos, muito mais do que em seu sentido transcendente. Talvez para o texto final seja interessante mudar a conceitualização utilizada.

1.2 Corpos e Artefatos: os aerofones ameríndios

Importante salientar quais são os problemas que movimentam estes dois capítulos. Em um certo sentido eles partem de um mesmo lugar, a relação entre corpos e objetos na Amazônia e seus desdobramentos, a materialidade e o que são capazes de fazer. Antes de propriamente adentrar nos problemas é importante ressaltar que há um retorno recente aos estudos os objetos Amazônia. Por um certo período de tempo houve um retraimento deste tema comumente conhecido como estudo da cultura material, mas nos últimos anos houve uma retomada (Schien, S. & Halbmayer, E., 2014). É possível levantar duas características deste retorno: a primeira é a influência dos escritos de Alfred Gell (1998, 2001, 2005), principalmente o conceito de agência desenvolvido pelo autor; a segunda é a centralidade do perspectivismo no interior dos trabalhos em etnologia. A convergência destas duas características por ser observada em três trabalhos centrais sobre objetos e corpos: *A Fluidéz da Forma: arte alteridade e agência em uma sociedade ameríndia* (Lagrou, 2007); *As Coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaidê* (Miller, 2007); *Apapaatai: rituais de máscara no Alto Xingu* (Barcelos Neto, 2008).

Influenciado principalmente pelos escritos de Eduardo Viveiros de Castro (2002) sobre o perspectivismo ameríndio, Fernando Santos-Granero organizou a coletânea *The Occult Live of Things: native amazonian theories of materiality and personhood* (2009), um esforço para trazer para o debate aquilo que havia sido aparentemente deixado de lado pelas discussões propostas por meio do perspectivismo ameríndio, os artefatos. Segundo o autor haveria uma centralidade na relação entre humanos, animais e espíritos em detrimentos dos artefatos nas descrições etnográficas. Devido à característica compósita dos corpos na Amazônia, por serem os corpos sempre constituídos por uma heterogeneidade de partes de outros corpos, sejam eles animais, humanas ou mesmo de artefatos é que o autor argumenta a centralidade ocupada pelas coisas nestas paisagens. Isso fica evidenciado, principalmente, nas narrativas míticas, em que aparecem corpos feitos com partes de artefatos, artefatos que se transformam em animais ou gente, revelando um fundo comum entre pessoas e coisas a partir do idioma da transformação. Esse argumento revela a centralidade dada ao corpo e o lugar ocupado pelas coisas no pensamento ameríndio. Ambos aparecem relacionados a uma espécie de ontologia relacional, aquilo que funda o perspectivismo ameríndio. Um exemplo etnográfico trazido por Viveiros de Castro (2002) ilustra este conceito: quando se diz que os mortos veem os grilos como peixes, tanto o inseto quando o peixe são termos “relatores”, corpos (poderiam ser coisas também) que

somente podem ser definidos a partir da relação, aquilo que o autor diz estar entre o nome e o pronome. Isso tem conexão direta com o conceito desenvolvido pelo autor de “multinaturalismo” (oposto ao dualismo natureza/cultura que funda o multiculturalismo), onde o problema não está em como cada espécie apreenderia o mundo a partir do que seria o entendimento para cada uma delas, mas no fato de que não há um elemento que seja peixe para um e grilo para um outro, mas o que o autor chamou de “multiplicidades relacionais” grilo-peixe que são afetos de uma outra multiplicidade, humanos-mortos (Viveiros de Castro, 2008). Assim, o corpo, quando partimos do problema colocado pelo “multinaturalismo” e a ontologia relacional, não pode estar assentado sobre uma ideia de substância.

Tânia Stolze Lima explora essa noção relacional e perspectiva do corpo em seu texto *O que é um Corpo?* (2002). Seguindo a lógica lévi-straussianas das relações e também as reflexões yudjá, a autora mostra que um corpo, para os ameríndios, depende da perspectiva para existir. O grande problema colocado pelos Yudjá não é o que os corpos são para os humanos, mas o que é um corpo da perspectiva de outras espécies. Se para um urubu o fedor da carniça é como uma cortina de fumaça e a própria carniça a carne moqueada, tanto o fedor quanto a carniça (e aqui poderíamos incluir elementos da paisagem e artefatos) são corpos outros a depender da perspectiva adotada (Lima, 2002). Em diálogo direto com a obra de Eduardo Viveiros de Castro, a autora mostra que ao mesmo tempo que todo corpo depende de uma perspectiva, “a perspectiva própria é dependente do corpo” (Lima, 2002:7).

Joana Cabral de Oliveira (2012), em diálogo com a noção de perspectiva desenvolvida por estes autores e em sua tentativa de explorar o conceito de percepção, uma vez que sua tese está centrada nos modos de conhecer e de aprendizagem entre os Wajãpi, aponta para um diálogo possível entre o domínio do sensível e a ideia mesma de perspectiva. A autora mostra que através da lógica do sensível é possível tornar conhecível outras perspectivas, isso porque as naturezas transbordam, não estão colocadas em um regime relacional fechado. Justamente devido esta característica que é possível a conexão entre o corpo cilíndrico do tipití e a sucuri, por exemplo. Assim, Cabral de Oliveira (2012) revela uma comunicação entre naturezas que tornam visíveis partes, fragmentos de outros mundos em potência a um Outrem, colocadas em diálogo a partir de sua concretude.

Ainda que Cabral de Oliveira (2012) estivesse colocando em diálogo fundamentos do perspectivismo ameríndio (principalmente a ideia de percepção) e também conceitos desenvolvidos por Lévi-Strauss (2006) (lógica do sensível), talvez fosse possível pensar em um aliança momentânea entre seu argumento e as ideias desenvolvidas por Martin Holbraad em *Can the Thing Speak?* (2011). Holbraad nestes texto realiza um movimento completar

àquele proposto em *Thinking Through Things: theorising artefacts ethnographically* (Henare, A., Holbraad, M., Wastell, S., 2007). Na coletânea haviam dois movimentos marcados como proposta para a etnografia dos artefatos: (1) abolir qualquer *a priori* metafísico, esvaziar a análise de qualquer pressuposto, principalmente aqueles que não permitem que as coisas sejam pensadas em seus próprios termos; (2) tomar as coisas como conceitos, há lugares onde conceito e coisa estabelecem uma relação de igualdade ontológica. O primeiro movimento está relacionado ao conceito de coisa, uma vez que termos como artefato e materialidade carregam com eles uma certa bagagem teórica que age diretamente sobre a análise realizada; o segundo é aquilo que permite pensar as coisas etnograficamente. Mas haviam algumas críticas: os arqueólogos questionaram como empregar tal abordagem quando não é possível realizar a etnografia; outros questionaram a ausência dos aspectos materiais das coisas, haveria uma centralidade do que denominaram de plano “ideológico” (Geismar, 2011). Essas são algumas das questões que Holbraad tenta responder em *Can the Thing Speak?* (2011). O autor volta atenção agora àquilo que tocamos, cheiramos, vemos e as qualidades propriamente materiais das coisas. A proposta é pensar como os aspectos materiais das coisas atravessam a sua conceitualização em uma espécie de duplo movimento. O exemplo utilizado pelo autor para exemplificar esta proposta é sua etnografia sobre o Ifá cubano, onde o pó é poder é possível observar também determinadas qualidades materiais do pó que dizem muito sobre sua conceitualização: a sua permeabilidade e também uma grande quantidade de partículas colocadas sempre em movimento. A permeabilidade e o movimento são dois conceitos centrais no Ifá, com isso mais do que estender a humanidade às coisas, Holbraad (2011) propõe que as coisas produzam seus próprios conceitos.

Neste diálogo entre corpo, qualidades sensíveis e materialidade dos tubos que pretendo pensar os instrumentos de vento principalmente nestes dois primeiros capítulos. No primeiro capítulo a atenção está voltada para seus aspectos materiais e a dinâmica entre duração/manutenção e efemeridade/destruição destes artefatos. Afinal, o que falam os tubos a partir de suas qualidades materiais? No segundo capítulo a intenção é dar atenção àquilo que fazem, suas potências transformativas feitas agir nos contextos festivos.

Quanto ao emprego dos conceitos, utilizo o termo artefato no sentido colocado por Els Lagrou (2016), quando diz que todo objeto é um artefato porque fora feito por alguém, faz sempre emergir sempre uma relação. No caso dos tubos em muitas das ocasiões, como veremos, uma relação entre humanos e não humanos. Também faço uso do termo tubo, aqui como sinônimo de corpo, pretende desenvolver isso futuramente. O conceito de agência remete à Alfred Gell (1998), no sentido que o autor dá aos objetos de arte enquanto sujeitos, são

tomados como pessoas. Isso faz sentido, afinal o problema colocado pelos tubos é sua condição mesma de sujeito.

1.3 Divisão dos Capítulos

Os capítulo propostos estão atravessados por estas diferenças e recortes. No primeiro capítulo proponho pensar a qualidade material dos aerofones nas terras baixas. Realizo dois movimentos no interior do capítulo, o primeiro é uma tentativa de apresentar um fragmento da variedade de instrumentos de vento encontrados nas Terras Baixas, para isso faço uso tanto de trabalhos mais recentes como também de clássicos do campo da organologia e música indígena; o segundo procuro pensar os materiais utilizados na produção dos tubos a partir da perspectiva ameríndia, a partir de suas qualidades sensíveis e como os próprios materiais são efeitos das transformações do tempo do mito, e sua agência. No segundo capítulo procuro pensar as potências transformativas destes aerofones, para isso faço uso material etnográfico sobre as festas em que são acionados esses tubos sonoros. Como forma de realizar esse movimento descritivo dividi o capítulo entre tubos enquanto artefatos que transformam corpos e tubos enquanto artefatos que são corpos. O terceiro capítulo tem como foco o caráter acústico dos instrumentos de vento, a intenção é realizar dois movimentos, um pensando as qualidades sonoras como repetição, variação e invenção no interior do repertório, dando atenção especial à intersemiotividade, o outro a relação entre tubo e fala de outros tipos de gente. No quarto capítulo dedico-me a pensar a relação de gênero, voltando minha atenção para os fatores que estruturam o complexo das “flautas sagradas”, mas também pensar sobre uma questão muito difundida sobre estes tubos, sua relação com a fertilidade.

Capítulo I - Os Tubos e suas Qualidades Materiais

Este capítulo está dividido em dois grandes blocos, o primeiro, no qual procuro descrever a variedade de tubos sonoros e os materiais empregados na sua confecção, para isso faço uso de dois trabalhos clássicos no campo da organologia indígena na América do Sul, o segundo onde penso as qualidades materiais e o regime de objetos onde estão inseridos estes tubos a partir da perspectiva do próprio pensamento ameríndio, como isso está conectado ao tempo do mito em que corpos resultavam da transformação de outros corpos e também às qualidades sensíveis, com atenção especial à dureza dos tubos e aos cuidados relativos na sua coleta e produção.

1.1 Dos Materiais

Há dois trabalho de fôlego que abordam a produção musical indígena e dão atenção especial para os instrumentos musicais produzidos pelos mais distintos povos indígenas, *Musical and Other Instruments in the South American Indians: a comparative ethnographical study* (1935) escrito por Karl Gustav Izikowitz e *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira* (1977), pesquisa desenvolvida por Helza Camêu. Izikowitz, etnógrafo sueco do museu de Gotemburgo, nasceu no ano de 1903 e realizou um dos trabalhos comparativos mais extensos sobre os instrumentos musicais encontrados nas Américas, com especial atenção para os Andes, América Central e também às Terras Baixas. Helza Camêu, nascida também no ano de 1903, foi uma pesquisadora da música brasileira, que dedicou parte de suas pesquisas à produção musical indígena, além de atuar como compositora e pianista. Os dois trabalhos aqui citados correspondem às obras mais bem acabadas de ambos autores. Até hoje são referências para pensar tanto a música indígena como a variedade de instrumentos produzidos pelos ameríndios. Enquanto a obra de Helza Camêu fornece maior atenção às características musicais e sonoras, em capítulos como “unidade e ritmo”, “intervalo e afinação” e “polifonia e harmonia”, a obra *Musical and Other Instruments in the South American Indians* está centrada na categorização propriamente organológica dos instrumentos produzidos pelos indígenas nas Américas, por isso a divisão dos capítulos segundo critérios organológicos, seus aspectos acústico e a forma como o som é produzido (aerofones, membranofones, idiofones). Além disso é dada ênfase aos materiais, às técnicas e à difusão de determinados tipos de instrumentos.

Apesar da maior ênfase dada por Camêu aos elementos acústicos, há uma seção específica nomeada “Instrumentos”, na qual é possível encontrar uma extensa pesquisa sobre a categorização organológica dos instrumentos musicais e os materiais utilizados na sua produção.

Sobre esse assunto, tanto a obra de Camêu (1977) como os escritos de Izikowitz (1935) revelam uma variedade imensa de materiais utilizados na confecção dos tubos sonoros. Como colocado na introdução, os aerofones, junto com os idiofones, são as classes de instrumentos musicais mais difundidos na América do Sul. A variedade de instrumentos encontrados nessa paisagem em associação com a extensa variedade de materiais revela a proliferação de aerofones dos mais diversos tipos, tamanhos, formas e duração no tempo. A diversidade dos instrumentos de sopro é muito ampla, como mostra Helza Camêu (1977):

“Feitos simplesmente de folhas retorcidas, de troncos, de bambu, de ossos, de cerâmica, de cabaça, de chifre, de carapaça, apresentando-se como pios, apitos, buzinas, trombetas e flautas de várias dimensões e ainda em modificações que estão indicando os caminhos naturais do desenvolvimento em alguns tipos.” (Camêu, 1977:227)².

Alguns instrumentos levam um só tipo de material para sua fabricação, como é o caso das flautas *yrua* dos Kagwahiva, que são formadas por um único tubo de taquara. Mas, em muitos casos os aerofones são resultado da combinação de mais de um material, isso além da ornamentação que costumam receber. Um exemplo desses tubos que combinam materiais distintos são os dos trompetes feitos de bambu e conchas ou argila, onde o material de origem vegetal funciona como tubo e os de origem animal ou mineral como potentes caixas de ressonância. Dessa maneira, a variedade de materiais, incluindo conexão entre elementos amorfos e outros pouco modificados para a produção do instrumento, é constantemente descrita nos relatos trazidos por ambos os autores.

São esses relatos sobre os materiais utilizados para a produção dos mais distintos instrumentos de sopro presente nessas duas grandes obras que apresento na sequência. A

² Interessante notar que sua análise dos instrumentos está em conexão com a leitura que a autora faz da música indígena em seu sentido mais amplo, em ambas a ideia de evolução e desenvolvimento. Tudo se passa como se a utilização dos materiais e as composições musicais indígenas estivessem em constante mudança, seguindo um movimento de permanente desenvolvimento e evolução. Ainda que a autora revele as especificidades da música indígena, marca sua constante transformação, há em sua leitura um viés evolucionista, pois essa ideia mesma de desenvolvimento está amalgamada à de evolução, um ganho de complexidade musical.

intenção é mostrar sua variedade, suas qualidades materiais e também tornar visível a diversidade de aerofones presentes, principalmente nas Terras Baixas³.

Os materiais de origem vegetal, com especial atenção às madeiras, estão sempre presentes na constituição da maioria dos instrumentos de sopro que compõe os livros *Musical and Other Instruments in the South American Indians* (1935) e *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira* (1977). Porém, destaca-se que na maioria das vezes a referência às madeiras aparece, nessas obras, de forma genérica. Como mostra Izikowitz (1935), as madeiras mais grossas são usadas, geralmente, para a fabricação dos trompetes, e exemplos desses instrumentos de vento específicos são encontrados entre os Apinajé, Canela, Warrau, povos Carib, Karajá, nos Xipayá, Borw, Bororo. São também de madeira escavada as flautas *yaku'i* do sistema regional alto-xinguano e que compõem o conjunto de instrumentos proibidos à visão das mulheres (Camêu, 1977). A variedade de aerofones produzidos com madeira ou que tenham um de seus elementos composto por esse material é imensa cito alguns deles apresentados por Izikowitz (1935): entre os Yanaigua há o apito cujo material é uma madeira caracterizada pela sua rigidez. há também a flauta timbira que utiliza madeira em formato cônico, os apitos conhecidos como *serére* encontrados na região do Chaco, e ainda a flauta pincollo encontrada entre os Chiaya da Bolívia. Além disso, a madeira é o principal material utilizado na produção das flautas de Pã, que são encontradas em muitos lugares, tanto nas terras baixas como nas terras altas, e que, como mostra Izikowitz (1935), são, na maioria dos casos, feitas a partir de plantas com junco, como a taquara. Entretanto também podem ser encontrados exemplos desse tipo de instrumento feitos com outras espécies de plantas e também de metais e pedras na região dos Andes.

Os relatos pouco falam sobre a espécie específica das plantas, o que dificulta a apreensão sobre os aspectos sensíveis desses materiais, sua maleabilidade e rigidez, por exemplo. Geralmente há o uso de termos abrangentes como madeira ou tronco. Isso ocorre porque as fontes históricas nas quais ambos autores se apoiaram para realizar a pesquisa não fazem muitas referências à espécie utilizada para a produção dos tubos. Apesar disso, há alguns materiais específicos de origem vegetal que são comumente mencionados nessas obras, o que revela tanto sua distribuição por essas paisagens quanto uma certa preferência pelo seu uso. Entre eles estão as espécies de bambus e de palmeiras, com atenção especial à paxiuba, a embaúba e a cabaça ou *Lagenaria*. E é sobre elas que discorro abaixo

³ Izikowitz (1935) em seu extenso catálogo dos instrumentos ameríndios não se restringe somente às Terras Baixas, há referências sobre os Andes e também América Central com alguns poucos dados esparsos sobre América do Norte.

Izikowitz (1935) descreve o uso do bambu (conhecido como taboca ou taquara) nos trompetes simples entre os Canela, Kamayurá, Parintintin e Tucuna, esses dois últimos com uma abertura lateral para sopro. Além disso, há muitas referências sobre o uso desse material na coletânea do pesquisador sueco ao tratar da classe dos trompetes complexos, assim classificados por serem formados por duas partes, um tubo e um ressoador, onde o tubo na maioria dos casos é de taboca. Exemplos desses instrumentos compostos por duas partes são os trompetes yuruna (juruna) onde além do bambu também é usado crânio humano como ressoador, entre os Huaynam há instrumento semelhante, cujo ressoador é feito de outro material não descrito, nos Misquito, da Nicarágua, o trompete é feito com uso de um ressoador feito com argila.

Além de comporem a produção dos trompetes, o uso da taboca para produção das flautas também é muito comum. Entre os Suísi, região do noroeste amazônico, e nas Guianas, esse material é utilizado na confecção das flautas transversais. Também pode ser encontrado na produção das flautas simples na região do chaco, entre os Samu da Nicarágua e também na região do alto-Xingu. Há registros de flautas de bambu nas mais diversas regiões como Pará, Mato Grosso, Xingu, Rondônia, Rio Grande do Sul. Tanto no estudo de Izikowitz (1935), como de Helza Camêu (1977) esse material é muito recorrente nas descrições das flautas de Pã. No trabalho de pesquisa realizado pela musicóloga brasileira há também referências ao bambu utilizado na produção de apitos mencionados nos textos de Theodor Koch-Grünberg, quando o viajante alemão passou pela região de Roraima, e apitos feitos com mesmo material entre os Canela. Trompetes de bambu foram descritos por Barbosa Rodrigues na região do Uaupés, mas também há referência desse material e desse instrumento entre os Munduruku, Gavião do Pará, Tikuna, Guajajara, Xerente e Karajá, como descrito na obra de Fritz Krause.

Dentre os instrumentos feitos de taboca, é notável em ambas as obras a posição de destaque ocupada pela clarineta, cujo nome mais difundido é *toré*. Essa clarineta é conhecida por ser feita de bambu e levar em seu bocal uma pequena palheta de caniço (taquara mais fina) que pode ser ajustável modificando o som, feito assim de dois componentes, uma câmara de vento na parte superior e na inferior o próprio tubo funciona como caixa de ressonância (Izikowitz, 1935). Camêu (1977) relata sua presença entre os Palikur, entre os Botocudo, citado por Spix e Martius, e também na região do rio Orinoco, descritos por Koch-Grünberg. A região de sua distribuição, segundo os dados analisados por Izikowitz (1935), são os tributários do rio Amazonas e também a região das Guianas, podendo ser encontrado entre os Yehuána, Parintintin, Mura, Atorai, Wapishana e Ipurina. O autor, ao se referir aos escritos de Nimuendaju sobre o *toré* dos Palikur, escreve que o material utilizado era sempre bambu verde

e sempre que fosse necessário esses instrumentos eram refeitos, o que marca a sua efemeridade no tempo. Adiante veremos exemplos destes materiais entre os Arara da bacia do rio Xingu, as clarinetas *turé wajãpi* e instrumentos semelhantes entre Tenharin e Cinta-Larga.

Na análise dos materiais empreendida por Izikowitz (1935), a embaúba (*Cecrópia*) aparece como tendo características semelhantes aos bambus. O autor cita trompetes feitos desse material entre os Taulipang, Suisi e Kobéua. Já Camêu (1977) fala dos trompetes kaingang. Interessante notar que, em ambas as obras, esse material aparece sobretudo na produção dos trompetes, aparecendo pouco na produção de outros aerofones, como as flautas e as clarinetas. Aqui vemos um caso específico de associação entre um tipo determinado de instrumento de vento, os trompetes, e um material muito característico, a embaúba.

De todas as palmeiras, aquela que aparece com maior recorrência em ambas as obras é paxiúba. Há referências a apitos e flautas apinayé, flautas xinguanas e trombetas munduruku feitos desse material, mas a principal referência, em ambas as obras, são os aerofones encontrados na região do alto rio Negro, utilizadas durante o jurupari, festas de iniciação masculina.

Para falar dos instrumentos alto-rio-negrinos utilizados no jurupari, é preciso também falar sobre o uso da entrecasca vegetal. Alguns aerofones são produzidos, como veremos adiante, com uso de entrecasca enroladas em espiral, como acontece com os trompetes barasana, descritos por Hugh-Jones (1979) nas festas de iniciação masculina. Tanto a madeira quanto a entrecasca possuem origem vegetal, o interessante desse segundo material é que diferente do primeiro, ele é amorfo. Se até aqui os materiais elencados possuem uma forma tubular e são pouco modificados para serem utilizados como instrumentos de vento, as entrecasas precisam ser moldadas, geralmente enroladas em uma superfície mais rígida, como ocorre no alto rio Negro onde a superfície é justamente o tubo de paxiúba.

Há outros instrumentos com uso desse material, como é o caso dos aerofones encontrados entre os Chocó e Tukuna, constituídos por duas partes de madeiras longitudinais conectadas via uso de entrecasca, mas sua maior difusão está nas festas alto-rio-negrinas do jurupari. Esse argumento é esboçado por Izikowitz (1935), que mostra que houve uma influência dos grupos arawak, por exemplo, até as populações Mojo, localizadas próximas à bacia do rio Mamoré, para onde teriam levado esses instrumentos, através das festas. Sua distribuição segundo as festas evidencia a conexão existente na sua presença entre os Ipuriná, Mojos e na região do Uaupés. Helza Camêu (1977) mostra que há uso da entrecasca vegetal, além da região do Uaupés, entre os Tikuna, na bacia do rio Solimões. Como veremos por meio do trabalho de Matarezio Filho (2015), eles possuem relação direta com os instrumentos

jurupari, e na região de Roraima. Segundo a pesquisa das fontes históricas realizada por Izikowitz há referências desses trompetes também nas Guianas, os quais foram descritos por Gumilla e Gilit como sendo muito longos e pesados e por isso tocados sobre o ombro dos homens. Ao soar esses tubos era como se cobras adentrassem à aldeia trazendo bebida para os homens com quem dançavam. Roth descreve esses instrumentos nas Guianas entre os Wapishana, Taruma, Parikuta e Waiwai.

Sobre o uso do material de entrecasca vegetal na região do Uaupés durante a festa do jurupari, o viajante Koch-Grunberg descreve a proibição do trompete à visão feminina e observa o modo como são tocados, sempre em pares e junto com outros instrumentos de vento. Instrumento semelhante é reportado por Ederentre os Mojo, Cauina e Itomana, como nos outros locais, há também a proibição à visão das mulheres e crianças e ele também possui um formato cônico, como os instrumentos do jurupari. O pesquisador alemão Paul Ehrenreich faz referência a trompetes semelhantes entre os Ipurina, grupo Arawak da região do rio Purus. Nesta paisagem, os trompetes são nomeados de kamutse e contém o espírito Kamutsi, conhecidos por serem muito perigosos. Além da região amazônica, como mostra Izikowitz (1935), trompetes com uso de espiral torcida de folhas, podem ser encontrados entre os Algonquinos na América do Norte e são muito comuns também na Europa; na Suécia, por exemplo, usa-se a casca de videiro. Essas fontes históricas utilizadas por Izikowitz (1935) revelam uma relação interessante entre um instrumento específico, trompetes com folhas torcidas em espiral, e uma festa bastante característica, o Jurupari. Tudo se passa como se a distribuição desse tubo sonoro estivesse vinculada à propagação da própria festa de origem possivelmente arawak e não necessariamente ao acesso ao material utilizado.

Outro material vegetal muito difundido e utilizado, ora dando forma ao instrumento como um todo, ora como parte, funcionando como ressoador, é a cabaça. Como mostra Helza Camêu (1977), das cabaças são feitos os apitos apinajé e xerente, os trompetes krahô, karaja, paresi, xerente, gavião e canela, além das flautas nasais, observadas por Roquette Pinto entre os Paresi e Nambikwara. Com apenas um furo para o sopro e dando forma ao próprio trompete, são encontradas entre os Wapishana, onde são utilizadas para atrair onças devido à proximidade sonora do instrumento e do som emitido pelo animal, e também entre os Karajá e Savajé (Izikowitz, 1935). Na forma de trompetes complexos, quando a cabaça funciona como espécie de caixa de ressonância, são encontrados entre os Girara, Mayouruna, Mojos, Munduruku e Tupinambá, como revela o levantamento do pesquisador sueco. Há também o uso desse material como ressoador nas clarinetas *toré* dos Palikur, nas flautas transversais timbira e ele também é utilizado na confecção dos apitos canela (Izikowitz, 1935). Segundo o levantamento

realizado por Izikowitz, alguns dos instrumentos que utilizam a cabaça como um dos seus elementos constituintes tiveram esse material substituído por chifres de animais trazidos pelos colonizadores. Trata-se de uma incorporação muito difundida entre os grupos de língua Jê e Tupi, como revelam seus dados.

Destes materiais de origem vegetal (taboca, embaúba, paxiúba, entrecasca de árvore, cabaça) é possível observar algumas características que revelam determinadas continuidades e descontinuidades. A taboca e a embaúba, por exemplo, são materiais muito semelhantes, como mostra Izikowitz (1935). Ambos aparecem como principais materiais na confecção de instrumentos de vento entre os Wajãpi, povo conhecido pela efemeridade de seus aerofones e outros artefatos utilizados em suas festas (Gallois, 1988). A entrecasca, diferente de todos os outros materiais de origem vegetal descritos, é caracterizada por ser um material informe, ele é moldado pelas mãos humanas ao redor de tubos sólidos. Isso difere a entrecasca dos tubos, como as tabocas, paxiúba e embaúba, cuja as formas finais são semelhantes à forma encontrada em seu estado cru. A entrecasca se assemelha à argila, como veremos abaixo. O mesmo vale para a cabaça, com a diferença que ora ela é utilizada enquanto o instrumento em si, então é necessário somente um pequeno furo para injetar o fluxo de ar em seu interior, ora como parte do instrumento, então funciona como uma espécie de caixa de ressonância, aproveitando ao máximo sua capacidade acústica de fazer o som ecoar. A paxiúba, utilizada principalmente nas festas do jurupari, é marcada pela sua duração no tempo, o que marca sua diferença se comparada à taboca. Essa questão da duração veremos adiante.

Até o momento foram descritos os materiais de origem vegetal, seguindo as análises dos autores, passo agora para outros tipos de materiais comumente encontrados na fabricação dos aerofones nas terras baixas. Esses materiais são de origem animal, como as conchas, ou humana, como os ossos; mas também de origem mineral, como a cerâmica, sempre moldada pelas mãos humanas.

As conchas, geralmente aparecem na literatura relacionadas aos trompetes e apitos. Na obra *Introdução à Música Indígena Brasileira* (1977), a autora recupera imagens presente nas obras dos viajantes como Jean de Léry em que é possível observar povos da costa brasileira segurando um trompete em que o tubo é feito da taboca e o ressoador utilizado é uma concha. Imagem semelhante está presente na descrição de André Thevet e Gabriel Soares de Souza onde o primeiro fala de uma espécie de buzina de conchas e o segundo sobre o *tapaçu*, uma espécie de trompete de conchas encontrado entre os Tupinambá. De uma maneira geral, instrumentos produzidos a partir desse material costumam entrar na classe dos “trompetes complexos” (tubo de madeira conectado a um ressoador feito com a concha) e também dos

apitos, nesse segundo caso a própria concha em si dá forma ao instrumento. Como mostra Izikowitz (1935), trompetes feitos com concha podem ser encontrados em todos os lugares do mundo: nas Américas, são mais comuns na região do México, América Central e em alguns lugares dos Andes; são encontradas entre os Jívaro e Mayuruna, tendo sido levados por meio de redes de comércio. Há casos também, como mostra o autor, na região das Guianas, Orinoco e na costa brasileira principalmente entre os Tupinambá, como também evidenciou Camêu (1977).

De argila, são muito difundidos tanto nas terras altas como nas terras baixas e dão forma a uma variedade artefatos. No caso dos aerofones há referências, na obra de Karl Gustav Izikowitz (1935), do uso desse material para a produção de trompetes, clarinetas, flautas e principalmente apitos que tomam as mais variadas formas. Alguns trompetes são feitos de argila e sua caixa de ressonância imita exatamente a forma das grandes conchas encontradas no litoral. Instrumentos desse tipo são descritos entre os Chimú, conhecidos por sua destreza ao manusear a argila, e nos Chicana. Em outros povos, como os Jívaro e povos pré-incaicos, utiliza-se argila para imitar o formato da cabaça (Izikowitz, 1935). Outros exemplos onde esse material informe é moldado e conectado a um tubo de madeira, formando uma espécie de caixa ressonância, estão na região do rio Orinoco, como alguns tipos de instrumentos descritos por Patar Gumilla. Há também referências a esses aerofones na região do rio Uaupés no noroeste amazônico, descritos por Theodor Kock-Grünberg. O etnólogo e explorador alemão descreve uma espécie de vaso de barro conectado a um tubo e utilizado nas danças onde as pessoas se encontram mascaradas como se fossem “onças-pintadas com características demoníacas”. Existem também as clarinetas com recipiente de barro encontradas entre os Tammanacks, ainda que esse material seja pouco utilizado para a produção desse tipo específico de aerofone. Izikowitz (1935) também descreve flautas feitas de argila no Peru, na região de Yucatan, Colima e encontradas também entre os Chiriqui. No interior do grupo das flautas, há também o uso da argila ou de metais, ambos originalmente amorfos, para a produção de uma parte desses aerofones, o bocal. Do barro são também fabricadas as flautas de Pã encontradas na região onde se desenvolveu a cultura nazca no Peru e também entre os povos Manabi. No interior do grupo dos aerofones, a maior variedade de instrumentos produzidos da argila são os apitos, podem ser encontrados em vários povos, como por exemplo, entre os Palikur, em escavações feitas na região de Santarém onde recebiam formas antropomórficas, entre muitos povos Carib, entre os Astecas, os apitos encontrados no sítio arqueológico de Pachacamac no Peru, há uma variedade deles no Equador que imitam o formato das conchas descritos por D’Harcourt e Rivet & Verneu.

Diferente da argila, os ossos que, junto com as conchas, formam o grupo dos materiais mais resistentes, podem tanto servir para dar corpo ao tubo principal, por onde passa o fluxo de ar, quanto para produção de partes específicas como os bocais e as caixas de ressonância dos mais variados instrumentos de vento. Na obra *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira* (1975) esse material aparece com maior frequência nas referências a um tipo de aerofone, os pios. Entre os grupos tukano, Theodor Koch-Grunberg descreve os pios feitos com o crânio de pequenos animais, nos Krixaná há referências de Rodrigues Barbosa sobre pios fabricados com crânio de quati, há referências ao uso de ossos de veado na fabricação desses instrumento entre os Apiacá e Parintintin. Izikowitz (1935) também fala do uso de crânios de animais para fabricação do *têde*, apito cuna onde há a junção entre ossos de pássaros com crânio de tatu por meio do uso de uma espécie de cera negra. Outros exemplos de apitos feitos com crânio de animais estão entre os Chassutino (de veado), Makú (de roedores), Tukano (de veado), Kobéua (de quati) e Palikur (de veado).

Izikowitz (1935), mostra que as flautas também constituem um instrumento onde esse material é muito utilizado: entre os Jivaro, no sítio de Pachacamac, no sítio de Tiahuanaco são locais onde podem ser encontradas. No Equador há o uso da tíbia de lhama e veado. O autor faz referência a um tipo muito específico e difundido de flauta, a quena, que pode ser tanto fabricada com caniço quanto com osso, e sua distribuição vai da região do Peru até o noroeste amazônico, havendo também exemplos feitos com osso de jaguar, veado e tucano. Outro tipo de flauta para a qual o autor chama atenção e que faz uso desse resistente material é a flauta mataco, feita com osso de pássaro e encontrada entre os desana, além da flauta feita de osso de jaburú entre os Chamacoco, Huari, Carayá, e também nos Kayapó que fazem uso de osso de arara. Há também flautas de osso com furos digitais encontradas entre os Yuracare, Chipaya, Canela. Camêu (1975) cita flautas de fêmur de onça, tíbia de cervídeo e de urubu, principalmente, na região do Orinoco e Rio Negro e que foram encontrada por Koch-Grunberg. Cita também flautas de osso de urubu observadas entre os Maxacali e que também aparece na literatura dos viajantes quinhentistas e seiscentistas que descreviam as práticas dos grupos tupi da costa.

Há ainda os aerofones onde os ossos formam o bocal do instrumento, um exemplo, presente na obra catalográfica de Izikowitz (1935), é a clarineta waiwai onde o bocal do instrumento é produzido a partir do osso de pássaro atado com cera, e no interior há uma pequena palheta de taquara. Outro exemplo de uso dos ossos para produção de partes do instrumento são os trompetes yuruna descritos por Giglioli onde são utilizados ossos de origem

humana, mais precisamente crânios atados a tubos de taboca, constituindo o que Izikowitz (1935) chamou de “trompetes complexos”:

“Even the human cranium has been used in a trumpet. Giglioli (p. 198) describes an end-blown trumpets of this sort from the Yuruna. It is used in battle and consist of at bamboo tube with a human cranium as a bell. The tube is wound around with cords of *chambira*, and decorated with feathers and *Thevetia* fruits which rattle when they beat against the cranium. The tube is fastened to the bell with wax and the eye- sockets and the nasal cavity are filled with this substance. For eyes it has a pair of *Thevetia* fruits. The adornment of the tube as well as the method of filling the openings of the cranium remind one of the head trophies from Mundrucú.” (Izikowitz, 1935:232-233).

Trata-se de um instrumento extremamente heterogêneo, tanto em termos de seus materiais, crânios humanos e partes vegetais como as tabocas, mas também em termos de sua organologia uma vez que a produção do som não está restrita ao fluxo do ar, mas também do movimento do próprio corpo do instrumento yuruna.

Em suma, estes materiais descritos acima e utilizados na produção dos mais diversos aerofones poderiam ser pensados a partir de uma série de características: 1) sua origem: animal, humana, vegetal, mineral; 2) sua rigidez: paxiúbas possuem uma madeira mais dura do que a madeira da taboca, sua rigidez se assemelha àquela dos ossos de e conchas; 3) sua duração: alguns materiais, como os ossos, possuem maior duração no tempo do que outros, como flautas de caniço; 4) se amorfos ou com formas definidas: distinção entre argila, de origem mineral, e os ossos, de origem animal, ou mesmo entre troncos como o da paxiúba usado para os aerofones soprados no jurupari e a entrecasca, elemento amorfo, utilizado para produção de uma espiral que recobre os trompetes; 5) se verdes ou secos: distinção entre os *toré* palikur descrito por Nimuendajú, sempre preparados com tabocas verdes. Importante salientar que algumas dessas características, por mais que sejam próprias aos materiais, devem estar conjugadas aos regimes que as inscreve, como é o caso da duração, mas sobre esse ponto retomo mais adiante.

Nesta breve passagem por descrições e fragmentos das obras de Helza Camêu, (1977), e Karl Gustav Izikowitz, (1935), é possível observar, algumas características mais gerais e outras mais específicas. De um lado, a variedade imensa de instrumentos de vento nas paisagens sul-americanas, que pode apontar para o rendimento que os tubos, os fluxos de ar e os sopros têm nos mais diferentes grupos citados, em toda extensão da América do Sul. De outro, a quantidade imensa de materiais utilizados para sua fabricação.

1.1.2 Os Materiais nas Etnografias Contemporâneas

Observado esse vasto conjunto de materiais presente nessas duas obras de referência sobre organologia e música indígena, faz-se necessário agora realizar uma passagem pelos materiais dos aerofones que compõem as principais etnografias que serão utilizadas, ao longo desta tese. Para apresentar esses materiais, o recorte que faço é a rigidez e a duração dos tubos, começo com os mais maleáveis (tabocas e taquaras) e sigo até os mais duros, termino com o exemplo do uso de ossos. Visto o conjunto de artefatos existente no interior de um mesmo grupo onde há utilização de materiais mais flexíveis, como as fibras vegetais usadas na produção da cestaria, as madeiras tubulares dos aerofones ocupam por si um determinado grau elevado de rigidez. Como descreve Stephanie W. Alemán (2011), entre os Waiwai a dureza é um valor ligado à fabricação de um corpo rígido e há a valorização de materiais como bambus, ossos e miçangas, característica semelhante aos Trio e Wayana, como mostra Brightman (2011), onde a madeira dura dos bancos e aerofones remetem aos seres prototípicos. Chamo atenção para o fato de que os aerofones aqui citados são aqueles onde o material empregado para sua confecção são mencionados, todos os povos descritos fabricam uma quantidade muito maior de aerofones do que os apontados abaixo.

Talvez o material mais vastamente utilizado para a produção dos aerofones nas terras baixas seja o bambu, tanto em sua forma mais grossa e rígida, que aparece na literatura como taboca ou taquara grossa, quanto em sua forma maleável e fina, conhecida como caniço, cana ou mesmo taquara na literatura. O exemplo mais difundido do uso da taboca é o *turé*, clarineta amplamente acionada na região amazônica, como atestam os dois trabalhos clássicos trazidos no tópico anterior⁴. Além disso, as flautas de Pã e as flautas com tubo simples, em suas mais variadas formas, são exemplos do uso do caniço.

Em termos botânicos, como mostram Tarciso Filgueiras & Pedro Lage Viana (2017), os *Bambosodae* são uma das doze subfamílias no interior da família *Poaceae*, onde é possível encontrar espécies de milho, cana-de-açúcar, sorgo, trigo e cevada. Como mostram os autores, no interior da subfamília dos bambus há ainda uma divisão em três tribos: *Arundinarieae*, *Bambuseae* e *Olyreae*, das quais as duas últimas podem ser encontradas em território brasileiro,

⁴ Quanto às clarinetas, alguns pesquisadores, como Erland Nordenskiöld, pautados na ausência de evidências materiais, uma vez que esses tubos se deterioram com facilidade, e pautados numa pressuposta inaptidão dos povos em criarem tais instrumentos, conceberam a hipótese de que esses instrumentos de vento teriam sido influência do contato com os europeus e povos africanos (Izikowitz, 1935; Camêu, 1977; Carneiro Soares, 2005). Hipótese que negligencia a capacidade criativa dos povos das terras baixas e que não se sustenta visto principalmente a variedade e distribuição deste tipo específico de aerofone.

no Brasil são 258 espécies de bambus nativos. Essas plantas são caracterizadas por estarem presentes em diversas formações vegetais, com atenção especial para regiões florestais, no caso amazônico as florestas de bambu são conhecidas principalmente na região do estado do Acre e do Peru (Silveira, 2001). Na região amazônica as duas espécies mais encontradas são o *Guadua sacorcapa* e *Guadua weberbaueri*, espécies com características arborescentes que podem atingir, como mostra Castro da Silva (2015), entre 20 e 25 metros e um ciclo de vida de 28 à 32 anos. O que caracteriza em termos morfológicos essa subfamília (*Guadua*) é a presença dos colmos lignificados que permite ao seu tecido ter consistência de madeira além da presença de nós. Os bambus referentes à tribo *Olyreae* são herbáceos, com características de ervas; enquanto que os *Bambuseae* são lignificados, cujo caule possui característica de madeira (Gomes Luis, et al; 2017). O colmo (caule) alto dessas plantas e sua capacidade de se sustentar em outras árvores, são como adaptações para melhor conseguir buscar a luz do sol (Figueira, T. & Viana, P. 2017). Sua morfologia é muito variável podendo encontrar plantas de pequeno porte, cujo caule é marcado por sua grande flexibilidade e pouca rigidez, até plantas com mais de 30 metros de altura, com caules mais duros.

Nas etnografias nem sempre as espécies específicas de bambu são citadas, ainda assim, é possível através da descrição dos instrumentos de vento e do uso dos termos gerais, como taboca e taquara, observar certas características materiais. Entre os Arara, por exemplo, como mostra Márnio Teixeira-Pinto (1997), é possível observar um conjunto de aerofones que foram ensinados aos humanos pela gente-preguiça, responsável também pelos conhecimentos referentes à atividade tecelã e culinária, e que são feitos com uso das tabocas, alguns deles são a flauta transversal *teret*, feita da taboca seca, as clarinetas *ararc*, semelhantes às clarinetas *turé* e com comprimento de três nós de taboca ainda verde, um aerofone muito semelhante a esse último chamado *tanat-tanat* e também o *arc tc* tocado com três tabocas em conjunto. Cabe ressaltar que entre os Arara o conjunto de aerofones é mais amplo, mas nem sempre há referências aos materiais, entretanto é possível observar que fazem referências aos donos de animais.

Entre os Wajãpi há dois materiais mais comuns na produção de seu vasto conjunto de instrumento de vento, o bambu e a embaúba (Gallois, 1988; Beudet, 1997; Beudet & Pawe, 2017). A clarineta *turé*, foco dos estudos de Beudet em seu livro *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi* (1997), é feita com a taboca (*kwamã*) ainda verde, da espécie *Guadua macrostachya*. Como colocado acima, a partir dos estudos botânicos, a subfamília *Guadua* é caracterizada pelo tronco lignificado, com qualidades próprias das madeiras, o que torna a *kwamã* um tipo de taboca rígida, distinta dos finos bambus cujo caule possui qualidades

herbáceas. Há uma preferência dos Wajãpi do Oiapoque pelas tabocas mais finas e compridas, como detalha Beudet (1997). Outro instrumento feito com uso da taquara é a flauta de Pã *elewu* (Beudet & Pawe, 2017) e a flauta *iripala* tocada junto com o idiofone de atrito feito com carapaça de tartaruga chamado *tawahu* (Weltmuseum Wien, 2016).

Além da taboca, os Wajãpi utilizam outro material, que possui certas semelhanças com a taboca, a embaúba, *ama'i*, do gênero *Cecropia* (Beudet, 1997). Entre os aerofones feitos com uso desse material estão a *ama'iatu*, clarineta de embaúba com três palhetas e com tamanho entre 50 centímetros e 1 metro; o impressionante trompete *ama'iwu*, do tamanho de um homem e da largura de uma mão (Beudet & Pawe, 2017); o trompete transversal *ama'ipoko* (Beudet, 1997) e também uma espécie de buzina (Gallois, 1988).

Entre os Yudjá, povo de língua juruna, há um conjunto imenso de aerofones, quase a totalidade deles têm como material tipos variados de bambus. Isso pode ser observado no catálogo de instrumentos musicais do povo Yudjá: *A História das Flautas Yudja* (Yudja Pãrê Abiaha) (2006) e também no catálogo *Yudja Karia: registro da cultura musical do povo indígena Yudja* (2009), que acompanha material de áudio cujo tema é a sonoridade dos instrumentos de vento e das festas. A principal taquara que aparece nesses materiais é a *tĩĩ*, empregada na produção das flautas de Pã *bĩ'arahihĩ*, *bĩ'a xĩĩ* e *ĩ'ãnãĩ pãrê*. Pode ter também como material utilizado a taquara *bĩ'a* para as flautas transversais *wiru wiru*, para as flautas *arapadika iĩ perurumã* e *awã pãrê* com furos digitais e nas flautas *waruba*, essa última com quatro furos digitais. Outras variações das taquaras são a *taratararu*, que também dá nome à clarineta, e a taquara verde, fina e mais curta utilizada para a produção da clarineta *pĩreu xĩĩ*, conjunto de quatro tubos de tamanhos diversos. Ambas tocadas em conjunto e com a participação das mulheres nas danças. Como revela Tânia Solze Lima (2005), as festas com as clarinetas são marcadas pela euforia, as mulheres ficam animadas, as pessoas dançam, bebem, cantam e é uma maneira de fazer as crianças se multiplicarem.

Instrumento semelhante às longas clarinetas de taboca encontradas entre os Yudjá, Wajãpi e Arara também são encontradas entre os Parakanã. Como mostra Carlos Fausto (2001), essas clarinetas feitas de taboca com tamanhos que vão de 50 centímetros até 1 metro, são sempre produzidas no mesmo dia que são colhidas, ainda verdes, caso contrário as crianças poderão amanhecer febris. Taboca, o nome do material, também dá nome para a festa em que é acionada. As tabocas, como mostra João Dal Poz (1991) para o caso dos Cinta-Larga, grupo tupi mondé, também são utilizadas na produção das clarinetas (conhecidas por *tokó tokóáp* ou *wá-áp*) e flautas transversais (*orê orêap*). A primeira com som grave e tocada de modo coletivo tem seu repertório conectado ao mundo exterior (viagens, caçadas, animais), enquanto a

segunda, marcada por uma sonoridade melódica e tocada de modo individual, é caracterizada por um repertório ligado à saudade e a paixão⁵.

Entre os Tenharin, grupo tupi kagwahiva, todos os aerofones são produzidos a partir do bambu, desde a grossa clarineta *yzeru*, semelhante ao *turé*, soprada de modo coletivo durante as festas, até a pequena flauta *yrua*, que pode ser feita com um fino e curto tubo de taquara, quando presos em um conjunto formam uma flauta de Pã que leva o mesmo nome (Bertolin, 2014). As clarinetas kagwahiva são artefatos presentes nos primeiros relatos desses povos localizados à margem do rio Madeira na primeira metade do século XX. José Garcia de Freitas (1926) descreve as danças coletivas com uso de uma taboca oca com uma haste fina em seu interior onde os dançarinos, formando um semicírculo, apontavam a boca do instrumento em direção ao troféu de guerra durante as festas regadas a cauim. Nos escritos de Nimuendajú (1924) há também relatos da clarineta “*ireru*” feita soar quando grupos kagwahiva distintos se encontravam no posto de atração do SPI e também de flautas de Pã com 4, 7, 10 até 15 tubos. Assim como ocorre no caso Wajãpi e Cinta-Larga, citados acima, há entre os Kagwahiva uma distinção entre música coletiva e música individual, de um lado as clarinetas *yzeru* tocadas de modo coletivo e de outro, o som suave das pelas flautas *yrua*, que acompanham os cantos dos anciões que remetem às pessoas que já se foram e também aos seus antigos feitos guerreiros e cinegéticos (Bertolin, 2014).

Entre os povos alto-xinguanos também há um extenso conjunto de instrumentos de vento fabricados com uso de bambus dos mais variados tamanhos. Seguindo a descrição dos aerofones kamayurá feita por Rafael Menezes Bastos (1999) talvez uma das listas deste tipo específico de instrumentos dos povos alto-xinguanos mais detalhadas, é possível observar o uso recorrente do bambu. Este é o material utilizado para a produção do trompete transversal *ñūmiatotõ* produzido com a *ta'akwacu* (taquarão), da flauta de Pã *awirare* e de sua versão menor *awirare'i*, a primeira produzida com quatro tubos fechados em suas extremidades e que emprega o uso da *ta'akwari* (taquarinha), e a segunda com cinco tubos feitos com a *ta'akwariãcã* (taquarinhazinha). O bambu é utilizado também na fabricação da flauta dupla *uru'a* feita com a *ta'akwacu* de 2,20 metros de comprimento, da clarineta *tawari* com uso da *ta'akwat* (taquara) com cerca de 20 centímetros de comprimento, da flauta *kuruta* e *kuruta'i* feitas com *ta'akawat* e com quatro furos digitais. Ele está presente também na confecção de

⁵ Há também o uso desse material na produção de dois aerofones soprados pelos wari, povo indígena da região sudoeste da Amazônia. A flauta *hüroroïn* com uso de taboca com cerca de 2 metros de comprimento conectada a uma cabaça e também a flauta de bambu *tarakon*. Ambas trazidas e tocadas pelos homens dos grupos convidados para as festas wari, como mostra Aparecida Vilaça (1992).

instrumentos para ensinar a tocar a flauta principal, *yaku'i*; do trompete *kũyãhapĩ* com caixa de ressonância de cabaça e aeroduto de *ta'akwat*; do trompete *ñũmiatotõ* um tubo oco que também pode ser usado como bastão para percussão e, por fim, da clarineta *ta'akwara*, cujo nome é também o do material utilizado e que possui dimensões semelhantes à da flauta dupla *uru'a*⁶. Essa última clarineta, semelhante àquelas produzidas com as tabocas e que contém em seu interior uma fina palheta de caniço, podem ser ouvidas nos pátios das aldeias Parakanã, Kagwahiva, Wajãpi, Arara e Yudjá. Esse tipo de instrumento, comumente chamado de *turé*, é extremamente difundido na região amazônica e no caso alto-xinguano decorre de uma influência tupi (Mehinaku, 2010), mas especificamente dos povos Juruna, como dizem os Kuikuru (Montagnani, 2011).

Outra paisagem onde há um vasto conjunto de aerofones é a região do alto rio Negro, uma variedade de formas e também de materiais utilizados, entre eles o bambu. Entre os tubos produzidos com esse material, como mostra Acacio Tadeu Piedade (1997), estão a flauta de Pã *wêô* (caniço) e sua variação, *wãri-pa'ma* com caniço duplo; a flauta *wa'a-wêo* conhecida como “flauta de bambu grosso”; a flauta *miti-po'oro* com 4 furos digitais e conhecida como flautamosca, e a flauta *bua-paw'i* que acompanha os cantos coletivos dos homens, *kapiwayã*.

Há também os instrumentos de vento produzidos com bambu e que, diferente dos que foram apresentados até agora, entoados durante as festividades e na presença de todos, são proibidos à visão das mulheres, como revelam os exemplos de parte dos instrumentos de sopro produzidos pelos Nambikwara e Paresi, povos de línguas diferentes e que habitam regiões muito próximas entre o estado de Rondônia e norte do estado de Mato Grosso. Marcelo Fiorini (2011) revela que entre os cinquenta itens da cultura material que listou entre os Nambikwara, 20% deles eram aerofones, o que demonstra a centralidade e importância destes tubos para esses povos. O autor fala de três instrumentos proibidos à visão feminina e feitos com a taboca: a flauta *ta wã na sú*, o trompete feito com aeroduto de bambu e ressoador de cabaça chamado *há y'u há y'u hlú*, e o trompete *ti k'a li sú*. Entre os Paresi, os *yamaka*, aerofones proibidos, são feitos, todos, do taquaruçu-do-seco (Aroni, 2015).

⁶ Outra listagem dos instrumentos alto-xinguanos está presente na dissertação de Maria Ignez Cruz Mello, *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999). Trago aqui alguns nomes dos instrumentos de bambu soprados pelos Wauja revelando a existência de um sistema alto-xinguano: *talapi*, clarineta tocada sempre em dupla, sendo um tubo macho e outro uma fêmea, semelhante ao *tawari* kamayura; o trompete *laptauana* feito com a mesma taquara grossa usada como instrumento de percussão, semelhante ao *ñũmiatotõ* kamayura; a flauta dupla *watana* executada sempre por dois flautistas e as taquaras utilizadas, conhecidas por *yanato*, não são encontradas na região e por isso são conseguidas junto aos Kyabi através da troca por outros objetos como as redes, painéis e colares wauja, semelhante a *uru'a* kamayura; a flauta de Pã *yapejatekana* com quatro taquaras pequenas (*watanato*), elas podem ser divididas entre dois músicos e serve como modo para aprender a tocar flauta *watana* através da técnica de alternância, semelhante a *awirare* kamayurá.

Se nos Paresi e Nambikwara é possível observar a presença de aerofones feitos com uso do bambu proibidos à visão das mulheres, em outras regiões, como no alto rio Negro e também no alto Xingu, há a presença de aerofones que também fazem parte do complexo das “flautas sagradas”, mas que têm como elemento característico o uso de madeiras conhecidas pela sua rigidez e estão inseridas em um regime de duração maior no tempo. Diferem, por exemplo dos instrumentos de vento wajãpi, descartados após as festas. O maior exemplo do uso de outro material na confecção desses aerofones são as várias espécies de palmeiras citadas em etnografias onde há uma grande influência da festa do Jurupari e consequente presença de flautas e trompetes sagrados feitos com os troncos dessas árvores. As palmeiras, que já deram nome ao que hoje é o Brasil, conhecido antigamente por Pindorama, são o nome popular para as árvores pertencentes à família *Aracaceae*, que costumam possuir um caule lenhoso, formato cilíndrico como os bambus, e no topo uma coroa de folhas caracterizadas por serem bastante alongadas (Maciel, 2017). Como mostra Pansini et al (2016), no interior da família *Aracaceae* existem 30 gêneros e 151 espécies que estão distribuídas de maneira não homogênea e que dependem de condições abióticas (luminosidade, relevo, textura do solo), bióticas (ação de polinizadores e dispersores) e também antropogênicas. Entre as palmeiras mais conhecidas da região amazônica estão o buriti, que pode atingir 35 metros, o tucumã, que brota em touceiras, que contam com a presença entre 4 e 6 indivíduos, e podem atingir 10 metros, a jarina caracterizada por seu caule curto, o babaçu com seus 20 metros de altura e o açaí com touceiras que contam com até 25 plantas diferentes em desenvolvimento distinto entre si (Maciel, 2017). No caso dos aerofones, uma espécie de palmeira frequentemente utilizada para sua fabricação é a paxiúba, cujo nome científico é *Socratea exorrhiza*. Conhecida por suas raízes escoras e seu caule resistente, ela também é usada regionalmente para a fabricação de móveis, utensílios domésticos e artesanato (Kikuchi & Potigura, 2016). O que marca sua diferença em relação a outras espécies de palmeira são suas raízes aéreas, o que a faz ser conhecida como palmeira andante.

Exemplos do uso dessa espécie de palmeira são os trompetes ticuna e também os instrumentos de vento alto-rio-negrinos, ambos proibidos ao olhar feminino. Os Ticuna utilizam, como descreve Matarezio (2015), uma espécie específica de paxiúba, conhecida localmente como paxiubinha, mais maleável, diferente da paxiúba barriguda, caracterizada por ser mais dura. Outro elemento importante para pensar a qualidade dessa madeira, além da rigidez, é o tempo de maturação da palmeira. Os Ticuna preferem utilizá-la quando madura, quando seu interior é escuro, o que difere da planta ainda verde, caracterizado pelo interior ainda muito claro. Além disso, para a produção do trompete *to'cü* deve-se escolher uma

palmeira que tenha a raiz retilínea, e como mostra Matarezio (2015), para a sua fabricação é necessário deixar a palmeira meses na água para amolecer seu miolo e poder ser transformada em um aerofone.

A mesma palmeira é utilizada para a fabricação dos trompetes e flautas entre os Barasana, como mostra Hugh-Jones (1979). A espécie específica, segundo o autor, é a *Iriarteia exorrhiza*. A flauta feita da madeira preta e polida possui entre 60 centímetros e 1,6 metros, podendo receber adornos como penas amarelas e marrom do pássaro oropendola e também desenhos e pinturas preenchidos da cor branca em sua extremidade. O trompete, também composto pelo tubo preto da paxiúba, possui cerca de 45 centímetros de comprimento. Nesse caso, assim como ocorre com o trompete ticuna, mas diferente da flauta barasana, ele recebe tiras de entrecasca enroladas ao seu redor. São tiras das árvores *hau*, *ria hau* e *kene rokau*. Enquanto os tubos de paxiúba, tanto entre os Barasana quanto entre os Ticuna, são conservados na água dos rios e igarapés para não apodrecerem, as cascas dos trompetes e as ligações e vibradores das flautas são feitos a cada vez que esses aerofones são retirados da água para serem feitos soar nas matas e pátios das aldeias.

Outros tipos de palmeiras aparecem como referência para a fabricação desses tubos, principalmente na área de influência das festas do Jurupari, onde os aerofones proibidos à visão feminina são personagens centrais. Acácio Tadeu Piedade (1997) descreve o uso da madeira da palmeira jupatí para a fabricação das flautas entre os Yepamahsã, povo de língua tukano. Mesma palmeira usada na fabricação da flauta *japurutu*, mas que, diferentemente do que se vê na festa da Jurupari, não é proibida à visão das mulheres. Gabriel Sodré Maia (2018), antropólogo yepamahsã, escreve sobre o uso da paxiúba barriguda para a confec o da flauta japurutu (*buhpupu*) e também o uso dessa palmeira na produ o de um dos miri , os instrumentos mais importantes das festas do dabucuri na inicia o masculina, conhecido como *duu*, semelhantes aos descritos acima para os Barasana.

Entre os Wakuénai, há um conjunto de instrumentos de vento sagrados que recriam o corpo do ser primordial, entre eles uma flauta sem furos digitais conhecida por *m wi*, que   também o nome do material utilizado para sua fabrica o, a madeira da palmeira conhecida cientificamente como *Astrostudim schomburgkii* (Hill, 2011). Essa mesma palmeira   utilizada na produ o de armadilhas de pesca e também das zarabatanas. Entre os Piaroa, que também possuem um conjunto de aerofones sagrados, há o uso da palmeira de inaj  para a produ o das flautas *buuisa* e do tronco duro da palmeira de buriti (*Mauritia flexuosa*) para a produ o do aerofone *imu chuva* (Rodríguez, 2011). Entre os Yagua, há uma rela o entre os tubos sonoros e as zarabatanas, isso porque os aerofones sagrados *yuri * e *sipat * são feitos da

palmeira *Astrocaryum chambira*, utilizada também para a produção do instrumento de caça, há ainda o uso da palmeira de paxiúba (*Socratea exorrhiza*) para a produção do instrumento de vento *wirisó*, que recebe também em uma de suas extremidades uma peça de cerâmica como ressoador (Chaumeil, 2001).

Entre os povos alto-xinguanos, ainda que haja um conjunto de instrumentos feitos do maleável bambu, como apresentado acima, também há a presença da “flauta sagrada”, caracterizada por sua extrema rigidez. Uma característica em relação aos materiais alto-riogregrinos usados para a produção desses aerofones proibidos ao olhar feminino e que conecta ambas as paisagens, é a dureza e durabilidade do material utilizado. Como mostra Aristóteles Barcelos Neto em *Apapaatai Rituais de Máscaras no Alto Xingu*:

“A madeira *yalapanã*, usada para a fabricação das flautas Kawoká, é, juntamente com as conchas, a matéria-prima mais dura empregada na cultura material wauja” (Barcelos Neto, 2008:247).

O autor diz que o nome do material é também o da árvore do qual é extraído, a *yalapanã*, mas que não conseguiu obter a identificação botânica. Entre os Kamayura, como revela Menezes Bastos (1999), a madeira utilizada para a produção da *yaku’i* são da árvore *ymýra* ou *iyaku’itap*, o autor também não faz referência ao nome da espécie.

Outro material marcado pela sua rigidez são os ossos advindos de corpos de animais e humanos. Eles são comumente referidos na produção das flautas. Os ossos de fêmur de urubu, entre os Arara (Teixeira-Pinto, 1997); entre os Wajãpi a flauta de osso para as músicas individuais (Gallois, 1988), e as flautas de ossos de veados entre os Waiwai (Alemán, 2011). Entre os Yepamahsã, grupo conhecido por uma grande quantidade de instrumentos de sopro e também de materiais utilizados em sua feitura, há o aerofone conhecido por *yamã-dipoa* “flauta sem orifício e sem aeroduto, cujo corpo é um crânio de veado em que os orifícios são tapados com cera de abelhas” (Piedade, 1997); há também, no mesmo grupo, a flauta *yai-õ’a* produzida do osso da tíbia da onça.

Os ossos humanos remetem, quando aparecem nessas etnografias, às referências histórias feitas sobre o tempo no qual esses grupos mantinham relações de guerra e aliança com grupos vizinhos. Entre os Arara o destino do crânio era virar a flauta *tìdidi*:

“Com os orifícios tapados com uma pasta de cera, mel e cinzas, maxilares atados com cordões de fibra de algodão, com uma taboca larga enfiada pelas ventas, o crânio se transformava no instrumento apropriado para tocar a música do veado.” (Teixeira-Pinto, 1997:120)

Entre os Wajãpi também havia flautas com ossos dos inimigos, através das quais os homens, de maneira individual, narravam seus feitos guerreiros (Gallois, 1988). Nos Yudjá, como

descrito acima através da obra de Izikowitz (1935), também há instrumento de vento produzido com a cabeça do inimigo muito semelhante com esse descrito nos Arara. Tânia Stolze Lima (2005) revela que antigamente as cabeças, transformadas em instrumentos de vento, eram sopradas durante a música que abria as festividades regadas à bebida fermentada. Outras partes dos inimigos também eram transformadas em artefatos, os dentes eram usados para confecção de brincos para os guerreiros e colares para suas esposas. Chaumeil (2001) descreve fim semelhante das partes duráveis do corpo do inimigo entre os Yagua, onde três formas de troféus eram obtidos: dos dentes eram feitos colares que marcavam o prestígio do guerreiro, com os ossos dos dedos da mão eram produzidos braceletes e do úmero faziam a flauta, cujo o som era dito tombar o inimigo. Entre os Wayana eram utilizados ossos da perna e do braço dos inimigos (Barbosa, 2007).

Além das tabocas, embaúba, das árvores com âmago mais duro e dos ossos, de animais e humanos, há um conjunto de outros materiais utilizados para a produção desses aerofones. Faço uma breve compilação deles: apito de folhas de palmeira entre os Wajãpi (Gallois, 1998); trompete feito somente com folhas enroladas em espiral entre os Waiwai (Alemán, 2011); a flauta ticuna *nge'cütü* produzida a partir do cipó apuí (*yawari*) ou mucunã (*tchutchi*), cuja função é proteger o instrumento principal da visão das pessoas que não podem vê-los (Matarezio, 2015). No interior do vasto conjunto de instrumento de vento alto-rio-negrino, estão as flautas sem aerodutos feitas com a casca de caramujo conhecidas como *sĩ-wẽõ* e também a flauta *upî-tii* feita de argila com furos digitais e muito semelhante a uma ocarina (Piedade, 1997). Entre os Yuhupdeh há uma flauta conhecida por *käw wah* que segue à frente dos instrumentos jurupari, conhecidos como *ti* para fazer com que as mulheres sigam para o interior de suas casas, ela é feita com cipó e arumã (Lolli, 2010).

1.2 Materiais como Parte de Corpos

Até aqui, como vimos, tratei dos materiais utilizados na fabricação dos instrumentos de vento, entretanto pensar sobre esses materiais separando-os em domínios específicos, como de origem vegetal, animal, humana, auxilia a revelar a sua variedade, a mostrar a composição heterogênea dos instrumentos de vento e também a descrever suas qualidades intrínsecas - se mais ou menos rígido, se verde ou seco, se utiliza material amorfo ou não - mas esses elementos não são suficientes para pensar outros tantos aspectos importantes sobre esses tubos, entre eles

seu caráter compósito, visto que são sempre resultado do encontro e transformação de outros corpos, e também agentivo, pois são tubos dotados de formas diversas de agência. Para isso é necessário retornar ao tempo do mito, da transformação, e da distinção entre humanos, animais e artefatos.

O que esses mitos mostram é que muitos dos instrumentos de vento citados acima são resultados de transformações de corpos múltiplos pré-existentes. Corpos atuais, sejam humanos, animais ou de artefatos, são resultado da transformação ocorridas em tempos passados e atualizadas no tempo atual através das festas, quando esses tubos sonoros são soprados nos pátios das aldeias. Como revela Fernando Santos-Granero na introdução do livro *The Occult Life of Things: native amazonian theories of materiality and personhood* (2009), o tempo do mito não é somente marcado pela conexão entre humanos, animais e plantas, mas também pela presença de artefatos, corpos feitos com partes de artefatos ou artefatos feitos com parte de corpos animais ou humanos. “Because artifacts were believed to be people or parts of people that were later transformed into other beings [...]” (Santos-Granero, 2009:6).

Essa característica transformativas das ontologias ameríndias levaram Viveiros de Castro (2004) a postular a impossibilidade, nessas paisagens, de se pensar a partir do paradigma da criação ou da produção, assim, a natureza atual é resultado da transformação, enquanto a cultura é efeito da troca realizada de maneira amigável ou não entre os diversos seres. Nas palavras do autor:

“The idea of creation *ex nihilo* is virtually absent from indigenous cosmogonies. Things and beings normally originate as a transformation of something else: animals, as I have noted, are transformations of a primordial, universal humanity. Where we find notions of creation at all—the fashioning of some prior substance into a new type of being—what is stressed is the imperfection of the end product. Amerindian demiurges always fail to deliver the goods. And just as nature is the result not of creation but of transformation, so culture is a product not of invention but of transference (and thus transmission, tradition). In Amerindian mythology, the origin of cultural implements or institutions is canonically explained as a borrowing — a transfer (violent or friendly, by stealing or by learning, as a trophy or as a gift) of prototypes already possessed by animals, spirits, or enemies.” (Viveiros de Castro, 2004:477).

Sendo assim, tomando como perspectiva a ideia da indiscernibilidade e o caráter compósito dos corpos no tempo do mito, onde humanos, coisas e animais estão em constante processo de transformação e também o caráter transformativo das paisagens ameríndias retorno a algumas narrativas para pensar justamente o lugar dos artefatos, mais especificamente, dos tubos sonoros no tempo dos antigos. De maneira geral, voltar às narrativas míticas sobre o surgimento dos instrumentos de vento e da origem do material necessário para a sua produção, revelam alguns traços mais gerais, sendo eles: (1) a agência dos materiais, ou seja eles não são

simples objetos; (2) o caráter compósito dos corpos, apontando para o que Santos-Granero (2009) chamou de “anatomia artefactual” dos corpos amazônicos; (3) a especificidade da forma, nesse caso a ideia de *tubo* e a relação entre continente e conteúdo, tão explorada por Lévi-Strauss na pequena mitológica *A Oleira Ciumenta* (1986); (4) o papel de mediação dos tubos, seja conectando os de cima aos de baixo, seja entre tipos de gente diferentes de uma mesmo patamar, em um movimento tanto vertical, quanto horizontal, típico do xamanismo. Essas características se revelam presentes, em muitos dos casos, de maneira concomitante; a intenção aqui, ao fazer essa separação, é pensar que certas características são mais ressaltadas em determinadas narrativas do que em outras.

Neste item darei maior atenção aos elementos presentes nas narrativas míticas que tratam principalmente das características materiais e origem vegetal ou animal dos tubos sonoros. Em alguns lugares, como o alto Xingu, há uma diferenciação entre mitos que tratam da origem de determinados repertórios e outros em que a ênfase é dada no surgimento do instrumento em si, o que revelaria determinada independência entre ambos (Montagnani, 2011). A ênfase aqui será dada às narrativas que versam sobre a origem e os materiais. O repertório será tema do terceiro capítulo, para então no quarto retomar as discussões sobre as relações de gênero apresentadas de modo breve no item anterior quando da menção às flautas proibidas à visão das mulheres.

Entre os Wajãpi, os aerofones aparecem nas narrativas mítica principalmente ligados a *Ianejar*, herói cultural responsável pela criação, ampliação e também transformação do mundo e seus entes, como revela Dominique Gallois (1988). A primeira humanidade, a primeira festa regada à bebida fermentada, os primeiros animais e a primeira terra são resultados da ação desse agente mítico. Suas ações também resultaram no processo de especiação, diferenciação entre humanos e animais, e de maneira análoga e complementar entre os Wajãpi e grupos vizinhos, além das diferenciações entre vivos e mortos. O surgimento da humanidade, segundo uma das versões, ocorreu após *Ianejar* produzir sua primeira esposa: primeiro ele tentou fazê-la a partir do mel, mas ela derreteu; ele alcançou o efeito desejado quando utilizou o tipiti para a produção do corpo de sua esposa. A humanidade foi produzida “a partir de flautas de imbaúba (*ama'y*), as *nimia puku* tocadas em todas as festas *-porai*, ‘para agradar *Ianejar*’” (Gallois, 1988:72). Isso revelaria, segundo a autora, a relação das flautas com a procriação e união entre homens e mulheres. A narrativa também destaca que, logo após seu surgimento, o primeiro ato dos primeiros homens, que seguiram as instruções de *Ianejar*, foi a realização de uma festa de caxiri, momento onde tiveram contato com o estado de embriaguez (*-kao*), e também com a clarineta *turé*.

“*Ianejar* estava brincando (*o-nimarai*) com um novelo de fio de algodão. Ele amarrou a ponta do fio no esteio de uma casa e então ele dançou (*o-jiby-jiby*), segurando o novelo. Ele canta primeiro na boca (*i-juru-pupe*), murmurando baixinho. Ele canta e dança, dizendo aos *taimi-we*: ‘não esqueçam, meus filhos (*e-ra’yr*)...’ ‘*Ianejar* ensinou o *turé* e *ture-puku*. Ele ensinou só isso... Primeiro ele corta um banco comprido, *taimi-wer* sentaram todos, aí *Ianejar* passa o *turé* na mão de todo pessoal, é uma flauta de *kwama* (taboca). Ele mostra também *turé ta’yr*, uma flauta pequena. Depois ele ensinou como tocar nos buracos (*o-py i-kwa*) da flauta” (Gallois, 1988:158).

Observa-se que na narrativa de Renato Wajãpi e Seremeté Wajãpi, interlocutores de Gallois, revelam a relação entre as clarinetas, sua origem mítica e a relação com *Ianejar*. O fio de algodão marcaria a relação de alegria e amizade entre as pessoas nas festas, indicando um movimento de indiferenciação entre os dançarinos. Além disso, *Ianejar*, após partir para o patamar celeste, depois de ter se desentendido com os humanos por esses terem quebrado sua flauta de osso, somente ouve os humanos quando esses fazem soar o *turé*. Como mostra Gallois (1988), durante esses atos *Ianejar* desce, fica bem perto ouvindo o som da clarineta, e então percebe a presença dos Wajãpi no patamar terrestre. É esse ato comunicativo que impede que *Ianejar* destrua o patamar inferior.

Entre os Wajãpi do Oiapoque, nessas grandes festas regadas à caxiri, como mostram Jean-Michel Beaudet & Jacky Pawe (2017), há uma conexão entre os aerofones e o domínio animal. Um dos exemplos trazidos pelos autores é a festa dos pássaros conhecida como *wila*. Nessa festa se fazem presentes dois aerofones (*yemi’a*), os grandes trompetes, *ama’iwu*, produzido com a embaúba; e as flautas de pã *elewu*. Ao percorrem o pátio da aldeia, os primeiros seguem à frente com seu som grave, seguidos pelas pequenas flautas. Esse movimento e a relação entre as flautas, principalmente em termos sonoros, remetem a uma narrativa mítica específica. O mito fala justamente do momento no qual uma sucuri foi encontrada morta às margens de um rio e uma série de diferentes aves bicaram seus excrementos, forma como adquiriram as cores de suas penas. Nesse sentido os trompetes estariam relacionados à cobra grande, e o som das pequenas flautas, à variedade de pássaros.

Pensando a relação entre esses dois mitos, o da criação da humanidade e o da sucuri, é possível observar um duplo movimento, o primeiro vertical, onde o *turé*, funciona como espécie de mediador entre céu e terra; o segundo horizontal, a relação com o domínio animal, com seres do patamar terrestre. Além disso revela-se o fato de que esses tubos e os conhecimentos a eles associados estão sempre conectados a domínios exteriores, seja a gente celeste ou aos animais.

Essa capacidade de reunião das pessoas através dos aerofones, como mostra a narrativa de *Ianejar*, por meio da imagem do fio de algodão, e do *turé* aparece também nas narrativas

kagwahiva sobre o Jabuti e a Arara. Trata-se de um longo mito que conta a história do Jabuti que, relacionado à metade mutum, tenta casar fora de seu grupo com a Arara, a qual está relacionada à metade taravé⁷. Uma narrativa marcada principalmente pelo ciúmes do quelônio e pelas chacotas da pequena ave com seu futuro esposo. Há um longo conjunto de atos marcado por essas características que ao final da narrativa acaba pelo afastamento e rompimento definitivo realizado pela Arara⁸. Mas o ponto a ser destacado é a presença, ao longo da narrativa, de uma série de visitas de outros animais à aldeia do Jabuti, como Tucano, Paca e Arara, uma relação marcada pela dança, entre esses tipos de gente tão diversos. Comumente, os Tenharin se referem aos Jabutis como aqueles que gostavam mesmo de tocar taboca antigamente e os responsáveis por ensinarem os humanos (Bertolin, 2014). Essa relação entre encontro de grupos distintos e a presença da clarineta é observada tanto nas festas atuais, como também durante o processo de “pacificação”, como observou Nimuendaju (1924:88) para os Parintin (povo tupi-kagwahiva): “quando os Parintintin visitam o posto, gostam muito de dançar, de cantar e de tocar as suas flautas que trazem espontaneamente.” Assim, a *yzeru* aparece como instrumento da diplomacia, modo de produção de aliança entre grupos distintos. Além dessa característica há a relação, assim como revelam os mitos wajãpi, com o domínio exterior de onde se originam esses tubos, nesse caso específico com os jabutis. A narrativa mítica kagwahiva congrega tanto a aliança através do tubo, como no mito de Ianejar, quanto a relação com o domínio animal, como no caso da cobra gigante e dos pássaros⁹.

São vários os mitos alto-xinguanos que falam da origem dos tubos sonoros, principalmente da “flauta sagrada”. Existe uma ênfase, como em outros lugares onde o complexo da “flauta sagrada” é colocado em operação, nas narrativas centradas na relação de gênero, principalmente no roubo das flautas pelas mulheres. Sobre esse tema deixo as reflexões para os capítulos seguintes; como dito anteriormente aqui tomarei como foco os mitos que revelam a origem da flauta e principalmente aqueles que remetem à suas qualidades materiais. Para isso trago três narrativas, uma kuikuru (povo de língua carib), presente na tese de Tommaso Montagnani, *Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores chez les kuikuru du Haut-Xingu* (2011), outra Kamayurá (povo de língua tupi-guarani), presente no

⁷ Mutum e taravé são os nomes das duas metades exogâmicas dos Tenharin. Apesar de ser um grupo tupi, os Kagwahiva são conhecidos pela presença de metades relacionadas às aves, um mutum e sempre algum outro pássaro que voa alto.

⁸ Essa narrativa mítica está presente na coletânea de mitos organizada por Manoel Nunes Pereira chamada *Moronguêta: um decameron indígena* (1980).

⁹ Essa relação com o domínio animal também está expressa nas narrativas míticas arara: a preguiça foi o animal responsável pela transmissão dos saberes necessários para a feitura dos aerofones e também culinária e tecelagem (Teixeira-Pinto, 1997).

livro escrito por Rafael Menezes Bastos no livro *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (1999), e por fim uma Waujá (povo de língua arawak), descrita por Aristóteles Brcelos Neto em *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu* (2008).

Começo por uma transcrição livre da narrativa completa sobre o surgimento da flauta sagrada kuikuru, conhecida como *kagutu*, presente na tese de Montagnani (2011). *Ahinhukà*, o espírito dos índios, foi pescar, primeiro ele represou o rio e depois jogou a rede para puxar os peixes, mas acabou puxando três pedaços de madeira. Eram as flautas *kagutu* que ele desconhecia. *Ahinhukà* as colocou no barco, levou até a aldeia, onde mostrou para sua esposa e também para os demais, no pátio da aldeia. Todos puderam ver as flautas, incluindo as mulheres, naquele tempo não se sabia que era proibido. Passaram-se dias e decidiram perguntar a *Tāugi*, o espírito de todos os homens, do que se tratava aqueles pedaços de madeira. Ele se prontificou a ajudar e seguiu até a aldeia de *Ahinhukà*, onde explicou o que era o objeto, suas proibições, seu nome, *kagutu*, e posicionou os dedos no lugar certo, mostrando como tocar as flautas. Começou tocando repertório específico destas flautas, o início de *aügiü*, depois *titalo* e *etinkgakugoho*. Depois voltou para a sua aldeia, de lá ouvia o som muito belo da flauta *kagutu*. Com ciúmes, ele e o irmão seguiram para a aldeia de *Ahinhukà*, se transformaram em formigas e modificaram a cera interna do instrumento, aquilo que permite um ajuste fino da sua sonoridade. No dia seguinte o flautista tentou tocar a flauta, mas seu som não era o mesmo, logo ficou desconfiado que fora *Tāugi*. Porém, notícias da descoberta da flauta haviam chegado até a aldeia de *Kuantügiü*, filho do Morcego, cujo trabalho era cortar as árvores da floresta de dia, as quais se transformavam em pessoas à noite. Como ele ficou sabendo das flautas, seguiu para a aldeia de *Ahinhukà*, ali observou a madeira utilizada, conhecida como *tinhalo*, o modo como era feita. Depois voltou para sua aldeia e seguiu para a mata em busca da madeira para tubo e de cera para a embocadura. Sem *Kuantügiü*, os homens jamais teriam conhecido a *kagutu*, somente os espíritos a conheceriam.

Já entre os Kamayurá, como mostra a narrativa transcrita de maneira livre por Menezes Bastos (1999), as “flautas sagradas”, aqui conhecidas como *yaku’i*, são como cópias feitas de madeira dos peixes prototípicos capturados por *Mawucinĩ*. Após capturar e conseguir aprisionar os peixes originais, o demiurgo “copiou-os em pau, destes, no entanto, só brotando a voz quando devidamente alimentados com pimenta e fumaça dos cigarros - coisas da essência do fogo, piréticas - e água” (Menezes Bastos, 1999:227). Após a produção da réplica, *Mawucinĩ* também produziu um lugar onde esses tubos pudessem ser devidamente guardados, o *tatap*, cujo nome remete ao fogo, ou também conhecido como *hoka’y* que significa “casa da água”.

Somente depois de assegurar as flautas é que o demiurgo às entregou aos homens. Mas nem todas as flautas sagradas têm sua origem ligada ao domínio das águas, do conjunto genealógico de flautas sagradas (10 no total), somente as *kuruta* e a *kuruta'i* não tem sua origem ligada ao meio aquático, ambas estão vinculadas à floresta e mais especificamente aos animais de pêlo. Isso resulta em uma relação, como mostra o autor, entre flautas ligadas ao domínio dos animais comíveis, os peixes, e aquelas conectadas aos animais de pêlos, consumidos somente pelos mais velhos. Em suas descrições, Menezes Bastos (1999) ressalta uma característica importante desses tubos, principalmente de seu meio de origem, que é a qualidade fria da água e sua passagem para o ambiente quente, mais especificamente, o fogo ou elementos quentes utilizados no momento que antecede seu acionamento. Disso, resulta, toda uma leitura, que será retomada posteriormente, sobre a relação entre as flautas, menstruação, homens (frios) e as mulheres (quentes).¹

Ainda sobre narrativas a respeito da origem do material utilizado na feitura das flautas, cabe descrever o lugar ocupado pela árvore *yalapanã* utilizada para a fabricação da kawoká na mitologia waujá. História que remete à genealogia dos personagens míticos antes do nascimento dos gêmeos *Kamo* e *Kejo*, como mostra Barcelos Neto:

“Segundo a cosmogênese, Jatobá, a mãe de *Kwamutõ*, é filha de uma Árvore macho de madeira muito dura (*Yalapanã*?). Jatobá casou-se com o Morcego (que não por acaso é o polinizador do jatobá na Amazônia), daí nascendo *Kwamutõ*. Ele é, portanto neto da Árvore “primordial”, tendo dela herdado, conforme a regra privilegiada de transmissão de status e poderes por gerações alternadas, seu poder xamânico, o qual retransmitiu para seus netos, *Kamo* e *Kejo*.” (Barcelos Neto, 2008:246).

Pensando a relação entre os dois primeiros mitos alto-xinguanos, é possível observar que em ambos os casos a origem aquática das flautas é devidamente marcada: para os Kamayurá, ela é originalmente um peixe, transformado em flauta pelo demiurgo, enquanto para os Kuikuru, trata-se de uma madeira, capturada no fundo do rio. Outra analogia, entre as várias possíveis, está na relação da produção das cópias, no caso dos Kuikuru feita por *Kuantügü*, homem, filho do morcego, que transforma madeira de algo inerte em algo extremamente ativo, com vida. Assim como aquela encontrada no fundo dos rios, no caso Kamayurá a cópia é feita pelo próprio demiurgo (*Mawucinĩ*) que conseguiu capturar a forma original dos tubos, enquanto peixes. No primeiro caso é como se a agência dos tubos originais fossem mantidas, graças ao trabalho requintado de *Kuantügü*, enquanto no segundo, há uma ênfase, ainda que a habilidade transformativas de *Mawucinĩ* estejam presentes ao fazer a cópia de um corpo animal em um

¹ 10 Rafael Menezes Bastos (2006) faz outra referência a outra narrativa mítica, na qual a madeira utilizada para a fabricação da flauta *yaku'i* é a *mama'e*, uma espécie de árvore subaquática e o responsável pela sua fabricação foi o demiurgo Ayanama.

material de origem vegetal, na perda de potencialidade agentiva dos tubos. Tudo se passa como se os tubos atuais não fossem tão potentes quanto os originais, do tempo do mito. No mito wauja reaparece o Morcego e o seu filho dotado de poder xamânico, como ocorre na narrativa *kuikuru*, mas na narrativa wauja a árvore utilizada para a produção da flauta, *Yalapanã*, é o avô materno de *Kwamutõ*, filho do Morcego. Isso revela uma conexão de consubstancialidade entre a árvore e o personagem, capaz de dar vida aos troncos de madeira retirados da mata.

Na região do alto rio Negro também há uma série de narrativas que tratam da origem das flautas. De maneira geral, trata-se sempre da queima do corpo de um personagem mítico, como *Jurupari* ou a *Anaconda He*, e de seus ossos surgem a paxiúba, principal material utilizado para na produção dos instrumentos *miriã*, aqueles proibidos à visão das mulheres.

Segundo Stephen Hugh-Jones (1979), em uma das narrativas barasana, o surgimento da paxiúba está vinculado à queima do corpo do *Jurupari*, sua alma somente subiu aos céus, após o crescimento muito rápido da palmeira de paxiúba. Entre os *Yepamahsã*, também um grupo tukano, há uma narrativa semelhante trazida por Gabriel Sodré Maia (2018). Nela, a origem da paxiúba e conseqüentemente dos instrumentos *miriã* estão relacionadas à queima do corpo do *Biisui*, primeiro ser que veio ao mundo de parto normal e conhecido por ter seu corpo feito de quartzo. Logo que nasceu foi levado pelos seus irmãos para *umusewi'i* (casa do céu); sua mãe, da mesma forma que acontece com as flautas em tempos atuais, não conseguiu vê-lo (Maia, 2018). Como era o senhor dos instrumentos musicais, e conhecia muitos repertórios, ele percorria as quatro grandes malocas transmitindo esse repertório. Antes de morrer queimado ele disse: “dos meus ossos brotará uma paxiúba e todos os instrumentos serão feitos dos meus ossos” (Maia, 2018:106). No mesmo lugar onde morreu nasceu uma paxiúba muito fina e alta que chegava até o céu. Da sua morte os instrumentos e não somente os repertórios passaram a ser conhecidos, das suas mãos vieram as flautas *weõpamarĩ*, dos seus braços as flautas *buhpupu*, das suas pernas o vasto conjunto de instrumento *miriã*, os aerofones mais importantes.

Em uma outra narrativa, também presente no livro de Maia, *Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã* (2018), é marcada a distinção de gênero, que como dito será trabalhada adiante; entretanto trago aqui o início da narrativa, pois descreve o encontro de um grupo de jovens mulheres, filhas *Umukohomahsu*, com a palmeira de paxiúba. As jovens estão procurando formigas maniuaras, quando as encontram, buscam por um talo de arumã para conseguir capturar as formigas, nesse momento começam a ouvir um ruído que lhes captura atenção, seguindo o som encontraram com esquilos escorregando no tronco de uma paxiúba. Ficam impressionadas com aquela árvore e logo pensam em usá-la para produção do

apoio do cumatá, empregado no preparo da mandioca. Voltaram para a aldeia com as formigas e avisaram para o pai sobre a paxiúba e que queriam aquela madeira. No dia seguinte, o pai seguiu até o local indicado, espantado, percebeu que “aquela paxiúba era os próprios *wa’i ò’ari*, os instrumentos ‘sagrados’ pelos quais procurava” (Maia, 2018:155). Eram, como revelado na nota 75: “os instrumentos musicais originais a partir dos ossos de *biisiu* [...] as verdadeiras *miriã*...” (Maia, 2018:155). Ele então engana as filhas, derruba outra paxiúba e entrega a elas para fazerem o apoio do cumatá. A narrativa prossegue com a reunião de outros animais convocada por *Umukohomahsu*, espécies de roedores e a anta, para a derrubada e divisão da árvore, a tentativa de realização da iniciação de seu único filho homem, o roubo das flautas pelas mulheres e ao final a recuperação dos aerofones. Mas o que gostaria de salientar aqui é justamente a origem da madeira, sua agência.

Hugh-Jones (1979) elabora uma reflexão na qual conjuga as qualidades materiais da paxiúba e também sua posição enquanto mediadora tanto na narrativa mítica quanto na festa. No mito, como mostrado acima, ela aparece como mecanismo capaz de realizar a mediação entre céu e terra, mas ao olhar para suas qualidades materiais e também o ambiente onde se costuma observar o florescimento desta espécie de palmeira, regiões alagadiças, é possível pensar essa primeira oposição (céu/terra) a partir de uma tríade céu/terra/água. Quando é acionada durante as festas ocorre sua retirada da água, onde fica quando não está sendo acionada na mata ou no pátio das aldeias barasana, o que revela um movimento horizontal entre água, floresta e aldeia, que no mito aparece como movimento vertical da alma do Jurupari. Hugh-Jones (1979) pensa esse movimento da água para a aldeia, como da morte para a vida, a flauta enquanto uma espécie de morto-vivo. Outra oposição, semelhante àquela trazida por Rafael Menezes Bastos (1999) é referente à distinção entre fogo e água, o primeiro que deu origem ao instrumento, possibilitou a transformação dos ossos na paxiúba, o segundo local onde a flauta fica guardada, protegida. Importante salientar que o conceito de *he*, utilizado no Alto Rio Negro e comumente relacionado ao tempo do mito, ao tempo da transformação e dos ancestrais, é também referido aos aerofones proibidos porque eles são como modos de fazer presentes os ancestrais e as potências transformativas desse tempo que nunca passou. *He* vem, como detalha o autor, do termo *hea* que significa fogo e por extensão madeira morta, até por isso que uma das atividades pós-iniciação pela qual passam todos, e de maneira mais severa os iniciados, é se afastarem do calor e atividades ligadas a ele: não podem consumir pimenta, nem ficar próximo do fogo, eles só podem fumar cigarro já aceso pelo xamã, ficam afastados da luz

do sol e evitam alimentos quentes (Hugh-Jones, 1979). Há todo um conjunto de atos para esfriar o corpo dos iniciados após o contato com os instrumentos *he*.

Essas narrativas alto-rio-negrinas mostram uma série de questões sobre a qualidade material desses tubos e também sua força agentiva. O primeiro ponto é que olhar o material dos *miriã* como sendo a palmeira de paxiúba, elemento vegetal marcado pela rigidez e durabilidade, mantido na água para não apodrecer, não é suficiente para pensar suas próprias potências materiais, uma vez que essa madeira somente pode ser pensada enquanto transformações de um material ainda mais rígido, o corpo de pedra de *Biisiu* ou os ossos do *Jurupari*. Essa relação com materiais mais duros também está presente nas narrativas paresi (Aroni, 2015), nas quais os instrumentos se originaram da pedra e atualmente são feitos com as tabocas. Assim, esses materiais devem ser pensados não somente nas transformações que engendram ao serem soprados, mas também como efeitos, eles mesmos, da transformação que sofreram no tempo do mito. Ademais, outras características são incorporadas, tornadas visíveis, como ocorre também no alto Xingu, entre materiais quente e frios.

A origem dos tubos como sendo parte de corpos de outros seres, também está presente nas narrativas cosmogônicas paresi (Aroni, 2015; Salles, 2017). Da transformação de parte do corpo do personagem mítico *Miori* é que se tem origem as “flautas sagradas”. *Miore*, responsável pela criação do mundo como é hoje, conectando céu e terra, criando as águas, as plantas e animais, também foi responsável pelo surgimento dos primeiros humanos, feitos do barro, e em algumas versões, da madeira, como mostra Salles (2017). Em certo momento ele criou a gente da água, e lançou o pássaro cardeal que marcou o espaço e o local para os homens-da-água e mulheres-da-água, delimitando os pontos na paisagem ocupado por cada ser. O pássaro, após voar alto, se transformou na imensa árvore-de-cima, das suas folhas, ao caírem na água, se originaram os peixes. *Miori* passou a se alimentar destes peixes, foi então que sua panturrilha começou a inchar. Ele, a cortou em fatias e cada uma delas deu origem a um novo ser, entre eles está o taquaruçu-do-seco, utilizado para a produção dos instrumentos de vento proibidos à visão das mulheres, e também a jararaca, uma espécie de espírito protetor das flautas. O taquaruçu-do-seco foi utilizado pela gente das águas para a produção de suas flautas que posteriormente foram doadas aos humanos.

Retomando os argumentos de Santos-Granero (2009), essas narrativas evidenciam o caráter compósito desses tubos sonoros, são como parte de corpos de outros seres, nesse caso específico, os ossos ou a própria carne transformada pelo consumo dos peixes. Essa relação entre parte dos corpos de personagens míticos e os instrumentos de vento também é marcada entre os Wakuenái. Como mostra Hill (2011), a narrativa que delinea o ciclo de vida de *Kuwái*,

ser humano primordial, fala da origem dos primeiros homens, mulheres, da passagem geracional, do ciclo da vida humana, da cura xamânica, da feitiçaria e uma série de outros elementos da vida wakuénai. Esse poder criativo de *Kuwái* está diretamente ligado aos sons-palavras emitidos por ele uma vez que seu corpo “‘speak’ with words, music, and animal sounds” (Hill, 2011:98). Há também uma relação entre seu corpo e origem dos tubos sonoros: “these instruments are considered to be highly powerful and potentially dangerous, since they are considered to be different parts of the body of Kuwái...” (Hill, 2011:101). Isso mostra o caráter múltiplo e compósito do corpo de *Kuwái*, um corpo cujo som é capaz de produzir mundos, composto com partes de outros corpos como de animais e também de instrumentos de vento.

Entre os Nambikwara, a origem das flautas está relacionada a três narrativas distintas: (1) ao encontro de dois grupos, onde a aliança permitiu contato com o grupo que possuía a flauta; (2) relação entre grupo de irmãos e grupos de irmãs que detinham a posse das flautas; (3) menino que deu origem aos alimentos cultivados nas roças e ele próprio se transformou em flauta, passou a viver em seu interior (Fiorini, 2011; Aytai, 1968). A primeira marcando uma relação de afinidade através das flautas, a segunda e a terceira marcando a transformação de um corpo humano na própria flauta ou a passagem de um corpo humano para um corpo vegetal. O segundo mito, ao qual faz referência Fiorini (2011), fala do tempo no qual as mulheres tinham as flautas e mantinham o segredo, não as revelavam aos homens, seus irmãos. Estes ficavam impressionados com a beleza do som das flautas e queriam poder aprender a tocar, queriam ver os tubos, mas as suas irmãs não revelavam o segredo, diziam apenas que tocariam quando elas bem quisessem ouvir. Eles começaram a ficar com ciúmes das irmãs, algo que não é comum na relação entre os germanos nambikwara que têm acesso livre e igual a conhecimento, objetos, alimentos (Fiorini, 2011). Após a grande insistência dos irmãos, elas disseram para eles as seguirem para a mata somente depois que ouvissem o som, então mostrariam os instrumentos e os ensinariam a tocá-los. Assim fizeram os irmãos, mas quando chegaram até o local só encontraram brotos de taboca, eram os membros de suas irmãs transformados em plantas. “The sisters had transformed themselves into bamboo, and the flute music one hears today is the sisters’s spirits (Fiorini, 2011:184). Há também a terceira narrativa, transcrita por Desidério Aitay (1968), que fala, como a anterior, da transformação de um corpo humano em corpo vegetal, mas nesse caso não somente em flauta, mas em diversas plantas cultiváveis, dando origem às roças nambikwara. Um jovem menino, junto de seu pai, é levado até a roça, neste local ele acaba desaparecendo e passa, em seguida, por transformações em seu corpo, dando origem a uma série de cultivares como feijão, fava, mandioca e também

a flauta. Após a transformação sucessiva de seu corpo a flauta foi o local onde ele passou a se abrigar, e do tubo como abrigo, contava ao sobre os cuidados necessário com a flauta, dos tabus envolvendo os olhares femininos. Se na narrativa são mulheres transformadas em flautas, na segunda trata-se da metamorfose pela qual passou o corpo de um jovem menino.

Essa última narrativa nambikwara, como a anterior, evidência a transformação dos corpos em plantas utilizadas para a feitura das flautas, mas também revela uma relação dos tubos com uma forma específica, capaz de abrigar outros corpos, visto que o jovem nambikwara passa a viver no interior da flauta. Esse tema também está presente em duas narrativas ticuna, como mostra Matarezio (2015). A primeira, em que um dos irmãos gêmeos, *Yoi*, esconde sua esposa ‘filha do umari’ em uma flauta de osso, para que seu irmão *Ipi* não a veja. A segunda narrativa, uma transformação da primeira, está centrada em *To’oena*, a primeira moça nova, onde em algumas versões é guardada, como na narrativa anterior, no interior da flauta. Isso revela que “a flauta é também uma espécie de reclusão” (Matarezio, 2015:111). Essa relação entre continente e conteúdo, presente no mito nambikwara e ticuna, também está presente entre os Kagwahiva. Há uma longa narrativa que conta a epopeia de um pajé na busca por sua aldeia após ele se perder de seu grupo devido a guerra com outros povos (Bertolin, 2014). Ele encontra com vários seres no caminho, alguns tentam auxiliá-lo a chegar até sua aldeia, outros acabam atrapalhando sua jornada até o local. Em determinado momento de sua viagem, ouviu uma zoada vinda nas matas, de muito longe, pensa ser o pessoal de sua aldeia fazendo festa, o som da alegria das pessoas e da clarineta *yzeru*. Como fez todas as vezes que pensava ter encontrado sua gente, seguiu até o igarapé para banhar, e em seguida foi em direção a origem do som. No exato instante que olhou para a ladeia, o som cessou e única coisa que conseguiu observar foram as tabocas colocadas encostadas nas casas, como diz o narrador da epopeia xamânica, era “a aldeia dos espíritos que ficam dentro da *yzeru*” conhecidos como *yzerujipytehe* (Bertolin, 2014:158).

1.3 Lugares Atuais e a Coleta do Material

Esses processos transformativos do tempo do mito revelam certas características materiais, ligadas principalmente aos elementos da agência dos materiais e ao caráter compósito e transformativo dos corpos. Como diz Lévi-Strauss, ao responder uma pergunta colocada por Didier Eribon, dizer o que é um mito é uma tarefa complexa, um indígena

americano diria que é “uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (Eribon, 2005:196). O que essas narrativas acima mostram é que humanos, animais e artefatos, no tempo anterior à especiação, seriam marcados pela indiscernibilidade. Como mostra Viveiros de Castro (2006), não se trata de um tempo onde não haveria diferença, mas onde esta diferença estava colocada em termos intensivos, uma diferença infinita e interna a cada personagem mítico oposta, assim, à diferença externa e delimitadas nas formas característica do tempo posterior às transformações míticas. Essa passagem do intensivo ao extensivo não teve um final, um último ato, e também não foi absoluta, por isso as potências transformativas dos corpos estão sempre presentes nos tempos atuais, seja nas festas, nos encontros na mata, nos processos de adoecimento dos corpos ou na própria morte (Viveiros de Castro, 2006).

Os momentos de coleta dos materiais, caracterizado pela relação com outros tipos de gente e com o poder transformativo das plantas, são como atualizações dessa potência transformativa dos corpos do tempo do mito, revelam que o processo de especiação nunca delimitou os corpos de maneira absoluta. O modo como se colhe e o local onde se localizam esses materiais são importantes para pensar principalmente a característica agentiva desses tubos sonoros nos tempos atuais. Para pensar essas características, inicio com uma breve descrição etnográfica sobre a coleta da taboca entre os Tenharin, para posteriormente pensar essas características em outras paisagens.

Quando percorria com os Tenharin os mais variados caminhos que partem da aldeia era comum eles sempre me mostrarem os pequenos ramos de taquara, utilizados para a confecção da pequena palheta (*uã*) da clarineta *yrueru* (taboca) e também para produção das pequenas flautas *yruá*, geralmente de tubo simples, mas podendo variar, formando flautas de Pã. Se a pequena *uã* é coletada nas proximidades da aldeia, facilmente encontrada nos caminhos que levam até a mata, nas proximidades da roças e principalmente às margens de locais úmidos como rios e igarapé, o mesmo não pode ser dito em relação às tabocas, coletadas em locais geralmente mais distante das aldeias e que são marcas na paisagem Kagwahiva e por isso comumente nomeados. Na região do rio Marmelos e da Transamazônica, local onde se concentram a maioria das aldeias, o principal tabocal acessado pelos Tenharin está localizado justamente na proximidade da aldeia Taboca que leva esse nome devido essa marca na paisagem. Essa é a única aldeia próxima ao principal tabocal. Outros pontos que foram indicados pelos Tenharin estão localizados principalmente às margens do rio Marmelos.

De todos os pontos da paisagem tenharin que são lembrados pela presença dos tabocais, os que mais chamam atenção, principalmente pelo entusiasmo com que os Tenharin se referem

a eles, são os tabocais localizados na região dos campos amazônicos. Essa região é caracterizada pela presença de vegetação de floresta, campinarana e cerrado (ICMBio/IBAMA, 2016). As aldeias localizadas na região do médio rio Marmelos e às margens da rodovia Transamazônica são rodeadas pela típica floresta amazônica, mata mais densa, árvores de grande porte, enquanto na porção sul da Terra Indígena Tenharin Marmelos há o predomínio do cerrado, árvores mais baixas, com tronco retorcido e espaçadas. Essa diferença entre floresta e cerrado que marca a paisagem também traz mudanças significativas na qualidade material das tabocas coletadas na porção sul da Terra Indígena. As tabocas encontradas nos campos amazônicos possuem um diâmetro muito maior do que as coletadas no médio rio Marmelos. O maior diâmetro produz uma diferença na qualidade sonora que faz com que sejam preferidas pelos Tenharin. Certa vez, enquanto participava da festa realizada na TI Igarapé Preto região específica de transição entre a floresta amazônica e o cerrado, pude apreciar a sonoridade da *yrreru* mais espessa e também ouvir dos Tenharin de ambas as regiões sobre o apreço que tinham pela sonoridade emitida pela taboca coletada no cerrado. Mais larga e também muito mais pesada, o que exige maior resistência dos dançarinos-instrumentistas durante as sessões de *yrreru*.

Isso tudo revela que a coleta do material para a produção da clarineta está conectada a um certo modo de percorrer e habitar o próprio território, tanto referente à porção sul da TI, onde nascem os rios Marmelos e Preto e caracterizada pelo cerrado, quanto em locais mais próximos das aldeias onde há predomínio da floresta amazônica e onde esses tabocais funcionam também como elementos inscritos nessas paisagens. Pensando em um gradiente de distância que parte da aldeia, a *uã*, pequeno caniço, pode ser encontrado nos arredores das aldeias, enquanto a taboca exige um modo específico de percorrer essa paisagem, se for na região do cerrado são locais que levam dias de viagem. Hoje em dia, devido ameaça do projeto de barramento no rio Machado que implicaria mudanças no ciclo dos rios Marmelos e Preto que correm para o interior da TI, há um temor, principalmente dos mais velhos, de que esses tabocais localizados na porção sul da TI sejam afetados diretamente.

Esses locais mais distantes, longe do espaço comumente socializado da aldeia, acessados para a coleta da taboca, são caracterizados pelo perigo. Durante o trabalho de campo realizado ao longo do mestrado participei da coleta da taquara para a produção das conhecidas flechas Kagwahiva, mas nunca percorri os caminhos com os mais velhos para a retirada da taboca. Segundo os Tenharin há elementos semelhantes em ambas as coletas. Em ambos os casos é possível observar uma série de ações na tentativa de evitar a retaliação dos donos, no caso da taquara, a cobra e no caso da taboca um tipo tipo específico de gente,

conhecida como *Yrerujiputehe*¹¹, que vive em seu interior, como mostrado acima na narrativa mítica, e não é qualquer pessoa que consegue vê-los, somente os pajés. O silêncio é uma característica central para os homens que vão ao mato coletar taboca, caso contrário essa gente pode esconder os tubos que produzem um som mais “bonito”. Somente quando passam despercebidos é que os homens conseguem coletar “as mais bem afinadas”, como dizem os Tenharin. A relação entre os Tenharin e os *Yrerujiputehe* é atravessada pela ética da moderação. Uma ética que envolve não somente os ruídos a serem evitados e os movimentos lentos dos corpos, mas também a quantidade de material coletado. Certa vez, o dono da festa coletou muitas tabocas para a festa e logo em seguida sua filha acabou ficando doente em decorrência dos ataques da gente que se esconde no interior da taboca.

Essa relação com outros tipos de gente durante a coleta revela que a qualidade sonora da clarineta kagwahiva não está restrita somente à sua produção pela ação das mãos dos especialistas, mas também é resultado da relação estabelecida com outros seres e também da qualidade própria desses tubos. Isso fica ainda mais claro quando se fala no sexo das taquaras usadas para a produção da palheta e também das tabocas, existem aquelas que são “fêmeas” e aquelas que são “machos”. No *Mboatawa*¹² realizado pelo Zaca, ouvi de um dos caciques convidados uma reclamação sobre o som produzido pelas tabocas durante uma das grandes danças. Ele me perguntou se havia percebido que o som estava muito “bagunçado”. Devido à minha pouca familiaridade com a acústica das clarinetas respondi que não havia atentado para essa mudança. Segundo ele, essa “bagunça” era resultado da mistura de palhetas “macho” e “fêmea”. A “zoada” da *yreru* só sai bonita quando a taquara utilizada para a produção da *uã* é “macho”. O mesmo vale para a coleta da taboca. A diferença está no corpo, na “pele”, dos próprios tubos. Enquanto os tubos manchados estão vinculados ao corpo feminino, os lisos revelam um corpo masculino¹³. Isso revela outras características sensíveis dos tubos, além da

¹¹ No dicionário Português–Parintintin desenvolvido pela missionária LaVera Betts (1981) entre os Parintintin, o termo *Yrerujipyhu'ga* significa “gente lendária que se esconde em sua flauta quando outros vêm passear” e também o nome dado para as grandes tabocas.

¹² O *Mboatawa* é uma festa realizada anualmente pelos Tenharin durante o período do verão amazônico, entre os meses de junho e agosto, período da queima e derrubada da roça e também da abundância de animais de caça. Ela é caracterizada pela oposição entre anfitriões e convidados (pessoas de outras aldeias e povos vizinhos), pelo consumo da carne de caça trazida pelos convidados e também por uma série de pequenos atos que ocorrem em seu interior, como as cerimônias de fim de luto e também os casamentos (Peggion, 2011; Bertolin, 2014).

¹³ Essa relação entre o material “macho” e o material “fêmea” também é importante durante a retirada da taquara utilizada para a produção das flechas. Como dizem os caçadores tenharin para retirar esse material é preciso ir muito cedo, logo que o sol nasce e retirar os “machos”, com “pele lisa”. Depois que as horas da manhã vão passando se torna impossível encontrar as taquaras “macho” porque elas costumam sair para caçar. Além disso, a taquara “fêmea” é sempre “velha e torta”, enquanto que a “macho” é “jovem e reta”. Essa distinção entre “macho” e “fêmea” e entre “reto” e “torto” também pode ser encontrada nas mandiocas. Nesse caso é possível saber se a mandioca foi plantada por um homem ou por uma mulher. Quando homens plantam cresce reta e quando são as mulheres cresce mais ramificada.

rigidez, da maturação, do calor, como estavam presentes nos tubos revelados acima, também da sua própria textura e coloração.

Outro local onde há tabocais utilizados para a produção dos tubos sonoros e que estão devidamente marcados na paisagem e envolve relação cuidadosa com outros seres são nas terras dos Paresi, como descreve Bruno Aroni (2015). O dono do taquaral é conhecido como *Nahorekasé*, um antepassado. Antigamente ele habitava uma aldeia onde vivia com seus filhos, certo dia os pequenos se afogaram devido ação vingativa da gente das águas, ele então retirou a costela de um de seus filhos, a enterrou na região da cabeceira do rio do Osso, e ali nasceu o taquaruçu-do-seco, madeira utilizada para na produção da taboca. Segundo Aroni (2015), há uma relação de consubstancialidade entre as *yamaka* (“instrumentos sagrados”) e o filho de *Nahorekasé*, uma conexão entre ossos, taquaral e flautas e isso produz relação de parentesco entre as flautas e os Paresi, “o que se expressa na denominação avós/avôs utilizada para se referir aos espíritos de *yamaka*” (Aroni, 2015:34).

Como mostra Pedro Paulo Salles (2017), sempre que algum *yamaka* precisa de reparo, os seus donos acessam regiões onde podem ser coletados os taquaruçu-do-seco (*iyana*). Não cuidar do corpo das flautas, tem como consequência a ação dos espíritos protetores e então seu dono pode adoecer, ter sonolência constante ou sofrer com acidentes, como picadas de cobra. Esse constante processo de cuidado com os tubos, sua substituição ou mesmo reparo, está relacionado tanto a qualidade do material, taquaras não são muito resistente à passagem do tempo, quanto ao regime de objetos próprio dos paresi. Como coloca o autor, “o que define o regime de produção das *Yamaka* não é a construção, mas sempre a reconstrução” (Salles, 2017:229). Cada uma das flautas possui um taquaral específico para onde segue o dono na tentativa de reconstruí-la. Devem seguir para a retirada somente homens da família do dono das flautas, levam consigo fósforo, cantos e chicha que são oferecidos ao dono do taquaral *Nahorecasé* (Aroni, 2015). Além disso, há todo um cuidado envolvido nesses atos, tabus devem ser seguidos por todos os homens, falar sobre mulheres é um tema proibido, não se pode fazer brincadeiras, deve-se tomar todo cuidado possível, afinal há sempre o perigo de entrar em um taquaral e nunca mais conseguir sair de seu interior, sendo capturada pela gente que cuida destes espaços.

bifurcações. Essa relação entre as manchas e os corpos femininos também está presente nos cuidados realizados no corpo da jovem após a menarca. Durante o período de reclusão passam uma folha específica no rosto da jovem, conhecida na língua tupi-kagwahiva como kouetinha. A intenção é não permitir que seu rosto fique manchado, algumas dessas manchas são produzidas devido a ingestão de certos tipos de peixes que tem o corpo manchado ou pintado. Deixar a pele sem manchas é deixá-la “bonita”. No dicionário desenvolvido pela missionária LaVera Betts (1981, 2012) o termo para a folha utilizada no rosto da jovem é *koveti'ngi* e sua função é tanto tirar a mancha, deixar bonito, como também fazer cessar o fluxo menstrual.

Na região do alto rio Negro, mais especificamente entre os Barasana, há um relato, trazido por Stephen Hugh-Jones (1979) a partir de materiais de outros pesquisadores, sobre a coleta, não do tubo principal dos trompetes jurupari, mas da casca das árvores *hau*, *ria hau* e *kehe rokou* usadas para envolver esses tubos sonoros. Hugh-Jones (1979), seguindo os escritos de Brüzzi da Silva, Eduardo Galvão e McGovern, observa que a casca utilizada para a produção do trompete é de chibaru (*Eperua grandiflora*)¹⁴, seu surgimento, assim como ocorre com a paxiúba, está conectado às cinzas do corpo queimado do Jurupari. Entre os Waikano somente os homens mais velhos é que podem realizar o corte da casca da árvore utilizada para enrolar o trompete, além disso, é necessário pedir permissão ao dono da árvore e também soprar fumaça na ferida feita em seu tronco.

No caso ticuna, os relatos sobre a agência dos tubos sonoros revelam que sua ação não está restrita somente ao momento da coleta, mas também ao período quando permanecem no interior das águas dos rios e igarapés para não apodrecerem. A retirada desses tubos do fundo das águas é momento atravessado também por uma série de cuidados, além disso, como mostra Matarezio (2015), os tubos de paxiúba utilizados para a produção do trompete *to'cü* podem passar por uma série de metamorfoses ou serem roubados por outros tipos de gente, principalmente quando abandonados. Em alguns casos, eles podem ser ouvidos, durante a noite, como se soassem sozinhos. O seu som, nesses casos, é resultado do roubo realizado pelos imortais, que tomam os tubos para fazer suas festas. Entre as metamorfoses possíveis pelas quais podem passar os tubos, quando colocados no fundo dos rios e igarapés, destaca-se a cobra-grande ou veado. Isso ocorre porque o tubo sonoro quando fica no interior das águas, local onde o dono é a cobra-grande (*Yewae*), acabam por compartilhar o mesmo espaço, o que possibilita tal metamorfose. Essa transformação pode levar algum tempo, conforme participa de muitas festas, o tubo vai envelhecendo, e com isso ganha a capacidade de cantar sozinho, até que transformação animal se efetiva e ele nunca mais é visto. Outra possibilidade é ele seguir seu trajeto pelo meio terrestre, mas nesse caso a transformação seria em outra espécie animal, o veado.

Nas festas, para potencializar as capacidades transformativas desses tubos, eles costumam ser batizados pelos pajés, recebem o espírito (*ã'e*) e também ganham um nome que estará relacionado a um repertório específico, além disso recebem alimentos e bebidas durante

¹⁴ O gênero *Eperua* é endêmico da Amazônia, totaliza quinze espécies, quatro subespécies e quatro variantes, está distribuída no Brasil (12 espécies), Colômbia, Guiana Francesa, Venezuela, Guiana e Suriname (FÉLIX-da-SILVA, et al., 2015). Este gênero é conhecido como murapiranga, ipê, fava do mato, espadeira, iébaro, iauácano e copaibarana. As espécies que compõem esse gênero podem ter de 5 até 70 metros e ocorrem em regiões secas, mas também ao longo de rios e igarapés.

as festas (Matarezio, 2015). O que essas narrativas sobre o *to'cü* revelam é que há uma capacidade agentiva desses tubos, mesmo quando sua potência transformativa está retraída, mesmo quando estão distantes dos pátios das aldeias. Essa agência dos tubos em períodos de resguardo também está presente no alto Xingu. Aristóteles Barcelos Neto (2008) revela que antigamente, quando havia um período de luto mais duradouro ou epidemias mais severas atingiam a população wauja, eles utilizam os buracos subaquáticos (*memulu*) para guardar as suas flautas secretas, *kawoká*, e outros objetos importantes. Devido ao abandono desses artefatos eles se tornaram extremamente perigosos, sem receber os cuidados necessários, sem serem devidamente alimentados, sofreram uma metamorfose radical, acabaram se transformando em *apapaatai-iyajo* (monstros). Essa transformação, como detalha Barcelos Neto (2008), ocorre devido às mudanças dos hábitos alimentares e também das características materiais dos tubos sonoros. Devido à falta de alimento, os *apapaatai* passaram a se alimentar de sangue e vegetais crus, e a flauta, feita com uma madeira conhecida pela sua rigidez, ficou ainda mais dura. Tanto o novo modelo alimentar, hematófago, quanto um corpo mais rígido estão ligados às características próprias dos “bichos imortais”. Essas transformações em seres monstruosos não permitem mais um retorno à forma anterior e, além disso, os lugares onde foram deixados se tornaram extremamente perigosos. Como mostra o autor, “as histórias dos *memulu* e dos abandonos mostram que os objetos rituais podem passar diretamente à condição de protótipos” (Barcelos Neto, 2008:253). Isso mostra um aspecto importante desses tubos sonoros, por mais que nessas paisagens, como ocorre também no alto rio Negro, entre os Ticuna e Paresi, os tubos atuais sejam uma versão de menor potencial agentivo, quando comparada àquela do tempo do mito, ainda assim, é possível sua transformação em agentes tão perigosos quanto os personagens prototípicos do tempo dos antigos.

1.3.1 Os Cuidados na Aldeia

Como mostrado acima, esses tubos são caracterizados pela sua capacidade agentiva, mesmo longe do pátio das aldeias e da ação das mãos humanas em sua produção. Há toda uma ética envolvida nessa coleta, desde o silêncio dos homens ao realizarem essa tarefa, até o oferecimento dos alimentos aos donos das plantas, tudo deve ser feito com muito cuidado, pois sempre se está diante de entes perigosos da alteridade. Pode-se ficar doente devido ação da gente que vive no interior dos tubos, como no caso kagwahiva, ou se perder no interior dos taquarais devido ação de seu dono, como ocorre entre os Paresi. Após serem colhidos esses materiais são levados até a aldeia para receber o cuidado de outras pessoas na feitura do

instrumento de vento, os tubos são serrados, furados, afinados e produzidos sob o olhar atento de um especialista. Em algumas situações, quando é proibida a visão feminina esses tubos são trabalhados no interior da casa dos homens, como o caso alto-xinguano, ou na própria mata, como os tubos *miriã* alto-rio-negrinos. Trago abaixo uma breve descrição do ato de feitura das taquaras tenharin pelo finado Zeca e também o cuidado dos mestres wauja com as flautas sagradas alto-xinguanas. Isso permitirá esboçar a diferença entre dois regimes distintos de cuidado com esses tubos sonoros.

Era um dos últimos dias do mês de Junho, o Mbotawa, festa que comumente ocorre durante o verão amazônico, entre os meses de junho e julho, estava se aproximando. No início de uma das tardes, momento onde o ritmo das atividades na aldeia estão bem mais lentos, quando as pessoas deixam de circular intensamente entre as casas e passam a ocupar o interior das habitações, Zeca, reuniu um conjunto de tabocas que estavam encostadas em um dos esteios da *ongatema'hu* (casa grande) e as levou até uma mesa de madeira sob um tapiri, localizado do lado da construção recém-erguida para a realização da festa. Algumas dessas tabocas estavam em um estado de secagem avançado, já haviam perdido o verde escuro que caracteriza esse material logo após ser coletado.

Após a disposição das tabocas ao longo da mesa, Zeca deu início aos processos de modificação manual dos tubos. Se os tubos já haviam sofrido as transformações causadas pela ação do tempo, agora seriam modificadas pelas mãos de um dos grandes especialistas kagwahiva. Primeiro ele tomou as tabocas que estavam dispostas sobre a mesa e as cortou, uma por uma, sem dar muita atenção ao comprimento, ainda assim todas mantiveram uma semelhança quanto ao seu tamanho, com uma diferença mínima entre elas. A diferença entre os tamanhos das clarinetas somente é claramente observada quando se compara os tubos soprados pelos homens mais velhos e adultos, que são sempre compridos e pesados, com aqueles tocados pelas crianças, que ocupam o final do semicírculo dos dançarinos com suas tabocas curtas e leves. Seria impossível para os mais jovens suportarem o peso das clarinetas por muito tempo durante as variadas sessões musicais que ocorrem no *Mboatawa*. Outra variação visualmente observada quanto ao tamanho dos tubos, característica muito valorizada pelos Tenharin, é o seu diâmetro. Pode-se observar desde tubos mais largos, muito apreciados, até outros mais finos e estreitos.

Depois de cortados, os tubos devem ter seus nós perfurados, uma maneira de abrir caminho para a passagem do fluxo de ar. Para essa tarefa o especialista na fabricação da clarineta fez uso de uma longa haste de metal, um vergalhão geralmente utilizado na construção civil para as estruturas das colunas preenchidas de concreto. O uso da ferramenta de metal é

necessário para vencer a rigidez dos nós do colmo da taboca. Zeca segurava a taboca com uma das mãos, apoiando uma de suas extremidades contra o chão, com a outra empurrava a haste de metal em seu interior até conseguir romper o nó, atividade que exigia muita força do ancião. Cada taboca, com seus 1,8 metros de comprimento, possui dois ou três nós a serem perfurados com o uso da haste.

As clarinetas são constituídas por dois tubos, um que faz o papel de continente, a taboca, e outro, de conteúdo, a palheta. Após a confecção do tubo maior, que funciona como uma espécie de caixa de ressonância, Zeca passou a dar atenção para o seu conteúdo, a pequena palheta chamada pelos Kagwahiva de *uã*. Trata-se de um bambu mais fino também conhecido como “taboquinha” ou “taquara”, que na literatura aparece também como caniço e cana fina. Diferente do que ocorre com o tubo que a reveste, é essencial, no caso das palhetas, que estejam em estado ainda verde, recém-coletadas, e de preferência úmidas, por isso, durante as festas, são mantidas no interior de recipientes com água. Para cada uso da clarineta se faz necessário a coleta da pequena taquara. Enquanto Zeca media, cortava e furava os nós da taboca um de seus filhos foi coletar, em caminhos entre a mata e a roça, geralmente próximas de rios e igarapés, a pequena taquara. Depois de coletadas, Zeca tomou essas pequenas taquaras e munido com uma faca fez cortes longitudinais partindo de um dos orifícios deste tubo até a sua metade. No lugar da força empreendida para vencer a resistência colocada pelos nós da taboca, esse ato necessitava de grande destreza e movimentos mais suaves. Esses cortes formam uma espécie de lingueta, o ato de soprar produz sua vibração e o som da clarineta é o resultado dessa vibração que é amplificado pela taboca. Zeca colocava a taquara na boca e aspirava o ar através do tubo para testar sua sonoridade. Quando o som emitido pela *uã* não era de seu agrado ele ou aumentava o corte utilizando novamente a faca ou amarrava algum pedaço muito fino de pano para diminuir o tamanho da lingueta. Essa diferença entre uma lingueta maior e menor está diretamente relacionada à qualidade sonora das *yzeru*, quanto maior a abertura da palheta mais grave será o som por ela emitido e quanto menor mais agudo. Essa ação solitária de Zeca consumiu as primeiras horas daquela manhã, quando terminou tiveram início as primeiras sessões da clarineta. No *Mboatawa* do ano seguinte, realizado na aldeia Marmelos, novamente pude observar a ação desse especialista. Durante um dos intervalos entre as danças ele tomou um conjunto de clarinetas e começou o processo de afinação, alterando ou substituindo as palhetas. Mas fui me atentar de fato para suas ações em 2013, quando participei dos atos descritos acima, quando Zeca preparava as tabocas para a festa em sua aldeia, festa de que seria também o dono, o anfitrião principal.

Visto a sua destreza para com os tubos e o conhecimento de sua acústica, qual seria a posição ocupada por Zeca no interior do grupo e durante as festas? Ele era conhecido por duas características principais: seu corpo “duro”, resistente, e suas habilidades acústicas, necessárias para a confecção dos instrumentos de vento. A primeira está conectada com o fato de ter sido um grande caçador, são várias histórias sobre seus feitos, e também outras tantas que marcam sua resistência à dor, a principal delas quando sobreviveu à queda do topo de um açazeiro, no tempo da chegada das primeiras missionárias do SIL. A segunda, por ser presença constante na produção das clarinetas durante os Mboatava. Durante o tempo que pude viver com os Tenharin, ouvi outras tantas histórias sobre outros bons caçadores e guerreiros, na maioria, pessoas da metade taravé, mas sobre habilidade acústica para afinar as tabocas foram poucas as vezes que as vi sendo atribuídas a outros homens.

Foi durante a realização do *Mboatava* de 2011, o primeiro do qual participei, que pude notar, pela primeira vez, essa habilidade de Zeca. Nessa festa, oferecida pelos Tenharin do Igarapé Preto, estava hospedado em uma aldeia vizinha a anfitriã e logo cedo parti para o local da festa. Os homens e mulheres dos grupos convidados estavam todos reunidos nos bancos que ficavam sob a sombra das árvores e próximos à *ongatema'hu*. Dentre eles pude observar Zeca preparando as pequenas palhetas (*uã*) e também as grandes tabocas do cerrado. Elas seriam acionadas logo em seguida nas primeiras sessões de *yzeru* daquele dia. Munido com uma faca, Zeca manuseava com movimentos muito cuidadosos as finas palhetas. Cortava as taquaras em sentido transversal, formando uma espécie de lingueta. Depois de fazer o corte, Zeca colocava a taquara na boca e aspirava o ar através do tubo para testar sua sonoridade. Quando o som emitido pela *uã* não era de seu agrado ele ou aumentava o corte utilizando novamente a faca ou amarrava algum pedaço muito fino de pano para diminuir o tamanho da lingueta. Essa diferença entre uma lingueta maior e menor está diretamente relacionada à qualidade sonora das *yzeru*, quanto maior a abertura da palheta mais grave será o som por ela emitido e quanto menor mais agudo. Essa ação solitária do Zeca consumiu as primeiras horas daquela manhã, quando terminou iniciaram-se as primeiras sessões da clarineta. No *Mboatava* do ano seguinte, realizado na aldeia Marmelos, novamente pude observar a ação desse especialista realizando os mesmos atos durante os intervalos das danças.

Entretanto, essa posição ocupada por Zeca enquanto a pessoa mais requisitada para realizar a afinação das tabocas não o colocava em uma posição especial em relação aos outros homens casados e da mesma geração. Não se pode dizer que ele ocupava um papel específico no interior de uma classe distinta de homens. Como já demonstrei em trabalho anterior (Bertolin, 2014), a posição de prestígio desse especialista devido a suas habilidades auditivas

e seu conhecimento para a confecção e afinação das clarinetas não constitui uma classe distinta no interior do grupo: “quando transmitidos estes modos de saber e fazer não adquirem valor suplementar” (Bertolin, 2014:160). Pode-se dizer que a posição de prestígio do Zeca no interior da festa é tão efêmera quanto a duração das clarinetas, a maioria deixa de existir após a festa, algumas poucas são guardadas no interior das casas. Essa característica kagwahiva fica mais clara quando olhamos para a transmissão dos saberes que envolve a confecção desses tubos. Voltamos novamente para o momento no qual Zeca, sob o tapiri, preparava as *yzeru* para a festa realizada em sua aldeia para melhor descrever esse ato de transmissão.

A produção das *yzeru* não está restrita à destreza manual de Zeca e a qualidade material dos tubos. Enquanto Zeca cortava os tubos, talhava as finas taquaras, seus filhos e netos, crianças e jovens, ficavam a todo momento observando o trabalho realizado pelo pai/avô. Em alguns momentos estavam bem próximos ao ancião olhando com muita atenção as ações do especialista sobre os tubos, em outros corriam e brincavam nos arredores de tapiri. No instante seguinte, interrompiam as brincadeiras e começavam a tocar e pegar os tubos que estavam dispostos sobre a mesa. Tomavam ar, um bom gole de água e voltavam a brincar. Os mais jovens eram mais observadores, ficavam a todo momento reparando a ação cuidadosa do avô/pai, olhavam com muita atenção os seus movimentos e também se atentavam para som emitido pela longa clarineta, quando essa era testada.

Quando descrevi as ações do Zeca para a produção da clarineta dei ênfase unicamente em seus atos, mas como acabei de revelar ele não esteve um único momento sozinho. Produzir essas clarinetas foi sempre um ato coletivo, enquanto confeccionava o tubo seus netos e filhos sempre estavam observando e em alguns poucos momentos também o auxiliavam, seja coletando o caniço para a produção da palheta ou arrumando um último detalhe da clarineta. Tal ato mostra que o estar junto é elemento central para a transmissão dos saberes que estão em jogo durante a confecção do tubo. Além disso, o ato de estar junto é aquilo que propicia dois elementos centrais para a transmissão desses saberes, a observação e a imitação. Após testar o som de algum dos tubos, logo em seguida algum filho ou neto também soprava a clarineta para ouvir seu som, os meninos mais velhos talhavam o pequeno caniço. Dessa maneira, a observação, imitação e o estar junto (participação) parecem ser características importantes para pensar esse modo específico de transmissão dos saberes. Como foi dito acima, Zeca não faz parte de uma classe especial ou distinta de pessoas que acessam esses modos de saber-fazer. O que esses momentos revelam é que a transmissão desses saberes não se realizam através de pagamentos ou trocas, mas são de acesso livre, desde que se coloquem à disposição para estarem próximos de um especialista.

Esses atos realizados por Zeca sob um tapiri aos olhos de todos da aldeia revelam que esses tubos, diferentemente do que ocorre em outras paisagens nas terras baixas, não são proibidos à visão de crianças e mulheres. Qualquer pessoa que circulasse pelo pátio da aldeia localizada à margem do rio Marmelos e da rodovia Transamazônica poderia observar a confecção dessas clarinetas. O próprio tapiri é uma construção caracterizada pela sua abertura, de modo oposto das casas onde ficam guardados os tubos no alto Xingu, por exemplo, localizada no pátio e completamente fechada, onde todos os atos em seu interior são protegidos dos olhares exteriores. Ademais, o modo de preparo da *yru* é também completamente distinto daquele realizado pelos especialistas alto-xinguanos, como veremos abaixo.

Acácio Tadeu Piedade, em sua tese *O Canto da Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu* (2004), mostra a relação de cuidado de Kam., o mestre de flautas (*kawokatopá*), com os tubos. Kam. havia adotado como filha Maria Ignez, antropóloga e companheira de Acácio Piedade; juntos fizeram o trabalho de campo para suas respectivas teses de doutorado, ela focada no canto das mulheres, *Iamurikumã*, ele no canto das flautas. Dessa forma a relação entre ele e o mestre das flautas era entre genro e sogro. Essa situação de campo permitiu que o pesquisador tivesse acesso ao conhecimento e a prática engendrada pelo mestre das flautas wauja, “o maior especialista em flautas kawoká” (Piedade, 2004:120). O sogro de Piedade aceitou ensinar sobre as flautas, e deixou serem gravadas, porque gostava muito da sua filha, Maria Ignez, e como retribuição, como comumente acontece no alto-xingu quando algumas formas de conhecimento são transmitidas, pediu uma bicicleta nova. Foi devido a essa conjunção de fatores, principalmente a adoção de Maria Ignez à família do mestre das flautas, que permitiu o acesso aos conhecimentos muito restritos sobre as flautas secretas. A restrição e o cuidado ao se falar sobre as flautas se deve à sua relação com o domínio dos *apapaatai*, “pois kawoká é um ser extremamente poderoso e causador de doenças” (Piedade, 2004:120).

No local, Kam. é uma figura de grande prestígio, “a única pessoa na aldeia que sabe construir flautas” (Piedade, 2004:121). Além da produção do tubo, conhece o vasto repertório melódico, possui grande capacidade de memorização e sabe quais são os cuidados necessários para a execução das músicas. O mestre é também o responsável por ensinar os homens mais jovens que o acompanham no trio de flautistas. Atualmente tem transmitido os seus conhecimentos sobre o domínio das flautas sagradas ao seu filho, Tal.. Todas essas capacidades do mestre das flautas, aliada à sua habilidade em tornar audíveis os *apapaatai* através da sonoridade das flautas, o faz uma espécie de “pajé musical” (Piedade, 2004:83). Seguindo a explicação do autor:

“O mestre de flautas é, a seu modo, um pajé. Pois assim como os pajés *iakapá* são os únicos que podem abrir o mundo dos apapaatai na sua visão, o *kawokatopá* é o único que pode reproduzi-lo musicalmente: esta capacidade aproxima o mestre de flautas do mundo do xamanismo. Os mestres de flauta são pajés “clariaudientes”, em contraposição aos pajés *iakapá*, que são clarevidentes.” (Piedade, 2004:83).

Proibido aos olhares das mulheres, as conversas entram Kam. e Acacio Piedade, ocorreram em uma construção conhecida como *mehêhê* (“casa forma de marimbondo”) fora da aldeia. Nesse local, contando com a presença das flautas e um recipiente com água, Kam. manuseava um conjunto de três flautas *kawoká*. A descrição trazida por Piedade revela a proximidade dos corpos do mestre com os corpos das flautas, lembrando que partes dos tubos sonoros wauja recebem nomes dando forma antropomórfica a eles (boca, para o bocal da flauta; língua, para o bisel; buraco-alma, para os tubos digitais; tornozelo, para a abertura da saída da ar):

“[Kam.] trabalhava a flauta com esmero, de uma forma que observei várias vezes daí em diante, nos rituais com flautas. O cuidado com as flautas por parte do mestre mostra como ele se mantém ligado fisicamente a estes objetos na forma de uma constante atenção. Como construtor destes instrumentos, o mestre conhece profundamente cada um deles, lembrando-se inclusive da localização da árvore que foi derrubada para sua construção [...] O mestre delicadamente passava água com as mãos por cima em algumas partes desta junção [são duas partes de madeira conectadas], e também no bocal, e utilizava os dedos para apertar a cera, ajustando o formato. No entanto, quando lhe perguntei porque passava água no instrumento, Kam. respondeu que é porque a flauta tem sede [...] Muitas vezes observei o mestre preparando as flautas no mato, nos encontros para tocar *kawoká* e conversar, e o mestre, segurando a boca da flauta com os dedos dos pés, retorcidos como uma concha que abriga o ‘tornozelo’ da flauta, olhava o vazio enquanto soprava, e pequenas abelhas pousavam em seu corpo. Estes insetos, atraídos talvez pelo odor doce da cera umedecida, chegavam a passear pelos dedos molhados do mestre enquanto tocava e mesmo a entrar dentro da flauta pelo buraco do ‘tornozelo’.” (Piedade, 2004: 121:123)

Esta descrição revela, além da contiguidade entre corpo da flauta tubo e corpo do mestre das flautas, o apuro requintado necessário para a produção do instrumento de vento. A água utilizada por Kam., como modo de matar a sede da *kawoká*, ao escorrer no interior do tubo deixava úmida a cera de abelha, a tornando maleável, ajustável. Para esses ajustes na cera o mestre das flautas utilizava uma pequena palheta (*uluwa*), desta forma afinava as flautas, experimentava seus sons. Kam. mostra que possui um conhecimento vasto sobre a qualidade dos materiais utilizados, e também sobre a capacidade de transformar o estado em que se encontram, além de uma técnica vasta para manusear esses tubos.

Quando olhamos para o locais da coleta e os próprios materiais, observamos uma continuidade entre o mito e o tempo atual, isso foi marcado principalmente devido à agentividade dos lugares e dos tubos nesses momentos da coleta. Em alguns casos essa relação

com figura das alteridade fica mais restrita ao ato da coleta em si, como no caso kagwahiva, em outros, ela está inscrita no próprio tubo, são instrumentos de vento atravessados por uma série de vontades e desejos, sentem sede e fome, como no caso alto-rio-negrino, ticuna e alto-xinguano. Tudo se passa como se esses corpos coletados carregassem consigo as potências transformativas do mito. Mas não se trata somente de uma continuidade com o tempo do mito, há também uma relação de descontinuidade, evidenciada quando se observa que esses materiais não surgem mais da produção espontânea ou da transformação dos corpos dos personagens míticos, ainda que essa potência transformativa esteja sempre presente, seja nos locais da coleta do material ou nos próprios tubos. As transformações agora passam pela ação das mãos de pessoas como Zeca e Kam.. Ainda que marque uma descontinuidade com o tempo do mito, quando havia a produção espontânea dos tubos ou ação de personagens míticos com poderes capazes de transformar animais em plantas, como o filho do morcego na narrativa mítica kuikuru, os aprendizados para a confecção desses tubos vieram do tempo dos antigos, seja de seres como *Ianejar*, que ensinou o *turé* aos Wajãpi, ou o preguiça, que ensinou aos Arara a produção dos aerofones e da culinária.

É possível traçar uma série de semelhanças entre Zeca e Kam., entre elas a habilidade manual, o conhecimento sobre as qualidades dos materiais e principalmente a capacidade auditiva impressionante, que consegue dar conta dos mínimos detalhes acústicos. Mas há, como ficou claro, um regime distinto posto em operação, de um lado o Zeca, sua posição, ainda que de influência, não constitui uma classe específica, seu prestígio é sempre efêmero, dura enquanto duram as clarinetas, o tempo de uma festa. De outro o mestre das flautas alto-xinguano, que ocupa uma posição de prestígio permanente. O mestre das flautas é requisitado pelo dono da flauta, pessoa que fora adoentada por seres vingativos, como os *apapaatai*, e oferece festas de modo a marcar esse processo de aliança entre humanos e não-humanos (Barcelos Neto, 2008). A realização dessas festas exige, por parte do dono dos *apapaatai*, uma capacidade para acessar uma extensa rede de humanos e não humanos, entre eles está a figura do mestre das flautas, essa pessoa que ocupa a posição entre o mundos dos Waujá e dos *apapaatai*, cujas atividades são sempre pagas com artefatos. Se há uma posição distinta ocupada por essas duas pessoas dotadas de determinados saberes, é possível que estejamos diante de um regime de objetos distinto também. É sobre isso que discorro abaixo.

1.4 Regime dos Objetos

Como pode-se observar nas descrições acima, procurei dar atenção às características materiais dos instrumentos de vento e suas qualidades sensíveis. Ao retornar ao mito, tentei mostrar que muitas das qualidades sensíveis desses materiais eram, de certa maneira, exploradas através do mecanismo especulativo desses mitos. Se por um lado algumas características materiais como seco e verde, madeira mais rígida ou mais maleável e a própria forma dos tubos em seu estado natural eram elementos que se tornavam evidentes na própria experiência, por outro, os mitos experimentaram essas qualidades em seus limites. Um exemplo é a madeira dura da paxiúba conectada ao corpo de pedra do *Biisiu* (Maia, 2018) ou aos ossos do Juruparí (Hugh-Jones, 1979), outro é a origem mítica da árvore *Yalapanã*, entre os Wauja, conhecida por ser pai do Jatobá e marcada pela sua rigidez, assim como ocorre hoje em dia com a madeira de mesmo nome utilizada na produção das flautas *kawoká* (Barcelos Neto, 2008). Quanto às experimentações com a forma dos tubos, há a narrativa mítica *kagwahiva* e o contato atual durante a coleta da taboca com a gente que vive no seu interior, *yrujipytehe* (Bertolin, 2014). Há também a narrativa ticuna da mulher colocada no interior da flauta e sua conexão com outra narrativa que fala da reclusão da menina após a menarca (Matarezio, 2015). Esses exemplos revelam, por um lado, que os materiais atuais são como transformações de corpos que ocorreram no tempo do mito e, por outro, que a mesma característica sensível do tempo do mito permanece, mesmo o material sendo distinto. Existe a transformação das pedras ou dos ossos dos personagens míticos alto-rio-negrinos na paxiúba, a passagem de personagens com características humanas transformados em árvores após serem queimados, mas há algo que permanece entre sua forma primeira, seja através do ser de pedra *Biisiu* ou dos ossos do Juruparí, e sua forma atual, a paxiúba, que é a dureza.

As madeiras alto-xinguanas usadas para as flautas e a paxiúba na região do alto-rio-negro, revelam a relação entre rigidez e durabilidade. Elementos que não estão presentes, por exemplo, entre os Wajãpi, onde os tubos feitos da taboca e da embaúba, possuem uma duração efêmera, são descartados após a festa. Essas qualidades sensíveis dos tubos estariam conectadas aos regimes de objetos distintos, de um lado a procura pela manutenção e de outro o descarte e destruição após a realização das festas. Como mostra Stephen Hugh-Jones (2009), há vários modos de ser uma coisa na Amazônia, como também existem diferenças importantes a serem notadas no regime de objetos relacionada a cada grupo ou região específica, como exemplifica o autor, no Alto Xingu e Alto Rio Negro há a intensa troca e circulação de riquezas, enquanto os Matis são um povo caracterizado pela ideia da autossuficiência.

A relação entre dureza do tubo e sua durabilidade no tempo não pode ser posta enquanto uma relação termo a termo, trata-se de uma conexão estético-política colocada em operação de

maneira muito diversa por cada grupo. Nuances entre esses dois pólos, entre a dureza e a maleabilidade do material, ou entre sua manutenção e destruição, podem ser observadas. Há grupos que fornecem atenção especial aos tubos, os fazem durar no tempo, ao mesmo tempo que outros instrumentos de vento ou artefatos, no interior do mesmo grupo, são marcados pela sua efemeridade. Outros que possuem tubos sonoros marcados pela sua rigidez, mas que são caracterizados pela pouca duração no tempo. Por fim existem locais onde há um esforço coletivo para a manutenção dos tubos, mas estes são marcados pela sua perecibilidade. Abaixo seguem exemplos dessas nuances e a complexidade no funcionamento desses diversos regimes de duração na Amazônia.

Trago os exemplos *kuikuru* e *wauja*, presente nos trabalhos de Tommaso Montagnani (2011) e Aristóteles Barcelos Neto (2008) respectivamente, para pensar a qualidade dos materiais e sua duração no tempo para além das “flautas sagradas”. Como dito acima, entre os *Kuikuru* há a presença da “flauta sagrada” *kagutu* (*kawoká* para os *Wauja*), mas além desses tubos, há um conjunto de outros instrumentos de vento que não exigem os cuidados e atenção dado pelo mestre das flautas, como mostrado acima através dos escritos de Piedade (2004) sobre flautas *kawoká*. As clarineta *takwara*, cujo nome se refere ao material utilizado para sua fabricação, é um exemplo de instrumento de vento cujo cuidado não é o mesmo reservado às flautas secretas produzidas com material caracterizado pela sua rigidez. Além de remeter ao tubo e ao material, o nome também faz referências à festa onde é soprada, geralmente relacionada à busca por boa colheita, momento marcado pela grande presença dos jovens e pela euforia, mas também pode ser tocada durante o ciclo de cura xamânica (Montagnani, 2011). Durante essas festas são cinco clarinetistas, convidados pelo dono dos instrumentos, cada qual com um tamanho diferente, que sopram essas clarinetas no pátio da aldeia, circulando pelas casas. Elas são mantidas, como mostra Montagnani (2011), no interior da casa do dono das clarinetas, geralmente há um conjunto maior desses instrumentos se comparado aos trios de flautas *kagutu*. Essa distinção, segundo o autor, ocorre porque são mais facilmente fabricadas, a sua construção não demanda conhecimento especializado e também são tocadas com mais facilidade do que as flautas proibidas à visão feminina.

Ainda assim, há um cuidado envolvido no manejo desses tubos, e eles estão inseridos em um regime de objetos onde a qualidade da sua rigidez é um caráter essencial dos materiais, como mostra Barcelos Neto (2008). Segundo o autor, o processo de produção de aliança com os *apapaatai*, seres patogênicos que capturam porções da alma das pessoas as deixando doente, é elaborado através de um conjunto de objetos rituais tornados visíveis no pátio da aldeia e que de acordo com sua qualidade material, mais especificamente sua dureza e durabilidade, revela

a potência patogênica do *apapaatai* causador da doença. Dessa maneira, as flautas, por serem feitas com material rígido, estão conectadas aos *apapaatai* mais perigosos, seguida pelas clarinetas de bambu, as máscaras feitas de palha, e por fim os adornos. As máscaras feitas de palha são queimadas após alguns anos, com isso o seu dono deixa de possuir obrigações rituais com os *apapaatai* e também com uma rede de pessoas acessadas para a produção dessas festas os *kawoka-mona*. As flautas e as clarinetas poderão ser tocadas uma série de vezes durante a vida de seus donos, podendo, inclusive, ser transferidas para seus herdeiros, visto a durabilidade da matéria de que são feitas (Barcelos Neto, 2008). A durabilidade das flautas *kawoká* é ainda mais longa, uma vez que em épocas de epidemia e luto prolongado eram guardadas nos buracos subaquáticos (*mumulu*), como fora descrito acima. Quando herdadas, caso o novo dono entenda que não dará conta de manter a flauta e toda a rede de prestação e contraprestação que ela exige, ele pode queimá-la após oferecer um último ritual, mas isso foge ao que idealmente se espera de um dono. Como veremos adiante há uma relação de prestígio e produção de pessoa específica através das flautas e da aliança com um *apapaatai* tão perigoso. Antonio Guerreiro (2015) ao falar sobre a circulação de objetos no alto Xingu, mais especificamente entre os Kalapalo, e a transferência geracional desses bens, revela que isso não dura nunca mais do que duas gerações, incluindo as flautas, uma vez que estas não possuem com seu dono uma relação de posse, mas de parentesco. Trata-se de uma relação de parentesco duplo, do dono com o espírito agressor e também com a aldeia, por isso quando um chefe muda ele costuma não levar a flauta.

Para pensar as nuances da relação entre a qualidade do material e a sua duração no tempo, faço um retorno aos instrumento de vento feitos com ossos. Esses exemplos ilustram a relação entre um material marcado pela sua rigidez e o modo como é tratado no interior de um regime de objetos específico. Como descrito acima, há aerofones feitos de ossos de origem animal entre os Waiwai, uso do osso do veado (Alemán, 2011), do fêmur do urubu entre os Arara (Teixeira-Pinto, 1997) e do crânio do veado entre os Yepamahsã (Piedade, 1997). Com ossos humanos há referência históricas à instrumentos de ventos feitos com partes dos inimigos, como entre os Wajãpi onde acompanhavam os cantos que narravam os feitos guerreiros (Gallois, 1988), o úmero entre os Yagua (Chaumeil, 2011), com o crânio entre os Arara (Teixeira-Pinto, 1997) e também Yudjá (Lima, 2005; Izikowitz, 1935).

Uma leitura das fontes históricas quinhentistas sobre os povos tupi da costa revela, como mostra Renato Sztututman (2012), um tratamento específico dos ossos após o consumo da carne do inimigo, onde o crânio e a tíbia, por exemplo, eram transformados em aerofones. Havia também o uso de ossos de animais predadores, mais especificamente dos jaguares, que

assim como os inimigos, eram fonte de prestígio e de nomes, e tinham seus ossos transformados em instrumentos de vento. Mesmo sendo feitos de materiais extremamente rígidos, esses artefatos não possuíam extensa duração no tempo, eram enterrados ou mesmo destruídos (Sztutman, 2012). Maneira semelhante de tratar artefatos feitos com os ossos está presente entre os Yagua, como mostra Chaumeil (2011), as flautas feitas com ossos do inimigo eram queimadas após a morte de seu dono. Em certa medida, esses instrumentos feitos com ossos, apesar da utilização de material rígido e com possível duração longa no tempo, não eram transformados em relíquias.

Mas a destruição não é a única relação possível estabelecida pelos povos tupi com esse material, há uma distinção entre o tratamento dado aos ossos dos inimigos e aquele dirigido aos ossos dos mortos de um modo geral. Olivier Allard (2003) analisa uma série de práticas muito diversas envolvendo os ossos entre os tupi guarani, elas podem ir de atos agressivos, da destruição do crânio inimigo entre os Tupinambá da costa, até a preservação dos ossos em uma espécie de culto aos antigos. Analisando as fontes dos primeiros viajantes, Allard (2003) revela algumas características em relação aos ossos dos inimigos, que geralmente são dispersos, quebrados, roídos (aqui a aproximação com o jaguar), mas que também transformados em aerofones, principalmente ossos das pernas e dos braços, ou em troféus, como o crânio quando não era quebrado no pátio das aldeias. Essa relação com os ossos difere daquela estabelecida entre os Guarani. Dois exemplos mbya trazidos pelo autor detalham essa maneira outra de tratar os ossos dos mortos. De um lado a queima dos ossos dos missionários mortos com a intenção de impossibilitar qualquer forma de retaliação de seus espíritos, de outro os ossos, após decomposição da carne em um primeiro sepultamento, eram colocados em recipiente de cedro e acompanhava o grupo em todas as suas mudanças, através deles produziam canções, danças e orações. Como enfatiza o autor, esse segundo exemplo não corresponderia a um exemplo de funeral duplo, mas a interrupção mesma de sua efetivação, a intenção não era romper a relação com o morto, mas manter seus ossos como maneira de buscar a Terra Sem Mal. Os ossos seriam, nesse sentido, como veículos de comunicação com os deuses. Um terceiro exemplo trazido pelo autor elucida esses modos distintos de tratamento dado aos ossos, os Guarani antigos mantinham “templos” com os ossos dos grandes xamãs decorados e colocados em uma rede suspensa a uma distância do chão, esses locais funcionavam como meio de comunicação com os deuses, uma espécie de oráculo (Allard, 2003).

A relação com os ossos entre os grupos tupi também possui conexão com a ideia de ressurreição dos corpos, isso está presente tanto na mitologia como também em práticas xamânicas. Carlos Fausto (2002) detalha essa relação ao mostrar como a imagem dos homens

da frente de atração do órgão indigenista, durante o contato com os Parakanã orientais, estava conectada às figuras dos grandes xamãs capazes de fazer as pessoas reviverem através de seus ossos. Além da posição ocupada pelos brancos nas narrativas míticas, como aqueles capazes de reviver os corpos dos mortos, sua capacidade criativa estava revelada, para os Parakanã, através da quantidade de objetos, dos mais variados, que portavam. Como mostra Fausto (2002), a quantidade de objetos estava ligada à uma atividade onírica intensa, que era característica dos grandes xamãs. Por esses motivos que nos relatos dos indigenistas da frente de atração era comum descreverem o convite de homens parakanã de prestígio para que ressuscitassem os mortos.

Essa relação entre ossos e o xamanismo através da prática de ressurreição dos corpos e também como via de comunicação com o patamar celeste, é melhor compreendida quando se observa em muitas etnografias sobre povos tupi a referência à rigidez dos materiais da gente celeste. No lugar da efemeridade dos tubos, o patamar celeste, onde vivem os imortais, é marcado pela dureza e permanência das pedras. Se para boa parte dos povos tupi, a rigidez dos materiais, assim como sua duração não é marcada nesse mundo, ela parece repousar no domínio celeste, no ambiente da gente que ali habita. Entre os Wajãpi, como mostra Dominique Gallois (1988), a morada de *Ianejar* no patamar celeste se diferencia das habitações dos humanos mais pelo seu conteúdo do que pela sua forma, isso porque as habitações são todas feitas de pedra e com motivos decorativos. A existência de muitas pedras nesse patamar se deve ao movimento de subida realizado por *Ianejar*, quando, após romper relações com os humanos, decidiu viver no patamar superior, levando consigo muitas das pedras que haviam no patamar terrestre. Outro exemplo que revela o lugar de materiais menos perecíveis e mais longevos entre grupos tupi está entre os Araweté. Como mostra Eduardo Viveiros de Castro (1986), no patamar celeste é tudo feito de pedra, as casas, as panelas, os arcos, machados. Tais percepções se devem a diferença de perspectiva, para os deuses as pedras são maleáveis assim como é o barro para os Araweté. No caso dos Kagwahiva, há uma inversão em relação aos Wajãpi e Araweté, pois *Mbahira* e sua gente, habitam o mesmo patamar que os Kagwahiva, vivem no interior das grandes pedras localizadas às margens dos rios Preto e Marmelos. Essas aldeias somente podem ser vistas pelos pajés. O que os Tenharin veem como pedra, na realidade é como uma grande metrópole dos brancos repleta de luz. Esses lugares são perigosos, porque “se alguém subir nela pode ficar encantado” e se alguém for capturado “tem que ter pajé para sair” (Bertolin, 2014). Além das aldeias marcadas pela rigidez das pedras, é possível encontrar vestígio da passagem de *Mbahira*, principalmente em locais onde há terra preta. Comumente os Tenharin, quando voltam de alguma caminhada ou do roçado, trazem pedras conhecidas como “bostas de

*Mbahira*¹⁶ (*mbahira-tagwera*). Todas as pedras que pude observar eram alongadas e polidas, semelhante ao que os arqueólogos denominam de mão de pilão, mas que para os Tenharin são vestígio de *Mbahira*, seus excrementos.

Dureza, duração e imortalidade estão conectadas à gente do patamar celeste, características também presente quando os xamãs buscam, via os ossos dos mortos, a ressurreição dos corpos. Mas a rigidez não é uma qualidade restrita aos seres imortais, ela também é critério para pensar os corpos dos vivos e a diferenças entre os corpos de distintos povos. Como mostra Gallois (1994), no caso wajãpi as pedras marcam, além do patamar celeste, a origem dos franceses: enquanto os Wajãpi vieram da flauta (taboca), outros povos, como os Mraja'y, vieram do caule da palmeira, outros da taquara usada para as flechas e outros do domínio animal, da cobra. Todos estes distintos grupos tiveram origem na mesma aldeia, mas de materiais distintos. Diferença na origem dos corpos que reflete no modo como os Wajãpi estabelecem relações com outros povos, aqueles que possuem origem vegetal têm, com os Wajãpi, relações de aliança, enquanto que se faz guerra com aqueles de origem animal. Essa diferença na origem dos corpos revela também, como descreve a autora, uma capacidade maior ou menor de resistência e está ligada à longevidade dos corpos. Os que vieram da cobra, ligados a um material muito mole, morrem mais rápido do que os que vieram dos tubos vegetais e das pedras, marcados por uma maior rigidez dos corpos.

O uso de qualidades vegetais como metáforas para atributos corporais humanos também pode ser vista entre os Kalapalo. Como mostra Antonio Guerreiro (2015), a árvore utilizada para a confecção da efígie mortuária é a *ueguhi*, conhecida como o chefe das árvores (da sua madeira foram feitas as esposas de *Enitsuegü*), seu tamanho, rigidez, sua beleza são elementos que também fazem parte das qualidades do corpo de um chefe kalapalo. Como revela o autor, a árvore é como “imitação de gente”, o crescimento vegetal estabelece conexões tanto com relações de consanguinidade, quanto com a vida coletiva, a ideia mesmo de esteio da própria aldeia. Além disso, sua beleza e o fato de serem árvores que demoram a crescer, estão

¹⁶ *Mbahira* é uma espécie de herói trickster, foi ele o responsável pela criação das primeiras mulheres, dos mosquitos e pela obtenção do fogo que pertencia ao urubu. Suas ações, em geral, atravessam a aquisição de elementos ligados à cultura, criação dos costumes, mas também é marcado pela jocosidade na relação que estabelece com os Kagwahiva nos tempos atuais (Kracke, 1978). Em sentidos gerais ele está inserido no que Miguel Menéndez (1989) denominou de segunda humanidade, caracterizada pelo momento no qual os princípios da cultura kagwahiva foram estabelecidos.

relacionadas a permanência no tempo, à duração dos chefes. A rigidez dos corpos e dos artefatos de origem vegetal é também marcada entre os Trio, como mostra Brightman (2011), através dos conceitos de *karime*, duro, forte e saudável, e *kurano*, belo e desejável, ambos utilizados tanto para as pessoas quanto para os artefatos, o segundo principalmente para as miçangas. O exemplo dessa conexão está principalmente nos bancos, feitos de madeira dura e que remetem ao banco prototípico presente no tempo do mito e feito de pedra, o banco usado pelos líderes como marca de autoridade.

Esses exemplos mostram a relação específica entre corpo, artefato e a dureza. Além disso, a partir dos escritos sobre ossos dos mortos para os grupos tupi e também o lugar ocupado pela duração nestes grupos, relacionada a outro mundo, geralmente ao pós-morte, a intenção foi mostrar como determinadas qualidades sensíveis, mesmo quando não presentes nos aerofones, podem ser encontradas em outros domínios de seus mundos vividos. É preciso sempre pensar a relação dinâmica entre o perecível e o imperecível.

E quando os instrumentos de vento são marcados pela durabilidade no tempo, mas o material é caracterizado pela perecibilidade? O regime das “flautas sagradas” Paresi, conhecidas como *yamaka*, pode auxiliar nas reflexões sobre essa questão. Como descrito acima, quando quebram, esses tubos devem ser imediatamente reparados ou substituídos, caso contrário o dono do tubo pode sofrer retaliação dos espíritos protetores das flautas. Cada uma das flautas tem um taquaral específico onde devem ser coletadas as taquaras para sua fabricação. Para esses atos, deve-se seguir até o taquaral e negociar a retirada do material com seu dono, pois trata-se de um lugar repleto de agência. Está-se diante, como mostra Salles (2017), de um regime não de construção, mas de reconstrução. Se os tubos *kagwahiva* ou *wajãpi* são feitos a cada nova festa, no caso *wajãpi* são inclusive destruídos (Gallois, 1988), e alguns tubos específicos alto-rio-negrinos ou *ticuna* são sempre mantidos sob as águas das margens dos rios como maneira de fazer a *paxiúba* durar no tempo, no caso *paresi*, a duração está justamente no regime constante de reconstrução desses tubos. Mas essa característica não está inscrita somente na maneira mesma como os *Paresi* constantemente refazem seus tubos, por meio da ação das mãos humanas, mas está conectado, de alguma maneira, à própria característica do material utilizado, a taquara, e a agentividade própria dos taquarais. Para descrever essa relação retorno a uma passagem descrita por Salles (2017) na qual o seu amigo *paresi*, Luciano Kayzokenazokai revela o caráter agentivo desses taquarais, sua permanência no tempo e sua resistência diante da ação destrutivas de fazendeiros: “uma vez, o fazendeiro entrou pra desmatar aquilo lá – aquele matinho-de-flauta – e o matinho se defendeu: virou matão!, motor do trator queimou!, estragou peça!, não conseguiu invadir.” (Salles, 2017:229).

A duração no tempo das flautas está ligada a um regime pautado na reconstrução constante dos tubos e também na própria qualidade dos materiais, onde a resistência não está necessariamente na rigidez de sua madeira, mas na capacidade de florescer de maneira constante e rápida¹⁷. Isso nos leva a pensar as próprias propriedades das plantas.

1.5 As Plantas: materiais vegetais

Visto as relações com os ossos, descritos acima, relacionados a parte dos corpos de animais e também de inimigos, revelando um tratamento específico com esses corpos, como mostra Allard (2003), é preciso também explorar a relação com as plantas, a posição ocupada por elas. A maioria dos materiais utilizados para a produção dos instrumentos de vento nas terras baixas são partes dos corpos das mais variadas espécies vegetais. Como descrito logo no início do capítulo, as madeiras do bambu, planta da família das gramíneas e que possuem qualidades lenhosas, como as grossas tabocas utilizadas na feitura das clarinetas wajãpi e kagwahiva, ou herbáceas, com caules mais flexíveis como os caniços utilizados como palhetas nessas mesmas clarinetas, a embaúba e as palmeiras, com atenção especial às paxiúbas, caracterizadas pelas suas raízes aéreas, são algumas das principais espécies que compõem o variado conjunto de plantas acessados pelos povos das terras baixas na produção de seus instrumentos de vento. Como fora colocado acima, alguns desses materiais são logo descartados, outros são mantidos protegidos, guardados e em conjunção com suas qualidades sensíveis possuem uma longa duração no tempo.

Na maioria dos casos, com exceção das cascas ou folhas enroladas em espiral, comum nos trompetes ticuna e barasana, são corpos vegetais cuja a forma como são encontrados antecipa o seu modelo final, as transformações realizadas pelas mãos humanas são pouco necessárias. O formato tubular dos troncos e caules tem sua acústica explorada, funcionam como forma ideal para o fluxo de ar. Esse corpo com forma pré-definida o que o difere, por exemplo da cerâmica, elemento encontrado em estado amorfo, cuja forma é dada pelas mãos femininas, na maioria dos casos. O formato tubular é explorado pela máquina de especulação

¹⁷ Como mostra Marcos Silveira (2001), para a espécie de bambu *Guadua weberbaueri*, eles são caracterizados por um ciclo de vida curto, cerca de 29 à 32 anos, mas possuem uma capacidade de colonizar o seu entorno por possuir características semi-escandente, são capazes de se apoiar em outras árvores, de se sobrepor a elas. Além disso, as espécies de bambus, de maneira geral, são caracterizadas por um tempo de duração curto, de 15 a 30 anos, e possuem um tipo de floração que não segue uma temporalidade linear, trata-se de evento não esperado, e o próprio ato de floração leva à morte todos os indivíduos (Filgueiras, T. & Viana, P., 2017).

mítica, como colocado acima, nos mitos os tubos aparecem como mecanismos utilizados como abrigo, como modo de esconder, obliterar outros corpos, fazem às vezes de continente, como revelam as narrativas ticuna e kawahiva. Assim, esses tubos sonoros guardam relações formais tanto com sua origem vegetal, os troncos e caules das árvores, quanto com sua origem mítica, onde a forma é constantemente explorada. Guardam assim elementos que os aproximam do modelo mítico e da própria matéria vegetal.

Os materiais, mantidos em seu estado cru, pouco transformados pelas mãos humanas, são como uma maneira de assegurar sua agência. A conexão entre o material e o instrumento é marcada pelo fato de que, em muitos casos, o nome do material é também o nome dado ao instrumento. Essa marcação linguística dos materiais das flautas, é descrita entre os Waiwai, como revela Stephanie Alemán (2011). A antropóloga e etnobotânica mostra que o termo usado para mandioca quando colhida, *sheere*, difere do termo para pão de mandioca, *chuure*, o mesmo vale para a carne crua, *wotu* e a carne cozida, *niye*. Essas transformações dos termos são análogas às transformações pelo quais passaram através do fogo. No caso do bambu o termo utilizado é *ratu*, exatamente o mesmo termo utilizado para a flauta. Há uma variação, como mostra a autora, que é a expressão *ratu poco* que significa tanto tocar a flauta quanto coletar as tabocas.

Tanto o formato dos tubos, quando a manutenção do estado cru desses materiais quando chegam da mata, como mostrado acima, revelam que esses instrumentos de vento mantêm uma conexão direta com corpos em seu estado natural. Isso pode ser revelado também através do uso das espécies utilizadas na preparação desses tubos, na maioria dos casos, encontradas no interior da floresta, são plantas não cultivadas. Como mostrado para o caso do preparo da clarineta kagwahiva (*yrreru*) os tabocais são lugares marcados na paisagem kagwahiva, e exigem deslocamento pelos caminhos na mata para serem acessados. O que difere dos caniços usados como palheta, facilmente encontrado nos caminhos próximos às roças ou às margens dos igarapés próximos da aldeia, ainda assim também não cultiváveis. Seria possível pensar em uma espécie de gradiente de distância em relação à aldeia, geralmente coletados fora e soprados no interior da aldeia, tudo se passa como se houvesse uma espécie de socialização desses tubos, do fora para o interior do pátio. Esse movimento ficará mais claro no capítulo seguinte.

Do mesmo modo que não é possível conectar a dureza do material com sua duração no tempo, não se pode pensá-los a partir da distinção entre plantas cultiváveis e não cultiváveis. Há uma série de trabalhos pautados nas relações entre plantas e os povos indígenas que apontam para o falso problema envolvendo a diferenciação entre plantas cultiváveis e não

cultiváveis, ou mais especificamente entre plantas da floresta e plantas da roça. Lévi-Strauss (1986), ao mostrar os diferentes usos das mais distintas espécies vegetais entre os povos das terras baixas, evidenciava a dificuldade de realizar essa distinção e propõe uma espécie de caminho intermediário entre esses pólos. Ainda que a distinção seja marcada para os ameríndios, como revelam seus conceitos, essa categorização não possui caráter de fixidez, afinal, tomando o caráter relacional dessas ontologias, o que é mata para determinado tipo de gente, é roça para outro (Shiratori, 2018; Oliveira, 2012). Como mostra Joana Cabral de Oliveira (2012), no mundo vivido wajãpi as palmeiras de açaí são como as roças dos tucanos e a vegetação em região alagada são como as plantações da sucuri. Nos Jamamadi, como mostra Shiratori (2018), partes da mata são os roçados dos espíritos.

Além do caráter relacional, próprio desses pensamentos, existem outras características que tornam essa distinção entre cultivável e não cultivável mais complexa. Costuma-se atribuir a ação predatória dos seres ligados ao domínio exterior, nesse caso as plantas não cultiváveis, enquanto que àquelas cultivadas nos roçados, seriam caracterizadas pela ausência dessas características. O que etnografias sobre plantas cultiváveis revelam é justamente o contrário. Hugh-Jones (1979), por exemplo, mostra que a paxiúba é conhecida entre os Barasana por ser uma planta que lança substâncias perigosas nos humanos, uma espécie de arma letal, além disso, possui um fruto venenoso, diferente de outras espécies de palmeira, e de sua raiz é secretada uma seiva que causa irritação na pele. Essas características revelam o caráter predatório da paxiúba, mas elas não são exclusivas de plantas relacionadas ao espaço exterior à aldeia. Entre os Krahô, há relação de parentesco para além da esfera humana que envolve a relação de duplo cuidado entre as mulheres e as batatas-doce, os efeitos dessa relação, quando bem cultivada, é justamente o crescimento e desenvolvimento das plantas, como mostra Ana Gabriela Morim de Lima (2017). Mas quando a relação de reciprocidade entre humanos e as batatas-doce é quebrada, quando as plantas não são bem cuidadas, elas agem de maneira vingativa e podem causar doenças. Modo de relação semelhante é observado entre os Jamamadi, o duplo da planta cultivada pode se vingar caso não seja bem cuidada (Shiratori, 2018). Esses exemplos ilustram o caráter também predatório no domínio das plantas cultiváveis.

Se os materiais de origem vegetal utilizados para a fabricação das flautas têm sua origem em locais distantes do espaço da sociabilidade que envolve a aldeia, sendo caracterizados por uma espécie de relação predatória com os humanos, isso não se deve necessariamente à distinção entre cultivável e não cultivável ou mata e roça como mostrado acima, afinal existem cultivares capazes de se vingarem dos humanos, como também o que é

mata para determinada gente pode ser roça para outra. Ainda assim, há um elemento importante dos materiais utilizados para a confecção da maioria das flautas, são mantidos em estado cru, sofrem poucas alterações, não passam pelas transformações do fogo. Como mostra Lima (2017), a batata-doce cultivada pelos Krahô, ao ser consumida precisa passar, diferentemente dos tubos preparados para serem soprados, por um processo de desumanização. Esses procedimentos estão justamente conectados à colheita e aos cuidados culinários, o ato de descascar, amassar e colocar para secar no sol.

Visto todo o conjunto de instrumentos de vento aqui apresentados, seus locais de coleta, seu material em estado cru, o que se observar é que essas plantas, no lugar de serem pensadas enquanto objetos da biologia e a floresta como mera paisagem contemplativa, são sujeitos com os quais se estabelece as mais variadas formas de relação, do cuidado à predação. Dessa maneira haveria, como coloca Lima (2017), um problema em se pensar a própria noção de domesticação, pois ela comportaria uma espécie de movimento contínuo e linear de transformação do selvagem ao domesticado através da seleção artificial dos indivíduos mais propensos à domesticação, o que a variabilidade de espécies cultivadas pelos indígenas revela é o contrário. A domesticação carrega consigo a noção de excepcionalismo humano, o que oblitera o movimento do pólo oposto, como se os humanos também não fossem transformados pelas próprias plantas (Shiratori, 2018; Lima, 2017).

1.6 Incorporando o Estrangeiro

Como visto até agora, muitos dos materiais são oriundos de lugares cuidados por outros tipos de gente, as plantas atuais são transformações de parte de corpos, como ossos, de outros seres, como o Juruparí. Tudo isso mostra que seja qual for o material, o caráter exterior dos tubos opera também como índice da agência desses tubos transformados em instrumento de vento. Materiais principalmente de origem vegetal e animal foram descritos até o momento, mas é também empregado, como revelam algumas etnografias, materiais que tem como origem o mundo dos branco. Essa incorporação mantém, de um lado o desejo pela captura daquilo que vem de fora, e de outro, revela a incorporação de materiais com qualidades muitas vezes distintas daquelas apresentadas pelos tubos de origem vegetal ou animal. Para melhor exemplificar essa característica trago abaixo alguns exemplos etnográficos sobre esse

movimento de incorporação de materiais do mundo dos brancos para a produção de determinados tubos entre os Kuikuru, Waujá, Wajãpi e Marubo.

Os inimigos são uma das variadas fontes de saberes entre os Wajãpi, como descreve Joana Cabral de Oliveira (2012). Entre esses saberes vindos de fora e encorporados estão a festa do milho (*avasi moraita*), cujos cantos foram trazidos até os wajãpi por um dos jovens que foram capturados, quando crianças, por um grupo inimigo conhecido como Warikena. Outro exemplo são padrões gráficos conhecidos como desenhos de borduna (*kapuru kusiwa*), muito semelhante aos padrões dos inimigos utilizados pelos povos vizinhos de língua carib. Há também flautas e músicas, ensinadas pelos Aparai e Wayana em espaços como a CASAI de Macapá, como traz Joana: “tal como me relatou Siro, que em um desses encontros aprendeu a fazer de um cano de PVC uma *apã jimi'a* (flauta de inimigo)” (Oliveira, 2012:180). Desse relato é interessante notar como os materiais relacionados ao mundo dos brancos chegam às mãos de determinados grupos, através da rede de alianças com outros povos. Exatamente como antigamente, quando a mercadoria e objetos produzidos pelos não indígenas chegavam aos grupos indígenas antes mesmo do dono das mercadorias, uma vez que elas circulavam por uma extensa rede de trocas.

Isso evidencia que além do vasto conjunto de aerofones, feitos na sua maioria do tronco largo da embaúba e das tabocas (Gallois, 1988; Beaudet, 1997; Beaudet, J. & Pawe, J., 2017), caracterizados pela sua curta duração no tempo, há também a constante incorporação de novos elementos para produção tanto de instrumentos de vento feitos com plástico rígido de PVC, como também de novos repertórios. Diferentemente da taboca e embaúba, feitos com plantas que sofrem com processo de decomposição acelerado, o plástico, possui uma duração no tempo de aproximadamente 450 anos. Como colocado acima o que determina a duração dos tubos não é necessariamente a qualidade do material, mas um conjunto de relações estético-políticas que atravessam as conexões estabelecidas através desses tubos com humanos, não humanos e também o tempo do mito, como descrito acima. Não tive acesso às informações etnográficas, mas seria interessante saber se esses novos tubos de PVC também são destruídos ao final da festa como ocorrem com os diversos artefatos produzidos durante as festividades (Gallois, 1988) e se fossem mantidos, de qual maneira.

Entre os Marubo também há uso da flauta de plástico, a sua posição no interior do mundo vivido marubo é o que tenta compreender Javier Ruedas (2011). Para pensar sobre o lugar da flauta de plástico é necessário compreender o conceito de *nawa*, ligado à figura de alteridade, que remete aos Incas e, em tempos atuais, também aos brancos. Os Incas aparecem na mitologia como figuras estranhas e distantes, hoje essa posição é ocupada pelos brancos,

ambos têm como característica comum o uso de materiais de metal. As festas marubo, de maneira geral, como detalha Ruedas (2011), comumente ocorre em outros lugares, e são marcadas pela incorporação do outro, por isso que elementos como flautas de plástico e tambor de pele de pecari, esse último ligados aos Shipipo, são utilizados durante essas festas. O uso desses instrumentos vindos de fora seria como uma maneira de domesticá-los (Ruedas, 2011). Interessante notar que, ao serem acionados principalmente pelos mais jovens, homens ainda não casados, essas flautas de plástico ocupam uma posição mais marginal, em relação a um núcleo marubo formado pelos velhos. Assim, como no caso Wajãpi, fica aqui evidente a incorporação de elementos de fora como motor da socialidade do próprio grupo. O ponto marcado por Ruedas (2011) é a característica geracional, se no interior do complexo das “flautas sagradas” há uma distinção entre homens e mulheres, no caso da flauta de plástico marubo o que se torna visível é uma relação geracional entre homens mais velhos, ligados ao núcleo marubo da festa, e homens mais jovens, responsáveis pelos cuidados com esses elementos vindos do exterior.

No caso alto-xinguano, a flauta wauja *kawokatãï*, proibida à visão feminina quando tocada em cerimônias de cura, mas que pode ser vista pelos olhares das mulheres em outras ocasiões, é utilizada para aprender a tocar a flauta principal, *kawoká*, e é feita com taquara (*õtapi*) e amarrada com fibras de embira nas extremidades, mas como disseram os interlocutores de Maria Ignez Mello, podem utilizar outros materiais, uma vez que é um instrumento feito para aprender:

“...não existe uma *kawokatãï* especial, ela pode ser feita com qualquer bambu, pode ser feita com cano da água, cano de bicicleta, que seu poder é o mesmo, não importa o material, mas sim ‘o som, a canção, o ritmo’”. (Mello, 1999:100).

Entre os Kuikuru, Montagnani (2011), relata o uso do mesmo material usado para os aerofones wajãpi, o PVC, para a fabricação da clarineta *takwara*. Clarineta marcada pela sua duração relativa no tempo, como mostrado acima.

Tanto nos Wauja como nos Kuikuru, há a referência a materiais do mundo dos brancos completamente distintos: de um lado os canos de PVC, material mais maleável, de outro materiais caracterizados pela dificuldade em se vencer sua rigidez, como os tubos dos quadros das bicicletas. Há um elemento incluído na exegese kamayurá que possibilita pensar a incorporação desses materiais não somente pelo fato de virem de fora, do mundo dos brancos, dos inimigos, mas também porque esses povos estão a todo momento experimentando a sonoridade dos tubos feitos com outros materiais. Rafael Menezes Bastos (1999) faz uma minuciosa análise dos materiais utilizados pelos Kamayurá na produção de seus aerofones,

apresenta a classificação nativa dos vários tipos de taquara utilizada para distintos instrumentos e observa que a distinção marcada no interior de cada subtipo de taquara estava pautada, principalmente nas suas dimensões, comprimento e largura. Isso leva o autor a pensar que mais do que necessariamente a origem do material o que importava a eles eram suas dimensões. Relação semelhante foi descrita, acima, para o caso das tabocas utilizadas pelos Kagwahiva, a preferência pelos tubos de maior diâmetro encontrados na região dos campos amazônicos em detrimento daqueles coletados em região de floresta.

Essa incorporação de novos materiais pelos povos alto-xinguanos, pode ser melhor compreendida em uma anedota, repleta de equívocos, onde pesquisadores da Embrapa receberam a visita dos chefes alto-xinguanos Aritana Yawalapiti e Afukaka Kuikuru. Esse relato está presente no artigo escrito pelos pesquisadores do setor de Recursos Genéticos e Biotecnologia da instituição, chamado *O Bambu do Uruá* de Freitas et al (2003), em que buscaram compreender o interesse dos chefes alto-xinguanos por uma espécie de bambu que haviam encontrado no estacionamento da Embrapa Recursos Genéticos e Biotecnologia em Brasília. Após passarem o dia com os pesquisadores e terem ficados surpresos com as tecnologias utilizadas, ao final do encontro, quando estavam no estacionamento, foram os chefes alto-xinguanos que deixaram surpresos os pesquisadores, ao demonstrarem grande interesse por uma espécie de bambu, entre as várias presentes na coleção, com fins paisagísticos, presentes na região do estacionamento. Os pesquisadores ficaram surpresos com a euforia dos chefes pois eles haviam encontrado um tipo bambu que não havia mais na região do Alto Xingu e que eram utilizados para a produção da flauta dupla *uruá* e outros instrumentos de vento. Os chefes pediram para levar os tubos e foram prontamente atendidos pelos pesquisadores da Embrapa.

Após esse encontro, os pesquisadores foram investigar sobre a coleção de bambus e mais especificamente a espécie pela qual os chefes se interessaram tanto. Descobriram que aquela espécie fora coletada pelo pesquisador Dalmo Giaconetti no Suriname. Então se perguntaram, seria a exatamente mesma espécie? Ela teria essa capacidade de expansão de passar de um continente para outro? Como poderiam os alto-xinguanos utilizarem uma espécie asiática para a produção de suas flautas? Como poderiam conhecer uma espécie asiática? Após uma série de hipóteses que obliteravam o modo de conhecer próprio desses povos, muito mais pautados pelas qualidades sensíveis do que pela hierarquia taxonômica, chegaram a conclusão que Afukaka e Aritana haviam se confundido.

Essa espécie muito apreciada pelos chefes no estacionamento da Embrapa eram caracterizadas, como mostram os pesquisadores, por terem um troco muito reto, pouquíssima

variação no diâmetro do tronco, paredes resistentes e os nós macios, o que facilitava o furo para a passagem do ar. Todas características apreciadas pelos conhecedores especialistas em experimentação acústica desses tubos. Assim, trata-se não de uma busca pelo mesmo bambu utilizado, mas pela experimentação de um novo material, semelhante ao anterior, mas que se parece mais potente em suas qualidades sensíveis. Além disso, se antes esses povos conseguiam esse material, quando ele ainda era encontrado na região, com os Mehinaku e com os Juruna, agora poderiam acessá-lo de maneira menos custosa, na proximidade de suas aldeias, mantendo a origem exterior, os pesquisadores da Embrapa.

Para os pesquisadores do centro de pesquisa da Embrapa este encontro revelou a importância de se conservar uma grande variedade de espécies: “nessa experiência fica a lição de que nunca podemos prever quando um material conservado será útil [...] devemos tentar conservar o maior número possível de amostras de diferentes espécies...” (Freitas et al, 2003:06). Para os chefes alto-xinguanos foi uma maneira de capturar um novo material, experimentar um material próximo aos que tinham no passado, com qualidades como tamanho e espessura que valorizam e também de produzir um timbre que a audiência julgue bonito.

Essa breve anedota revela que, para além da origem do material, relacionada quase sempre ao mundo exterior, esses grupos enfatizam, a partir de seus critérios estéticos, a experiência com novos materiais, novas dimensões e conseqüentemente diferentes timbres. Durante o mestrado, ao pensar o uso constante de um microfone acoplado em uma potente caixa de som durante o *Mboatawa*, elaborei uma leitura sobre a incorporação dessa nova tecnologia e sua conexão com a fala dos anfitriões, na organização dos atos, e das lideranças, no decorrer da festa, com a capacidade de amplificação da fala.

1.7 Algumas Considerações

Neste capítulo, a partir da análise das qualidades materiais dos tubos, dando grande atenção à sua duração no tempo, a intenção foi pensá-los não em termos de sua tipologia, ainda que no início ao apresentar a variedade de formas que assumem tenha feito isso, mas suas semelhanças e diferenças a partir do que suas características físicas são capazes de dizer. Uma análise que ficará mais clara a partir do segundo capítulo, quando além do caráter material dos tubos será pensado aquilo que são capazes de fazer, quais são as transformações que estes artefatos engendram e como isto está inserido em um regime específico de objetos. Além disso, na Amazônia há uma característica muito comum aos artefatos, eles comumente são mais de

uma coisa simultaneamente, remetem aos donos protetores do local da coleta, aos ancestrais e também ao domínio animal. Outra característica é que formam sistemas, não podem ser pensados isoladamente, estão sempre em conexão com outros materiais e também outras formas expressivas, como no caso alto-xinguano e a relação entre máscaras, flautas, clarinetas e cantos femininos.

Ainda que haja mais diferenças do que semelhanças, os aerofones nestas paisagens têm como importante característica, assim como outros tantos artefatos, sua potência transformativa. Transformação que são capazes de engendrar, como ficará mais claro no segundo capítulo, mas também resultam de processos transformativos, são fragmentos de corpos animais ou de seres mais que humanos. Quando não são resultado da transformação de outros corpos, muitas vezes são transmitidos aos humanos por personagens marcados pelo seu poder transformativo, como o caso de *Ianejar* entre os Wajãpi. Além disso, são materiais comumente capturados em locais distantes das aldeias, resultam de plantas que são atravessadas por intencionalidades ou mesmo de materiais como plástico e ferro, do mundo dos brancos. Essas características próprias dos materiais também revelam seu caráter transformativo, a captura de elementos do mundo exterior.

Tomando os exemplos das clarinetas feitas de bambu e seguindo até os materiais mais resistentes, o que se observa é que não há o estabelecimento de um regime de permanência destes tubos. Mesmo os que são mais duráveis, ficam por muito tempo escondidos sob as águas ou guardados nas casas das flautas. Sua potência transformativa não está sempre presente, mas algo que comumente é atualizado através das festas e do acesso a uma rede específica que faz com que estes artefatos ganhem vida novamente. Além disso, mesmo os duráveis devem ser comumente destruídos ou substituídos, o que os caracteriza também no interior de um regime, quando se olha ao longo do tempo, de (re)construção. Isso difere, por exemplos, de outros regimes, como os andinos, nos quais há uma série de materiais de pedra que marcam uma duração permanente tanto do objeto como também da relação transcendente que engendram (Barcelos Neto, 2008).

Capítulo II - Festas, Iniciação e Sopros: corpos em movimento, corpos em transformação

Como apresentado no primeiro capítulo, os aerofones ameríndios nas terras baixas geralmente são artefatos feitos com materiais de origem vegetal, que resultaram das transformações dos corpos de animais, de espíritos e de mortos no tempo do mito. Quando não resultam dessas transformações os tubos sonoros são resultado dos ensinamentos de algum demiurgo ou animal no tempo anterior à separação entre humanos e animais, ou mesmo da distinção espacial entre os patamares e os seres que o povoam. Dessa maneira, são instrumentos capazes de estabelecer conexões com o tempo anterior à especiação e também de atualizar as potências agentivas desse tempo passado, seja porque estão conectados com ensinamentos de personagens específicos no tempo do mito, ou porque atualizam as potências transformativas de corpos animais, de espíritos e dos mortos.

Seu caráter agentivo não está restrito somente à sua origem, aos ensinamentos transmitidos por outros seres ou das transformações de corpos repletos de agência, mas também no próprio material e o local onde é encontrado. Os lugares de coleta e as próprias plantas possuem donos e por isso deve-se ter muito cuidado nesses momentos de coleta do material utilizado na produção dos instrumentos de vento, uma vez que nesses momentos os homens se colocam diante da presença de outros seres que compartilham formas de sociabilidade distintas daquela comumente produzida no interior da aldeia.

Estes pontos foram as conexões pensadas através da relação entre os tubos e seus materiais. Entretanto nas transformações que estes tubos promovem quando são acionados durante as festas e cerimônias é possível também descrever sua agência. Os tubos emergem como agentes centrais através dos quais os coletivos humanos se colocam diante da potência transformativa de outros seres, sejam eles animais, ancestrais ou espíritos. Olhar para esse ato, momento onde os aerofones tornam presente formas de agência exteriores à sociabilidade aldeã, o mais propício para revelar uma característica comum a muitos artefatos indígenas, sua potência transformativa. Capacidade transformativa que conecta material e também o próprio sopro. Técnica muito empregada pelo xamã, o sopro também é o ato que faz acionar os instrumentos de vento. Tudo se passa, como salienta Beudet (2011), como se o sopro do xamã e sua potência transformativa fossem ampliados, tornados audíveis através do sopro coletivo dos instrumentos de vento pelos homens nos pátios das aldeias.

Além disso, os exemplos que seguem abaixo deixam mais clara uma característica dos artefatos indígenas, em especial dos aerofones, a capacidade de se relacionarem e serem mais

de uma coisa simultaneamente. No caso específico dos instrumentos de vento, estabelecem conexões com seres do tempo do mito, com o domínio animal, com mundo dos espíritos e dos mortos. O objetivo deste capítulo é justamente tratar do que fazem esses tubos e explorar essa ambiguidade, essa capacidade múltipla de um só instrumento tornar presente uma variedade de seres. Se no capítulo anterior o intuito foi pensar o que os tubos fazem a partir de suas qualidades materiais, seguindo as qualidades sensíveis, principalmente o grau de rigidez dos materiais, neste segundo capítulo trata-se de pensar sua capacidade de ação quando são soprados, nas mais variadas festas. E a partir disso, complementar a discussão iniciada no primeiro capítulo, sobre os regimes distintos de objetos.

Para pensar a divisão deste capítulo, é preciso problematizar a diferença entre tubos que transformam corpos e tubos que são corpos. Não se trata de uma distinção equistatutária, há uma espécie de linha de intensidade que segue de um termo a outro e, em alguns momentos, tubos enquanto transformação capturam características dos tubos que são corpos e vice-versa. No pólo “tubos que transformam corpos” a ideia central é refletir sobre os tubos como mediadores, mais especificamente, como artefatos capazes de ampliar capacidades corporais humanas. seja se fazendo ouvir por outros seres, seja deslocando a condição mesma de um corpo humano, transformando em dançarinos-animais, ou mecanismos que capturam ou comunicam com elementos do exterior, de modo a produzir na relação dos humanos entre si uma espécie de diluição das fronteiras. No pólo “tubos que são corpos”, trata-se de uma aproximação com o modelo mítico, são como pessoas, sua morfologia aqui é central, são tubos com características antropomórficas que evidenciam justamente a ambiguidade entre ser gente, ser animal e ser espírito nessas paisagens. Geralmente associados à produção de um corpo humano bem específico, por isso comuns nas cerimônias de iniciação. No limite, trata-se de pensar a relação entre índice e ícone mais como uma espécie de linha contínua. O importante é que se tenha a compreensão da dinâmica e da ambiguidade que atravessa essa diferença, que também está relacionada aos materiais mais ou menos resistentes e à distinção entre os instrumentos de vento, como as clarinetas de tipo *turé* e os instrumentos de vento que fazem parte do sistema das “flautas sagradas”.

2.1 Tubos que Transformam Corpos

2.1.1 Desconstruindo o humano: animais tornados presentes

Anualmente os Tenharin, entre os meses de junho à agosto, período conhecido como verão amazônico, momento marcado pela derrubada das roças e pela seca dos rios, ambiente excelente para a realização das grandes expedições de caça, realizam o *Mboatawa*, festa marcada pela reunião de várias aldeias e seus diversos grupos residenciais, pela distinção entre convidados e anfitriões, pela transformação dos corpos, através da ornamentação, e do ambiente sonoro, através da música, e principalmente pela abundância de carne. O dono da festa, geralmente um chefe que acumulou prestígio ao longo da vida, fica responsável por preparar toda a estrutura da festa, construir a *ongatama'hu*, casa onde ocorrem as danças e onde é servida a carne moqueada, distribuir as funções desde a preparação da farinha feita especialmente para a festa, a *mandiogwy*, até os grupos de caça e também servir os convidados durante todo o período da festa que dura até toda a carne ser consumida. Por sua vez, os convidados, ficam responsáveis por trazer até a aldeia anfitriã a caça obtida durante expedição que dura por volta de dez dias.

O início da festa é marcado com a chegada dos grupos convidados à aldeia anfitriã, após dias caçando no interior da terra indígena, principalmente às margens do rio Marmelos. A entrada na festa é caracterizada por dois modos distintos, a depender da relação estabelecida entre o anfitrião e o grupo convidado específico, quando o homem que coordenou a caçada, pessoa de prestígio no interior de seu próprio grupo residencial, é um parente próximo ao chefe anfitrião, a entrada é amistosa, quando é um parente afim, a entrada é marcada pela tensão. Os caçadores portanto pequenas taquaras coletadas à margem do rio e também um cesto repleto com pedaços de caça moqueados ainda durante os dias de acampamento, formam uma fila, seguem do rio até a aldeia soprando a pequena flauta, *yrua*. Quando entram são surpreendidos por um grupo de homens da aldeia anfitriã, portanto arcos e bordunas, que fincam suas flechas no cesto que contém a caça, batem suas bordunas bem rente aos pés dos caçadores e brandam gritos guerreiros. A fila, sem interromper seu movimento, segue até a *ongatama'hu*, os homens tomam em suas mãos as tabocas, *yrueru*, e dançam em movimento circular por pouco tempo. Por fim, seguem até o grande moquém preparado pelo chefe onde depositam a carne da caça. Há neste instante uma espécie de diálogo cerimonial entre chefes, o coordenador do grupo de caça apresenta ao dono da festa quem foi o responsável por tomar cada um dos animais que estão sendo entregues neste momento. Quando a relação entre dono da festa e chefe do grupo

convidado é de afinidade, relação entre cunhados, que nos Tenhairn corresponde a uma pessoa da metade oposta, visto o sistema de metades exogâmicas mutum e taravé, a entrada se dá através de um conflito, nem sempre simulado, entre os dois grupos. Os caçadores chegam em fila, na entrada da aldeia ficam parados, um homem mais velho se aproxima, segue até o pátio com arcos em mãos, com o corpo agachado como se espreitasse uma caça. No interior da aldeia há uma linha de guerreiros anfitriões devidamente pintados. Num instante o velho que se aproxima do grupo anfitrião profere um grito e então os dois grupos correm e se encontram batendo com a borduna próximo dos pés, emitindo gritos de guerra, e tentando, em alguns casos, derrubar um ao outro no chão. Essa espécie de guerra virtual tem uma duração muito curta, acaba levando, na maioria das vezes, a audiência ao riso, mas também pode haver uma reação mais dura e a relação entre os grupos ficar comprometida, como relatou Edmundo Peggion em sua tese de doutorado, *Relações em Perpétuo Desequilíbrio* (2011).

O som da pequena flauta, soprada pelo grupo de convidados, começa a ser ouvido antes dos caçadores chegarem à aldeia, quando o barco aponta na última curva do rio. Sua suavidade é interrompida, de tempos em tempos, pelo estampido dos rojões, principal sinal para avisar da chegada dos caçadores. Ela é coletada às margens do rio, quando estão bem próximos da aldeia anfitriã. Os homens coletam o fino tubo de taquara, pintam seus corpos com a pintura de guerra, vestem seus cocares e seguem para a aldeia. Cada um dos homens sopra o pequeno caniço de maneira livre, não há uma sequência estabelecida.

O som da pequena flauta é o som do assobio da anta (*tapi 'yra*). Esse animal ocupa uma posição central durante a festa, não há *Mboatawa* sem que haja uma anta abatida pelos grupos de caça. A sua centralidade está marcada em dois domínios, o primeiro, exterior à festa, remete à narrativa mítica na qual relata o primeiro *Mboatawa* no qual os jabutis, após terem sido derrubados do pé de ingá pela anta, a perseguem e conseguem matá-la, fazendo a primeira festa; o segundo, interior à festa, é que o principal prato a ser servido, no último dia da festa, é o *miná*, carne de anta cozida no leite da castanha. A presença da anta na festa através da sua carne e do som das flautas, ambos trazidos pelos caçadores, revela a posição ocupada pelo inimigo. Como mostra relato do *Mboatawa* analisado por Edmundo Peggion (2011), onde um dos velhos tomou a cabeça da anta, munido com sua pequena flauta *yrua*, e proferiu cantos levando a audiência a euforia enquanto se movimentava de maneira retilínea, indo e voltando no pátio da aldeia. A anta, além disso, é um animal conhecido por ter *tavejara* (chefe) forte, como acontece também com os queixadas e outros animais caçados pelos Tenharin. A posição ocupada pela anta é a mesma que fora ocupada tempos atrás pelo inimigo. De um lado, os convidados são colocados como inimigos ao fazerem soar o assobio da *tapi 'yra*, de outro, o

próprio dono da festa é colocado nesta posição, quando ocupa o centro do semicírculo de clarinetistas, mesma posição ocupada pelo troféu de guerra antigamente.

Além do som da *yrua*, pequena flauta, há também o som do clarineta, *yrueru*, essa tocada de forma coletiva, no interior da *ongatema'hu*. Como colocado no primeiro capítulo, esta clarineta está inserida no conjunto das clarinetas conhecidas como *turé* e amplamente difundidas na Amazônia. Nos intervalos entre as várias pequenas cerimônias que ocorrem no interior da festa (casamentos, luto, distribuição do alimento) há sempre muitas danças realizadas ao som rouco da clarineta. Seu som é semelhante ao do queixada (*taia'hu*), animal que também possui dono, geralmente um dos indivíduos menores do bando, peludo, que vai na frente batendo os dentes avisando o grupo o caminho a ser seguido. Os Tenharin costumam associar o som dos instrumentos mais graves a estes animais. Mas este não é a única referência ao domínio animal durante estes semicírculos colocados em movimento. As jovens, que formam pares com os guerreiros respeitando a regra da exogamia entre as metades, tem seu corpo todo pintado com pequenas manchas, o motivo das onças, enquanto os homens vestem adornos plumários e usam a tinta preta do óleo de babaçu queimado ou o urucum (ligado à metade taravé), cobrindo todo o peito e ambos os lados da face. Nestas festas, apesar de hoje em dia não haver o consumo de bebida fermentada, como antigamente, a alteração dos corpos, ainda que efêmera, ocorre durante o sopro destes instrumentos de vento durante os vários minutos que duram estas danças.

Os instrumentos de vento como tubos capazes de tornarem presentes os animais no interior das aldeias também é uma característica nas festas wajãpi, como mostram os trabalhos de Beuadet (1997, 2017) e Gallois (1988). O principal motivo dessas festas é o preparo do caxiri, ela pode ou não ter carne de caça, mas a bebida fermentada é um item indispensável. Como mostra Gallois (1988), o caxiri, ensinado por *Ianejar*, assim como as clarinetas *turé*, é preparado no interior de um espaço domesticado, um ambiente marcado pela sociabilidade aldeã. Os motivos para essas festividades, além da própria euforia e alegria, são a realização de uma caçada coletiva, fartura de alimentos, ainda que a caça não seja determinante, ou mesmo o início ou final de alguma atividade agrícola. Não existe uma época do calendário específico para a realização dessas festas, mas há sempre um motivo para reunir grupos e compartilhar a bebida fermentada e o som dos mais variados instrumentos de vento wajãpi. O preparo envolve sempre uma tríade: um casal, onde o homem fica responsável pela organização do espaço e produção dos aerofones e a mulher o preparo da bebida fermentada, e também o mestre responsável pela sonoridade da festas, cantos e danças, geralmente um homem irmão da mulher responsável pelo caxiri (Gallois, 1988). Assim há uma espécie de troca de bebida por música,

movimento semelhante ocorre entre os Arara, como veremos a seguir, mas neste caso a troca é entre bebida e caça.

Como mostra Beudet (1997), há um movimento que conjuga o caxiri e a sonoridade da festa. Estas festas podem ir desde reuniões pequenas, sem a presença dos instrumentos de vento, até os grandes ciclos, marcados pela heterogeneidade sonora, característica muito apreciada esteticamente pelos Wajãpi. A relação entre a substância que leva ao estado de embriaguez (-*kao*) e a sonoridade, estão conectadas através da intensidade da festa, quanto maior a quantidade de bebida fermentada maior a participação de outros instrumentos de vento. Entre a reunião menor de pessoas para o consumo de caxiri, definida pela ausência de cantos e danças, passando pelo *turé*, festas onde são feitas soar as orquestras de clarinetas, até os grandes ciclos, que conjugam cantos e um conjunto heterogêneo de aerofones, o que se observa é também uma maior quantidade da substância que move a festa, o caxiri. O *turé* é caracterizado por ocupar uma posição intermediária entre a música individual, descrita como voltada para relações amorosas, e os grandes ciclos, marcados principalmente pela transformação dos músicos em animais. Essa posição intermediária ocupada pela clarineta é extensamente explorada por Beudet em *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi* (1997).

Como mostra Beudet (1997) o *turé* é tanto o nome do repertório quanto da dança e da clarineta. Os clarinetistas são sempre homens que geralmente fazem parte de um mesmo grupo, que Beudet denomina de “facção”, seus corpos durante as danças não estão completamente ornamentados, pelo menos em comparação com os grandes ciclos. Há um total de 12 suítes e 230 peças, das quais a maioria estabelece relações com o domínio animal: dança do besouro, dança da anaconda, dança do peixe, dança do periquito pailã, dança da andorinha, dança da tartaruga, dança da anaconda mítica são os exemplos de suítes que vieram do mundo animal. Há também repertório cuja a origem são os grupos vizinhos, como os Wayana e os Wajãpi do lado da fronteira brasileira. No interior desse repertório animal é possível observar que não são enfatizados animais de caça, estão presente aves, insetos e serpentes que, no tempo do mito, antes do processo de especiação, transmitiram esse repertório aos humanos. Essa origem mítica das suítes, assim como o repertório das canções nos grandes ciclos, está diretamente conectada ao fato de que os humanos são aqueles que, devido às más escolhas dos antigos, acabaram permanecendo nesse mundo e não seguindo ao patamar celeste da imortalidade, por isso tiveram que aprender, enquanto sujeitos estranhos a este mundo, algumas técnicas e saberes com os seus ocupantes e especialistas neste mundo, os animais (Gallois, 1988).

Entre essas várias suítes, há uma marcada por ser muito prestigiada e perigosa, trata-se da dança da anaconda (*moytule*). Quando essa suíte é tocada no pátio da aldeia através das

clarinetas *turé*, há sempre o perigo da metamorfose coletiva das pessoas da aldeia na própria anaconda. Qualquer erro na sua execução pode levar a transformações efetivas. Isso ocorre porque esse repertório foi capturado do por um homem que seguiu ao mundo subaquático com uma mulher sucuri com quem se casaria, o casamento acabou não se efetivando, os homens ficaram com o repertório transmitido pelo sogro e as serpentes não receberam nada em troca, por isso as anacondas sentem raiva dos humanos até hoje.

Os grandes ciclos, como dito, são as festas nas quais as características do *turé* são ampliadas, seja em termos sonoros com o uso de outros aerofones, seja a quantidade maior de bebida ou mesmo a participação de outros grupos. Os grandes ciclos possuem algumas características estéticas que o diferem das demais festas, como salienta Beaudet & Pawe (2017): (1) alternância entre canto e música instrumental, onde o canto estrófico, assim como os instrumentos, fazem referência principalmente aos animais; (2) os cantos são entoados pelo mestre e em seguida respondido em coro pelo restante dos animais-dançarinos; (3) a centralidade da repetição; (4) o nome ciclo vem justamente devido ao princípio macroestrutural que envolve todos os cantos: primeira estrofe onde o sujeito da dança (animal) se aproxima, a segunda estrofe onde os animais se reúnem, a terceira eles se alinham, a quarta estrofe marca a entrada na aldeia, a quinta estrofe onde há o consumo da bebida fermentada e as estrofes seguintes marcam o momento de dispersão dos animais, do abandono dos humanos.

Essas características fazem dos grandes ciclos, como mostram Beaudet & Pawe (2017), uma festa que aumenta a potência transformativa já posta no *turé*, isso porque amplia o deslocamento da posição de sujeito através da transformação dos corpos que recebem ornamentação específica, que passam a se movimentar nas danças através de uma mecânica de movimentos distinta daquela marcada no cotidiano e onde o som dos distintos aerofones e dos cantos marcam uma heterofonia apreciada pelos participantes. Por conta da metamorfose dos participantes e a depender da festa os autores utilizam termos como: “peixe-dançarino”, “pássaro-dançarino”, felinos-dançarino”. Os três grandes ciclos analisados por Beaudet & Pawe em *Dançaremos Até o Amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia* (2017), são a dança do papa-mel e jaguarundi (*yawalunã*), a dança do peixe (*pilau*) e a dança dos pássaros (*wila*). Cada uma delas ligada a um animal específico e com isso uma maneira específica de modificação dos corpos, de uso de instrumento de vento distintos e também uma trajetória singular dos corpos durante as danças.

O grande ciclo do *yawalunã*, festa diurna, é o único que conta com a presença de um único instrumento, as clarinetas feitas da embaúba que contém três palhetas em seu interior e possuem entre 50 centímetros e 1 metro de comprimento. Como outros instrumentos de vento,

são sempre preparadas na noite que antecede o início da festa. O espaço de realização desse grande ciclo é o pátio próximo da casa daquele que oferece o cauim, o dono da festa e da bebida. A distinção entre convidados e anfitriões, além de marcar quem oferece e quem toma o cauim, está pautado na diferença de gênero, homens de diferentes grupos participam, as mulheres somente de um grupo específico.

Os corpos, quando colocados em movimento através das danças, realizam movimento tanto horário como anti-horário, todos com os corpos curvados numa espécie de metamorfose nos animais tornados presentes durante o *yawalunã*. Como dito acima, o ciclo segue o movimento das estrofes dos cantos entoados para cada festa específica, após a terceira estrofe na festa do *yawalunã*, os participantes começam a ficar mais descontraídos, devido aproximação do estado de embriaguez dos corpos, nas estrofes seguintes seguinte dos cantos e nas performances instrumentos o riso começa a tomar conta da audiência e dos participantes. O final do ciclo, marcado pela quinta estrofe é o momento no qual quem bebe da bebida fermentada são os próprios jaguarundis, há uma metamorfose animal. Neste instante as regras de conduta e de distribuição do cauim deixam de existir, os corpos estão tomados pela embriaguez, bebida é constantemente derramada. Assim, a festa é marcada por um movimento de diluição das fronteiras entre as pessoas, cada vez mais próximas, assim como de transformação, os dançarinos e cantores cada vez mais animais.

Outro ciclo descrito pelos autores é o *pilau*. O nome da dança é também o nome de um peixe, refere-se a uma espécie conhecida pelo seu tamanho, quase 4 metros e 200 quilos, popularmente chamado de piraíba (*Brachyplathystoma filamentosum*). Esse peixe não é mais encontrado na região onde os Wajãpi vivem hoje, por isso em uma das estrofes do canto faz-se referência a separação histórica entre os Wajãpi e a espécie aquática. Essa referência é uma maneira específica de tratar uma separação mais ampla que envolve outras espécies animais durante o processo de especiação do qual fala o mito, por isso trata-se de uma festa carregada de um sentimento de tristeza, uma espécie de saudosismo do tempo no qual humanos e animais falavam uma mesma língua (Beaudet & Pawe, 2017). O movimento na dança não possui um padrão muito fixo, ele não segue a forma mais comum, circular, há um deslocamento constante, as mudanças de direção são frequentes. Há em um determinado momento da festa uma referência ao ataque das piranhas, onde dois dançarinos, com suas parceiras de dança sobem a fila de dançarinos correndo, cruzam no final e então voltam, nesse encontro se esfregam, como se estivessem copulando, seus movimentos também fazem referência ao ataque do cardume pelas piranhas. Durante esses atos são usadas as clarinetas polipalhetas *kōōkōō*, seu som é potente, mas também bastante frágil, pois trata-se de um aerofone que desregula com muita

facilidade. Essa fragilidade do corpo do instrumento e a potência de sua sonoridade estão relacionados, como mostram os autores, a relação desse tubo com animais poderosos, mas que são mortos com certa facilidade. Além da clarineta, acompanham também os trompetes *yemi'apuku*, sua sonoridade é comumente interrompida por gritos, onde tudo se passa como se o cardume estivesse espalhado, até se reunirem novamente e o som harmônico dos trompetes ser retomado. Há um terceiro aerofone, a flauta *pilalaãnga*, onde o sufixo *-laãnga* remete ao conceito de imagem e por isso é tida como flauta “imagem de peixe”:

Partamos de outra palavra wayãpi, *laãnga*, encontrada na denominação de alguns instrumentos musicais, como o *pilalaãnga*, que traduzi como ‘imagem de peixe’. Trata-se de uma noção que acredito ‘pan tupi’. Entre os sentidos possíveis de *laãnga*, é correto reter os de ‘imagem’, ‘fotografia’, ‘imitação’ [...] tal como analisa por Vernant. (Beaudet, J. & Pawe, J, 2017:141).

O início da festa *pilau* é marcado pela entrada de dançarinos mascarados, tocando seus trompetes e assobiando, enquanto mulheres e crianças fogem desses seres. No momento seguinte eles formam um círculo, recebem bebida fermentada das mulheres, e assim como nas festas descritas anteriormente, a intensidade das danças, da sonoridade e da embriaguez, dos corpos aumentam. Aumento da intensidade está em sintonia com o avanço da estrofe da festa. Ao final, na quinta estrofe, ocorre uma inversão nos papéis realizado pelos homens e pelas mulheres, os homens passam a servir o cauim, em seguida as mulheres recuperam as cuias, então os dançarinos sofrem uma metamorfose animal, mas não mais em peixes, mas passam a agir como se fossem cães, roubando a comida da aldeia, interrompidos somente ao final quando são flechados. Assim, como enfatizam os autores, a transformação dos dançarinos em peixes e por fim em animal a ser sacrificado.

O último ciclo analisado pelos autores é o da dança noturna dos pássaros, conhecida como *wila*. Ela faz referência direta a um mito sobre a origem das cores dos pássaros, como colocado no primeiro capítulo, naquele tempo os pássaros não tinham cor, eles se reuniram, mataram uma sucuri e bicaram os excrementos multicoloridas da cobra, desde então passaram a ter as cores como são atualmente. Os personagens míticos, pássaros e cobras aparecem na diferenciação sonora da festa, de um lado três trompetes gigantes (*ama'iwu*) feitos da embaúba, de outro pequenas flautas de Pã com dois ou três tubos (*elewu*). Na frente seguem os trompetes, com seu som grave, tornando presente a sucuri, atrás o som das pequenas flautas, revelando os pássaros. Os dançarinos seguram os ombros uns dos outros, mas sem formar uma linha ou fila, fazendo o movimento de um bloco que segue para frente e para trás.

O que os autores enfatizam durante a etnografia sobre os grandes ciclos ou grande danças wajãpi, são os múltiplos mecanismos que operam as mais variadas transformações,

desde o movimento dos corpos, o som dos instrumentos, alguns como imagem dos próprios animais como a flauta *pilalaãnga*, o uso dos adornos e a embriaguez. Devido aos efeitos transformativos, operada por essas variadas ferramentas expressivas, que os autores utilizam termos como “pássaro-dançarino”, “peixe-dançarino” e “felinos-dançarinos”. No lugar da predação, ainda que ela tenha lugar marcado em alguns momentos dessa narrativa, principalmente no ataque das piranhas onde a predação está ligado à cópula ou o ataque dos peixes aos anfitriões, quando estes entram à aldeia, o que os grandes ciclos revelam é a centralidade da sedução (Beudet & Pawe, 2017). Como mostram Beudet e Pawe (2017), as mulheres atraem os animais-dançarinos através da substância por elas produzida, mas estes mesmos animais também produzem atração dessas mulheres, com quem dançam, eles também desejam capturá-las. Há uma conotação sexual durante esses atos, mas a sedução também remete a uma tentativa de reconstrução de um contínuo entre humanos e animais que não pode mais ser efetivado como no passado, trata-se sempre de formas de alianças precárias, pois a relação entre os seres atuais, diferente do tempo do mito, é definida pela incomunicabilidade (Beudet & Pawe, 2017).

A relação entre o aerofone e os animais também é marcada entre os Arara, grupo karib da região do médio rio Xingu. Se no caso Kagwahiva a pequena flauta anunciava a presença da anta, animal que ocupa a posição virtual do inimigo, e na descrição do turé e grandes ciclos wajãpi a presença das mais variadas espécies animais através dos distintos tubos sonoros remontam, principalmente, ao tempo do mito, da aliança e do contínuo que atravessava a humanos e animais, período anterior à passagem do contínuo ao discreto, no caso arara a conexão com os animais se faz numa relação no tempo presente, com seus donos, e está entre a guerra e a aliança.

A análise dos aerofones arara e as relações por eles engendradas foram descritas na detalhada etnografia sobre o ritual escrita por Márnio Teixeira-Pinto, *Ieipari: sacrifício e vida social entre os índios Arara* (1997). Segundo o autor, são seis o número de aerofones soprados pelos Arara, a maioria deles com melodia que alude ao domínio animal, única exceção é o *tereret* que faz referência ao mel e à abundância de alimentos. A *ereuepip*, flauta de Pã com três tubos, comumente tocada no cotidiano tanto por homens como por mulheres e também por jovens, tem como tema melódico a pomba-galega. Ela é o primeiro aerofone feito soar durante as festas, aparece como pano de fundo na paisagem ritual arara. Há também a flauta transversal *tereret*, tema do mel, como dito, anuncia a fartura de alimentos nas grandes caçadas e festas. A pequena flauta *tsinkcre*, feita com osso de pássaro, como fêmur de urubu, tocada pelo grupo de caçadores que chegam à festa, sua melodia remete ao besouro, mas ela também faz referência

a presença do demiurgo *Akuanduba*, que antes de partir deixou como conhecimentos aos humanos a bebida fermentada e a pequena flauta. Sua função durante a festa é também anunciar as fases rituais. Há a clarineta *aract*, do comprimento de três nós de taboca ainda verdes, tocada sempre em dupla e o tema musical é a ave maguari. Há também a flauta, descrita no capítulo anterior, feita com o crânio do inimigo, e tocada pelos arara em tempos mais remotos. Quando era feita soar, havia um conjunto restrito de regras, somente homens mais velhos e matadores durante a noite, no interior de uma casa. Após funcionar como caixa de ressonância, o crânio era colocado no topo do tronco que dá nome à festa ipari, mesmo nome utilizado para se referir aos não indígenas.

De todos os aerofones, o que ocupa uma posição privilegiada no sistema musical arara, é a clarineta *tanat-tanat*. Assim como a *aract*, é feita de taboca e contém em seu interior uma pequena palheta, mas diferente desta, possui três distintos tamanhos. Suas dimensões distintas estão conectadas às variações de seus temas melódicos, o guariba, a anta e o porcão. Ele é o único de todos os aerofones cuja sonoridade não está ligada a um único tema melódico. Seu som tem uma finalidade muito específica durante a festa, é um modo através do qual os humanos se comunicam com os donos dos animais (*ctc*). Através do som variados das clarinetas *tanat-tanat* que os Arara avisam aos donos que seus animais estão sendo tombados na mata durante a caçada que está sendo feita para a festa. Como salienta Teixeira-Pinto (1997), ao fazerem soar essa clarineta, enquanto esperam o grupo de caçadores, o que os homens do grupo anfitrião procuram, não é condecorar os caçadores, muito menos esse ato significa uma condição necessária para a realização da própria caça, afinal a reação do dono independe das clarinetas serem ou não sopradas, trata-se simplesmente de uma ação para avisar aos donos animais de que os humanos estão capturando suas crias, atravessando domínios de outrem. Ainda que não seja algo estritamente necessário, os *ctc* apreciam essa produção da relação realizada pelos humanos através da clarineta porque mostra o respeito que estes têm pelos donos.

Para melhor compreender os efeitos dos instrumentos de vento arara, é preciso antes descrever, seguindo a etnografia de Teixeira-Pinto (1997), a festa. Aqui sigo com a descrição das grandes festas, aquelas marcadas pela conjunção entre caça, bebida fermentada e música. Há também festas menores e os Arara possuem conceitos distintos que caracterizam justamente a dimensão da festividade. O que caracteriza as grandes festas é justamente o ataque do grupo de caçadores ao voltarem da atividade cinegética, marcando assim a oposição entre doadores de caça, os convidados, e doadores de bebida fermentada, os anfitriões. A festa tem início com a saída, espontânea, do grupo de caçadores. Ela é sempre um oferecimento de caça de um grupo

a outro, enquanto uns saem para caçar, outros ficam responsáveis por colher a macaxeira para a produção da bebida fermentada (*piktu*), limpar o pátio da aldeia e preparar os instrumentos de vento, feitos sempre pouco antes do início da festa. No dia combinado para o retorno do grupo de caçadores, um grupo de velhos começa a se reunir no pátio da aldeia, e começam a consumir a bebida fermentada, servida sempre pelo seu dono. Então tem início a produção de uma paisagem sonora específica, começam a soar as *ereuepip* (flautas de Pã), que podem ser tocadas livremente pelos jovens e também pelas mulheres, melodia da pomba-galega. Após os velhos começarem a beber chegam então as mulheres, ao fundo, entre uma conversa e outra, é sempre possível ouvir o som da flauta de Pã. Depois com o avançar da hora, é soprada, no pátio da aldeia, as clarinetas *tanat-tanat*.

Trata-se de uma música coletiva que deve seguir uma ordem específica, primeiro a melodia da anta, em seguida da queixada e por fim do guariba. A evolução do tema melódico das clarinetas deve coincidir com a chegada do grupo de caçadores. Chegam quando o tema é do guariba. Enquanto as clarinetas são feitas soar no pátio da aldeia, o grupo de caçadores, em um acampamento próximo da aldeia, começam a montar seus corpos para a entrada guerreira na aldeia. Seus corpos são pintados, usam uma saia com penas de mutum, colocam também perucas, no pescoço levam amarrada a pequena flauta *tsinkcre*, deixada pelo demiurgo Akuanduba, e carregam também suas armas. A caça, durante essa aproximação guerreira, permanece no acampamento. Se movem até a aldeia em fila. Tudo se passa, como mostrou Teixeira-Pinto (1997), como se estivessem sendo atraídos pela sonoridade do tema melódico do guariba feito soar na clarineta *tanat-tanat*. O guariba, interior da aldeia, atrai o mutum, grupo de caça, atração ocorre porque ambos animais são conhecidos por cantarem durante a noite. O disfarce utilizado pelos caçadores é justamente para não assustar aos guaribas. A entrada então é feita, enquanto fazem soar a pequena *tsinkcren* feita com osso do fêmur do urubu também lançam suas flechas contra as casas e correm gritando pelo pátio da aldeia como se estivessem a caçar o guariba. Esse ataque somente é interrompido quando lhes é oferecido a bebida fermentada.

O oferecimento da bebida fermentada marca a relação formal entre o chefe que realizou a caçada e aquele responsável pela produção e distribuição da *piktu*. Ocorrem uma série de falas formais entre ambos, além de trocas direta de objetos de prestígio. Após esse ato, no dia seguinte, os caçadores retornam novamente à aldeia, agora ao som da *tereret*, tema do mel e da fartura de alimentos, carregando as caças. Então a festa tem sua continuidade, marcada pela bebida, comida e danças. A entrada do grupo de caçadores, marca também, em termos do ambiente sonoro, o início de um novo movimento, o início dos cantos. A dinâmica entre o som

das flautas e o som dos cantos é um dos eixos mais importantes das reflexões elencadas por Teixeira-Pinto (1997) para pensar a relação mais ampla na qual está inserida a festa, a associação entre caça e bebida fermentada, a passagem da natureza à cultura, e mais especificamente a relação entre predação e reciprocidade.

Os cantos, como mostra Teixeira-Pinto (2007) são o inverso do som instrumental das flautas. Se o tema melódico das flautas faz referência ao domínio animal, os cantos fazem alusão às ações dos humanos entre si. Enquanto os aerofones são uma ferramenta que permite a comunicação com um outro domínio, os cantos são dirigidos exclusivamente aos humanos e fazem referência, principalmente, a esfera da troca entre grupo anfitrião e grupos de caçadores. Os cantos são conhecidos por serem sempre muito diretos em suas mensagens.

O autor separa os cantos em dois grupos distintos, aqueles inseridos em contextos e atos bem específicos das grandes festas, que envolvem a relação entre grupos anfitriões e convidados (como ato de pedir bebida aos anfitriões ou destes agradecerem pela caça recebida) e outros marcados por situações rituais muito específicas, como o encantamento de flechas (*ibiri*), o ato que antecede o sacrifício de um inimigo (*uerc*) e a saudação ao tronco cerimonial (*ipari*). Para pensar a relação da festa com os instrumento de vento, me dedico ao primeiro grupo de cantos, aqueles que marcam as relações entre os grupos no interior da festa. Ao todo são quatro tipos distintos: *weptan* (“estou chegando”), *cringc* (“cabaça grande”), *crembe* (música dos visitantes) e *erie* (agradecimento pela caça). Assim como no caso dos aerofones, a sequência dos cantos está entrelaçada à sucessão de atos que ocorrem durante a festa.

O canto *weptan* era sempre cantado quando um grupo visitava uma aldeia distante, atualmente é mais comum ouvi-lo sendo entoado pelos homens que chegam da floresta, uma maneira formal de marcar a posição como visitantes. O canto ocorre com grupo visitantes e anfitriões colocados frente a frente, seu conteúdo semântico são uma série de frases avisando que se está chegando e marcando que há muito tempo não se visitavam mais. Após esse canto deve-se cantar uma nova canção, conhecida como *cringc* (“cabaça grande”), momento no qual o grupo de caçadores faz o pedido formal de *piktu*, bebida fermentada, para o grupo anfitrião. Esses dois cantos estão relacionados ao momento anterior à chegada da caça na aldeia anfitriã, ela ainda se encontra no acampamento dos caçadores. Quando eles voltam com a caça, o canto é o *crembe*, ele marca a segunda entrada. A letra deste canto é simples, marca as posições de parentesco: “meus pais”, “minhas mães”, “minhas sobrinhas”... Uma maneira de dizer que está ali para visitar os parentes. Como a regra de residência após o casamento é uxorilocal, os caçadores estão em muitos casos realizando uma visita aos parentes consanguíneos. Por isso é possível dizer, como coloca Teixeira-Pinto (1997), que o canto traça a relação de parentesco

envolvida entre os grupos. Se estas três primeiras canções são cantadas pelos grupos visitantes, há uma quarta canção, entoada pelos anfitriões. Conhecida como *eriue*, ela marca a relação de reciprocidade entre os grupos, é uma espécie de contrapartida à carne recebida. Como disseram os Arara ao autor na tentativa de traduzir o significado deste canto: “os brancos trabalham para pagar o as coisas que pegam, não é? Pois é, Arara canta *ereue* para pagar o bicho que vai comer” (Teixeira-Pinto, 1997:81). Trata-se do pagamento realizado pelos anfitriões aos visitantes pela carne recebida.

O contraste entre os cantos *cringc* (pedir bebida) e *eriue* (pagamento pela carne), revela justamente a relação de reciprocidade entre os grupos e o problema com o qual a festa tem que lidar, a transformação da caça em bebida fermentada. Como mostra Teixeira-Pinto (1997), a caça é condição para a bebida da mesma maneira que a música dos instrumentos de vento é a exigência para a música vocal, isso porque aquilo que é capturado do mundo exterior, via relação com os donos animais e a sonoridade da clarineta *tanat-tanat*, é inserido na relação dos humanos entre si através da troca da caça por bebida. Os instrumentos em si não são a condição para a caça, como dito, eles avisam aos donos (*ctc*) que animais estão sendo mortos por humanos na mata, mas a relação entre humanos e donos dos animais através do xamanismo, esta sim é essencial, condição para a realização das caçadas. Assim, a relação dos humanos com os donos tornada visível através da sonoridade das clarinetas, revela a condição mesma da predação. Se a música instrumental revela que a relação com os animais é condição para a caça, a música vocal, revela a sujeição da caça ao esquema de troca da carne pela bebida, a predação transformada em troca entre grupos humanos no interior da aldeia. Como salienta Teixeira-Pinto (1997), há uma relação de dependência entre caça e bebida, e de primazia da primeira pela segunda ou da predação frente a reciprocidade, uma vez que um animal morto tem o valor da bebida tomada, mas o inverso não é verdadeiro.

Das descrições feitas até aqui, dos Kagwahiva, passando pelos aerofones Wajãpi até os instrumentos de vento arara, o que se observa em comum, além da presença das clarinetas feitas com bambu, são relações estabelecidas com o domínio animal. Ainda que o termo seja comum, as várias espécies animais (desde animais que voam, os que vivem sob os rios e também os de caça), as relações estabelecidas são variadas, as conexões feitas são tanto com espécies que são presas dos humanos como aquelas que no tempo do mito, quando humanos e animais falavam a mesma língua, transmitiram seus conhecimentos aos humanos, como o caso dos Wajãpi.

De maneira reduzida poderíamos dizer que de um lado há a presença do inimigo, a anta, marcando a posição ambígua do próprio dono da festa entre o provedor e o inimigo em potencial¹⁸, de outro o processo de produção de um contínuo humano-animal, a partir de uma

variedade imensa de aerofones e da relação destes com os cantos e as danças, por fim instrumentos de vento que marcam a relação de predação entre humanos e os animais como condição para a produção de uma sociabilidade marcada pela troca de caça por bebida fermentada no interior da aldeia. Guerra e sedução são as qualidades relacionais presente nestas distintas relações estabelecidas com o domínio horizontal dos animais e seus donos.

A relação de predação é uma qualidade que atravessa todos os exemplos. A anta como o inimigo durante o *Mboatawa*, a relação de predação entre pássaros e a anaconda no grande ciclo dos pássaros wajãpi, ou a entrada violenta dos peixes na aldeia durante o *pilau*, a sequência musical da clarineta arara, do tema melódico da anta até chegar ao guariba, são atos que revelam essa qualidade relacional envolvendo o acionamento destes instrumentos de vento. Nesse movimento há a produção de uma abertura ao exterior através do sopro dos instrumentos de vento e da alteração dos corpos, seja através da ornamentação ou do consumo da bebida fermentada. O som, o movimento dos corpos e o modo como são tornados visíveis nestas festas revelam o deslocamento mesmo da condição humana durante estes atos. Há além destes elementos o processo de alteração provocado pela substância, a bebida fermentada. Ainda que entre os Tenharin não se faça uso atualmente da bebida fermentada, o ato de tocar a clarineta por vários minutos possui um dos efeitos da bebida, a alteração da consciência, ainda que não duradoura.

Tânia Stolze Lima apresenta como uma das teses centrais de sua etnografia sobre a produção e consumo do cauim, *Um Peixe Olhou pra Mim: o povo Yudjá e a perspectiva* (2005), a variação constante dos mecanismos que estruturam a socialidade doméstica durante as cauinagens. As fronteiras entre alegria e raiva, entre festa e guerra, entre vida e morte tornam-se indiscerníveis. Esse movimento pode ser pensado também através daquilo que fazem os instrumentos de vento descritos acima, a indiscernibilidade entre presa e predador, entre convidados e anfitriões. Movimento semelhante ao descrito por Lima (2005) quando marca a função-predador das mulheres durante as cauinagens, a bebida fermentada como mecanismo de predação e caça empregado pelas mulheres, conjugado à capacidade nutritiva do cauim, revelam a ambiguidade mesma da bebida, entre a predação e a nutrição. Trata-se de uma espécie de atravessamento das potências da caça masculina feitas emergir através da bebida fermentada produzida pelas mulheres, trata-se de capturar o sexo oposto.

¹⁸ Essa posição ambígua do dono da festa, entre a posição de dono, animal e inimigo, também se faz presente e de maneira ainda mais explícita entre os Cinta-Larga. Como mostra João Dal Poz (1991), o animal sacrificado ao final da festa pelos grupos convidados ocupa justamente a posição do dono da festa.

A relação entre convidados e anfitriões, entre quem prepara e consome o cauim e quem sopra e escuta as melodias do mundo animal, revelam justamente a potência destes artefatos, sejam a bebida fermentada ou as clarinetas feitas soar no pátio das aldeias. Captura, transformação em animais, sedução, são modos de relação que conectam bebida e aerofones. Ambos produzindo o deslocamento da perspectiva humana. Ao mesmo tempo que estes artefatos, a bebida e aerofones, trazem para o pátio das aldeias figuras da alteridade, eles também produzem a diluição da fronteira entre os grupos, entre convidados e anfitriões, transformando a predação inicialmente marcada em uma aliança possível através da troca da caça por bebida e da comensalidade. Exemplos destes processos são o caso arara, reciprocidade entre grupos visitantes que levam a caça e grupo anfitrião que oferece a bebida, o caso wajãpi através da troca da bebida por música, e nos Tenharin, a caça trocada pela música e pela carne da anta cozida servida com farinha feita especialmente para a festa. Essa diluição da fronteira dos humanos entre si propiciada também pelo desejo pela alteração dos corpos, é um movimento característico destas festas, com especial atenção para as cauinagens wajãpi descritas por Dominique Gallois (1998) e Renato Sztutman (2000, 2003).

Tratado-se destes distintos aerofones, incluindo principalmente as orquestras de clarinetas de tipo turé, presente nos Arara, Kagwahiva e Wajãpi aqui citados, mas também em grupos como os Yudja, Cinta-Larga para ficar nos trabalhos aqui referenciados, é possível observar essa dinâmica relacional atravessada pela predação na relação com domínios animais¹⁹. Trata-se de festas muitas vezes ligadas ao caráter guerreiro de tempos passados, onde hoje a caça opera como uma espécie de atualização da guerra (Lima, 1996). É interessante observar quando este mecanismo é incorporado em paisagens nas quais a dinâmica relacional está menos voltada para a lógica da predação, ou onde a predação não possui exatamente o mesmo rendimento ou percorre o mesmo circuito em relação às paisagens aqui apresentadas. Entre os Kuikuru, como mostra Montagnani (2011), há um conjunto de clarinetas conhecidas como *takwara*, semelhante ao *turé*, e tida, pelos próprios Kuikuru, como de origem juruna. O mito que conta a incorporação desta clarineta fala do contato com um grupo caracterizado como canibais que capturam guerreiros kuikuru. A hostilidade marcada no mito está presente no momento de acionamento destas clarinetas, seu repertório aberto a novas composições é sempre muito apreciado pelos jovens que, através dele produzem uma

¹⁹ Em um texto final pretendo inserir estas outras clarinetas, de modo a marcar suas diferenças e também semelhanças neste processo. Importante salientar que as clarinetas yudjá, diferente das demais citadas, fazem muita referência, segundo Lima (2005), às relações dos humanos entre si, enquanto que a relação com outros domínios, como os animais e a caça, está marcada através do acionamento de uma flauta comumente tocada em ambiente doméstico no cotidiano.

competição entre si, marcando uma espécie de hostilidade entre os povos e aldeias alto-xinguanos (Mehinaku, 2010; Montagnani, 2011).

2.1.2. O Contato com os Deuses: formas de manter o mundo atual

Uma das flautas arara, a pequena flauta de osso de fêmur de urubu, conhecida como *tsinkre*, como mostrado acima, tem seu motivo melódico ligado aos besouros, mas faz também referência à *Akuanduba*, demiurgo que abandonou os humanos nesse patamar atual. A pequena flauta, assim como a bebida fermentada, são dois artefatos ensinados pelo demiurgo e que ainda se fazem presentes no tempo atual. Fazê-las soar no tempo de hoje é uma forma de atualizar a presença deste demiurgo, e também produzir um espaço como aquele anterior ao abandono de *Akuanduba*, quando ainda compartilhava o mesmo espaço que os humanos. Durante a festa, esta flauta é tocada pelos caçadores, no momento de sua aproximação à aldeia, e também durante momentos no rito onde se anuncia determinadas etapas da festa.

Para compreender o acionamento desta flauta é preciso retornar ao tempo onde humanos e *Akuanduba* compartilhavam um mesmo lugar. Para isso retomo as descrições trazidas por Márnio Teixeira-Pinto (1997) em sua tese. Antigamente o mundo era todo cercado, os humanos viviam junto com *Akuanduba* em seu interior. Esse lugar era conhecido como *imnu*, sua principal característica era a inexistência da morte. Se a sua porção interna era marcada pela segurança e a boa vida, a parte externa da casa era formada basicamente por água e espíritos maléficos. Certo dia, devido ação egoísta ou roubo realizado por um humano, houve uma grande briga que causou o rompimento da casca que separava o mundo interno do mundo externo, todos os seres que viviam no interior do *imnu* foram lançados para a água. Houve uma grande enchente e os humanos, para sobreviver, passaram a viver sobre a casca das árvores que boiavam. Os seres do mundo exterior se transformaram em animais que rastejam na mata e outros nos grupos inimigos dos povos Arara: Kayapó, Assurini, Juruna e Shipaya.

A consequência do rompimento da casca é que a vida dos humanos atuais passou a ser definida pela perda da imortalidade, além disso, hoje os humanos verdadeiros são conhecidos como aqueles que foram abandonados e que vivem fugindo dos perigos do mundo atual. Risco que não existia no interior o *imnu*. Tudo se passa como se a estabilidade desse lugar à instabilidade constante, uma vida marcada pela ausência da morte, agora é posta em constante perigo devido contato com seres que colocam em risco a vida dos humanos neste mundo. Após a destruição do *imnu*, quem ensinou os humanos a viverem nesse novo mundo foi a Preguiça,

o aprendizado na fabricação dos aerofones, em tecer, as práticas culinárias e sexuais, a produção da primeira festa e dos cantos se devem a este animal.

Akuanduba após a briga generalizada, iniciada por roubo ou egoísmo, e que levou ao fim do primeiro mundo, ficou com grande raiva dos humanos. O sentimento de vingança é expresso na transformação de *Akuanduba* em onça. As onças atuais são como a presença de *Akuanduba*, por isso os Arara não saem de noite, respeitam muito lugares com onças, animal caracterizado por ser sorrateiro e roubar crianças. Sua presença também se faz presente na flauta.

Mais do que *Akuanduba* se fazer presente através da flauta, o que a *tsinkcre* atualiza são seus efeitos do tempo do mito, quando era acionada pelo demiurgo. As relações no tempo do *imnu* eram harmônicas, definidas pela ausência da morte e da guerra, naquele tempo quando havia a necessidade de repor a ordem as flautas eram acionadas pelo demiurgo. Bastava fazê-las soar que as coisas retornavam à harmonia. Tal capacidade das flautas são atualizadas durante a festa, seu som tem como efeito organizar a sucessão de atos, marcar a passagem diacrônica dos atos festivos, e marcar as boas relações entre os grupos. Em um certo sentido é como se a pequena flauta atualizasse os efeitos da harmonia do *imnu*, ainda que não seja possível reconstituir tal feito em sua completude, a flauta faz com que seja plausível a captura parcial das relações estabelecidas nesse tempo outro.

Tudo se passa como se a pequena flauta arara realizasse ação semelhante aos aerofones *wajãpi* quando estes fazem remontar ao tempo no qual humanos e animais falavam entre si. No caso da flauta arara, o efeito não é comunicativo, mas da própria captura da potência da flauta em trazer ordem e harmonia elementos centrais no interior do *imnu*. Mas há outro efeito das clarinetas *turé wajãpi* que ainda não foi descrito, trata-se também de um ato comunicativo, mas neste caso específico com *Ianejar*, a gente do patamar celeste. Se ao fazer soar a pequena flauta arara o que se faz presente são os efeitos do som da mesma flauta no tempo do mito, a partir da presença de *Akuanduba*, com as clarinetas *wajãpi* a busca é por uma conexão com a gente do céu. Através do som da clarineta os *Wajãpi* se fazem ouvir a *Ianejar*, herói cultural que após abandonar os humanos passou a viver no patamar celeste.

Se a flauta arara atualiza um modo de relação na busca de produzir um mundo semelhante ao *imnu*, o exemplo das clarinetas *turé wajãpi*, revela a tentativa de impedir a destruição do mundo atual. Uma atua no presente mas buscando seus efeitos no passado, outra atua no presente para que haja um futuro possível. Como foi mostrado no primeiro capítulo, a partir da tese de Dominique Gallois (1988), as clarinetas *turé* foram criadas e posteriormente ensinados aos humanos por *Ianejar*, herói cultural cuja suas ações foram produziram o mundo

atual e também os seres que nele habitam. Foi *Ianejar* quem deu forma ao mundo atual, ele criou a primeira humanidade a partir das flautas de imbaúba, ele produziu a separação entre humanos e animais, através da produção da diferença entre a língua falada por cada espécie, ele foi o responsável pela distinção entre os Wajãpi e outros grupos vizinhos, além de uma série de outras ações no tempo do mito. Mas suas ações não estão restritas àquele tempo, onde humanos, animais e o próprio *Ianejar* compartilhavam o mesmo patamar. Ainda hoje suas ações podem causar muitas transformações no mundo atual, como a queima do patamar terrestre ou a queda do patamar celeste, por isso os Wajãpi constantemente se fazem ouvir como uma forma de evitar o colapso e a destruição do patamar que habitam.

Para compreender a posição ocupada por *Ianejar* na festa, o fato de ser atraído pelo som das clarinetas *turé* e também o efeito desta escuta, a manutenção da vida neste mundo, é preciso voltar às narrativas trazidas por Dominique Gallois (1988, 1994) sobre o momento em que *Ianejar* partiu para o patamar celeste, abandonando os humanos, e também os ciclos de destruição e recriação do mundo atual. Ainda que *Ianejar* tenha moldado a primeira terra, o mundo atual é resultado de um contínuo processo de gênese e recriação, como mostra a autora:

“destruição e recriações sucessivas [...] esta terra não foi feita pelo criador, mas é resultado do cataclismo que fez desabar o céu na terra anterior: nossa terra é o céu da humanidade precedente, cujo suporte caiu para baixo, formando o mundo subterrâneo. A cada cataclismo, a queda da abóbada celeste vem formar nova plataforma terrestre, maior que a anterior” (Gallois, 1988:77).

Após o primeiro movimento, que separa para sempre céu e terra, em seguida segue uma série deles que não tiveram seu fim, podem ainda acontecer. Como mostra Gallois (1988, 1994), há narrativas que revelam diferentes razões para a destruição, o que há de comum é o processo de distanciamento entre os humanos e a gente de *Ianejar*.

Em uma das narrativas *Ianejar* parte porque todos queriam tocar a sua flauta, ela cai no chão, quebra, e tomado pela raiva, uma das características da personalidade do herói mítico, ele segue para o patamar celeste. Durante sua subida ocorreu um dilúvio que mata a todos os humanos afogados ou devorados pelos animais aquáticos. Em outra versão, extensamente analisada por Gallois (1994) junto com suas transformações, *Ianejar*, ao observar que a terra estava repleta de gente, e que por isso não era mais possível se locomover naquele espaço, opta por queimá-la e em seguida ocorreu um grande dilúvio. Durante esse ato de destruição do mundo, *Ianejar* auxiliou os humanos verdadeiros a construir uma casa de argila, conhecida com Mairi, para se protegerem do fogo e posteriormente do dilúvio. Em algumas versões, após o fogo e a água, *Ianejar* teria produzido a diferenciação entre os povos, criado animais e houve

nova destruição quando tempos depois a terra novamente ficou abarrotada de gente, em outras versões, *Ianejar* teria sido morto pelos brancos e partido para o patamar celeste.

Se é a disjunção terra e céu, a separação entre a gente do céu e os humanos, aquilo que provoca os cataclismas, como mostra Gallois (1988), o som da clarineta turé funcionaria como uma ferramenta capaz de produzir uma conjunção entre os Wajãpi e *Ianejar*. Como dizem os Wajãpi:

“[...] se não dançamos, *Ianejar* fica esperando dizendo: cade meus netos (e-pary), talvez acabaram. Se tocamos turé, ele escuta, ele vêm pelo caminho do tupãsa. E diz: Tenho muitos filhos”. Agora não vai queimar a terra - ‘Todos meus netos estão aqui, agora eu já sei’” (Gallois, 1988:159-158).

Tudo se passa assim como se ao fazerem soar as clarinetas no pátio das aldeias de maneira coletiva, os Wajãpi produzissem uma espécie de tocaia xamânica ampliada. No lugar dos maracás feitos soar no interior das tocaias, as clarinetas são sopradas no pátio da aldeia de modo a atrair *Ianejar*. *Ianejar* que segue pelo caminho de *tupãsa*, mesmo caminho usado pelo xamã para acessar os donos dos animais em sessões de xamanismo no interior das tocaias. No lugar da conexão com o dono dos animais, ao tocarem o turé, atraem seu próprio dono, *Ianejar*.

As clarinetas não são os únicos instrumentos utilizados para manutenção do céu onde ele está. Há um sistema wajãpi que conjuga outros dois instrumentos tubulares para a manutenção do patamar celeste a uma boa distância, cada um acionado em festas distintas, o *jupará*, onde há a utilização de varas mais curtas, e a festa do gavião-tesoura *tapen*, onde usam varas com três metros de comprimento. Como mostra Dominique Gallois (1988), no *jupará*, as varas mais curtas mostram que o céu caiu, está muito próximo da terra, com penas de gavião e arara atadas a sua ponta marcam a intenção de fazer com que o céu suba novamente. Gavião e arara como aves que voam alto. Além das varas, a festa conta com uma série de cantos cujo os temas são os macacos (*jupará*) que vivem no mundo subterrâneo, a imagem futura da humanidade caso o patamar celeste despenque, e também as borboletas que buscam pelos cipós utilizados para amarrar o céu. A festa do gavião-tesoura remonta também à aves que voam alto, isso está presente tanto na ponta das longas varas onde é feita uma imagem de gaviões com uso do arumã e fios de algodão, como também no uso de coroas com penas das mais variadas aves, como mostra a autora:

“os pássaros que os dançarinos representam nessa dança atuam como os mensageiros da humanidade, que manifesta aos donos das plataformas celestes estar em ‘boa saúde’ e confirma, assim, a necessidade de manter o céu e a terra em sua correta distância” (Gallois, 1988:161).

2.2. Tubos que são Corpos

2.2.1 Meio Ancestral, meio Inimigo

Marcelo Fiorini em seu texto *Desire in Music: soul-speaking an the power of secrecy* (2011) realiza dois movimentos para pensar os aerofones Nambikwara, mais especificamente entre os grupos Manairisu. No primeiro o autor traz uma reflexão sobre a comunicação realizada pelas flautas ao associar sua melodia às sensações e percepções humanas a depender do contexto e o momento quando são ouvidas. Enquanto no segundo onde procura descrever as diversas conexões realizadas pelas flautas proibidas à visão das mulheres, principalmente o processo de comunicação com os espíritos, e a associação do sagrado muito mais pelo seu caráter de segredo do que em seu sentido sacrificial. Aqui voltarei minha atenção para o segundo movimento, mais especificamente para a relação entre flautas e espíritos durante as festas realizadas pelos Manairisu, o primeiro movimento deixarei para a versão estendida do terceiro capítulo.

Marcelo Fiorini descreve três distintos aerofones proibidos à visão feminina: a flauta *ta wã na su'*, feitas com taboca e com quatro orifícios; o trompete *ha' y'u há y'u hlú*, também feito com bambu e com ressonador de cabaça colocado em sua extremidade; o trompete tamanduá, *ti k' a li su'*, que funciona como uma espécie de megafone.

Antes de descrever propriamente os efeitos sonoros destes três instrumentos durante a festa, é preciso voltar a uma narrativa mítica sobre a origem desses instrumentos, ligada principalmente à flauta *ta wã na su'*. Através desta narrativa é possível tornar mais clara a relação de oposição entre homens que tocam e veem as flautas e as mulheres que somente as escutam. Bem como a aproximação central durante as festas entre os vivos e os mortos, uma vez que elas estão ligadas aos ancestrais. No primeiro capítulo tratei de três mitos sobre as flautas manairisu, retomo uma das narrativas aqui pois ela é importante para a compreensão daquilo que fazem os aerofones nambikwara.

Segundo a narrativa trazida por Fiorini (2011), antigamente as flautas eram de posse das mulheres. Quando elas tocavam os instrumentos seus irmãos ficavam maravilhados com a beleza da sonoridade, mas nunca podiam ver o instrumento que dava origem àqueles sons, elas não permitiam. Os irmãos insistiam, inúmeras vezes, na tentativa de poderem ver os tubos e também aprender a tocar. Pedidos que eram negados por elas, as quais diziam que quando eles tivessem vontade de ouvir o som das flautas era necessário apenas revelar o interesse às mulheres, que elas tocariam os instrumentos. As mulheres por muito tempo conseguiram conter

o ciúmes dos irmãos, em razão da relação que elas mantinham com as flautas²⁰. Com o aumento na intensidade do ciúmes dos homens em relação às suas irmãs e a insistência cada vez maior para verem e aprenderem a tocar as flautas, as mulheres cederam a suas vontades. Disseram para seus irmãos que, depois que elas começassem a tocar, seguissem o som do instrumento na mata e que quando chegassem até o local elas os ensinaria a tocar as flautas. Os irmãos seguiram as orientações dadas por suas irmãs, saíram após ouvirem o som e foram sendo guiado por ele, mas quando chegaram até o local não encontraram mais as mulheres, somente os brotos de taboca, material utilizado na confecção dos instrumentos. As tabocas eram como as partes dos corpos de suas irmãs transformado no vegetal. Seus corpos viraram bambu e seu som hoje em dia é o espírito das irmãs.

A festa onde são tocados estes instrumentos de vento têm início no crepúsculo, os homens simplesmente se reúnem no interior da casa das flautas para tocá-los, seguindo uma sequência específica dos instrumentos. Primeiro começam tocando as flautas *ta wã na su'*, após alguns sopros, eles interrompem a música, momento quando os homens começam a preparar a cabaça utilizada no segundo instrumento que será tocado, o trompete *ha' y'u há y'u hlú*. Se os sons das primeiras flautas fazem referência aos espíritos e corpos das mulheres que faziam soar o instrumento no tempo do mito, o trompete que conta com uma cabaça como ressonador e de som mais leve que as flautas, faz referência ao domínio animal, mais especificamente às onças, cobras, urubus e tatus, que estão associados, segundo Fiorini (2011), ao perigo, morte, escatologia e guerra. Ele também marca a relação entre os humanos, entre cunhados no interior da casa. O trompete do tamanduá chega muito tempo depois que os dois primeiros já foram feitos soar nas aldeias manairisu. Sua entrada na festa é sempre sigilosa, entra escondido e em um instante entoa sua melodia característica, uma mistura de sons melódicos e espécies de gritos. Estes sons estão ligados a sua característica debochada, ele brinca com os homens, insinua chamar os participantes pelo nome, algo proibido no cotidiano da aldeia (Fiorini, 2011). Se comunica constantemente com as mulheres que estão no interior de suas casas, abrindo para outras relações, visto que o trompete anterior marcava a relação entre cunhados.

Como mostra Fiorini (2011), a flauta longa, está relacionada à relação entre irmãos, como o próprio mito narra, estaria entre a consanguinidade e afinidade, uma vez que aponta uma dupla relação: espírito e irmãs. O trompete com cabaça estabeleceria relação entre pessoas da mesma geração e marcaria relações de afinidade, como evidencia parte da sua melodia, cujo

²⁰ Ciúmes é sentimento estranho a este tipo de relação que no cotidiano manairisu é marcado pelo mesmo acesso aos bens e conhecimento (Fiorini, 2011).

um dos temas é a guerra, o domínio animal, além disso, sua origem mítica está ligada à transformação do corpo do cunhado. O trompete tamanduá marca a relação com personagens trapaceiros da mitologia nambikwara, por isso está ligado a uma entrada sorradeira e em seguida ruidosa, além dos atos de zombaria, marcando uma relação entre homens e mulheres, mas no sentido da afinidade. É possível pensar os efeitos das flautas através de uma dinâmica entre aproximação e distanciamento ou conjunção e separação, como bem salienta Fiorini (2011). Se por um lado marca a relação entre cunhados no interior da casa dos homens, apontando para uma aproximação entre eles, a sua presença, proibida aos olhares femininos, marca uma separação entre homens e mulheres. Mas as conjunções e disjunções não podem ser pensadas somente na dinâmica das pessoas entre si, mas também com outros agentes que se fazem presentes através da festa, os espíritos. Trata-se de um momento de aproximação destes da aldeia, os quais vem ouvir o som dos instrumentos de vento.

Se, no caso nambikwara, são os espíritos que se aproximam da aldeia ao ouvirem as flautas, no caso wajãpi, o som do *turé faz Ianejar* chegar próximo da aldeia. Entre os Wajãpi a clarineta funciona como uma espécie de tecnologia que conecta patamares distintos, no caso nambikwara os tubos são os próprios espíritos, ao mesmo tempo em que são instrumento de comunicação com os espíritos, que ficam próximos à aldeia e se aproximam porque conhecem cada uma das melodias tocadas. Essa característica das flautas manairisu são expressas na própria morfologia e nas vontades próprias dos espíritos enquanto tubos sonoros. A flauta *ta wã'na su'*, são o próprio corpo das irmãs, primeiras donas das flautas no tempo do mito, elas tem boca, nariz, umbigo, olhos e ânus. O corpo das mulheres não está somente relacionado com o taquaral, como mostrado no primeiro capítulo, mas é estendido ao próprio corpo tubular das flautas. São ditas serem também o esôfago e a traquéia dos espíritos, isso fica evidente, segundo Fiorini (2011), no momento quando sopram fumaça de tabaco e a fazem beber a chicha. Durante a festa a bebida deve ser primeiro consumida pelos espíritos que se fazem presentes através do som das flautas, somente depois da chegada dos espíritos é que os humanos podem consumir a bebida fermentada. Essa relação entre os tubos e as flautas não fica restrita somente à morfologia dos tubos-espíritos, o caráter antropomórfico dos instrumentos de vento, mas também através das vontades e desejos dos espíritos. Uma dos motivos para as flautas e trompetes serem feitos soar nas aldeias é porque os espíritos estão com fome. Os tubos-espíritos são alimentados durante as festas, trata-se de uma forma de produção de uma boa relação, de uma aproximação, como mostra Fiorini (2011), entre vivos e os ancestrais. Essa boa relação é feita através do oferecimento de alimento aos espíritos. Além do alimento o próprio som dos instrumentos também acalma os espíritos, visto que eles conhecem cada detalhe das melodias.

Assim, os tubos são gente, porque as flautas são materializações desses espíritos através das partes corporais antropomórficas presente nas flautas, mas também porque são dotados de vontade bem específica, sentem fome e sede.

Porém a realização das festas não está restrita à alimentação dos espíritos, mas também ao desejo das mulheres de ouvirem o som dos instrumentos de vento. Elas gostam de ouvi-los porque acham seu som bonito, por isso costumam pedir para que os homens toquem as flautas. As mulheres nambikwara dizem, como descreve Fiorini (2011), que não podem ver os instrumentos porque o efeito do encontro com os aerofones é o mesmo do encontro com os espíritos, a morte, devido o fechamento da garganta. Assim, nota-se que a situação de hoje é o inverso simétrico daquela descrita no tempo do mito. Se as mulheres cuidavam das flautas e a visão dos tubos era proibida aos homens, hoje quem cuida das flautas, mas também das mulheres, visto o perigo envolvendo a visão dos tubos-espírito, são os homens. Da mesma maneira que as irmãs tocavam o instrumento quando os homens queriam ouvi-los, hoje quem faz isso são os homens.

Entre os Mamaindê, grupo Nambikwara com os quais Joana Miller trabalhou (2007), os efeitos dos sons das flautas são semelhantes ao que descreve Fiorini (2011) para os Manairisu, mas com algumas distinções significativas. No caso Mamaindê o som das flautas também está associado aos espíritos, mas no caso da *Yamakdu*, ancestral conhecido por ser o dono das roças, foi através de seu corpo que teve origem diversos cultivares, de sua perna veio a taioaba, de seu pênis teve origem o cará e de seus ossos o algodão. As flautas são resultado da transformação de seu espírito após a morte. Se entre os Manairisu a flauta teve origem do corpo das mulheres transformado em taquaral, no caso mamaindê, ainda que também marque a transformação vegetal, a flauta está ligada à origem das roças, lugar mais próximo da sociabilidade aldeã. Tal associação entre as flautas e o dono das roças também está presente em narrativa nambikwara trazida por Aytai (1968), onde corpo do jovem dá origem aos alimentos cultiváveis nas roças e a forma que se mantém presente se comunicando com seu pai é através da flauta, como mostrado no primeiro capítulo. A relação de consanguinidade é também marcante na narrativa trazida por Aytai (1968) e por Fiorini (2011), no primeiro caso refere-se a relação pai e filho e no segundo caso irmãos e irmãs. Estas relações marcam a ambiguidade ocupada pelos espíritos durante estas festas, entre a consanguinidade e afinidade, característica marcada na distinção entre os três distintos aerofones e o que fazem.

Mas afinal o que seriam estes espíritos ou ancestrais e qual a relação dos vivos com estes ancestrais? Hoje em dia os *Yamakdu* são espíritos que visitam as aldeias durante as festas mamaindê (Miller, 2007). Como mostra Miller (2007), alguns ancestrais antigos e mortos mais

recentes são referidos como *da'dahsogihu*, vivem em aldeia localizadas sob as cavernas e no patamar celeste, onde estão, principalmente, os mortos dos ancestrais míticos representados pelas constelações. Os Mamaindê dizem que além dos espíritos dos ancestrais míticos, representados pelas constelações, no patamar celeste também estão o espírito do dono do gavião real, dono do jacaré e da sucuri. No caso do *Yamakdu* ele vive em aldeia localiza sob a caverna, local para onde segue a parte espírito do morto, enquanto a porção alma segue para patamares superiores. Esta explicação trazida por Miller (2007) sobre os espíritos e as descrições de Fiorini sobre as relações que atravessam os aerofones manairisu, de um lado a consanguinidade, relação entre irmãos, marcada pela flauta *ta wã na su'* de outro a afinidade, através do trompete *ha' y'u há y'u hlú*, revelam a ambiguidade própria da relação entre os Nambikwara e os espíritos, entre os vivos e os mortos. Essa relação entre as flautas e ancestrais e a dinâmica entre consanguinidade e afinidade, está presente também entre os Paresi, grupo de língua aruak localizados na região do rio Juruena no estado do Mato Grosso. Observar o que os aerofones deste grupo vizinho aos Nambikwara são capazes de fazer, pode ser um caminho interessante para pensar os efeitos e as relações engendradas por estes aerofones que possuem semelhanças entre si.

Assim como os aerofones manairiu e mamaindê, os instrumento de vento paresi também são proibidos à visão das mulheres e ficam guardados no interior da casa das flautas. Os trabalhos de Bruno Aroni (2017) e Pedro Paulo Salles (2017), cujo foco são as flautas paresi, descrevem essa relação entre flautas e os espíritos ancestrais via narrativas míticas e a própria descrição minuciosa das características dos diversos tubos com os quais tiveram contato através dos Paresi, com atenção especial àqueles proibidos à visão das mulheres, os *yamaka*. Como mostra Pedro Paulo Salles (2015), o termo *yamaka* não se refere somente aos instrumentos de vento principais, feitos com bambus e com as mais distintas formas organológicas, mas também estão incluídos neste sistema instrumental paresi, os chocalhos de cura e as varas-guardas, utilizadas na proteção dos aerofones principais. O termo *yamaka*, se refere ao seu material, conhecido localmente como taquaruçu-do-seco, *iyana*, e *-maka* se refere à escuridão e à noite. Uma espécie de taquara da escuridão, do segredo, mas também é referida como zeta e quando os Paresi assim se referem a estes tubos sonoros querem enfatizar, como explicita Aroni (2015), que os instrumentos estão relacionados aos espíritos, são a própria flautas-espírito.

Como mostrado no primeiro capítulo, estes aerofones, proibidos à visão das mulheres, tem sua origem descrita em duas narrativas míticas, em ambas as narrativas a presença de elementos do mundo aquático são centrais, de um lado a gente da água que posteriormente

passou os instrumentos aos Paresi, de outro, o afogamento do filho do antepassado *Nahorekasé*, que após ficar submerso foi enterrado próximo à água e de seus ossos originaram os taquarais. Como mostra Aroni (2015), a relação entre ossos dos antepassados, os termos avôs e avós com os quais os Paresi se referem aos espíritos *yamaka*, mostram a relação de proximidade e também o elemento geracional que caracterizam esta relação com os espíritos.

A relação com os espíritos não está restrita somente ao tempo do mito ou ao termo de parentesco utilizado para se referirem a eles, mas também o nome, características físicas, movimento corporal durante seu acionamento e a personalidade de cada uma das flautas. Estes elementos singularizam cada uma das flautas-espírito. Salles (2017) descreve um total de nove instrumentos de vento que compõem esse complexo dos quais somente dois são visíveis às mulheres, a flauta de Pã *zero* e a flauta nasal feita com cabaça, *txihali*, que não fica no interior da casa das flautas, como as demais, mas fica na casa do responsável pelos instrumentos, pendurada em um esteio. Entre os tubo-espírito estão a *amare*, tubo masculino, tido como a flauta chefe, muito semelhante, como o autor chama atenção, às grossas clarinetas wajãpi, mas com a diferença que recebem uma cabaça na parte distal do tubo; a *initzidyali*, versão feminina da *amore*, elas formam um casal, ela possui organologia semelhante, a diferença que se tem é unicamente de gênero; a flauta feminina *tyaidyo* é conhecida por sua personalidade feroz, com a qual se deve ter muito cuidado; a *zeratyalo*, possui composição organológica muito semelhante à *tyaidyo* e o termo *-zera* significa “que canta”, por isso tida como flauta cantora, estabelece conexões com o espírito de uma mulher velha que conhece os cantos mais poderosos, por tornar presente os espíritos guerreiros, era tocada pelos Paresi antes de irem para a guerra; outra flauta conhecida por seu canto é a *walalo*, com bisel plano e quatro furos, ela é a primeira a ser ouvida e a primeira a pedir chicha; a *tudyama* é a mais feroz e também a mais grossa de todo o conjunto de instrumentos descritos por Salles (2017), ela funciona como uma espécie de megafone, uma membrana, formada pelo afilamento das paredes internas do bambu, faz vibrar com o som da voz, assim o tubo imita a voz dos espíritos²¹; por fim, há o acompanhante da flauta *tudyama*, o trompete longo e grosso chamado *hezo-hezoli*.

Há, além do som das flautas, os “cantos-de-flautas”, quem canta são os próprios espíritos, eles que são os sujeitos das narrativas (Salles, 2017). Para cada um dos instrumentos descrito acima há um canto que fala sobre o local onde vivem e sobre seus feitos. Assim como fazer soar as flautas exige uma série de cuidados, os cantos também são uma tarefa que exige grande atenção (Aroni, 2015). Eles são tarefa daqueles denominados por Aroni (2015) de

²¹ Pela descrição ela se parece muito com o trompete tamanduá dos Nambikwara descrito por Fiorini (2011).

“festeiros”, eles tocam os instrumentos, cantam e bebem muitas chicha, o anti-alimento por excelência e principal alimento dos espíritos. Os temas dos cantos, como mostra Aeroni (2015), são os antepassados que já morreram, os espíritos e os mais distintos patamares que habitam, eles descrevem e localizam espacialmente os terreiros (morada dos espíritos antepassados) e mostram que vivem em aldeias semelhantes a dos Paresi, localizadas no fundo das águas ou no patamar celeste, mas onde a vida cotidiana é marcada por uma festa constante.

Há uma relação central aqui que é a de dono, algo que não é muito marcado entre os Nambikwara, grupo cujo complexo das flautas proibidas à visão feminina possui certas semelhanças com o caso paresi. Como mostra Salles (2015), o mundo vivido paresi é repleto de donos, há o dono de lugares específicos, de objetos variados, dos animais e também das *yamaka*. Há o dono espiritual responsável por cuidar das flautas, e o dono humano dos instrumentos. No primeiro caso trata-se de duas importantes figuras: *Kaçaytewe*, o grande chefe das flautas, chefe da gente da água e de suas flautas, e *Kamaehiey* espírito responsável por intermediar a relação dos humanos com os espíritos e observar se estes estão cuidando da maneira correta das *yamaka*. No domínio humano a transmissão das flautas é feita através de regra de descendência, há uma espécie de linhagem de donos das flautas, se esta relação for interrompida por algum motivo as flautas podem, inclusive, deixar de existir (Salles, 2015).

Como descreve Salles (2015), o dono das flautas é aquele que deve manter uma boa relação com *Kamaehiey*, deixando as flautas sempre muito bem cuidadas e alimentadas. Caso os donos não cuidem bem de suas flautas, pode haver uma espécie de vingança dos espíritos e a aliança com *Kamaehiey* quando rompida tem como efeito o encontro com animais peçonhentos, comumente ligados aos protetores das flautas, principal referência são as jararacas, além de doenças, acidentes dos mais variados e uma série de outros infortúnios. E tais problemas não afetarão somente o dono, mas também sua família e a família dos festeiros e dos anfitriões da festa. Importante salientar que o dono das flautas não é necessariamente aquele responsável por tocar o aerofone, dono e festeiro não necessariamente coincidem. Muitas vezes seus donos podem ser inclusive mulheres. O dono, é aquele responsável por cuidar e alimentar as flautas-espíritos, caso seja uma mulher a dona, algum homem da família terá que realizar as tarefas práticas que envolvem o cuidado com os espíritos.

Como mostra Salles (2017), os cantos-rezas são uma boa imagem, do cuidado e do modo como se produz essa relação entre a flauta, os espíritos e seus donos. Nos cantos-rezas cantados por Anézio o termo usado para se referir às flautas eram avó, e diz a ela que os responsáveis por alimentá-la são seus filhos, netos, sobrinhos. Anézio também pede para que a flauta-espírito cuide dos seus e os proteja. Alimentar as flautas é um modo também de garantir

uma espécie de proteção de entes muito poderosos. Por isso a tendência de manutenção dessa boa relação envolvendo o mundo dos espíritos e o mundo dos humanos intermediado através das *iyakama*.

O que seriam estes espíritos e antepassados? Aroni (2015) mostra, através da descrição mítica e cosmológica paresi que há três categorias distintas de seres que compõem os antepassados, aqueles referidos como tios, avôs, avós e com quem os Paresi estabelecem comunicação durante as festas. A primeira destas categorias de ancestral são os *utyahaliti*, espíritos curadores, são como pássaros. A segunda é dos *yákane*, da gente que vive na água, eles provocam doenças, capturam os humanos, entretanto a relação se dá no sentido de cuidado não querem, de antemão, fazer mal, ao contrário querem alimentar os humanos. A terceira categoria é *wámoti*, conhecida como gente do morro, são os próprios feiticeiros que vivem nesses paisagens, são destruidores, se alimentam dos humanos. Os *utyahaliti* são os que transportam os espíritos doentes, os pássaros que fazem retornar ao corpo a parte da alma que fora retirada devido ação de feitiçaria. Muitas vezes estes pássaros são identificados pelos Paresi quando cruzam os céus. Os pajés se comunicam diretamente com *utyahaliti* por meio do sonho e de suas rezas, evocar suas potência xamânicas está associado a um artefato bem específico, como descreve Aroni (2015), as flechas que marcam tanto a cura como a vingança. Assim como as flechas, as flautas também são como materializações da relação com os espíritos, mas diferentes daquelas, ligadas ao domínio celeste dos pássaros, estas estão vinculadas ao domínio dos espíritos aquáticos (*yakane*), que como vimos estão marcados pela ambiguidade (Aroni, 2015).

Como salienta Aroni (2015), estas flautas, e aqui incluo também os instrumentos de vento dos dois grupos nambikwara descritos acima, nos levam a pensar um modelo complementar ao colocado pela predação. Isso porque há uma espécie de duplo movimento no modo de relação estabelecido com estes tubos, de um lado a continuidade entre vivos e mortos, a relação com os ancestrais e a proteção. De outro estes seres são atravessados por uma potência vingativa altamente destrutiva se não forem bem cuidados, características dos seres aquáticos (*yakane*). Estes tubos tornam presente os espíritos, seja através da morfologia das flautas nambikwara, seja na sede por bebida fermentada entre os Paresi. O que se passa durante a festa quando lhes é oferecido alimento e chicha é um processo de familiarização, de produção constante de aliança. Uma aliança que traz proteção aos Paresi (Salles, 2017).

2.2.2. Uma Aliança que Faz Gente

Se a relação entre os instrumentos de vento e espíritos entre os Paresi e Nambikwara mostra uma dinâmica entre a consanguinidade e afinidade, as flautas alto-xinguanas, proibidas à visão das mulheres, mostram como a relação de afinidade com os agentes patogênicos, transformada em aliança entre humanos e não humanos, são capazes de produzir pessoas magnificadas no interior do grupo. A flauta e as festas oferecidas a estes agentes patogênicos são modos expressivos de revelar a produção da relação com agentes do mundo exterior capazes de produzir como efeito pessoas com grande prestígio no interior do grupo. As flautas alto-xinguanas estão inseridas no interior de uma sistema composto por vários povos com línguas distintas e que compartilham entre si: festas, mitos, xamanismo e relações de parentesco, constituindo um conjunto supralocal de relações onde as cerimônias e suas formas expressivas operam como uma espécie de língua franca (Menezes Bastos, 1999; Piedade, 2004). Entre os povos de língua aruak, como os Wauja e Mehinaku, o termo utilizado para designar estas flautas é *kawoká*, para os povos de língua tupi, como os Kamayura, o termo na língua para se referirem a elas é *yaku'i*, entre os povos de língua karib, como os Kuikuru e Kalapalo, o nome utilizado é *kagutu*. Para pensar o lugar ocupado por estas flautas, faço referência a uma série de etnografias sobre formas expressivas alto-xinguanas com atenção especial para os escritos sobre os instrumentos de vento, entre eles: Menezes Bastos (1999), Piedade (2004), Barcelos Neto (2008), Mello (2005) e Montagnani (2011).

Estas flautas são acionadas no interior da casa das flautas ou no pátio das aldeias em situações diversas. As motivações para serem sopradas pelo trio de flautistas podem ser ações terapêuticas, modo de produção de aliança com agentes patogênicos; procura por proteção e fartura em ações de caráter coletivo das mais variedades, como a construção de uma nova casa, a abertura de uma nova roça e as pescarias coletivas (Piedade, 2004; Barcelos Neto, 2008). Diferente de muitas outras festas alto-xinguanas e também das festas descritas acima, trata-se de uma festa realizada pelas pessoas que habitam a aldeia onde o dono da flauta oferece a festa. Como mostra Piedade (2004), existe uma versão inter-aldeã, mas ela conta com certas especificidades quanto ao repertório executado pelo trio de flautistas, no lugar do conjunto de músicas conhecidas por cada mestre, comumente recebidas através de sonhos com os agentes patogênicos, o repertório nesse contexto mais amplo é o *kanupá*, de conhecimento comum às várias aldeias alto-xinguanas.

Pensando na relação entre as flautas e outros tipos de gente e também em suas capacidades agentivas, o foco da descrição que trago aqui está voltado para as relações estabelecidas entre o tubo, os agentes patogênicos e os donos das flautas, magnificados durante o processo de construção da aliança com agentes não humanos. O nome destes agentes patogênicos variam de povo para povo, mas há uma semelhança quanto aos seus efeitos e sua condição ontológica, entre os Wauja, por exemplo são conhecidos como *apapaatai*, *itseke* é o termo utilizado pelos Kuikuru e Kalapalo, *mama'e* pelos Kamayura.

Como mostra Barcelos Neto (2008), os *apapaatai* são seres conhecidos por serem altamente vingativos. Para compreender seu comportamento deve-se voltar ao tempo do mito, quando houve a inversão entre o espaço ocupado pelos humanos e aquele habitado pelos *yrerupoho*, seres que deram origem aos *apapaatai*. Os humanos, feitos por *Kamo* (Sol), irmão gêmeo de *Kejo* (Lua), habitavam, no início, o mundo subterrâneo e o interior dos cupinzeiros, não possuíam o fogo, nem eram capazes de cultivar seus alimentos. Eles viviam escondidos e não podiam viver na superfície porque esta era ocupada pelos *yrerupoho*, seus corpos repleto de feitiços (*ixana*), o que marca seu caráter patogênico e sua potência xamânica, tornava a convivência com os humanos impossível. Segundo a narrativa mítica, foi *Kamo* (Sol) que também produziu a inversão dos mundos, ele confeccionou uma máscara e se transformou no sol, como os *yrerupoho* não podiam viver sob a luz do astro, fizeram máscaras para se proteger e foram viver sob as águas ou se transformaram em seres monstruosos. Com esta inversão produzida por *Kamo*, os *yrerupoho* passaram a comer cru, enquanto os humanos passaram a ter acesso ao fogo e agricultura, além de habitarem, agora, a superfície do mundo. Os *apapaatai* são justamente aqueles que vestiram roupas e, transformados pela luz de *Kamo*, perderam sua forma humana e passaram à forma animal ou monstruosa. Por isso, os *apapaatai* quando agem no tempo atual são levados por esse sentimento vingativo. Mas a relação com estes seres, como descreve Barcelos Neto (2008), não se estabelece exclusivamente pela vingança, alianças são possíveis, porque na relação entre humanos e *apapaatai*, há a transmissão de uma série de saberes: repertório musical, motivo gráficos, danças e, principalmente, dispositivos terapêuticos. Isso porque os *apapaatai* não agem de maneira intencional, no limite, eles produzem o adoecimentos nos humanos, para em seguida ajudá-los no processo de cura e também na proteção futura dos corpos adoentados.

Para a produção da aliança com estes seres é preciso acessar uma rede que conecta a aldeia ao mundo dos *apapaatai/itseke* e também aos parentes humanos. Como mostra Aristóteles Barcelos Neto (2008), desde o motivo inicial, o processo de cura da doença causada por um agente patogênico, até a realização das festas, momento onde se estabelece e fixa a

relação com estes agentes através do oferecimento de alimentos, há a participação de uma série de pessoas. Desde o procedimento da descoberta sobre qual agente patogênico está agindo às primeiras atividades de cura, há a presença dos *yakapá* (xamãs). Após a descoberta e no início do processo de presentificação destes seres, durante a festa e nos momentos que a antecedem, há a relação com os *kawoká-mona*, eles performam, através de cantos e artefatos, os *apapaatai* que raptaram porção da alma do doente, podem ser tanto parentes afins quanto consanguíneos do doente o importante é que não sejam co-residentes deste. Há também a relação com o mestre das flautas, quando o *apapaatai* causador da doença foi aquele relacionado à *kawoká* (Barcelos Neto, 2008). Esse longo processo que culmina com o oferecimento de festas para manutenção das boas relações entre o *apapaatai* e seu dono marca um duplo efeito, a aliança com os espíritos é concomitante à produção de status no interior do grupo. Como mostra Aristóteles Barcelos Neto (2008) há a transformação de uma aliança metafísica em prestígio, o que permite a produção do corpo de uma pessoa magnificada, um chefe alto-xinguano.

Durante as festas os agentes patogênicos podem se fazer presentes através dos mais diferentes artefatos, a depender do causador da doença que foi descoberto pelo *yakapá* (xamã). A forma assumida dependerá da potência do agente patogênico, quanto mais perigoso maior a porção da alma capturada por ele. Sua potência está inscrita na qualidade material do artefato, os mais resistentes, como as flautas, estão relacionados aos *apapaatai* mais poderosos, os intermediários caracterizados pelas clarinetas *takwara* feitas da taboca e no outro extremo as máscaras feitas com de palha. Como colocado no primeiro capítulo, a flauta é feita com uma madeira conhecida por ser um dos materiais mais duros utilizados pelos Wauja (Barcelos Neto, 2008).

Essa diferença de duração dos materiais, relacionadas à força do agente patogênico, revela também a capacidade agentiva destes materiais. Outros elementos, além da qualidade material, apontam para a relação entre a agência destes tubos e sua forma antropomórfica. Como detalhadamente descreve Piedade (2004), as flautas *kawoká* são dotadas de boca (*kanatu*), de língua (*onei*), de buraco-alma (*opoku*, os furos digitais) e tornozelo (*inxialaatapa*, parte distal do instrumento). Além do antropomorfismo das flautas, elas também são atravessada por certas vontades e desejos, assim como os instrumento de vento paresi, elas sentem fome e sede (Montagnani, 2016), por isso a fumaça e a água são a comida da *yaku'i*, flauta kamayurá (Menezes Bastos, 1999).

Estas flautas, caracterizadas pela sua agência, por serem consideradas como pessoas (Montagnani, 2011), ou como a “presentificação” dos *apapaatai* (Piedade, 2004), somada à qualidade de seu material, marcado pela rigidez e longa duração no tempo, revelam a

necessidade de um olhar atento e cuidadoso, por isso ela é colocada sob os cuidados dos mestres das flautas. Se as flautas paresi exigem o cuidado de constante renovação dos tubos, um sistema de reprodução, como colocado no primeiro capítulo, as flautas alto-xinguanas, feitas com materiais rígidos são cuidadas e mantidas longe do olhar das mulheres por uma pessoa específica no interior do grupo, o mestre das flautas. Estes não são seus donos, aqueles que foram atacados pelos agentes patogênicos, e por isso responsáveis pelo cuidado com as flautas, sua produção, manutenção, repertório e execução no interior da casa das flautas ou no pátio das aldeias, como descreveu Piedade (2004) para o caso do mestre das flautas wauja, conhecidos como os *kawokatopa*. Durante a execução das suítes, os mestres ocupam a posição central no trio de flautistas, executando a parte principal da música, aquela que faz referência direta, no caso dos Kuikuru, ao nome do *itseke* que se faz presente nestes instantes rituais (Montagnani, 2011).

A relação com estes agentes patogênicos, feitos presentes através das flautas alto-xinguanas proibidas à visão das mulheres, revelam, como argumenta Aristóteles Barcelos (2008), um processo de transformação da qualidade da relação, a passagem de uma relação de predação, para uma relação pautada pela proteção e pelo cuidado, tanto dos *itseke/apapaatai* com os humanos, como destes com as flautas, sempre muito bem cuidadas pelos mestres e alimentadas durante as festas. Todo esse processo não se faz sem um movimento contínuo, longo e trabalhoso para o dono das flautas, que se inicia no momento em que convoca os trabalhos do *yakapá*, passando pelo processo de cura na presença dos *kawoká-mona* e culminando com as festas oferecidas a estes seres poderosos. Se na narrativa mítica, *Kamo* inverteu os habitantes dos patamares, humanos deixaram de viver sob o solo, uma vez que era impossível a convivência dos humanos com seres cujo corpo é repleto de feitiço, os *yrerupoho*, o que a festa revela é uma tentativa de produzir uma convivência mais duradoura e pautada na aliança e troca com os agentes patogênicos, cuja forma atual é a transformação da forma inicial dos *yrerupoho*.

Esse movimento de aliança se aproxima da relação entre os Paresi e os espíritos singularizados em cada um dos instrumentos de vento guardado na casa das flautas. Em ambos os casos a relação de aliança com estes seres é sempre muito tênue. A relação de dono nunca é definitiva, se as flautas alto-xinguanas não forem bem cuidadas, os *apapaatai* podem se vingar. O processo de familiarização destes seres, através do oferecimento de festas, é uma resposta a tentativa de familiarização empreendida pelos *apapaatai* em um primeiro momento, quando tentaram capturar a porção da alma humana.

2.2.3 Aerofones que Fazem Gente

Se seguirmos as descrições feitas até o momento, é possível observar que existe um movimento no qual há maior presença de especialistas e os aerofones vão demandando, enquanto mediadores, maiores cuidados, um conhecimento mais específico de uma classe singular de pessoas. Talvez a cerimônia de iniciação masculina no Alto Rio Negro seja a imagem mais clara desse movimento. Nela há uma série de papéis a serem cumpridos, posições específicas ocupadas por um conjunto de especialistas e uma variedade de aerofones, proibidos também à visão das mulheres, e que demandam grande cuidado. Assim como entre os Nambikwara, Paresi, Kuikuru e Wauja, os aerofones feitos soar nestas cerimônias alto-riogras, são gente. São um tipo de gente que realiza a mediação, e assim como outros especialistas na festa, auxilia na produção do corpo dos jovens iniciados.

O termo para os instrumentos proibidos à visão das mulheres varia de grupo para grupo, entre os Yepamahsã, grupo de língua Tukano, o termo é *miriã* (Maia, 2018). Stephen Hugh-Jones (1979) que realizou seu trabalho junto aos Barasana, também grupo tukano, apresenta o termo *he*. Regionalmente o termo mais difundido para se referir a estes instrumentos vêm do nheegatu, Jurupari. Os *miriã* tiveram sua origem do corpo queimado de *Biisú*, um ser de quartzo que logo que nasceu foi levado aos céus pelos seus irmãos, sua mãe, assim como ocorre com as mulheres no tempo atual, não conseguiu vê-lo (Maia, 2018). No lugar onde morreu cresceu a paxiúba, árvore utilizada na sua produção, como fora mostrado no primeiro capítulo. Assim, os instrumentos ao soarem próximos aos igarapés, onde o tubo de paxiúba fica escondido, ou no pátio da aldeia fazem atualizar as potências de *Biisú*, também reconhecido pelo seu conhecimento amplo sobre o repertório dos *miriã*, andou pelas quatro primeiras malocas celestes transmitindo este conhecimento específico.

A polifonia do termo *he*, descrita por Hugh-Jones (1979), traça algumas das conexões realizadas por estes tubos. Faz referência aos ancestrais, à gente-*he* que vivia no tempo quando humanos e animais ainda não haviam sofrido com o processo de especiação, dando origem, através da viagem da cobra canoa, aos humanos e seus clãs. Além de ancestral, faz referência a um estado ligado à pessoa, uma espécie de capacidade criativa atualizada nas cerimônias de iniciação. Quando uma criança nasce ela deixa o estado *he*, durante sua vida, através de sonhos, doença, menstruação e iniciação entra em contato com este estado, nestes casos com mediação do xamã e suas tecnologias, ao morrer a pessoa retorna ao estado *he*. Durante a iniciação o contato com os instrumentos *he* é um modo de ser atravessado pelas afecções dos ancestrais, cada instrumento está relacionado a um ancestral de um clã específico, por isso Hugh-Jones, S.

(1979) se refere a estes instrumentos como espécies de mortos-vivos.

Como diz Maia (2018:104), “o *miriãporã* forma uma orquestra dentro da floresta, com seu som volumoso, composto por 22 pares de instrumentos [...]” a maioria deles estabelecem conexão com o domínio animal, isto está presente em seus nomes: mãe de jundiá, macaco prego, onça, dentre outros. No caso Barasa, descrito por Hugh-Jones (1979), a conexão é principalmente com os pássaros, a sonoridade das flautas remete às aves, enquanto que o som grosso dos trompetes, ao jaguar.

As cerimônias são conduzidas pelos especialistas *baya*, homens maduros de grande prestígio. Há também a presença de outros especialistas que realizam benzimento, sopram os alimentos e todas as substâncias utilizadas durante a festa e que são servidas sempre primeiro aos iniciados. Estes especialistas servem aos iniciados uma série de substâncias que marcam a transformação dos corpos para que possam receber o conhecimento que está sendo transmitidos pelos especialistas. Entre elas estão o rapé, *yagé*, coca e tabaco, como apontado por Hugh-Jones (1979), anti-alimentos por excelência. O tabaco, conforme descreve Gabriel Maia (2018), faz conectar com outros seres, produz uma espécie de continuidade com o tempo da criação do mundo. Já a coca Maia (2018) chama de “pó da memória”, há dois tipos, o mais forte, faz com que a pessoa que consumiu seja capaz de ouvir as orientações e os benzimentos por toda a noite. A combinação destas substâncias junto com a presença dos instrumentos de vento tornam as cerimônias de iniciação espaços de abertura e transmissão dos conhecimentos. Os *miriã* atuam neste sentido, durante a iniciação servem na “preparação de lábios” produzindo um corpo capaz de expressar os conhecimentos que foram passados pelos mais velhos (Maia, 2018:108). Além dos especialistas há uma série de outras posições comumente marcadas e que estão relacionadas à hierarquia clânica, a posição de chefe, xamã, guerreiro e dançarinos, que também está presente na distinção geracional entre velhos, jovens, iniciados e crianças.

De uma maneira geral a cerimônia que dura três dias é marcada pelo consumo destas substâncias e contato constante dos iniciados com os *miriã*. Ao final da repetição sucessivas destes atos, todos os bens utilizados para a realização da cerimônia são colocados no pátio da aldeia, os xamãs especialistas realizam uma série de procedimentos para afastar substâncias invisíveis que estão nos ornamentos, mas também no corpo dos jovens. Esse cuidado com o corpo dos iniciados permanece por um bom tempo mesmo depois da cerimônia de iniciação. Eles têm de seguir uma série de restrições após entrarem em contato com o estado *he*, se afastar principalmente do calor do fogo e dos alimentos quentes.

Entrar em contato com os *miriã* é um modo de se conectar a uma série de feixes de relações que partem dos ancestrais aos animais e que no limite, revelam a capacidade destes tubos, tratados como gente, alimentados durante a festa, repleto de agência, de produzir o corpo do jovem iniciado. Os *miriã*, a partir da conexão com outros tanto mediadores nestes processos, são agentes na fabricação do corpo dos iniciados. Essa relação entre os tubos e a produção dos corpos em cerimônias de iniciação estão presentes também nos instrumentos de vento acionados nas cerimônias ticuna de iniciação das jovens meninas após a menarca. Existem muitas semelhanças entre os instrumentos de vento ticuna, grupo arawak da bacia do rio Solimões e o jurupari alto-rio-negrino. Semelhança que segue também na própria origem do instrumento, feito da paxiúba, como mostrado acima.

Como mostra Edson Matarezio Filho (2015), o conjunto de instrumentos ticuna é amplo, possui uma variedade de aerofones, idiofones e alguns poucos membranofones. Os tubos que estabelecem papel central durante a iniciação das jovens são os trompetes *iburi* e *to'cü*. Eles soam no cercado que fica do lado da construção feita para abrigar a jovem moça em reclusão. Operam como espécies de aconselhadores das jovens, assim como fazem os velhos e velhas que cantam para a jovem reclusa, e são tidos também como xerimbabos da jovem (Matarezio Filho, 2015).

Como mostra Matarezio Filho (2015), essa capacidade dos trompetes ticuna de aconselharem as jovens se faz presente porque eles são dotados de espíritos colocados em seu interior pelos pajés. A cada vez que são retirados do fundo das águas, os tubos passam pelo batismo, os pajés “colocam espírito” (ã'ẽ) no interior do tubo e também lhes dão nome, perguntando à audiência qual nome que gostariam de dar aos tubos. A capacidade de um trompete, aquilo que ele é capaz de fazer, está relacionado ao nome que ele recebe. Assim também ocorre com seu repertório, cada nome está ligado a um repertório específico. Por exemplo, se receber o nome de *Tchenawa*, ente que era pajé e pai de uma anta conhecida pelo seu enorme tamanho e que vive nas montanhas, as músicas serão deste ser. Além do nome que caracteriza suas capacidades agentivas fazendo referência ao domínio dos animais (presas como anta e veado) e seres monstruosos (predadores), os tubos ticuna chegam à aldeia com muita sede e muita fome. Logo pedem bebida à jovem iniciada, que lhes serve pela fresta da palha da construção onde fica reclusa. A fumaça do tabaco do pajé é outro anti alimento utilizado para saciar as vontades dos trompetes.

Além dos trompetes proibidos à visão das mulheres, existem outros aerofones, máscaras, ornamentos que condensam a presença, como descreve Matarezio Filho (2015), tanto de animais, como dos imortais. Os imortais são seres que vivem no patamar celeste, tem seu

corpo caracterizado por ser imperecível e por isso estão em constante (re)produção. Após a morte uma das partes da alma ticuna segue para a morada dos imortais (*Eware*). Lugar que teve origem com o abandono dos humanos realizados pelos irmãos gêmeos e criadores *Yoi* e *Ipi*, cada um deles seguiu para um lado, *Yoi* foi rio acima e passou a viver onde hoje é a morada dos imortais, *Eware*.

O que os Ticuna buscam é acessar o mundo dos imortais ainda em vida, o que depende de um conjunto de práticas corporais, visto que o corpo impuro dos vivos impede tal movimento. Trata-se de uma descrição muito semelhante àquela dos Guarani na busca pela terra sem mal, onde a fabricação de um corpo forte possibilita que se chegue a terra sem mal sem passar pela morte. A festa, momento no qual os imortais são atraídos pelo sangue da moça iniciada, é o momento no qual os Ticuna podem ser levados à morada dos imortais. Quando a festa é bem feita, os Ticuna costumam dizer, como descreve Matarezio Filho (2015), que tudo se passou como se a casa tivesse subido por um instante até a morada dos imortais. Essa atração dos imortais não faz sem perigo, o sangue também opera como substância capaz de atrair os bichos (*ngo'o*), caracterizados por predarem os humanos, possuem um conjunto de características sobrenaturais, mas são o oposto dos imortais, a grande maioria vive no mundo subterrâneo e cada um deles é singularizado através do nome específico que recebem. A presença desses seres na festa é tornada visível através das máscaras.

Assim como ocorre em outras cerimônias de iniciação na Amazônia, a menina, mas também os participantes da festa ocupam uma posição de entre-lugar. Como mostra Matarezio Filho (2015), a moça está entre a posição de criança e de mulher adulta e entre o ser mortal e imortal, tal como se encontra também a própria comunidade. Justamente essa posição ambígua ocupada pela jovem que permite a atração dos imortais, que os fazem os humanos se aproximarem do estado de imortais, ainda que de maneira efêmera.

2.3 Algumas Considerações

Esse capítulo iniciou-se com a descrição da flauta e clarineta *kagwahiva* que revelam uma mediação entre o domínio humano e o domínio animal. O som da pequena flauta *yrua* tocada pelos grupos convidados cuja melodia é o assobio da anta, principal animal a ser abatido e que ocupa a posição do inimigo, revela a ambiguidade dos próprios convidados, a posição do inimigo, enquanto animal a ser consumido. Os Wajãpi também revelam a relação com o

domínio animal, neste caso um esforço de reconstrução de um contínuo que antes do processo de especiação conectava a humanos e animais (Beudet, J. & Pawe, 2017). Além desse movimento horizontal, há entre os Wajãpi a comunicação com os patamares celeste, através da clarineta *turé*, uma maneira de se mostrarem vivos e assim impossibilitarem a ação destruidora de *Ianejjar* do mundo atual (Gallois, 1988). Entre os Arara, povo de língua karib, os instrumentos de vento são como mecanismos utilizados para avisar aos donos animais que a caça está sendo tombada na mata, estão inseridos na complexa passagem da predação à reciprocidade, que envolve uma série de outros instrumentos expressivos, como os cantos (Teixeira-Pinto, 1997). Em todos estes casos a relação com o domínio animal se coloca como condição para a troca entre os grupos de convidados e anfitriões no interior da festa.

A mediação realizada pelos instrumentos de vento nestes primeiros exemplos são quase diretas com os outros seres, nos casos aqui descritos, animais e a gente do patamar celeste. Os instrumentos de vento, na maioria de bambu, são feitos, para estas festas, poucos dias antes do seu início ou quando elas já estão iniciadas. Não há uma posição fixa de especialistas para o estabelecimento da relação com estes outros seres, a comunicação se faz via transformações dos corpos possibilitada por estes artefatos sonoros que transformam corpos. A relação com os animais é muito mais de captura e não está inscrita em um regime próprio de transmissão de um determinado conhecimento. Essa captura se faz através das transformações produzidas pelos tubos sonoros e consumo de outras substâncias que deslocam a condição humana. Por isso no início do capítulo foi pensada a ideia dos tubos como artefatos que transformam corpos. Em algum sentido mais do que somente deslocar a perspectiva do humano para o animal, há também um movimento, como mostram as clarinetas *turé*, de potencialização daquilo que um corpo humano é capaz de fazer, tornando os Wajãpi visíveis e audíveis à *Ianejjar*. Essas dinâmicas são possíveis porque há um movimento de atualização do tempo do mito, onde humanos e animal compartilhavam uma mesma língua, a separação entre os termos nunca foi dada por completo.

Em seguida os exemplos Nambikwara, Paresi, Ticuna, alto-xinguano e alto-rio-negrino, revelaram um processo de comunicação com outros entes no qual há duas diferenças principais em relação às paisagens etnografias anteriores: (1) a presença de especialistas, como mestre das flautas, ou de pessoas que ocupam posição mais fixa no interior do grupo, como os donos das flautas; (2) os instrumentos de vento são gente. A primeira posição ainda não é muito marcada entre os Nambikwara e Paresi, mas se torna mais nítida nas relações estabelecidas pelos alto-xinguanos com os *apapaatai* e dos alto-rio-negrinos com os ancestrais e a posição dos iniciados no interior de uma hierarquia clânica. Há inúmeras diferenças entre alto-xingu e

alto rio negro, de um lado a relação com os *apapaatai*, seres que no início dos tempos já ocupavam espaços distintos daqueles habitados pelos humanos, mas com os quais é possível estabelecer relações de troca, transmitem uma série de conhecimento aos humanos desde desenhos, melodia para as flautas até técnicas de cura (Barcelos Neto, 2008; Piedade, 2004). De outro a relação com os ancestrais na produção do corpo do jovem iniciado, há a transmissão de um conhecimento realizado por uma série de mediações: instrumentos de vento, substâncias, acionadas a partir de especialistas que ocupam uma posição muito específica no interior da cerimônia. O que chamo atenção, aproximando estas paisagens, é a presença destes especialistas, do *baya yemapamahsã* ao mestre das flautas *wauja*. Isso mostra que para a produção de um corpo humano, seja do iniciado, ou de um chefe alto-xinguano, é necessária captura de elementos de fora, mas esse processo ao ser feito circular no interior destas aldeias, coloca em jogo uma série de outros agentes tanto humanos como também não humanos.

Por meio dos os exemplos apresentados ao longo deste capítulo, buscou-se evidenciar que estes tubos foram, cada vez mais, sendo inseridos em regimes específicos, onde havia uma série de mediadores colocados em ação. A emergência destas mediações em muitos casos se faz necessárias devido a própria capacidade agentiva de determinados tubos sonoros. Alguns exigem um cuidado muito maior de seus donos, pois ao tornarem presente outros seres e suas potências transformativas faz necessária a presença de especialistas capazes de lidar com estes corpos, no caso dos instrumentos de vento, trata-se de cuidar não somente dos tubos, mas também de seus repertórios, tema do capítulo três.

Como mostra Barcelos Neto (2008), artefatos mais próximos dos modelos prototípicos, como os casos das flautas *kamayurá* que inicialmente eram de peixe e cuja a cópia atual é de madeira (Menezes Bastos, 1999), ou dos instrumentos *miriã* que são fragmento dos corpos de *Biisúu* (Maia, 2018), e que são perigosos, costumam possuir maior duração no tempo. Material e agência estão conectados, ou seja, a permanência dos tubos no tempo, o cuidado necessário de especialistas e mestres, revelam a conexão entre o regime específico de objetos e também a qualidade do material. Se por um lado as clarinetas de tipo *turé* parecem mais evocar uma imagem, de um animal, inimigo, gente de outros mundos, os instrumentos de vento feitos soar nos pátio das aldeias *nambikwara*, *parsi*, *yepamahsã*, *kuikuru*, são a própria imagem daquilo que fazem presente no interior da aldeia. Trata-se de uma diferença dinâmica, afinal esses tubos engendram uma multiplicidade de relações e efeitos que não o fazem gente o tempo todo. Há um outro elemento que conecta estes tubos, a conexão com o tempo do mito, da comunicação dos humanos com outros seres. Se são capazes de fazer coisas é porque um de seus efeitos é a produção do achatamento do tempo, de colocar-se diante do tempo no qual

humanos e não humanos compartilhavam a mesma língua, onde as diferenças entre os seres e seus corpos eram intensivas (Viveiros de Castro, 2006). Sua agência, resulta justamente do fato de que a separação entre humano, animal, objeto e espírito não foi completa, há sempre a possibilidade da transformação colocada como possibilidade.

Como mostra Beudet (2011) e Chaumeil, J. & Hiil, J. (2011), os tubos também revelam uma semelhança com o xamanismo, visto que ambos conectam sopro e capacidades transformativas. De um lado o sopro invisível dos tubos, porém audível, de outro o sopro xamânico, silencioso e visível, devido a fumaça do tabaco. Soprar os instrumentos de vento como mecanismo capaz de ampliar as potências transformativas do xamanismo. Da mesma forma que o xamã através do processo de cura e da técnica do sopro se coloca diante de outros tipos de gente, atualizando através de seu conhecimento, suas capacidades corporais e suas práticas o fundo comum que conecta humanos e outras gentes, os tubos sonoros realizam movimento semelhante, seja ao colocar em comunicação com o domínio dos animais e seus donos, dos ancestrais ou seres de patamares inferiores.

Os tubos, como conectores de mundos, realizam tanto um movimento horizontal, domínio dos animais, quanto vertical, entre os mundos subterrâneos de alguns espíritos e o mundo celeste onde vivem alguns demiurgos. Esse rendimento que os tubos tem em conexão com outros patamares está presente em uma das pequenas mitológicas, *A Oleira Ciumenta* (2010). Lévi-Strauss (2010) discorre sobre tubos de bambu e sua presença nos mitos, mostrando como eles estão ligados à passagem do mundo terrestre para o octoniano, o que diferenciaria dos mitos onde está presente o cipó ou o cordão de algodão que estariam ligados à comunicação com o patamar celeste. Seria interessante pensar o desdobramento de tal reflexão, uma vez que a grande maioria dos instrumento de vento, proibidos à visão das mulheres, aqui apresentados estabelece alguma relação com o mundo subaquático.

Capítulo III - A Música Aerofônica: aspectos sintáticos e pragmáticos da fala das flautas e seus distintos regimes de sonoridade

Se no primeiro capítulo foi dada atenção à materialidade dos instrumentos de vento e no segundo a sua potência transformativa nos momentos festivos, neste capítulo busco pensar alguns aspectos da sonoridade dos aerofones. Assim como há uma grande diversidade na forma (organologia) e nos materiais utilizados na fabricação destes instrumentos, existe também uma variedade de sons emitidos por eles. Uma diversidade sonora que não está restrita à relação entre povos de regiões distintas, mas que se verifica também no interior dos próprios grupos. Como já foi descrito nos capítulos anteriores, muitos deles possuem um conjunto imenso de instrumentos de vento e também um vasto repertório de cantos que revelam a centralidade que estes povos dão à produção da música dos aerofones. Partindo destas diferenças e pensando nas conexões com aquilo que fora descrito nos capítulos anteriores, procuro pensar, afinal, quais são os elementos estético-sonoros mobilizados por estes distintos povos quando fazem soar suas flautas, clarinetas e trompetes no pátio das aldeias? O que se ouve quando se escuta as flautas?

Pensar estas questões acústicas me levou a alguns trabalhos sobre o estudo do som das flautas, com atenção especial às pesquisas etnomusicológicas. Antes de entrar propriamente nos regimes de sonoridade, é preciso trazer algumas questões sobre o estudo do som, principalmente alguns problemas clássicos da etnomusicologia, extensamente trabalhados na obra de Rafael de Menezes Bastos. Passar por algumas questões levantadas pelo autor ajudarão a assentar o solo onde está inscrito este capítulo.

O paradigma da onde parte os princípios fundantes da etnomusicologia está alicerçado na distinção entre expressão e conteúdo, entre o domínio da cultura, mais especificamente do contexto onde o som é produzido, e o campo da expressão musical, o som em si (Menezes Bastos, 1999, 2013). Essa dualidade entre expressão e conteúdo pode ser transposta, como mostra o autor, na distinção entre a música como comunicador universal e a música como ação musical que somente pode ser compreendida a partir do contexto onde é produzida. Menezes Bastos (2013), pensando o problema fundador da etnomusicologia, consequência do encontro entre o campo da Música e o campo da Antropologia, desdobrado na relação entre a expressão (som e sua gramática) e o contexto (ou comportamento), sugere como saída para pensar a música indígena o que denominou de “semântica musical”². Esse conceito pode ser pensado, seguindo as palavras

² Este problema teórico trazido pelo autor é apenas um fragmento de um conjunto de outros desenvolvimentos teóricos elaborados por ele ao longo de sua obra. O interessante de observar na obra do Rafael de Menezes Bastos é como determinados problemas colocados por meio da longa vivência que teve com os Kamayurá vão se desdobrando a partir de determinadas alianças com pensadores e também áreas do conhecimento diferentes. Se partimos de sua obra *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (1999) até chegar às

do autor, como a “[...] possibilidade de evidenciação analítica das transformações operadas pelo nativo entre expressão e conteúdo musicais” (Menezes Bastos, 2013:59). Trata-se, no limite, de um problema do qual trata também a linguística estrutural, afinal, “[...] a música - tanto quanto a língua, a este respeito - extrai a sua universalidade a partir do fato de, ocorrendo em todas as sociedades humanas, ser específica com relação a cada uma destas” (Menezes Bastos 2013:59). Para Menezes Bastos (2013:410) a música é uma “linguagem semanticamente plena”. Sendo repleta de sentido, ela não pode ser reduzida às pretensas sensações universais que se tem dela, como a sensação de medo no Primeiro Movimento da Quinta de Beethoven. A semanticidade da música está inscrita, como mostra o autor, na relação que determinados elementos acústicos como motivos, frases e escalas (entre outros) estabelecem entre si. O valor e sentido somente pode ser compreendido na relação que estes distintos elementos estabelecem entre si no interior de um mesmo nível sintático.

Trago um exemplo que pode auxiliar na compreensão do movimento realizado pelo autor ao revelar o caráter semântico da música kamayurá, descrevendo a relação entre o plano acústico e seu sentido cultural, entre significante e significado. Por meio de conceitos kamayura e da análise acústica, Menezes Bastos (2013) aponta para a ideia de um Centro Tonal (CT) kamayurá. Um Centro Tonal que é diferente daquele presente na música ocidental moderna, onde haveria uma nota de referência para a montagem da escala musical. Segundo a descrição trazida pelo autor, as escalas musicais kamayurá são formadas pela “tensão” ou oposição dos “tons”. O Centro Tonal (CT) explicado em termos musicais é a região para onde convergem as tensões relacionais próprias das escaladas. As exegeses Kamayurá sobre CT partem da dinâmica entre núcleo e periferia, distinção muito comum na música nas Terras Baixas da América do Sul como veremos adiante, onde o núcleo opera como eixo da periferia produzindo uma imagem, como mostra o autor, “hierárquica” e “gravitacional”. A ideia mesmo de eixo está conectada ao conceito kamayurá de tronco de árvore³, -ùp; nas palavras do autor: “em torno do que estão seus semelhantes [...] do -ùp tudo parte; para ele, tudo vai.” (Menezes Bastos, 2013:413). O núcleo é também caracterizado a partir de aspectos sensíveis, conhecido por ser pesado em relação a periferia, leve. A partir deste sistema, os Kamayurá elaboram a relação entre os diversos sons

reflexões sobre a semântica musical na *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa* (2013), observamos a passagem do estudo que parte das palavras Kamayurá sobre a música para o estudo da semântica musical propriamente dita - de um lado aquilo que o autor chamou de “metasistema do discurso verbal” sobre a música kamayurá, onde descreve o conhecimento deste povo sobre a música a partir da alianças com estudos da etnociência, cognitivistas e linguística estrutural, de outro, a atenção voltada à “semântica musical”, ou seja, naquilo que a música é capaz de dizer.

³ Essa imagem arbórea também está presente entre os Kalapalo, povos de língua karib vizinhos alto-xinguanos dos Kamayurá. Antonio Guerreiro Junior (2015), ao pensar a cerimônia funerária (egitsü) e a chefia kalapalo, mostra como o modelo arbóreo sintetiza um dos aspectos da chefia alto-xingwana.

(*ye'eng*) como “um universo de semelhantes que se relacionam entre si - “parentes” (- *'ùyawá*) - e que simultaneamente partem e se dirigem de/para um núcleo engendrador” (Menezes Bastos, 2013:414). Outra imagem trazida pelo pensamento Kamayurá, mais especificamente por Yawa'ikumã (interlocutor de Menezes Bastos) e que também reflete esta estrutura núcleo/periferia é a do buraco (fêmea) para o qual se deslocam, “escorregam”, os buracos machos⁴. Parece haver na teoria kamayurá toda uma física dos corpos sonoros.

Neste pequeno trecho, onde tento sintetizar a ideia de Centro Tonal para os Kamayurá, além de revelar os caminhos seguidos pela análise de Rafael de Menezes Bastos na tentativa de esclarecer o conceito de “semântica musical” onde o significado musical não está restrito ao contexto, mas está inscrito na relação entre a gramática musical (tons, escalas, motivos, frases...) e outros domínios para além da acústica (parentesco, relações de gênero e política)⁵. O significado é produzido na relação, no valor atribuído a partir da posição que ocupam em um sistema diferenciante, assim como as escalas são descritas a partir de uma dinâmica tensional entre os tons e como a música pode estar relacionada a outros elementos não musicais.

Dessa curta apresentação de um fragmento das reflexões trazidas por Rafael de Menezes Bastos, procuro elencar alguns elementos que são importantes para o desenvolvimento deste capítulo. O primeiro ponto que gostaria de destacar é a intenção de trazer alguns elementos que compõem aquilo que Menezes Bastos (2013) chamou, influenciado pela linguística estrutural, mas para além dela, de análise “fonológico-gramatical” da música ou linguagem musical, com atenção especial para o nível sintático dos temas, frases e motivos. O segundo ponto, como colocado acima, é que o plano “fonológico-gramatical” é quase sempre atravessado por conceitos estético-políticos que compõem outras esferas do mundo vivido dos povos indígenas, em alguns momentos estes conceitos indígenas aparecem. O terceiro ponto é apenas uma descrição do local de onde partem as reflexões trazidas pelos etnomusicólogos acionados durante a escrita deste capítulo. Suas análises se encontram sempre em diálogo com dois lugares; de um lado, o uso constante de ferramentas analíticas do universo da música que quando utilizadas precisam sempre passar por um processo de detalhamento (isso inclui desde de transcrições musicais possibilitadas pela gravação da música dos aerofones até uso de softwares capazes de transformar em imagens gráficas o som destes instrumentos), de outro o uso constante de conceitos indígenas sobre os

⁴ Como o próprio autor salienta, a relação núcleo e periferia não opera em toda a música Kamayurá, as flautas *yaku'i*, *kuruta* e *kuruta'i* que compõem o conjunto de flautas secretas possuem operações com certas diferenças estruturais. Trago adiante alguns exemplos das flautas secretas Kuikuru e Waujá.

⁵ Outro exemplo que traça esta relação entre gramática musical e imagens estéticas do pensamento kamayurá é o conceito de *-pù* (pé) como base, elemento essencial no nível sintático da música deste povo. Ele aparece também na música das flautas secretas kuikuru (*kuluta*).

elementos acústicos de suas práticas musicais, como destacado acima para o termo kamayurá - *up*.

Nas Terras Baixas, de maneira geral, a música aparece associada à dança. Ouvir um conjunto de aerofones ou cantos coletivos nos pátios das aldeias é estar diante, na maioria dos casos, de corpos ornamentados colocados em movimento. A transformação sonora do ambiente está intimamente ligada às transformações dos corpos, carregado com “coisas” “que tornam o corpo dançável” (Barcelos Neto, 2013:182). De uma maneira geral, os sons, os ornamentos e os movimentos dos corpos nos falam algo sobre o ponto de vista de determinados sujeitos que são atualizados durante esses instantes festivos. A dança também diz algo sobre a música, muitas vezes o movimento acentuado dos corpos, principalmente a marcação com o pé durante os deslocamentos dos dançarinos-instrumentistas, são um dos principais marcadores rítmicos (Rodgers, 2014; Beaudet & Pawe, 2017).

Na teoria desenvolvida por Rafael de Menezes Bastos (1999, 2007, 2012, 2013, 2018) sobre a música indígena nas terras baixas, a dança ocupa uma posição de destaque. A música operaria como uma espécie de “pivô” no interior da “cadeia intersemiótica” onde estão presentes as artes verbais (poética e mito), as artes de expressão visual (grafismo, iconografia e ornamentos) e as expressões motoras e coreográficas (dança e teatro). A música como uma espécie de forma expressiva que permite a passagem do verbal (mito) ao corpo (dança). Mas um dos principais trabalhos sobre dança nestas paisagens é o livro *Dançaremos até o Amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia* (2017), onde Jean-Michel Beaudet & Jack Pawe descrevem toda uma gramática dos corpos durante os grandes ciclos wajãpi. Trouxe essa relação entre música e dança, indissociáveis nas terras baixas, porque o movimento dos corpos, ainda que sempre presentes, inclusive são mecanismos rítmicos importantíssimos, não aparecem nas análises realizadas neste capítulo, ou melhor, não aparecerem com a atenção que deveriam ter. Neste capítulo trato principalmente do som e trago algumas descrições sobre o movimento dos corpos quando isto se fizer necessário para a compreensão do texto.

Se não é possível separar música e dança, nestas paisagens também é borrada a fronteira entre língua falada e música. A distinção música e não música, característica central para o pensamento ocidental, não pode ser utilizada para a compreensão das práticas acústicas indígenas. Em muitas etnografias é possível observar um contínuo que parte da fala ao canto. Entre os Kamayurá, por exemplo, a distinção entre língua falada (*ñe'eng*) e música (*maraka*) é marcada por pequenas distinções, diferenças em termos de duração, altura e frequência do som (Menezes Bastos, 1977, 1999, 2012). A obra de Anthony Seeger *Por que Cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia de um povo amazônico* (2015), é um trabalho onde o autor se debruça,

principalmente, sobre este contínuo (fala-canto), mostrando que a música não produz um campo exclusivo ou fronteiras muito delimitadas com outras modalidades da língua como a fala ou narrativa. A variação deste contínuo se faz de maneira intensiva, entre os Kĩsêdjê quanto mais saímos da fala e nos aproximamos da música maior será a intensidade formal e melódica do conteúdo proferido. Sendo assim, o autor mostra que os cantos são caracterizados pela prevalência da melodia em relação ao texto, pela duração fixa das frases e das letras, pelo constante repetição e pela ambiguidade entre humano e animal; eles diferem, por exemplo, dos discursos cerimoniais onde há a prevalência do texto sobre a melodia. A opaca distinção entre música e não música levou os etnomusicólogos a elencar uma série de questões pertinentes para pensar o lugar ocupado pela música, categoria ocidental e muitas vezes compreendida como universal.

A indiscernibilidade entre música e não música marcada pela intensidade melódica e formal que atravessa o contínuo canto-fala, como descrito por Seeger (2015), é boa para pensar as modalidades da fala no interior de uma linguagem humana, ainda que não restrita à ela, como salientou o autor. Isso para dizer que há um elemento importante que aparece na literatura sobre a música indígena, muitas vezes ela é descrita como a fala/canto de outros tipos de gente. É comum que o sujeito do canto invocado por um guerreiro, xamã ou de forma coletiva no pátio da aldeia seja quase sempre um Outro. Isso está presente, por exemplo, no canto-chamado dos Kisêdjê, caracterizado, como dito acima, pela indiscernibilidade entre humanos e animais - o sujeito do canto é rato e gente (Seeger, 2015). Assim como ocorre nos cantos, em muitos trabalhos sobre as flautas é comum associar seu som à fala de outros tipos de gente. Trata-se, do mesmo modo, do encontro com uma subjetividade alheia - inimigos, espíritos e mortos -, mas agora atualizada não pelo corpo do cantor, mas pelos corpos tubulares dos instrumentos de vento. Entre os Piaroa o som das flautas é a fala dos seres com os quais os homens fazem aliança (Rodríguez, 2011); a flauta-mosca, pequeno tubo de bambu com quatro furos digitais encontrada no Alto Rio Negro, quando bem tocada, é capaz de transmitir mensagens às mulheres (Piedade, 1997); o trompete ticuna (*to'cü*) é a voz (*ga*) dos “demônios” ou “bichos (*ngo'o*) (Matarezio Filho, 2015); nos Curripaco os aerofones emitem palavras durante as festas, ainda que nem sempre bem compreendidas pela audiência (Journet, 2011); nos Nambikwara o xamã é capaz de traduzir a melodia da flauta para o canto vocal (Fiorini, 2011); os Yagua, devido a estrutura rítmica e melódica do *rúnda* (aerofone), aproximam a sua musicalidade ao som dos discursos cerimoniais.

Em todos estes exemplos aquilo que na música denominamos de estrutura rítmico-melódica é direta ou indiretamente a voz, a fala ou canto de outros tipos de gente. Neste sentido, os instrumentos de vento colocam a audiência frente a outras subjetividades produzindo efeitos

coletivos distintos a depender da qualidade da relação estabelecida entre humanos e não humanos, como foi descrito no capítulo anterior. Desta maneira, é preciso, ao falar da música aerofônica, olhar para além da “semântica música” e da indiscernibilidade entre fala e canto - a progressão formal melódica que marcaria a passagem progressiva de um a outro destacada por Seeger - e dar atenção aquilo que estrutura a musicalidade indígena, a perspectiva do Outro. Visto que os mundos ameríndios estão povoados de sujeitos, pode-se dizer que as músicas das flautas, trompetes e clarinetas colocam em relação distintos sujeitos e seus variados pontos de vista. A partir do sopro dos aerofones as relações com outros tipos de gente são tornadas audíveis/visíveis. Dito isso, é preciso pensar como se estabelece essa relação de tradução entre mundos quando se faz ouvir a música, fala ou voz de outros tipos de gente.

Dito isso, pensar a música indígena é superar a ideia de que se trata de uma forma comunicativa exclusivamente humana (Seeger, A. & Brabec de Mori, B., 2013). Além disso, os exemplos citados acima, mas também os relatos etnográficos do segundo capítulo, revelam o caráter altamente transformacional destas paisagens. Humanos, animais e espíritos atravessam uns aos outros, não constituem classes de seres, mas são o resultado dos efeitos da teia relacional na qual estão imersos. Como coloca Tânia Stolze Lima (1999:50) estamos diante de cosmologias onde há “uma variação dos entes e de suas relações recíprocas”, o que difere da relação hierárquica entre natureza e cultura própria do pensamento moderno, onde a posição ocupada pelos seres estaria definida de antemão. A partir de exemplos sobre a fala das flautas, pretendo analisar, neste capítulo, não só os elementos próprios da sonoridade dos aerofones, mas também a natureza relacional e perspectiva das músicas nestas paisagens. A partir desta questão pretendo desenvolver algumas questões sobre o conceito de tradução.

Marcela Coelho de Souza (2010, 2012, 2014), ao desenvolver longa reflexão sobre os conhecimentos indígenas, aponta algumas características importantes que gostaria de elencar porque são ferramentas importantes para compreensão da música indígena: (1) natureza relacional do conhecimento; (2) o conhecimento como efeito de uma relação e por isso tornado visível por meio de distintos processos de materialização; (3) a natureza incorporada deste conhecimento, inscrito nos corpos dos sujeitos conhecedores. Dito isto, tomando a música como resultado da relação dos humanos entre si e dos humanos com os não humanos, como corrobora as descrições e análises dos capítulos anteriores, se faz necessário também pensar como ela circula e como é guardada por pessoas muito específicas, os mestres das músicas. Uma reflexão sobre o caráter relacional e incorporado da música a partir da figura dos mestres ajuda a pensar aquilo que estou chamando de regime de sonoridade.

3.1 Os Sons: breve passagem

Assim como foi feito no primeiro capítulo, quando trouxe uma série de exemplos sobre os aspectos materiais dos aerofones indígenas, procuro neste início de capítulo descrever algumas características da música soprada através dos aerofones indígenas. Começo pelo som das clarinetas *tule*, penso suas semelhanças e diferenças, para posteriormente trazer algumas descrições musicais dos aerofones caracterizados pela sua maior duração no tempo, processo de secagem e proibição à visão das mulheres que na literatura aparecem como “flautas sagradas”. Importante salientar que os exemplos aqui não abrangem a totalidade das músicas de um determinado povo, há uma variedade de sons e também de sistemas musicais distintos presentes no interior de um mesmo grupo.

3.1.1 - As músicas das clarinetas Tule

Se em termos materiais as clarinetas *tule* são geralmente caracterizadas por serem materiais verdes, tocados pouco após serem colhidos e descartados ao final, em termos sonoros são conhecidas por emitir uma única nota e por serem instrumentos riquíssimos em harmônicos. Como fazem soar uma única nota, a diferença do som entre as clarinetas pode ser alcançada por meio da afinação de cada um dos tubos, o diâmetro e o comprimento do tubo maior, aquele que funciona como caixa de ressonância e também o tamanho do corte feito na palheta, fina taquara presa em seu interior, são modos de produção das diferenças sonoras. A confecção e afinação destes instrumentos de vento permite a produção de uma das principais dinâmicas presentes em sua música, a variação das alturas, a presença de clarinetas com sons mais ou menos graves no interior das orquestras *tule* é uma característica comumente descrita para estes tubos. Concomitante à variação das alturas está a alternância, variação entre as partes musicais, seja entre clarinetas com som mais grave e outras mais agudas, seja entre parte solo e parte coletiva, por exemplo.

Entre os Wajãpi⁶, a variação melódica, como revela Beudet (1997), está tanto na dinâmica entre a parte solo e a parte [tutti]⁷ (alternância), como também na diferença entre as partes orquestrais, uma vez que são quatro distintas clarinetas que estabelecem entre si relações de parentesco e ocupam posição e função distintas na orquestra: (1) *ta'i*: possui um som mais

⁶ Para ouvir a música das clarinetas wajãpi acessar o acervo digital do Centre de Recherche en Ethnomusicologie no seguinte link: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2011_006/

⁷ No interior de uma orquestra, o tutti se refere ao momento no qual todas as partes tocam simultaneamente e em conjunto. No caso da música *tule* Wajãpi, marcam uma oposição à parte solo, executada por clarinetas específicas.

agudo, ela é tocada pelo músico responsável por conduzir o conjunto de clarinetistas; (2) *yakāngapiya*: com som mais grave ela tem a função, no interior da orquestra, de responder à clarineta *ta'i*, assim como a primeira clarineta ela também é tocada por um único músico; (3) *mite* (meio, centro que pode desdobrar em *mite'i*, pequeno centro e *mitelu* o grande centro a depender da peça): são clarinetas sem uma distinção marcada entre agudos e graves e que formam um conjunto de diferentes *tule* responsáveis pela produção do que Beudet (1997) chamou de “massa sonora”; (4) *māmā*: de todas as clarinetas é aquela que possui o som mais grave, tocada por único instrumentista-dançarino ao final de todas as demais partes, trata-se do instrumento responsável pela coda musical. Essa diferença das clarinetas não está restrita ao som e aos aspectos funcionais no interior da orquestra, está inscrita também espacialmente, o dançarino-clarinetista que conduz a dança é quem sopra a *ta'i*, seguido pelo *yakānyapiga*, os *tule mite* ocupam a posição central, como o próprio nome faz referência, e a clarineta *māmā* vai por último. Em relação à terminologia de parentesco empregada às clarinetas, *ta'i*, “a pequena”, na terminologia do parentesco associada ao termo *ya'i* (criança e filhos); *mite* está associada ao termo *mitepo* que se refere ao filho mais novo; *mitelu* também é conhecido com o pai do centro e *māmā* se refere à mãe.

A dinâmica entre estas diferentes partes da orquestra *tule* mostra que a sucessão e variação da melodia está fundamentada na diferença entre as alturas, sons mais graves e mais agudos, e não em intervalos fixos e exatos próprios do que seria uma escala musical. As alturas que neste caso estão ligadas à qualidade do som própria de cada um destas clarinetas, ao seu timbre. Essa característica é anunciada por Beudet (idem) quando o autor revela a relação entre conceitos wajãpi de altura musical e como eles estão conectados às próprias características materiais dos tubos: *ta'iluwã* é um termo que se refere aos tubos muito compridos e também utilizado para se referir ao som muito grave, um som que às vezes foge um pouco do timbre desejado pelos Wajãpi. O conceito de *ta'iluwã* está em oposição ao conceito de *liãwõ*, relativo à tessitura desejada e também aos registros mais agudos.

Na língua wajãpi, como comumente ocorre em outros povos, não há um nome para música. Eles utilizam termos como *yemi'a* e suas derivações para se referirem aos instrumentos de sopro (exceção do *tule*), aos dançarinos e aos mestres das músicas (Beudet, 1997; Beudet & Pawe, 2017). Se a ideia de música abarca os instrumentos, dançarinos e os mestres das músicas, no nível do repertório cada uma das 12 suítes⁸ são devidamente nomeadas, distinguidas uma das

⁸ Suíte é um termo que tem sua origem na música moderna ocidental, ele se refere a um conjunto de peças/danças, executadas de uma só vez e que possuem como característica a presença de um mesmo tema e tonalidade ao longo das peças que compõem a suíte. No caso das músicas indígenas, o termo ganha algumas variações decorrentes de singularidades locais. O importante para a leitura deste capítulo é pensar que a suíte é formada por um conjunto de peças que por sua vez são constituídas por motivos e temas, seu uso lembra a distinção na linguística entre os níveis fonético-fonológico, morfológico e sintático. Além disso, é importante destacar que a suíte possui uma certa

outras. Sua singularidade está no nome, no número de peças contidas em seu interior (230 no total de suítes), na dança, na sua origem e no conjunto de instrumentos previamente fabricados para sua execução (cada suíte pede uma dinâmica específica das clarinetas *tule*). Como notou Beudet (1997), há um predomínio de referências à origem animal das suítes, como revelam seus nomes: *enētule* (dança do besouro), *moyutule* (dança da anaconda), *pilatule* (dança do peixe), *pailātule* (dança do periquito *pailā*), *tāpētule* (dança da andorinha), *yāwītule* (dança da tartaruga) e *alalawayu* (dança da anaconda mítica). Existe também suítes que vieram de outros povos como a *tuleākā* (dança da cabeça) e a *panalitule* (dança dos Wayana), ambas vindas do grupo de língua karib vizinho aos Wajãpi, e a *tulekalanā* (a dança dos *kalanā*) cuja origem foi um grupo que se dispersou e fragmentou em vários pequenos coletivos no século XVIII. Além destas, há também a *wasewa* (significado desconhecido) e a *tulemiti* (pequena dança) tida como “verdadeiramente wayãpi” (Beudet, 1997:67), comumente dançada pelos Wajãpi do lado brasileiro da fronteira. Isso mostra que as suítes nunca são criações dos Wajãpi, quando sua origem não é o mundo animal são os povos vizinhos, desta forma há sempre uma referência a um mundo exterior quando se faz soar as clarinetas *tule*.

As suítes devidamente nomeadas pelos Wajãpi são elementos englobantes. Elas incorporam as peças, estas são formadas pelos temas que carregam em seu interior os motivos (um tema na música wajãpi é composto entre dois a oito motivos), considerados o menor segmento que se repete a cada tema, por fim, a menor unidade melódica, seguindo a análise da sintaxe musical elaborada por Beudet (*idem*), é a célula. Descrito este gradiente, é necessário descrever o aspecto acústico e o funcionamento deste sistema. Toda peça tem em seu início uma breve introdução, em seguida aparecem os temas, repetidos inúmeras vezes, e o final é preenchido por uma fórmula que se repete de maneira idêntica em toda peça no interior de uma mesma suíte. Assim, o final da peça marca sua identidade com a suíte na qual está inserida. Uma característica importante na música Wajãpi é que a execução da sequência das peças no interior da suíte não é um elemento central, os Wajãpi costumam dar pouca atenção à ordenação, o que leva a variações entre uma execução e outra de uma mesma suíte. A ausência de atenção à ordenação das peças constitui uma das principais diferenças com a música das flautas secretas alto-xinguanas e Enenawe Nawe, como veremos adiante. Como mostra Beudet (*idem*), os elementos que caracterizam a música *tule* estão na sua estrutura formular (abertura, temas e suas repetições e por fim uma fórmula final) e na dinâmica entre os motivos no interior dos temas.

autonomia e carrega consigo uma imagem de totalidade, ainda que isso não se efetive de fato, uma vez que há outros elementos que podem englobar uma suíte. Seu uso na literatura está relacionado também ao fato de haverem muitas traduções locais para algo semelhante aquilo na música ocidental chamamos de suíte: os nomes dos animais nas suítes *tule* dos wajãpi e o nome dos espíritos nas suítes das flautas alto-xinguanas são alguns exemplos.

Como descreve o autor, são dois motivos principais no interior dos temas, um marcado pela predominância da parte solo e outro da parte [tutti] (concentração sonora). No motivo A (solo) há a predominância da “melodia” e no motivo B ([tutti]) da “simultaneidade”, além disso o primeiro é marcado pela variação e o segundo pela fixidez, como mostra a análise formal das sequências dos motivos feita por Beudet (idem): A, B, A’, B. A parte solo (motivo A) corresponde ao elemento que singulariza cada uma das peças, enquanto a parte [tutti] (motivo B) funciona como mecanismo integrador da peça ao conjunto mais amplo do gradiente, a suíte, pois se repete em seu interior. Na suíte *enētule*, por exemplo, “[...] [A] est le motif qui permet de reconnaître chaque pièce tandis que [B] est la signature thématique de cette suite” (Beudet, 1997:99). Essa relação entre solo e [tutti] é uma das maneiras pelas quais a alternância se faz presente na música *tule wajãpi*, em outras suítes e peças ela pode aparecer em outros níveis como a tensão no nível inferior das células na peça *tuleãkã*.

Como descreve Beudet (idem), os elementos que compõem uma suíte (relação entre as partes, alturas, estrutura e ordem das peças) são todos componentes utilizados de maneira “flexível” pelos músicos, não há, como mostra o autor, um elemento em si que define a identidade de uma suíte. Ainda assim a estrutura da música *tule* “[...] réside dans l’échange entre la partie centrale *mite* jouée par plusieurs musiciens, et les parties jouées chacune par un musicien différent [...] entre la subtilité mélodique dont sont responsables les parties solistes et la vigueur sonore un peu ‘carrée’ des *mite*” (Beudet, 1997:120). Essa alternância (solo/[tutti]) somada ao timbre⁹ e também à dança enquanto marcador rítmico (uso do pé direito), neste caso a produção de microvariações do tempo, são os principais elementos que dão forma à música *tule wajãpi*. As suítes *tule* não estão alicerçadas sobre intervalos fixos. Como descreve Beudet (idem), fazendo uso do gradiente sócio-musical criado por ele, a precisão dos intervalos e alturas está mais presente no nível da música individual (músicas de amor e de ninar), no nível intermediário (das “facções” políticas), da música *tule*, há a preponderância do timbre e nas grandes danças existe a predominância da dinâmica entre graves e agudos, elemento que já está presente também na dinâmica das clarinetas, como vimos.

Outros elementos que aparecem na descrição da música *Wajãpi* são a repetição e a variação. No campo da música *tule* a repetição está presente no nível dos temas, após a abertura da peça os temas são repetidos diversas vezes até terminarem na fórmula final que encerra a peça, quanto mais antiga a suíte, mais marcada é a repetição em seu interior. Como descreve Beudet (1997), suítes mais recentes estão mais abertas à variação dos temas, variação que é constante no

⁹ Jean-Michel Beudet descreve quatro níveis distintos do timbre: (1) das clarinetas *tule*, (2) da peça, (3) da suíte e (4) próprio de cada grupo.

nível motivico, como descrito acima, e também no tempo musical, mas aqui são microvariações no pulso, ligado à dança e dependente da peça a ser executada. Repetição que não está restrita à música, mas também está presente em outras formas expressivas, como nos motivos gráficos das cestarias. Como diz o autor: “[...] la répétition est bien une nécessité esthétique” (Beaudet, 1997:115).

Outra clarineta semelhante àquela tocada pelos Wajãpi também pode ser ouvida nos pátios das aldeias asurini¹⁰. Assim como no caso Wajãpi, as clarinetas tule tocadas pelos Asurini também estão inseridas na relação entre anfitriões (*pareara*), doadores de bebida fermentada (*kau*), e convidados (*tulywa*), doadores da música. Como detalhadamente descreve Jean-Pierre Estival em seu texto *Quelques aspects des polyphonies instrumentales tule des Asurini du Moyen-Xingu* (1993), os *tulyma* se reúnem algumas vezes durante os dias da festa para fazer soar as clarinetas, geralmente ao nascer do sol, ao meio-dia e no pôr do sol ou após o anoitecer. Durante estes momentos eles tocam algumas peças, cada uma delas singularizada a partir do nome que recebem. A maioria, assim como no caso Wajãpi, fazem referência a animais específicos, aqueles mesmos que dançaram na primeira festa muito tempo atrás, mas há também o tule da bebida fermentada (*kau*), da chuva, dos recém-nascidos e das mulheres.

Como dito, as clarinetas produzem uma mesma nota, a diferença sonora no interior do coletivo de músicos-dançarinos se faz primeiro no nível organológico, o tamanho do tubo utilizado como caixa de ressonância e o tamanho da lingueta de cada uma das palhetas colocadas no interior do tubo maior. Os Asurini produzem quatro diferentes clarinetas que, assim como ocorre nos Wajãpi, estabelecem relações de filiação entre si, vejamos: (1) *tawapey'i*: “pequeno rosto”; (2) *mytera*: “aquele que está no meio”; (3) *ywyr*: “irmão mais novo”; (4) *tahira*: “filho” (Estival, 1993). Do primeiro até a terceira clarineta o tamanho é crescente dos tubos (por volta de 1 metro de comprimento com pequenas variações), a quarta clarineta (*tahira*) é a menor com apenas meio metro de comprimento. Há entre *tawapey'i*, *mytera* e *ywyr* uma diminuição crescente das alturas. As diferentes clarinetas ficam dispostas na seguinte ordem, quando tocadas em movimento: na frente o mestre da música *tule* (*tulejara*) com o *tawapey'i*, seguido pelos *tulepy* (instrumentistas) que tocam *mytera*, *ywyr* e por fim *tahira*.

Em termos acústicos, uma das características centrais do *tule* asurini é o pulso isócrono, qualidade intimamente conectada aos movimentos para cima e para baixo que o *tulejara* faz com sua clarineta permitindo a produção de intervalos rítmicos regulares e idênticos, com variações muito pequenas. Outro elemento é aquilo que Estival (idem) chamou de “macroestrutura”, a

¹⁰ Para ouvir as músicas das clarinetas asurini acessar o acervo digital do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM) no link: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_1995_001/

sucessão das partes musicais em uma sessão da orquestra *tule*. Ela tem seu início com uma fórmula introdutória, segue com uma estrutura intermediária, repetida algumas vezes, e termina com uma fórmula de encerramento. A introdução é momento no qual se estabiliza a pulsação e o [hocket style]¹¹. O encerramento da peça é resultado de um gesto, um sinal, mandado pelo *tulejara* ao instrumentista-dançarino que toca a clarineta *tahira*, ele então faz soar a nota final - tal ação pode ocorrer a qualquer momento da peça, o que mostra a flexibilidade na execução do repertório. Para Estival (idem) esta segmentação em três partes é o elemento estético mais importante das orquestras *tule* asurini, eles são mais preponderantes que a ideia mesma de repetição.

Se na orquestra do *tule* wajãpi a dinâmica interna às peças está inscrita na diferença entre a parte solo e a parte [tutti], no caso do *tule* asurini a “organização sonora” está estruturada na relação entre “melodias produzidas por meio da alternância das partes” e “[clusters]¹² produzidos pela execução simultânea de três partes” (Estival, 1993:9). Alternância entre o que o Estival (idem) denominou de parte “alternada” e parte “consonante”. Nas palavras do autor, a parte consonante:

“[...] consiste en un jeu simultané des trois instruments selon un patron rythmique fixe calé sur la pulsation, auquel j’inclus une dernière pulsation où les parties M [*mytera*] et T [*tawapey’i*] sont souvent  lid es; ce dernier temps fonctionnant comme le marqueur de la fin de la formule consonante.” (Estival, 1993:9);

e a organização alternada: “ [...] consiste en un jeu mélodique en hoquet   une voix contre deux simultanées, ou bien   trois voix séparées.” (Estival, 1993:9). As transcri es formais da m sica *tule* trazidas pelo autor revelam a din mica entre fórmulas consonantes e fórmulas alternadas e suas diversas varia es, uma vez que m sica *tule*   caracterizada pela “flexibilidade”, ela   capaz sempre de incorporar novos elementos.

Assim como fora descrito por Beudet (1997) ao revelar a conexão entre a sintaxe musical da música *tule* e os grafismos wajãpi, Estival (1993), ainda que não traga muitos elementos para definir a aproxima o com outros domínios expressivos, também revela a conexão de elementos est ticos da música da clarineta com o movimento nas danças e com o arte gráfica *tayngawa*. Nos dois casos   possível observar que elementos est ticos do domínio acústico também estão inseridos em outras práticas como as visuais e coreográficas.

¹¹ Hocket   um termo musical cuja origem   o termo francês hoquet (soluço). Ele marca a constru o de uma melodia por meio de duas partes que permutam entre si e de maneira rápida momentos de pausa e toque/canto. Trata-se de uma técnica musical muito difundida na música dos instrumentos de vento na Amazônia, está presente também no *tule* wajãpi (Beudet, 1997), no cari u, japurutu e jurupari alto-rio-negrino, por exemplo (Piedade, 1997).

¹² Clusters são na música ocidental acordes formados por notas consecutivas em uma escala, com varia es entre um e dois semitons entre eles e tocados de modo simultâneo. Neste caso das clarinetas aponta para a simultaneidade do sopro dos instrumentos de modo a produzir certa dissonância melódica (Estival, 1993).

As clarinetas de tipo *tule* não estão restritas aos povos tupi, também são tocadas pelos Arara, grupo de língua karib e vizinho dos Asurini¹³. Entre os Arara são chamadas de *tagat tagat* e sopradas durante a festa onde são marcadas as distinções entre convidados (trazem a caça) e anfitriões (preparam a bebida) e onde são ouvidas uma série de outros aerofones, como descrito no capítulo anterior. Segundo Estival (1991), a sua principal característica musical, assim como foi descrito para os *tule*, é a alternância. Outro elemento da música deste aerofone enfatizado pelo autor é a “coesão” entre os dançarinos-instrumentistas. Ela é expressa principalmente pelo olhar e gestos trocado entre eles: “le regard que les trois musiciens se portent mutuellement participe largement à la synchronisation nécessaire à la mise en place du hoquet au début des pièces” (Estival, 1991:136). Coesão que não é sinônimo de uma execução sem erros, inclusive elas são comuns e costumam levar a audiência ao riso, mas é justamente a “solidariedade” entre os músicos que permite a retomada das peças quando algum erro acontece. Como mostra Estival (idem) não há uma parte mais importante que a outra no interior da orquestra, a única diferença é que o mestre é o responsável por dar o início, o final pode ser encerrado por qualquer um dos músicos em qualquer momento da execução da peça. Estas características mostram que além de uma relação horizontal entre os músicos, há uma flexibilidade do próprio repertório.

O repertório da *tagat tagat*, menos extenso do que aquele das clarinetas Asurini e Wajãpi, é constituído por apenas duas peças, *wotomo* (tapir) e *arun* (guariba vermelho), esta última, mais comum, foi a única que Estival teve acesso. Os Arara pouco fazem referência ao nome animal da peça, geralmente se referem à música pelo nome da clarineta. A peça *wotomo*, diferente da *arun*, é tocada com dois instrumentos em alternância, a clarineta *tagat tagat* e a flauta de Pã *erewepipo*. Diferente do repertório *tule*, organizado através de suítes, peças, temas e motivos, as peças arara são definidas segundo critérios musicais e sociais. Estival (1991), para compreender a dimensão da peça, observou que em termos musicais ela é delimitada pelo desenvolvimento sonoro das clarinetas por um determinado período de tempo que corresponde ao intervalo entre dois momentos onde os Arara consomem a bebida fermentada. O critério que define a peça, como mostra o autor, é musical, mas também social, o compartilhamento da bebida fermentada. Durante a festa estas peças se repetem diversas vezes com pequenas variações (“interpretações”) de uma mesma peça, variando em termos rítmicos e na sequência das fórmulas (Estival, 1991).

¹³ A principal diferença em termos organológicos, como descreve Estival (1991), é que no caso arara, a palheta fica na boca do instrumentista-dançarino e não presa ao primeiro nó do tubo de bambu. O fato das palhetas ficarem conectadas à boca dos instrumentistas permite a produção de sons distintos daqueles quando ela está presa na taboca, outra diferença é que pelo fato de ser manejada na boca as palhetas, que já não possuem longa duração no tempo, acabam se deteriorando com maior facilidade.

Em termos formais, uma peça *tagat tagat* apresenta três fórmulas: (1) uma fórmula introdutória (A) que tem a finalidade de estabilizar a pulsação, tocada sempre no começo, mas também no momento que tem início a repetição de um segmento formado por um conjunto de fórmulas; (2) a fórmula intermediária (B) que é marcada pela alternância; (3) a fórmula caracterizada pela consonância (C), ainda que um dos três instrumentos produza sempre uma “dissonância”, uma ruptura, um desequilíbrio. A repetição entre elas é crescente, a fórmula (A) é aquela que menos é repetida enquanto a (C) é a mais executada pelos dançarinos-instrumentistas. Outra característica importante das fórmulas é sua sequência, nunca se passa da fórmula A para C, há sempre a passagem pela fórmula B. Tal estrutura aponta para características como a repetição, como descreve Estival (1991) é menor em A (2x) e segue crescente, em B (5x/7x) em C (6x/16x). Além disso, a partir da descrição do autor é possível notar uma estrutura paralelística, um espécie de paralelismo sintático que se repete a cada ciclo de passagem de uma fórmula a outra.

A flexibilidade do repertório e a sequencialidade das fórmulas da *tangat tangat* são características musicais que somente podem ser pensadas em sua abertura ou fixidez a partir da relação da clarineta com outros aerofones soprados durante a festa. Seguindo a descrição de Estival (1991), a *tagat tagat* ocupa uma posição intermediária neste sistema, ela se encontra ao lado do trompete *tereret* e entre dois instrumentos que se encontram em lados opostos deste gradiente: a flauta *erewepipo* e a flauta *tsingule*¹⁴. A primeira, espécie de flauta de Pã que pode ser tocada de maneira individual, juntando e fixando os tubos, ou coletiva, com os tubos desconectados, possui um conjunto de regras de execução das fórmulas e regras de alternância que não estão presentes na musicalidade da flauta *tsingule* caracterizada pela ausência de ritmo pré-definido e pela estrutura sintática completamente irregular. A flauta *erewepipo*, como detalha Estival (1991), ocupa uma posição singular inclusive no interior dos instrumentos de vento nas terras baixas, diferente da maioria deles, ela possui constância dos intervalos e das alturas. As clarinetas *tagat tagat*, cujo repertório, regras e fórmulas se assemelham àquelas referidas às flautas *erewepipo* com a diferença que as fórmulas das clarinetas variam e o conteúdo destas fórmulas não.

A variação no interior do sistema musical arara, da música ordenada da flauta *erewepipo* para a música desordenada da flauta *tsingule* é efeito, como mostra Estival (idem), da relação entre a música produzida na aldeia, espaço da sociabilidade, e aquela produzida fora da aldeia,

¹⁴ Para uma descrição dos instrumentos de vento Arara e também uma análise dos cantos ver dissertação de Luís Fernando Hering Coelho: Para uma Antropologia da Música Arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais (2003).

marcada pela desordem e pelo ruído. Enquanto a flauta de Pã e a clarineta são sopradas no interior da aldeia, a flauta *tsingule* é tocada pelos caçadores quando chegam da mata, seria expressão, segundo o autor, da passagem do domínio animal (animalidade que qualifica os caçadores) para o espaço da sociabilidade aldeã (que qualifica a relação dos humanos entre si), como fora descrito no segundo capítulo. De um lado a música “pluriformular” da aldeia, de outro a música “monoformular” vinda de fora, onde a passagem de uma para a outra é homóloga à passagem da natureza para a cultura. No alto-xingu a posição ocupada pelas clarinetas *takwara* soprada pelos Kuikuru é caracterizada além da alternância, comum em todas estas paisagens onde são ouvidos estes tipos de aerofones, pela “flexibilidade” no repertório descrita por Estival (1991, 1993) para as clarinetas asurini e arara. No interior do sistema musical alto-xinguano, as *takwara* possuem uma organização do repertório e uma estruturação formal menos marcados pela fixidez e por regras exatas de execução, características comuns às flautas *kagutu*, proibidas às mulheres. As clarinetas, tomadas de empréstimo dos vizinhos Yudjá (Mehinaku, 2010; Montagnani, 2011), são consideradas, no interior do conjunto de instrumentos de vento, as mais fáceis de aprender. Suas peças são constituídas de 2 frases repetidas de maneira cíclica: A-A-B-B.

A ausência de um especialista para ser tocada e a fácil execução de seu repertório, faz das clarinetas *takwara* o aerofone tocado pela maioria dos homens da aldeia, principalmente os mais jovens. Conforme eles vão se especializando passam a soprar outros instrumentos de vento como as flautas duplas *atanga* - têm muitas semelhanças de estrutura musical com a *takwara* e está relacionada aos lutadores - e a flauta *kagutu* que exigem mais habilidade, tempo de aprendizagem, relações com os mestres e pagamentos pela transmissão do repertório. Outra diferença diz respeito ao repertório em constante movimento criativo, um exemplo simétrico inverso da fixidez do repertório *kagutu*. A música *takwara*, difundida entre os jovens e inserida em uma dinâmica interaldeã de competição por meio das festas, faz com que os jovens constantemente estejam compondo, de maneira coletiva, novos repertórios (Montagnani, 2011).

Como as clarinetas Asurini e Wajãpi, as *takwara* também estabelecem entre si relação de filiação. *O’o* é a avó, localizada ao final e com 1,05 m, sua participação na produção melódica das peças é quase inexistente, geralmente tocada por um músico com pouca experiência. Em seguida, vem a clarineta *Isi*, a mãe (2,60 m), e por fim, ocupando a parte da frente, os filhos *Isi Atsagaio* (2,80 m), *Imukugu Inhigo*, filho mais novo (2,20 m), e *Imukugu* (2,20). “Cette disposition ne correspond pas à la hiérarchie des hauteurs des notes de chaque tuyau. Le critère de placement est l’âge" des tuyaux [...]” (Montagnani, 2011:112).

Um outro exemplo sobre a flexibilidade do repertório são as clarinetas Tenharin (*yzeru*) sopradas durante diversos momentos da festa (*Mboatawa*). Elas possuem algumas semelhanças

musicais com as descrições postas acima. Ainda que não tenha explorado em minha dissertação o caráter acústico deste instrumento de vento, alguns experientes músicos kagwahiva, em especial Zeca¹⁵, me deram algumas pistas pelas quais me guiei na escrita do mestrado. Além disso, apesar do meu restrito conhecimento musical, pude ouvir as clarinetas por diversas vezes e também tocá-las durante as sessões com outros dançarinos-instrumentistas, o que possibilitou uma aproximação prática com o som das clarinetas.

Não há uma relação de filiação entre os tubos, eles são tocados de maneira aleatória por diferentes pessoas no interior do círculo de dançarinos-instrumentistas. Ainda assim, é possível observar na formação do semicírculo uma relação geracional: os mais velhos ocupam as primeiras posições e um ancião é responsável por conduzir os dançarinos-instrumentistas. Em seu tornozelo leva amarrado um chocalho (*agwahi*), com ele marca o ritmo da das sessões das clarinetas, sempre regular. Na sequência, após os anciãos, ficam posicionados homens casados, alguns deles chefes, e por fim, na ponta do semicírculo os jovens e crianças, portadores de clarinetas mais curtas e leves. Neste caso o caráter geracional presente na relação de filiação das clarinetas *kuikuru*, *wajãpi* e *asurini* aparece não na relação entre os distintos tubos, mas na posição dos músicos durante a execução das clarinetas.

Os tubos são fabricados, como salientou Zeca, para produzirem sons diferentes, é isso que deixa a música “bonita”, por isso são quatro distintas clarinetas que produzem sons que variam do “grande” ao “pequeno”, do grave ao agudo. A alternância na música das clarinetas *yzeru* é caracterizada pela variação entre graves e agudos tocados de maneira simultânea mas em tempos distintos. O tema da *yzeru* é formado pela sequência de sopros curtos e um sopro muito longo ao final. Esse toque é feito por cada músico em um tempo distinto, enquanto uma clarineta está no início do toque outra está na execução da nota mais longa. Isso produz uma espécie de massa sonora que revela, além da dinâmica entre graves e agudos, a ausência de silêncio, uma espécie de [legato]¹⁶ é executado a partir do coletivo de clarinetas. Essa dinâmica e o som grave das clarinetas é extremamente apreciada pelos Tenharin.

Uma característica interessante é a aparente ausência de um repertório pré-estabelecido. Nas descrições acima podemos observar que a maioria dos repertórios das clarinetas de tipo *tule* são caracterizados, nas palavras de Estival (1991), pela “flexibilidade”, tanto no sentido de incorporar novos elementos, como o caso *Kuikuru*, revelando a pouca fixidez do repertório, como também a possibilidade de variação na ordem de execução das peças, temas e motivos. No caso

¹⁵ Zeca era um dos principais conhecedores da música das clarinetas *yzeru*, descrevi a posição ocupada por ele e também a relação que estabelecia com as clarinetas, durante sua confecção, no primeiro capítulo.

¹⁶ Ligação entre as notas de modo a produzir a ausência de silêncios.

dos Kagwahiva não há repertório definido de antemão, ainda assim todas as sessões soavam muito semelhantes, as variações entre graves e agudos e a ausência de silêncio estavam sempre presentes. A sensação, para um ouvido pouco ou nada treinado, era de que sempre executavam a mesma música. Talvez estivessem experimentando a produção de pequenas diferenças nessas sucessivas repetições das sessões. Como dizem os Tenharin sobre a execução da *yzeru*: “a gente vai ouvindo e vai tocando” (Bertolin, 2013:165).¹⁷

3.1.2 Algumas considerações sobre a música das clarinetas

Quando observamos as qualidades musicais destas clarinetas amazônicas descritas acima, todas elas variações do *tule*, existe um conjunto de elementos semelhantes e outros que carregam certa diferença entre si. Entre estes elementos estão: (1) o pulso isócrono - com pequenas variações, a depender da peça executada, o pulso se mantém intrinsecamente conectado à dança, movimento dos pés, e carrega como característica a regularidade; (2) em termos organológicos, todas estas clarinetas são riquíssimas em harmônicos com uma produção de um timbre regular; (3) a alternância está presente em todas as músicas *tule*, o que diferencia é a estrutura desta alternância: ora solo/[tutti], ora graves/agudos, ora fórmulas consonantes/fórmulas alternadas - seja qual for ela aparece como um dos princípios estruturais da música *tule*; (4) outro elemento é o paralelismo, tomando as descrições aqui utilizadas ele é comumente mais claro no nível temático e motivico - durante as execuções das clarinetas as fórmulas motivicas, elementos muito curtos, se repetem inúmeras vezes, algumas delas se mantendo mais fixas e outras incorporando pequenas variações - trata-se de um paralelismo que ocorre principalmente no nível da sintaxe musical¹⁸; (5) flexibilidade do repertório, tanto em termos da incorporação de novos elementos, quanto na possibilidade de não seguir uma ordenação exata das partes musicais.

Antes de entrar propriamente na música dos instrumentos de vento proibidos à visão das mulheres, onde a sequência do repertório aparece como uma das características mais relevantes da música destes tubos, é importante trazer alguns elementos sobre a “flexibilidade” do repertório na música *tule*. Estival (1991) fala da “flexibilidade” do repertório das clarinetas arara (*tagat*

¹⁷ Essa descrição é para as músicas da *yzeru* tocadas de modo coletivo na presença dos mais velhos. Há também sessões com a presença de um número menor de clarinetistas, na maioria jovens, onde a sonoridade da música é muito diferente. Nestas sessões o sopro segue o ritmo do pé direito, desta maneira todas as clarinetas são sopradas exatamente no mesmo instante, produzem uma espécie de homorritmia cuja diferença fica marcada no tipo de palheta fabricada e no tamanho do tubo principal. O sopro segue a marcha do pé direito, isso faz com que a potente massa sonora fundada na alternância entre graves e agudos seja desfeita.

¹⁸ Paralelismo é um princípio comum também nos cantos e aparece em diversos níveis: formulaicos, rítmicos, sintaxe, semânticos (Seeger, 2015; Cesarino, 2011).

tagat) no sentido da capacidade que a música destes tubos arara possuem de incorporar novos elementos. Acrescento também, a partir das descrições acima, que essa “flexibilidade” estaria atrelada a não centralidade dada à ordenação do repertório. As *takwara* kuikuru são abertas a produção constante de novos repertórios. Como mostra Mehinaku (2010), os jovens estão em um processo constante de criação de novos repertórios para estas clarinetas, mas sempre seguindo a estrutura musical comum às diversas formas musicais alto-xinguanas: *isinagü* (“início”) *itsikungu* (“quebra”) e *apügü* (“fim”). No caso kagwahiva, não há um repertório, a dinâmica entre graves e agudos é produzida durante a execução da sessão das clarinetas *yzeru*. Essa flexibilidade da música das clarinetas, sinônimo, em alguns casos, de instabilidade do repertório, está contida também na imagem produzida pelas relações horizontais estabelecidas entre os instrumentistas-dançarinos. Se a música é marcada por pequenas variações e diferenças entre os motivos, são também pequenas as diferenças entre as posições ocupadas pelos músicos e suas funções no interior da música. Alguns deles, com mais prestígio, conduzem as orquestras *tule* ou ficam responsáveis por curtas passagens de motivos que exigem maior conhecimento do repertório e destreza com as clarinetas, mas de maneira geral não se constitui em posição de prestígio e singularização que dure mais tempo do que a execução do próprio repertório ou da festa como um todo. Talvez de todos os repertórios, aquele que merece maior cuidado durante sua execução sejam algumas suítes *wajãpi*. Como descreve Beaudet (1997), a suíte *moytule* (da anaconda), é conhecida por ser perigosa. Quando ela é tocada no pátio da aldeia através das clarinetas *turé*, há sempre o perigo da metamorfose coletiva das pessoas da aldeia na própria anaconda. Erros na sua execução podem levar a transformações irreversíveis. Isso ocorre porque esse repertório foi capturado há tempos atrás por um homem que seguiu ao mundo subaquático com uma mulher *sucuri* com quem se casaria, o casamento acabou não se efetivando, os homens ficaram com o repertório transmitido pelo sogro e as serpentes não receberam nada em troca, por isso as anacondas sentem raiva dos *Wajãpi* até hoje.

Essa flexibilidade do repertório estaria conectada à proximidade entre as clarinetas de tipo *tule* e as bebidas fermentadas? No capítulo anterior produzi, a partir de alguns trabalhos sobre cauinagem e as descrições sobre as clarinetas, uma analogia entre a bebida fermentada e estes instrumentos de vento. Haveria entre ambos uma espécie de similaridade de funções, onde ambas funcionam como máquinas produtoras de transformações dos corpos e conseqüentemente da sociabilidade no interior da festa. A bebida e as clarinetas como agentes centrais no processo de diluição das fronteiras dos humanos entre si, uma vez que anfitriões (produtores de bebida) e convidados com o decorrer da festa vão atingindo um estado de embriaguez alcoólica e sonora cujo o efeito é a aproximação cada vez mais efetiva entre estes dois grupos, principalmente na

relação entre homens e mulheres na figura dos parentes afins. São como ferramentas de captura e transformação deste Outro, sejam eles os convidados, os inimigos ou os animais, fontes do repertório destes tubos. Essa alteração intensiva dos corpos, feita presente na música, revela um repertório aberto aos imponderáveis de sua execução.

3.1.3 - A música dos aerofones secretos

A flexibilidade de boa parte do repertório das clarinetas de tipo *tule* se contrapõe à fixidez e congelamento do repertório das flautas alto-xinguanas proibidas à visão das mulheres. Para compreender a dinâmica musical que envolve o sopro destas flautas, faço uma breve passagem por dois grandes estudos sobre estes tubos, as teses de Acácio Piedade (2004) sobre a flauta *kawoká* soprada pelos Waujá e de Tommaso Montagnani (2011) sobre a flauta *kagutu* tocada pelos Kuikuru. Ambos os trabalhos têm como fundamento o estudo do som destes respectivos instrumentos de vento.

Assim como parte dos repertórios *tule*, as músicas das flautas *kawoká* são concebidas a partir da relação entre motivos, peças e suítes. As suítes são formadas pelas músicas (peças) que estão contidas em seu interior, na explicação do principal interlocutor de Acácio Piedade (2004), seu sogro: “música-música-*sapalá*-dentro”, onde *sapalá* seria o corresponde ao nome do que convencionamos chamar de suíte e o termo música utilizado pelos Waujá como aquilo que preenche a suíte, as peças e suas partes menores, os temas e motivos. Se uma suíte barroca tem sua particularidade no nível das alturas (algumas são graves) ou intensidade e velocidade (outras são leves e rápidas), no caso da suítes das flautas *kawoká*, sua qualidade está no nível sintático, dos motivos, e semântico, onde as peças estão ligadas à *apapaatai* específicos. “Há, portanto, estes conjuntos de peças, agrupadas sob um único nome e que a análise musical revela que são coerentes tematicamente. Chamo de suíte a este conjunto de unidade musicais curtas que formam uma unidade musical nomeada.” (Piedade, 2004:135). Algumas destas suítes, como mostra o autor, podem ser agrupadas em “subgêneros”, pois só podem ser executadas em períodos específicos do dia.

Na relação entre as partes da sintaxe musical waujá, a ordem é um elemento estético central. Ela “remonta aos seus criadores originais, os *mapapoho*, o ‘povo-abelha’”. Segundo Piedade (idem) ela diz respeito a níveis distintos de ordenação: período do dia que podem ser tocadas as suítes, ao número de peças e ordem de sua execução, a sequência ordinal dos temas e no nível dos motivos, qual deve ser sua dinâmica interna. Estes distintos níveis de ordenação são atravessados, como detalha Piedade (idem), por uma maior ou menor rigidez na execução do

repertório. Na relação entre as suítes e o momento exato do dia para serem tocadas há a possibilidade de desvio da ordem proposta, uma suíte matinal pode ser tocada, por exemplo, em outro período do dia. A menor flexibilidade de mudança está na “ordem interna das peças dentro da suíte [...] é algo muito importante de ser cumprida à risca, pois um erro (como pular uma peça, trocar a ordem, ou realizar incorretamente o jogo motivico) pode desagradar o *apapaatai* e isto é perigoso” (Piedade, 2004:135).

Olhar para sintaxe musical waujá com atenção especial ao nível motivico pode auxiliar na compreensão da principal dinâmica no interior das peças: a relação entre motivo-de-tema e motivo-de-toque. A ênfase neste domínio revela o caráter relacional dos motivos, a relação assimétrica entre o trio de flautista e também o modo como os *apapaatai* se fazem presente no som da música das flautas *kawoká*.

Como descreve Piedade (2004), o “motivo-de-tema” é o “momento onde os motivos principais serão executados (Piedade, 2004:149), e o “motivo-de-toque”, “funciona como os momentos intermediários entre os temas” (idem, 2004:149). A diferença entre eles é fundamental. O “motivo-de-toque” é o elemento que se repete no interior de cada uma das suítes, enquanto o “motivo-de-tema” é constituído por características que singularizam cada um das peças no interior da suíte, visto como elemento principal e mais importante pelo mestre das flautas: “são estes motivos-de-tema que os *apapaatai* doam aos humanos em sonhos ou situações especiais, são eles que devem ser memorizados e executados na sua forma e ordem perfeita, pois errar é um perigo para a saúde humana” (Piedade, 2004:149). Ademais, o mestre das flautas, ao tocar o “motivo-de-tema”, executa o que os Wauja chamam de “canto” ou “fala” dos *apapaatai*, enquanto os flautistas auxiliares (*monawatu*) somente “sopram”, fazem ou acompanham do flautista principal. Os diferentes motivos estão relacionados à posição ocupada pelos flautistas no trio. Enquanto o motivo-de-tema é tocado exclusivamente pelo flautista principal (*kawokátopa*, o “mestre de música”), localizado no meio, o motivo-de-toque é tocado pelos seus aprendizes¹⁹.

Durante a execução da flauta há uma sucessão de partes distintas. Seguindo a descrição de Piedade (2004) uma sessão de *kawoká* possui um toque de abertura, toque inicial, toque central e toque final. O início, com o toque de abertura, mesmo utilizado para o encerramento, tem como finalidade anunciar o início de uma sessão da *kawoká* e de fazer presente o *apapaatai*. O toque

¹⁹ Como revelou Rafael de Menezes Bastos (1999), há um elemento importante na forma de execução do repertório dos aerofones pensado a partir da relação entre os instrumentistas. Enquanto as tríades, como são executadas as *yaku'i* (nome para a flauta secreta kamayurá), são marcadas por uma relação de assimetria entre mestres e seus aprendizes e também de afinidade um dos iniciados na música desta flauta é um parente afim, nas flautas duplas *urua*, executadas em dupla, a relação é entre consanguíneos.

inicial é um dos elementos que marca a identidade de cada suíte, ele é tocado sempre no início de cada uma das peças e é o mesmo para todas as peças de uma determinada suíte, por isso mesmo é formado pelos motivos-de-toque. O toque central é uma sequência de motivos-de-toque tocados em uníssono sempre após os motivos-de-tema; entre o início e o final do repertório há alternância entre os respectivos motivos. O toque final é sempre iniciado pelo mestre (*kawokatopa*) e logo seguido pelos seus acompanhantes. A fórmula sequencial de uma sessão de *kawoká* segue a seguinte ordem: (1) toque de abertura, (2) toque inicial, (3) tema A (motivo-de-tema), (4) toque central, (5) repetição do tema A, (6) toque central, (7) tema B, (8) toque central, (9) repetição tema B, (10) toque central, (11) toque final. Nessa estrutura é possível observar que os motivos-de-tema sempre são tocados após os motivos-de-toque iniciais ou dos toques centrais e na passagem de um motivo-de-tema a outro há sempre a passagem pelos toques centrais - passagem de um toque a outro sempre ocorre por meio da repetição de um toque específico, a mudança nunca é livre, estrutura semelhante foi descrita para as clarinetas arara (Estival, 1991).

A relação entre os motivos-de-toque e motivos-de-tema revela uma característica comum a diversos repertórios alto-xinguanos, a relação entre a porção do repertório que se mantém e a outra que é marcada pela variação e diferença e conseqüente singularização das peças no interior das suítes. Na passagem de um motivo-de-tema e outro há sempre um processo de englobamento de um motivo pelo outro por meio da repetição e também a produção de pequenas diferenças, como mostra Piedade (2004), há toda uma experimentação realizada pelos instrumentistas waujá nestes instantes. Como vimos, esta característica também está presente entre os Wajãpi (1997) na dinâmica entre parte solo e parte [tutti], onde a primeira repete com variação (diferença) e a segunda se mantém mais estável.

A flauta secreta *kagutu*, soprada entre os Kuikuru, apresenta uma série de semelhanças tanto em termos formais quanto estruturais com a música da *kawoká*; as diferenças estão sobretudo no domínio do repertório, como bem pontuou Montagnani (2011). Entre os Kuikuru são 19 suítes e um total de 600 peças. Aquilo que Piedade (2004) chamou de motivo-de-toque os Kuikuru denominam de *iina* (base), o que foi nomeado como motivo-de-tema os Kuikuru se referem como *itsikungu* (ruptura). Além destes dois elementos há motivos muito curtos onde as flautas falam o nome do espírito (para os Kuikuru *itseke*) que é o verdadeiro dono da peça que está sendo tocada.

Há uma relação de alternância entre a frase *iina* (base) e a frase *itsikungu* (ruptura), onde cada peça possui uma sequência específica de alternância entre elas. Em termos sonoros a base é caracterizada por um ritmo constante e regular e por uma tessitura mais grave, enquanto a ruptura é marcada por um ritmo mais lento e variável e o som mais agudo da flauta é contantemente

explorado pelo mestre. Se a base é o elemento que permanece, ele está presente em diversas peças no interior de uma mesma suíte, a ruptura é elemento variável, momento “[...] où le style de l’interprète devient plus facilement reconnaissable” (Montagnani, 2011:145). A ruptura é singular, cada peça pode ter uma ou mais rupturas, e a imagem que ela revela é de afastamento em relação à base, elemento mais constante - uma imagem utilizada na tese de Montagnani (2011) e que lhe fora apresentada por Carlos Fausto onde a relação entre base e ruptura se faz a partir de uma linha central e vertical, imagem da base, e ramos que partem deste centro como sendo a ruptura, como se fossem os rios e seus igarapés ou o tronco e seus galhos. Interessante notar que na abertura do capítulo, quando faço referência a ideia de centro tonal a partir da exegese kamayurá descrita por Menezes Bastos (2015), a imagem do tronco também estava presente. Isso leva a pensar na centralidade estética que estas imagens de eixo, tronco, sequência possuem no pensamento desses povos alto-xingunas. O próprio Montagnani (2011), ao descrever a ordenação das peças e a centralidade que a lista da peça possui na execução das flautas secretas, mostra como há uma enorme valorização da ordenação, elemento traduzido como *tinapisi* (fila) e se opõe ao conceito de *tapehagali* (dispersão).

Saindo das flautas secretas alto-xingunas, passo agora para o som dos diversos aerofones secretos do povo Enawene Nawe de língua Aruak. Como detalha a análise musical realizada por Ana Paula Rodgers (2014) em sua tese, a sequencialidade e o cuidado com o repertório são elementos específicos que também estão presentes na música das flautas secretas Enawene Nawe. Como apresentado no capítulo anterior, os aerofones secretos tornam presente os seres do patamar subterrâneo e estão divididos entre os diversos clãs enawene nawe. O sopro destes tubos está inserido em um longo ciclo de festas relacionados ao calendário ecológico e aos patamares cosmológicos - durante o período das cheias são realizadas as festas vinculadas aos seres celestes e no período da seca as festas oferecidas aos seres subterrâneos. Durante as festas realizadas para os espíritos subterrâneos (tornados presentes por meio dos convidados) são alimentados tanto com bebidas e comidas, como também com a música, afinal são seres muito exigentes. Como mostra Rodgers (idem) busca-se a “saciedade” alimentar e musical dos espíritos. Para isso, são realizados de três a quatro círculos musicais concomitantes, momento onde são entoados os cantos e também onde são soprados os aerofones específicos de cada clã. Os diferentes círculos entoam os cantos com o mesmo conteúdo narrativo, o que muda entre eles é a melodia, o ritmo e o timbre, além disso, cada um dos ciclos sopra um conjunto de instrumentos de vento que pertencem a um outro clã.

Como vimos nas descrições acima, uma das características centrais da música dos aerofones nas terras baixas é a alternância, no caso dos Enawene Nawe ela envolve a relação

entre parte cantada e parte soprada nos instrumentos de vento. Uma alternância sem sobreposição das partes no interior de um mesmo círculo de cantores-instrumentistas. A sobreposição ocorre quando se observa que em outro círculo está sendo executada a mesma parte (cantada ou tocada)²⁰. A passagem de uma parte a outra, do canto ao sopro dos tubos, é feita de maneira sutil, como descreve Rodgers (idem), isso ocorre porque a parte instrumental do círculo segue a mesma melodia do canto. A parte instrumental segue exatamente a melodia do canto, a passagem de um a outro não é marcada pela produção de uma diferença marcada entre canto e sopro, mas pela passagem sutil de um a outro (Rodgers, 2014). No interior de cada um dos ciclos não existe sobreposição entre canto e o som dos instrumentos de sopro, mas como vários ciclos ocorrem de maneira simultânea, há momentos onde esta sobreposição pode ser observada.

A alternância não se restringe somente na relação entre canto/aerofones, mas também no interior dos cantos entre refrão e estrofe. Os cantos são divididos, seguindo a descrição trazida por Rodgers (2014), em três partes distintas: (1) bloco *enewarela*, conhecido como a parte fixa do canto, aquela que não sofre alteração, nas palavras da autora é a parte “[...] onde está contida a história propriamente dita que o canto vai contar, é o guardião das histórias milenares, das línguas e ritmos milenares dos *iyakayriti* [espíritos]” (Rodgers, 2014:379); (2) bloco *ekateoda*, “[...] é o espaço de versos formulaicos destinados tanto à nomeação dos espíritos e/ou do narrador/dono do canto em questão quanto à finalização do canto, ao seu “descarte” (*halatene*), de modo a dar lugar a um novo canto na sequência” (Rodgers, 2014:379); (3) o refrão (*emaeda*), opera como uma espécie de “espera”, uma pausa em relação ao movimento de idas e vindas entre as estrofes, ele é caracterizado pela quebra rítmica e pelo uso de sons onomatopéicos. A alternância entre refrão e estrofe no interior do canto produz a imagem da dinâmica entre a pausa e os movimentos ondulatórios de idas e vindas das estrofes de idas e vindas, conforme imagem na pg. 383.

A sequência é um elemento central durante as execuções dos ciclos de cantos e sopros *enawene nawe*. Sequência marcada a partir dos nomes dos cantos e da relação com o som dos aerofones. Como nota Rodgers (2014), manter a “integralidade” dos cantos é uma forma de não deixar os espíritos *iyakayriti* furiosos, o que acarretaria sérios problemas na manutenção da vida dos humanos entre si. Assim como ocorre no alto-xingu, há um personagem central para execução da festa e manutenção deste repertório, o *sotakatare*, homem conhecido por ser um grande

²⁰ É justamente a partir destes elementos de sobreposição entre os círculos que Rodgers (2014) pensa o lugar da polifonia na música *enawene nawe*: a ligação entre o ritmo, caracterizado pela isocronia marcada pelas passadas rápidas dos pés, e o timbre, característicos de cada tubo, formam uma espécie de polifonia. Mas uma polifonia diferente daquela comumente evocada pela música moderna ocidental fundada no desenvolvimento vertical da harmonia (Rodgers, 2014).

conhecedor de elementos ecológicos e principalmente dos blocos de canto. Diferente das músicas apresentadas acima onde havia uma divisão entre suítes, peças e motivos, a música Enawene Nawe, como mostra Rodgers (idem), não possui um elemento auto suficiente como a suíte, todos os blocos estão conectados uns nos outros, o final da execução de um bloco, conhecido como seu “descarte”, marca também a passagem para um bloco seguinte de cantos-narrativa. Mas há uma diferença significativa em relação ao sistema musical onde está inserida a flauta secreta alto-xinguana, no caso dos Enawene Nawe o *sotakatare* não está somente preocupado com a ordem do canto, característica ligada a sua capacidade de memorização do repertório, mas também na proteção e obliteração do repertório, ele é inclusive visto como uma pessoa sovina pela audiência enawene nawe. Tudo se passa como se houvesse uma sequência, mas esta fosse obliterada pelo mestre da música enawene nawe por meio de desvios, neste caso peças e agregados melódicos que conseguem tornar opaco para todos os ouvintes o caminho da sequência dos blocos de cantos. Entre os Waujá também há cuidado específico na execução do repertório, mas o problema colocado é outro, a possível captura por povos vizinhos do repertório das flautas *kawoká* e consequente ataque de feitiçaria, por isso quando estão na presença de outros povos, costumam tocar uma música genérica das flautas, conhecidas por todos (Piedade, 2004).

Por fim, há uma última característica da música dos instrumentos de vento proibidos à visão das mulheres enawene nawe relacionada com a sonoridade destes tubos e que marca um lugar singular para este tipo específico de instrumentos comumente escondidos no interior da casa das flautas. Como bem caracteriza Rodgers (2014), a música não está fundada em uma escala, a regularidade sonora neste caso é obtida no processo de secagem das flautas o que as coloca em posição oposta àquela dos tubos verdes da maioria das clarinetas de tipo *tule*. Como descrito acima, o som destes tubos são ricos em harmônicos, sejam eles verdes ou secos, o timbre é um elemento extensamente explorado nestas paisagens, o interessante é que neste caso específico ele está diretamente conectado à secagem dos tubos e ao tempo de sua decomposição, como descrito no primeiro capítulo - o que estes povos revelam é a experimentação, por meio da música aerofônica, das qualidades sensíveis próprias do próprio material utilizado em sua confecção (seja ele verde ou seco).

3.1.4 - Algumas Considerações sobre as Pequenas Diferenças

A análise aqui não é sobre a música de um povo ou de uma região, a intenção foi colocar em comunicação músicas de distintos aerofones, algumas delas tocadas, inclusive, no interior de uma mesma aldeia, como o caso da flauta secreta *kagutu* e da clarineta *takwara* soprada pelos

Kuikuru. O que estas descrições revelam, a partir de suas diferenças (maiores ou menores) são características estéticas reveladas a partir da qualidade relacional estabelecida na relação com outros seres. Esses elementos estéticos, tornados audíveis por meio da música, nos falam sobre a qualidade destas relações, aquilo que as caracteriza. Partindo desta concepção, trago algumas reflexões a partir do conjunto das descrições colocadas acima.

Das características elencadas para as clarinetas de tipo *tule* há uma série de elementos que também estão presentes na música das flautas secretas alto-xinguanas e dos aerofones enawene nawe: a alternância talvez seja o principal deles, ela aparece tanto no nível motivico da música das flautas alto-xinguanas, na relação entre estrofe e refrão do canto enawene nawe, como também na relação entre parte cantada e parte instrumental na música deste mesmo povo, o que se assemelha à distinção entre motivo-de-toque e motivo-de-tema waujá, afinal o motivo-de-tema é o canto do *apapaatai* e o motivo-de-toque apenas sopro. A alternância, principalmente no nível sintático (blocos e motivos), revela também uma diferença entre elementos que permanecem sem alteração ao longo de uma suíte, por exemplo, e aqueles que são também repetidos inúmeras vezes, mas com pequenas variações. Essa característica da repetição e variação está presente também na música das clarinetas de tipo *tule* e principalmente nos aerofones proibidos à visão das mulheres no alto-rio-negro (jurupari), tocados em pares, um macho e outro fêmea, onde primeiro é responsável por conduzir a execução da música e o segundo por responder o primeiro, uma espécie de cópia” seguida sempre de uma pequena variação (Piedade, 1997).

Mas essa alternância, principalmente na música alto-xinguanas, aparece também inserida em uma dinâmica relacional entre núcleo e periferia durante a execução das peças. Como mostrado na introdução, a partir dos escritos de Menezes Bastos (2013, 2007), essa diferença entre núcleo e periferia está pautada em uma certa assimetria (ou “hierarquia”) na relação entre mestre e coro ou, para o caso das flautas, entre mestre e acompanhantes, aqueles que fazem cantar os agentes patogênicos e os outros que apenas tocam. Essa estrutura não aparece de maneira determinante nas clarinetas *tule*, mas não estão ausentes, por exemplo, nos cantos coletivos de guerra entre os Wajãpi, onde é o elemento central da condução deste tipo de música.

Outro elemento musical que possui semelhança nas descrições destes aerofones é a regularidade do pulso. São descritas micro variações no pulso, espécies de acentuações mais fortes do pulso em determinados momentos da música: no início de um bloco ou na passagem de um tema (ou motivo) a outro. Assim como na repetição entre as partes, no pulso é possível observar a produção de pequenas diferenças. Além disso, o pulso aparece também conectado ao movimento dos corpos.

Existe uma diferença organológica que atravessa a distinção entre as clarinetas e as flautas e que reverbera em suas sonoridades, de um lado instrumentos sem furos digitais formados por um único tubo e que são conhecidos pela riqueza de harmônicos²¹, de outro tubos com furos digitais ou flautas de Pã com cinco tubos (como entre os Enawene Nawe). Essa diferença faz com que nas flautas secas e com furos digitais seja possível a produção “[...] de figuras melódicas de tessitura mais apurada e elástica do que a melodia de timbres - algo como um leve ‘temperamento’ dos instrumentos” (Rodgers, 2014:428). Ainda assim, o que se observa, mesmo onde estão presentes instrumentos que permitem maior exploração melódica, é “[...] o cultivo das adjacências, das vicinalidades sonoras, dos pequenos intervalos [...]” (Rodgers, 2014:429). No caso Enawene Nawe tais características, seguindo a análise da autora, seriam exploradas na secagem das flautas e na polifonia dos círculos acionados de maneira concomitante e conectados entre si pela pulsação musical.

Seja em termos rítmicos ou quando se descreve as dinâmicas de alternância no interior das músicas dos aerofones, ou mesmo a partir da exploração do timbre, o que se observa nestas descrições é uma experimentação constante das pequenas diferenças. Entre os Enawene Nawe Rodgers (idem) fala em "sutis mudanças microrítmicas (2014:425) observadas na passagem de um *enewarela* (verso) e outro. Sutileza também descrita na passagem da parte instrumental para a parte cantada dos círculos, os aerofones executam a mesma melodia dos cantos. A relação entre os motivos-de-tema no interior de uma peça waujá também traz referências às pequenas diferenças, neste caso a repetição com pequenas variações. No caso das clarinetas são exploradas as sutis variações timbrística, o exemplo das clarinetas da orquestra asurini auxilia a pensar esta característica: entre as quatro distintas clarinetas (descritas acima) os sons fundamentais da *tawapey* e da *tahira* são semelhantes, isso ocorre porque as palhetas de ambas as clarinetas possuem o mesmo comprimento, a pequena variação alcançada entre ambas está no tamanho do tubo, a *tahira*, no conjunto da orquestra asurini, é o menor dos tubos, cerca de 54 cm, enquanto a *tawapey* tem um comprimento de 90 cm.

Uma das diferenças mais marcantes entre o repertório *tule* e o repertório dos tubos secretos Enawene Nawe e das flautas *kawoká* e *kagutu* é a centralidade dada à ordenação e a sequencialidade em relação aos aerofones secretos. Para compreender isso é necessário passar pela posição ocupada pelos mestres da música nestas distintas paisagens e o modo como lidam com os conhecimentos que envolvem o aprendizado e a circulação destes repertórios.

3.2 - Os Mestres das Músicas

²¹ Estival (1994) chega a falar, em relação às clarinetas, em “melodia de timbres”.

Como colocado na abertura, para pensar os conhecimentos dos mestres das músicas nestas distintas paisagens, faço uso das longas considerações elaboradas por Marcela Coelho de Souza (2010, 2012, 2014) sobre o conhecimento indígena. Segundo a autora, partindo da ideia de que o conhecimento indígena é feito na relação e também efeito da relação, o processo de torná-lo visível (neste caso audível), sua materialização por meio da objetificação da relação entre sujeitos, se faz através dos corpos dos conhecedores - especialistas capazes de dar efetividade aos efeitos de certas relações. Estes conhecedores são especialistas na produção de conexões com outros mundos, com outras socialidades. Durante o primeiro capítulo fiz um primeiro movimento neste sentido ao revelar a relação entre os corpos dos instrumentos de vento e os corpos dos mestres da música com atenção especial para o caso Tenharin e também Waujá. Neste capítulo trato da relação com outro aspecto da relação, a música. Para isso trago a descrição de três modos de relação com o repertório e sua circulação: entre os Wajãpi, com ênfase no repertório dos grandes ciclos e a relação do mestre com outros domínios; entre os Enawene Nawe, com atenção para o repertório dos longos círculos e para as ações no processo de fabricação de um especialista (*sotakatare*); Kuikuru e o processo de aprendizagem do repertório da flauta kagutu. Faço isso a partir dos respectivos trabalhos de Beudet & Pawe (2017), Rodgers (2014) e Montagnani (2011).

Entre os Wayãpi há uma figura conhecida como *yemi'aya*, o “mestre de música”. Pessoa conhecida por seus saberes sobre o extenso repertório dos cantos e da música dos instrumentos de vento, sobre sua devida execução e também é o especialista na confecção dos aerofones - por isso é conhecido como “o companheiro dos instrumentos de sopro” ou “o especialista dos aerofones” (Beudet & Pawe, 2017:65). Todo este conhecimento é transmitido de maneira patrilinear, geralmente no interior de uma mesma “facção” (Beudet, 1997). Mas a produção de um *yemi'aya* não está restrita às relações de parentesco, é preciso se fazer mestre por meio da experiência com a música wajãpi. Essa produção ocorre durante a execução das grandes danças e das festas regadas à sonoridade da extensa variedade de aerofones wajãpi. Como resumem Beudet & Pawe (2017): “a música é parentesco, o parentesco é música. Assim, aqueles que participam de uma grande dança são primeiro os filhos mais velhos de cada família. Mas nem todos os primogênitos de família importantes são bons músicos...” (Beudet & Pawe, 2017:65).

A ideia mesma de “companheiro dos instrumentos de sopro” está relacionada ao sufixo *ya*, cujo significado deriva da noção de *leima* “animal doméstico e domesticado” (Beudet & Pawe, 2017:66). Noção de domesticação que no caso wajãpi, como revelam os autores, está desdobrada à ideias de “alojar, acolher, hospedar, no sentido literal de incorporar, um cachorro, um papagaio a uma casa, um ser invisível em um chocalho [...]” (Beudet & Pawe, 2017:66) e

também de aliança com os espíritos auxiliares. Seguindo os escritos de Jensen sobre o classificação wajãpi dos pássaros, Beudet & Pawe (idem) mostram que a concepção de mestre de alguma coisa não é caracterizada por uma relação hierárquica entre dono e xerimbabo, mas estaria muito mais próximas a uma ideia de “proximidade” entre seres ontologicamente distintos. Por isso concluem: “um músico seria como um pajé, mas do qual os aliados [espíritos auxiliares] seriam os aerofones” (Beudet & Pawe, 2017:66). Em um certo sentido o que revela a relação de mestre da música com o seu conteúdo, ou seus tubos, é um duplo movimento, aquele que cuida do repertório, mas também é afetado por ele, uma vez que está-se diante, durante os grandes ciclos, de protótipos de seres do tempo do mito - as anacondas-trompetes no grande ciclo dos pássaros, por exemplo. O mestre como aquele que mantém o repertório e os instrumentos ligados a ele, ambos produzidos no tempo do mito e que durante as festas são capazes de atualizar suas capacidades transformativas; no caso das suítes *tule*, os donos são os donos animais. Quando um mestre se propõe a executar determinado repertório, o que ele faz é produzir uma conexão. Ele traça uma linha que conecta distintos seres (re)produzindo o tempo do mito, o tempo da indiscernibilidade entre humanos e animais.

A capacidade que os mestres das músicas wajãpi possuem em fazer conexões com outros seres através do sopro dos instrumentos de vento, faz deles figuras comumente acionadas, por meio de convites formais, pelos donos das bebidas fermentadas (também os donos das festas). Pouco tempo antes do início da festa o mestre da música sai com outros homens para coleta do material para confecção das flautas, trompetes e clarinetas, eles buscam nos arredores das aldeias os bambus, taquaras e embaúba necessários para a confecção dos tubos. Quando voltam, como detalham Beudet & Pawe (2017), se reúnem e começam a produzir os instrumentos que serão tocados durante a festa, todos eles são afinados de acordo com as suítes ou com os grandes ciclos escolhidos de maneira antecipada pelo *yemi'aya*.

Ainda que o mestre seja uma figura de grande prestígio no interior do grupo, sua ação enquanto grande conhecedor do repertório e dos instrumentos de vento, não parece durar muito mais do que o tempo de duração da própria festa. Ele não constitui uma classe específica de pessoas no interior da sociabilidade wajãpi, trata-se de uma posição efêmera ocupada por pessoas cujo conhecimento foi fabricado muito mais por meio da produção de seus corpos através da proximidade com os aerofones (seus espíritos auxiliares). Além disso, não há, como existem para outros tipos de aerofones, principalmente os secretos, uma casa das flautas, um espaço onde se conjuga o corpo do mestre e os corpos da flauta - essa relação entre os corpos fica restrita, no caso Wajãpi, ao momento da confecção dos tubos. Como dito, sua ação ocorre no início da festa,

saída para colheita dos tubos e durante o acionamento dos tubos pelos dançarinos-instrumentistas, depois disso os tubos são destruídos.

Outro ponto é que a execução de algumas suítes, ainda que exigem certa precisão, um erro pode causar a fúria da anaconda (como descrito para a suíte *moyutule*), não há, como ocorre para a música dos instrumentos secretos enawene nawe e alto-xinguanos, uma centralidade da sequência exata de suas partes. Passo agora para a posição ocupada por mestres da música Enawene Nawe, especialistas na produção do repertório dos cantos e dos aerofones secretos.

Os blocos de cantos enawene nawe formam uma extensa sequência que extrapola os limites das próprias festas, são como ferramentas capazes de ligar uma festa à outra e envolvem também as relação entre os clãs, entre os Enawene Nawe e os seres dos patamares celestes e subterrâneos e também a sazonalidade ecológica. Esse complexo conhecimento que envolve a cosmologia, a relação entre os clãs e também a sazonalidade são manejados por especialistas conhecidos como *sotakatare*, onde o termo sota significa “conhecer de verdade” (Rodgers, 2014:371). Eles são especialistas que dominam a arte de manusear da maneira correta todo o repertório (*derayti*) que saíram em tempos muito antigos do interior das pedras.

Como descrito em capítulos anteriores, os Enawene Nawe são conhecidos por suas longas sequências festivas e o manejo do repertório e do conhecimento necessário para execução destas festas faz dos especialistas pessoas com grande prestígio no interior do grupo. Sem a existência destas pessoas não existe festa, até mesmo a sociabilidade no interior da aldeia é comprometida, ela é dependente das boas relações produzidas no interior das festas com os espíritos (*iyakayriti*) por meio do oferecimento de comida e músicas.

A produção de um *sotakatare* segue duas linhas distintas descritas por Rodgers (2014): de um lado, há uma série de ações que devem ser executadas de modo a produzir um corpo capaz de tornar audível a relação com outros seres, de outro, não é qualquer pessoa que pode se tornar um grande conhecedor, este homem deve ser escolhido. Os especialistas são escolhidos por *kote*:

“[...] que é ele mesmo o maior de todos os *sotakatare*, o guardião supremo dos cantos. Não se sabe bem se *kote* é um *iyakayriti* [espírito subterrâneo] ou um *dakoti* [espectro terrestre dos mortos], mas o fato é que ele é o dono dos *sotakatare*, e é quem decide quem é que é realmente *aõre* [clãs primordiais, chefes] (no sentido “democrático” e volitivo do termo) e pode assumir a tarefa de guardar os cantos” (Rodgers, 2014:371).

A relação com *kote* mostra que os *sotakatare* são “guardiões” dos cantos, mas eles mesmos são guardados pelo *kote*, seus verdadeiros donos.

Para além do aspecto que envolve o encontro entre mestre e o *kote*, há também o aspecto fabricado do mestre das músicas enawene nawe, o que corresponde tanto a relação com outros mestres e ao pagamento com peixes pelo conhecimento transmitido, isso quando seu avô ou pai

não são *sotakatare*, como também a uma série de ações de modo a produzir um corpo com a “língua solta”, capaz de tornar audível as distintas perspectivas feitas presentes nos cantos, as vozes dos espíritos subterrâneos, celestes, de outros povos e dos antigos (Rodgers, 2014:371).

Para isso algumas das práticas enunciadas pela autora são:

“[...]não se deve dormir de lado, ou de braços, pois *kote* pode machucar os dedos indicador e médio, necessários para tocar flauta, portanto se deve dormir sempre de frente e com os braços para trás da cabeça, sempre com a frente voltada para cima, o que contribui para não afugentar os cantos; consumir, junto com *kote*, o sal vegetal, pois ele não deixa a língua ficar feia, solta a língua para que se possa adquirir a fluência; e sobretudo ele deve “não dormir”, ou dormir pouco (“sou eu quem não dorme à noite”, dizia sempre o grande *Kawayri*), porque seu destino é pensar nos cantos dia e noite – *hatatatosetene* por exemplo é esfregar uma flauta *iyaōkwa* e depois colocar nos olhos para não dormir, pois o *iyaōkwa* não dorme” (Rodgers, 2014:371).

Essa série de procedimentos de cuidado com o corpo são elementos que revelam a característica incorporada destes conhecimentos.

Há uma característica central de como a audiência enawene descreve um *sotakatare*, são vistos como sovinas, qualidade oposta àquela comumente descrita para os chefes ameríndios, caracterizados pela sua generosidade. Ela decorre da relação do mestre com os cantos, ele detém o conteúdo dos cantos e também toda a sequência de sua execução. A sovinance própria dos *sotakatate* também está relacionada ao modo como os cantos são executados e guiados pelos mestres, como descreve Rodgers (2014), a principal capacidade de um *sotakatare* não é a memorização da sequência dos cantos, mas principalmente a

“[...] habilidade em fazer saltar propositalmente peças por entre o caminho dos cantos, entre agregações melódicas, de modo a que possam, dizem os Enawene, esconder bem e guardar os cantos, impedindo que os outros Enawene (*sotakatare* ou não) aprendam rapidamente através da repetição ao longo dos anos. Fazem isso de forma alternada ao longo dos blocos de cantos e ao longo dos anos – “são trapaceiros e sovinas os *sotakatare!*”, é uma exortação comum” (Rodgers, 2014:372).

Há algumas similaridades na relação entre mestres e repertórios enawene nawe e alto-xinguanos. No caso dos Kuikuru, como descreveu Montagnani (2011), a relação com o conhecimento que envolve a flauta *kagutu* está estruturada principalmente no aprendizado da sequência exata das peças, as regras que envolvem a sua execução são essenciais para o desempenho exato do repertório. Diferente do aprendizado que envolve as flautas duplas *atanga*, cujo sonoridade está diretamente relacionada com a luta, e da clarineta *takwara*, relacionada à guerra, o aprendizado da flauta *kagutu* é individual e envolve a relação mestre/aprendiz. Para aprender o repertório, quando não existe entre aprendiz e mestre uma relação de filiação²², é necessário o pagamento feito por meio de dinheiro ou objetos valiosos como os colares de

²² Quanto é no interior da mesma família o aprendizado é realizado no período de reclusão do jovem (Montagnani, 2011).

caramujo, mas como notou Montagnani (idem), há também a possibilidade do repertório ser trocado entre dois flautistas que trocam suas suítes. A principal diferença em relação às clarinetas e às flautas duplas está na formalidade que envolve a transmissão dos saberes para tocar a flauta *kagutu* e também no conjunto de ferramentas e técnicas para efetivação da transmissão deste saber. Ainda que ele também seja feito durante a execução das flautas, há um conjunto de ações formais que envolvem mestre e aprendiz que são essenciais. Estes saberes não estão restritos ao repertório enquanto um sistema fechado de peças encadeadas umas nas outras, mas são atravessados por narrativas míticas (momento onde é marcada a fala do nome dos espíritos - *itseke* -, aquilo que singulariza cada uma das peças), pela relação com o canto *tolo* das mulheres (eles possuem a mesma melodia das flautas e por isso os homens o utilizam no aprendizado dos aprendizes), por gestos corporais que criam imagens do repertório e por técnicas específicas de transmissão deste repertório, com atenção especial para as sílabas (Montagnani, 2011).²³

Como mostra Montagnani (2011), a estrutura das narrativas míticas estabelecem conexões com as estruturas da música das flautas, isso ocorre porque os mitos falam do momento quando os espíritos-animais (*itseke*) cantaram pela primeira vez. Hoje, o início das peças é justamente a fala do *itseke* através da flauta, momento quando pronunciam seus nomes, fazem exatamente como fizeram no tempo do mito. Por esse motivo, a sequência dos nomes pronunciados pelos animais-espíritos no mito é um elemento central na transmissão do conhecimento sobre o repertório *kagutu*.

A relação dinâmica entre os motivos, entre a base (*iina*) e a ruptura (*itsinkungu*), e também sua sequência no interior das peças se faz através dos gestos. Como descrito acima, os mestres, quando descrevem para os aprendizes o motivo de base realizam movimento com as mãos próximas do solo, quando descrevem a ruptura as mãos são levantadas para o alto, ficam erguidas pelo tempo de execução da ruptura e depois retornam à base. Além dos gestos, um dos principais elementos na aprendizagem do repertório *kagutu*, como descreve nos ínfimos detalhes Montagnani (2011), ao desenvolver longo capítulo sobre as mnemotécnicas *kuikuru* em sua tese, é o uso das sílabas. As sílabas, destituídas de significado lingüístico, permitem transmitir,

²³ Montagnani (2011) traz uma descrição interessante sobre os mestres das flautas *kagutu* entre os *Kuikuru*. Havia dois núcleos distintos que conheciam o repertório, um formado por *Kamangagü* e *Jakalu* que foram alunos de *Nahum*, mestre que faleceu em 2005 e era visto como o maior conhecedor da música *kagutu*. *Kamangagü* e *Jakalu* são respectivamente sobrinho e filho de *Nahum*, por isso conhecem o repertório em sua totalidade. Outro núcleo era formado por *Tutekuegü* que fez todo seu aprendizado, por meio de pagamentos, com *Tupa* que não era do mesmo círculo familiar que o seu. Isso traz alguns efeitos em termos sonoros, *Tutekuegü* executa frases mais amarradas umas às outras e suas suítes são mais rápidas com número de repetições não sendo um elemento importante. Isso também se deve ao fato de que o aprendizado de *Tutekuegü* foi feito por meio, mas não exclusivamente, dos cantos femininos *tolo* que executam a mesma melodia das flautas *kagutu*.

principalmente no início do aprendizado, quando os iniciados não têm acesso às flautas, o nome dos espíritos, o movimento melódico e também os intervalos da música *kagutu*.

Montagnani (2011) revela como estas ferramentas de transmissão e memorização do repertório *kagutu* são capazes de produzir não uma representação real do conteúdo, mas de atualizar os caminhos necessários para sua reprodução, são como mecanismos capazes de orientar os trajetos percorridos.

3.2.1 - Os Repertórios e sua Regularidade

Essa breve descrição do conhecimento do repertório musical e dos mestres das músicas wajãpi, enawene nawe e kuikuru revelam algumas singularidades na relação entre ambos. A descrição de Baudet & Pawe (2017) dos *yemi'aya*, especialistas na fabricação dos instrumentos de vento, mostra como estes mestres não somente são responsáveis por cuidar e confeccionar o tubo, escolher o repertório, mas como, nesta relação de maestria, são afetados pelos sujeitos destes conhecimentos. Além disso, sua capacidade de ação é resultado da sua habilidade em conectar-se com outros domínios, os aerofones são seus espíritos auxiliares nestas tarefas. Os Sotakatare revelam, além da proteção que exercem sobre o repertório, o que lhes garante ainda mais prestígio no interior do grupo, o caráter incorporado do conhecimento musical²⁴. As descrições de Montagnani (2011) sobre as mnemotécnicas kuikuru revelam os complexos procedimentos envolvidos no processo de transmissão de um repertório caracterizado por sua sequencialidade e ordenação. É possível observar que a palavra, narrativas míticas e uso de sílabas, e os gestos dos corpos são centrais na circulação do repertório destas flautas. A relação entre música e corpo não está restrita aos instantes da dança e sopro dos aerofones, ela está posta tanto na fabricação de um corpo capaz de objetificar, transformar em música, a relação com outros seres, como também nos procedimentos minuciosos utilizados na circulação desses saberes musicais.

Seja entre os Wajãpi, ou entre os Enawene Nawe e Kuikuru, o prestígio é uma característica que os mestres possuem no interior do grupo, mas no caso dos dois últimos, esta posição ocupada pelos mestres aparece atravessada por uma série de mediações. No caso dos Enawene Nawe, a relação entre os clãs e os espíritos e aerofones pertencentes a cada um deles é

²⁴ Caráter incorporado do conhecimento que leva também a pensar outra característica destas paisagens, a indiscernibilidade entre mente (alma) e corpo. Isso é ainda mais evidente no conceito waujá de nukãitsixu cujo significado é “eu penso” ou “no meu pensamento”, como mostra Piedade (2004) os fonemas *kãĩ* “som” e *tsixu* “ventre, abdômen” revelam a ideia mesma de “som do ventre” (:49). O autor revela a região do ventre tanto como região do pensamento como também da lembrança: “meu ventre me causa lembrança” (:49).

central; no alto Xingu a aliança com os agentes patogênicos mais perigosos (feitos presentes através das flautas) está associada ao processo de singularização e magnificação dos chefes alto-xinguanos (Barcelos Neto, 2008); entre os Wajãpi a incorporação do outro é mais direta, não existe tanto a produção de uma classe específica de pessoas ou muitas camadas de mediação²⁵. Isso parece refletir na característica do repertório dos aerofones secretos onde a sequência e a ordem são características centrais. Mas isso também reflete a qualidade da relação estabelecida com outros seres, como procuro destacar.

Para além do prestígio dos mestres, existe uma diferença significativa quando olhamos para o repertório dos aerofones wajãpi e àquele dos aerofones secretos enawene nawe e kuikuru. Nos dois últimos, a centralidade da ordenação e da sequência exata de suas partes são condições para sua execução. Existe uma significativa diferença entre ambos e a relação com os mestres, de um lado essa sequência deve ser manejada de modo a não ficar completamente exposta à audiência, elemento ligado à sovinice dos *sotakatare* enawene nawe com os repertórios que guardam consigo (Rodgers, 2014), de outro a centralidade da ordenação, esteticamente valorizada entre os Kuikuru, onde a memória e o acionamento de complexos mecanismos mnemotécnicos são características centrais. Os flautistas kuikuru não descrevem a totalidade do repertório das flautas, como mostra Montagnani (2011), eles somente o acessam a partir das regras de encadeamento e sucessão de suas partes. Nos Wajãpi a valorização estética, principalmente nos grandes ciclos, quando está presente um conjunto maior de aerofones, está assentada no "amálgama acústico" (Beudet & Pawe, 2017:70). Como descrevem os autores, muitos instrumentos são confeccionados por horas durante período que antecede as festas e na sua execução muitas vezes se torna impossível distingui-los sonoramente, eles somem no interior da massa sonora. A diferença entre os tubos deixa de ser no aspecto sonoro e passa a ser visual, na ornamentação e movimento dos corpos dos dançarinos-instrumentistas. Estamos diante de uma música wajãpi que valoriza as qualidades intensivas dos seres da floresta, na maioria animais nos quais os dançarinos-instrumentistas se transformam durante as festas regadas à bebida fermentada. Lembrando que a sedução e a tristeza na forma de lembranças de um tempo perdido, quando humanos e animais se comunicavam, são as qualidades principais destas relações entre os Wajãpi e os animais (Beudet & Pawe, 2017).

Tanto nas descrições de Ana Paula Rodgers (2014) como nas de Tomasso Montagnani (2011) e Acacio Piedade (2004) a ordenação do repertório em distintos níveis das respectivas músicas enawene nawe, kuikuru e waujá, tem como efeito a manutenção das boas relações com

²⁵ Para uma descrição desses processos ver o capítulo anterior.

os espíritos, a ruptura da ordem causa o desagrado dos espírito que são presentificados durante o sopro destes tubos proibidos à visão das mulheres. Montagnani (2011) explora a relação entre intencionalidade do flautista e dos espíritos na música da flauta kagutu. Tomando como ponto de partida que os músicos kuikuru não são os compositores, o etnomusicólogo faz a seguinte questão: seriam então intérpretes? Parte do repertório é a voz do itseke, além disso, as regras de execução são efeitos da intencionalidade dos espíritos, uma vez que quebradas geram efeitos vingativos dos espíritos com os próprios flautistas. Estas regras, como detalha o autor, estão presentes tanto no nível do que denominou de padrões (conjunto de motivos de base ou ruptura) como também na sequência das peças. No caso dos padrões sempre quando se passa de um para outro, por exemplo do 3 para o 4, tem que antes repetir o padrão 1 - ele repetido sempre que há uma passagem de um a outro padrões. No caso das peças trata-se da sequência exata da execução no interior da suíte. Assim, a intencionalidade dos espíritos estaria menos nos motivos e mais no nível das regras de sucessão (Montagnani, idem). Mas qual seria o espaço para a ação do músico no interior do repertório (ver nota 22)? O número de repetições de determinado padrão e também as diferenças no intervalo são parte da intencionalidade do músico, segundo descrição de Montagnani (idem).

No nível sintático dos padrões há dois traços estéticos centrais, a repetição e o paralelismo, repete-se para variar de um padrão a outro, isso produz uma estrutura paralelística da música kagutu (Montagnani, 2011). Desta maneira, além da questão da beleza estética ligada à sequência e ordenação dos elementos estruturais da música kuikuru, a repetição e paralelismo são traços muito valorizados. Esses elementos estéticos tornados audíveis a partir da relação entre mestre e espírito, revelam a qualidade da relação estabelecida entre eles, a beleza na ordenação, repetição e paralelismo são como efeitos relacionais da conexão entre os Kuikuru e os espíritos. Estaríamos diante de transformações da clássica proposição de Lúcia Hussak van Velthem (1995) “o belo é a fera”, onde a valorização estética é produzida a partir da relação com figuras perigosas da alteridade wayana.

Na música Wajãpi há a valorização da fusão dos distintos sons dos aerofones (Beaudete & Pawe, 2017); os músicos, nos grandes ciclos, parecem explorar as qualidades intensivas dos animais - isto está no som, nas máscaras e nos cantos que falam da chegada, aproximação (sedução) e execução destes seres (idem). Grande parte do repertório das clarinetas descritas acima tem origem animal, seja por meio dos donos animais ou no tempo mítico. Quando não são animais, a origem são grupos vizinhos ou marcam ações rituais específicas no interior das festas (aparecem associadas às mulheres, às bebidas fermentadas). Estes distintos tubos apontam, quando soprados de maneira coletiva, para um centro virtualmente ocupado por um inimigo - o

porco morto na festa cinta-larga (Dal Poz, 1991), o dono da festa e também a cabeça da *tapi'ira* (anta) na festa kagwahiva (Peggion, 2011) e o tronco na festa arara (Teixeira-Pinto, 1997) são alguns exemplos que trouxe no capítulo anterior. Beaudet & Pawe (2017) descrevem que há algo de comum em todas as danças no Oiapoque, elas têm como referência um centro, que pode ser virtual, mas que é ocupado pelo dono da festa, pela canoa da bebida fermentada e é também o centro da dança. Tudo se passa como se, quando apontadas para o inimigo, direcionassem para um centro difuso, instável, para o ponto de vista do Outro.

Essa imagem do centro é inversa àquela do tronco entre os Kamayurá quando Menezes Bastos (2015) descreve a exegese nativa sobre o Centro tonal, ou do eixo principal (base) na música das flautas entre os Kuikuru (Montagnani, 2011), ou dos nomes dos espíritos e sua sequência presente nos cantos Enawene Nawe (Rodgers, 2014). A presença do nome dos espíritos nos cantos Enawene Nawe ou a própria fala dos *itseke* apresentando seu nome através das flautas *kagutu* entre os Kuikuru, são exemplos que revelam a centralidade que a nomenclatura tem no interior destes regimes de sonoridade. Rodgers (2014), chamou de “serialismo enawene nawe” este processo de sequenciação via nome dos cantos manejado pelo mestre da música (*sotakatare*). Para a autora há uma série de “filtros” na execução da música que conecta os clãs Enawene Nawe, os espíritos dos patamares subterrâneos, a distribuição dos nomes e a sazonalidade ecológica, todos elementos que apontam para uma certa ordenação e regularidade destes repertórios e de sua sonoridade.

A música, seu repertório e os elementos estéticos, são efeitos das qualidades das relações estabelecidas entre humanos e não humanos. A diferença entre os Wajãpi e os Kuikuru, por exemplo, ilustra modos distintos de relação com figuras da alteridade que exploram determinadas qualidades estéticas. Entre os Wajãpi explora-se, nos grandes ciclos, as qualidades intensivas dos animais. No *wila*, grande ciclo dos pássaros, os trompetes e seu som grave estão para a figura mítica da anaconda, assim como as flautas de Pã e seu som mais melódico estão para os pássaros que na narrativa mítica pintaram seus corpos a partir dos excrementos multicoloridos da grande serpente. No caso Kuikuru e também enawene Nawe as qualidades intensivas dos espíritos *itseke* estão presentes justamente na regularidade e sequencialidade de sua estrutura no nível sintático dos conjuntos de motivos e na sequência das peças no interior das suítes. Mas o que acontece quando um dos sujeitos desta relação é modificado? Quais os efeitos estéticos das novas relações estabelecidas?

Para responder esta pergunta volto aos cantos femininos alto-xinguanos. O som da flauta, tido como “canto”/“fala” do *apapaatai/itseke*, pode, também, ser traduzido para o canto das mulheres durante as festas do *Iamurikumã* (Wauja) ou cantos femininos *tolo* (Kuikuro). Há uma

relação de complementaridade entre o canto feminino e a música das flautas, ambos possuem a mesma melodia, com a diferença que as mulheres inserem letras cujo tema são as relações amorosas²⁶. Se há o interdito das mulheres em relação a *kawoká*, não podem tocá-las nem vê-las, durante esses momentos é como se elas estivessem, como dizem as mulheres wauja, “dando o troco” (Mello, 2005:96). O repertório destes cantos femininos são caracterizados pela criatividade, senso assim o oposto da imagem de repertório congelado das flautas *kagutu*.

Bruna Franchetto & Tommaso Montagnani no artigo *Flûtes des Hommes, Chants des Femmes: images et relations sonores chez des Kuikuro du Haut-Xingu* (2011) buscam compreender os efeitos dos cantos *tolo* na relação entre homens, mulheres e espíritos. Fazem isso analisando a torção melódica produzida pelas mulheres no canto e sua relação com o som da flauta *kagutu*. Como mostram os autores, o momento no qual o nome do espírito é pronunciado na música das flautas corresponde ao instante onde é cantado o nome dos personagens masculinos (amantes) nos cantos femininos *tolo*. Mas essa relação analógica entre flauta e canto feminino (espíritos e amantes) também é atravessada pela produção de uma diferença significativa, uma vez que as mulheres produzem uma transformação “silenciosa” (pois nunca revelada pelas exegeses nativas) na melodia da flauta. Essa torção revela uma alteração na relação estabelecida com os espíritos. Como detalham os autores, teríamos, de um lado, os homens que não podem errar a música executada sob pena de sofrerem retaliação dos espíritos, de outro, as mulheres que obliteram no texto o espírito ao usarem os nomes dos amantes e também realizaram uma alteração melódica. Enquanto as mulheres amenizam a presença do espírito, a ação dos homens ao soprarem as flautas torna explícita sua existência, como mostrado acima. Seguindo estas características, Franchetto & Montagnani (2011) concluem quais seriam os efeitos dessa apropriação e transformação que as mulheres fazem no repertório da flauta na qualidade da relação estabelecida com os espíritos. Eles mostram que existe uma “assimetria” entre os homens e os espíritos donos das canções (*itseke*) e uma “simetria” entre as mulheres e estes mesmos espíritos. Isso ocorre porque “en chantant tolo ou jamugikumalu, les femmes caribes du Haut-Xingu deviennent les Hyper-Femmes du mythe, des femmes-esprit, comme elles le disent elles-mêmes” (Franchetto, B. & Montagnani, T., 2011:18). Se na música da flauta a relação é entre flautista e espírito, no canto é entre espíritos, disso resulta as transformações nas qualidades

²⁶ Como mostra Mello em sua tese *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (2005), não é todo canto realizado pelas mulheres durante a festa feminina que está conectado ao som das flautas. Existem os cantos relacionados ao mito que narra a transformação das mulheres em hiper-seres após a ruptura da reciprocidade com os homens e também aqueles que falam das paixões, principalmente o sentimento cotidiano do ciúmes, denominados de *kawokakuma* “música de flauta” (Mello, 2005:43). Como nota Piedade (2004), não é a suíte toda das flautas que pode receber a letra, ou seja, que pode ser capturada e traduzida na canção feminina. Isso ocorre porque determinadas suítes são “o verdadeiro canto do kawoká”, o que impede de serem tomadas pelas mulheres (Piedade, 2004).

estéticas: pequena alteração da estrutura melódica e abertura para o campo da criatividade das mulheres-espírito. Retorno a estas questões envolvendo relações de gênero no próximo capítulo.

3.3 - A Fala das Flautas

Além da sintaxe musical, da ordenação das partes que compõem a música das flautas, clarinetas e trompetes nestas paisagens, o som dos aerofones, como colocado na abertura do capítulo, aparece em muitos casos associado à voz, ao chamado, à fala e ao canto de outros tipos de gente. Sua agência não está restrita à materialidade dos tubos, como mostrado no primeiro capítulo, nem está limitada à sintaxe musical, como descrito na primeira parte deste capítulo. Estes tubos são atravessados pelo ar e também pelo ponto de vista de outros tipos de gente, aquilo que ouvimos comumente é a voz, fala, chamado ou canto de um animal ou espírito. Sendo assim, através do som destes tubos é possível perceber que a condição daquilo que é humano é constantemente deslocada nestas paisagens.

3.3.1 Corpos que Incorporam e que são Feitos de Vozes Outras

Essa característica do som dos aerofones, o fato das suas sonoridades (voz, fala, canto) serem sempre emitidas por uma figura do mundo exterior, é uma qualidade presente e descrita em muitas etnografias sobre os cantos indígenas. Como colocado acima, nos “cantos-chamado” dos Kisêdjê o sujeito que canta é um rato-gente (Seeger, 2015); nos cantos do Yawari kamayurá a passagem de uma canção para outra se faz por meio de onomatopeias que são os sons de animais e espíritos (Menezes Bastos, 2013); os cantos xamânicos marubo, conhecidos como iniki, são feitos das palavras dos espíritos (Cesarino, 2011); nos cantos araweté são feitos presentes os mortos, inimigos e espíritos (Viveiros de Castro, 1986; Heurich, 2015). Ainda que cada um desses cantos sejam produzidos a partir de uma complexa relação envolvendo humanos e outros tipos de gente, há algo que os conecta. Como sintetiza Seeger (2015) ao pensar a música nestas paisagens, há uma “ambiguidade” na fronteira entre humanos e animais expressa musicalmente. Olhar, ainda que brevemente, para o que se diz sobre o sujeito da enunciação nestas paisagens é importante para pensar também a sonoridade dos aerofones.

Na entrevista *Vejo os Araweté Através da Minha Experiência com a Antropologia*, concedida por Eduardo Viveiros de Castro e conduzida por Rafael José de Menez Bastos e Carmem Rial, originalmente publicada na revista *Ilha* de 2002 e presente na série *Encontros* organizada por Renato Sztutman (2008), há uma passagem interessante que permite compreender a complexidade da música nas terras baixas, os entrevistadores relembram que, apesar de Eduardo

dizer que possui um péssimo ouvido para a música, ele “escreveu no Araweté [tese] trechos dos mais interessantes sobre música nas terras baixas” (2008:70). Suas reflexões sobre os cantos dos deuses e dos guerreiros presentes em sua etnografia *Araweté: os deuses canibais* (1986) e no artigo *Imanência do Inimigo* (2002a) não eram sobre o conteúdo propriamente musical do canto, mas traziam análises sobre um elemento importante da música indígena, aquilo que a estrutura, a noção de que o sujeito da enunciação nestas paisagens sonoras é quase sempre um Outro²⁷. Retornar para suas análises, em especial para o seu artigo, mais especificamente para a relação entre matador e vítima, tema central dos povos tupi, pode auxiliar na compreensão dessa qualidade que também está presente em muitas das músicas sopradas nos tubos nos pátios das aldeias. Além disso, corrobora na compreensão que aquilo que comumente chamamos de música é a voz, fala ou canto de outros tipos de gente.

No artigo *Imanência do Inimigo* (2002a), ao tratar da complexa relação de enunciação envolvendo o matador araweté (*moropi'ñã*) e sua vítima e também da fabricação do corpo de um guerreiro araweté, Eduardo Viveiros de Castro teve como objetivo a compreensão da dinâmica relacional envolvida entre esses dois sujeitos. Tratava-se, além disso, de um exercício de compreensão de um regime amplamente encontrado na Amazônia, daquilo que o autor chamou de “economia da alteridade”, “onde o conceito de ‘inimigo’ assinala o valor cardinal” (Viveiros de Castro, 2002a:267).

Essa relação entre o *moropi'ñã* e sua vítima estava inscrita, segundo a leitura do autor, em um processo de afinização, o desenvolvimento de uma relação que não estava restrita à relação entre o matador e a vítima, mas também os parentes distantes. Desta forma, todo o processo de envolvimento entre matador e vítima não estava inscrito no idioma da consanguinização. Isso fica claro quando compreendemos que a relação entre *moropi'ñã* e vítima é de inimizade passa a ser de amizade (*apihi-pihã*)²⁸. Essa transformação da inimizade em amizade está refletida também na posição ocupada pelo inimigo, antes à frente do corpo do *moropi'ñã* e posteriormente, na dança guerreira, momento quando são cantadas suas canções, atrás do matador. Após matar um inimigo o matador (*moropi'ñã*) morre, ele passa por uma série de processos de transformação que no início, momento quando come muito pouco, vomita o sangue do inimigo e cheira a cadáver, o aproximam da condição mesma de um morto. Com o tempo essa relação de inimizade passa a ser de amizade, as qualidades presentes no período inicial do resguardo são alteradas. Esse processo

²⁷ As reflexões sobre como os deuses e guerreiros nos cantos araweté derivaram das análises realizadas por Eduardo Viveiros de Castro sobre a guerra tupinambá a partir das descrições dos cronistas presente tanto em sua tese como também no artigo *Vingança e Temporalidade* (1985) escrito junto com Manuela Carneiro da Cunha.

²⁸ *Apihi-pihã* é o nome dado a uma espécie de “amizade cerimonial”, quando há a constituição de laços de afinidade entre dois casais, geralmente parentes distantes, que partilham os cônjuges sexualmente, realizam expedições de caça e são parceiros durante a dança ritual (Viveiros de Castro, 1986; 2002a).

de transformação da relação entre matador e vítima pode ser observado em termos espaciais, o espírito da vítima que no início se coloca à frente do corpo do matador, o que impede moropi'nã de ter relações sexuais com sua esposa pois o espírito penetraria o corpo da mulher, passa a estar, durante a dança guerreira, momento que são entoadas suas canções, atrás do corpo do matador.

Esse conjunto de elementos que envolvem o encontro, ou melhor, a captura do corpo da vítima através do corpo do matador, o que implica uma série de cuidados e modos de preparo deste corpo, dizem respeito à fabricação de um novo corpo. Produzir um corpo, como fora colocado na introdução, é fazê-lo adquirir partes de outros sujeitos, partes da vítima são acrescentadas ao corpo do matador que passa por isso a adquirir outros modos e capacidades. Como descreveu Pedro Cesarino (2016), na relação matador-vítima há um movimento constante de montagem e desmontagem dos corpos. Como descreve Viveiros de Castro (2002a), a vítima ao tornar-se um “apêndice” do corpo do matador faz com que certas transformações ocorram, uma delas é no caráter do moropi'nã, todo guerreiro carrega consigo uma certa ambiguidade em seu temperamento, ele pode se tornar agressivo a qualquer momento, por isso são pessoas tanto admiradas quanto temidas, mas a principal transformação diz respeito ao estatuto do matador frente aos Maï (seres celeste), eles se tornam uma espécie de “deus antecipado”.²⁹

O procedimento de incorporação de partes da vítima não está restrito somente à consubstancialidade, ao processo de contaminação do sangue do matador através do sangue da vítima, ele se faz, também, por meio do recebimento de cantos dos mortos. Aqui entramos propriamente no tema da ambiguidade que envolve o sujeito da enunciação nestes cantos. O ato do espírito da vítima ir buscar os cantos que posteriormente serão transmitidos ao matador, marca o encerramento do período de reclusão e restrição pelo qual passou o moropi'nã. O final da reclusão era marcado por uma dança onde era entoado o canto da vítima. Um morto costuma transmitir uma série de canções que depois de cantadas no pátio da aldeia pelo matador podem ser capturada por qualquer outro homem e cantada por ele em uma outra festa, o que mostra que não se estabelece uma relação de propriedade entre matador e a canção da vítima. Essa relação

²⁹ Entre os Wari povo de língua txapakura e habitantes de onde hoje é o estado de Rondônia, há um processo interessante de fusão entre vítima e matador descritos por Aparecida Vilaça em sua dissertação que resultou no livro *Comendo como Gente: formas de canibalismo Wari' (Pakaa Nova)* (1992). Assim como entre os Araweté o guerreiro wari' passava por um período de reclusão com duração aproximada de um mês. Durante este período eles não poderiam rir, falavam muito pouco, costumavam chamar as mulheres que lhe serviam chicha soprando uma flauta, comiam com uso de palitos e a comida era servida pelas suas irmãs - o uso de palitos era justamente para evitar que levassem seus dedos à boca, seria como se, atravessados pelo corpo do inimigo, devorassem a si mesmos. Todo esse longo período que envolve uma série de cuidados com o corpo e etiquetas a serem seguidas tem por finalidade auxiliar no processo de consubstancialidade do matador e sua vítima. Contaminado pelo jam - espécie de “traço” ou “imagem” de um determinado corpo - do inimigo, o matador deve engordar e fazer com que o sangue do inimigo também contamine seu sêmen, após a reclusão quem engordará será sua esposa. A chicha consumida durante o resguardo serve para auxiliar na digestão do sangue do inimigo, o matador único que não comia da vítima, não o fazia porque estava digerindo o jam/sangue do inimigo.

com os cantos é central, como mostra Viveiros de Castro, “os inimigos rebem em geral dois epítetos muito sugestivos: *kã’un nãhi*, ‘molho de cauim’ [...] e *marakã nin*, ‘futura música’”; o primeiro faz referência ao fato dos Araweté utilizarem partes dos corpos dos mortos para “dar gosto à bebida”³⁰, o segundo “indica a função principal dos inimigos: trazer novos cantos” (Viveiros de Castro, 2002a:275).

As canções entoadas nas festas de cuim “são todas canções dos inimigos cantadas originalmente por um matador”, mas em termos enunciativos “o sujeito da enunciação é sempre a vítima que pode estar falando em seu próprio nome, mas pode também estar citando a palavra de terceiros” (Viveiros de Castro, 2002a:275). Em termos da enunciação estamos diante do ponto de vista do inimigo, sua complexidade está principalmente em seu caráter “citacional”, a vítima pode estar anunciando a palavra de uma série de outros sujeitos, inclusive do próprio matador, como mostra um dos exemplos trazidos por Viveiros de Castro (2002a). O inimigo, durante todo o processo de transformação da relação entre ele e o matador, é compreendido enquanto sujeito, sua humanidade nunca é obliterada. Mas como salienta o autor, a “produção do inimigo como sujeito” tem como condição o movimento inverso: “a objetivação do matador, sua alteração pela vítima - sua identificação ao inimigo como inimigo” (Viveiros de Castro, 2002a:289). Isso está inscrito no canto: o matador aparece como sujeito porque aos olhos da vítima é observado como inimigo³¹. Sendo assim, Viveiros de Castro (2002a) elabora um dos pontos centrais de seu argumento, mostrando que o processo de fusão entre matador e vítima está atravessado por uma relação social entre dois sujeitos e que se trata menos de um processo de apreensão da substância do inimigo e mais da possibilidade de ocupar um ponto de vista:

“Se é verdade que ‘o ponto de vista cria o objeto’, não é menos verdade que o ponto de vista cria o sujeito, pois a função de sujeito define-se precisamente pela faculdade de ocupar um ponto de vista” (Viveiros de Castro, 2002a:291).

Uma transformação deste tema pode ser observada também entre os Parakanã, Carlos Fausto no livro *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo mazônia* (2001) mostra como neste povo os cantos dos inimigos são recebidos por meio de sonhos e não há a necessidade do inimigo morto em si. Esses cantos são inseridos no processo de “familiarização” do inimigo descrito intensamente por Fausto (2001) e são compreendidos, da perspectiva do matador, como sendo seus xerimbabos. No lugar do inimigo morto o que se observa entre os Parakanã é a morte do

³⁰ Entre os araweté o consumo dos corpos é um ato realizado pelos deuses, por isso as partes do corpo do inimigo são utilizadas para “dar gosto” (Viveiros de Castro, 2002a).

³¹ Para uma análise aprofundada sobre a forma e conteúdo dos cantos araweté ver a tese *Música, Morte e Esquecimento na Arte Verbal Araweté* (2015) escrita por Guilherme Orlandini Heurich. O autor, baseado em uma série de traduções de cantos de inimigos, espíritos flechadores e os Maï (gente celeste), realiza uma sofisticada análise sobre o lugar da palavra e da metáfora nos cantos araweté.

próprio canto durante a festa do opetymo. Mas a morte dos cantos não é realizada por aquele que recebeu os cantos por meio dos sonhos, por isso os cantos são transmitidos para uma terceira pessoa que passa a ocupar a posição de metymonara - trata-se de um sujeito situado entre o inimigo e o matador parakanã. O metymonara, como descreve Fausto (2001) é simultaneamente matador e vítima, caça e presa - isso ocorre porque o canto é o simultaneamente o duplo do inimigo e o ato vocal sua morte. Esses cantos, chamados de canto-jaguar, são como presas que carregam qualidades predadoras, matá-los durante a festa é como executar o duplo do inimigo onírico. Tanto entre os Araweté quanto entre os Parakanã é possível observar a replicação da relação matador/vítima em diversos níveis, essa dualidade está inscrita no interior da pessoa no processo de fusão entre matador e vítima, mas também pode aparecer de modo coletivo na relação entre convidados e anfitriões.

Essa fusão entre matador e vítima, está inscrita em um processo mais amplo que envolve os ritos antropofágicos. Como notou Renato Sztutman (2008) em sua análise sobre estas festas, se por um lado é produzida a indiscernibilidade entre estes sujeitos, da mesma forma que ocorre a diluição da fronteira entre os grupos anfitriões e convidados durante a sequência festiva, há também o processo de diferenciação entre o matador e o coletivo, ele passa a ser visto como inimigo. Tudo se passa, como salienta o autor, como se para produzir a diferença fosse necessário atravessar zonas de indiscernibilidade, momento quando as fronteiras dos humanos entre si e dos humanos com os não humanos são tornadas opacas.

A complexidade que envolve o enunciador nas terras baixas não está restrita à relação entre matador e vítima, tema central da guerra ameríndia e que possui grande rendimento entre os povos tupi, ela atravessa toda relação que envolve figuras da alteridade e neste caso o xamanismo é também uma prática importante para pensarmos a diluição das fronteiras e a ambiguidade do sujeito enunciador nestas paisagens. Carlo Severi (2002) traz uma reflexão sobre o xamanismo kuna sobretudo a partir do lugar do enunciador, caracterizado por uma singularidade complexa, e também da linguagem empregada. Ainda que pautado por uma reflexão de caráter cognitivista, centrada sobretudo na noção de crença e na relação entre imagem e linguagem, há alguns pontos importantes de sua leitura, sobretudo aqueles referentes à complexidade que envolve o locutor nestas paisagens³².

³² Severi (2002), a partir de uma análise da pragmática ritual kuna que envolve a produção de relações e enunciados complexos, voltará sua atenção para os processos cognitivos e de produção de imagens. Esse caráter cognitivo, como mostra André Demarchi (2009), é uma característica comum nos estudos da antropologia da arte, está presente, ainda que de maneiras distintas, em Gell e Severi, no segundo há uma análise voltada para o efeito emotivo característica ausente em Gell que busca compreender, a partir de uma análise cognitiva, a ação dos objetos nas relações sociais. A crítica ao caráter cognitivo da análise de Severi se faz porque ela está fundamentada em uma certa noção de crença e acaba por imprimir uma distinção entre nós, o conhecimento antropológico que permite acessar a construção desta crença, e os outros, aqueles que são levados pela própria crença. Uma crítica mais detalhada em relação a uma certa

Entre os Kuna, Severi (2002) observou que o xamanismo pode ser pensado tanto pelo emprego de formas de linguagem especiais, o que revela uma certa singularidade na forma de enunciação, diferente daquela comumente empregada no cotidiano, como também pela identidade ambígua do xamã. Essa linguagem é tanto capaz de produzir um determinado contexto específico de enunciação como também marcar a identidade ambígua do enunciador, ela funciona como uma espécie de “máscara acústica”, em que o elemento mais importante da palavra não é o seu significado, mas sua capacidade de transformar e revelar a ambiguidade do sujeito enunciador (Severi, 2002:37). Se por um lado o xamã utiliza de técnicas de enunciação que suscitam imagens verbais, a linguagem empregada por ele também possibilita a produção de um contexto específico - neste caso o ritual, para o autor, é marcado por uma diferença em relação ao cotidiano, principalmente em relação à linguagem ordinária. Além disso, a palavra mesma produz a identidade do sujeito enunciador, uma identidade atravessada pela ambiguidade - o xamã kuna ocupa uma espécie de entre-lugar, está entre o espírito que cura e o espírito predador. Para Severi (2002) as palavras no xamanismo kuna são menos agentes da transformação dos objetos do mundo e mais como uma voz complexa que revela a natureza singular do xamã.

Suas reflexões sobre o xamanismo e a linguagem trazem importantes contribuições para pensar a fala das flautas. Elas permitem criar uma conexão entre o som dos aerofones e a fala dos xamãs, ambos pautados em uma linguagem singular, justamente porque tornam presente outros tipos de gente e seus modos de ação, revelando, no caso dos cantos descritos acima, a ambiguidade do enunciador, sejam eles os guerreiros tupi e a relação com o duplo do inimigo ou o xamã kuna e os seus espíritos auxiliares. Sendo assim e tomando de empréstimo a expressão utilizada por Severi (2002), é possível dizer que as palavras xamânicas, mas também o som das flautas, operam como uma espécie de “máscara acústica”, são capazes de ao mesmo tempo tornar ambíguo o sujeito da enunciação e tornar presente uma entidade do mundo exterior. Desta forma, não é o significado o elemento mais importante na propagação acústica dos cantos e sopros, mas a capacidade de produzir a ambivalência do enunciador.

antropologia de caráter cognitivista e que parte da noção de crença pode ser lida no artigo O Nativo Relativo (2002), Eduardo Viveiros de Castro mostra neste texto, a partir da famosa concepção yudjá de que os pecari são humanos, que a antropologia não deve explicar tal afirmação a partir do idioma da crença (afinal por que os indígenas creem que os pecari são humanos?), mas o que os yudjá estão querendo dizer, afinal, quando dizem que os pecari são humanos? A questão passa a ser menos o modo de pensar indígena e mais o que atravessa esse pensamento, quais são os seus sujeitos e objetos. Sendo assim, é possível observar, quando pensamos a questão do sujeito enunciador, que há uma diferença entre uma abordagem mais cognitivista e uma abordagem baseada no perspectivismo ameríndio. Mas essa distinção não impede que hajam certas conexões entre essas duas correntes, como é possível observar nos trabalhos de Els Lagrou, por exemplo. Além disso, é importante lembrar, quando olhamos para a antropologia produzida recentemente pelos antropólogos indígenas, como essa noção de crença também vem sendo questionada, ela funcionou por um longo tempo como mecanismo colonial que obliterou os saberes produzidos e transmitidos pelos povos indígenas.

Essa “ambiguidade” descrita por Severi ganha outro estatuto no texto de Eduardo Kohn (2016). Segundo Kohn, para haver comunicação nessas paisagens é preciso se deixar atravessar pelo Outro e isso exige o que o autor chamou de “desfoque ontológico”, uma espécie de deslocamento através da fronteira entre mundos diferentes. Para o autor, o oposto do “desfoque ontológico” é o “autismo ontológico”, estado em que há a perda da capacidade de estar consciente da existência de outros “selves”. Aquilo que Severi (2002) se referiu como uma espécie de ambiguidade do sujeito enunciador, Kohn (2016) mostrou que é condição mesma para a comunicação. A diferença entre os dois é que em Severi a ambiguidade para ser algo produzido para que haja comunicação, tem uma espécie de finalidade, em Kohn (2016) ser atravessada por outros seres é condição mesma dos sujeitos nestas paisagens amazônicas.

A música dos tubos aparece, seguindo estas reflexões sobre a enunciação nessas paisagens, como sendo a voz, palavra e canto de outros tipos de gente. Eles fazem da enunciação um lugar atravessado pela ambiguidade do sujeito enunciador e também tornam possível, retomando os argumentos de Viveiros de Castro, a captura de um outro ponto de vista. Se por um lado alguns tubos são a voz, palavra e corpo de outros seres, como as flautas Kuikuru ou os trompetes alto-rio-negrinos, outros instrumentos são como extensões dos corpos humanos, funcionam como próteses corporais capazes de transformar, neste caso, a linguagem proferida cotidianamente pelos humanos, tornando possível a comunicação com outras entidades. Um exemplo deste segundo caso são as clarinetas turé wajãpi, como foi mostrado no segundo capítulo, elas permitem que a gente celeste ouça os Wajãpi e com isso haja a manutenção desta terra, deste mundo - um modo de atrair e mostrar aos deuses que os humanos estão vivos e festejando. Podemos dizer que são modos de chamar os deuses, o chamado das clarinetas os tornam presentes. Em ambos os exemplos há uma aproximação entre a prática xamânica e o sopro dos instrumentos de vento, ambos possuem a capacidade de trazer elementos de outros mundos para o interior das aldeias. A diferença é que em muitos casos o xamanismo é realizado por uma pessoa que passa por um processo de produção de um corpo capaz de entrar em contato com a agência de seres de outro mundo enquanto que o sopro dos instrumentos de vento costumam ser realizados de maneira coletiva e podem, ou não, envolver especialistas, como descrevemos acima. Importante dizer que não se trata, aqui, de dizer que o sopro dos aerofones é coletivo e o xamanismo uma prática individual, a noção de indivíduo não faz sentido nestas paisagens em que as pessoas, principalmente os xamãs, sintetizam em seus corpos relações com uma série de outras pessoas e seres. O que podemos dizer é que de um lado temos uma prática mais restrita e de outro uma prática mais coletivizante, tornar o sopro coletivo, envolver outros humanos no toque, é um caráter importante que envolve muitos dos instrumentos de vento nas terras baixas.

O exemplo das clarinetas wajãpi aproxima os tubos às transformações realizadas no corpo do xamã, principalmente nas iniciações, momento quando seu corpo é fabricado a partir da experiências com outros seres e consumo de substâncias específicas com a finalidade de permitir a comunicação com entidades de outros mundos. Jean-Pierre Chaumeil (2011) explorou essa relação entre os aerofones e os corpos dos xamãs yagua, ele aproxima o som dos instrumentos de vento às modificações nas capacidades comunicativas dos xamã. O corpo do xamã é produzido, entre as diversas práticas, a partir de exercícios vocais e técnicas de raspagem da língua com conchas que permitem, a partir de alterações fisiológicas, a modificação na voz a tornando mais rouca. Além disso, os xamãs consomem substâncias vegetais alucinógenas que permitem aos xamãs atingir uma frequência comunicativa semelhante àquela dos espíritos das plantas. Se fazer ouvir para Ianejar, gente celeste na cosmologia Wajãpi, através do sopro das clarinetas, possui certa semelhança a transformação vocal do xamã yagua para se comunicar com os espíritos das plantas. A diferença talvez seja que de um lado estamos falando de uma espécie de chamado, técnica também empregada na caça, a festa como tocaia capaz de atrair a gente celeste, e de outro estamos falando da troca de palavras com espíritos das plantas³³.

Seja a fala, o canto ou o chamado realizados pelos instrumentos de vento, o que o sopro dos tubos revela é a capacidade de comunicação com outros tipos de gente. Como descreve Eduardo Kohn (2016), para se comunicar é preciso se deslocar entre as fronteiras, entre os mundos experimentados pelos mais diversos sujeitos e isso passa pela transformação da linguagem operada, no caso aqui analisado, pelo sopro dos tubos. Os instrumentos de vento parecem tornar possível a comunicação com outras gentes por meio de uma experiência coletiva. Ainda assim, é preciso pensar sobre essa pequena diferença, ou melhor, a fronteira entre chamado, voz, fala e canto dos aerofones. Essa diferença pode nos revelar certos pontos importantes e por isso retorno às mitológicas de Lévi-Strauss. Dizer que os aerofones são a fala

³³ Há um elemento do texto de Jean-Pierre Chaumeil (2011) que merece ser destacado antes de dar andamento ao tema da fala das flautas. O autor faz uso da distinção entre “som verbal” e “som não verbal”. Para ele elementos não verbais seriam aqueles relacionados à qualidade acústica e a estrutura da música ou mesmo o assobio no início das canções yagua, mas como os exemplos revelam, alguns deles descritos acima e outros ainda trabalhados ao longo do capítulo, aquilo que chamamos de música é a voz, fala ou canto de outro tipo de gente. A partir dessa distinção o autor enfatiza, em seu argumento, que os componentes não verbais da música yagua são mais importantes do que o significado daquilo que é enunciado no canto. Seguindo essa distinção para pensar a música dos instrumentos de vento, Chaumeil (2011) fala da centralidade da cacofonia na música dos tubos, o central é a produção de uma espécie de diferença das vozes marcando quase como indistinguíveis. O problema é que a cacofonia descrita para a música yagua talvez seja reflexo de uma análise pautada na ordenação ocidental da música. Como vimos acima, as pequenas diferenças são uma característica importante para muitas músicas sopradas nas terras baixas, além disso, mesmo que haja a sobreposição e confusão das vozes dos tubos yagua, talvez o melhor termo a se empregar não seja cacofonia. O ponto a ser colocado é que tanto a cacofonia quanto a ideia de uma linguagem não verbal parecem revelar um ponto comum de referência que é a linguagem propriamente humana. A distinção verbal e não verbal não se sustenta quando pensamos a voz dos instrumentos e a ideia mesmo que outros tipos de gente são capazes de ocupar a posição de sujeitos.

de outros tipos de gente não permite compreender a especificidade de cada experiência de sopro destes instrumentos de vento.

3.3.2 Dos Chamados, Palavras e Cantos

No segundo volume das mitológicas, dando sequência ao que foi desenvolvido em *O Cru e o Cozido* (2004a), Lévi-Strauss traz uma série de reflexões sobre o mel, alimento consumido cru, e o tabaco, alimento que não é consumido nem cru e nem cozido, mas incinerado e justamente por isso se encontra, diferente do mel, para além da cozinha. Em termos gerais, se no primeiro volume há uma série de análises sobre os desdobramentos míticos em relação à aquisição da cultura, no segundo volume das mitológicas somos conduzidos, pelos mitos e pelas análises de Lévi-Strauss, para o tema da regressão à natureza (Sztutman, 2005). Em termos mais específicos, o que gostaria de extrair desta obra são as breves reflexões, presentes na terceira parte do livro (Agosto na Quaresma), sobre a “estrutura do código acústico”, a diferença entre o canto, a palavra e o chamado que refletem em modos e qualidades distintas de comunicação. Pensar a pequena diferença que envolve os termos e relações deste sistema pode nos conduzir a um melhor entendimento sobre os diferentes modos como se estabelece a comunicação a partir do sopro dos aerofones uma vez que seu som muitas vezes é a fala, o canto ou mesmo o chamado de outros tipos de gente. Como veremos, no próprio sistema desenvolvido por Lévi-Strauss existe um lugar para as flautas.

Antes de propriamente explorar suas análises sobre o “código acústico” retorno a uma reflexão muito breve realizada pelo autor sobre a relação entre a “linguagem articulada” e a música. Essa reflexão ocupa, na obra, uma espécie de lugar de abertura para pensar a “estrutura do código acústico” nos mitos. Primeiramente Lévi-Strauss (2004a:306) chama atenção para centralidade que a “plasticidade” da linguagem tem entre os povos sul-americanos, descreve essa característica a partir do exemplo nambikwara em que é possível notar “dialetos próprios a cada sexo” e o fato das mulheres terem prazer em “deformar as palavras”, elas preferem uma comunicação ruidosa a se aproximar de uma “expressão clara”, algo semelhante é descrito também para os Mura que têm um gosto especial em inventar sempre novas pronúncias para as palavras utilizadas no cotidiano. No lugar de um desejo pela produção de uma comunicação sem desvios, se é que ela seja possível, os povos indígenas parecem desejar, em algum sentido, a “deformação das palavras” ou sua constante transformação³⁴.

³⁴ Essas reflexões se aproximam, ainda que seja necessário pensar na diferença nas abordagens dos autores, à conhecida e explorada noção de “palavras torcidas” desenvolvida por Graham Townsley (1993) a partir do xamanismo yaminahua. Neste caso, a expressão “palavras torcidas” pode ser compreendida como uma tradução

Desta “plasticidade” empregada às palavras pelos povos indígenas, Lévi-Strauss (2004a) irá desenvolver uma breve passagem onde conecta a linguagem e música a partir da noção de “palavra mascarada”, uma noção que permite pensar uma aproximação com a ambiguidade do sujeito enunciador, explorada acima, e também com a noção mesma de metáfora e “deformação das palavras”. Vejamos nas palavras do autor:

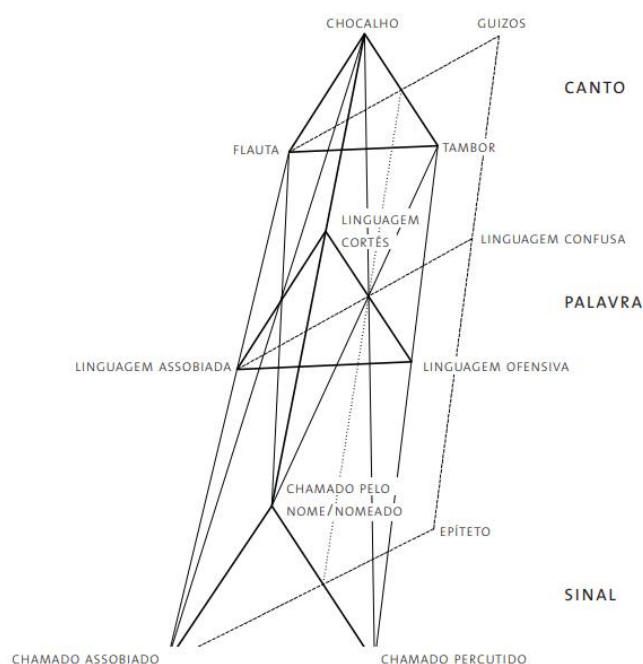
“Se a linguagem pertence ao reino dos pequenos intervalos, pode-se compreender que a música, que substitui sua própria ordem à confusão da outra, surja como uma *palavra mascarada*, provida da dupla função que as sociedades sem escrita atribuem à máscara: dissimulação do indivíduo que a usa, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, um significado mais elevado. Assim como o nome próprio, que desempenha o papel de verdadeira metáfora do ser individual ao transformá-lo em pessoa, a frase melódica é uma metáfora do discurso.” (Lévi-Strauss, 2004a:307).

É com esta passagem sobre a “linguagem articulada” e a música que Lévi-Strauss (2004a) prepara a discussão sobre a “economia geral do código acústico”, ela tem início na terceira parte do segundo volume das mitológicas e ocupa papel central também na quarta e última parte da obra, *Os Instrumentos das Trevas*. O que trago abaixo é, pensando a economia do livro, uma espécie de pausa dada pelo autor para compreender o lugar ocupado pelos fenômenos acústicos nos mitos ameríndios e também na sua própria obra, visto que ocupa lugar central também no desfecho da segunda das mitológicas.

A “estrutura do código acústico” está dividida em três níveis (ver imagem). No primeiro nível, inferior, estão os três tipos de chamados. Esses chamados fazem referência aos modos diversos como as mulheres nos mitos solicitaram o tapir, animal sedutor. Eles aparecem no mito a partir do nome, do assobio ou do chamado percutido e ligam os humanos à natureza “em sua dupla qualidade de animal e de sedutor” (Lévi-Strauss, 2004a:307). Esses três chamados possuem o caráter, segundo o autor de “sinais” e diferem da palavra e do canto. No segundo nível, posição intermediária da tríade e marcado pelo caráter da palavra, estão as “condutas linguísticas”. Elas estão separadas em linguagem assobiada, linguagem cortês e linguagem ofensiva. Essas palavras, quando voltamos para os mitos, estão associadas ao diálogo dos homens com uma divindade que

yaminahua para metáfora, um modo do xamã se aproximar, por meio dos cantos, das coisas do mundo, mas sem chegar demasiadamente próximo delas. Utilizar palavras normais o fariam chocar com as coisas, com as “palavras torcidas” ele pode compreendê-las circulando ao seu redor. O uso de metáforas é extensamente descrito e analisado por Pedro Cesarino (2011) em sua etnografia sobre o xamanismo marubo, aqui elas aparecem, segundo os Marubo, como modo de compreensão sobre o surgimento das coisas, algo que não poderia ser alcançado por meio do uso da linguagem cotidiana - a metáfora, entre os Marubo, somente é compreendida por aquelas que conhecem as falas dos espíritos. Os diálogos wayamou entre os Yanomami, descrito de maneira minuciosa por José Antonio Kelly (2017), revelam a presença de metáforas convencionalizadas, metáforas improvisadas e dispositivos retóricos. Neste caso as metáforas aparecem como capazes de contornar o problema, são conhecidas como *ã wã poapu* - a imagem de um riacho que contorna uma região é utilizada pelos Yanomami para descrever o significado de metáfora. As palavras claras são tidas como inadequadas.

assume a forma humana, no caso da linguagem assobiada “ela permite a passagem do plano cultural (o da linguagem articulada) para o plano sobrenatural, pois deuses ou espíritos utilizam-na para comunicar-se com plantas sobrenaturais [...] ou com estrelas, que são seres sobrenaturais” (Lévi-Strauss, 2004a:307). No último nível estão os instrumentos musicais que possuem também o caráter de canto, isso ocorre “ou porque eles mesmos cantam ou porque acompanham o canto, o qual se opõe ao discurso falado, assim como este se opõe a um sistema de sinais” (Lévi-Strauss, 2004a:308).



É preciso também olhar para os três elementos, de cada nível, que estão fora da tríade: o epíteto no plano inferior, a linguagem ofensiva no plano intermediário e o guizo no plano organológico. O epíteto ocupa posição oposta ao chamado assobiado e intermediária entre o chamado percutido e o chamado nomeado, nos mitos as mulheres se referem ao animal sedutor por meio de um epíteto que pode ser o nome comum do animal ou um adjetivo, isso faz com que se fique na dúvida se o animal é pessoa ou coisa e “a identidade do destinatário permanece indeterminada” (Lévi-Strauss, 2004a:310). A ambiguidade do epíteto se opõe à ambivalência do chamado assobiado, esta última possui um “caráter icônico” isso porque quando se assobia para chamar o tapir “reproduz-se fisicamente o chamado deste animal” (Lévi-Strauss, 2004a:310). Se no nível inferior temos o epíteto, no superior temos os guizos, assim como o epíteto ele também é atravessado pela ambiguidade. Em termos “tipológicos” são vizinhos aos chocalhos, balançados ao tocar, em termos “funcionais” se aproximam aos tambores. No nível intermediário temos a linguagem confusa que apresenta uma relação de oposição com a linguagem assobiada, a primeira

dirigida pelas plantas a um herói humano e a segunda dirigida pelos deuses às plantas. Segundo o autor, a linguagem confusa ocuparia um “lugar recuado” em relação às outras formas linguísticas porque estaríamos diante de uma “infra linguagem incapaz de garantir a comunicação” (Levi-Strauss, 2004a:309).

Por fim, na apresentação dessa estrutura acústica, o autor descreve as conexões entre os níveis, aquilo que denominou de conexões paralelas e oblíquas. As arestas e linhas abrigam as conexões paralelas, entre elas está o “barulho” que, ao partir do chamado percutido, cresce de intensidade, passando pela linguagem ofensiva até atingir o tambor. O assobio é o exemplo de outra conexão paralela, é possível observar no esquema a passagem do chamado assobiado, linguagem assobiada até atingir o som das flautas. Essa sequência corresponde, segundo Lévi-Strauss (2004a), à passagem do assobio monótono para o assobio modulado até atingir a melodia assobiada. Se o primeiro eixo é definido pelo barulho, este é definido pela tonalidade. A terceira aresta, marcada pelas condutas linguísticas, é delineada pelo chamado nomeado (proferido via palavras), linguagem cortês (uso mais linguístico de toda a estrutura) e o chocalho, que entre os instrumentos, “possui a função linguística mais nítida”, entre os Kalina, por exemplo, os fonemas repousam na superfície dos chocalhos, ainda que as flautas falem, é a “linguagem dos homens que lhe “dão” a palavra” (Lévi-Strauss, 2004a:309).

O que podemos apreender dessa “estrutura do código acústico” para pensar a fala, canto, voz e chamado dos aerofones? Ainda que não concorde com o argumento do autor de que os chocalhos possuam uma “função linguística mais nítida” que as flautas, a apreensão minuciosa do código acústico realizada por Lévi-Strauss (2004a) e presente nos mitos revelam uma série de termos conectados a partir da diferença, sobretudo, de intensidade entre uma comunicação mais ou menos ruidosa. Entre o chamado assobiado e a melodia das flautas, por exemplo, é possível observar um movimento que acrescenta cada vez mais tonalidade ao som, como descreveu o autor. Na diferença entre o chamado percutido e o tambor há diferentes modos por meio dos quais faz emergir o “barulho”. Ao mesmo tempo, existe, entre os níveis, entre o “barulho” e a “tonalidade”, um conjunto variado de relações que partem da relação com a natureza no nível inferior, o tapir como animal sedutor, passando pela relação entre humanos e divindades no segundo nível até atingir o nível propriamente musical da metáfora, da “palavra mascarada”.

Mais do que necessariamente os mesmos termos elencados por Lévi-Strauss (2004a), pretendo utilizar a diferença entre o primeiro e segundo nível, entre o chamado e a palavra, entre a comunicação com a natureza e com as divindades, para pensar o lugar da voz, do chamado, da fala e do canto dos aerofones. Essas pequenas variações estruturais do sopro permitem compreender tanto a diversidade sonora como também o lugar do som destes instrumentos nas

terras baixas. Como todos os exemplos descritos abaixo tratam de instrumentos de sopro não se faz necessária a presença do terceiro nível (organológico/canto) descrito Lévi-Strauss (2004a). Além disso, o conceito de “palavra mascarada” utilizado por Lévi-Strauss (2004a) para definir a música nestas paisagens será desenvolvido a partir da noção de “máscara acústica”.

3.3.3 - A Fala, o Chamado e o Canto dos Outros

Antes de propriamente entrar nas descrições etnográficas sobre a acústica dos aerofones e analisar as pequenas diferenças que envolvem o seu som, é preciso dizer que não se pode tratar a questão da fala, voz e chamado dos tubos como algo generalizado, nem todos os aerofones portam essas qualidades. Como dito na introdução e como venho desenvolvendo ao longo dos capítulos, há uma série de outras características que atravessam esses tubos, inclusive em termos sonoros. Ainda assim, é possível notar que essas qualidades da palavra dos aerofones são mais exploradas entre os tubos proibidos à visão feminina, enquanto que as clarinetas de tipo turé, amplamente difundidas na Amazônia, portam outras qualidades musicais como descrevemos acima e mostraremos adiante, o que não significa que não possam aparecer constituir o grupo das flautas que falam. O que se segue abaixo são um conjunto de descrições etnográficas que revelam a aproximação entre o som dos tubos e a fala ou chamado de outros tipos de gente, pretendo, após a descrição dessas etnografias, realizar uma breve síntese sobre as variações acústicas destes instrumentos de vento.

Começo pela exceção, a clarineta turé dos wajãpi. Como mostrado no segundo capítulo, a partir da tese de Dominique Gallois (1988), estes tubos estão conectados, sobretudo com Ianejar, herói cultural, habitante do patamar celeste e responsável pelas transformações do mundo que o tornaram como ele é hoje. Suas ações não estão restritas ao tempo do mito, mas também interferem no mundo atual, por isso elas podem levar a grandes transformações como a possível queima do patamar terrestre ou a queda do céu, é justamente por isso que os Wajãpi de tempos em tempos se mostram vivos à Ianejar e fazem isso se fazendo ouvir por meio de suas clarinetas. Se fazer escutar, neste caso, é o que mantém a vida no mundo como ela é, aquilo que impede a transformação/destruição deste mundo.

Como dizem os Wajãpi: “se tocamos turé, ele [Ianejar] escuta, ele vêm pelo caminho do tupãã. E diz: Tenho muitos filhos”. Agora não vai queimar a terra - ‘Todos meus netos estão aqui, agora eu já sei’” (Gallois, 1988:159-158). Dessa breve passagem é possível retirar dois pontos importantes, o primeiro deles é que Ianejar é atraído pelo som das clarinetas, isso mostra que o som do turé tem a capacidade de atrair a gente celeste para o patamar terrestre; o segundo

é que o caminho pelo qual Ianejar se aproxima (tupãã) é o mesmo percorrido pelo xamã quando visita os diferentes donos dos animais a partir da ação em sua tocaia e com o toque do maracá. O tupãã é uma espécie de “fio brilhante”, um “caminho” que conecta o dono dos animais às suas criaturas, mas também é o fio que conecta as pessoas ao céu e que permite que alcancem o patamar de Ianejar após a morte (Gallois, 1985). A ação do xamã na tocaia permite que ele se conecte a partir do tupãã, do maracá e dos cantos, aos donos dos animais, mas também de Ianejar (Gallois, 1988).

Se olharmos para os temas das festas wajãpi descritos a partir das etnografias de Gallois (1988), Beudet (1997) e Beudet & Pawe (2017) notamos que eles passam pela relação com o mundo dos animais, sobretudo com a sedução desses seres e a lembrança de um tempo quando a diferença entre humanos e não humanos não estava nitidamente delimitada, quando humanos e animais podiam se comunicar de maneira clara, e passa também pela relação com a gente celeste, com a sobrenatureza. Seja com os animais ou com a gente celeste, a presença dos instrumentos de sopro é central. Essa aproximação entre as clarinetas e o xamanismo nos permite pensar na festa wajãpi, regada à bebida fermentada, como uma espécie de tocaia xamânica ampliada e amplificadora. Isso ocorre porque, assim como na tocaia xamânica é preciso, em algum sentido, produzir um chamado que atraia outros tipos de gente, mesma técnica empregada na tocaia de caça para atração da presa. No caso da festa esse chamado é amplificado pelo coletivo de instrumentistas, além disso, diferente da caça, em que o chamado tem um lugar importante ao lado do silêncio e da espera da presa, na festa o chamado é acompanhado de um conjunto variado de ruídos que envolve conversas e cantos mas também o som dos corpos embriagados em movimento - se mostrar vivo e feliz para Ianejar é importante (Gallois, 1988). Outra diferença importante é que na caça o chamado serve para atrair a presa, no caso das clarinetas é para atrair Ianejar que assume, devido sua capacidade de transformação do mundo tal como está, a posição de possível predador. Na relação entre tocaia de caça, tocaia xamânica e a festa wajãpi como tocaia existe também uma diferença significativa entre a primeira e as duas últimas a partir da oposição entre o visível e o audível, se na tocaia a visão é um sentido central e o silêncio primordial, na tocaia xamânica e na festa o importante é se tornar audível à audiência e no caso da tocaia xamânica e invisível ao público. Chamado e tocaia estão relacionados à semelhança, operam como imitação do Outro e imitação, nesta paisagem, parece ser sinônimo de presença.

O chamado da clarineta wajãpi parece ocupar uma posição interessante em relação à “estrutura do código acústico” desenvolvida por Lévi-Strauss (2004a). Se por um lado podemos pensar no chamado da clarineta turé como uma espécie de chamado assobiado, isso porque estamos falando propriamente de sopro, trata-se de um sopro atravessado por uma qualidade

propriamente musical. Sendo assim, tudo se passa, quando voltamos para a imagem do esquema desenvolvido pelo autor, como se a flauta e o chamado assobiado se sobrepusessem, ocupassem um mesmo lugar em um novo esquema. O efeito dessa sobreposição talvez possa ser compreendido na relação descrita pelo autor em cada um dos níveis, se no nível do chamado temos a relação dos humanos com a natureza (tapir como animal sedutor) e no nível dos instrumentos musicais temos a relação com a sobrenatureza, no caso wajãpi observamos a conjugação de ambos, animais e gente celeste são feitos presentes através do sopro de um conjunto variado de instrumentos de vento, como vimos no segundo capítulo. Como dizem os Wajãpi, Ianejar, escuta, desce, chega bem próximo, mas nunca toca os pés no chão sujo.

Passemos agora para os Piaroa, povo de língua sáliva que vive na região do médio orinoco e realizam, como descrito no capítulo anterior, uma festa, de origem aruak, chamada *Warime*. Todos os aerofones soprados na festa são flautas proibidas à visão das mulheres, por isso se diferenciam dos instrumentos de vento acionados no cotidiano. Interessante notar que na descrição das flautas, Alexander Mansutti Rodríguez (2011) faz uso do termo “voz” para se referir ao som dos instrumentos de vento: “*Worá* [nome da flauta] is the mother of all *Warime* voices [...] the voice of *Chuvo* is so beautiful that provokes incestuous desires in his sister *Chejeru*, resulting in tragedies [...] *Daa* represents the voice of the anaconda (*Eunectes marinus*)” (Rodríguez, 2011:152-153). O conjunto de aerofones (*Worá*, *Chuvo*, *Buoisa* [estes três as vozes principais], *Yajo*, *Daa*, *Urema* e *Imu Chuvo*) junto com as máscaras, associadas aos animais, *Mara Reyo*, dono dos animais terrestres e voadores, e *Ojuodaa*, “tapir-anaconda” (canoa com a bebida fermentada), constituem o conjunto de seres convidados para a festa.

Trata-se de uma festa que exige longa preparação e, no desenvolvimento de seus acontecimentos, essas flautas-gente vão sendo retiradas das casas onde são abrigadas e são acionadas no pátio da aldeia. *Worá* é a “voz principal”, ela é tocada sempre que uma ação importante na festa é realizada. Com o início da festa há uma distinção entre máscaras e flautas, enquanto as primeiras costumam sair da casa dos homens durante o dia e podem ser vistas pelas mulheres e não iniciados, de noite saem os aerofones quando “[...] the musical voices *Worá*, *Chuvo*, *Daa*, *Yajo*, *Buoisa*, and *Imu Chuvu* come out to ‘speak’ around the periphery of the palm frond-covered wall of the maloca. While the woman and children are shut inside, listening to the orchestra, outside the concert of voices is playing, of which only those of the *Buoisas* emit words intelligible to the woman” (Rodríguez, 2011:158). Como ocorre em outros locais onde são soprados aerofones proibidos à visão feminina, as mulheres, em contrapartida, oferecem alimentos e bebidas, produzindo, desta maneira, alianças com estes seres.

Quando *Worá*, flauta feminina, sai durante à noite, ela é acompanhada por seu marido, *Buoisa*, e por sua filha, *Chuvo*. Suas vozes fazem presentes seres distintos que estão, ao mesmo tempo, colocados em conexão: “While the voice of *Chuvo* is sweet and soft, *Worá*’s is deep and vibrant, quick and repetitive, and *Buoisa*’s is scandalous and the only one that articulates words” (Rodríguez, 2011:163). Como detalha o autor, *Buoisa* expressa seu desejo sexual, “speaking clearly of the desires of woman and how he satisfies them”; *Chuvo* é mais “discreta”, seu som está conectado à sedução de *Wajari* por sua irmã *Chejeru* (relação incestuosa do tempo do mito); “*Worá*, in contrast, due to her cadence, the speed of her sounds, and the frenzy that she imposes, departs from all sexual allusion. Rather she evokes discipline, movement, and stability, making sharp contrast with the images of disorder and restlessness that the men have of woman” (Rodríguez, 2011:163-164). Juntos, esses três tubos criam um ambiente sonoro que faz com que os outros instrumentos da festa tenham sua sonoridade abafada.

Interessante notar, quando olhamos para estes três principais aerofones piaroa, que a diferença entre eles está marcada principalmente na qualidade das vozes. Ainda que *Buoisa* seja o único capaz de articular palavras, o caráter central parece muito mais a forma como é passada a mensagem do que necessariamente o seu conteúdo. Rodríguez (2011) mostra como a mensagem de *Worá*, embora não possa ser traduzida em palavras, são ouvidas como “severa, systematic, repetitive, and fast [...] her voice is not lovely; her voice imposes” (2011:165); ela produz uma diferença em relação à mensagem de *Chuvo* que porta qualidades como discricção, sedução e persistência. Trata-se menos de uma distinção entre forma e conteúdo, tudo se passa como se forma e conteúdo estivessem fundidos na mensagem soprada pelos aerofones piaroa.

Quando olhamos para o exemplo dos instrumentos de vento piaroa e a estrutura do código acústico desenvolvida por Lévi-Strauss (2004a) o que chama atenção, em um primeiro olhar, são os adjetivos utilizados pelo autor para descrever as qualidades das palavras no segundo nível da estrutura descrita por ele: cortês, ofensiva e confusa. Essas qualidades, ainda que de maneira distinta, parecem qualificar aquilo que Rodríguez (2011) chamou de “voz” dos aerofones piaroa: a voz de *Worá* é “severa”, de *Chuvo* é “discreta” e de “*Buoisa*” é escandalosa. Cada uma destas qualidades marcam, sobretudo, a forma de enunciação da mensagem de cada um destes tubos e revelam nuances na plasticidade sonora dos aerofones piaroa. Mas a “voz”, é a “voz” de alguém, por isso essa diferença acústica mostra, também, as qualidades de cada um dos seres da sobrenatureza, para utilizar o termo de Lévi-Strauss (2004a), que são tornados presentes a partir do sopro dos instrumentos de vento na proximidade das casas onde estão escondidas as mulheres e as crianças.

Adiante tentarei esboçar algumas reflexões sobre a noção de voz das flautas, mas, de alguma maneira e quando olhamos para a estrutura acústica descrita acima, ela parece ocupar um lugar entre o chamado e a palavra. Para pensar o lugar da voz dos aerofones e a complexidade que a envolve é interessante voltarmos para o exemplo do trompete *iburi*. Como descrito no capítulo anterior, estes trompetes têm papel fundamental na iniciação das jovens ticuna, atraídos pelo sangue das meninas após a menarca, os tubos são, assim como os mais velhos, aconselhadores das jovens.

Entre os Ticuna, como descreve Matarezio (2015:332), a voz do trompete *iburi* é referida como *iburiga* e a voz do trompete *to'cü* é descrita como *to'cüga*, onde o sufixo *-ga* se refere ao “idioma” ou a “voz de uma pessoa”. O conceito ticuna de voz (*ga*) abarca uma série de significados: língua, palavra e voz são algumas delas. Há duas maneiras distintas, segundo informam os interlocutores de Matarezio, de caracterização da voz dos instrumentos de vento proibidos à visão das mulheres ticuna: (1) ora dizem que a voz emitida pelo instrumento é a voz mesma do instrumentista-cantor que entoia seus cantos através do tubo; (2) ora dizem que a voz do tubo é a voz dos bichos (*ngo'o*) e dos imortais. Nunca é completamente nítida a distinção entre uma e outra, a ambiguidade quanto ao sujeito da enunciação é permanente - essa parece ser uma característica constante dos aerofones, eles funcionam como uma espécie de “máscara acústica” que mantém a indiscernibilidade sobre o estatuto ontológico de quem está falando. Pensando na estrutura acústica descrita acima e o lugar da diferenciação do som dos aerofones nas terras baixas, é possível notar que o caso ticuna ao mesmo tempo que ele se aproxima dos Piaroa, a voz de outros tipos de gente, ele também reforça o argumento de Lévi-Strauss (2004a:311) quando pensamos que o som do trompete *iburi* pode ser também a voz humana amplificada, para o autor os chocalhos possuem uma “função linguística mais nítida” que as flautas porque estas recebem a linguagem dos humanos enquanto os idiofones as têm de maneira inerente.

Essa fronteira entre a voz dos imortais e bichos de um lado e a própria voz do instrumentista-cantor é percebida porque os trompetes ticuna funcionam também como megafones, são tubos onde é possível cantar em seu interior, isso faz destes instrumentos de vento uma poderosa caixa de ressonância da voz dos homens³⁵. Nestes casos, os tubos aparecem como mecanismos capazes de amplificar e também alterar a voz humana. Como dito acima, alguns elementos permitem a aproximação entre o xamanismo e os aerofones, ao mesmo tempo que o xamanismo e o sopro dos tubos tornam possível o acesso a outros mundos isso somente é possível

³⁵ Os tubos aparecem como megafones em outras paisagens também, há exemplos descritos durante o segundo capítulo, como entre os Nambikwara (Fiorini, 2011), o trompete tamanduá é capaz de amplificar a voz pronunciada em seu interior, e também o instrumentos de vento mais grosso e mais feroz entre os paresi, a tudyama (Salles, 2017).

por meio do uso de uma linguagem alterada, seja via produção do corpo do xamã ou fabricação dos instrumentos de vento que fazem presente outros tipos de gente no pátio das aldeias. No caso descrito para os Ticuna, os tubos funcionam como uma espécie de “prótese”, eles produzem uma conexão entre o tubo interno e externo, eles são capazes capazes de amplificar e alterar a voz emitida pelo corpo humano. Algo semelhante ocorre, por exemplo com os xamãs e cantores yagua que durante a fabricação de seus corpos sofrem alterações corporais para a produção de uma voz distinta, uma espécie de produção fisiológica para modulação da voz na tentativa de criação de um canal comunicativo com os espíritos (Chaumeil, 2011). A própria fabricação do corpo do cantor ticuna é um outro exemplo, os pajés inserem, durante a iniciação xamânica e como fazem também com os trompetes antes da festa, um espírito na garganta do cantor, o acoplamento deste espírito no interior do corpo do xamã somente tem efeito no canto porque o xamã, durante sua iniciação, passou por dietas restritivas que possibilitam também a produção de uma voz mais fina (Matarezio, 2015).³⁶

Entre os Curripaco, em uma festa muito semelhante ao jurupari descrito no capítulo anterior, há um conjunto de instrumentos de vento cujo som faz referência aos animais e também a aspectos semânticos da fala. Se no caso piaroa foi descrito a noção de voz e a centralidade que a forma da fala das flautas tem em detrimento ao seu conteúdo, o caso curripaco traz tubos-gente cujo o som carrega características semânticas, isso possibilita pensar novos elementos para a compreensão da fala das flautas nas terras baixas. Como mostra Nicolas Journet (2011), a sonoridade dos instrumentos de vento curripaco ora aparece como índice da presença animal, ora ela está ligada à melodia da fala humana. Os trompetes *heemaei* (tucunaré) têm um som que é a imitação dos movimentos das barbatanas dos peixes durante a desova; outro trompete, chamado de *daapa* (paca), possui um som que representa o movimento do pequeno animal quando é atacado; há o par de flautas longas conhecidas como *maariawa* (onde *maari* se refere a garça branca), elas produzem duas melodias, uma que conectada ao choro raivoso do pássaro e uma outra que evoca “a piece of human discourse saying, ‘you have eaten up my forbidden food, the fat palometa fish’” (Journet, 2011:141); a flauta *iaathe* (tucano) imita o assovio deste pássaro; o trio de flauta *waariadua* (“jovem mãe”) cria a imagem sonora das vozes das mulheres; existe também a flauta conhecida por *muuritu* que evoca a voz de um sapo e “is the most articulated

³⁶ Esses exemplos revelam como as fronteiras entre corpos humanos e não humanos não está rigidamente marcada nestas paisagens, muitas vezes as flautas funcionam como extensões dos corpos, o tubo do corpo humano acoplado ao tubo dos aerofones fazendo circular e amplificar o sopro. Além disso, pensando em um dos argumentos de Donna Haraway (2013) em seu texto sobre ciborgues e a antropologia, os aerofones, assim como as máquinas, revelam que os corpos não terminam na pele, neste órgão que marca a fronteira entre uma interioridade e uma exterioridade. As máquinas e os aerofones aparecem como “dispositivos protéticos”.

medium through which outsiders are allowed to dialogue with the sacred flutes” (Journet, 2011:141).

Os sons como índice da presença dos animais são compreendidos devido suas referências a uma série de aspectos das narrativas míticas, principalmente àquelas onde está presente o herói cultural Kuai, cujo corpo, repleto de furos, fazia soar as mais distintas sonoridades. Há entre os sons destes instrumentos um que chama atenção, as flautas *muuritu*, seu som estabelece conexão com o domínio animal, os sapos que são ouvidos tanto na mata quanto nas roças, ao mesmo tempo ela funciona como uma espécie de ponte comunicativa entre homens e mulheres. Como descreve Journet (2011), no momento que o som dos outros instrumentos cessa é o instante exato da entrada da *muutiru*. Ela chega emitindo um chamado que se repete três ou quatro vezes e se assemelha ao chamado dos sapos, as mulheres, escondidas em suas casas, ao ouvir a aproximação deste ente começam a lhe colocar algumas questões, perguntam sobre tabaco, bebida, casamento e os filhos: “will my daughter marry soon?” (Journet, 2011:143). A resposta dada por *muuritu* é sempre com palavras muito curtas sopradas na boca do instrumentos: sim, não, homem, mulher.

Como mostram os exemplos de Journet (2011), os instrumentos de vento curripaco expressam suas mensagens de duas maneiras que estão interconectadas: (1) existem aqueles aerofones que fazem referências ao domínio animal cujo som são palavras semanticamente compreensíveis à audiência; (2) e os tubos sonoros cuja sonoridade remete aos hábitos corporais dos animais, são como índices de sua presença e estabelecem conexões com o tempo do mito. Ainda que se trate de vozes de outros seres feitas presente através destes instrumentos de vento, é importante salientar que há formas distintas na enunciação nas falas das flautas curripaco. Estas distintas maneiras de enunciação parecem se encontrar, quando olhamos para o esquema acústico, entre o “chamado assobiado” e o segundo nível, o da linguagem, neste caso mais específico o da “linguagem cortês”. A aproximação ao “chamado assobiado” ocorre justamente porque uma de suas características é a imitação, mais especificamente a reprodução do chamado do tapir, no caso dos aerofones curripaco trata-se do movimento dos animais³⁷. As flautas *muuritu* se aproximam da “linguagem cortês” devido justamente sua maior clareza em relação à “linguagem ofensiva” e a “linguagem confusa”, ainda assim, é interessante notar que estes aerofones fazem referência também à relação com os animais, com o domínio da natureza, qualidade que está ligada ao nível dos chamados no esquema desenvolvido por Lévi-Strauss (2004a).

³⁷ Algo semelhante ocorre entre os Wajãpi e os aerofones soprados na festa do pilau, eles são como a “imagem” do peixe (Beudet & Pawe, 2017), mas neste caso a aproximação é em termos sonoros e materiais, como descrito no segundo capítulo.

Seguindo a sequência da fala das flautas e os elementos semânticos, trago o exemplo descrito por Chaumeil (2015) dos aerofones yagua soprados durante a cerimônia de iniciação masculina *ñá*. São cinco pares de instrumentos que são “the ‘voice’s *niquiejada*, and the ‘bones’, *ndu*, of the hunting spirits that regulate this activity” (Chaumeil, 2011:55). Cada um deles tem voz, cheiro e um modo específico de ser tocado, o que conecta a todos é o desejo pela bebida fermentada e a relação com o domínio animal.

Rúnda, é o principal deles, aquele que vem na frente quando seguem em direção à aldeia, uma espécie de chefe dos instrumentos de vento. Ele estabelece conexões tanto com os pássaros como com a fauna terrestre, principalmente os macacos. Isso mostra que a relação estabelecida por estes instrumentos com o domínio animal é sempre múltipla, ela faz referência a um conjunto amplo de animais. São três as formas de expressão vocal do *rúnda*, ele primeiro começa pelo “riso”, em seguida vem a “voz do trovão”, mais grave, e por fim “sons borbulhantes”. Durante o segundo e o terceiro movimento é possível observar as palavras proferidas e seus significados semânticos. No segundo movimento: “hihihihi hihihihi” significa “I am arriving” e “wiwi hihi hihi wiwi hihi hihi” significa “I am leaving” (Chaumeil, 2011:56). A complexidade da estrutura rítmica deste movimento é comparada pelos yagua com os discursos cerimoniais. No terceiro movimento é quando *rúnda* pede pela bebida fermentada, o som do borbulhar ‘huwuwuwuwo oooo’ significa “Eu estou requisitando bebida de mandioca” (2011:56).

Wirisihó é conhecido por sua voz rouca, semelhante a dos velhos, por isso referido também como “o ancião”. Como mostra Chaumeil (2011), ele estabelece conexões com os quelônios e com os jacarés. Sua dinâmica musical está entre sons mais graves seguidos por outra sequência de sons um tom mais alto - exatamente por isso sua sonoridade é semelhante ao rugido dos jaguares. Entre um som grave e outro é possível ouvir algumas palavras, onde “titititiri” significa “I am going to begin walking”, “yiwó wiyó wó woo” significa “I am walking”. “*Wirisihó* is in essence rhythmic, and his voice is an evocation of the manner of walking of the mythical jaguars, wu wu wu” (Chaumeil, 2011:57). Aqui, assim como está presente nos aerofones curripaco, há uma relação entre domínio animal e o tempo do mito, a conexão entre ambos somente pode ser compreendida através de um duplo movimento que envolve o achatamento do espaço e do tempo da festa conectado o tempo presente e o passado mítico e também o tempo no qual humanos e animais mantinham intensa comunicação.

Existe também, como mostra Chaumeil (2011), um conjunto de três flautas tocadas sempre em pares (masculino/feminino) conhecidas pelos seguintes nomes: *wawitihó*, *yirihó* e *sepató*, cujo som é marcado pela alternância entre alturas. O nome *yiri*, de uma das flautas, faz referência a um grupo inimigo e *sipá* está relacionada à bebida fermentada oferecida ao espírito,

ela é a esposa de *rúnda*, o chefe dos instrumentos de vento, o que conduz todos os outros. *Wawitihó* é uma flauta ligada à organização da caça dos peixes e dos queixadas, sua voz possui três variações melódicas que indicam justamente a relação com os espírito da caça, da sua chegada até sua partida: “wawa wawa wawa” marca sua chegada, “wwwwwu” sua alegria e “meme meme meme” o momento de sua partida.

Este conjunto de vozes dos espíritos são capazes de transmitir mensagens aos yagua e também de produzir um diálogo entre os próprios aerofones, o tema desta troca de palavras entre os tubos é de cunho sexual. Chaumeil (2011) usa como exemplo deste diálogo entre as vozes destes instrumentos-animais a troca de curtas frases entre *wirisihó* e *wawitihó*, onde é possível compreender o significado envolvido: ‘eu vi você com sua irmã’ ou ‘claro, sua irmã veio me ver’, mas há também um outro nível de comunicação estabelecida por meio destes frases curtas, trata-se do nível metafórico. Para a frase curta ‘eu vi você com sua irmã’ o “significado implícito” é “fazendo amor”; o mesmo vale para a segunda frase onde o “significado implícito” é “eu também fiz sexo com ela”.

Talvez, de todas as sonoridades das vozes das flautas descritas até aqui, o caso yagua seja aquele de maior complexidade descritiva, isso porque são instrumentos que trazem consigo diversos elementos acústicos, de imitação de determinado animal à elementos semânticos das palavras proferidas. *Wirisihó*, por exemplo, ao mesmo tempo que sua voz é descrita como “rouca” (dos anciãos e dos jaguares) ele também é capaz de transmitir mensagens semanticamente claras sobre seu deslocamento, elas fazem referência aos movimentos dos jaguares míticos. Algo semelhante é descrito para *Rundá*, ao mesmo tempo que seu som é descrito como “riso” ou “borbulhante”, ele transmite mensagens sobre sua chegada, deslocamento e necessidade de consumo da bebida fermentada. Todos eles estabelecem relações com o domínio animal e parecem fundir em sua sonoridade aspectos do nível dos chamados, uma certa imitação dos animais, mas também do nível das palavras, seus sons possuem significado semântico. Outro aspecto importante revelado pela acústica dos instrumentos de vento yagua é o diálogo de cunho sexual realizado entre as gente-tubo. O diálogo já estava presente nos outros exemplos, no caso *piaroa* estava inscrito nos diferentes modos de expressar a voz de cada uma das gente-tubo, entre os *Ticuna* o diálogo é entre o trompete e a jovem iniciada, no caso *Wajãpi* destes com *Ianejar*, a diferença nos *Yagua* é que se estabelece uma diálogo entre *wirisihó* e *wawitihó* que emitem frases curtas, mas que são compreendidas semanticamente pela audiência.

Como descrito acima, as flautas secretas alto-xinguanas também são a fala de outro tipo de gente (os *apapaatai* para os *Wauja* e *itseke* para os *Kuikuru*). Piedade (2004) em sua descrição do nível motivico da música da flauta *waujá* (*kawoká*), aponta para a diferença entre motivo-de-

tema e motivo-de-toque, o primeiro, segundo exegese waujá, é o “canto/“fala” dos *apapaatai*, ele é sempre tocado pelo mestre da música waujá, enquanto os demais instrumentistas tocam o motivo-de-toque. Desta maneira, o que comumente chamamos de música, é a fala de outro tipo de gente. “Para os flautistas, o *apapaatai* presentificado, ele mesmo é que estava ali falando, a música é sua fala, *kawokagatakoja*, ‘fala do kawoká’” (Piedade, 2004:230). Isso fica mais evidente quando analisamos o nome de uma das suítes, conhecida como *Iapojenejuonaapa* ela é o “canto de *iapojeneju*”, o termo *iapojeneju* é o nome de um *apapaatai* específico e *onaapa* pode ser traduzido como canto (:138).

No alto-Xingu, ainda que haja uma série de festas que têm como um de seus efeitos a reunião de diferentes povos, como descrito acima, existem perspectivas diferentes em relação ao som dos instrumentos de vento, com atenção especial à flauta proibida à visão feminina. Se para os Wauja elas são a fala e canto dos *apapaatai* e se fazem presente a partir do jogo motivico, para os Kuikuru elas aparecem a partir da nomação dos diferentes *itseke* e ocorrem no início das diferentes peças que compõem o repertório, momento quando a audiência compreende qual *itseke* está presente ali. Como mostra Montagnani (2011), esse curto espaço de tempo que ocorre no início da suíte é o exato momento em que o *itseke* pronuncia seu nome, do mesmo como ocorreu no tempo do mito quando espíritos-animais cantaram seus nomes no pátio da aldeia da gente raposa. Rafael Menezes Bastos (1999), apesar de não ter desenvolvido muito suas reflexões sobre a fala e canto dos instrumentos de vento *kamayurá*, traz uma distinção importante que envolve a organologia deste povo. Entre os elementos envolvidos na distinção organológica *kamayurá* há uma diferença entre “instrumento musical que canta” (*2marakatap*), aqueles que possuem modulações na duração e tamanho do som e aqui estão os instrumentos de sopro de modo geral, e “instrumento musical de acompanhar” (*hopopytywomarakatap*), na grande maioria os instrumentos percussivos. A forma como os *Kamayurá* estabelecem a distinção organológica contrária, de alguma maneira, assim como outros exemplos acima sobre a fala das flautas, o argumento de Lévi-Strauss de que os chocalhos estariam mais próximos de uma linguagem nítida do que os aerofones.

Interessante notar que um mesmo conjunto de instrumentos, um trio de flautas proibidas à visão feminina e que tornam presente seres com os quais os humanos estão, durante a festa, produzindo relações de aliança, possuem, entre povos vizinhos, diferenças significativas quando pensamos sua comunicação. Essas diferenças podem ser notadas quando voltamos para a “estrutura do código acústico” desenvolvida por Lévi-Strauss (2004a). No caso da exegese wauja é possível observar que estaríamos diante do segundo nível, da palavra, mais especificamente da “palavra assobiada” uma vez que a audiência, ainda que compreenda a peça anunciada, o

apapaatai específico que é feito presente, não elabora de maneira nítida o discurso musical proferido pelos apapaatai. No caso das flautas kagutu, o ponto central da peça é justamente o nome do itseke, o procedimento de nomeação, o momento quando profere seu nome. Neste caso a aproximação pode ser feita com o primeiro nível da estrutura acústica, o nível dos chamados, mais especificamente do “chamado nomeado”.

A partir desses exemplos é possível pensar na diversidade de instrumentos de vento e suas sonoridades, compreender a plasticidade e a complexidade envolvida no som produzido por esses tubos. Trago abaixo uma breve tabela onde estabeleço, em diálogo com as ferramentas de análise de Lévi-Strauss (2004a), uma breve síntese da relação entre o som dos aerofones e suas relações com as formas de “chamado” e da “palavra” desenvolvidas pelo autor.

<u>Povo/ Qualidade Acústica</u>	<u>Chamado Assobiado</u>	<u>Chamado Nomeado</u>	<u>Voz Severa/ Linguagem Ofensiva</u>	<u>Voz Discreta/ Linguagem Cortês</u>	<u>Voz Escandalosa /Linguagem Confusa</u>	<u>Linguagem Assobiada</u>
<u>Wajapi</u>	X (toré)					
<u>Piaroa</u>			X (Worá)	X (Chuvo)	X (Buoisa)	
<u>Ticuna</u>				X (Iburi) - também como voz humana amplificad a		
<u>Curripaco</u>	X (Muuritu)			X (Muuritu)		
<u>Yagua</u>	X (Wawitihó, Wirisihó e Rundá)		X (Wirisihó)	X (Rundá e Wirisihó)		
<u>Wauja</u>						X (kawoká)
<u>Kuikuru</u>		X (kagutu)				

A fala destes diversos instrumentos de vento revelam alguns elementos importantes sobre suas características sonoras. Aquilo que primeiro chama atenção é que aquilo que convencionamos chamar de música instrumental é, em muitos casos, a fala, a voz, o chamado ou o canto de outro tipo de gente. Essa fala dos instrumentos de vento aparece em alguns momentos das descrições etnográficas como palavras compreensíveis para a audiência, em outros há uma

indiscernibilidade entre a forma e o conteúdo e a voz dos tubos é descrita a partir de sua intensidade, velocidade e imperatividade. Essas distintas falas exploram, assim como foi colocado na descrição dos aspectos propriamente acústico do som destes instrumentos, com atenção especial à sintaxe musical, aspectos intensivos de animais, espíritos e ancestrais. Seja ao olhar para a qualidade comunicativa dos tubos ou para a sintaxe musical o que se observa é a presença de outro tipo de gente, a produção da indiscernibilidade entre humanos, animais e espíritos. Mais do que necessariamente comunicar, a fala destes tubos produz transformações: através de seus sons os corpos dos iniciados são fabricados, as qualidades específicas das relações de gênero são ativadas e também é produzida a manutenção do mundo atual.

3.3.4. Os Aerofones e a Palavra Como Função de Criação e Transmissão do Repertório

O lugar da palavra e da fala na relação com os aerofones não está restrita a noção de que o som dos instrumentos de vento é a fala, a voz e o chamado de outros tipos de gente. A relação com a palavra entoada pelos humanos durante o processo de aprendizagem e criação do repertório é um outro exemplo de como elementos da linguagem atravessam a sonoridade destes tubos.

Um dos argumentos centrais da tese de Tomasso Montagnani (2011) é que a música das flautas *kagutu*, mas isso também vale para as clarinetas *takwara* e flautas duplas *atanga*, têm origem nas palavras. Seja porque a sua música é o som da fala dos *itseke* que pronunciam seu nome logo no início das peças das flautas *kagutu*, como descrito acima, mas também porque ela é elemento central no processo de transmissão do repertório, procedimento extensamente descrito pelo autor. Ele observa que a palavra, presente na narrativa mítica, no canto tolo e no uso de sílabas destituídas de significado linguístico, é um elemento central na aprendizagem da música dos aerofones *kuikuru*, ela funciona como ferramenta de memorização e transmissão dos aspectos sonoros das flautas *kagutu* e quando observamos a técnica de memorização por meio de sílabas está presente também no repertório da clarineta *takwara* e das flautas duplas *atanga*.

As palavras pronunciadas na transmissão dos repertórios também são centrais na constituição das músicas das clarinetas *tokó tokóáp* cinta-larga. Como mostra Dal Poz (1991), a partir do trabalho de Priscilla Barrak Ermel sobre a música deste povo, o som das clarinetas são traduções em termos melódicos e harmônicos dos cantos dos homens, cantos em que os homens falam, principalmente, de suas experiências vividas: guerra, caça e os dos animais (tema preferido). Dal Poz traz em sua dissertação uma descrição deste momento de criação do repertório dos instrumentos de vento por meio das palavras dos homens:

“à noite, depois de comermos, Eduardo entregou ao Parakida as flautas que havia confeccionado. Reuniram-se então com Manézinho, e passaram a treinar [...]. Fiquei

escutando um longo tempo, deitado na rede próxima. De início, numa fala cadenciada, Eduardo cantou alguns versos, que os outros repetiam. Era mais ou menos no estilo do “cantochoão” que fazem às vezes à noite nas redes, mas algo cerimonial, talvez um canto introdutório. Eduardo então marcou oralmente o ritmo que seguiram. Começaram a tocar e Parakida perdeu-se, tentaram outra vez, pararam novamente. Parakida trocou daí as flautas com Eduardo. Continuaram assim o ensaio, e foram acertando, alongando mais as peças. Quando alguém errava, os dois outros ficavam marcando, alternando os toques, até ele reentrar, para retomar a peça” (Dal Poz, 1991:214).

Esses dois breves exemplos mostram outros lugares da palavra na música dos aerofones. Eles apontam para uma característica importante da música nestas paisagens, a impossibilidade de uma distinção clara entre música instrumental e música vocal, a segunda como fonte de criação e também de transmissão do repertório como mostra, sobretudo, o exemplo Cinta-Larga. Mas o que a fala de outros tipos de gente durante o sopro dos tubos revela é que não se trata somente da contiguidade entre música das flautas e canto humano, mas que há uma questão importante a ser tratada, o sujeito da enunciação é um Outro, nestes casos espíritos, animais e ancestrais. Desta maneira, é possível dizer que o som dos aerofones ao mesmo tempo que opera tornando ambígua a figura do enunciador ele também é agente de transformação do mundo, esse segundo aspecto conectado à centralidade que o sopro tem nas práticas xamânicas nas terras baixas sul americanas.

3.4 - Sopros: a forma da comunicação dos espíritos

Essa capacidade de transformação dos aerofones está conectada ao sopro, técnica xamânica de cura e agressão que pode estar acompanhada pelo tabaco. Como mostra Dominique Gallois (1988), o sopro é uma forma de conexão com outros seres, ele é utilizado para se comunicar com seres sobrenaturais, assim como a palavra, o canto e a fumaça do tabaco no xamanismo wajãpi³⁸. A fumaça do tabaco aparece como caminho através do qual chegam informações e auxiliares vindos de outros mundos e a palavra ou canto, exalada pelo sopro como a fumaça do tabaco, é um modo de comunicação com seus espíritos auxiliares e com a audiência (Gallois, 1988). Todos esses elementos são substâncias utilizadas pelo xamã para acessar outros mundos. Essa qualidade transformativa do sopro nestas paisagens foi sintetizada por Beudet & Pawe (2017:148): “soprar pode produzir diferenças grandes ou sutis, de um repertório a outro, de um povo a outro” (Beudet, J. & Pawe, J. 2017:148). O sopro emerge, em algum sentido, como forma privilegiada para a comunicação com outros tipos de gente. Como mostra Acácio Piedade (idem), a forma de comunicação com os apapaatai não se dá somente por meio do acionamento

³⁸ No xamanismo wajãpi, definido por Gallois (1988), como forma de agressão e proteção, é possível observar a presença de cantos para agressão e cantos para a proteção da mesma forma que existem sopros de proteção e sopros de agressão.

da kawoká, o cumprimento dos humanos aos apapaatai é como um “sopro ‘tossido’, ou tosse soprada” (idem, 2004:139), isso mostra que “o sopro é uma forma acústica da linguagem apapaatai” (idem, 2004:139).

Essa relação entre sopro xamânico e o sopro dos tubos sonoro permitiu à Jean-Michel Beudet lançar uma possível hipótese, corroborada também por Chaumeil & Hill (2011), sobre a centralidade que os instrumentos de vento têm nas terras baixas sul-americanas em relação a outras classes de instrumentos musicais. O sopro pode ser o elemento que torna possível a compreensão da posição singular que os instrumentos de vento ocupam em terras sul-americanas quando comparados com outras classes organológicas como os membranofones e cordofones. Mas, seguindo a argumentação sobre a fala das flautas, é possível compreender que a centralidade não está no sopro em si, mas na relação entre o sopro, a palavra e o canto, substâncias que permitem a comunicação com outros seres, como mostrou Gallois (1988) para o xamanismo wajãpi. O sopro, como vimos nos exemplos acima, muitas vezes é transformado na palavra, no chamado ou no canto de outros tipos de gente. Em um certo sentido, podemos dizer que o sopro é a imagem singular para pensarmos a indiscernibilidade entre o que é o canto, a voz e o chamado e a fala de outros tipos de gente.

Existe, ainda pensando nessa relação entre os aerofones e o xamanismo, uma oposição em relação aos sentidos, uma diferença entre elementos audíveis e elementos visíveis. Como mostra Beudet (2011), de um lado o sopro tornado visível através da fumaça do tabaco inalada e exalada pelo xamã, de outro o sopro invisível dos instrumentos de vento. Em termos audíveis há uma diferença de intensidade, os cantos e a tocaia xamânica emergem como elementos em que o som ocupa posição central da mesma forma que nas danças e no sopro dos aerofones, a diferença está, como mostram Chaumeil & Hill (2011), no fato de que os aerofones, quando soprados de maneira coletiva, amplificam o sopro xamânico, o tornando audível em longas distâncias e para uma audiência mais ampla e variada. Seguindo as reflexões de Guilherme Heurich (2015) sobre o xamanismo araweté é possível deixar essa distinção entre o audível e o visível a partir do xamanismo e dos aerofones mais minuciosa. Se o xamã araweté é aquele que “disponibiliza aos ouvidos dos outros aquilo que viu durante a ida ao Mai pi” (Heurich, 2015:44), os aerofones são aqueles que tornam presentes outros tipos de gente, que as tornam audíveis para a audiência por meio de sua fala, canto, chamado ou voz, mas que também trazem elementos de sua visualidade, seja por meio da qualidade material dos tubos, em alguns casos vistos como partes dos corpos desses outros sujeitos, ou mesmo através da transformação dos corpos (pintura e ornamentação) de quem sopra os tubos, elementos que funcionam como índices da presença e da transformações empreendidas por esses outros seres.

3.5. Algumas Considerações

A fala destes diversos instrumentos de vento revelam alguns elementos importantes sobre suas características sonoras. A principal delas é que aquilo que denominamos de música instrumental pode ser a fala, a voz, o chamado ou o canto de outro tipo de gente. Outro ponto importante é que sempre estamos diante de uma figura ambígua, nunca sabemos, ao certo, qual o estatuto ontológico de quem está emitindo essa variedade de sons. Como os exemplos acima mostram, a fala dos instrumentos de vento aparece em alguns momentos como palavras compreensíveis para a audiência, em outros ela se manifesta mais em termos da forma (qualidades como intensidade, velocidade, suavidade, imperatividade são exploradas) do que propriamente de seu conteúdo. Essa plasticidade da sonoridade dos aerofones nas terras baixas revela que está inscrito em sua sonoridade, assim como foi colocado na descrição dos aspectos propriamente acústico do som destes instrumentos, com atenção especial à sintaxe musical, aspectos intensivos de animais, espíritos e ancestrais, tornando a fronteira entre os seres indiscernível. É importante dizer que mais do que necessariamente comunicar, a fala destes tubos produzem transformações: através de seus sons, os corpos dos iniciados são fabricados, as qualidades específicas das relações de gênero são ativadas e também é produzida a manutenção do mundo atual.

A partir desse panorama sobre a fala das flautas é preciso trazer duas breves reflexões que ainda não foram desenvolvidas, a primeira diz respeito à noção de “máscara acústica” e a segunda à noção mesma de tradução nestas paisagens. Essas duas questões nos permitem compreender como podemos pensar o lugar das sonoridades destes instrumentos de vento e também as pequenas diferenças que envolve a voz, a palavra, o canto e a língua dos aerofones.

A noção de máscara acústica é resultado do encontro entre as reflexões de Philippe Erikson (2009) sobre saudação entre os Matis e Chacobo, as análises de Aristóteles Barcelos Neto (2008) sobre as máscaras wauja, a etnografia de Tomasso Montagnani (2011) sobre as flautas kagutu entre os Kuikuru e, principalmente, as reflexões de Claude Lévi-Strauss (2004a) sobre a estrutura acústica dos mitos presentes, sobretudo, na segunda das mitológicas. As saudações, nas paisagens amazônicas, têm por característica, como descreve Erikson (2009), expressar certa dúvida quanto ao estatuto ontológico do sujeito enunciador, essa qualidade das saudações ameríndias parece atravessar, como foi mostrado acima, tanto o sopro, como também a própria materialidade dos tubos como descrito no primeiro capítulo. Como mostramos acima a partir das reflexões de Eduardo Viveiros de Castro, Carlo Severi e Eduardo Kohn, há uma certa ambiguidade do sujeito da enunciação nas paisagens amazônicas. Transpondo essa concepção para o mundos dos

aerofones é possível notar a “ambiguidade” que atravessa a complexa relação que envolve o flautista, as flautas (kagutu) e os espíritos (itseke) entre os Kuikuru, como mostrou Montagnani (2011, 2016). A posição deste instrumento de sopro é semelhante àquela ocupada pelas próprias máscaras alto-xinguanas, como detalhadamente descreve Aristóteles Barcelos Neto (2008), o que ocorre em termos visuais para as máscaras está presente em termos sonoros para as flautas.

Essa relação entre o plano visual e acústico foi explorada por Lévi-Strauss ainda na primeira das mitológicas, o autor mostra a equivalência entre o canto, os instrumentos musicais e as máscaras entre os povos indígenas. A sua argumentação vai no sentido de revelar a equivalência entre a oposição natureza e cultura e a oposição entre quantidade contínua e quantidade discreta:

“Para apoiar nossa tese, podemos, pois, utilizar como argumento o fato de que numerosas sociedades, passadas e presentes, concebem a relação entre a língua falada e o canto de acordo com o modelo da relação existente entre contínuo e descontínuo. O que equivale a dizer que, no seio da cultura, o canto se distingue da língua falada como a cultura se distingue da natureza; cantado ou não, o discurso sagrado do mito se opõe do mesmo modo ao discurso profano. Além disso, o canto e os instrumentos musicais são frequentemente comparados a máscaras: equivalentes, no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico (que, por essa razão, lhes são moral e fisicamente associados, especialmente na América do Sul). Também por esse viés, a música e a mitologia, ilustrada pelas máscaras, são simbolicamente aproximadas.” (Lévi-Strauss, 2004:49).

Mas é no segundo livro, *Do Mel às Cinzas* (2004a), onde há um maior desenvolvimento destas reflexões, como foi descrito no início do tópico sobre a fala das flautas. Antes de propriamente realizar a análise sobre a “estrutura do código acústico”, Lévi-Strauss (2004a) traz uma série de exemplos para revelar o gosto dos povos indígenas sul-americanos pela “plasticidade” empregada às palavras e mostrar a conexão entre a “linguagem articulada” e a música. A música aparece, segundo o autor como uma espécie de “palavra mascarada”, “provida da dupla função que as sociedades sem escrita atribuem à máscara: dissimulação do indivíduo que a usa, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, um significado mais elevado” (Lévi-Strauss, 2004a:307). Existe nestas duas passagens os principais fundamentos para pensar a noção de máscara acústica, o primeiro é que a equivalência entre o domínio visual das máscaras e acústico dos tubos permite caracterizar justamente o que o autor chamou de “dissimulação do sujeito” que veste a máscara, que canta ou que sopra os instrumentos de vento - estamos diante da indiscernibilidade do sujeito enunciator -, o segundo é que os instrumentos de vento aparecem como uma espécie de metáfora das máscaras. As máscaras aqui não somente no sentido de esconder ou obliterar o enunciator, mas como tecnologia que intensifica sua transformação, marca o próprio lugar da indiscernibilidade, revelando que a pessoa é produzida na transformação e na relação com figuras da alteridade. Nestas paisagens parece ser sempre necessário transformar para comunicar, mas não no sentido

de que a transformação esteja subjugada à comunicação, mas que a primeira é o motor para que a segunda se realize de alguma maneira, ainda que nunca em sua inteireza.

Aqui chegamos em um ponto importante, afinal por que nesse processo de comunicação a mensagem é quase sempre parcial? Por que se usa o termo “voz” mais do que termos como “palavra” para descrever o som e a fala destes tubos? Essa questão pode ser pensada por dois caminhos, o primeiro por meio das metáforas, e aqui retorno, brevemente aos trabalhos sobre discursos cerimoniais e sobre as palavras dos xamãs. Nos estudos sobre o lugar da palavra no pensamento indígena, a noção descrita por Graham Townsley (1993) de “palavras torcidas” para o xamanismo yaminahua é uma das mais difundidas nestes trabalhos. Essa expressão seria uma espécie de tradução yaminahua para metáfora, as palavras são torcidas nas práticas xamânicas yaminahua porque seria o modo pelo qual o xamã ao cantar se aproxima das coisas do mundo, mas sempre mantendo uma boa distância, nunca chocando-se com elas. Entre os Marubo, como mostra Pedro Cesarino (2011), as metáforas somente são compreendidas por especialistas que conhecem a fala dos espíritos, além disso, elas seriam, segundo a exegese marubo, um modo de compreensão sobre o surgimento das coisas do mundo. As metáforas, entre os Marubo, não mudam o mundo elas que mudam conforme o mundo acessado, como detalhadamente descreveu Cesarino (2011) não são desvios da linguagem que obliteram uma certa objetividade existente, mas modos de afetar e produzir mundos. José Antonio Kelly (2017) mostra que as metáforas convencionalizadas e improvisadas são elementos centrais, junto com os dispositivos retóricos, nos diálogos wayamou entre os Yanomami. Elas são conhecidas como *ã wã poapu* e segundo a exegese nativa elas são capazes de contornar os problemas o uso das palavras claras são vistas como inadequadas.

O uso metáfora nos discursos e cantos indígenas aparece como modo de conhecer e também revela uma certa ética envolvida, uma boa distância em relação às coisas do mundo, um modo de controlá-las e não acessá-las em sua inteireza. Da mesma forma que as metáforas aparecem nestes atos de fala como um modo de acesso parcial às coisas, as falas, as vozes e os chamados dos aerofones também parece revelar um certo acesso parcial à língua de outros tipos de gente.

É preciso retomar o argumento do primeiro capítulo para compreender o segundo elemento que pode nos dizer algo sobre a comunicação sempre parcial dos aerofones, retomar, sobretudo, o “problema da presença” e do “excesso”, analisados por Carlos Fausto (2020), para os momentos quando se está diante de figuras da alteridade. A presentificação destes seres, sobretudo quando estamos diante das flautas secretas, se faz sempre de maneira parcial, é preciso sempre ter um grande controle do excesso, por isso os tubos são sempre descritos como parte de

corpos do tempo do mito e não um ser em sua totalidade. A qualidade parcial dos tubos está inscrita tanto em sua materialidade - parte de corpos - como também na temporalidade - sua possível totalidade somente é atualizada parcialmente no tempo atual, o que difere do tempo do mito. Como mostra Stephen Hugh-Jones (2002), as flautas secretas alto-rio-negrinas são “partes destotalizadas” dos ancestrais, há uma certa conexão com seres da alteridade, mas ela nunca é total. Quando olhamos para a sonoridade dos tubos, sobretudo para a sua fala, voz, canto e chamado, observamos que a parcialidade não está somente inscrita no corpo do tubo, mas também em seu som - a linguagem é sempre parcial justamente porque há um certo perigo com o excesso. Esses tubos são feitos com partes de corpos em seu sentido visual e audível, a qualidade parcial está inscrita tanto em termos materiais como também sonoros. O mesmo pode ser observado nas metáforas, uma espécie de ato de fala ético no sentido de evitar uma aproximação excessiva às coisas do mundo. A “voz”, termo muito utilizados nas descrições, parece ser um modo também, de se evitar o excesso da linguagem do Outro, por isso a palavra do Outro é sempre parcialmente compreendida, sempre desviada. Isso pode ser pensado, em certo sentido, também para a produção de outros objetos. Os trabalhos de Lúcia Van Velthem (1995) e Els Lagrou (2013) revelam justamente que muitos artefatos não podem se aproximar muito de seus modelos com o perigo de se transformarem eles mesmos nas próprias coisas, o tipiti, por exemplo, pode se parecer com uma serpente até o ponto de não se confundir com ela com o perigo de devorar os humanos. A incompletude da fala dos tubos se desdobra na incompletude dos objetos indígenas de modo geral.

Agora é preciso tratar do tema da tradução, mas para isso é necessário compreender um pouco o que estamos falando quando pensamos na noção de fala e de língua dos aerofones. Para isso faço uso das reflexões de Bruna Franchetto no texto *Língua(s): cosmopolíticas, micropolíticas, macropolíticas* (2020). Em muitos povos não há um termo para língua, por isso a autora realiza um movimento na tentativa de compreender como os Kuikuro compreendem aquilo que denominamos de língua. Ainda que não tenham uma palavra exata para expressar o termo língua, algo comum também entre outros povos, os Kuikuru utilizam termos como dizer (ki - uma ação com destinatário), palavra (aki - algo que pode ser compreendido) e falar/conversar (itagi - algo que possuem sempre a ideia de que há uma audiência). Um elemento importante de se observar é a variedade de termos e a singularidade de cada um deles, além disso, como enfatiza a autora, essas noções portam uma certa qualidade “pragmática”, cada um com uma capacidade de ação e utilizado em momentos específicos, eles estão no campo do fazer, da eficácia da palavra. Aqui há uma aproximação entre essa noção indígena de língua e os instrumentos de vento, ambos são atravessados por esse domínio do fazer, de fazer circular a potência transformativa. Algo

semelhante ocorre, por exemplo, quando pensamos o que seria música para os povos indígena, Seeger (2015), como mostrado no início do capítulo, mostra como aquilo que denominamos de música está inscrito em um contínuo em que a intensidade formal e melódica marca a diferença entre fala e canto, termos que ocupam os pólos desse contínuo; Gallois (1998) descreve que para os Wajãpi não existe um só termos para música, mas um conjunto deles baseados sobretudo no “modo de enunciação” e pela diferença entre música cantada e soprada (-py).

Como foi mostrado no primeiro e no segundo capítulo da tese, esses tubos sonoros são agentes da transformação, como colocado acima, mais do que propriamente comunicar, esses instrumentos de vento são agentes centrais na produção do corpo de iniciados, nas relações de gênero e operam como tecnologias capazes de fazer acessar outros mundos, tornando borrada a fronteira entre humanos, animais e espíritos. A comunicação ocorre sempre nesse lugar de indiscernibilidade, de transformação e por isso começo a pensar a noção de tradução a partir dessa lógica da transformação dos corpos e desse lugar de encontro de mundos.

Alguns pequenos excertos, reflexões e sínteses funcionam como pano de fundo para essa breve reflexão que realizo sobre tradução. O primeiro deles é uma passagem presente na etnografia de Cesarino (2011:113) sobre o xamanismo e poética marubo. O xamanismo é definido pelo autor como “uma teoria [marubo] da tradução”, a tradução, aqui, aparece tanto no sentido antropológico, afinal, o antropólogo, ao realizar a tradução dos cantos, entra em contato com a perspectiva marubo de tradução, como também o próprio xamanismo passa a ser pensado como uma teoria da tradução, uma reflexão sobre o encontro de mundos. Se tomarmos a compreensão de Roman Jakobson (2010:91) da tradução da poesia como algo “intraduzível” só sendo “possível a transposição criativa” e a colocarmos em diálogo com a noção do xamanismo como uma “teoria tradução”, podemos pensar este último como uma espécie de invenção de mundos. A tradução no xamanismo e podemos estender isso para os instrumentos de vento não está restrita ao domínio linguístico, trata-se de uma tradução de mundos, ocorre entre mundos, na zona de indiscernibilidade. Tangenciando ainda o xamanismo, podemos pensar, seguindo as reflexões de Lévi-Strauss (2004:31), o próprio mito como tradução, afinal, ele não tem uma origem e não é parte de um povo ou propriedade de um sujeito, mas pode-se dizer que ele opera como uma espécie de exercício especulativo em relação à sociedade de onde provém ao mesmo tempo que os “mitos se pensam entre si”, eles viajam por entre as sociedades transformando-se a cada vez que é contato e justamente por essas características é possível pensar a conexão entre as narrativas encontradas na América do Sul e na América do Norte.

A última influência que constitui o pano de fundo para pensar a tradução vem do artigo *A Tradução da/dá Origem: notas sobre mito, romance e encontros de mundo* (2020) escrito por

Alexandre Nodari. Neste texto o autor busca realizar uma comparação entre ficção científica, romance, mito e xamanismo para pensar o lugar da tradução e também a tradução como encontro de mundos. Há uma passagem significativa para esta reflexão em que Nodari (2020) retoma um trecho da etnografia Anthony Seeger (2015:135) sobre a origem e o som do canto entre Kĩsêdê: eles capturam os cantos da natureza, mas aquilo que entoam em seus cantos “não mantém uma relação sônica com os sons de animais, plantas, pássaros, peixes ou insetos”, os cantos capturados são os cantos ouvidos na aldeia destes animais, são diferentes do ká (traduzido como grito ou latido e relacionado aos sons dos animais na mata). Seeger mostra que se transformar em um animal, “virar “pássaro”, é viver, ver e ouvir como os pássaros vivem socialmente em suas aldeias e que se parece, em algum sentido, ao modo kĩsêdê de vida e se opõe sonoramente ao som do mundo natural. Em algum sentido, tudo se passa como se os cantos das aves, capturadas nas aldeias dos pássaros, estivesse mais próximo ao canto dos kĩsêdê do que o som dos pássaros ouvidos na mata. Segundo Nodari (2020:89), a tradução aqui é de outra ordem, “pois a língua (de outros planos) é a mesma”, “[...] mas se é a mesma língua, o que então se traduz?” Para o autor “todo o resto”, [...] se nesse tipo de tradução o ‘texto’ permanece idêntico, se repete, o que muda, o que difere, então, é o mundo.” Retomando o perspectivismo ameríndio, se há um pano de fundo comum na origem do canto, uma espécie de humanidade de fundo, a diferença não está necessariamente na língua, mas no ponto de vista, e a tradução neste sentido se aproxima da noção de “equivocação controlada” desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro (2018).

Essas categorias (fala, canto, voz, chamado...), tomando como ponto de partida o perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2002), não podem ser pensadas como domínios fechados, mas produzidos na relação, o que é um canto para um pode ser a fala para outro. Não existe o campo exclusivo da música, ou uma língua que produza um campo de referência comum entre mundos, tanto a língua, quanto a música somente podem ser pensadas na relação, mais especificamente na transformação e na tradução entre mundos. Por isso é necessário pensar os gêneros da fala não somente como um contínuo, como propõe Seeger (2015), mas também por meio da transformação operada durante as festas, e desta maneira levar em conta o ponto de vista de outros sujeitos.

Essa ideia mesma de tradução está associada, nestas paisagens, à transformação dos corpos e também à atualização do tempo do mito. Quando se olha para o tempo do mito o que se observa é que os seres nesse tempo passado feito presente por meio do acionamento de determinadas tecnologias diplomáticas, como os aerofones, transitavam pelas distintas perspectivas. Uma língua distinta é sinônimo de uma perspectiva distinta. Eduardo Viveiros de Castro no texto *Floresta de Cristal* (2006) revela que os seres no tempo do mito, no momento

anterior à especiação, eram todos marcados pela instabilidade, atravessados por características humanas e não humanas. Não estava manifesta, ainda, a descontinuidade entre corpo e alma e entre os próprios seres. Essa indiscernibilidade entre os agentes não é sinônimo de ausência de diferenças entre eles, o que há é uma “diferença infinita [...] interna a cada personagem ou agente, ao contrário das diferenças finitas e externas que constituem as espécies e as qualidades do mundo atual” (Viveiros de Castro, 2006:323). No lugar da “homogeneidade” no interior de cada espécie, o que se observa no tempo anterior à especiação, é um “contínuo heterogêneo, onde a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos e o intervalo é interior ao ser” (idem, 2006:324). Como coloca Viveiros de Castro (2002), todos os seres, nesse tempo, eram como xamãs, a partir desta afirmação podemos dizer que todos os seres são caracterizados pelas potências transformativas e também tradutivas. O exemplo dos espíritos alto-xinguano pode auxiliar a pensar as questões sobre o tempo do mito, a língua e a tradução de mundos.

No caso alto-xinguano existe a aproximação, como mostra Montagnani (2011), entre o som atual das flautas secretas e o tempo em que os “espíritos-animais”, donos das suítes, as entoaram pela primeira vez, dizendo seus nomes. Entre os Kamayurá, Rafael Menezes Bastos (1999) mostra que o som dos instrumentos é como a reprodução imperfeita do som produzido pelos espíritos no tempo do mito. A potência comunicativa desses “espíritos” está no fato de que eles são conhecidos, como mostra Aristóteles Barcelos Neto (2008), por falarem todas as línguas, o que torna a distinção entre humanos e não humanos a partir da língua uma tarefa quase impossível. Isso os difere, por exemplo, dos humanos que passaram por um processo de diferenciação (Wauja, Mehinako, Gurani, americanos, brasileiros) a partir da diferença entre as línguas. Falam todas as línguas justamente porque são capazes de transitar por diferentes mundos, são seres que portam ainda a diferença entre corpos e línguas em termos intensivos. O que o acionamento desses diferentes instrumentos de vento revela é uma aproximação com o tempo da indiscernibilidade entre humanos, espíritos e animais que compartilhavam uma diferença intensiva. A fala, voz, palavra, canto e chamado dos tubos seria como uma espécie de prova de que muitas das virtualidades do tempo do mito, momento onde houve o processo de especiação, não foram completamente atualizadas (Viveiros de Castro, 2011).

Tudo se passa como se estivéssemos diante de um mundo inverso simétrico daquele presente no mito da torre de bavel que narra a origem da diversidade de línguas. O mito conta que as pessoas, com a intenção de se aproximar de Deus, resolveram construir uma torre, irritado com o entusiasmo dos humanos o ser celeste decide por criar uma grande variedade de línguas com a intenção de que as pessoas não conseguissem se entender mais. Existe, neste mito, o monolinguísmo de fundo, uma espécie de mundo único e unificado de origem, e a diversidade de

línguas, a diferença, aparece como agente ou causa para o desentendimento entre os homens. Entre os povos indígenas o tempo do mito não é o do monolinguísmo, mas o da diferença intensiva, marcada no corpo e na própria língua enquanto corpo. Talvez isso nos ajude a compreender os motivos para projetos de colonização e de Estado estarem sempre atravessados por mecanismos de unificação das línguas.

A tradução entre mundos é um modo de pensar o lugar ocupado pelo som dos aerofones, mas existe também a tradução pensada a partir da relação entre a música e outras formas expressivas. Rafael Menezes Bastos (2007; 2018) chama a atenção para a tradução intersemiótica envolvendo a música e outras formas expressivas entre os povos indígenas.³⁹ Essa característica havia sido descrita pelo autor em trabalhos anteriores, quando mostrou a posição central ocupada pela música entre os Kamayura e outros povos alto-xinguanos, ela seria o “pivot” entre as artes verbais (poética e mito), expressões plástico-visuais (grafismo, adereços) e coreográficas (dança). Segundo a síntese realizada pelo autor entre os Kamayurá a música transforma o mito em dança. Aristóteles Barcelos Neto (2013) revela uma sistema parecido também entre os Wauja em que o mito vira música e esta se transforma em dança e que esta somente ocorre porque o corpo é tornado dançável a partir dos adornos que cobrem o corpo.⁴⁰ A tradução envolvida nessa cadeia intersemiótica descrita por Menezes Bastos não é sinônimo, como chama atenção o autor, de um mesmo significado reproduzido por diferentes sistemas ou subsistemas que compõem a cadeia. A relação entre os sistemas é de “ressonância” e “reverberação”, ela é sempre “parcial”, não havendo a repetição exata de uma mesma mensagem.

Um dos exemplos para pensarmos essa relação intersemiótica foi descrito a partir da relação entre os cantos femininos tolo e o som das flautas secretas kagutu entre os Kuikuru. O trabalho de Franchetto & Montagnani (2011) revela justamente a passagem e, principalmente, a transformação envolvida na relação de tradução entre o canto feminino e a sonoridade das flautas secretas. Além de não ser exatamente a mesma mensagem passando de um sistema para outro, há uma mudança na qualidade da relação envolvendo as mulheres, os homens e os itseke (espíritos). Em texto mais recente sobre a tradução dos cantos tolo e a relação com a música das flautas,

³⁹ Essa noção de tradução intersemiótica desenvolvida por Rafael Menez Bastos para pensar a música nas terras baixas tem sua origem nas reflexões de Roman Jakobson sobre tradução. O linguista russo desenvolve em seu texto Aspectos Linguísticos da Tradução (2010:91) algumas reflexões sobre o que chamou de tradução intralingual, interlingual e intersemiótica, está última caracterizada pela passagem “de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.

⁴⁰ O autor mostra que essa qualidade, ainda que tenha certa preponderância no alto-xingu, também foi descrita em outras etnografias em relação a outros povos, entre os Marubo está presente a relação entre as narrativas mítica, os cantos e a poética e os desenhos, uma relação entre um sistema visual e outro verbal; a relação entre música e desenho entre os Shipibo-Conibo, a música como tradução sonora dos motivos pictóricos, um funciona como partitura do outro.

Bruna Franchetto (2018) mostra que para os Kuikuru a tradução seria a “transformação entre gêneros músicas”, uma transformação entre subsistemas (canto e música das flautas), mas também uma transformação das relações da mesma forma que ocorre, quando olhamos para a “estrutura acústica” desenvolvida por Lévi-Strauss (2004a) na passagem entre os níveis do chamado (relações com domínio da natureza) e a palavra (relações com a sobrenatureza). Ao falar dos amantes as mulheres subvertem a relação hierárquica envolvendo homens e espíritos. Neste sentido a tradução aparece como um modo no qual um modo específico de relação é revelado e transformado.

Capítulo IV - Os Tubos como Meninas-Moças: androginia, menstruação e diferença nas relações de gênero

Os aerofones secretos, proibidos à visão das mulheres e dotados de agência, apareceram nesta tese caracterizados pelas mais variadas qualidades e os mais variados modos de agir. Como foi mostrado, não se trata de um conjunto unificado de instrumentos, ainda que certas características que carregam os façam singulares no interior do conjunto mais amplo de aerofones das terras baixas sul-americanas. Tentei mostrar que a análise dos aerofones não poderia estar pautada na separação entre duas classes distintas de instrumentos, de um lado os secretos e de outro os que podem ser vistos e manuseados pelas mulheres. Isso porque, mais do que classes, estes instrumentos de vento constituem nomes de relações. Como mostrado na introdução e também em algumas passagens dos capítulos precedentes, o caráter relacional destes tubos permite observar a centralidade que os instrumentos de vento têm nestas paisagens e também o modo diverso como aparecem nos mais distintos lugares.

Como os instrumentos secretos apareceram ao longo da tese? Durante o primeiro capítulo tratei das questões referentes às qualidades materiais dos aerofones, a partir destes aspectos descrevi a relação entre o material utilizado na fabricação dos tubos, se mais ou menos perecível, e sua respectiva efemeridade ou duração no tempo. Guiado pelos dados etnográficos de distintas etnografias, foi possível mostrar que a dureza era uma qualidade que atravessava parte dos instrumentos de vento que aparecem na literatura sobre aerofones nas Terras Baixas da América do Sul incluídos no “complexo das flautas sagradas”. Importante ressaltar que essa qualidade material dos aerofones não é uma espécie de pré-condição para sua inclusão na classe dos instrumentos de vento secretos. O que também não significa que a dureza e duração não sejam qualidades exploradas por povos que produzem instrumentos de vento mais efêmeros, como as clarinetas turé - nestes grupos, estas qualidades dos corpos e dos materiais, com atenção especial para sua rigidez, estão associadas a outros mundos ou inscritas em corpos de outros tipos de gente, geralmente habitantes de patamares celestes.

No segundo capítulo, voltei a atenção para aquilo que os diferentes instrumentos de vento são capazes de fazer, o modo como determinadas relações são reveladas a partir do acionamento de flautas, clarinetas e trompetes nos distintos contextos festivos. Emergiram, desta análise, dois pólos através do quais transitavam diferentes aerofones: de um lado a produção de aliança e de outro relações de filiação. Tentei mostrei que não constituíam duas classes ou dois tipos de relações, mas de uma linha de intensidade variável que percorria estes dois pólos, afinal muitos dos instrumentos de vento descritos incorporavam, inclusive, as duas qualidades relacionais. Foi possível observar que a produção de imagens de maior duração no tempo, como visto no primeiro

capítulo, e também de filiação, como mostrado no segundo, estavam conectadas à linhagens patrilineares, à bens e conhecimentos pertencentes aos clãs ou à parte de corpos de personagens do tempo do mito corroborando assim o argumento de Jean-Pierre Chaumeil (2007). Ao mesmo tempo que revelavam relações de filiação estes tubos também estavam inseridos em relações de aliança.

As relações de filiação e a conexão a uma linhagem patrilinear fazem referência, em alguns casos, à presença de um espaço exclusivamente masculino, nem sempre materializado na forma de casa das flautas ou casa dos homens, mas que remetem a um lugar, proibido às mulheres, de cuidado destes tubos. Ademais, como foi mostrado no segundo capítulo, estes instrumentos de vento estão inseridos em complexos sistemas de domesticação, seus donos humanos estão a todo momento alimentando estes corpos tubulares com uma variedade de substâncias: água, bebida fermentada, pimenta e animais de caça. Há um esforço constante para a produção de boas relações com os seres que se fazem presente a partir do acionamento e manipulação destes instrumentos de vento.

No terceiro capítulo, quando foi dada atenção à sonoridade destes instrumentos secretos, observou-se que os mesmos tubos que estão conectados à determinadas qualidades como duração e relações de filiação também podem portar um repertório mais fixo, um conjunto musical menos sujeitos à variações. Haveria nestas paisagens a centralidade da memorização na aprendizagem da música destes tubos, assim como, a presença de especialistas que seriam responsáveis por fazer circular este repertório, de transmiti-lo de geração para geração e também de cuidar e fabricar estes tubos.

Feita esta passagem pelos capítulos anteriores, é possível observar que existe, para além deste conjunto de qualidades, da sua maior duração no tempo e da natureza agentiva dos instrumentos de vento secretos, uma característica que ainda não foi descrita e trabalhada por mim até este momento, trata-se das relações de gênero. Elas apareceram até aqui somente de relance, principalmente na descrição das festas, mas não foram ainda devidamente abordadas. Após todo esse percurso penso que seja o momento de pensar como as relações de gênero atravessam estes tubos e se fazem presentes principalmente durante seus acionamentos.

Grande parte dos instrumentos de vento soprados de maneira coletiva nos pátios das aldeias são proibidos ao sopro das mulheres, outros, inseridos no “complexo das flautas sagradas”, não podem nem mesmo ser vistos, mas devem ser ouvidos pelas mulheres que constituem audiência essencial (Erikson, 2000; Piedade, 2004; Mello, 2005; Menezes Bastos, 2006; Chaumeil, 2007; Chaumeil & Hill, 2011; Aroni, 2015; Fausto, 2020). A diferença entre homens que tocam e mulheres que escutam produz uma desvinculação entre o código visual e o

código acústico revelando uma diferença entre visão e audição que em alguns casos leva a modos distintos de conhecimento (Menezes Bastos, 1999; Piedade, 2004; Jornet, 2011). Essa diferença na relação entre os saberes colocada pela proibição das mulheres em verem os tubos, além de apontar para uma dissociação dos sentidos envolvendo as relações entre os sexos, também está associada, em alguns casos, às narrativas míticas que denotariam, para um conjunto amplo de reflexões antropológicas, principalmente aquelas guiadas pelo antagonismo sexual, em uma espécie de dominação e controle masculino sobre as mulheres. Dominação pautada na noção de quem toca são os homens, de que haveria uma incapacidade feminina em se comunicar com outros tipos de gente e de que os homens são os responsáveis pela produção de pessoas. O que faço neste capítulo, de maneira mais geral, é pensar como as relações de gênero atravessam o conjunto de relações que tornam visível e audível os instrumentos de vento durante suas execuções.

Nos capítulos anteriores mostrei como os aerofones são tecnologias capazes de deslocar a posição ocupada pelo humano, operando entre tecnologias capazes de falar com outros tipos de gente ou tecnologias capazes de fazer outros tipos de gente falarem⁴¹. Os problemas colocados para pensar os distintos acionamentos destes tubos estariam muito mais próximos, como descrito principalmente no segundo capítulo, às relações de predação e ancestralidade do que necessariamente de gênero. Mesmo onde estão presentes os aerofones secretos, estes não ficam restritos às relações entre os domínios masculinos e femininos. Como coloca Philippe Descola (2001), na Amazônia, diferente do que é descrito pelas etnografias na Melanésia, as relações de gênero e a própria sexualidade teriam uma importância menor, isso porque, segundo seu argumento, a distinção entre consanguinidade e afinidade ou entre predador e presa teriam maior rendimento nas elaborações dos povos amazônicos.

O que procuro aqui não é a produção de uma descrição, de caráter comparativo, onde gênero e sexualidade apareçam subsumidos às relações de predador e presa. O exemplo trazido por Fabiana Maizza em seu artigo *As Sete Meninas: reflexões sobre mulheres, experiência e efeitos jarawara* (2017) coloca a questão sobre as relações de gênero nas paisagens amazônicas de uma maneira que elas não apareçam como incluídas no interior de categorias relacionais mais amplas, mas que atravessem assim como são atravessadas também por estas outras relações comuns nas descrições etnográficas produzidas nestas paisagens. Ao descrever as qualidades do corpo da jovem reclusa, a antropóloga mostra que elas aparecem tanto como presas, quanto como

⁴¹ Faço uso aqui da imagem utilizada por Philippe Erikson para compreender o processo de metamorfose causada pelos gritos monossilábicos emitidos pelos matis ao se transformarem em jaguares. Nestes instantes eles estariam, segundo o autor, entre “falar como os jaguares” e “fazer os jaguares falarem” (2000:44).

pessoas capazes de estabelecer relações com outros mundos, espécies de xamãs capazes de ações cosmopolíticas, característica que as aproxima dos xamãs. Maizza (2017), elabora seu argumento, retomado adiante, a partir da produção do que seria um corpo leve no sentido de “levável”, capaz de frequentar outros mundos.

Além desta questão mais geral, como as relações de gênero estão inscritas nos instrumentos de vento [?], há também um elemento mais específico a ser levado em consideração, os problemas de gênero. Ao me propor fazer uma análise neste sentido fui levado, principalmente pela leitura do livro *O Gênero da Dádiva* de Marilyn Strathern (2006), a pensar sobre estes problemas e como eles emergem nas próprias descrições etnográficas. Seu projeto possui dois pressupostos centrais: (1) a ideia de que não são as mesmas relações (de dominação) que estão presentes em todos os lugares; (2) estas relações não estariam inscritas em um mesmo “pano de fundo natural” (Strathern, 2006:71). Assim, ao tratar das questões que atravessam as descrições antropológicas, a autora aponta para os problemas de certas proposições feministas, sobretudo aquelas construídas durante os anos setenta, fundamentadas, sobretudo, na distinção entre natureza e cultura. Os efeitos destas descrições são, sobretudo, a atualização da dominação universal masculina e a distinção entre espaço doméstico (feminino) e domínio público (masculino)⁴². Desta forma, este capítulo, seguindo as proposições de Strathern (2006), não está restrito aos tubos e as relações de gênero que o atravessam, mas como estas relações aparecem descritas nas etnografias - tratar das relações de gênero é também uma forma de pensar sobre os efeitos das descrições etnográficas em algum sentido.

Para além das questões referentes às descrições etnográficas, o trabalho da antropóloga britânica também fornece uma base teórica para pensar as relações de gênero na Amazônia. Pessoas, corpos e coisas aparecem na Melanésia como constituídos nas relações e por isso são pensados, a princípio, como andrógenos. Há uma espécie de androgenia anterior e constitutivas dos corpos. A androginia também é uma qualidade dos corpos amazônicos, sobretudo dos instrumentos de vento secretos (Hugh-Jones, 1979; Menezes Bastos, 1999), mas também está descrita, por exemplo, no cauim yudjá (Lima, 2005). Dito isto, o gênero na Melanésia, como descreve Strathern (2006), não pode ser pensado enquanto um elemento fixo e próprio, ou natural, dos seres e das coisas. Não se pode definir previamente se uma pessoa, corpo ou coisa é de antemão masculina ou feminina:

“Como Lewis observou, enquanto ocidentais achamos que deveríamos ser capazes de identificar as coisas pelos seus atributos: decidir se as flautas são “masculinas” ou

⁴² Algumas das obras com as quais os escritos feministas dos anos de 1970 estão dialogando são: *Perceiving Women* (Ardener, 1975), *Woman, Culture and Society* (Rosaldo & Lamphere, 1974), *Toward an Anthropology of Woman* (Reiter, 1975), *Is Female to Male as Mature is Culture?* (Ortner, 1974) (Overing, J. 1986; Strathern, M. 2006, 2014; Maizza, F. 2017).

“femininas”. Não é necessário que elas sejam uma coisa ou outra (podemos supor uma identidade dual ou ambígua), mas imaginamos que a identidade é inerente às coisas, como às pessoas. O material melanésio, no entanto, indica que o conhecimento (o que é tornado presente como masculino ou feminino) não pode derivar apenas da observação. A identidade é consequência da interação” (Strathern, 2006:199).

Sendo assim, as reflexões propostas por Strathern (2006; 2014) trazem um conjunto de ferramentas descritivas para repensar as relações de gênero descritas comumente na literatura etnográfica sobre os instrumentos de vento secretos a partir do antagonismo sexual - relações entre dois grupos antagônicos formado por homens e mulheres de um mesmo grupo, marcadas pela assimetria e diferença de poder descrita nos mitos e nos ritos (Lasmar, 1996) - e do gênero enquanto identidade. É necessário repensar o solo comum de onde partem as descrições sobre as flautas secretas que aparecem comumente ligadas à uma concepção de dominação masculina associada, por vezes, a uma espécie de “inveja dos homens” em relação ao poder natural das mulheres de criar novas pessoas. As flautas seriam, desta maneira, um símbolo da dominação e controle masculino ao mesmo tempo que permitem aos homens produzirem pessoas, a partir de elementos culturais, o que as mulheres fariam de maneira natural⁴³.

Pretendo realizar uma conexão com a crítica feminista na antropologia (Overing, 1986; Strathern, 2006, 2014) para repensar alguns pressupostos presentes nas relações de gênero envolvendo os instrumentos de vento. Faço isso a partir do material sobre os instrumentos de vento secretos e também algumas reflexões produzidas por antropólogas nas terras baixas sul-americanas elaboro. Após uma apresentação inicial sobre os pressupostos de gênero envolvendo os aerofones secretos, com atenção especial para a noção antagonismo sexual e identidade de gênero, elaboro algumas reflexões a *Iamurikuma*, festa das mulheres alto-xinguanas. Seria uma espécie de inversão da dominação masculina? Em seguida trago uma reflexão sobre a androginia, qualidade comum nas descrições dos tubos proibidos à visão feminina (Menezes Bastos, 1999; Karadimas, 2008; Fausto, 2020). Androginia que permite tanto desconstruir o pano de fundo natural das relações de gênero (Strathern, 2006) como também revelar a diferença intensiva de gênero (dos corpos) nas paisagens amazônicas. Realizo também algumas reflexões sobre a conexão entre os corpos dos tubos e os corpos femininos, a partir do tema da menstruação, tanto feminina quanto masculina. Os instrumentos de entou ou os instrumentistas estão associados à condição feminina de verter sangue. Seriam os instrumentos de vento uma espécie de

⁴³ Essa aproximação entre Amazônia e Melanésia por meio do trabalho de Marilyn Strathern, além das justificativas colocadas acima, não deixa de ser um efeito do conceito, cunhado por Hugh-Jones, mas extensamente utilizado Gregor e Tuzin (2001; 2001a) no livro *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method* (2001), de melazonia, uma espécie de paisagem imaginária boa para comparar a Amazônia com a Melanésia sobretudo porque as relações de gênero parecem ter algum efeito nestes lugares, ainda que na Amazônia essa característica seja pouco marcada, como descreve Descola (2001).

transformação das festas das meninas-moças, jovens proibidas aos olhares dos homens da aldeia? Influenciado por um texto de Bruna Franchetto, *Mulheres entre os Kuikuru* (1996), realizo o último movimento deste capítulo, trago algumas palavras sobre um tema central nos trabalhos sobre gênero nas terras baixas sul-americanas, a diferença entre complementaridade e hierarquia nas relações entre mulheres e homens.

4.1 Antagonismo Sexual e Identidade de Gênero: uma passagem pelos materiais alto-rio-negrinos e alto-xinguanos

Até a virada do século eram poucos os trabalhos que traziam etnografias que se debruçaram sobre as “flautas sagradas” nas Terras Baixas da América do Sul (Menezes Bastos, 2021). A relação entre os tubos exclusivamente masculino e as questões que envolviam gênero estavam presentes principalmente nos trabalhos etnográficos de Robert Murphy (1958) entre os Mundurucu, Hugh-Jones, S. (1979) entre os Barasana e Menezes Bastos (1999) entre os Kamayurá. O que segue abaixo são duas descrições clássicas sobre os aerofones secretos e as relações de gênero. Começo pelo trabalho de Stephen Hugh-Jones em sua tese *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in northwest Amazonia* (1979) para em seguida passar para o trabalho de mestrado de Rafael José de Menezes Bastos publicado inicialmente em 1978 e posteriormente republicado em 1999, *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. A partir destas análises será possível traçar alguns pressupostos sobre o modo como as relações de gênero aparecem nestes trabalhos e se desdobram também em outras etnografias. Importante salientar que tanto Hugh-Jones, quanto Menezes Bastos não esgotaram suas reflexões sobre este tema nestas duas publicações, em textos mais recentes os autores revisitaram suas análises. No livro que reúne uma série de textos que partem de um exercício comum, a comparação entre a região da Melanésia e da Amazônia a partir das relações de gênero, *Comparing Gender in Amazonia and Melanesia: a theoretical Orientation gender in Amazonia and Melanesia* (Gregor, T. & Tuzin, D., 2001), Hugh-Jones escreveu um artigo onde realizou um exercício de releitura de seu material etnográfico a partir dos efeitos que O Gênero da Dádiva (Strathern, 2006) tiveram em sua obra, *The Gender of Some Amazonian Gifts: an experiment with an experiment* (2001). Rafael José de Menezes Bastos escreveu dois artigos sobre relações de gênero após a publicação das Musicológicas, um primeiro denominado *Leonardo, as Flautas: uns sentimentos selvagens* (2006), onde elabora um exercício de reflexão sobre a conexão entre os sentidos (ver e ouvir), as relações de gênero e o poder e mais recentemente no artigo *Sobre as flautas sagradas xinguanas e a antropologização do mundo* (2021).

4.1.1 Jurupari: poder (cultural) masculino e criatividade (natural) feminina

Nos capítulos anteriores, quando fiz referências às passagens míticas onde estão presentes os aerofones, voltei minha atenção à sua origem, ao modo como os materiais e suas qualidades apareciam nos mitos e à apropriação do repertório produzidos por outros tipos de gente. Quanto às relações de gênero, entre os povos onde se pode ouvir os aerofones mas nem sempre vê-los os mitos, enquanto mecanismos especulativos, aparecem como elementos centrais que enfatizam, sobretudo, a proibição à visão feminina - mitos que falam de um passado que nunca terminou, onde as mulheres, após roubarem os instrumentos secretos dos homens, passaram a ocupar a sua posição e a realizar as atividades antes masculinas.

Mitos com estas características são encontrados entre os Barasana e também estão disseminados entre muitos outros povos alto-rio-negrinos. Segue abaixo a transcrição realizada por Hugh-Jones da variante M.1.D:

- “1. Romi Kumu’s father, Poison Anaconda, told his sons to get up early and go down to the river to bathe, vomit water and to play the He.
2. In the morning the sons stayed in bed but Romi Kumu⁴⁴ got up early and went down to the river where she found the He.
3. (Variant: the women/woman did not know what to do with the Yurupary. They put them over all the orifices of their bodies but not in their mouths. Finally a fish, jacunda (*Crenicichla* sp.), showed them what to do by signalling with its big mouth — Fulop 1956 : 361—2; Prada Ramirez 1969 : 131—2.).
4. The father was at first pleased when he heard the noise of the He but when he saw his sons still asleep he realised what had happened and was very angry.
5. The men ran down to the port but Romi Kumu had already gone, taking the He and all the other sacred equipment of the men with her.
6. They chased after her, following the sound of the He, but each time they got near she ran off again. She walked along the rivers and one can still see her footprints (carved) on the rocks in the Pira-parana area. She came to Yurupary Cachoeira (Sunia Hoero), on the Vaupes river. There the men caught up with her and took back the He and ritual equipment.
7. The men punished Romi Kumu and the other women by making them menstruate. (Variant: When the women stole the Yurupary they talked a lot and were drunk. The men attacked the women and rammed the instruments up their vaginas — Fulop 1956 : 366.).
8. When the women stole the He from the men, the men became like women: they worked in the manioc gardens producing manioc, they had a bend in their forearms like women and they menstruated.” (Hugh-Jones, 1979:265-266).

Há uma variante yepamahsã desse mesmo mito presente no livro de Gabriel Sodré Maia, *Bahsamori: o tempo, as esta es e as etiquetas dos Yepamahsã (Tukano)* (2018). Nesta versão, *Umukohomahsu*, herói criador, tomou como filhos o primeiro homem e as primeiras mulheres e procurava incessantemente pelos instrumentos de vida que acabaram, por fim, sendo encontrados

⁴⁴ Stephen Hugh-Jones (1979:125) sobre Romi Kumu: “[...] whilst today all shamans are men, Romi Kumu, Woman Shaman, the female creatress identified with the sky (M.1), was the first shaman and it is from her that all shamans derive their powers. She herself is also sexually ambiguous and described as being like a man.”

pelas suas filhas. Após encontrarem com a palmeira de paxiúba, elas voltaram para suas casas com a ideia de pedir para que seu pai derrubasse a palmeira e construísse um apoio para o cumatá, utilizado no preparo da massa de mandioca. No dia seguinte, quando ele foi até a árvore, percebeu que se tratava dos próprios *wa'î ð'ari*, os instrumentos originais que vieram dos ossos de *biisu*. “- Muito bem, era isso que eu procurava! Exclamou.” (Maia, 2018:155). Ele então tentou enganar suas filhas levando até elas não o tronco da paxiúba, mas da palmeira tucum. *Umukohomahsu* convocou diversas espécies de animais para derrubar e produzir os instrumentos⁴⁵, depois levou os tubos até o porto para fazer a iniciação de seu único filho homem. Deixou os instrumentos na beira do rio encostados em uma árvore de carapanaúba. Depois da meia-noite ele acordou seu filho, pediu, em silêncio, para que ele fosse banhar, disse ter deixado *paâpu'uakuhu* (arbusto que produz espuma usado para banho) no pé da carapanaúba, mas o jovem não acordava. Então *Umukohomahsu* falou mais alto e nem o filho e nem as filhas acordavam, quando o sol começava a nascer ele convocou o filho novamente, mas agora gritando, quem acabou se levantando foram as meninas que então seguiram até as águas para banhar deixando o irmão que só acordava com os cantos do cajumbi e jacu, que não cantaram naquele dia, dormindo. Quando chegaram até o porto procuraram pelo arbusto no pé da carapanaúba, mas não encontraram nada, as flautas se moviam, desviando do olhar feminino. O pai havia dito o nome do arbusto que produz espuma “justamente para que as mulheres não soubessem das flautas” (Maia, 2018:159). As meninas cercaram o tronco pelos dois lados e encontraram as flautas. Se perguntaram o que eram os tubos, a mais velha disse para não mexer, mas as mais novas quiseram saber como funcionava aquilo que seu pai havia produzido. Começaram a fuçar nos tubos, uma delas enfiou a mão no interior do tubo principal, o mais grosso, espantando o pássaro *bahsomirĩ* que havia sido colocado em seu ventre pelo sopro de *Umukohomahsu* no dia anterior - o som da flauta era o canto daquele pássaro. Elas tentaram de todas as maneiras tocar os aerofones, usaram o nariz, orelha e vagina. Após algum tempo, quando já amanhecia, chegaram os *waimahsã* que haviam ido para a iniciação do filho de *Umukohomahsu*. O primeiro a chegar foi *utãbohowi'i*, a pescada, mas ficou decepcionado e irritado com as jovens ao ver que não era o menino que estava ali. Elas lançaram pedaço de mármore que estava no chão na cabeça dos peixes que ali passaram, por isso que os acarás listrados, acarás, acarás vermelhos e acarás pequenos têm até hoje marcas destas pedras em suas cabeças. Por fim, chegou o jacundá. Convidado pelas jovens, ele as ensinou a tocar os

⁴⁵ Há uma longa passagem sobre as espécies e as relações estabelecidas entre elas e o tronco da paxiúba que não trago aqui pois a intenção é voltar a atenção à relação das mulheres com os instrumentos da vida.

instrumentos, por isso sua boca é até hoje mais arredondada. “Foi então que elas se prepararam para fugir”⁴⁶ (Maia, 2018:161).

É possível observar uma série de aproximações entre as duas narrativas. Tanto o mito barasana quanto o mito yepamahsã apresentam o tema da captura dos “instrumentos de vida” pelas mulheres como consequência da preguiça dos filhos dos heróis míticos. Incapazes de acordar, quem acaba seguindo para a margem dos rios em direção aos instrumentos de vento secretos são as filhas mulheres dos heróis. Outro tema comum são as relações com animais aquáticos, em ambas as narrativas o aprendizado sobre a forma correta de manejar e tocar os instrumentos de vento são apreendidos com os peixes, mais especificamente com os jacundá, por isso sua boca larga até os dias atuais. Uma inversão interessante é observada entre a versão barasana e yepamahsã, na primeira é uma filha, *Romi Kumu*, e filhos no plural, na segunda são três filhas ou mais - fica indefinido - e um único filho homem. Há temas interessantes também sobre as próprias relações de gênero, na versão yepamahsã elas produziram, caso fosse permitido pelo pai, um instrumento para manipulação da mandioca, alimento cuidado pelas mulheres e símbolo da sociabilidade feminina, o inverso simétrico dos tubos secretos, símbolos da sociabilidade masculina.

Ao final da narrativa aparece, de modo explícito no mito barasana, um tema que está implícito na narrativa yepamahsã, a aquisição da menstruação pelas mulheres como forma de punição empreendida pelos homens em decorrência do roubo dos instrumentos *he*. Em uma variante citada por Hugh-Jones (1979) a menstruação emerge como resultado da abertura dos corpos femininos realizada de maneira violenta pelos homens por meio da introdução dos instrumentos de vento em suas vaginas⁴⁷ - mulheres abertas na primeira menstruação, mas também controladas naquilo que dizem, não podem perguntar nem falar muito sobre o segredo dos homens. De maneira implícita ela se faz presente, segundo Hugh-Jones, porque os jovens meninos dos mitos não vão banhar e aquilo que os impede de seguir até as margens dos rios, a preguiça, é a condição dos corpos que estão menstruando.

⁴⁶ Existe uma segunda narrativa que traz justamente o momento que as mulheres fugiram com as flautas e a dificuldade que os homens tiveram para recuperá-la, trago esta narrativa quando for tratar da festa das mulheres alto-xinguanas, o *Iamurikumã*. Há algumas proximidades com as narrativas da posse das flautas pelas mulheres alto-xinguanas.

⁴⁷ Em narrativa yepamahsã presente na dissertação de Acácio Piedade (1999), a recuperação dos instrumentos sagrados pelos homens se deu por meio de ação violenta, a introdução de um aerofone, conhecido como *semiômi'ipôrero*, na vagina de uma das mulheres; o seu sopro produziu um som tão aterrorizante que as mulheres, tomadas pelo medo, largaram os instrumentos de vento e fugiram. “Apenas uma delas conseguiu ficar com um, curto e roliço, colocando-o dentro de sua vagina, e assim formou-se o canal do útero por onde nascem as crianças” (Piedade, 1999:100).

Essa relação entre os instrumentos de vento e a menstruação é parte central do argumento desenvolvido por Stephen Hugh-Jones em sua tese. Ambos aparecem como elementos “complementares” e “exclusivos” uma vez que o sexo que está na posse dos instrumentos de vento não menstrua - quando as mulheres detinham os instrumentos *he* eram os homens que menstruavam e realizavam as atividades femininas (Hugh-Jones, 1979:131). Mas em seu argumento essa “complementaridade” não está pautada em uma relação simétrica entre homens e mulheres: “also implied is the fact that the sex that controls the *He* (instruments) and which does not menstruate will be the one that is politically dominant” (Hugh-Jones, 1979:131).

Há uma série de elementos elencados de maneira minuciosa por Stephen Hugh-Jones (1979) que aproximam as qualidades e estado da menstruação ao estado que os jovens iniciados se encontram durante a festa do Jurupari. Ainda que “exclusiva”, as qualidades da menstruação atravessam também os corpos masculinos, principalmente durante a iniciação, da mesma forma que as qualidades do estado *he*, propiciada pelo sopro dos instrumentos de vento, também estão presentes na menstruação feminina. A analogia entre os iniciados e as qualidades que os aproximam do estado comum às mulheres menstruadas faz com que Hugh-Jones (1979:205) desenvolva a noção de “menstruação simbólica” masculina. Isso é sustentado pelo autor não somente pela inatividade e a preguiça descritas acima nas narrativas míticas, mas também por uma série de outras qualidades e ações que atravessam tanto os jovens iniciados como as mulheres menstruadas.

Para que os jovens barasana não sejam tomados pela preguiça, estado do corpo que fez com que perdessem as flautas e trompetes para as mulheres no passado, eles são açoitados durante a iniciação. Açoite que produz tanto um homem corajoso, como também permite a mudança de pele. A troca de pele é o modo pelo qual os Barasana explicam a menstruação, a mudança da pele interna das mulheres que faz justamente com que sejam conhecidas por viverem mais tempo, seriam seres “semi-imortais”, elas estariam mais próximas dos seres imortais do que os homens. Outra característica que aproxima os dois estados, segundo Hugh-Jones (1979) é que os cabelos dos jovens iniciados, assim como ocorre com os cabelos das meninas durante o rito após a menarca, são cortados. Além disso, a pintura vermelha dos iniciados é outro índice que aproxima a ambos, a própria tinta é caracterizada como o sangue menstrual e qualquer mulher que tiver contato com os corpos dos jovens neste instante pode vir a menstruar também.

Essa relação com a periodicidade, a qualidade comumente descrita por Hugh-Jones (1979) em sua caracterização da menstruação e das mulheres barasana, também se faz presente em um dos objetos mais centrais, junto aos instrumentos *he*, utilizados na festa de iniciação masculina, a cabaça de cera. Como colocado acima, a menstruação é a troca de pele interna das mulheres e

por isso são tidas como seres “semi-imortais”, o que as aproxima dos seres marcados pela periodicidade, como o Sol, as Pleiades e Romi Kumu, mas também a alguns objetos que são índices do ciclo temporal, como as cabaças de cera de abelha:

“The Sun identified with wax gourd never dies; in the rainy season he becomes old and less hot, then he sheds his skin and becomes young and hot again, which is the dry season. In the evening, Romi Kumu is old and ugly but in the morning she bathes and becomes young and beautiful again (see M.1.B.1). The wax gourd, as an instrument of darkness, is responsible for the regular alternation of day and night. As the Pleiades, it is responsible for the regular alternation between the dry and rainy seasons, an alternation which is homologous with that between day and night, for a period of heavy rain is part and parcel of the first, long night.” (Hugh-Jones, 1979:183).

A diferença entre a periodicidade feminina e aquela atribuída aos seres cosmológicos é que a primeira é marcada pela irreversibilidade das gerações e a segunda pela reversibilidade contínua, por isso a ideia mesma de que as mulheres são parcialmente imortais, sua imortalidade é atravessada pela descontinuidade de uma temporalidade onde nem tudo retorna ao estado anterior. Faz parte da produção dos corpos dos jovens iniciados durante o Jurupari entrar em contato com estas qualidades e objetos femininos que remetem à imortalidade e à periodicidade dos corpos e do mundo. Isso mostra que a produção do corpo masculino adulto é atravessada pela incorporação, ainda que efêmera, de modos e capacidades corporais propriamente femininos.

O modo como o corpo do jovem iniciado é fabricado está inscrito na relação de complementaridade, como descreve Hugh-Jones (1979), entre os instrumentos *he* e a cabaça de cera. Esses dois objetos estabelecem entre si uma relação de conjunção, assim como os homens e as mulheres em suas atividades produtivas e também os astros e as estações do ano. Para os Barasana a fabricação do corpo humano é efeito da conjunção entre elementos duros (masculinos), como os ossos, e moles (femininos), como o sangue e a carne - rigidez e maleabilidade presentes nos instrumentos *he* e nas cabaças de cera respectivamente (Hugh-Jones, 1979).

A capacidade criativa das mulheres, como descreve Hugh-Jones (1979), está relacionada à periodicidade. Isso porque ela está vinculada não só à habilidade em trocar a pele interna e conseqüentemente ao nascimento dos filhos, mas também ao cuidado e crescimento das plantas e animais do mundo natural - as mandiocas das roças são as “crianças” das mulheres barasana responsáveis pelo seu cultivo. Uma criatividade que é “natural” e “não-controlada” que envolve uma relação com o domínio natural que é baseada na “restituição” e difere, por isso, da criatividade masculina que envolve “destruição”:

“Male creation, involving destruction, is linear and progressive through time/ female creation, involving replacement, is repetitive and reversible. In agriculture, as in hunting and fishing, men destroy life in one sphere to enable its continuity in another. In

reproduction, women create life with their bodies and in agriculture they tend crops which they plant in the soil” (Hugh-Jones. 1979:250).

A festa da iniciação masculina, seguindo o argumento do autor, emerge como o lugar onde se revela tanto a complementaridade entre esses dois modos distintos de lidar com aquilo que ele denominou de natureza quanto os mecanismos necessários para a manutenção desta ordenação hierárquica do mundo. Ainda que complementar há uma relação de gênero assimétrica explorada pela leitura realizada por Hugh-Jones em seu argumento. Por mais que as mulheres não estejam completamente apartadas do estado *he*, uma vez que ele está presente em seus cabelos, na menstruação e no parto, momentos onde a pessoa é colocada em contato com este estado dos corpos e das coisas, trata-se, nestes casos, de um estado e de uma capacidade criativa que não está sob controle das próprias mulheres. Tudo se passa como se as mulheres fossem submissas à própria capacidade criativa e natural e de seus corpos: “[...] they who are seen to be controlled by their nature and their bodies” (Hugh-Jones, 1979:251).

O controle das capacidades criativas e do contato com o estado *he*, no caso dos homens, aparece como uma imagem inversa simétrica desta que fora descrita para as mulheres barasana. Os homens fazem uso de objetos mediadores que permitem o acesso a este estado outro dos corpos, por meio do uso de instrumentos de vento proibidos à visão feminina e de outros objetos, como as cabaças de cera que funcionam como índices da periodicidade e menstruação feminina, os homens se aproximam do mundo *he*. Isso leva a uma diferença na qualidade da relação estabelecida por homens e mulheres com o estado *he*, de um lado o controle por meio de “símbolos culturais” de outro sua ausência - o que aproxima as mulheres ao domínio da natureza e os homens ao domínio da cultura. Essas diferenças fazem com que duas capacidades criativas apareçam, de um lado o nascimento “material” (natural), referente à capacidade criativa feminina, de outro o nascimento “espiritual” (cultural), exclusivo aos homens. A iniciação masculina revela que somente homens podem dar a luz a outros homens. Tais dinâmicas podem ser resumidas em uma passagem detalhada pelo autor:

“In one sense, the women are seen as being closer to the *He* world than the men, but this world is on the side of nature and beyond the control of human society. Material birth is distinguished from spiritual birth. Women give birth to children, but only men give birth to men. In this perspective, women and children are spirituality unborn, and only initiated, reborn men are truly spiritual beings. Men, through ritual and through the possession of cultural symbols, such as the *He* instruments and the gourd of beeswax, seek to dominate and control the *He* world. At social level, this involves the dominance of men over woman; at a more general level, it involves the dominance and control over the cosmos through shamanic activity.” (Hugh-Jones, 1979:251).

Desta maneira, tudo se passa como se a ausência da capacidade masculina em criar pessoas de maneira “natural”, como fazem as mulheres, fosse compensada “simbolicamente” pela

iniciação masculina, uma forma alcançada exclusivamente pelos homens e que permite a produção espiritual da pessoa, condição inexistente para os corpos femininos. Mas como revelado acima, a relação entre homens e mulheres não se resume unicamente a uma espécie de compensação ou simples inveja masculina da capacidade criativa das mulheres, existe uma noção de controle descrita pelo autor e que atravessa as relações de gênero.

A noção de controle está intrinsecamente conectada a dois modos distintos de estar no mundo, enquanto as mulheres estabelecem uma relação com o exterior pautada na “restituição”, os homens agem a partir da noção de “destruição”, captura e controle dos elementos da natureza. Além disso, temos, de um lado, relações não mediadas e do outro uma série de instrumentos “culturais” que permitem o acesso controlado ao estado *he*. Partindo dos pressupostos descritivos utilizados por Hugh-Jones (1979), podemos compreender que os homens estariam para a cultura da mesma forma que as mulheres estariam para a natureza. Tais elementos sugerem que o modo como os homens se relacionam com as mulheres, o fato de capturarem (“simbolicamente”) o poder criativo feminino, é um desdobramento do modo como se relacionam com mundo e parte do pressuposto analítico no qual há uma espécie de dominação da cultura sobre a natureza.

Entre os Piaroa há uma variação do Jurupari, como mostra Alexander Mansutti Rodrigues (2011) ao descrever o Warime, festa xamânica que conta com a presença de outros seres feitos presentes por meio de instrumentos de vento, máscaras e grande recipiente com bebida fermentada. Esses seres e os objetos que os tornam presentes são manuseados pelos homens e proibidos à visão feminina, enquanto as mulheres ficam responsáveis pela produção das substâncias, bebidas e alimentos que servem para produção de boas relações com os donos dos animais, das roças e outros seres do mundo vivido piaroa que tomam conta da casa dos homens e dos pátios das aldeias. Esse controle dos homens piaroa do xamanismo, ou seja, das relações com os donos animais e donos da agricultura, da caça e das atividades na roça, respectivamente, faz com que as mulheres e suas atividades fiquem relegadas, como salienta Mansutti Rodrigues (2011), às atividades domésticas, que seriam de menor prestígio. O autor atualiza a descrição de Hugh-Jones (1979) sobre o controle masculino e relega as mulheres a uma posição completamente subordinada aos homens, esquecendo-se de que toda a aliança com estes outros seres passa justamente pela produção de substâncias manuseadas pelas mulheres piaroa.

Acácio Piedade (1997, 1999) em seu trabalho sobre a música dos Ye'pamahsã leva até às últimas consequências o antagonismo sexual presente na tese de Hugh-Jones (1979). Ele foca sobretudo no controle dos homens sobre as mulheres por meio da incorporação de suas capacidades criativas e também da ação violenta de recuperação dos tubos no tempo do mito (ver nota 6). A proibição imposta às mulheres seria uma forma, segundo o autor, de manutenção da

capacidade criativa que fora capturada de modo violento pelos homens no tempo do mito. Permitir que atualmente as mulheres acessem novamente os tubos é tornar possível a reversão das relações atuais de gênero, fazendo com que as mulheres acessem um lugar de poder. Os aspectos do controle, da captura dos aerofones realizada pelos homens em conjunção com a proibição e a violenta punição dirigida às mulheres em caso de quebra das regras que envolvem o Jurupari levaram Piedade (1997:146) a descrever o que o autor chamou de “sistema cultural punitivo e preventivo”. A punição, neste caso, não estaria restrita somente ao complexo do Jurupari, mas envolveria também “outras dimensões culturais” como a exogamia linguística. Relação punitiva que não se restringe à relação entre homens e mulheres, mas poderia ser observada, segundo o autor, entre os próprios homens, as chicotadas recebidas pelos jovens iniciados seriam uma retaliação à preguiça dos meninos descrita nas narrativa do roubo das flautas realizado pelas mulheres. nas palavras do autor:

“Esta interpretação do complexo simbólico do Jurupari e da exogamia linguística 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” (Piedade: 1997:146).

Como aponta o próprio autor, sua análise vai no sentido contrário à leitura clastreana da ausência de poder coercitivo na Amazônia. Ainda que em seus próprios escritos estejam presentes aspectos de relações não hierárquicas e igualitárias entre os Yepamahsã, revelados principalmente no dabacuri, para Piedade o poder coercitivo estaria inscrito justamente nas relações de gênero e envolveria não só outros povos do Alto rio Negro, mas também estaria presente “igualmente, no próprio mundo ocidental” - da mesma forma que se estabelece entre nós, que afastamos as mulheres das “fontes de poder”, também se estabeleceria entre os Yepamahsã e outros povos alto-rio-negrinos.

Esse caráter universal do poder e dominação masculina descrito por Acácio Piedade (1997) se assemelha muito às reflexões e críticas realizadas por uma certa antropologia feminista dos anos de 1970. Como descrevem Joanna Overing (1986) e Fabiana Maizza (2017), nos escritos deste período existe uma ênfase dada ao caráter universal da dominação masculina⁴⁸. Essas noções de dominação falam mais sobre nossas próprias noção de poder e gênero, pautadas em uma noção assimétrica entre homens e mulheres, e acabam por obliterar as produções ameríndias de diferença (Overing, 1986). As imagens que emergem destas reflexões são de mulheres

⁴⁸ ver nota 2

desvalorizadas e ocupando lugares de pouco prestígio seja qual for a cultura, elas aparecem reduzidas a suas capacidades reprodutivas, naturalmente dadas. Esse caráter secundário do estatuto ocupado pelas mulheres aparece embasado em duas teorias, como detalha Maizza em seu artigo *De Mulheres e Outras Ficções: contrapontos em antropologia e feminismo* (2017), a primeira assentada na noção de que as mulheres estariam mais próximas da natureza e a segunda, derivada da primeira, de que a relação entre mães e seus filhos automaticamente subordina as mulheres em diversas culturas ao domínio doméstico enquanto os homens estariam vinculados à esfera pública, lugar de poder e de produção do prestígio pessoal⁴⁹. Assim, todas as relações de gênero estariam estruturadas sobre a dicotomia natureza/cultura - de um lado a capacidade criativa e natural das mulheres de outro a capacidade criativa e de controle sobre a natureza, por isso cultural dos homens⁵⁰.

Como mostra Marilyn Strathern (2006; 2014) ao se debruçar sobre os problemas de gênero, povos diferentes revelam modos distintos de produção das relações de gênero. O problema está justamente em imputar nossos pressupostos aos outros povos, como se eles fossem uma versão singular de nós mesmos. Nossa noção de gênero assentada no pressuposto da dominação cultural (masculina) sobre a natureza (feminina), atrelada às noções de controle e poder dos homens, diz muito sobre nossas noções de propriedade e conseqüentemente de um mundo natural enquanto objeto a ser explorado. Além disso, a noção de identidade de gênero, sustentada pela divisão entre papéis femininos e masculinos, pensada como um reflexo de uma estrutura de poder onde as posições ocupadas por mulheres e homens são fixas, tem como efeito, conjugada com a noção de antagonismo sexual, a sustentação de argumentos como a separação entre o espaço doméstico (feminino) e o público (masculino). Mais do que buscar o caráter universal da dominação masculina, como fez Piedade (1997), ou de vincular as mulheres à ausência de controle porque ligadas à natureza, como fez Hugh-Jones (1979), é necessário tentar compreender como outras imagens das relações de gênero são colocadas em operação por distintos povos. Hugh-Jones (2001) fez isso anos depois quando, influenciados pelas reflexões de Strathern (2006), revisitou seus dados sobre as relações de gênero entre os Barasana - retomo adiante seu argumento.

⁴⁹ Overing & Passes (1998) ao desenvolverem a concepção de uma antropologia do cotidiano, mostram que a distinção entre o público e o privado, dicotomia fundadora das relações no ocidente, pautada na diferença entre esfera regulada pelas leis e aquela que é atravessada pelos afetos, não faz sentido na descrição dos mundos indígenas. Aquilo que denominamos de privado é também o domínio social para os povos indígenas. A antropologia do cotidiano seria aquela pautada na análise estética das relações interpessoais.

⁵⁰ Essa distinção revela, como mostra Marilyn Strathern em seu texto *Necessidades de Pais, Necessidade de Mães* (1995), que no ocidente o lugar ocupado pelas mulheres e mais especificamente a maternidade é natural enquanto que a paternidade precisa ser construída.

4.1.2 A “Compensação Simbólica” Masculina: as “flautas sagradas” alto-xingunas

Rafael José de Menezes Bastos no livro *A Musicológica Kamayurá* (1999) traz, de maneira breve, algumas reflexões sobre as *yaku'i*, “flautas sagradas” kamayurá, e as relações de gênero que envolvem seu acionamento. Apesar de não ter se debruçado muito sobre as questões de gênero, uma vez que sua pesquisa era sobre o sistema musical alto-xinguno - o modo como este sistema é posto em operação, seus pressupostos e também suas divisões internas onde cada categoria ou classe do sistema musical se desdobra internamente em diversas ramificações -, o autor traz uma análise pormenorizada sobre os instrumentos de vento, a exclusividade masculina e a relação com a menstruação feminina. Em suas pesquisas posteriores Menezes Bastos retoma as questões referentes às relações de gênero, colocando-as em diálogo com outros problemas que o autor se debruçou durante toda sua trajetória ainda atual de pesquisa. No texto *Leonardo, a Flauta: uns sentimentos selvagens* (2006), por exemplo, ele vai desenvolver reflexões sobre a questão de gênero a partir da diferença entre dois modos distintos de produção dos saberes kamayurá, o ver (homens vêem e tocam as flautas) e o ouvir (mulheres somente ouvem seu som); no texto mais recente publicado pelo autor, *Sobre as Flautas Sagradas Xingunas e a Antropoloização do Mundo* (2021), ele mostra como aquilo que ele chamou de “antropologização do mundo”, capacidade dos humanos de inverterem a relação de poder com os seres não humanos do tempo do mito, passa justamente pela ação das mulheres, o roubo realizado das flautas realizado por elas, além disso, o autor traz uma reflexão sobre o fato de que as relações de gênero nas terras baixas são atravessadas pelas relações que se estabelecem com outros seres mais que humanos. Diferente da trajetória de Stephen Hugh-Jones que revisitou seu material, inverteu o argumento de sua análise, Rafael José de Menezes Bastos foi lapidando de maneira muito detalhista seu material etnográfico e revelando a complexidade envolvida na relação entre as flautas, os homens e as mulheres kamayurá. O que segue abaixo é uma descrição das análises realizadas pelo autor em seu primeiro livro e como seus trabalhos posteriores complementam e também trazem certa divergência com alguns pressupostos colocados no início de suas reflexões.

Ao realizar suas reflexões sobre as relações de gênero, Menezes Bastos (1999) incorporou uma série de argumentos utilizados por Hugh-Jones (1979) descritos acima. A ideia mesma de “compensação” masculina da criatividade feminina por meio do uso de instrumentos de vento exclusivos aos primeiros é o principal deles. Além disso, há referência em ambas as paisagens à menstruação masculina dos homens, no caso kamayurá do flautista principal do trio de músicos, entre os Barasana dos próprios iniciados. Mas existem também diferenças significativas entre

ambos, se Hugh-Jones (1979) parece enfatizar a relação de controle (cultural) dos homens sobre as mulheres (natural), Rafael José de Menezes Bastos (1999) encerra sua reflexão a partir da noção mesma de complementaridade⁵¹. Essa diferença entre dominação e complementaridade entre os sexos será retomada ao final deste capítulo.

A incorporação da descrição realizada por Hugh-Jones (1979) para o caso barasana é realizada por Menezes Bastos (1999) a partir de uma distinção, presente na obra de Hugh-Jones (1979), mas não muito recorrente, entre o domínio “real” e o domínio “simbólico” - o plano real do poder masculino e sua criatividade simbólica e o plano simbólico do poder feminino e sua criatividade real. Assim como ocorre no Alto Rio Negro, “a estratificação sexual seria codificada pelo binômio criatividade-poder”, além disso, tanto entre os Barasana como entre os Kamayurá, ainda que com teorias da concepção da pessoa distintas⁵², haveria o acesso à vida adulta por meio de “ritos” de iniciação que marcam a passagem de uma “vida pré-adulta ambissexuada” (Menezes Bastos, 1999:225).

A iniciação aparece em ambos os autores como mecanismo que marca relações de identidade entre pessoas de mesmo sexo e que reforça a “estratificação sexual”, conectando homens ao poder e mulheres à criatividade e produzindo um afastamento da androgenia dos seres do tempo do mito. Existe, porém, uma espécie de “insatisfação” notada por Menezes Bastos (1999) que atravessa ambos os sexos. Segundo o autor, os homens “não se satisfazem somente com o poder ‘real’” e as mulheres com a “criatividade ‘real’” (Menezes Bastos, 1999:225). Desta maneira, o efeito dos “ritos” é reforçar uma “estrutura binária”, por um lado, aproximam homens do poder “real” e permitem a eles a incorporação “simbólica” da criatividade, como é o caso da iniciação masculina e da relação dos homens com as “flautas sagradas”, por outro, desenvolvem nas mulheres suas capacidades criativas e a captura do poder “simbólico”, como é possível observar na iniciação feminina e no *Iamurikuma*, festa em que as mulheres atualizam o tempo quando eram seres extremamente poderosos. De um lado ritos que reforçam o caráter real da criatividade feminina e do poder masculino (iniciação) e de outro os ritos que fabricam a

⁵¹ É importante lembrar que há uma diferença significativa entre o uso dos instrumentos de vento secretos no Alto Rio Negro e no Alto Xingu. Como mostra Carlos Fausto (2020), e como ficou claro no segundo capítulo, a porção norte do complexo das “flautas sagradas” é caracterizada pelo uso destes instrumentos em festas de iniciação, quase que exclusivamente masculinas, enquanto a porção sul é caracterizada pela sua ausência.

⁵² A teoria da concepção kamayurá está dividida entre a porção de responsabilidade masculina, o “sopro vital” (alma), e aquela que fica ao cargo das mulheres, o corpo (ossos, carne e sangue), além disso as mulheres estão ligadas ao cuidado do filho, a sua criação em si, enquanto os homens ficam mais restritos a transmissão da substância geracionalmente (Menezes Bastos, 1999). Isso difere da teoria da concepção barasana descrita acima, em que a parte dura do corpo, como os ossos, são efeitos do esperma masculino, enquanto que as partes moles, como a carne, são resultado da ação do sangue retido das mulheres (Hugh-Jones, 1979).

criatividade simbólica masculina (“flautas sagradas”) e o poder simbólico feminino (*Iamurikuma*).

Para compreender essa relação entre plano “real” e “simbólico” e as categorias do mundo sensível que atravessam os corpos de homens e mulheres, é preciso, como faz Rafael José de Menezes Bastos (1999; 2006), retornar ao tempo do mito, ao momento quando as flautas foram roubadas pelas mulheres e posteriormente recuperadas pelos homens. As flautas atuais são, como vimos no primeiro capítulo, réplicas daquelas que foram capturadas por *Mawucinĩ* do fundo das águas do rio. Inicialmente peixes, hoje as flautas são fabricadas de madeira coletada na mata. Após a confecção dos tubos, percebeu-se que sua voz somente era emitida quando alimentada com anti-alimentos por excelência (pimenta, fumaça de tabaco) e também água. Posteriormente *Mawucinĩ* construiu o local onde as flautas deveriam ser mantidas, a casa na parte central da aldeia conhecida como *tapuwĩ*. Como mostra Menezes Bastos (1999), etimologicamente *tapuwĩ* está conectada à *tatap* (fogo) e *hoka 'y* (casa da água), o que revela mais uma vez, assim como em sua origem e a relação com os alimentos consumidos pelo tubo, entre um elemento quente e outro frio. Depois de feita a morada das flautas ou “casa da água”, os tubos foram entregues aos homens, mas em seguida roubados pelas mulheres. Após o roubo, houve uma inversão na divisão das tarefas femininas e masculinas, “agora as mulheres tocam *yaku'i*, pescam, etc., os homens devendo ficar em casa, preparando comida ou, na roça, trabalhando a mandioca” (Menezes Bastos, 1999:229). Essa nova realidade foi revertida quando *Morenayat*, herói cultural, conseguiu, com uso dos zunidores *parapara* e *uriwuri* - “ferozes entidades (mama'ẽ) também aquáticas, da essência, respectivamente, do peixe e da serpente” (Menezes Bastos, 1999:229) - “amedrontar” as mulheres⁵³.

Desta narrativa kamayurá é interessante notar as semelhanças com alguns temas presentes nos mitos yepamahsã e barasana: (1) o roubo das flautas pelas mulheres, (2) período onde as tarefas masculinas e femininas foram invertidas e (3) sua captura como ação violenta empreendida pelos homens como motivo, ainda atual, para o impedimento das mulheres de acessarem os tubos. A presença do tempo quando as mulheres eram as donas dos tubos e as atividades realizadas por cada sexo eram invertidas são elementos comuns entre povos onde são soprados instrumentos secretos.

Elementos do mundo sensível presentes na narrativa kamayurá são centrais para a compreensão da relação entre homens, mulheres, a menstruação e suas respectivas capacidades

⁵³ Há um conjunto de outras narrativas que tratam especificamente do roubo das flautas pelas mulheres e sua transformação em hiper-seres, trago adiante estas histórias do tempo do mito quando desenvolvo algumas reflexões sobre as capacidades transformativa das mulheres e suas relações com a alteridade a partir da festa do *Iamurikumã*.

criativas. A passagem das flautas do mundo aquático, quando eram como peixes, para o mundo terrestre da aldeia, como tubos feitos de madeira, se fez como a passagem do frio para o quente. Além disso, o fogo é uma das qualidades da casa dos homens, local onde são armazenadas as flautas secretas. Dito isso Menezes Bastos (1999:229) conclui que os homens kamayurá são conhecidos como seres quentes e as mulheres “por oposição aos *akwama* ‘ẽ, ‘homens’ (‘quentes por excelência)’ - se diz serem frias”⁵⁴.

Assim como ocorre entre os Barasana, em que a “menstruação simbólica” é uma das qualidades dos iniciados, o mesmo pode ser observado entre os homens que tocam as flautas alto-xinguanas, mais especificamente os mestres, homens mais velhos responsáveis pela parte principal do repertório, como descrito no capítulo terceiro. O mestre toca a flauta que era peixe no tempo do mito, enquanto que os acompanhantes sopram os tubos que na genealogia das flautas tem sua origem em espécies que vivem na mata (Menezes Bastos, 1999) - aqui observa-se novamente a distinção entre frio (água) e quente (mata). A pintura dos corpos destes homens é chamada de *maycurãmiko*, mesmo nome dado para a menstruação das mulheres. Eles são conhecidos durante a festa por “estarem ‘de sangue’, sendo, assim proibidos [como as mulheres quando menstruadas] de relações sexuais [...]” (Menezes Bastos, 1999:229). Outras atitudes que aproximam homens flautistas e mulheres menstruadas é que ambos não banham no rio, nem cozinham durante o período que estão menstruando, além disso, da mesma forma que não se faz referência a própria menstruação, o instrumentista também não diz estar tocando flautas no período da festa (Menezes Bastos, 2021).

Partindo das qualidades sensíveis que envolvem os instrumentos de vento secreto, principalmente a relação entre calor e frio que são descritas no mito e atualizadas durante as festas, e das qualidades das mulheres menstruadas compartilhadas pelos flautistas principais durante a festa, Rafael José de Menezes Bastos (1999), elabora uma correlação, “de completa proporcionalidade” entre homens (via instrumentos de vento) e mulheres (via menstruação):

“A exclusividade masculina ou feminina, respectivamente, do complexo das ‘flautas sagradas’ e da menstruação tem sido vista por muitos estudiosos como indicação de separação abrupta entre os sexos, não raramente tendo servido, inclusive, como argumento no sentido da assimetria, em termos de poder, entre os mesmos. Com relação

⁵⁴ Frio e calor são também qualidades dos corpos presentes na festa de iniciação masculina alto-rio-negrina, mas neste caso, como mostra Hugh-Jones (1979), a relação é menos em termos da distinção de gênero e mais para marcar a relação de proximidade entre os iniciados e os instrumentos *he*. Os tubos tem sua origem do fogo, do corpo queimado do herói mítico, mas no tempo atual são mantidos na água, trata-se, possivelmente, de uma forma de controlar sua capacidade de ação - quanto mais quentes, mais perigosos. Os iniciados durante toda a iniciação e também em um período posterior, quando ainda está muito latente as transformações pelas quais passaram durante a festa, têm de tomar muito cuidado com substâncias e coisas que emitem calor. Desde a primeira vez que os instrumentos *he* são vistos pelos jovens até o sopro da pimenta evita-se o contato com o fogo: não se aquece próximo das fogueiras, só podem fumar cigarros ascendidos por outra pessoa, não devem ficar em contato direto com a luz do sol, evitar qualquer alimento quente, principalmente a pimenta. Assim como os tubos, que são banhados durante a iniciação, os iniciados devem ter seus corpos mantidos em temperaturas mais baixas.

ao Alto Xingu, o que a bibliografia tem dito sobre o tema - o pouco que tem - é que o ‘culto do *yaku*’i’ implica a solidariedade masculina, os homens vendo-se superiormente às mulheres. Minhas observações parecem indicar também esta solidariedade, só que não em termos desta superioridade mas exatamente em termos inversos: a prática dos *2ñūmiamã*’*ēare*’*y*y (da menstruação masculina) parece apontar para um sentimento de desvantagem masculina ante o fato de serem as mulheres que criam as crianças, delas concretamente enchendo suas barrigas e a elas empiricamente parindo, tanto isto se verificando que escolheram, os homens, a menstruação como significante da sua ritualização talvez mais relevante, a menstruação sendo, como é, o sinal biótico todo-poderoso desta criatividade parente. Assim, o que o sistema querará veicular será, antes, desejo de reunião, isto coincidentemente com a androginia que os mitos se esmeram em estabelecer originalmente” (Menezes Bastos, 1999:232).

Na descrição desta relação de complementaridade entre homens e mulheres, entre instrumentos secretos kamayurá e a menstruação feminina, fica evidente a posição ocupada pelos homens em conjunção com as flautas durante a festa como uma espécie de “compensação” frente à capacidade de produzir vida das mulheres. Aqui reside talvez uma das principais diferenças em relação à análise de Hugh-Jones (1979), pautada no poder e controle dos homens em acessar o estado *he* frente ao descontrole feminino. Uma compensação que, assim como fora descrita para o caso barasana - o seu caráter “simbólico”-, reflete a inveja masculina frente a capacidade criativa feminina. Tanto entre os Barasana como entre os Kamayurá as qualidades da menstruação se faz presente no comportamento dos homens (flautistas proibidos de ter relações sexuais e a preguiça dos jovens no mito alto-rio-negrino) e nos corpos (pintura do flautista e do iniciado barasana), a diferença principal é que os Barasana conciliam o uso das flautas secretas à iniciação masculina, enquanto que no Alto Xingu existem momentos onde é derramado o sangue masculino, furação da orelha e flagelação dos corpos dos lutadores, e as “flautas sagradas” estão ausentes.

A “compensação” masculina pode ser lida a partir da obra de Hugh-Jones (1979) e também de Rafael Menezes Bastos (1999) como uma espécie de carência ou inferioridade dos homens frente à criatividade feminina. A diferença é que no caso da análise realizada por Hugh-Jones a questão da hierarquia entre os gêneros e o controle dos homens sobre as mulheres por meio dos instrumentos *he* está sobreposta àquela da complementaridade, da “reunião” entre homens e mulheres descrita por Rafael Menezes Bastos (1999)⁵⁵. De um lado a ênfase na dominação masculina, no outro a simetria e complementaridade entre homens e mulheres. Esse “desejo de reunião” entre os sexos faz referência ao tempo do mito, como mostra o autor, momento quando os seres eram caracterizados pela androginia. Talvez o problema entre o “real” e o “simbólico” descrito pelo autor seja justamente o fato que este constructo analítico reativa

⁵⁵ Em seu texto mais recente sobre as flautas alto-xinguanas, Rafael José de Menezes Bastos (2021) elabora seu argumento de maneira distinta enfatizando, no lugar da complementaridade, a “irreciprocidade” entre homens e mulheres. Retomarei esse argumento adiante.

uma divisão entre natureza e cultura que o tempo do mito, dos corpos andróginos, não parece colocar em operação. Mais do que uma dicotomia entre homens e mulheres como atualização da diferença entre natureza e cultura, o que o mito revela é o campo da indiscernibilidade, da transformação dos corpos. Retomo essa questão adiante.

	<u>Alto Rio Negro</u>	<u>Alto Xingu</u>
Tempo quando as mulheres eram donas (inversão das atividades)	X	X
Roubo violento realizado pelos homens	X	X
Menstruação masculina	X	X
Qualidades frias e quentes dos corpos	X	X
Inveja masculina frente capacidade criativa masculina	X	X
Relação de complementaridade		X
Relação de hierarquia	X	

Tabela: Instrumentos Secretos alto-rio-negrinos e alto-xinguanos e as relações de gênero

4.2 Algumas Variações do Complexo das Flautas e as Relações de Gênero

Os exemplos barasana e kamayurá que trouxe para pensar a relação entre os aerofones secretos e as relações de gênero revelaram, por um lado, como a diferença de gênero é produzida nestes locais a partir de uma série de elementos que envolvem os tubos secretos, por outro, mostraram algumas características próprias das análises dos autores, ainda que diferentes - ora ênfase na hierarquia, ora na complementaridade - há na descrição do complexo das “flautas sagradas” tanto em Hugh-Jones (1979), como em Menezes Bastos (1999), uma centralidade no antagonismo sexual - a diferença de poder e de status entre homens e mulheres é a questão principal. O antagonismo descrito pelos autores tem como um de seus alicerces a violência empreendida pelos homens sobre os corpos femininos. Ela aparece tanto no tempo do mito, por meio do modo como os homens recuperam os instrumentos que haviam sido roubados pelas mulheres, como também como possibilidade desta violência ser atualizada no tempo presente por meio do estupro coletivo destas mulheres. Existem lugares onde os aerofones secretos se fazem presentes e a relação de gênero envolve outras qualidades, distintas destas descritas acima, relações em que a violência não parece ser um dos alicerces centrais para pensar a diferença entre homens e mulheres. Alguns exemplos que revelam outras qualidades relacionais envolvendo gênero e instrumentos secretos são as clarinetas munduruku, os tubos nambikwara e os trompetes tikuna.

4.2.1 Clarinetas munduruku: captura e choro feminino

Como mostra Robert Murphy (1958), no lugar do roubo feminino dos instrumentos de vento e a recuperação violenta realizadas pelos homens, as mulheres munduruku aceitaram, há muito tempo atrás, repassar os instrumentos de vento aos homens e decidiram por isso porque há uma posição ocupada pelos homens que não pode ser ocupada pelas mulheres e é central na manutenção dos aerofones, a de caçador. Como fora mostrado no segundo capítulo, as clarinetas munduruku, assim como um conjunto de outros aerofones secretos, estabelecem relações diretas com a caça e seus donos.

Como descrito no segundo capítulo, a partir de uma transformação histórica no século XIX, Murphy (1958) observou que se antes as clarinetas secretas eram centrais na continuidade do “clã”, cada aldeia formada por um “clã” que detinha conexões com um espírito e com um instrumento de vento específico, hoje o acionamento dos tubos aponta mais para uma forma de marcar a identidade dos homens frente às mulheres. A sua centralidade na produção de uma identidade masculina não está restrita às questões de caráter histórico, ela envolve também qualidades presentes no tempo do mito e atualizadas durante as festas quando são soprados estes tubos.

Se hoje o trio de clarinetas *korökö* são proibidas à visão das mulheres, foram elas as primeiras donas destes tubos sonoros. Segundo a narrativa trazida por Robert Murphy (1958), antigamente três mulheres chamadas *Yanyonböru*, *Tuembirú* e *Parawarö* comumente ouviam uma música vinda da mata sempre que coletavam lenha. Em um determinado dia, quando realizavam suas atividades, sentiram sede e foram buscar por alguma fonte de água. Elas encontraram um belo lago que ficou conhecido como *Karököboaptí* “the place from which they took the *karoko*” (Murphy, 1958:90). Encontraram este lago guiadas pelo som da música que ouviam na mata. Quando chegaram no lago “ they found only *jiju* fish in the water, which they were unable to catch” (Murphy, 1958:90). Quando voltaram para a aldeia, uma das mulheres teve a ideia de capturar o peixe com uma rede e veneno, então elas passaram uma substância na rede que faz o peixe dormir e voltaram novamente para o lago. Foi então que cada uma das mulheres conseguiu capturar um peixe e eles logo se transformaram em clarinetas. Um quarto peixe escapou e por isso até hoje só existem três aerofones secretos. “The women hid the trumpets in the forest where no one could discover them and went secretly every day to play them.” (Murphy, 1958:90).

Assim como ocorre em outros lugares onde se faz presente estes instrumentos secretos, após a captura dos tubos pelas mulheres ocorreu uma transformação na relação com os homens, neste caso não uma espécie de inversão completa, como descrito acima, mas as mulheres, dedicadas quase que exclusivamente aos tubos, abandonaram seus maridos e suas atividades domésticas. Algo semelhante ao que ocorre no *Iamurikumã*, festa das mulheres alto-xinguanas que atualiza o tempo no qual as mulheres se transformaram em hiper-seres e que tratarei adiante. Essa transformação na relação chamou a atenção dos homens, *Marimarebö*, irmão de uma das mulheres, *Yanyonböri*, as seguiu quando estas seguiam para a mata e, ainda que não tivesse conseguido ver os tubos, descobriu o segredo feminino. Quando voltaram, as mulheres foram questionadas e admitiram a existência dos aerofones. Os homens então disseram que elas deveriam tocá-los em uma casa e não mais na floresta. Foi então que a divisão das atividades entre os sexos sofreu ainda mais transformações, os homens passaram a buscar lenha, preparar mandioca, mas continuaram responsáveis pela caça. Como era preciso oferecer bebida e carne aos *korökö*, elas sempre pediam aos homens para irem atrás da caça enquanto elas ficaram responsáveis pela bebida fermentada. Essa nova relação com as mulheres deixava *Marimarebö* bastante irritado. Certa vez, eles se recusaram a ficar em suas casas e disseram que ocuparam a casa onde estavam os instrumentos de vento. Negociando com as mulheres, *Marimarebö* então disse que eles ficariam somente mais uma noite nas suas casas e que no dia seguinte os tubos seriam de posse dos homens e, caso elas se negassem a passar os instrumentos de vento aos homens, eles não iriam mais caçar. *Yanyonböri* concordou pois sabia que não conseguiria caçar para os convidados da festa e também para os *korökö*.

Então teve início o último momento das mulheres com os tubos secretos. Elas levaram os tubos para a casa dos homens e cada uma delas seguiu para suas casas onde forçaram relações sexuais com os homens, invertendo assim a direção da ação violenta presente nos mitos alto-xinguanos e alto-rio-negrinos. Então “the women returned to the men's house all slippery inside” (Murphy, 1958:91). No dia seguinte os homens tomaram os instrumentos e disseram para as mulheres ficarem nas suas casas. “The women wept at their loss” (Murphy, 1958:91) - até hoje elas tem uma canção sobre este momento⁵⁶.

A narrativa mítica mostra alguns elementos importantes da relação entre as clarinetas, as mulheres e os homens munduruku. Ainda que se faça presente a proibição à visão feminina, assim como ocorre em quase todos os lugares onde são encontrados tubos que compõem o complexo

⁵⁶ Em uma narrativa chamada “Quando Mandavam as Mulheres” presente no livro *Estórias e Lendas dos Índios* (1960) de Herbert Baldus há uma variante desta narrativa, nela há o roubo realizado pelos homens dos tubos encontrados e soprados primeiramente pelas mulheres. Esse roubo se deu devido ao fato de que os homens realizavam, naquela época, todas as atividades produtivas da aldeia, inclusive a caça.

das “flautas sagradas”, com exceção do caso Enawene Nawe como descrito na introdução, esta restrição às mulheres não está estruturada a partir de uma ação violenta dos homens sobre os corpos femininos. As mulheres, na verdade, aparecem como figuras centrais, são elas que realizaram a mediação com o mundo exterior, aquele de onde vieram as clarinetas *korökö*. Além disso, a passagem dos tubos da posse feminina para a masculina ocorreu não devido uma ação violenta, ainda que os homens dissessem que poderiam roubar os tubos caso as mulheres não aceitassem repassá-los, mas por meio de uma festa tal como ocorre nos tempos atuais em que as mulheres ocuparam a posição atualmente ocupada pelos homens. Interessante notar que a relação de troca entre homens e mulheres permanece durante a festa, ela é observada nos dias atuais a partir da divisão das tarefas, mulheres responsáveis pela bebida e homens pela caça. O próprio sentido da ação violenta aparece, neste caso, como uma ação das mulheres em direção aos homens, são elas que forçam relações sexuais antes de transferir para os homens o cuidado direto e exclusivo das clarinetas. Esse conjunto de atos são inversos simétricos àqueles presentes nas narrativas míticas alto-xinguanas e alto-rio-negrinas quando a ação violenta dos homens permitiu a posse exclusiva dos tubos e, no segundo caso, a aquisição da menstruação feminina.

O choro das mulheres descrito no mito durante o momento que elas perderam a posse dos tubos e atualizado na festa quando as clarinetas chegam na aldeia, revela justamente um passado, que nunca acabou, quando as mulheres eram donas das *korökö*. Uma espécie de nostalgia de um tempo que nunca foi completamente encerrado, há sempre a possibilidade de as relações retornarem a como estavam estabelecidas antigamente. Sendo assim, tudo se passa como se durante a festa das clarinetas houvesse a demarcação de uma identidade masculina, como analisou Robert Murphy (1958), mas o choro feminino emerge como uma espécie de índice que atravessa a produção dessa identidade, revelando que ela só é alcançável parcialmente, por meio e devido a ação das mulheres que capturaram estes tubos do mundo exterior e decidiram transferi-los aos homens.

O motivo principal da transferência dos tubos das mulheres para os homens munduruku é a caça, atividade técnica executada exclusivamente pelos homens. As mulheres tocavam as clarinetas, mas nunca caçaram, atividade essencial para manutenção não só das pessoas e das relações no interior da aldeia, mas também das boas relações com os “espíritos ancestrais”, alimentados durante as festas⁵⁷. Isso poderia ser lido a partir do argumento Claude Meillasoux (1981), em que atividades como a caça e a guerra, tão centrais em muitos grupos e exclusivamente

⁵⁷ Nicolas Journet (2011) também mostra que nos Curripaco a proibição das mulheres em relação aos instrumentos secretos se deve a divisão sexual do trabalho. Da mesma maneira que ocorre no caso dos Munduruku, as mulheres curripaco não realizam a atividade de caça e por isso não acessam os tubos secretos.

masculinas, revelariam a posição de vulnerabilidade ocupada pelas mulheres no interior do grupo, a elas estariam relegados os trabalhos mais desprestigiados como a agricultura e a produção doméstica de alimentos⁵⁸. As mulheres munduruku não se mostram vulneráveis, pelo contrário, foram elas as responsáveis pela mediação com o mundo dos “espíritos ancestrais” - sem elas não haveriam as clarinetas e elas não estariam de posse dos homens. O que mostra também que a relação com o mundo exterior não é exclusividade masculina. Isso é o inverso do que ocorre nos ritos da cabeça-troféu, onde os homens controlam todo o longo rito relacionado à transformação da cabeça do inimigo em troféu, à obtenção de alimentos por meio da caça e pesca e também à produção de pessoas (Menget, 1993). Além disso, a caça, muitas vezes uma atividade associada à guerra (Lima, 1996), inclusive ambos estão relacionados nos ritos das cabeças-troféus (Menget, 1993), pode também ser vista como um ato de derramamento de sangue. Se a caça/guerra é a forma masculina de verter sangue, momento quando o matador passa por uma série de restrições durante o resguardo muito semelhantes àquelas pelas quais passa a jovem após a menarca (Viveiros de Castro, 2002a), podemos dizer que o tema da menstruação masculina, tão central entre os Barasana e Kamayurá, atravessa o caso munduruku de maneira oblíqua.

4.2.2. Tubos Nambikwara: ação e vontade femininas

Um outro exemplo da variação da relação de gênero envolvendo o complexo das “flautas sagradas” são os Nambikwara. Como mostra Marcelo Fiorini (2011) há dois aspectos muito interessantes envolvendo os aerofones secretos nambikwara, o primeiro diz respeito à ausência de punição às mulheres que tiverem acesso visual aos instrumentos de vento, o segundo ao fato de que foram as mulheres que repassaram aos homens estes tubos - os instrumentos são os próprios corpos destas mulheres, das irmãs dos homens. A ausência de punição também está presente entre os Enawene Nawe (Jakubaszko, 2003), o que corrobora que o idioma da violência não está inscrito em todo o complexo das “flautas sagradas”. O ponto interessante a se notar é a posição ocupada pelas mulheres nas relações com os homens. No caso ye'pamahsã e nambikwara há uma relação de fraternidade, irmãs capturaram os tubos que seriam utilizados na iniciação do irmão no primeiro caso, e as irmãs optaram por transferir aos seus irmãos os tubos secretos

⁵⁸ Irène Ballier em seu artigo *Réflexions sur la Question du Genre dans les Sociétés Amazoniennes* (1993) realiza uma reflexão sobre a divisão sexual do trabalho, comumente descrita entre os povos das Terras Baixas da América do Sul, e como o olhar para a questão de gênero foi sendo modificado nas etnografias. Em uma determinada passagem mostra que a divisão sexual do trabalho está menos assentada sobre questões de caráter biológico e mais em “proibições culturalmente impostas”. Para corroborar seu argumento ela utiliza três exemplos que revelam que a caça nem sempre é exclusividade dos homens: entre povos de língua tukano as mulheres não utilizam as armas, os homens dizem que elas não sabem lidar com estas tecnologias; entre os Matis as mulheres manuseiam as armas, mas com certa inabilidade; entre os Matsigunga da Amazônia peruana as mulheres caçam de fato.

mediante a transformação do próprio corpo em instrumentos de vento no segundo caso. No caso alto-xinguano e munduruku são as esposas que estão na posse dos tubos, no primeiro caso elas roubam as flautas e se transformaram em hiper-mulheres e no segundo foram as responsáveis por entrar em contato com os “espíritos ancestrais” na mata para somente em seguida transferir aos homens os tubos secretos. De um lado relações de consanguinidade e de outro de afinidade, ambas relações de muita proximidade e que revelam a transformação, às vezes em potência, das mulheres em outros tipos de gente, dotadas de outras capacidades corporais e por isso outra perspectiva.

Aquilo que aparece como proibição às mulheres em outras paisagens, uma regra que se for quebrada pode levar à violência realizada pelos homens contra o corpo feminino, no caso dos Nambikwara emerge enquanto uma escolha e uma recusa das mulheres em acessarem visualmente as flautas e os dois tipos de trompetes tocados pelos homens: “wasusu women explain that they don’t want to see the flutes because if they did, their throats would clog up and they would sicken and die” (Fiorini, 2011:185). Os efeitos corporais e a possível morte causada pela visão dos tubos sonoros são os mesmos de quando se entra em contato com algum “espírito” na mata. A relação das mulheres nambikwara com os tubos leva a transformação intensa de seus corpos, característica descrita no mito da *Iamurikuma* e na narrativa das mulheres alto-riogregrinas que fugiram em posse dos instrumentos secretos.

Ao mesmo tempo, os homens nambikwara dizem tocar os instrumentos de vento justamente porque as mulheres lhe pedem “the woman wanted to hear them” (Fiorini, 2011:185). Isso mostra que tudo parece ocorrer, em um certo sentido, em decorrência da ação e vontade femininas, e isso tem relação direta com os acontecimentos do tempo do mito quando as mulheres transferiram aos homens os aerofones. A passagem dos tubos dos cuidados femininos para os masculinos foi realizada sem violência e não houve roubo (Fiorini, 2011). Antigamente, os homens ouviam suas irmãs soprando os tubos e ficavam enfeitiçados com sua sonoridade, pediam constantemente para vê-los ou tocá-los, mas elas negavam e diziam que quando eles quisessem ouvir elas poderiam tocá-los. Isso fez com que surgisse um sentimento de ciúmes dos homens em relação a suas irmãs, um sentimento que, como detalha Fiorini (2011:183), é “quite inappropriate in Nambikwara culture” uma vez que a relação entre irmãos está baseada no compartilhamento livre de bens materiais, alimentos e conhecimentos. De tanto insistirem, as mulheres decidiram, agindo da maneira como pede a etiqueta entre irmãos nos Nambikwara, revelar aquilo que eles desejam tanto, só fizeram um pedido aos homens, que fossem pacientes. Elas pediram para que eles esperassem enquanto elas seguiam para a mata, somente depois eles deveriam seguir até o lugar onde seriam revelados os tubos e o modo de tocá-los. Os irmãos então

seguiram o som, mas não encontraram suas irmã e sim as tabocas: “the sisters had transformed themselves into bamboo, and the flute music one hears today is the sisters' spirits” (Fiorini, 2011:184).

Foi devido a escolha das mulheres que hoje os homens acessam os instrumentos de vento secretos. Como mostra Fiorini (2011), a passagem das flautas das mãos das mulheres para a dos homens foi uma maneira de manter a relação de "complementaridade" e conseqüentemente a capacidade de reprodução da sociedade. Além disso, como destaca o autor, no lugar de uma simbologia que remetia ao caráter fálico dos tubos, no caso Nambikwara, eles são os próprios corpos das irmãs transformadas em tabocas.

Seguindo argumento desenvolvido por Strathern (2006) sobre as “flautas sagradas” na Melanésia, algo que podemos transportar para as paisagens amazônicas, a transmissão das flautas das mulheres para os homens não pode ser pensada somente pelo idioma da dominação masculina, resumindo a posse do tubo como sinônimo de poder. Essa passagem dos tubos das mulheres para os homens, descritas acima, seja ela realizada de maneira violenta ou não, mostra que a transferência dos tubos entre os sexos passa pela noção de que as mulheres transmitem, aos homens, parcelas si, parte de suas pessoas. Além disso, apontam, sobretudo, que toda relação de mesmo sexo é atravessada por qualidades do sexo oposto ou pela relação com o sexo oposto. O que diferencia e o que tentei destacar acima, é que ora essa relação entre homens e mulheres é marcada pela predação, ora pela troca.

Comecei este quarto capítulo trazendo as descrições sobre os instrumentos secretos e as relações de gênero entre os Barasana e os Kamayurá, em ambos, ainda que as ênfases dadas por Hugh-Jones (1979) e Menezes Bastos (1999) sejam distintas, no primeiro maior atenção à hierarquia e no segundo à complementaridade, são reveladas diferenças de poder entre homens e mulheres. Uma diferença que está inscrita principalmente na ação masculina violenta sobre os corpos femininos durante o roubo das flautas e reivindicação de sua posse. Em seguida trouxe alguns exemplos onde foi possível observar transformações nas qualidades relacionais que envolvem homens, mulheres e os instrumentos secretos. No lugar de um distinção de gênero em que homens e mulheres aparecem como grupos antagônicos, os exemplos munduruku (Murphy, 1958) e nambikwara (Fiorini, 2011), revelaram a centralidade da ação feminina no processo de produção de uma identidade que se supõe exclusivamente masculina. Olhar para esses exemplos permitiu iluminar e revisitar os dados expostos nos exemplos barasana e kamayurá, repensar a relação de poder e controle masculinos.

Importante dizer que neste processo de comparação faço uso de narrativas e descrições etnográficas não para criar uma identidade exclusiva ou produzir uma espécie de ethos alto-riogegrino, alto-xinguano ou munduruku, até porque é possível observar qualidades descritas para as relações de gênero entre os Munduruku, por exemplo, também entre os povos do Alto Xingu. A intenção foi menos capturar tipos específicos de relações, mas pensar sua variação entre os povos, mas sempre lembrando que é possível também trazer elementos de uma variação interna a estes mesmos povos, como mostro adiante quando trago um tópico sobre a festa das mulheres alto-xinguanas, o *Iamurikuma*.

	<u>Alto Rio Negro</u>	<u>Alto Xingu</u>	<u>Munduruku</u>	<u>Nambikwara</u>
Tempo quando as mulheres eram donas (inversão das atividades)	X	X	(parcial)	
Roubo violento realizado pelos homens	X	X		
Passagem Ativa dos Tubos das Mulheres para os Homens			X	X
Relação entre Irmãos e Irmãs	X			X
Relação Entre Esposa e Marido		X	X	
Menstruação masculina	X	X	(indireta)	
Inveja masculina frente capacidade criativa masculina	X	X		
Relação de complementaridade		X	X	X
Relação de hierarquia	X			

Tabela Comparativa Complexo das “Flautas Sagradas” e suas Variações

4.3. As Relações de Gênero e os Tubos Visíveis às Mulheres

O que busco agora é trazer algumas descrições sobre os instrumentos de vento que estão visíveis aos olhares das mulheres, principalmente das clarinetas feitas com taboca e sopradas coletivamente em festas regadas à bebida fermentada. Todas as descrições realizadas até agora tiveram como uma das características centrais a associação dos instrumentos secretos à capacidade reprodutiva, são objetos utilizados nos “ritos de fertilidade” (Chaumeil, J. & Hill, J., 2011). Esta qualidade também está presente nos tubos que não carregam consigo a proibição à visão feminina. Isso permite, como fora colocado na introdução, repensar a diferença entre instrumentos que compõem o conjunto do complexo das “flautas sagradas” e aqueles que são visíveis às mulheres. A diferença, em alguns casos, aparece mais em termos de intensidade que em uma diferença de espécie, vejamos alguns casos.

Certa vez ouvi de um velho Tenharin, logo após uma sessão das clarinetas *yru* no centro da “casa cerimonial”, que “o *Mboatawa* deixa as mulheres alegres” (Bertolin, 2014:172). Como

deixei claro na dissertação, não consegui aprofundar muito sobre esta reflexão feita pelo ancião, mas me parece que ela é capaz de conduzir a questões mais amplas sobre a produção de pessoas e relações. Mostrei em meu trabalho que a alegria, assim como a tristeza, são efeitos das relações produzidas na festa - de um lado a alegria e a euforia provocadas pela sopro das clarinetas ou pelos cantos de guerra entoados pelos guerreiros, de outro a tristeza durante o momento quando são lembrados os mortos por meio dos cantos e do ato de agradecimento de uma das metades pelos serviços de sepultamento prestados pelos parentes afins da metade oposta a do morto. Os atos de alegria aparecem no *Mboatawa* como “mecanismo para contenção da tristeza” (Bertolin, 2014:172), como instrumentos para superação da saudade deixada pelos mortos, mas parecem também apontar para a capacidade reprodutiva das mulheres⁵⁹. Assim como uma lembrança indevida ou contínua dos mortos pode levar ao adoecimento dos corpos, a alegria, principal motor da festa, pode levar à produção de novas pessoas, principalmente quando relacionada à capacidade criativa feminina e a reunião em um só espaço (a casa cerimonial), principalmente por meio da dança, de jovens de aldeias distintas⁶⁰.

Essa conexão entre os aerofones, a euforia e a fertilidade foi observada por Jean-Michel Beudet (2011). A quantidade de bebida e do som produzido nas festas, sobretudo a música dos tubos, aparece aqui como mecanismos de atração e sedução de outros tipos de gente e de pessoas, sobretudo os parentes afins, maridos e esposas em potencial. Como descrito no segundo capítulo, isso passa pela relação entre os aerofones e a bebida fermentada. A diferença de gênero, principalmente onde se pode ouvir as clarinetas *turé*, está inscrita na distinção entre quem oferece música/caça (homens) e quem oferece a bebida (mulheres) - no caso wajãpi, que serve aqui como síntese dessa relação, o produto produzido pelos homens mais valioso é a música e pelas mulheres é a bebida fermentada. Isso é marcado principalmente na dança do *pilau*, momento onde é marcada a relação de complementaridade entre homens e mulheres - de um lado a bebida branca e grossa servida pelas mulheres, de outro o fluxo do sopro que atravessa os tubos tocados pelos homens.⁶¹ O cauim aparece aqui como substância feminina capaz de produzir a atração, a sedução

⁵⁹ Como coloca Eduardo Viveiros de Castro (1986) em sua tese sobre os Araweté, alegria ou tristeza não são qualidades da esfera dos sentimentos, mas são como “afecções corpóreo-espirituais”. O que estes atos estéticos realizados durante a festa produção são corpos e capacidades corporais muito específicas.

⁶⁰ Entre os Tenharin nunca ouvi histórias sobre o motivo da proibição das mulheres em soprar as clarinetas. Não existe um conjunto de regras que envolve a produção e uso destes instrumentos, as mulheres, inclusive, podem soprar a pequena flauta *yrua*, aerofone tocada entre uma estrofe e outra dos cantos. Se há um interdito pan-americano de que mulheres não podem soprar os aerofones (Beudet, 1997), ele não é aplicado de modo integral entre os Tenharin.

⁶¹ Essa relação entre o cauim e o semên aparece entre os Araweté onde a bebida fermentada seria uma espécie de esperma artificial produzido pelas mulheres (Viveiros de Castro, 1986).

dos seres vindos de fora, sejam eles humanos ou não humanos, e quando ocorre a inversão, os homens passam a servir o cauim, mas nunca as mulheres sopram os aerofones (Beaudet, 2017).

É possível observar a relação entre os aerofones e suas capacidades criativas na descrição de Dominique Gallois (1988) sobre “a criação da humanidade” entre os Wajãpi do Amapari. Após a criação de sua esposa, feita primeiro do mel e posteriormente, por ter derretido, do tipiti, o herói criador finalmente criou a humanidade “a partir de flautas de imbaúba (*ama'y*), as *nimia puku* tocadas em todas as festas *-porai*, ‘para agradar Ianejar’” (Gallois, 1988:72). Após a criação, o primeiro ato do herói e sua esposa foi o ensinamento de tudo que envolve a produção de uma festa, desde a confecção dos tubos e repertório da música soprada como também da bebida fermentada. Em uma nota [17] Gallois (1988) revela que “as flautas representariam a união sexual e a procriação”, estariam, desta forma, na relação entre o homem (herói) e sua esposa, na mesma posição ocupada pela bebida fermentada, ainda que ela não seja a substância criadora nesta narrativa mítica, é um dos saberes transmitidos à primeira humanidade junto com os tubos sonoros. A associação entre a substância embriagante, a música das clarinetas e também as relações de gênero que se desdobram na produção do cauim e da música durante as festas wajãpi ficam, desta forma, evidenciadas⁶².

Nas Guianas, como analisa Marc Brightman (2011), os aerofones não constituem propriedade de um grupo específico, não remontam à linhagem de um clã, e nas festas eles não ocupam o papel tão central como os tubos secretos. Mas é interessante notar que entre os Trio e Wayana, da mesma forma como aparece nos Tenharin e Wajãpi, os tubos sonoros estão relacionados às capacidades reprodutivas. Isso está presente especialmente no mito, quando um dos personagens, *Kuyuli*, fecunda sua irmã, *Salomakan*, com o som da flauta. O interessante da descrição de Brightman (2011) é que a fertilidade, grande tema nas Guianas, e as relações de gênero aparecem associadas à dinâmica entre interior e exterior. Em um local onde o conhecimento e a fertilidade masculina vem de fora (aqui a conexão com a uxorilocalidade), os homens aparecem conectados ao exterior, assim como as mulheres estariam ligadas ao interior

⁶² Entre os Wajãpi, quando perguntados sobre a proibição das mulheres em soprar os aerofones, eles diziam a Jean-Michel Beaudet (1997) que sempre foi desta maneira. Mas há uma história narrada em 1978 pela anciã *Sa'i Piye* que revela o momento no qual as mulheres tocaram as clarinetas *turé*. Segundo ela, as avós de antigamente, entre elas *Pase, Solo, Patu, So'ò, Yaka'i*, “dançaram o *tule*” após trabalho coletivo realizado pelas mulheres (Beaudet, 1997:152). Segundo Beaudet (1997), a partir de reflexões trazidas por Pierre Grenand, essa história teria ocorrido por volta de 1885, quando os Wajãpi passaram por uma grande perda demográfica. A ausência de homens capazes de compor as orquestras das clarinetas teria levado à transformação na regra de execução dos instrumentos. Sendo ou não efeito de uma contingência histórica, essa passagem de homens tocadores para mulheres sopradoras evidencia a presença de uma qualidade que também está presente em muitos locais onde se encontram os instrumentos secretos, o momento, sempre no passado, mas que pode se tornar presente, quando as mulheres estiveram na posse e cuidado dos tubos. Contingência histórica que está presente entre os Enawene Nawe: as mulheres, ainda que devam evitar, podem ver os tubos.

do grupo. Ao fazerem soar as clarinetas, os homens assumem o papel de visitantes, possíveis maridos e genros, e com isso capazes de produzir novos parentes na aldeia. Essa relação entre exterior e interior e a fertilidade permite ao autor pensar o lugar ocupado pela música regional na dinâmica das relações de gênero⁶³.

4.3.1 Entre a Função-Nutrição e a Função-Predação: o cauim yudjá e as relações de gênero

Esses exemplos mostram que há uma continuidade entre os tubos proibidos e aqueles permitidos à visão das mulheres. Essa continuidade é produzida principalmente a partir da noção de fertilidade vinculada aos mais variados instrumentos de vento e também a noção mesma que o sopro adquiri nas Terras Baixas da América do Sul - técnica que permite comunicação com outros tipos de gente, capaz de produzir cura e também de produzir gente. Ao mesmo tempo é possível observar uma diferença significativa entre estes conjuntos de tubos, a principal delas é a ausência de um conjunto de atos, cuidados e normas que dramatizam a relação entre homens e mulheres nas regiões onde os instrumentos de vento são visíveis ao olhar feminino. Nestas paisagens não é possível observar a produção de um tipo de antagonismo sexual fundado na assimetria entre os sexos, na relação de poder entre eles e também na fabricação de uma identidade de sexo único baseada na exclusão do sexo oposto. No lugar dessas características o que emerge no pátio das aldeias onde são soprados os tubos visíveis é uma relação de sedução e captura de elementos do mundo exterior. Isso passa tanto pelo som dos aerofones soprados pelos homens quanto pela produção da bebida fermentada produzida pelas mulheres. Tudo ocorre como se a atração e produção da diferença, a captura de elementos e pessoas do exterior, conjugasse também a sedução do sexo oposto - a aliança matrimonial nos limites entre o próximo e o distante ou, nas palavras de Viveiros de Castro (2002:416), “o Outro, em suma, é primeiro de tudo um Afim”. Em termos de gênero essa captura é realizada tanto por homens, por meio dos instrumentos de vento, quanto pelas mulheres, por meio da bebida fermentada, mas é importante salientar que há elementos da caça no cauim e da sedução amorosa nos aerofones, não se trata de uma distinção de tipos distintos, mas da diferença de perspectiva, como mostrou Tania Stolze Lima.

A descrição realizada por Tânia Stolze Lima no livro *Um Peixe Olhou pra Mim: o povo Yudjá e a perspectiva* (2005) evidencia as qualidades próprias da feminilidade e da masculinidade

⁶³ O uso que os jovens fazem da música regional (zouk, reggae, forró) tem efeito semelhante àquele produzido com o sopro dos aerofones, a aproximação com o sexo oposto, ambos são mecanismos de atração. Stephanie Alemán (2011) descreve situação semelhante entre os Waiwai, o uso da caixa de som pelos jovens tem como um dos seus efeitos possíveis a transmissão de mensagens para suas amantes.

agenciadas através do cauim e de como esta substância está relacionada com noções de cuidado (feminino) e predação (caça masculina), mas, muito mais do que marcar fronteiras entre homens e mulheres, ela produz a abertura, transformação e indiscernibilidade entre as mulheres e os homens yudjá. Ao mesmo tempo que o cauim possui a capacidade de nutrição, e aqui a posição da mulher enquanto mãe e esposa - aquela que alimenta o marido e o filho -, em sua forma embriagante, ele também está relacionado à caça, possuindo uma potência predatória que faz da bebida fermentada uma espécie de caça feminina que é capaz de espetar, devido seus pelos, o coração das pessoas que o consomem. Desta maneira, as mulheres assumem, nas cauinagens, a função-predador comumente ligadas aos caçadores - o mesmo cauim que nutre, que estabelece relações com a placenta que alimenta o bebê, também tem sua força letal. Como mostra Lima (2005), o que ocorre nestes processos é a inversão das relações cotidianas. Uma inversão que está sujeita a modificações durante a própria cauinagem e sua sequência de atos. Um exemplo disto é que a terceira fase da festa é o momento no qual os homens seduzem as mulheres, agora na posição de presas, comparadas às antas, animal caracterizado nas terras baixas sul-americanas pelo intenso desejo sexual (Lima, 2005). Talvez, como fora mostrado no segundo capítulo, a sedução que envolve os aerofones seja semelhante a esta descrita para o cauim, mas no lugar de agir mais na relação dos humanos entre si, o sopro age tanto na relação com o domínio exterior, principalmente os animais, e também na relação amorosa entre homens e mulheres. O sopro dos tubos e a bebida fermentada são exemplos que mostram que as relações amorosas nas terras baixas sul-americanas são tangenciadas pela predação - a sedução dos sopros e dos tubos conecta a caça ao sexo oposto.

A sedução também é uma qualidade relacional dos tubos proibidos à visão feminina. O som que atraiu as mulheres munduruku até a proximidade da lagoa onde estavam os primeiros tubos-peixes (Murphy, 1958), os homens nambikwara que ficavam maravilhados com a sonoridade tão bela das flautas que estavam de posse de suas irmãs (Fiorini, 2011) e a relação entre as mulheres e o conteúdo sexual da fala das flautas piaroa (Rodríguez Mansutti, 2011), como mostrado no capítulo anterior, são alguns exemplos. Além disso, muitos desses aerofones devem ser constantemente alimentados, estes alimentos são efeitos da produção coletiva realizada pelas mulheres e também pelos homens, principalmente quando envolve tabaco e outros anti-alimentos. Alimentá-los é uma forma de produção de alianças com estes seres e também de acalmá-los, de reduzir e conseqüentemente controlar sua potência agentiva, e as mulheres têm papel ativo nesta ação, como mostrado no segundo capítulo.

O cuidado e a sedução como qualidades constituintes também dos tubos secretos, com a diferença que no caso dos instrumentos visíveis ao olhar feminino é produzida uma zona de

indiscernibilidade entre os sexos e não há a produção de espaços antagônicos. A indiscernibilidade no caso dos instrumentos secretos está presente no tempo do mito, dos corpos andróginos como descreveu Menezes Bastos (1999), e também no próprio corpo andrógino dos instrumentos de vento, a depender da perspectiva eles atualizam aspectos masculinos ou femininos, mas durante a festa há um movimento de produção de espaços distintos para homens e mulheres.

4.3.2 Entre o Antagonismo Sexual e o Minimalismo das Relações de Gênero Matis e Matses

A passagem discreta entre o invisível e o visível e as relações de gênero nas Terras Baixas da América do Sul é detalhadamente trabalhada por Philippe Erikson em seu artigo “I”, “UUU”, “SHHH”: *grito, sexos e metamorfoses entre os Matis* (2000). Os Matis, povo de língua pano, apesar de não apresentarem instrumentos de vento proibidos às mulheres, produzem efeitos semelhantes a estes tubos a partir da vocalização masculina emitida no exato instante da transformação dos homens em jaguares. Quando os homens emitem o grito “i” as mulheres devem permanecer no interior das casas junto com as crianças. O grande perigo está em cruzar com os olhares masculinos. Como descreve o autor, há uma série de conexões com os instrumentos secretos:

“O paralelo com o que acontece alhures no momento do aparecimento de trompetes, flautas ou clarinetas sagradas é patente: nos dois casos, tem-se um grupo de homens que afirma ter relações co-substanciais com o não-humano, emitindo uma mensagem sonora destinada a um público feminino que deve, sob pena de sanções severas, fechar os olhos. Tem-se, nos dois casos, uma dissociação entre os códigos visual e acústico que vem salientar uma disjunção entre os grupos masculino e feminino, permitindo ao mesmo tempo uma certa forma de comunicação. Nos dois casos, os homens não podem exibir a expressão mais acabada de sua virilidade (lá a manipulação de aerofones, aqui a transformação em felino) a não ser ao abrigo do olhar das mulheres.” (Erikson, 2000:42).

Além das proximidades, Erikson (2000) enfatiza as diferenças frente o complexo dos aerofones proibidos. Entre os Matis não é dada ênfase ao antagonismo sexual, o tema da dominação masculina é praticamente ausente - no lugar de um segredo masculino intensamente mobilizado, “a proibição visa, antes proteger uns e outros do que ocultar o que quer que seja” (Erikson, 2000:43). A quebra de conduta, no caso matis, recai também sobre os homens, podendo levar mulheres e homens à morte após o cruzamento dos olhares. Além disso, a vocalização e comunicação com o mundo exterior não são atos restritos aos homens, mulheres que já passaram pela menopausa também proferem um grito que funciona como um chamado aos espíritos ancestrais *mariwin* ou *maru* - estes últimos são opostos aos *mariwin* e são índices dos valores mais desprestigiados entre os Matis.

Erikson (2000:51) esboça algumas conclusões sobre a variação matis do antagonismo sexual, haveria ali um certo “minimalismo” nas atividades de mesmo sexo. No lugar de uma oposição espacial com fronteiras físicas delimitadas associada a um conjunto de ações e condutas que evidenciam uma diferença de status entre homens e mulheres, os Matis produziram uma diferença de gênero menos marcada. Um minimalismo caracterizado pela presença das mulheres em atividades masculinas (produção do curare), pela existência de versão feminina do trompete *masën*, pela vocalização feminina, pela “tolerância ao sangue menstrual” e pela inexistência de um rito de reclusão feminina.

Ao final de sua reflexão Philippe Erikson retoma a hipótese sobre gênero e formas de assentamento lançada por Carlos Fausto no livro *Inimigos Fiéis* (2001) ao comparar os Parakanã Ocidentais e Orientais - os ocidentais seriam caracterizados pela maior mobilidade e ausência de antagonismo sexual, enquanto os orientais, mais sedentários, seriam caracterizados pela presença de espaços masculinos e maior controle sobre as ações femininas. O igualitarismo das relações de gênero estaria relacionado às formas de assentamento dos grupos? Para Erikson a questão do antagonismo sexual nas terras baixas deve ser pensado menos como um “ethos eterno dos povos” e mais a partir da contingência que faz ou não atualizar o “culto das flautas”: “mais do que a criação de tipologias sociais, tais dados convidam antes ao inventário das circunstâncias contingentes que permitem ou não a atualização de um culto das flautas potencialmente onipresente em todo o campo ameríndio” (Erikson, 2000:53). Esse caráter contingente está presente nos Enawene Nawe, onde as mulheres passaram a ver os tubos e também nos Wajãpi, quando no passado elas chegaram a soprar as clarinetas *turé* (ver nota 19).

Assim, faz emergir em seu argumento uma qualidade que venho tentando estabelecer ao longo da tese quando proponho comparações entre povos onde o complexo das “flautas sagradas” está ausente e aqueles onde está presente. No lugar de uma diferença entre povos e seus “ethos”, é possível observar uma diferença de intensidade, muitas vezes no interior de um mesmo grupo, entre relações de gênero mais assimétricas e outras mais simétricas - ora uma, ora outra é revelada ou obliterada.

Entre os Matses, como descreve Beatriz de Almeida Matos no artigo *O Perigo do Olhar da Mulher* (2019), também é possível observar o caráter contingente na interrupção da festa de iniciação masculina que era realizada até os anos 1970. Ela deixou de ser feita após uma mulher ver e ter acesso ao local, localizado entre a aldeia e a mata, onde os homens confeccionavam a vestimenta dos espíritos e os invocavam. Como consequência da visão feminina, muitas pessoas ficaram doentes e a relação com os *cuëdênquido*, espíritos que são como transformações dos mortos, vivem no mundo subterrâneo e vinham até a maloca matses para cantar com as mulheres

e participar, de modo ativo, da iniciação dos jovens, foi alterada. Matos (2019:640) se pergunta, afinal, o que há no olhar feminino, “por que a aproximação de uma mulher no momento da preparação do ritual pode causar tantos danos?”

Para responder a este questionamento, a autora rechaça, de partida, o argumento de que a proibição feminina frente objetos e atos rituais é sinônimo de dominação masculina. Seguindo argumentos de Overing (1986), ela mostra que a noção mesma de dominação diz mais sobre nós mesmos, nossas noções de política, gênero e poder, do que das práticas indígenas de produção da diferença. Como mostra Matos (2019), ao olhar diretamente para os espíritos, algo evitado durante toda a festa, as mulheres acabaram por transformar uma relação produtiva, afinal os espíritos auxiliavam na iniciação dos jovens, em uma relação perigosa. O perigo do olhar feminino está justamente na diferença dos corpos femininos e masculinos. Ainda que haja um aspecto coletivo na produção dos corpos, afinal mulheres e homens mases compartilham alimentos e moradia, há um conjunto de substâncias, práticas corporais e saberes que produzem corpos distintos. O amargo de certas espécies de plantas e de venenos de animais é elemento central na produção do corpo masculino, algo que os aproxima dos espíritos e os diferenciam das mulheres que estão cercadas, no cotidiano, de alimentos doces. Como mostra Matos (2019:648) corpos distintos revelam capacidades distintas: “mulheres e homens terão traços da personalidade e capacidades acentuadas de forma distinta pela aplicação dessas substâncias”.

Essa diferença dos corpos é que torna problemático o olhar direto das mulheres aos espíritos. A proibição seria menos uma regra social externa imposta a um grupo de pessoas, neste caso mulheres, e mais efeito da perspectiva e dos corpos distintos dos homens, mulheres e espíritos. Retomo o tema da perspectiva adiante, mas deixo aqui dois pontos centrais para pensar a proibição para além da dominação masculina: (1) seu caráter contingente; (2) a diferença na fabricação dos corpos femininos e masculinos que afetam o modo de relação com a alteridade - retomo esta questão quando for falar da capacidade feminina em verter sangue.

4.4 Uma Pausa para Algumas Reflexões: escutando Marilyn Strathern

Se fosse tomar a sequência do argumento deste capítulo, após a apresentação do exemplo barasana e kamayurá, descritos por Hugh-Jones (1979) e Menezes Bastos (1999) respectivamente, trouxe as descrições munduruku e nambikwara que revelaram variações nas relações de gênero no interior do “culto às flautas sagradas”, tornaram evidentes outros modos por meio dos quais é atualizado o antagonismo sexual, e por fim, a partir de dados etnográficos dos tubos visíveis às mulheres, tracei aproximações e distanciamentos em relação com complexo

das “flautas sagradas” que tornaram possível ver a diferença entre tubos visíveis e invisíveis às mulheres como modos distintos de atualização de relações de gênero nestas paisagens, diferenças que não podem ser compreendidas, como mostrou Erikson (2000), como uma distinção do “ethos” de um determinado grupo. Durante este movimento trouxe algumas reflexões e críticas realizadas, sobretudo por Marilyn Strathern (2006, 2014), sobre a questão de gênero, mas não as desenvolvi de maneira mais sistemática. A intenção agora é aprofundar um pouco mais em seus escritos e apontar para o modo como estas descrições etnográficas, realizadas sobretudo por pesquisadores homens, estão alicerçadas ou partem de certos pressupostos ocidentais que dizem muito mais sobre os nossos próprios problemas de gênero. Proponho este movimento tendo como as principais referências as reflexões presentes no artigo *Sem Natureza, Sem Cultura: o caso hagen* (2014) e no livro *O Gênero da Dádiva* (2006), ambos textos de Marilyn Strathern - todos estes textos têm em comum reflexões sobre o estatuto analítico de certos conceitos e noções utilizadas na descrição das relações de gênero entre povos não ocidentais, eles partem de uma crítica às noções universalizantes da dominação masculina e conseqüente diminuição da esfera de ação feminina presente em alguns textos femininas dos anos de 1970 (ver nota 2).

Como mostra Philippe Descola (2001), as questões referentes às relações de gênero não constituem o problema central colocado pelas filosofias ameríndias nas Terras Baixas da América do Sul, característica que diferencia a região amazônica da Melanésia. Segundo o autor, no lugar dos problemas que envolvem as relações de gênero, estes povos voltam suas reflexões para a relação entre semelhança e diferença, entre predador e presa e entre consanguinidade e afinidade. O problema é que muitas destas relações estão inscritas em dicotomias de gênero - mulheres estariam para relações de consanguinidade e ambiente doméstico enquanto os homens estariam para relações de afinidade e ambiente externo. Para Descola, as mulheres seriam as responsáveis por produzir a consanguinidade por meio da afinidade, transformam um afim em um consanguíneo. Mais do que colocar as relações de gênero em segundo plano, como propõe Descola, a questão é saber como é possível pensar a produção da diferença através da distinção entre qualidades masculinas e femininas que envolve o acionamento dos mais variados instrumentos de vento?

Para trazer as reflexões de Strathern utilizo, sobretudo, as descrições de Hugh-Jones e Menezes Bastos trazidas acima. Faço agora uma breve digressão. Hugh-Jones (1979) descreveu duas qualidades relacionais envolvendo as relações de gênero entre os Barasana, a primeira, baseada numa noção de complementaridade, e a segunda, fundamentada na ideia de hierarquia entre homens e mulheres. A imagem da complementaridade está presente na relação entre os instrumentos *he* (flautas e trompetes secretos) e a cabaça com cera de abelha, ambos objetos

centrais durante a iniciação dos jovens e que carregam características masculinas e femininas revelando o caráter complementar entre ambas. A imagem da hierarquia tem como ponto de partida a noção de controle, enquanto a capacidade criativa feminina é caracterizada pela ausência de controle, a capacidade criativa masculina é controlada, mediada pelo acesso exclusivo masculino dos instrumentos da iniciação: cabaça e tubos sonoros, por exemplo. O uso destes “símbolos culturais” permitem aos homens compensarem a criatividade natural feminina. Assim, os homens estariam para a cultura da mesma forma que as mulheres estariam para a natureza. Sendo assim, a diferença de gênero é absorvida e incorporada à dicotomia entre natureza e cultura. Essa concepção de cultura aparece vinculada a um conjunto de práticas que agem sobre um ambiente natural ou sobre a natureza biológica humana, os homens como aqueles detém o controle (cultural) sobre as mulheres (ambiente natural) (Strathern, 2014).

Imagem semelhante emerge na descrição realizada por Rafael Menezes Bastos (1999), com a diferença, como dito acima, que a relação de complementaridade a partir do sopro das flautas secretas e das qualidades da menstruação feminina dá lugar a um viés hierárquico presente na descrição de Hugh-Jones (1979). Sua análise parte da relação entre os conceitos de “real” e “simbólico”, “criatividade” e “poder” e também de ritos que produzem efeitos que reforçam ora o “real”, ora o “simbólico”. Se ao “real” estão contidos a criatividade feminina e o poder masculino, ao “simbólico” estão contidos o poder feminino e a criatividade masculina. Os ritos de iniciação reforçariam a qualidade real de ambos os sexos, enquanto que os ritos das “flautas sagradas” e o *Iamurikuma* trabalhariam com os efeitos simbólicos da criatividade masculina e poder feminino respectivamente. A diferenciação entre “real” e “simbólico” trabalha, nesta descrição, como uma atualização da dicotomia natureza e cultura. A criatividade “real” feminina está inscrita na noção biológica e natural que conecta mulheres à capacidade de fazer bebês⁶⁴. O caráter “simbólico” da criatividade masculina está, assim como fora pensado para os Barasana, na capacidade masculina de controlar certos objetos mediadores como as flautas, enquanto poder “simbólico” feminino é uma espécie de inversão da estrutura de poder fundamentada no controle masculino, tanto um como outros estão no domínio da cultura. Faltou falar do poder “real” masculino, este parece emergir como efeito do poder “simbólico”, uma espécie de dupla influência entre o “real” e “simbólico” masculinos, e por isso ele está associado à capacidade masculina em manipular e transformar elementos da natureza. Os homens aparecem como

⁶⁴ como mostra Strathern (1995), essa noção que a maternidade é naturalmente uma qualidade feminina não é uma formulação que aparece em todos os povos, entre os Trobriandeses, por exemplo, os homens têm papel central no processo de nutrição e fabricação dos fetos por meio de atos sexuais. Entre os Kamayurá os homens são responsáveis pela sopro vital, pelo aspecto imaterial, e à mãe cabe a produção da dimensão material, o corpo, a carne e os ossos (Menezes Bastos, 1999). Ambos exemplos revelam que a produção da pessoa nestas paisagens está ligada à diferença entre homens e mulheres.

sujeitos que moldam e agem sobre o mundo natural, aquele ocupado pelos corpos femininos. Tanto o “real” quanto o “simbólico” masculinos estão para o domínio da cultura e diferem, por isso, do “real” e “simbólico” femininos, onde a criatividade aparece como “real”, pois natural, e o poder como “simbólico”, atualizado durante o *Iamurikuma*. As mulheres são marcadas pela carência do poder e presença da criatividade natural e os homens pelo poder e criatividade que estão estruturados no domínio da cultura, são aqueles que agem e transformam o mundo da natureza, por isso sujeitos da ação e da mediação controlada com outros seres. O que os ritos fazem é reforçar uma “estrutura binária” (Menezes Bastos, 1999).

Marilyn Strathern, no texto *Sem Natureza, Sem Cultura: o caso hagen* (2014), elabora uma reflexão na qual aponta para a conexão entre o modo como nós elaboramos a dicotomia entre natureza e cultura e como nossas descrições etnográficas sobre as relações de gênero estão inscritas ou partem deste dualismo - os dois casos acima são um exemplo do problema de submeter outros pensamentos à uma concepção que faz parte de nossa tradição intelectual. Seguindo a sua análise, a ideia de cultura, para o ocidente, aparece atrelada às ações (ou criações) do homem sobre um determinado ambiente e por isso está alicerçada à concepção de um determinado sujeito que age sobre um mundo (natural) compreendido como recurso. Justamente devido essa concepção que a noção de cultura aparece entrelaçada às ideias de controle e manipulação desse mundo exterior compreendido como objeto. E o lugar da natureza? Para Strathern (2014), a natureza:

“é uma precondição da existência que fornece as matérias-primas da vida, o que inclui a estrutura e a capacidade corporal, e, dessa maneira, forma as necessidades e os instintos humanos, bem como um meio ambiente não social. A natureza limita o que pode ser feito pelos homens, além de colocar exigências, mas ela é passível de manipulação” (Strathern, 2014:50).

Assim, a noção de natureza está atravessada pela qualidade daquilo que é compreendido como não social, como objeto e recurso a ser explorado, o inverso da capacidade criativa, qualidade inscrita na nossa concepção de cultura. Ao mesmo tempo, a natureza aparece como uma espécie de agente ativo que limita a ação humana, emergindo como fonte de regras naturais tomadas enquanto dadas. Sendo assim, a natureza não é unicamente sinônimo de qualidades passivas, isso mostra a separação entre natureza e cultura não deve ser compreendida como uma dicotomia estática, argumento central nas reflexões strathernianas, mas como um movimento dinâmico em que ora a cultura emerge como criação, ora como resultado de um processo que provém do mundo exterior, da mesma forma que a natureza “é tanto sujeito criativo como objeto acabado” (Strathern, 2014:29).

As descrições etnográficas das relações de gênero que envolvem outros povos são, muitas vezes, inscritas nesta dinâmica. Ora a figura do homem aparece como agente ativo, ligado à esfera pública e com isso conectado à noção de cultura, ora como figura violenta, animalesca e poderosa e com isso associado à noção de natureza. O mesmo ocorre com as mulheres, quando associadas ao polo da cultura aparecem como objeto controlado, domesticado, e quando conectadas à natureza como objeto passivo, confinado ao espaço doméstico. No caso barasa, o descontrole feminino frente seu poder criativo natural coloca as mulheres como próximas de um estado natural e selvagem, ao mesmo tempo que em posse dos tubos tanto as mulheres kamayurá como barasana aparecem como seres detentores de uma agência monstruosa. Além disso, muitas vezes o gênero no ocidente aparece como “metáfora” entre o social e o individual ou particular, em que “os homens são sociais e criadores/as mulheres são biológicas e infrassociais” (Strathern, 2014:34).

Um dos pontos centrais de sua argumentação para pensar a dupla relação entre a dicotomia natureza/cultura e mulheres/homens é a ideia de que nestas relações há “uma espécie de tensão” (Strathern, 2014:31). Isso porque não se trata de uma simples dicotomia, há um “contínuo” que atravessa essa diferença, as coisas podem ser mais ou menos selvagens, a natureza, por exemplo, pode ser domesticada, mas essa tensão está inscrita, sobretudo, em uma noção hierárquica entre os termos, neste caso a cultura (homens) aparecem como superiores à natureza (mulheres). Associado a esta tensão está também a noção mesmo de controle: “este modo, esses construtos ocidentais de natureza-cultura giram em torno da noção de que um domínio é passível de ser controlado ou colonizado pelo outro” (Strathern, 2014:31). A dicotomia natureza e cultura é incorporada nas descrições etnográficas como uma realidade vivenciada por todos os povos, entre os efeitos dessa incorporação está a noção do controle exercido pelos homens sobre as mulheres como concepção universal da dominação masculina.

Mas como outros povos fazem emergir outras imagens das relações de gênero? Essa foi uma das questões colocadas por Marilyn Strathern (2014) no artigo acima citado. Entre os Hagen a autora nota a centralidade de dois conceitos: *mbo* (doméstico)/*romi* (selvagem) e também uma diferença entre o domínio social, exercido pelos homens, e o particular, efeito das ações femininas. Entre *mbo* e *romi* não existe relação de controle, dominação e hierarquia, da mesma forma que a diferença entre ação coletiva e particular não está ordenada na diferença entre atividades de prestígio, masculinas, e atividades desprestigiadas, femininas.

Enquanto *mbo* está relacionado às noção de cultivar e nutrir e está vinculado ao espaço doméstico, *romi* estabelece conexões com aquilo que é caracterizado como não social, principalmente com o mundo dos espíritos, fonte de poder extrassocial para os homens. Essa

primeira descrição poderia sugerir uma relação entre natureza e cultura muito semelhante à nossa, mas como detalhadamente descreve Strathern (2014), a relação entre *mbo* e *romi* não é “colonizadora” - não se pretende fazer do domínio *romi* um espaço subjugado ao espaço *mbo*. Quando os Hagen, por exemplo, vão abrir uma nova roça, eles entram em contato com espíritos *romi* perigosos e a intenção não é dominá-los, ou “exterminá-los”, mas “influenciá-los”, estabelecer com eles determinados acordos e trocas. Ainda que haja entre os Hagen a produção da cultura frente um mundo não cultural (*romi*), o selvagem não aparece exclusivamente como tudo que é carregado de qualidades não sociais, ele também é fonte de poder extrassocial. Disso resulta uma diferença na produção do poder entre homens e mulheres, enquanto os primeiros enfatizam a captura da força extrassocial e a produção de prestígio frente relações sociais que envolve os clãs e a posse de riquezas, as segundas voltam suas atenções às ações de nutrição e cuidado e estes atos não são menos dotados de menor prestígio. As relações de gênero aparecem em suas análises menos como dominação e controle e mais como modos diferentes de agir a afetar outras pessoas.

No livro *O Gênero da Dádiva* (2006) Strathern, ao descrever as categorias de identidade de gênero e antagonismo sexual, presentes nas etnografias melanesistas, mostra como as mulheres, uma vez vinculadas à natureza, estariam ligadas aquilo que é tomado enquanto dado e os homens estariam vinculados à dimensão construída das relações de gênero, eles produziram sua identidade frente mulheres compreendidas enquanto naturais. A noção mesma de identidade de gênero traz consigo a ideia de domínios específicos ocupados por homens e por mulheres por meio da noção de papéis de gênero, por isso a distinção entre doméstico (desprestigiado) e público - tudo se passa como se houvessem dois grupos sociais distintos, os homens ligados ao coletivo e as mulheres ao particular.

Mais do que relações e qualidades fixas, Strathern, em *O Gênero da Dádiva*, volta sua atenção para o modo como as relações de gênero produzem diferenças a partir de dois modos distintos: via ação coletiva revelando relação de sexo único ou relação de interdependência e a relação de exo cruzado. Todos os exemplos dos instrumentos de vento secretos da Papua Nova Guiné utilizados pela autora, ainda que com variações nas relações de gênero, revelam uma característica comum, a interdependência, o sexo oposto sempre se faz presente e é um elemento central, o que mostra que a identidade de sexo único é uma produção efêmera, construída frente uma relação de interdependência que opera como condição mesma da relação. Isso pode ser observado nos exemplos citados acima. A presença dos aerofones alto-rio-negrinos e das flautas alto-xinguanas se faz sempre diante de objetos, qualidades ou substâncias femininas. No Alto Rio Negro a presença da cabaça com cera de abelha, no caso alto-xinguanos as qualidades e

comportamentos masculinos próprios das mulheres quando menstruadas, mas também a presença do *apapaatai* feminino, primeiro dono das flautas, quando os homens wauja sopram as flautas secretas (Piedade, 2004)⁶⁵.

Essa interdependência e a relação de sexo cruzado estão conectadas à noção, também explorada por Strathern (2006), da androginia. Se para nós o ser feminino ou masculino é um processo de diferenciação constante em relação ao sexo oposto e a diferença sexual está dada pela natureza dos corpos, para os povos melanésios, a diferença nunca pode ser tomada de antemão, ela é produzida na relação e um corpo masculino é produzido não no distanciamento em relação ao feminino, mas atravessado também por este, como revelam as descrições acima. Os tubos podem ser tanto pênis quanto vaginas (continente ou conteúdo), o derramamento de sangue pode ser tanto realizado por corpos femininos como também masculinos, a diferença está, segundo Strathern (2006), nas qualidades que serão ativadas. Se para nós a ambiguidade deve ser resolvida e é vista como um problema, para outros povos a qualidade masculina ou feminina dos corpos é produzida na relação, ela não é propriedade dos corpos nem uma espécie de atributo biológico com os quais se nasce. Os gêneros revelam modos de ação diferentes a depender da perspectiva adotada.

Os problemas e reflexões trazidas por Marilyn Strathern (2006, 2014) permitem olhar para as relações de gênero e os instrumentos secretos de uma outra perspectiva. Tentei mostrar como parte das descrições sobre as relações de gênero realizadas por Hugh-Jones (1979) e Menezes Bastos (1999) estariam assentadas na dicotomia natureza e cultura e partiriam de uma certa concepção de controle. Importante ressaltar que os trabalhos de ambos os autores são descrições minuciosas, eles realizaram longo trabalho de campo, e seus trabalhos não podem ser resumidos a esta crítica que abarca somente um fragmento de suas descrições. No interior de suas próprias obras é possível observar movimentos em outro sentido, inclusive trabalhos posteriores revelaram outras concepções e outras descrições das relações de gênero. A intenção com a utilização destas duas etnografias foi mostrar tanto o estatuto analítico presente em inúmeras descrições sobre os instrumentos secretos quando o assunto são as relações entre homens e

⁶⁵ Segue um trecho de uma narrativa trazida por Acácio Piedade em que é contado sobre o tempo que *Iapojeneju* era dona das flautas, uma inversão do roubo das flautas pelas mulheres, mas onde ainda está marcado o controle masculino: “[...] É isso, chamamos de *iapojeneju*, há muitos anos ela tinha essa flauta, ela que fez essa música, aí nosso bisavô viu que ela estava tocando essa música, flauta, aí os homens falaram para ela “olha, esta *kawoká* não combina com você, não combina porque você é mulher, esse *kawoká* vai servir para nós, vai combinar com nós, porque nós somos homens”, aí tomaram dela. Aí os homens falaram “agora você vai para casa, fechar a porta, não olhe mais *kawoká*, se você olhar nós vamos te estuprar, transar com você”. *Iapojeneju* falou “tudo bem”, e foi embora para casa, aí se trancou, aí deixou para os homens a flauta dela, por isso ficou para os homens e as mulheres não vêem *kawoká*”. (Piedade, 2004:123).

mulheres, como também revelar, a partir da leitura de uma pequena parte da obra de Strathern, uma outra perspectiva dos problemas que envolvem as relações de gênero.

A noção de antagonismo sexual, tema recorrente nas análises sobre as relações de gênero nestas paisagens, traz consigo a imagem da mulher enquanto elemento natural a ser controlado pelos homens e também suas atividades, ligadas ao domínio doméstico, como sendo menos prestigiadas. Isso se deve ao fato de que o ponto de partida destas descrições, como colocado acima, são a compreensão do gênero como uma entidade fixa e também uma certa hierarquia ("tensão") entre os termos da relação que revelam as noções de controle e dominação masculinas. Para deslocar este olhar é preciso voltar atenção para a agência feminina - se as pessoas impactam de modos distintos umas às outras, como descreve Strathern (2006), é preciso compreender o modo de atuação e a eficácia das ações femininas durante o sopro dos instrumentos secretos. Partindo destes pressupostos, realizo nesta segunda parte do capítulo, uma análise sobre o *Iamurikuma*, festa das mulheres alto-xinguanas que revelam corpos andróginos e a inversão das relações de gênero inscritas no centro das aldeias; trago também algumas reflexões sobre os corpos andróginos dos aerofones e as reflexões indígenas sobre distintas formas de reprodução; aproximo o ato feminino de verter e as meninas reclusas aos instrumentos secretos; ao final trago uma breve reflexão sobre simetria e assimetria envolvendo as relações de gênero.

4.5 *Iamurikuma*: uma inversão dos mundos?

A presença feminina durante as festas onde são soprados os instrumentos de vento secretos é essencial, a centralidade da escuta das mulheres é um tema que aparece em diversas descrições, entre os Nambikwara, por exemplo, os homens dizem tocar os diferentes aerofones secretos a pedido das mulheres da aldeia (Fiorini, 2011), entre os Wauja, assim como ocorre entre os Nambikwara, as mulheres também revelam um prazer estético em apreciar a melodia das “flautas sagradas” (Piedade, 2011), porém, a escuta das mulheres alto-xinguanas revela uma intencionalidade outra, elas ouvem com atenção o som das flautas porque sua melodia é capturada e incorporada à música entoada pelas suas bocas durante a festa do *Imaurikuma* (Mello, 2005). *Iamurikuma* é o nome da festa de origem aruak cujo nome faz referência a um poderoso *apapaatai* que aparece na forma feminina, ele costuma atacar na mata e pode levar à morte - o balançar das flechas sobre a cabeça das mulheres completamente adornadas durante as danças e cantos no pátio central durante a festa é a própria imagem da doença (Prinz, 2011). O termo *iamurikuma* é aruak e pode ser traduzido, seguindo as proposições de Bruna Franchetto (1996:46), como “mulher-hiper-feminino” ou “hiper-mulheres” onde *-kuma* faz referência à qualidade superlativa,

utilizado para qualificar seres perigosos caracterizados pelo excesso de seus corpos e qualidades, assim como são conhecidos os *itseke*, tradução kalapalo (karib) dos *apapaatai* wauja, grandes causadores de doenças⁶⁶.

Maria Ignez Cruz Mello se debruçou sobre os mais variados detalhes da música das mulheres Wauja cantadas durante o *Iamurikuma* em sua tese *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (2005). Neste trabalho a etnomusicóloga mostra que a música das mulheres não constitui um único gênero musical, mas dois principais: um que leva o nome da festa, *iamurikuma*, e o outro, “a face feminina” da música das flautas *kawoká* tocadas exclusivamente pelos homens, *kawokakuma* (Mello, 2005:281). Há referência da conexão entre o rito masculino das flautas e o feminino dos cantos na dissertação de Rafael Menezes Bastos (1999), como mostrado acima a partir da imagem do poder “simbólico” das mulheres durante a festa feminina em oposição ao poder “real” e cotidiano dos homens, mas foi Mello que de fato revelou, de maneira extremamente minuciosa, a conexão entre a melodia das flautas e os cantos femininos⁶⁷.

Segundo o discurso das mulheres wauja o *Iamurikuma* é uma espécie de resposta à proibição feminina que envolve o sopro das flautas *kawoká* - “como elas mesmas dizem, com o *iamurikuma* estariam *puta o-pete*, ‘dando o troco’, aos homens, realizando um rito exclusivamente feminino” (Mello, 2005:96). Não se trata somente de uma resposta feminina, os cantos das mulheres funcionam também como uma espécie de mnemotécnica comumente utilizada pelos homens para a aprendizagem da música das flautas (Montagnani, 2011), como descrito no terceiro capítulo, e também constituem, junto com a música das flautas, um “supergênero” (Mello, 2005:281).

Um dos pontos centrais da festa *iamurikuma* é o entrelaçamento, descrito por Mello (2005:107), entre o mito (*aunaki*) e o rito (*naakai*), o “*aunaki* parece funcionar como uma espécie de ‘partitura’ do ritual, ou script originário do *naakai*”. Desta forma, a execução da festa é uma atualização do tempo quando as mulheres, no passado, se transformaram em hiper-mulheres, seres que portavam em seus corpos qualidades marcadas pelo excesso, espécie de modelos ideias, como mostra Franchetto (1996). Para compreender essa atualização é preciso retornar ao mito,

⁶⁶ A realização da festa, assim como ocorre para o caso da flauta secreta *kawoká*, que presentifica o *apapaatai* mais poderoso, é um modo de produção de alianças com esses seres perigosos e também de fabricação de status no interior da aldeia, como descrito no segundo capítulo a partir dos trabalhos de Piedade (2004) e Barcelos Neto (2008).

⁶⁷ Entre os Enawene Nawe há uma festa que integra o longo e complexo ciclo ritual deste povo que “tematiza a primordialidade do elemento feminino, aquele que detinha as flautas” (Rodgers, 2014:353). Seria interessante futuramente pensar esta festa Enawene Nawe como transformação do *Iamurikuma*, algo já pensado por Fausto (2020) para o caso das flautas secretas destas duas regiões.

ao tempo quando as ações no mundo estavam sob o controle feminino. Segue abaixo uma transcrição indireta e bem resumida da narrativa wauja, narrada e cantada pelo chefe *Iutá* para Maria Ignez Mello; intercalada à narrativa wauja, trago passagens de narrativas que foram sintetizadas por Franchetto (1996) e que originalmente foram contadas por um ancião kuikuru “mestre da arte narrativa”, *Ijali*, e por *Moka*, uma das grandes conhecedoras kuikuru dos cantos *iamurikuma*.

As mulheres da aldeia estavam com fome e os homens decidiram partir para uma pescaria coletiva que deveria durar cinco dias. [Na narrativa kuikuro, a pescaria ocorreu após a cerimônia de iniciação masculina onde foi furada a orelha do filho do chefe *Magija, Kamatahirari*]. Na aldeia só ficaram as mulheres e os *atagiuwekwho* (rapazes em reclusão pubertária) e os *hawkanejo* (homens em couvade). Os homens estavam demorando, ficaram muito tempo fazendo máscara, e *Kamatapirá*, um dos dois jovens que permaneceu na aldeia, foi ver o que havia ocorrido. Quando se aproximou do local da pescaria viu os homens confeccionando máscaras com a intenção de voltar para a aldeia e devorar as mulheres. *Kamatapirá* contou para as mulheres o que havia observado. Elas decidiram, no centro da aldeia que iriam virar bicho, foram buscar *kuretsi*, planta encontrada próxima de onde vivem os Kalapalo, e passaram a noite inteira cantando e consumindo a planta na intenção de produzir a transformação de seus corpos. [Na narrativa kuikuru é *Jamatahirari*, filho do chefe, que vai buscar informações dos homens e os encontra transformados em hiper-queixadas, ele volta com os peixes recebidos dentro de uma flauta e distribui no centro da aldeia, local masculino, onde se encontravam as mulheres]. Todas as mulheres se pintaram, colocaram ornamentos e diziam estar ficando loucas - mesmo termo usado para se referir à transformação em *apapaatai*). Só ficaram as mulheres e os dois iniciados. Elas pegaram *Kamatapirá* e *Ulei*, jovens na reclusão, os colocaram nos banquinhos no centro da aldeia, pintaram seus corpos e vestiram neles os ornamentos, cantaram muito à sua volta e eles também ficaram loucos. Na casa de *Kamatapirá* foram buscar máscara de tatu canastra, cesto grande e pás de beiju e cantando colocaram tudo nas costas do jovem. Elas então entraram no buraco de terra feito por *Kamatapirá* enquanto os maridos voltavam gritando para a aldeia. Elas estavam loucas, não comiam mais, entraram no buraco e colocaram na entrada formiga, cobra, aranha, tudo que pudesse impedir a passagem dos maridos. Eles diziam para elas voltarem, mas nada as impedia. [Na narrativa kuikuru a transformação das mulheres em hiper-mulheres acontece também com picadas de insetos em seus clítoris e nos lábios de suas vaginas, revelando uma protuberância entre suas pernas. Elas cantavam no teto da casa dos homens, tocavam as flautas *kagutu*. Quando os homens as encontram, vestidas com ornamentos masculinos e agressivas, foram golpeados com dentes de peixe-cachorro. Então elas entraram no buraco feito pelo

Kamatahirari, único homem e que fora transformado em tatu]. Seguindo pelo buraco chegaram até outra aldeia, *Kamataírá* avisou para não olharem para as *imaurikuma*, “senão teriam que ir junto embora [...] as *iamurikuma* foram cantando e quem olhou, homem ou mulher, foi junto, foram dançando junto com elas” (Mello, 2005:130). Ficaram dançando na nova aldeia, o mesmo ocorreu em outras aldeias até chegarem numa lagoa no rio *ietowaká*. Neste local fizeram novos *uluri*. Mais adiante, *Kamatapirá* fala para *Ulei* cavar um buraco para que as pessoas que se juntaram há pouco com o grupo pudessem retornar para suas aldeias e que ele seguiria com o grupo original. Chegaram até o fim do céu, atravessaram ele e chegaram no outro lado do mundo, ali onde começa o caminho *iakunapu*. Fizeram duas aldeias entre a beira do mar e o lago, uma de *Kamatapirá* e outra de *Ulei*. [Na narrativa *kuikuru* as mulheres do grupo principal às vezes saiam do túnel e encantavam mulheres de outras aldeias que, então, partiam com o grupo. Em um dado momento elas chegaram até a beira de um igarapé onde jogaram o *uluri* e os filhos homens, ambos se transformaram em peixes. Esfregaram seus corpos com pequi e ficaram com o corpo repleto de espinhos. Seguiram até muito longe, chegaram em um local completamente cercado por água, inacessível aos homens. Neste local fizeram uma aldeia, passaram a comer o que era até então proibido, carne de caça, e a tocar as flautas *kagutu*. Às vezes elas capturavam homens para procriação.] Foi então que um homem *wauja* sentiu saudade de sua namorada, seguiu rezando até a aldeia das mulheres, se escondeu atrás da casa de sua amada e deste local escutava os cantos *iamurikuma*. Ficou escondido até ser encontrado por uma velha que não conseguia mais cantar, ela lhe disse para tomar cuidado, as mulheres usavam flechas (havia cortado o peito direito para poderem usar o arco) e estavam violentas. Ele pediu para que ela avisasse sua namorada. A jovem o encontrou e disse que não poderia voltar com ele. O homem então recebeu armas, ornamentos e comida para poder voltar. Na volta ele passou de aldeia em aldeia e contou o que tinha acontecido com as mulheres para seus maridos. Os homens, preocupados com a fome dos mais jovens, decidiram por ir caçar mulheres para casar.

4.5.1 Variações de um mesmo Tema Mítico: *yepamahsã*

Antes de entrar propriamente no conteúdo destas histórias do passado, do tempo quando as mulheres alto-xinguanas se transformaram em hiper-seres, abro um breve parêntese para trazer algumas variações nas terras baixas sul-americanas deste tema da inversão das relações de gênero. A intenção não é realizar um exercício de comparação, mas trazer elementos que revelam a variação deste mesmo tema mítico.

No livro *Omerõ: constituição e circulação de conhecimentos yepamahsã (Tukano)*, resultado do encontro entre especialistas yepamahsã e antropólogos, na sua maioria, indígenas, é possível encontrar materiais diversos sobre os saberes yepamahsã, de narrativas míticas (*kihti*), benzimentos (*bahsesé*), astronomia até a organização tukano do tempo. Neste conjunto amplo de saberes há a transcrição de um *kihti* que trata do momento quando as mulheres se tornaram donas dos instrumentos de vento secreto (*miriá-põ'ra*), “As Mulheres Fogem com as Flautas - *Numia Naa Mirĩapu Mĩidutikaeo*”, trago abaixo uma descrição indireta e bem resumida desta narrativa.

Umukoho mahsu queria fazer a iniciação de seu filho junto com os *waimahsã* que são os “mestres de cantos e danças” (*bayaróá*), mas as mulheres não permitiram, porque haviam fugido com os instrumentos de vento (Barreto, João Paulo, et al., 2018:155). Elas passaram então a percorrer diversos lugares marcados até hoje na paisagem *yepamahsã* enquanto eram perseguidas por *Umukoho mahsu*, pai dos iniciados. Entre os feitos das mulheres, está a fabricação de novas flautas, entre elas a *muhâ-di'agu* (jacundá legítimo) que foi soprada pela primeira vez na pedra conhecida como lage do Jacundá, devido a “força de vida do som da flauta do jacundá” novas mulheres surgiram com o seu sopro (Barreto, João Paulo, et al. 2018:155). Este local é conhecido também como origem dos peixes jacundá e acará que se dispersaram pelo rio. Outras flautas foram feitas em outros locais e deram origem a novas mulheres. Além das três irmãs, já haviam mulheres em número suficiente para elas mesmas realizarem a iniciação. Durante todo o percurso *Umukoho mahsu* se transformou em diversos animais tentando se aproximar das mulheres para capturar as flautas, mas era sempre notado por elas. Em determinado momento ele tentou as matar com flecha envenenadas sopradas da zarabatana em suas vaginas, mas o seu filho apareceu e esbarrou no tubo no exato momento do sopro. Foi somente em *Aracapá*, lugar conhecido como laje do lugar do flagrante, que *Umukoho mahsu* conseguiu chegar antes das mulheres e, por isso, conseguiu preparar uma armadilha feita com telas de jupati. Ele fabricou um grande *pari* (armadilha de peixe) invisível às mulheres, a qualidade material das fibras era semelhante a rigidez do mármore. Pegas de surpresa, as mulheres, impedidas de movimento pela armadilha, esconderam as flautas em suas vaginas. A mais nova foi a primeira a ser capturada pelo irmão que a violentou em lugar que ficou conhecido como lugar do barulho do coito, a mais velha foi capturada rio acima e também violentada foi violentada. Foi assim que *Umukoho mahu* perdeu os instrumentos que ficaram no interior dos corpos femininos. Posteriormente, as mulheres se reuniram novamente no local onde haviam sido capturadas, se viram como culpadas, com exceção da mais velha que, devido a violência de seu irmão, partiu para onde é hoje a cidade colombiana de Mitu. As duas outras irmãs seguiram para o sul e ficaram conhecidas por sua técnica de produção de roupa, machados e outras ferramentas para o irmão. As mulheres que foram criadas

por meio do sopro das flautas se transformaram em mulheres árvores e “nesta terra” permaneceram somente os homens (Barreto, João Paulo, et al, 2018:158)⁶⁸.

Desta narrativa yepamahsã é possível notar algumas aproximações com tempo da transformação das mulheres alto-xinguanas em hiper-mulheres. Um tema comum é a capacidade criativa, no caso yepamahsã por meio do sopro das flautas surgem novas mulheres - o sopro aparece como “força de vida” -, no caso wauja o canto feminino e a visão das hiper-mulheres têm a capacidade de capturar novas mulheres para seguir com o grupo principal, o canto como agente da transformação em hiper-mulheres. Além disso, nas duas narrativas é possível notar a incorporação realizada pelas mulheres de comportamentos, qualidades e práticas masculinas. As mulheres yepamahsã tornaram-se capazes, após empreenderem fuga com as flautas, de realizar sua própria iniciação, festa que seria exclusiva de seu único irmão, enquanto as hiper-mulheres passaram a utilizar ornamentos masculinos, a soprar a flautas proibida ao olhar e toque femininos e também a caçar. A androginia dos corpos também é uma qualidade realçada na narrativa alto-rio-negrina e alto-xinguanas, na primeira, a flauta atravessada pela potência criativa, é incorporada ao corpo feminino que passa a funcionar como continente deste tubo, um elemento que era exterior, por isso semelhante ao pênis, passa a ser interior, por isso semelhante ao canal vaginal; na segunda as mulheres desenvolveram, por meio da picada de um inseto, um clítoris avantajado, o órgão feminino passa a incorporar qualidades masculinas, torna-se exterior (Franchetto, 1996; 2018) - em uma narrativa um órgão externo se torna interno e em outra ocorre o contrário.

Nas duas narrativas é enfatizado um processo intenso de produção de diferenças entre homens e mulheres que leva a uma ruptura, isso faz emergir a completa ausência de reciprocidade entre os sexos. Como mostra Mello (2005), a ausência dos homens quando saem para caçar produz carência de alimento e sêmen (sexo), a quebra da reciprocidade faz com que homens e mulheres se aproximem da condição dos *apapaatai*. Mas o desfecho das narrativas é completamente diferente, de um lado a produção de uma autonomia, a criação da aldeia onde vivem as hiper-mulheres, de outro a ação violenta dos homens produz a fragmentação do grupo de irmãs e demais mulheres por elas criadas e o mundo passa a ser habitado só pelos homens.

Essas diferentes narrativas revelam modos de produção das diferenças. Ainda que a disjunção entre os sexos seja uma característica central nos mitos alto-rio-negrinos e alto-

⁶⁸ Dimitri Karadimas (2008) traz uma versão semelhante a partir do trabalho de Reichel-Dolmatoff, os tubos são capturados pelas mulheres que os vêem como clítoris, os colocam na virilha e a partir disso criam uma casa comunitárias onde passam a ter relações de mesmo sexo.

xinguanos seu efeito são corpos andróginos, tudo se passa como se a diferença extensiva do mundo vivido fosse atualizada em uma diferença intensiva do mundo das transformações. Essas narrativas diferem do caso munduruku, como descrito no início do capítulo, isso porque a disjunção não é completamente efetuada, a diferença é mantida por meio da necessidade feminina da caça, prática exclusivamente masculina. Mas é preciso notar, quando se analisa todos os mitos, que a diferença está sempre atravessando as relações, seja em um corpo que carrega as qualidades de ambos os sexos, seja na necessidade da troca entre homens e mulheres para manutenção das boas relações com os seres do mundo exterior. Essa diferença está inscrita, por exemplo, nos tubos secretos, ora são parte dos corpos femininos que hoje estão de posse dos homens, mas que a qualquer momento pode deixar de sê-lo, como traz a narrativa yepamahsã, ora são uma posse feminina doada aos homens, como traz a narrativa munduruku, ora são tomadas pelas mulheres e junto com outros elementos auxiliam na produção de um corpo andrógino, como na traz a narrativa alto-xinguana. Seja qual for a narrativa, os tubos, hoje exclusivos dos homens, são de alguma maneira, parte dos corpos femininos que em algum momento foi repassada aos cuidados dos homens, seja de maneira violenta ou por atitude das próprias mulheres - isso é ainda mais evidente na narrativa nambikwara citada acima, em que a taboca são os corpos das irmãs mortas (Fiorini, 2011). Essa noção mesma de cuidado com os tubos, central na narrativa munduruku, revela que, mais do que a metáfora da dominação, estaríamos diante também de uma relação de cuidado.

4.5.2 Os Cantos Femininos: a relação como perspectiva

Para compreender melhor a relação entre homens e mulheres no *Iamurikuma* é preciso, além de acessar a narrativa mítica, compreender a relação entre a música da flauta proibida e o canto das mulheres durante a festa. Trouxe uma breve descrição destes cantos no capítulo anterior, mas a intenção agora é dar atenção para as relações de gênero envolvidas entre os homens, mulheres e “espíritos”. Como mostra Mello (2005), há uma relação de “complementaridade” entre a música das flautas, soprada pelos homens, e o canto feminino executado durante a festa, trata-se de dois gêneros diferentes de canto entoado pelas mulheres, aqueles que remetem às narrativas míticas, conhecido como *iamurikuma*, e aqueles cujo tema são as paixões, os sentimentos de ciúmes e inveja, conhecidos como *kawokakuma* (Mello, 2005, 2011). Este segundo gênero é denominado como “música de flauta” (Mello, 2005:43), isso porque ele estabelece relação direta com a melodia emitida pelos tubos. Essa melodia é preenchida com

a letra das músicas cantadas pelas mulheres⁶⁹. Uma diferença importante em relação ao canto feminino e a música das flautas é que os primeiros podem conter variações em sua ordenação enquanto a ordem é um elemento central na música soprada pelo trio de instrumentistas (Mello, 2005), como descrito no capítulo anterior.

Maria Ignez Mello (2005), ao voltar sua atenção ao tema dos cantos *kawokakuma*, observa que seu conteúdo, as paixões e o sentimento de *uki*, traduzido como ciúmes e inveja, são elementos centrais. Ao mesmo tempo que estes sentimentos são perigosos porque podem levar à captura de componentes das pessoas pelos *apapaatai*, eles também são motores das relações de troca e produção da diferença. Essa ambiguidade que atravessa o *uki* difere, como detalha a autora, do sentimento de raiva e ódio que devem ser sempre contidos, nunca revelados. Os cantos femininos têm seus desdobramentos na esfera das relações interpessoais, ele mostra como deve-se buscar sempre pela sua forma mais branda, revela uma alternativa para “lidar com os excessos [...], com os extremos do desejo” (Mello, 2005:299). A festa como mecanismo que permite lidar, de maneira coletiva, com forças disjuntivas, problema colocado pelo mito, como descrito acima. Esse ato coletivo é feito por meio de mulheres que ocupam e cantam no centro da aldeia, como mostra Mello (2005), a distinção entre domínio público (*masrucló*) e privado (feminino) não opera entre os Wauja.⁷⁰

Bruna Franchetto e Tommaso Montagnani no artigo *Flûtes des Hommes, Chants des Femmes: imagens et relations sonores chez des Kuikuo du Haut-Xingu* (2011) realizaram uma análise sonora dos cantos femininos *tolo*, característica que descrevi no capítulo anterior, onde traçaram importantes qualidades das relações de gênero alto-xinguanas quando o tema é o sopro das flautas e o canto das mulheres.⁷¹ Diferente do *Iamurikuma*, festa de origem aruak, mas executada por povos alto-xinguanos falantes de outras línguas, o *tolo*, “versões musicais profanas das peças *kagutu*” (Franchetto, 2018:24), é uma festa particularmente carib que “não se

⁶⁹ Como chama atenção Piedade (2004), não são todas as suítes que podem ser incorporadas pelas mulheres e receber as letras de seus cantos, aquelas suítes que são compreendidas como “o verdadeiro canto do *kawoká*” não podem ser utilizadas nos cantos femininos.

⁷⁰ Interessante notar que Mello (2005) descreve um gênero musical wauja conhecido como *kapojai* que permite também repensar o problema dessa divisão. Ele é um canto curto que possui uma estrutura melódica e rítmica padrão e seus textos podem tanto ser mais fixos quanto mais abertos à improvisações. Quando mais livres, suas letras fazem referências às denúncias e reclamações femininas. Ele pode ser feito de forma individual ou coletiva e as mulheres podem cantá-los durante uma festa chamada *kukuho*. O conteúdo deste canto pode ser a política na aldeia, as relações de gênero e o sentimento de *uki*. Desta maneira, eles também são exemplos de como as mulheres acessam e agem sobre as relações políticas da aldeia (Mello, 2005).

⁷¹ O trabalho antropológico realizado neste encontro entre uma linguística e um músico estabelece uma continuidade com o trabalho realizado anteriormente por Maria Ignez Mello, mas também com os trabalhos anteriores realizados pelos próprios autores; Bruna Franchetto desenvolve reflexões sobre o *tolo*, com atenção especial para questões referente às relações de gênero, poética e tradução, e Tommaso Montagnani fez em sua tese e artigos análises acústicas sobre a música das flautas secretas *kuikuru*, *kagutu*.

generalizou (ainda) no contexto alto-xinguano” (Franchetto, 2018:24); outra diferença significativa descrita por Franchetto (2018) diz respeito ao fato da festa *Iamurikumã* estar associada ao xamanismo, aos *itseke* (termo carib para *apapaatai*), enquanto que a festa *tolo* não estabelece relações diretas com a extensa rede de prestações e contraprestações que envolvem a cura e as alianças cosmopolíticas, como descrita no segundo capítulo. Os cantos *tolo*, quando pensado em termos de gênero musical, se aproxima aos cantos *kawokakuma*. Isso porque, segundo os Kuikuru, a mesma melodia da flauta é empregada no canto *tolo* entoado pelas mulheres. A semelhança entre o canto e a música das flautas está, principalmente, no tema de abertura da música soprada e cantada, se na flauta é pronunciado o nome do *itseke*, como vimos no terceiro capítulo, no canto feminino é o nome de um humano, um amante (Franchetto, B. & Montagnani, T. 2011; Franchetto, 2018). O termo *tolo* significa pássaro, em sua forma possessiva se refere a bicho de estimação, mas também é um vocativo amoroso que pode ser traduzido como “meu bichinho(a)”, “meu gatinho(a)”, “amado”, “querido” (Franchetto, 2018:31-32). Uma diferença significativa em relação aos cantos *kawokakuma* é que a ordenação, pouco central no canto das mulheres wauja, é uma característica importante nos cantos *tolo* - a ideia de ordenamento em fila, descrito no segundo capítulo é uma qualidade que está na música das flautas *kagutu* e no canto das mulheres. Como resume Franchetto:

“Sintetizando, os cantos *tolo* karib alto-xinguanos são “traduções” de natureza intersemiótica dos cantos das flautas *kagutu*. A própria estrutura dos agrupamentos (nomeados) e das sequências dos cantos *tolo* retoma a dos agrupamentos (também nomeados) e das sequências das músicas *kagutu*.” (Franchetto, 2018:27)

O que gostaria de chamar atenção, a partir do trabalho que resultou do encontro entre Bruna Franchetto e Tommaso Montagnani (2011), é a qualidade da relação de gênero que envolve isso que a autora, a partir do trabalho de Menezes Bastos (2018) e de outros, chamou de tradução intersemiótica. A tradução da música das flautas para o canto feminino revela modos diferentes na relação desenvolvida, por cada um dos sexos, com um terceiro elemento, os espíritos *itseke*. Há uma diferença na perspectiva masculina e feminina desta relação que envolve os três termos (homens, mulheres e espíritos). Isso foi observado porque os autores perceberam pequenas transformações melódicas realizadas pelas mulheres neste processo de tradução. Tomando como ponto de partida o fato que a música *kagutu* opera com ausência de variação, como dito no capítulo anterior, os autores começaram a pensar sobre as pequenas variações melódicas empreendidas pelas mulheres no momento da tradução da música das flautas. Como mostraram os autores, essas pequenas variações criadas pelas mulheres podem ser pensadas a partir de dois conceitos kuikuru, *iii* e *aũ*. O primeiro pode ser traduzido como “fazer-transformar” e é

empregado, por exemplo, para meninas em reclusão, para a criança no ventre da mãe, para corpos que estão em transformação; o segundo pode ser traduzido como mentira, no discurso das mulheres sobre o canto *tolo* elas dizem que a mentira está presente no momento quando falam dos amantes, ela aparece aqui, como salientam os autores, como capacidade criativa feminina, como capacidade de criação da própria linguagem. Franchetto & Montagnani (2011) descrevem como a transformação emerge de maneira implícita neste processo, ela é silenciada, obliterada e somente pode ser observada via a análise acústica comparativa entre os gêneros musicais.

Mas se entre os homens o erro pode levar à morte do flautista, como pensar essa transformação/criação feminina na música *tolo*? Segundo os autores, tal questão somente poderia ser pensada a partir da qualidade da relação estabelecida pelos diferentes corpos com os espíritos. Se olharmos para a relação dos homens com os espíritos é possível notar uma assimetria, uma autoridade dos espíritos sobre os homens tornada aparente no fato de que o erro na execução da suíte pode levar o instrumentista à morte. Essa autoridade é transferida, pelos homens enquanto mediadores, para a relação destes com as mulheres - os homens como aqueles que transferem a autoridade de um lado da relação para o outro. Quando observamos as relações que envolvem as mulheres percebemos uma certa ambiguidade, como descrevem Franchetto & Montagnani (2011), ao mesmo tempo que concordam com a autoridade dos homens e dos espíritos (proibição) e que dizem cantar a mesma melodia, elas também operam uma transformação na qual a relação com homens e espírito deixa de ser assimétrica e passa a ser simétrica - ao transformarem a melodia elas atualizam o tempo do mito, quando se transformaram em hiper-mulheres, em *itseke*. Desta maneira, os autores revelam, a partir de uma minuciosa análise acústica, que a relação estabelecida pelos homens com os espíritos é diferente daquela estabelecida pelas mulheres, de um lado a assimetria e de outro a simetria.

Essa diferença na qualidade da relação estabelecida por homens e mulheres com figuras da alteridade também foi descrita por Beatriz de Almeida Matos (2019) para os Matses, povo de língua pano. Assim como ocorre no caso kuikuru, é possível pensar a diferença de gênero matses a partir da diferença da relação estabelecida por homens e mulheres com os *cuëdênquido*, transformação dos mortos que vivem no mundo subterrâneo, conhecidos como “os que cantam”. Estes espíritos são convocados a participar da festa de iniciação masculina onde cantam com as mulheres e são responsáveis pela iniciação dos jovens. São eles que levam os jovens até suas moradas, local onde eles passam por uma série de provações. A produção do corpo marculino, vestimenta e aquilo que consomem, os aproxima do mundos do espíritos, enquanto estes vem cantar com as mulheres matses - o duplo do homem canta no interior da casa onde vivem suas irmãs, mãe e esposa -, os homens matses vão cantar na maloca das “mulheres-espírito”, mas se

no primeiro caso é estabelecida relação de consanguinidade entre mulheres matses e espíritos, no segundo a relação é de afinidade, há um embate jocoso entre as mulheres-espírito e os homens matses. Como mostra Maros, somente porque consanguinizados pelas mulheres que os espíritos podem levar os jovens iniciados, tornando a relação com os espíritos produtora de corpos matses. “Consanguinizando-se com o coletivo dos espíritos visitantes, elas estão também se afinizando em relação aos homens matses” (Matos, 2019:651).

Voltando ao caso alto-xinguano, é interessante notar que seja o sentimento de *uki*, seja a transformação melódica empreendida pelas mulheres alto-xinguanas, uma das características dos cantos parece ser o de manter a boa distância, não permitir a disjunção entre homens e mulheres, tema central nos mitos narrados acima. Os cantos são como modos coletivos para lidar com forças disjuntivas, de um lado tratam do perigoso excesso dos sentimentos de ciúmes e inveja, de outro a torção melódica empreendida pelas mulheres é obliterada nos discursos, mas se faz presente na melodia. Os cantos revelam perspectivas distintas da relação com os espíritos ao mesmo tempo que o modo como são reveladas as transformações femininas na melodia, sempre obliterada, parecem ser também uma maneira de contenção ou cuidado com sua potência transformativa, disjuntiva.

As mulheres, ao cantar o *tolo*, estão marcando sua qualidade de hiperseres⁷². Essa transformação está presente nas narrativas míticas wauja e kuikuru descritas acima. Nas transcrições realizadas por Mello (2005) e Franchetto (1996), é possível observar a produção de um corpo androgino, qualidades masculinas (capacidade de caçar, clítoris fálico, o sopro das flautas secretas) são incorporadas, adotadas, produzidas em um corpo feminino anterior, colocado em processo de transformação intensa e constante, tendo como efeito a fabricação de um corpo-espírito. Na narrativa wauja há um detalhe que chama atenção, quando as hiper-mulheres emergem dos buracos por onde se locomoveram e visitam, sempre cantando, outras aldeias, a visão de seus corpos tem como consequência a transformação das mulheres que cruzaram olhares com os hiperseres em hiper-mulheres. Isso faz com que as mulheres e seus corpos andróginos se assemelhem à própria condição das flautas secretas, proibidas à visão, portadoras de capacidades

⁷² Essa transformação das mulheres em espíritos tem sua contrapartida masculina. Rafael Menezes Bastos (2006) descreve o momento quando Leonardo, que havia se relacionado com a esposa mais jovem do chefe *Kutamapu*, se transformou em *mama'e* (termo kamayurá semelhante ao *itseke*, karib, e *apapaatai*, aruak), assumiu qualidades próprias das flautas secretas. Eles namoraram na casa de Leonardo, local onde estavam algumas flautas que foram vistas pela jovem, tudo ocorreu como se sua casa tivesse se transformado na casa das flautas e ele próprio nos tubos sonoros secretos. Além disso, o problema, como mostra Menezes Bastos (2006, 2021), não foi tanto a relação com a esposa do chefe, mas o fato de ter querido a posse exclusiva da jovem, o seu ciúmes, além de ser uma figura de fora, o que o aproxima de um inimigo que captura mulheres, se fosse um homem de dentro, uma relação “intraétnica” não haveria esse problema. Esse acontecimento gerou o estupro coletivo da jovem, o divórcio com o *Kutamapu* e a expulsão dos irmãos Villas Boas.

transformativas e diluidoras das fronteiras entre humanos e não humanos e entre homens e mulheres.

O tema da disjunção também aparece nos cantos femininos alto-rio-negrinos conhecidos como *ãhadeaki*. Esses cantos, entoados de maneira individual, principalmente nos intervalos do *dabacuri* e *kapiwaya*, são momentos em que as mulheres casadas falam de suas origens, dos lugares de onde viveram, o principal tema é a saudade do sib paterno.. Como mostra Piedade (1997), o texto do canto é repleto de improviso e segue uma estrutura “poético-melódica” dada de antemão - trata-se de um momento em que as mulheres têm liberdade para cantarem o que quiserem e direcionarem suas vozes para onde quiserem⁷³. Embora individual, a capacidade criativa dos cantos *ãhadeaki* é uma qualidade que também está presente nos cantos *kawokakumna* das mulheres *wauja*. Outro ponto em comum é o tema da disjunção, as mulheres alto-rio-negrina cantam sobre a dispersão feminino devido regra exogâmica (Piedade, 1997), enquanto as mulheres alto-xinguanas têm no canto uma espécie de tecnologia produtora (potencial) da disjunção de gênero ao mesmo tempo que marca uma conjunção entre as mulheres⁷⁴.

4.5.3 As Brincadeiras: modos de torção das relações de gênero

Uma qualidade central da festa do *Iamurikuma*, que não é exclusiva a esta festa muito menos a esta região, mas é essencial para pensar as relações de gênero, são as brincadeiras entre os sexos. As brincadeiras são também modos de repensar o lugar do antagonismo sexual nas descrições sobre gênero nestas paisagens. Ao zombar do sexo oposto, mulheres e homens, demonstram que a relação não é construída exclusivamente a partir da imagem da assimetria. Existe um trecho descrito por Bruna Franchetto (1996) que reflete justamente o espírito destas brincadeiras envolvendo homens e mulheres:

“Provocadas pela execução dos cantos do sapo *pyga-pyga*, em especial do canto da vagina (*egy igisy*) em que os homens descrevem feiuras, secreções, cheiros e perigos do sexo feminino, as mulheres reagem com o *hyge igisy*, o canto do pênis, zombando das feiuras do órgão genital masculino ou da sua fraqueza já que desmaia logo após ter penetrado uma vagina. E a briga do pênis e da vagina. Homens e mulheres, pênis e vagina brigam também quando acontecem as frequentes escaramuças entre eles, brincadeiras um tanto violentas que caracterizam todo o período de *Jamurikumalu*. As mulheres se mostram agressivas, atacam sobretudo incautos visitantes causando risos na plateia” (Franchetto, 1996:49).

⁷³ Estes cantos diferem da música entoada pelos homens, o *kapiwayâ*, se o canto feminino está marcado pela flexibilidade das letras e a capacidade criativa das mulheres, o canto masculino é uma espécie retorno ao tempo do mito, além disso, ele possui um texto fixo, marcado pelo caráter cerimonioso, repleto de repetições e pela linguagem arcaica (Piedade, 1997).

⁷⁴ Se pensarmos, como coloca Fausto (2020), que no caso alto-xinguanos, a relação andrógina que está contida no tubo alto-rio-negrino se faz a partir da relação entre duas festas distintas, a festa das mulheres e a festa onde são sopradas as “flautas sagradas”, é possível ver o *Iamurikumã* como uma variação do tema da androginia dos tubos nas terras baixas da América do Sul.

Há algumas passagens na tese de Maria Ignez Mello (2005) que tratam exatamente das brincadeiras que ocorrem durante a festa, inclusive com seu marido, Acácio Piedade, que teve as costas arranhadas pelas mulheres que também passaram urucum em seu rosto e peito, tudo porque elas precisavam dar “o troco” porque nos dias anteriores Acácio, incitado por outros homens wauja, havia zombado das mulheres. Essa noção mesma do “troco”, parte central na exegese das mulheres wauja, modo pelo qual elas qualificam os cantos femininos frente à proibição à *kawoká*, também está presente na ação feminina durante as brincadeiras. Uma passagem descrita por Mello salienta e sintetiza bem este processo:

“Durante os cinco dias de festa, os homens se divertiram provocando as mulheres com cantos que ridicularizavam o corpo feminino, falando de sujeira, mau cheiro, secreções e coisas semelhantes. Elas, no entanto, pareciam indiferentes às ofensas ou cantavam algo semelhante em resposta. Assim foi até que, em um final de tarde, Pakairu, a esposa do chefe Atamai, se aproximou da roda dos homens sentados no centro e, em atitude provocativa, colocando a mão na frente de seu púbis, quase o esfregando no rosto de Tuhu - um dos homens mais gozadores da aldeia -, disse:

- 'Você está xingando a buceta, mas é dela que você precisa, faz falta para você, porque você não consegue ficar sem'. Enquanto todos riam, inclusive o próprio Tuhu, apesar de aparentar surpresa, um outro homem retrucou:

- 'É buceta muuuuuito funda'

E então Pakairu revidou:

- 'Xingando vocês não vão conseguir aquilo que vocês precisam'.

Ela então se virou de costas para o grupo e saiu em direção à sua casa, bem altiva, enquanto todos riam muito. Esta cena é apenas um entre vários exemplos de como as mulheres não se intimidam com as provocações masculinas. Há sempre a necessidade de dar o “troco”, puta o-pete, como elas mesmas dizem, e assim o fazem, na maioria das vezes cantando.” (Mello, 2005:285).

4.5.4 Androgenia dos corpos e das relações: uma abertura ao tema

Ellen Basso (1987), a partir do seu trabalho entre os Kalapalo, mostra que um gênero pode adquirir características do outro, como está descrito no mito e isso aproxima a pessoa ao estado de *itseke* - a fusão de atributos de gênero transforma a pessoa em espírito. Descrição semelhante foi realizada por Bruna Franchetto (1996:48), “as Hiper-Mulheres são perigosas e fatais, encontrá-las significa doença e morte, são lindíssimas e encantadoras, mortalmente encantadoras”. Os adjetivos utilizados para as mulheres poderiam ser transpostos para os tubos secretos e sua música, ambos atravessados por uma série de proibições cuidados. Essa aproximação entre as hiper-mulheres e as flautas secretas fica ainda mais evidente se pensarmos que os homens, diante dos tubos sonoros, e aqui faço referência ao flautista principal descrito por Menezes Bastos (1999), menstruam, se aproximam da qualidade feminina. Isso está marcado em

sua pintura e nas restrições que segue, semelhante às das mulheres menstruadas, durante o período da festa⁷⁵.

Desta maneira, seja diante das flautas ou das hiper-mulheres, um corpo colocado em contato com estes agentes da transformação assume qualidades do sexo oposto e o efeito é a produção de um corpo andrógino. Bruna Franchetto foi quem melhor descreveu a incorporação da diferença, a conjugação da distinção de gênero através no corpo das hiper-mulheres, apontando para uma espécie de diferença intensiva:

“As *Jamurikumalu* rompem a aliança, se afastam definitivamente, eliminam no exterior e absorvem no interior, a seu modo, a diferença, o masculino; elas são seres hermafroditas, os clitoris se transformam em pênis, esfregando-se com casca de pequi intensificam seu cheiro vaginal na superfície de todo o corpo, apoderam-se das insígnias masculinas, neutralizam todas as proibições não somente sexuais (as flautas *kagutu*) como também as que atingem todos os indivíduos em sociedade. (Franchetto, 1996:54).

Como mostra Rafael Menezes Bastos (1999:252), ao descrever a relação de gênero a partir da flauta *yaku'i*, o que se observa é um “desejo de reunião [entre os sexos], isto coincidentemente com a androginia que os mitos tanto se esmeram em estabelecer originalmente”. As festas atualizam, desta maneira, a androginia do tempo do mito. Tudo se passa como se a disjunção espacial entre os sexos, no caso das flautas a ausência das mulheres e no caso das hiper-mulheres a ausência dos homens, produzisse um corpo no qual a diferença está colocada em termos não extensivos, mas intensivos - a diferença passa a ser intensiva aos corpos. A androginia dos corpos, local da diferença intensiva, corrobora com o argumento de Marilyn Strathern (2006) trazido acima, a ideia de que não há produção de sexo único feita de modo autônomo, mesmo durante os momentos efêmeros de produção da identidade de mesmo sexo há elementos do sexo oposto - isso por meio de objetos, qualidades e afecções⁷⁶.

Faço uso do termo intensivo partindo das reflexões desenvolvidas por Eduardo Viveiros de Castro a partir de sua leitura dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari e também das cosmologias indígenas. No lugar de pensar a diferença de gênero a partir da descontinuidade, característica do antagonismo sexual, o que estas descrições sobre as flautas secretas, as hiper-

⁷⁵ Essa aproximação às afecções femininas por parte do instrumentista principal das flautas é o simétrico oposto das qualidades que atravessam os sopradores da flauta *atanga*, descrita nos capítulos anteriores, associadas aos guerreiros.

⁷⁶ Strathern (2006) mostra, em *O Gênero da Dádiva*, que a androginia aparece como qualidade das relações de sexo cruzado, se tomarmos a descrição feita por Menezes Bastos (1999) e pegarmos emprestado a caracterização realizada pela autora, tudo se passa como se a relação de sexo cruzado/androginia no Alto Xingu fosse o dado e a relação de mesmo sexo, ou a produção de uma identidade masculina ou feminina, fosse o elemento construído nas relações de gênero. Desta forma, mesmo que o poder “real” dos homens seja marcado na exclusividade que fazem do acesso às flautas, é sempre preciso atualizar a diferença intensiva dos corpos andróginos do tempo do mito, revelando que qualidades femininas atravessam também os corpos masculinos mesmo quando estes se colocam em relação de sexo único.

mulheres e as relações de gênero revelam são “zonas de intensidade” entre os sexos⁷⁷. Estaríamos mais próximos de um “sistema de forças” do que de um “sistema de formas”⁷⁸ (Viveiros de Castro, 2008), uma zona de indiscernibilidade, um devir-espírito⁷⁹, cuja principal imagem é a androginia. Essa qualidade intensiva das relações está diretamente conectadas com o tempo do mito, como evidenciam as descrições colocadas acima sobre a festa *Iamurikuma*:

“o mito propõe um regime ontológico comandado por uma diferença intensiva fluente absoluta, que incide sobre cada ponto de um contínuo heterogêneo, onde a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos e o intervalo é interior ao ser” (Viveiros de Castro, 2006:324).

A produção/atualização de um corpo androgino, essa relação entre homens, mulheres e espíritos e os diferentes modos de produção da relação entre estes termos, mostra como o *Iamurikumã* dissolve a fronteira entre humanos e não humanos, mas também entre homens e mulheres, os papéis de gênero são subvertidos (Franchetto, 1996; Mello, 2005; Prinz, 2011). A própria noção de identidade de gênero é dissolvida (Prinz, 2011) e a relação entre os sexos revelam uma qualidade relacional que não está restrita nem ao antagonismo, baseado em uma relação assimétrica, nem à complementaridade, afinal as mulheres capturam e incorporam qualidades masculinas (Franchetto, 1996). Essas questões sobre assimetria e complementaridade retomo adiante, elas estão sempre presentes nas descrições das relações de gênero nas terras baixas da América do Sul.

Isso não está restrito ao Alto Xingu, Stephen Hugh-Jones (2001), no texto *The Gender of Some Amazonian Gifts: an experiment with an experiment*, faz uma releitura dos dados etnográficos de sua tese sobre os Barasana a partir de alguns problemas sobre gênero levantados por Marilyn Strathern em *O Gênero da Dádiva* (2006). Partindo da concepção de que pessoas, coisas e animais são resultado das mais variadas relações e que o gênero não deve ser pensado a partir de uma identidade fixa, mas de seu caráter relacional, Hugh-Jones (2001) traz uma série de descrições que revelam o caráter andrógeno das coisas, substâncias e pessoas durante o Jurupari e o Dabacuri. Como descreve o autor, durante as festas há momentos onde o estado andrógeno é marcado, outros onde é obliterado revelando, de maneira efêmera, a identidade de sexo único. Isso tudo ocorre no interior de uma dinâmica onde aquilo que é revelado e obliterado está inserido

⁷⁷ Aqui faço referência ao modo como Viveiros de Castro (2002) pensa a relação entre consanguinidade e afinidade nas terras baixas sul-americanas, menos como categorias descontínuas e mais a partir de “zonas de intensidade”.

⁷⁸ A diferença entre “sistema de forma” e “sistema de força” é a mesma que entre relação extensiva e intensiva. Eduardo Viveiros de Castro (2008) elabora estas reflexões a partir do conceito de totemismo e sacrifício na obra de Claude Lévi-Strauss. O totemismo reforçaria a qualidade descontínua das relações, o “sistema de formas”, a extensividade, enquanto o sacrifício, a qualidade contínua das relações, o “sistema de forças”, a intensividade. Operariam como duas imagens distintas da diferença, exclusivas e que atravessam a um mesmo fenômeno.

⁷⁹ O próprio devir como “intensivo” e “pré-representativo” (Viveiros de Castro: 2007:117).

em um contexto específico e é atravessado por uma série de perspectivas distintas. A relação entre as flautas e as cabaças são um exemplo, de um lado um tubo fálico que carrega capacidades reprodutivas próprias aos homens, de outro um objeto côncavo, índice do útero feminino, aquele que é capaz de abrigar outro corpo em seu interior. A casa onde ocorrem as festas também está atravessada pela androgenia, ela é feminina no dabacuri, momento onde uma série de alimentos são distribuídos em seu interior, e masculina durante o jurupari, momento onde ela é transformada no espaço de iniciação dos rapazes. O rapé, uma das substâncias (anti-alimentos) consumidas pelos iniciados, possui qualidades seminais - quando ele é soprado pelo xamã na narina do iniciado a relação pode ser de mesmo sexo, entre dois homens de gerações distintas, ou de sexo cruzado, o xamã ocupando a posição masculina insemina o iniciado que ocupa posição feminina. No caso da coca, que possui qualidade do leite materno, o neófito estabelecerá com o xamã uma relação de mesmo sexo, mas neste caso entre duas mulheres⁸⁰.

4.6 Androginia dos Tubos: experimentando modos de reprodução

A androginia pensada como diferença intensiva estabelece uma contrapartida às descrições etnográficas estruturadas a partir da noção de antagonismo sexual. Se o antagonismo traz consigo a imagem de uma ideologia mantida a partir de ritos e mitos que tematizam a relação entre homens e mulheres pautadas na diferença de status e poder, tendo como consequência a formação de duas unidades antagônicas constituída por cada um dos sexos (Lasmar, 1996; Ballier, 1993), a androginia revela que as relações de gênero são atravessadas por zonas de intensidade e indiscernibilidade entre os sexos, revelando também toda produção de uma identidade de sexo único perpassa relações de interdependência entre os sexos, é preciso sempre incorporar afecções do sexo oposto.

A androginia inscrita no corpo das mulheres que roubaram as flautas secretas, também está presente em outros momentos. Como descrito acima a partir dos trabalhos de Rafael Menezes Bastos (1999) e Stephen Hugh-Jones (1979), o corpo do instrumentista principal kamayurá e do iniciado barasana incorpora qualidades femininas, são descritos, a partir das pinturas e das

⁸⁰ Essa reavaliação realizada pelo autor, assentada em uma análise minuciosa de seus materiais e das qualidades relacionais que envolvem produções de mesmo sexo e de sexo cruzado, leva a uma descrição que não está pautada no controle e dominação masculina da criatividade natural inerente às mulheres. Esse olhar para uma espécie de androgenia primeira das coisas, pessoas e substâncias, que ora está marcada e outra obliterada, a depender do momento da festa e da perspectiva envolvida, permite a Hugh-Jones (2001) observar que a descrição sobre o controle e dominação masculinos estava assentada, quase que exclusivamente, no momento efêmero de produção da identidade de mesmo sexo, como se a unidade produzida, além de criar um antagonismo de gênero, fosse duradoura, exclusiva e impedisse a capacidade de observar a ambiguidade que envolve todas as relações e capacidades produtivas de homens e mulheres barasana.

restrições que lhes são impostas, como corpos que derramam sangue. Outro elemento que revela a interdependência entre os sexos, uma espécie de desdobramento da androginia, é a presença de objetos femininos durante a fabricação do corpo masculino na iniciação barasana - as flautas e trompetes estabelecem com as cabaças, objeto feminino ligado ao útero, relação de complementaridade.

Todos estes casos descritos acima foram explorados ao longo deste capítulo, mas é preciso também pensar sobre a androginia dos tubos. Em muitos trabalhos é comum a descrição dos aerofones como objetos que portam simultaneamente qualidades femininas e masculinas, ora funcionam como útero (continente), ora valoriza-se sua forma fálica⁸¹. Essa qualidade dos tubos foi descrita no primeiro capítulo, mas não foi explorada em termos das relações de gênero, por isso trago estes exemplos agora. Sendo assim, a capacidade criativa (o sopro de vida) e transformativa dos tubos passa também por esta qualidade em conjugar a diferença intensiva dos corpos masculinos e femininos. O exemplo acima da tríade relacional envolvendo homens, mulheres e espíritos no canto *toló* mostra que a diferença de gênero envolve também distintos modos de agências, os tubos, pensados a partir de suas qualidades andróginas, aparecem como objetos capazes de reunir distintos modos de ação em um corpo múltiplo. Além de conjugar a diferença intensiva dos corpos, a androginia dos tubos revela modos de experimentação com distintos modos de reprodução dos corpos (Fausto, 2020). Trago abaixo alguns exemplos da androginia dos tubos e dos modos de reprodução acionados nas festas.

4.6.1 Androgenia dos Corpos Tubulares

⁸¹ Ao trazer o tema da androginia dos aerofones amazônicos fui imediatamente levado às lembranças das experimentações sobre gênero, mais especificamente sobre a androginia dos habitantes do planeta Gethen, desenvolvidas por Ursula K. Le Guin em seu livro *A Mão Esquerda da Escuridão* (2019 [1969]). Segundo a descrição de Genry Ai, um viajante que segue até o planeta Gethen e um dos personagens principais da obra, os gethenianos possuem um ciclo sexual marcado por dois momentos distintos, um no qual estão sexualmente inativos, conhecido como *somer*, e seu oposto, de menor duração, o *kemmer*. Eles somente se tornam propensos ao ato sexual quando encontram um parceiro que também esteja no *kemmer*. Durante estes momentos, quando dois gethenianos no *kammer* se encontram, os órgãos genitais podem crescer ou encolher, não se sabe e não se escolhe durante o ato sexual se o corpo será fêmea ou macho. Uma vez estabelecido o sexo na relação, ele permanecerá daquela forma até o final daquele curto período do *kemmer*. Poderia pensar em uma diálogo com as experimentações indígenas sobre androginia, sobretudo aquelas inscritas na forma e qualidades dos tubos andróginos. A androginia no mundo indígena parece apontar para dois pontos centrais: (1) ela é anterior, um dado a priori, uma vez que masculino ou feminino são qualidades que advêm dos efeitos das relações; (2) parece haver uma ênfase à indiscernibilidade, ainda que que em certos momentos uma qualidade ou outra seja reforçada. Quando ao primeiro ponto parece haver uma aproximação com a androginia descrita para os gethenianos, mas se para estes há um momento onde a identidade sexual é delimitada, para os povos indígenas há uma ênfase no atravessamento constante de corpos femininos sobre masculinos e vice-versa. Como mostra Strathern (2006) para a Melanésia, e podemos incorporar seu argumento para a paisagem amazônica, pelo menos para os exemplos descritos nesta tese, mesmo quando há a ênfase na produção de uma identidade de mesmo sexo, os ritos de iniciação de jovens, por exemplo, há sempre elementos do sexo oposto que atravessam a produção deste novo corpo.

Se no Alto Xingu a androginia está presente nas narrativas mítica e também na relação entre a flauta, festa masculina, e o canto, festa feminina, no Alto Rio Negro essa qualidade está inscrita nos próprios tubos (Fausto, 2020). “[...] no simbolismo Jurupari a questão de gênero (gender) é uma temática central que perpassa todos os seus elementos”, inclusive na relação de alternância entre os instrumentos de vento (Piedade, 1997:111). A alternância entre os pares de instrumentos de vento se dá, como descreve Piedade (1997), a partir de uma ideia de instrumento principal, “chefe” (masculino), e aquele que o segue, “respondedor” (feminino). O instrumentista responsável pela resposta deve estar sempre muito atento, como mostra Piedade (1997:117): “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 musical”. Essa dinâmica entre macho e fêmea presente nos diversos pares dos instrumentos secretos alto-rio-negrinos, revela uma relação ao mesmo tempo complementar (de alternância) e assimétrica - há um som principal, aquele que segue na frente e um segundo que o repete, sempre mantendo uma diferença no tempo e na tonalidade. A acústica aqui aparece como exemplo de androginia sonora, a produção de um conjunto masculino e feminino atravessado por pequenas diferenças e a produção de uma zona de indiscernibilidade.

Se no caso yepahmasã a androginia está inscrita no som, no caso matis as qualidades femininas e masculinas se fazem presentes no corpo do instrumento de vento. Philippe Erikson (2000) descreve um trompete chamado pelos Matis de *masën*, trata-se um tubo grosso que recebe uma caixa de ressonância na forma de uma cabaça feita de argila. Esse instrumento de vento está associado às máscaras, ele é acionado no convite feito às máscaras-espíritos, mas diferentes destas ele não é proibido ao olhar feminino⁸². Mais do que a conexão entre material tubular (vegetal) e material amorfo (argila), o instrumento matis revela, em sua forma, a conjunção entre o sexo masculino e feminino. Ao observar as várias protuberâncias em um dos trompetes, característica nem sempre presente nestes aerofones, Erikson ficou intrigado, um homem lhe disse que seriam os seios (*shuma*) dos tubos, e uma mulher mais velha disse ser o pênis (*shui*) do trompete. Isso mostra que:

“ [...] segundo a perspectiva adotada, o simbolismo inerente a um objeto ritual pode flutuar. Nesse caso, fica-se ainda menos surpreso com a pluralidade das interpretações quando se considera o fato de os instrumentos associados aos espíritos ancestrais representarem, no mais das vezes, os poderes sexuais característicos do sexo oposto daquele que os toca.” (Erikson, 2000:39).

⁸² Além de não serem proibidas de ver os instrumentos, as mulheres, antigamente, podiam soprá-los, principalmente quando os homens que haviam saído para caçar demoravam muito a retornar para a aldeia. Note-se aqui uma transformação do tema central da transformação das mulheres em hiper-mulheres, a ausência da caça e do sexo, como descrito acima.

Esses tubos se diferenciam do aspecto fálico intensamente marcado (corpo e movimento) nos trompetes barasana (Hugh-Jones, 1979). Para Erikson (2000) os *masën* seriam mais um exemplo da baixa intensidade do antagonismo sexual entre matis. Mais do que uma tecnologia capaz de produzir uma disjunção assimétrica entre os sexos, o que as qualidades andróginas dos tubos revelam é que as relações de gênero nas terras baixas da América do Sul são produzidas a partir tanto da interdependência entre os sexos, característica descrita por Strathern (2006) na Melanésia, como também da produção de uma zona de indiscernibilidade.

4.6.2 Modos Distintos de Reprodução

Jonathan Hill (2001, 2011) traz a descrição dos instrumentos de vento soprados durante a festa *pudáli*⁸³ realizada pelos Wakuénai, povo de língua arawak que habita a região do Alto Rio Negro. Entre esses tubos estão uma flauta, tocada em dupla, e um trompete. Estes aerofones são bons para pensar, segundo o autor, a relação de complementaridade entre homens e mulheres e também experimentações wakuénai sobre modos distintos de reprodução. As flautas *máwi*, tocadas em duplas, se assemelham aos instrumentos de vento yapamahsã descritos acima, há um tubo mais longo, masculino, e outro mais curto, feminino, segundo Hill (2001, 2011), as flautas representariam a relação de complementaridade entre os gêneros. Enquanto os trompetes *kulirrína* se assemelham aos trompetes matis, o tubo é masculino e o ressoador é feminino, espécie de conexão entre o pênis e o útero, aquilo que Hill (2001) chamou de “ambissexualidade do objeto”.

Tudo se passa, em um certo sentido, como se os tubos wakuénai operassem como tecnologias capazes de tornar possível a experimentação de outros modos de reprodução. Hill (2011) cita, no próprio *pudáli*, o momento quando é tocado o repertório *dzawírra* nas flautas *máwi*. Formado por dois instrumentistas acompanhados de duas mulheres e também de um casal de dançarinos, esse dueto faz referência à proteção do peixe *dzawírra* de seus ovos contra o ataque dos predadores. Como mostra o autor, trata-se de um momento onde é experimentada o modo de reprodução não-humano.

Esse tema dos tubos, androginia e modos distintos de reprodução foi extensamente trabalhado por Dimitri Karadimas no artigo *La Métamorphose de Yurupari: flûte, trompes et*

⁸³ O *pudáli*, é caracterizado por ser uma festa marcada pela diferença entre convidados e anfitriões, os primeiros responsáveis pela carne e, no seu início, pelo sopro dos trompetes e os segundos pela produção da bebida e produtos derivados da mandioca - de maneira mais geral a diferença entre eles remeteria a uma distinção entre masculino (caça) e feminino (bebida) (Hill, 2001), divisão comum também nas festas onde são sopradas as clarinetas de tipo *turé*.

reproduction rituelle dans le nord-ouest amazonien (2008). Neste texto Karadimas parte dos materiais tukano, mas sobretudo Uitoto e Miranã, com atenção especial para as narrativas míticas, para pensar a relação entre a metamorfose dos insetos, a metamorfose dos seres no tempo mito, os instrumentos de vento secretos e os modos de reprodução. De um lado o autor, dando atenção à forma da matéria (de animal, de seres do tempo do mito e dos aerofones), revela a metamorfose que conecta os tubos secretos e a transformação dos insetos, de outro, ao voltar sua análise à sexualidade, mostra como no mito e no rito se fazem presentes modos distintos de reprodução. Karadimas (2008) mostra a relação, por exemplo, entre as diferentes fases da metamorfose dos insetos com a forma dos instrumentos secretos: a larva, a crisálida e exúvia carregam consigo a imagem do pênis (larva) do útero (crisálida) e a exúvia como aquilo que restou, no inseto, da placenta; os trompetes, recobertos com casca em espiral, como visto no primeiro capítulo, teriam forma semelhante à crisálida, presa pelo abdômen da mesma forma que a casca é presa ao tubo de paxiúba. Os trompetes carregam qualidades masculinas (tubo) e femininas (casca), são tocadas em duplas e reforçam uma noção de complementaridade que está presente na relação entre a larva, a crisálida (útero) e a exúvia (placenta). Além disso, o clítoris estabeleceria, segundo o autor, uma conexão com os tubos devido a forma cônica de ambos - o capuz que recobre o clítoris está conectado à placenta que recobre o feto e à espiral cônica que recobre o jurupari.

Karadimas (2008) além dessa relação entre as formas, muito mais abrangente e detalhada no texto, também traz reflexões sobre os modos de reprodução e suas transformações. Ao mesmo tempo que os mitos mantêm a ambiguidade dos corpos, nem completamente masculinos ou femininos (os tubos como pênis e clítoris simultaneamente), eles também falam do tempo quando as mulheres, em posse dos instrumentos de vento secretos, eram as responsáveis pela produção da vida. Os tubos, permitiam às mulheres, a reprodução da vida fora do corpo, mas isso se inverteu após a recuperação dos instrumentos de vento realizada pelos homens. Eles então restringiram às mulheres a reprodução intra-uterina e ficaram responsáveis pela reprodução extra-uterina realizada durante a iniciação dos jovens. Para Karadimas (2008), se antes a reprodução era resultado de uma relação das mulheres entre si, a proibição aos tubos aplicada pelos homens teria implementado a heterossexualidade como condição para a reprodução. A gestação feminina se faz na relação entre os sexos, enquanto que a reprodução exterior ao corpo ficaria a cargo dos homens. Como mostrado acima, a partir das reflexões de Strathern (2006), é possível contradizer o argumento de Karadimas (2008), uma vez que a presença do sexo oposto é uma característica destes efêmeros momentos de produção de identidade de sexo único, por isso, por exemplo, a presença das cabaças de cera de abelha na festa do jurupari.

A forma de reprodução extra-uterina das mulheres durante o momento que estiveram em posse dos tubos secretos e atualmente dos homens durante a iniciação masculina faz referência, segundo Karadimas (2008), às formas de geração de vida dos sapos e dos gambás, em ambos o crescimento do feto é exterior. Carlos Fausto (2020) também traz uma reflexão neste sentido, mostra como a partenogênese, forma de reprodução assexuada, estão presentes na festa das mulheres *kuikuru*, principalmente na música do sapo e na relação jocosa com os homens, e também nos *Munduruku* durante o momento que as mulheres estavam em posse dos instrumentos de vento.

Esse tema da reprodução interna ou externa ao corpo retoma o tema dos tubos nas narrativas míticas das hiper-mulheres e das mulheres alto-rio-negrinas quando estiveram na posse destes instrumentos produtores de vida. Reprodução interna ou externa de um lado e do outro tubo que se torna útero, no mito alto-rio-negrino, ou clítoris que se torna pênis no mito alto-xinguano - órgão externo se torna interno de um lado e órgão interno se torna externo do outro, da mesma forma que reprodução externa, antes em posse das mulheres, se torna interna.

Estes são exemplos que mostram que os instrumentos de vento, quando olhamos para as relações de gênero que os atravessam, operam também como atualização de modos de reprodução e relação distintas entre homens e mulheres. A androginia dos tubos tem como efeito a capacidade de reprodução de mesmo sexo, qualidade ainda mais potente quando quem estava da posse dos tubos eram as mulheres.

4.7 Verter Sangue: as flautas-moças reclusas

O tema da androginia dos corpos, a indiscernibilidade dos sexos e suas potências intensivas, permitiu pensar os problemas de gênero que envolvem os instrumentos de vento, sobretudo os secretos, para além da metáfora do antagonismo sexual e da hierárquica entre os sexos, tornou possível uma leitura dos dados etnográficos de diferente trabalhos a partir de uma noção da identidade de gênero não compreendida enquanto qualidade fixa dos corpos e das relações. Por outro lado, isso não quer dizer que não exista a produção de uma assimetria entre homens e mulheres a partir da proibição masculina à visão feminina dos tubos - fato que aparece em atos violentos realizados pelos homens sobre os corpos femininos no tempo do mito e também no tempo atual. Ainda assim, é necessário olhar para a face menos visível da relação entre os sexos, àquela comumente obliterada nas descrições etnográficas, é preciso voltar a atenção para as capacidades transformativas das mulheres e também para o modo como elas são atualizadas nos tempos atuais. Por este motivo realizo uma breve passagem pela capacidade dos corpos,

sobretudo femininos de verter sangue. Isso porque além da androginia, há um outro tema comum que atravessa a relação entre homens, mulheres e os instrumentos de vento, a menstruação. Isso ficou claro principalmente nas descrições da “menstruação simbólica” masculina narradas por Menezes Bastos (1999) para o caso dos instrumentistas kamayura e também Hugh-Jones (1979) para os iniciados barasana.

Verter sangue parece ser uma qualidade associada às “flautas sagradas”, mas é possível pensar também em outra conexão entre os tubos, o fluxo de sangue e os corpos, afinal a proibição à visão dos tubos possui certa semelhança com a proibição à visão do corpo feminino após a menarca, as jovens costumam ser excluídas do convívio social das aldeias e passam a habitar o interior de pequenas habitações que impedem o olhar de pessoas, principalmente do sexo oposto, e de outros tipos de gente. Além da proibição da visão, qualidade que atravessa flautas secretas e jovens recém-menstruadas, o cheiro do sangue parece ocupar o lugar da sonoridade dos tubos - ambos conectados à potências transformativas. Além disso, seja a menstruação masculina (aerofones secretos), ou o controle do fluxo do sangue menstrual feminino (festas de iniciação das meninas-moças), o tema da abertura e fechamento dos corpos se faz presente de alguma maneira. Em ambos os casos não se trata de um tema do domínio privado, mas que são tornados coletivos por meio da produção de grandes festas. Pretendo nesta parte tanto revelar essa relação entre os tubos e a menstruação como também a relação entre o corpo das jovens e dos aerofones como mecanismos para controle da abertura e fechamento do mundo.

Essa relação entre o fluxo do sangue e os tubos secretos pode ser observada nos mais diferentes lugares. No caso Kamayurá, quando os homens (instrumentista principal) entram em contato com a flauta *yaku'i* eles passam a portar as características de um corpo que verte sangue, isso está inscrito principalmente na pintura que recebem (Menezes Bastos, 1999). No caso dos Yepahmasã, como mostra Piedade (1999) a partir da narrativa mítica transcrita por Fulop entre os Tukano, o ruído provocado pela árvore da paxiúba, aquela que dá origem aos tubos secretos, é responsável também pela menstruação feminina. Lembrando, como fora descrito acima, que durante a iniciação dos jovens alto-rio-negrinos há uma série de elementos que marcam o que Hugh-Jones (1979) chamou de “menstruação simbólica” masculina, entre eles está, como salienta Karadimas (2008), o sangramento dos jovens quando açoitados pelos homens mais velhos. Semelhante relação entre a qualidade material dos tubos e a menstruação masculina é descrita entre os Nambikwara, o ornamento utilizado na iniciação masculina de furação de orelha, momento onde é vertido sangue, é feito com mesmo material dos aerofones secretos (Fiorini, 2011). Além disso, um tema comum na Amazônia, a noção de que a menstruação é a troca de pele, está relacionada a figura da serpente, animal muitas vezes relacionados aos tubos, isso

aparece, por exemplo, entre os Barasana, Tikuna e Paresi; além dos tubos o próprio sangue aparece como uma espécie de veneno da cobra (Hugh-Jones, 1979; Matazeiro Filho, 2015; Aroni, 2015).

4.7.1 Reflexões Sobre o Ato de Verter Sangue na Amazônia

Estes foram alguns exemplos da relação entre os aerofones e a capacidade de verter sangue dos corpos. Haveria em algum sentido uma conexão entre as capacidades transformativas dos tubos e as capacidades transformativas dos corpos femininos? Se os tubos aparecem associados, de alguma forma, ao ato de verter sangue e também à capacidade de abrir o mundo para novas relações e alianças com os humanos e não humanos é preciso observar se estas mesmas características podem estar associadas à condição da menstruação, sobretudo feminina. Qual seria o lugar da menstruação nas terras baixas? Estaria o sangue vertido dos corpos femininos ligados unicamente a capacidade de produção de pessoas ou eles carregam também a capacidade de comunicação com outros tipos de gente? Para pensar estas questões trago dois trabalhos que se propõem a pensar a menstruação nestas paisagens, o primeiro deles, já citado algumas vezes acima, foi escrito por Joanna Overing, *Men control women? The “catch 22” in the analyses of gender* (1986), o segundo, escrito por Luisa Elvira Belaunde vinte anos depois e sob a influência do texto de Overing chamado *A Força dos Pensamentos, o Fedor do Sangue: hematologia e gênero na Amazônia* (2006).

Joanna Overing (1986) realiza dois movimentos em seu artigo, no primeiro, recuperando autoras como Marilyn Strathern, elabora toda uma crítica à noção universal e evolucionista da dominação dos homens sobre as mulheres, no segundo traz, a partir da narrativa piaroa da origem da menstruação, uma reflexão sobre o ato de verter sangue entre este povo, desconstruindo a noção de que a menstruação é naturalmente feminina e revelando como há a produção de um corpo capaz de verter sangue sem causar prejuízo a outras pessoas. Todo o argumento do texto parte do fato de que nas terras baixas sul-americanas o problema central não são as relações de gênero em si, mas a noção filosófica do que é ser diferente e ser semelhante, argumento central recuperado também por Belaunde em seu artigo de 2006. A noção de diferença está inscrita em boa parte de sua obra, faz referência a noção singular de reciprocidade desenvolvida e reiterada sucessivas vezes pela autora, noção oposta à retórica ocidental que tem como viés o estudo das estruturas da desigualdade (Overing, 1984; 1986).

Retomo aqui o segundo movimento realizado pela autora que começa pela narrativa mítica da origem da menstruação. O mito piaroa fala da batalha entre dois irmãos, *Wahari* e

Buok'a, O primeiro casado com duas esposas que comumente balançavam em um barranco na floresta após terem trabalhado na roça, o segundo, seu irmão mais velho, solteiro e conhecido por se dar bem com as mulheres devido seu longo pênis - todos os dias ele se encontrava com as esposas do irmão no balanço e transava com elas. *Wahari*, irritado com o sucesso do irmão, se transformou em uma mulher e seguiu até o barranco, *Buok'a* então enviou seu pênis, mas não encontrava a abertura da vagina, apenas do umbigo, *Wahari* aproveitou a situação e cortou o pênis do irmão o deixando em um tamanho normal. *Buok'a* então começou a verter muito sangue e por isso ficou isolado em sua rede em uma cabana distante, assim como ocorre com as garotas após a primeira menstruação. As mulheres ficaram tristes e deixaram de trabalhar após descobrirem o sumiço de *Buok'a*. *Wahari* certo dia foi visitá-lo e estranhou o fato dele verter sangue como fazem as mulheres. *Wahari* voltou para a aldeia e falou o que não devia às mulheres que se recusavam a realizar as atividades domésticas, ele disse o local onde estava o irmão. Elas se arrumaram e foram ao seu encontro, ele transou com elas e, desta maneira, transferiu para elas a menstruação. Elas então voltaram para a aldeia e foram todas para a rede, afinal estavam menstruando e por isso todo o trabalho ficou com o *Wahari*.

Como mostra Overing (1986), seria possível realizar uma leitura pelo viés da dominação masculina deste mito, afinal os homens teriam transferido a menstruação às mulheres, mas ao mesmo tempo os homens têm de resolver uma série de problemas, *Buok'a* perde o pênis gigante, *Wahari* é traído e passa a ter que trabalhar dobrado, suas esposas pararam de trabalhar devido a ausência de *Buok'a* e posteriormente quando começaram a menstruar. Disso resultam duas leituras realizadas pela autora: (1) mulher recebe a fertilidade (menstruação), mas homens perdem a vitalidade e o trabalho das mulheres; (2) um homem castrado, castra também uma mulher por meio da menstruação. O mito permite observar que a menstruação foi masculina, assim como as flautas já foram das mulheres, e o resultado foi uma certa desordem no funcionamento do mundo.

Mas é somente quando Overing (1986) retoma os dados cotidiano dos Piaroa que torna-se possível compreender, de fato, o lugar da menstruação. Para as mulheres Piaroa ela é algo que traz imensa responsabilidade uma vez que os efeitos do contato com o sangue, principalmente pelos homens mais jovens, é perigoso, podendo levar à doença e morte. Por isso, há uma série de prescrições que atravessam o corpo da mulher que verte sangue, não tocar em alimentos e não prepará-los são as principais delas. Como mostra Overing (1986), ainda que haja cuidado com a substância liberada pelas mulheres, outras secreções também são perigosas, inclusive o esperma masculino. Se os aerofones estão ligados à fertilidade ao mesmo tempo que são atravessados por uma série de prescrições e cuidado, o mesmo ocorre com as mulheres, capazes de criar novas

vidas, mas ao mesmo tempo atravessadas por uma série de cuidados, prescrições e perigos que atravessam seus corpos.

O próprio conhecimento das mulheres piaroa em relação à menstruação é tornado visível por meio de fios de contas e da pintura em suas faces, o primeiro representa o conhecimento da menstruação, o segundo as suas marcas. Isso mostra, segundo Overing (1986), que a menstruação não é do controle dos homens, mas das mulheres - esse é um dos seus principais argumentos contra a universalização da dominação masculina. Os homens também portam suas contas, mas neste caso elas são índice do conhecimento sobre a caça e a pesca. Interessante notar que entre os Piaroa toda a produção da pessoa é tida como seu pensamento: trabalho, xamanismo, criação, desta maneira a menstruação e a fertilidade são os pensamentos das mulheres e os dos homens são a caça e a pesca. Isso mostra que é preciso sempre produzir todo um conjunto de saberes sobre o controle dos fluxos de sangue. Além disso, a menstruação não é exclusividade feminina, os xamãs, durante a iniciação, também menstruam, isso ocorre durante a furação da língua. Esse argumento trazido pela autora aproxima não as flautas à menstruação, mas o xamã, figura que, assim como as flautas, também estabelece comunicação com outros mundos.

Seguindo as reflexões sobre a menstruação nestas paisagens, é possível notar que alguns aspectos levantados por Overing (1986) sobre a menstruação piaroa que estão presentes também no texto de Luisa Elvira Belaunde (2006:206) que procura compreender o que a autora chamou de “hematologia amazonense”. Assim como Overing, Belaunde (2006) traz um conjunto de aspectos etnográficos que revelam a menstruação não como um ato natural, mas relacionada, sobretudo, à noção de troca de pele e também a produção e manipulação do corpo de jovens iniciadas. Como mostra a autora, o ato de verter sangue pode ser tanto feminino, quanto masculino, a diferença não está no gênero enquanto qualidade essencial, mas na diferença dos corpos e nos saberes que o atravessam:

“O que diferencia o sangue de um homem do sangue de uma mulher não é a essência de gênero imutável, mas simas experiências pessoais do homem ou da mulher: o que eles aprenderam, comeram, fizeram, e com quem; os poderes e nomes espirituais que recebem, e de quem; a companhia que compartilharam e os sonhos que tiveram. Todas essas experiências vividas são incorporadas ao san-gue, diferenciando homens e mulheres, bem como diferenciando uma pessoa de outra de forma única.” (Belaunde, 2006:2015).

Além disso, a diferença entre homens e mulheres é dinâmica, ela é produzida e não compreendida enquanto dada. Um exemplo citado pela autora dessa produção do gênero está no fato de que em alguns locais o sangue masculino tem como qualidade ser mais espesso e quente, características relacionadas ao seu trabalho e à coragem, mas o sangue das mulheres também podem incorporar estas propriedades basta realizar as mesmas atividades de trabalho.

Outra característica da “hematologia amazonense” é que verter sangue como efeito da troca de pele tem como consequência a abertura do corpo e o possível ataque de outros tipos de gente. Justamente devido esta abertura ao exterior que Belaunde (2006) ressalta a necessidade constante, comumente descritas nestas paisagens, das práticas de reclusão e dieta que valem tanto para a menina após a menarca como também para o guerreiro após derramar o sangue do inimigo. Além disso, se o sangue do matador não lhe pertence, é uma substância do corpo inimigo, o mesmo vale para o sangue menstrual, ele também é alheio à mulher que o derrama, neste caso ele está comumente ligado à Lua, personagem mítico descoberto em ato incestuoso que deixa aos humanos, como ato de vingança, a menstruação feminina (Belaunde, 2006). Os cuidados com o corpo e a produção de um conjunto de saberes que tornam possível o controle desta abertura do corpo ao exterior são centrais, por isso a restrição alimentar, a reclusão, a pintura e os cantos, todos constituindo distintos modos de lidar com o possível ataque de forças estrangeiras⁸⁴. Apesar destas semelhanças Belaunde (2006) mostra que sangrar, ainda que não exclusividade das mulheres, é uma posição feminina também ocupada pelos homens⁸⁵.

Uma outra qualidade descrita pela autora com relação à menstruação é sua capacidade transformativa, neste ponto Belaunde (2006) aproxima a menstruação às substâncias psicoativas. Assim como as plantas, o sangue menstrual torna possível o contato com outros tipos de gente e outros mundos, a diferença, para a autora, é que a menstruação, diferente das plantas de poder, não torna possível a comunicação direta com outros seres. Essa relação estabelecida por Belaunde (2006) entre o sangue e as substâncias psicoativas, também permite pensar, se seguirmos os argumentos do segundo capítulo, uma relação entre o sangue e as capacidades transformativas dos aerofones indígenas. Ainda que se tenha uma inversão nas qualidades sensíveis, de um lado o cheiro do sangue e de outro o som do sopro dos tubos, as capacidades transformativas estão presentes em ambos. O que as festas de iniciação feminina revelam é que o sangue das jovens possuem uma grande capacidade de atração de outros tipos de gente, assim como alguns dos instrumentos de vento descritos sobretudo no segundo capítulo desta tese.

4.7.2 Abertura para Outros Mundos: verter sangue, xamanismo e aerofones

⁸⁴ Essa relação entre o sangue da vítima e a transformação do corpo do matador foi descrita por Eduardo Viveiros de Castro no texto *Imanência do Inimigo* (2002a). O autor descreve de maneira detalhada os efeitos do sangue do morto no corpo do matador araweté mostrando que ele produz, ao mesmo tempo, a transformação do inimigo realizada no interior do matador e a transformação do matador pela vítima. Neste processo o canto, a reclusão e as dietas alimentares são processos centrais.

⁸⁵ Além do sangue do guerreiro no corpo do matador, outro exemplo citado por Belaunde (2006) que faz referência ao sangramento masculino é a iniciação dos jovens alto-xinguanos que passam pelo derramamento de sangue após escarificações. Como citado acima há também o açoitamento dos jovens iniciados no alto rio negro descritos por Karadimas (2008) e Hugh-Jones (1979).

Seguindo este caminho em que o ponto central da argumentação é a capacidade transformativa dos seres, é possível observar que há uma certa aproximação entre a menstruação e o xamanismo. Este aspecto que aproxima a menstruação ao xamanismo havia sido descrito também por Overing (1986). Na literatura etnográfica é comum as mulheres aparecerem distantes das qualidades que as fazem também diplomatas, pessoas capazes de negociar com outros tipos de gente e transitar por outros mundos. Estas qualidades muitas vezes estão ligadas à figura do xamã, posição restrita aos homens em alguns povos das terras baixas, e também ao caçador, pessoa comumente colocada em posição de perigo uma vez que pode ser capturado pela perspectiva da presa (Lima, 1996; Viveiros de Castro, 2011).

Essa aproximação das mulheres menstruadas às qualidades xamânicas foi descrita detalhadamente por Fabiana Maizza em seu texto sobre a iniciação das jovens jarawara, *As Sete Meninas: reflexões sobre mulheres, experiências e efeitos jarawara* (2017). Maizza reúne a concepção, muito desenvolvida na Melanésia, de que sexo e gênero são resultados da relação e não pressupostos que podem ser compreendidos de antemão e a noção amazônica de que a forma humana precisa ser constantemente produzida para pensar a iniciação das jovens jarawara após a menarca. Ela revela como a iniciação das jovens é caracterizada pela produção de um corpo levável (*towakama*) e possuir um corpo levável nestas paisagens é deter qualidades do corpo de um xamã. A produção deste corpo está inscrita em uma série de práticas realizadas pelas jovens jarawara: uso do rapé, a impossibilidade de dormir que leva ao sono intenso e os cantos são alguns exemplos.

Essa aproximação entre as jovens e as qualidades xamânicas mostra, seguindo o argumento da autora, que as mulheres na Amazônia não estão restritas ao domínio e às atividades domésticas, da mesma forma que a produção de seus corpos não está somente baseada na produção de bebês. Além disso, como detalha Maizza (2017), a abertura do corpo feminino aos agentes do mundo exterior colocam às mulheres como agentes de relações cosmopolíticas, assim como o fazem os xamãs. Importante lembrar da descrição de Hugh-Jones (1979) no início deste capítulo, quando mostrou que a menstruação é uma forma de acessar o estado *he*, estado associado aos instrumentos proibidos às mulheres e também ao xamanismo barasana.

Essa aproximação jarawara entre o corpo da jovem e o corpo do xamã, ambos tornados leváveis e também acionadores de uma diplomacia cosmopolítica, é uma qualidade que também atravessa os corpos das jovens iniciadas e dos xamãs ikpeng. Diferente do caso jarawara a aproximação estaria inscrita na lógica das formas, como mostra David Rodgers em seu artigo *A Soma Anômala: a questão do suplemento no xamanismo e na menstruação ikpeng* (2002). O

corpo da jovem ikpeng passa por uma série de práticas de preenchimento e esvaziamento com a intenção de produzir um corpo oco. Como salienta o autor, estas qualidades estão presentes nas flautas e no corpo dos xamãs. O corpo oco das flautas é preenchido por um fluido externo/interno, o sopro, da mesma forma que as jovens o são pela menstruação. Outro corpo esvaziado é o do xamã durante sua iniciação, preenchido somente com a fumaça aromática da copaíba e de jatobá, da mesma forma que o corpo da jovem na iniciação é preenchido somente com água. Haveria assim uma conexão entre o corpo oco do xamã, da jovem e dos aerofones que são preenchidos por distintas substâncias.

Outro exemplo que auxilia nessa aproximação entre menstruação e os tubos está presente entre os Kaxinawá. Como mostra Cecília McCallum (1999), entre este povo de língua pano, o sangue aparece como substância que conecta os humanos ao mundo dos espíritos. É possível notar, desta maneira, uma aproximação com aquilo que Maizza (2017) chamou de relações cosmopolíticas para o caso das jovens iniciadas jarawara. Essa conexão entre os domínios humanos e não humanos realizado por meio do sangue é atravessado pela qualidade da invisibilidade e visibilidade, características centrais quando pensamos os aerofones. nas palavras da autora:

“O sangue menstrual, assim como outras substâncias corporais, liga os humanos aos espíritos; leva à diluição da fronteira entre o domínio humano e o domínio espiritual. Seu cheiro 'abre um caminho' entre um domínio e outro e torna os humanos, normalmente invisíveis, visíveis para os espíritos. É por isso que os homens não podem dormir com mulheres menstruadas: eles se tornam maus caçadores. O sangue gruda neles, e só é possível eliminá-lo através da dieta.” (McCallum, 1999:11).

O cheiro do sangue tem a capacidade de tornar visível para os espíritos os corpos humanos, por isso o cuidado com as jovens iniciadas e também a restrição do contato com o sangue pelos homens, em especial os caçadores. Essa capacidade de tornar visível está presente também nos aerofones que tornam presentes, por meio do sopro, outros tipos de gente, sejam elas espíritos, inimigos ou animais. Além disso, o cheiro faz exatamente aquilo que o sopro produz, uma abertura a outros mundos.

Entre os Wajãpi o *tãpêtule*, parte do repertório das clarinetas *turé*, tem sua origem a partir da ação de uma jovem reclusa. No período de passagem para a vida adulta ela foi abandonada sozinha pelos seus parentes na aldeia que vivia. Observando seu abandono, pequenas aves de rapina se aproximaram e ensinaram a ela o repertório e a dança do *tãpêtule*. Segundo análise realizada por Beudet (1997), esta narrativa mítica demonstra a conexão entre os aerofones, neste caso específico seu repertório, e a menstruação feminina. Esses momentos de passagem para a

vida adulta são marcados pela aproximação de diversas espécies animais que buscam manter com as jovens relações sexuais, elas são atraídas pelo fluxo menstruação das moças.⁸⁶

Essa capacidade da moça menstruada de atração de outro tipos de gente é a imagem mais bem acabada das jovens paumari durante a festa de iniciação. As jovens emergem, como descreve Oiara Bonilla (2021), como uma espécie de “isca” para predadores (sucuri e patrões, por exemplo), se assemelha ao movimento wajãpi de atração da gente celeste, *Ianejar*, por meio do sopro das clarinetas *turé*, como descrito no segundo capítulo. Essa capacidade de atração ou sedução dos instrumentos de vento tem nas meninas reclusas uma espécie de relação de transformação. Oiara Bonilla (2021) realiza uma extensa reflexão sobre como a condição da humanidade paumari está atrelada a uma noção de presa, uma espécie de “potência-armadilha” que atravessa o corpo das jovens, mas não está restrita a elas, constituindo também ponto central na relação com os patrões.

4.7.3 As Flautas-Moças Reclusas

Essa relação entre a menstruação e a conexão com outros mundos está descrita também no trabalho de Karen Shiratori (2021) sobre a iniciação feminina entre os Jamamadi, povo vizinho aos Jarawara e Paumari. Há, durante o rito, o acesso a uma rede extensa de humanos e não humanos, de parentes já falecidos e também da alma das plantas que vêm partilhar comida. O ponto que chama atenção no caso jamamadi, mas que aparece em outras festas de iniciação feminina, como o caso dos Paumari⁸⁷, é o perigo que envolve o olhar da jovem. Os homens não devem cruzar com o olhar feminino. Devido ao excesso de sangue menstrual, cruzar com o olhar de uma jovem reclusa pode ter como consequência a morte, a pessoa passa a verter o próprio sangue (Shiratori, 2021).

Essa proibição ao olhar da moça reclusa tem como principal consequência, de maneira geral, a fabricação de pequenas construções próximas ou no interior das casas de seus parentes consanguíneos onde a jovem passa a viver durante a maior parte do tempo. Na maioria das festas de iniciação feminina nas terras baixas sul-americanas a casa de reclusão feminina é um elemento

⁸⁶ Essa relação entre o repertório e as relações interespecíficas são comuns, sobretudo entre os Wajãpi. O repertório que faz referência à anaconda também conta da relação de um homem-anaconda que seduziu uma jovem mulher wajãpi, a levou para o mundo subterrâneo, local onde a mulher descobre se tratar de uma serpente e fugiu de volta para sua aldeia. O que essas narrativas têm em comum, segundo Beaudet (1997), é que os Wajãpi recusam a aliança com esses outros tipos de gente e hoje o que se tem nas festas é uma espécie de nostalgia deste tempo quando humanos e animais se comunicavam.

⁸⁷ As jovens moças paumari chegam a usar um chapéu que cobre parte de seus olhos (Bonilla, 2021).

central, construída logo após o aparecimento do primeiro vestígio do sangue ela é o local onde a jovem passará grande parte do período de reclusão que varia de povo para povo.

Talvez a casa da reclusão das moças seja uma espécie de transformação da casa das flautas ou, seguindo por uma hipótese mais extensa, a moça e o sangue vertido como uma transformação da flauta e seu sopro/som. Essa aproximação não está restrita ao fato de que as moças, assim como alguns aerofones, estão proibidas aos olhares, principalmente de pessoas do sexo oposto, mas também ao fato de que as mulheres, devido ao sangue, assim como as flautas, têm a capacidade de estabelecer conexões com outros tipos de gente. O sangue e seu cheiro ocupariam o lugar que nos aerofones estão situados o sopro e a sonoridade dos tubos, tanto o sopro quanto o sangue carregam capacidades transformativas, são agentes transformadores dos corpos. A própria lógica das formas, ponto central no argumento de Rodgers (2002) descrito acima, lança luz para pensar na conexão entre o corpo das moças e o fluxo do sangue e o corpo dos tubos sonoros e o fluxo de ar (sopro). Há também a imagem trazida por Fiorini (2011) sobre a justificativa das mulheres nambikwara em não olharem para os instrumentos secretos, menos uma regra social a proibição se deve ao fato de que a visão dos tubos pode levar ao fechamento da garganta, mesmo efeito de quando se encontra espíritos na mata. No lugar da abertura excessiva aqui teríamos a imagem do fechamento dos corpos, ainda assentada na lógica dos tubos e seus fluxos.

Visto essa capacidade por parte das mulheres de traçarem um aliança, ainda que momentânea, com agentes do mundo exterior, talvez fosse possível pensar na proibição feminina ao acesso e também à visão dos aerofones como uma espécie de contenção frente uma capacidade transformativa que fugiria completamente do controle da ação humana. A proibição é menos pela incapacidade ou desconhecimento feminino do mundo exterior do que pelo cuidado com a capacidade transformativa que tais alianças são capazes de provocar. As narrativas míticas especulam justamente sobre o momento quando as mulheres estavam em posse dos tubos e revelam justamente essa capacidade transformativa e criativa do encontro entre os corpos humanos, vertedores do fluxo de sangue, e não humanos, dos tubos sonoros. Como escreveu Hugh-Jones (1979) em sua tese, a proibição das mulheres ao jurupari se deve ao fato de que seus corpos seriam abertos de mais, o que revelaria uma incapacidade de lidar com os fluxos transformativos. O que não significa que haveria um certo descontrole natural das mulheres, como salientado pelo autor, mas o encontro entre dois corpos que portam intensas potências

transformativas. Isso passa não pelo corpo natural da mulher, não atravessa todas as mulheres, mas aquelas que tiveram o corpo fabricado para verter sangue. Essa hipótese é corroborada, por exemplo, pelo argumento de Erikson (2000) descrito acima, há entre as vocalizações transformativas mais uma que é proferida pelas mulheres mais velhas, aquelas que não vertem mais sangue, ela opera como um chamado aos espíritos ancestrais *mariwin* ou *maru* e revela a capacidade feminina de acesso controlado ao mundo exterior. Outro exemplo está entre os Ikpeng, as mulheres pós-menopausa desenvolvem capacidades xamânicas justamente porque teriam maior controle destas capacidades (Rodgers, 2002). Na relação com os instrumentos de sopro é interessante notar que entre os Yagua as mulheres pós-menopausa podem ver os tubos proibidos à visão das mais jovens (Fausto, 2020). Entre os Tikuna as mulheres pós-menopausa podem tanto ver como tocar os aerofones (Matazeiro Filho, 2015).

4.7.4 Periodicidade e a Menstruação

Esse tema da abertura e fechamento dos corpos, tratado no primeiro capítulo quando analisamos a questão das formas dos tubos, retorna novamente agora, quando descrevemos a aproximação entre os aerofones e os corpos femininos. Mas a abertura e fechamento dos tubos não é o único tema que permite pensar a relação entre os corpos, a menstruação e os instrumentos de vento, uma outra conexão possível é a noção mesma de periodicidade. Interessante notar que tanto a abertura e o fechamento dos corpos como também a periodicidade são temas centrais das mitologias indígenas, como notou Lévi-Strauss de maneira mais extensiva nas obras *Oleira Ciumenta* (1986) e *A Origem dos Modos à Mesa* (2006). Os exemplos barasana e ticuna revelam esta outra conexão, tornam possível pensar a partir da sazonalidade a conexão entre os tubos e as qualidades femininas em verter sangue.

Entre os Barasana a menstruação, vista como uma espécie de troca de pele interna, o que aproxima o corpo feminino ao corpo de seres imortais e das serpentes, estaria conectada, durante a festa de iniciação masculina, à cabaça com cera de abelha, instrumento capaz de controlar o dia e a noite e que guarda relações metafóricas com os instrumentos das trevas descritos por Lévi-Strauss no final da segunda das mitológicas (Hugh-Jones, 1979). Claude Lévi-Strauss em *Do Mel às Cinzas* (2004) revela a conexão entre os instrumentos das trevas, a fumaça do mel e as mudanças das estações e dos ciclos anuais. Seu argumento parte da análise do mito tupi que descreve o perigo da abertura de uma pequena noz vedada com cera de abelha, caso aberto o pequeno recipiente, o efeito é a escuridão total, ou seja, a ausência da periodização e da alternância entre a noite e o dia. A partir da homologia entre o fedor e o ruído esboçada por Lévi-

Strauss, argumento que aliás corrobora a hipótese acima descrita da aproximação entre os instrumentos de vento e a menstruação feminina (o som dos tubos e o cheiro do sangue vertido pelas mulheres), Hugh-Jones (1979) aponta para o local ocupado pela cabaça barasana enquanto um tipo, metafórico, de instrumentos das trevas - ela mesma um recipiente de mel, uma vez que a cera é queimada em seu interior, e atravessada pelo ruído dos instrumentos de vento soprados durante o Jurupari. Haveria assim uma associação entre a cabaça, instrumento que regula dia e noite e que está associado aos instrumentos do jurupari, e a menstruação feminina, isso tudo passa pela aproximação entre o cheiro da cera e o cheiro da vagina no mito. Além disso, a periodicidade é um elemento central na menstruação como também em outros ciclos, como das frutas, ligadas ao início do período da seca, e como o dos astros, o aparecimento das plêiades como momento quando ocorre a iniciação dos jovens, momento ideal para serem ouvidos os aerofones secretos. Haveria assim uma associação entre periodicidades mais curtas, cotidiana, e também sazonal, como o tempo das frutas, da passagem das estações do ano e também da emergência e desaparecimento das constelações no céu.

Um exemplo singular no interior do complexo das “flautas sagradas” são os trompetes tikuna, uma espécie de variação do jurupari alto-rio-negrino. A especificidade destes tubos passa principalmente pelo fato de que são os únicos aerofones da porção norte dos instrumentos de ventos proibidos à visão feminina que são utilizados na iniciação de jovens meninas e não dos meninos como ocorre no Alto Rio Negro (Fasuto, 2020). Entre os Ticuna são colocados próximos elementos que estão separados em outros povos, seja pela ausência dos tubos secretos e presença das festas de iniciação e reclusão feminina, seja porque tanto um como outro são acionados em espaços e momentos completamente diferentes.

Matarezio Filho (2015) traz uma série de qualidades dos trompetes proibidos à visão feminina que aproxima os corpos destes tubos sonoros aos corpos das mulheres. Isso se faz, principalmente, na relação entre os trompetes, as cobras e as mulheres. A relação entre as moças e os tubos está presente no mito quando os instrumentos serviram de abrigo para a filha do umari, o que mostra que o próprio tubo “é também uma espécie de reclusão” (Matarezio Filho, 2015:111). Além disso, a primeira pintura dos tubos feita por *Yoi* no tempo do mito foi de cor vermelha e remetia ao sangue menstrual, posteriormente veio a pintura com argila multicolorida o que aproxima os tubos às serpentes (cor do arco-íris). Sendo assim os trompetes compartilham também qualidades com as cobras, nas palavras do autor:

“Estes trompetes são semelhantes às grandes cobras, tanto no formato, quanto na textura da ‘pele’. Veremos que eles são feitos de casca de árvore, o que os aproxima ainda mais das cobras, já que estas últimas trocam de ‘pele’ para manterem-se sempre jovens” (Matarezio Filho, 2015:120).

Na tríade mulheres, cobras e tubos, as primeiras se aproximam das serpentes a partir das qualidades próprias do corpo feminino, mais especificamente a menstruação, por isso cobras e mulheres são conhecidas por trocarem de pele e o sangue feminino é uma espécie de veneno. Assim como ocorre entre os Barasana, a capacidade de trocar a pele aproxima as mulheres à condição de imortalidade.

Essa conexão entre as mulheres, os tubos e as serpentes talvez seja capaz de revelar um elemento importante na posição ocupada pelos trompetes tikuna no interior do complexo dos instrumentos secretos. Como mostrado acima, é comum nas narrativas sobre a origem dos tubos haver algum momento no passado mítico em que as mulheres eram donas dos instrumentos de vento e a consequência disso era a inversão das atividades realizadas por homens e por mulheres. Em alguns casos uma inversão parcial, como o caso munduruku, em outros mais radical, como os exemplos alto-xinguanos e alto-rio-negrinos revelaram. Nos Tikuna, como traz Matarezio Filho (2015), não existe inversão de gênero, não houve um momento onde as mulheres estiveram de posse e cuidado dos trompetes *to'cü*. Mas como traz o autor, a inversão aqui está na dinâmica entre dia e noite, uma periodicidade própria da menstruação feminina.

Entre os Ticuna a menstruação é resultado tanto da relação incestuosa de *Ipi*, personagem do tempo do mito, com sua irmã, como também da vinda periódica da lua, de tempos em tempos ela vem ter relações sexuais com as mulheres. Assim como descrito acima por Belaunde (2006), a menstruação não é um dado natural, quase sempre resultado de uma ação vingativa ou ato incestuoso e está, em muitos povos, relacionada à vingança realizada pela Lua. Há assim uma relação entre a periodicidade da menstruação e da lua, assegurar o ciclo menstrual, ou a vinda mensal da lua, como mostra Matarezio Filho (2015), é uma maneira de manter a ordem do mundo. Tudo se passa como se entre os Ticuna o controle da menstruação assegurasse, devido sua relação analógica com outros ciclos, a ordem no mundo.

Essa relação entre corpo, periodicidade e ordem das coisas no mundo é um dos argumentos desenvolvidos por Claude Lévi-Strauss na terceira parte, *A Moral dos Mitos*, de *A Origem dos Modos à Mesa* (2006). Aqui Lévi-Strauss se debruçou sobre a “moral imanente dos mitos” revelando que os povos indígenas estabelecem um modo de estar com as coisas do mundo muito distinto do modo desenvolvido por nós, ocidentais. Nós partimos de um problema muito específico, a pureza e fragilidade do sujeito devem ser protegidas frente uma ação violenta exterior, além disso, a “educação moral” aparece como uma forma de “disciplinar” uma possível violência de origem interna aos sujeitos. Para os povos ameríndios o problema está colocado de

uma outra maneira, é preciso que o sujeito tome cuidado para que suas forças internas não afetem o mundo exterior. Se os regimes alimentares, os bons modos e os utensílios, operando como mediadores entre o sujeito e o mundo, desempenham, para os povos ocidentais, a função de proteção de uma espécie de pureza interna aos sujeitos que deve ser preservada frente a impureza dos seres e coisas do mundo, no mundo ameríndio é exatamente o contrário, estes mesmos elementos têm por função proteger estes sujeitos exteriores contra a impureza interior ao sujeito. Isso ocorre porque nos mundos ameríndios há uma correspondência entre corpo e mundo, e por isso é preciso tomar cuidado, segundo Lévi-Strauss (2006), com a possível conjunção entre as forças exteriores e as forças fisiológicas ou sociológicas interiores ao sujeito ou ao grupo. Estes cuidados também são necessários para não afetar a temporalidade e aqui a posição ocupada pelas mulheres é central, uma vez que os ritmos fisiológicos são tão marcados em seus corpos (Lévi-Strauss, 2006). Há sempre o perigo da ausência de alternância temporal ou da emergência de periodicidades excessivamente rápidas e as mulheres, por serem seres onde a alternância está inscrita em seus corpos, recebem todos os cuidados para que seja mantida a boa periodicidade de seus ciclos, pois isso tem efeito na manutenção do ritmo das coisas do mundo. Disso resulta todo o perigo e cuidado com os corpos femininos e sua capacidade em verter sangue descritos acima. Entre os Barasana e Tikuna os instrumentos secretos também são tecnologias que desempenham esse papel, visto sua conexão com a periodicidade dos corpos femininos.

As reflexões de Lévi-Strauss (2006) apontam para um outro humanismo. Como mostrou Renato Sztutman em seu artigo *Ética e Profética nas Mitológicas de Lévi-Strauss* (2009), a moral imanente dos mitos não tem como ponto de partida a imposição de “leis cósmicas” ou um conjunto de valores transcendentais que devem ser obrigatoriamente seguidos, mas ela parte da correlação entre corpo, sujeito e mundo. Disso emerge, seguindo o argumento do autor, um humanismo que não está pautado pela separação entre sujeito/coisa ou natureza/cultura, mas um humanismo em que se deve estabelecer as boas distâncias, “trata-se de um humanismo para o qual a humanidade é um atributo distribuído pelo cosmos [...]” (Sztutman, 2009:305). Se nosso humanismo ou ideal de civilização, como diz Lévi-Strauss (2006:450), está fundado na noção de que “o inferno são os outros”, “pois fomos habituados desde a infância a temer a impureza de fora”, os povos indígenas nos mostram que “o inferno somos nós mesmos”. Para o antropólogo francês, é necessário realocar o gradiente de distância ou a perspectiva da qual parte nosso suposto humanismo:

“Neste século em que o homem teima em destruir inúmeras formas de vida, depois de tantas sociedades cuja riqueza e diversidade constituíam desde tempos imemoriais seu maior patrimônio, nunca, com certeza, nunca foi mais necessário dizer, como o fazem os mitos que um humanismo bem ordenado não começa por si mesmo. Coloca o mundo antes da vida, a vida antes do homem, o respeito pelos outros seres antes do

amor-próprio. E que mesmo uma estadia de um ou dois milhões de anos nesta terra — já que de todo modo há um dia de acabar — não pode servir de desculpa para uma espécie qualquer, mesmo a nossa, dela se apropriar como coisa e se comportar sem pudor ou moderação.” (Lévi-Strauss, 2006:450).

Essas reflexões trazidas por Lévi-Strauss (2006) podem auxiliar a pensar sobre a proibição da visão feminina aos tubos, a trazer novos elementos para aquilo que foi descrito no início desta tese. Como foi descrito na introdução, optei por usar o termo secreto no lugar de “sagrado”, porque o primeiro termo permitiu olhar para o caráter estético e político do que é revelado e obliterado nas múltiplas relações estabelecidas entre os instrumentos de vento, os humanos e também com outros tipos de gente, enquanto o segundo termo carrega consigo uma certa noção transcendental das relações que se distancia da “moral imanente” presente nos mitos e nas relações ameríndias. A ética nos mitos descrita por Lévi-Strauss (2006) revela menos a noção de que a proibição deva ser vista como obrigação a ser seguida, pelas mulheres neste caso, e mais como há uma conexão imanente entre as coisas do mundo e os tipos de gente que o habitam e por isso é preciso ter uma ação ética ao estar no mundo, saber cuidar de si e dos Outros.

4.8 Entre a Simetria e a Assimetria, a Diferença

A relação entre os aerofones e o ato feminino de verter sangue, assim como a androginia dos tubos e das relações, nos mostraram que o antagonismo sexual, pautado na relação entre grupos antagônicos de homens e mulheres e que é marcado sobretudo pela assimetria descrita nos mitos e ritos (Lasmar, 1996), pode não ser a imagem mais precisa para descrever as relações de gênero envolvendo os instrumentos secretos. Entre a hierarquia e a igualdade há um conjunto de elementos que tentei descrever e que se movem sobre uma determinada linha intensiva de força, ora revelando certa hierarquia, ora a recusando de maneira ativa. De qualquer maneira, sejam qualidades masculinas ou femininas elas estão se cruzando a todo momento, produzindo corpos, relações e nos mostrando a impossibilidade das noções de autonomia e de dominação absoluta envolvendo a relação entre homens, mulheres e outros tipos de gente. Além disso, a androginia e o ato feminino de verter sangue, elementos capturados de alguma maneira pelos instrumentos de vento, mostraram uma característica importante sobre gênero e a sexualidade nestas paisagens, ambos estão assentados sobretudo em processos que envolvem as noções e as capacidades dos corpos e de seus processos constitutivos⁸⁸, justamente por isso gênero e sexualidade não podem

⁸⁸ A centralidade que o idioma da corporeidade possui no interior das cosmologias indígenas é um tema comumente trabalhado na etnologia. No texto fundador, *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras* (1979), Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, revelaram como o corpo é uma categoria central para o pensamento dos povos indígenas nas Terras Baixas da América do Sul. A partir deste texto foram diversos os trabalhos desenvolvidos

ser pensado por meio de “leis impessoais da ‘natureza’” (McCallum, 2013:56). Longe de um corpo natural moldado pela cultura estaríamos diante, como mostra McCallum, da necessidade de pensar nas “imbricações e criações corporais que chamamos de sexualidade e reprodução, da forma mais honesta possível” (2013:56).

Se estamos diante de corpos constantemente fabricados e de uma ontologia multinaturalista, como mostrado por Eduardo Viveiros de Castro (2002b) em seu artigo sobre o perspectivismo ameríndio, é necessário, quando descrevemos as relações de gênero e sexualidade, compreender que há um outro regime dos corpos colocado em operação pelas distintas cosmologias indígenas. No lugar de um corpo natural, biologicamente determinado, há um corpo relacional, produzido na relação e por isso distante de uma noção comum de representação entre homens e mulheres. O problema é que muitas descrições das relações de gênero, ao nomear e determinar o lugar ocupado por determinadas relações e sujeitos, acabaram por atualizar certas dicotomias das quais pareciam querer se distanciar, entre elas aquela que diferencia o domínio público do espaço doméstico, ou que relaciona homens à predação e mulheres à produção, ou homens à afinidade e mulheres à consanguinidade, características que aparecem de maneira discreta no trabalho de McCallum (1999).

O problema não está necessariamente em descrever que certos corpos são produzidos por saberes localizados em determinados espaços e atravessados por relações de consanguinidade, por exemplo, mas de tornar exclusiva certos tipos, como a relação entre a predação e a ação masculina. O ato de verter sangue, por exemplo, é um modo de saber feminino que não está restrito às relações de consanguinidade. Ao revelar a relação de transformação entre os instrumentos de vento e a menstruação feminina, tentei mostrar, a partir de algumas boas etnografias, como as mulheres não estavam restritas às relações do ambiente doméstico, da consanguinidade e nem às atividades exclusivamente (re)produtivas. As mulheres, principalmente durante a menarca, são capazes de produzir relações com outros tipos de gente, elas não estão restritas às relações dos humanos entre si, são agentes de relações cosmopolíticas, como salientou Fabiana Maizza (2017).

4.8.1 Complementar ou Hierárquico? um debate recorrente

Para além da centralidade dos corpos femininos, geralmente obliterada em algumas descrições etnográficas, e dos instrumentos de sopro, e suas capacidades, há na literatura sobre

a partir desta temática para pensar parentesco, xamanismo, chefia e uma série de outras questões onde o corpo é seu idioma são elementos centrais nas reflexões destes povos.

gênero nas terras baixas sul-americanas um debate que envolve duas concepções distintas, de um lado a complementaridade entre mulheres e homens e de outro a hierarquia. Ora enfatiza-se o caráter complementar entre os sexos, ora o caráter assimétrico das relações, a dominação masculina (Mello, 2005). Tudo se passa, como mostra Franchetto (1996), como se a literatura feminista estivesse entre a hierarquia e a complementaridade. O tema da hierarquia e da igualdade são caros à antropologia e à etnologia indígena, trata-se de um longo debate, mas que pretendo abordar, principalmente, a partir da literatura alto-xinguana sobre o *Iamurikuma* - é interessante notar como concepções distintas das relações de gênero emergiram de pesquisadores que realizaram trabalhos de campo entre povos vizinhos.

A noção de assimetria está alicerçada sobre dois argumentos, de um lado a dominação masculina sustentada no antagonismo sexual, característica que foi contraposta durante grande parte deste capítulo principalmente por meio do trabalho de Strathern (2006) e Overing (1986), e de outro a sua versão inversa, de que haveria uma subordinação dos homens em relação às mulheres porque eles seriam frágeis e teriam inveja das capacidades criativas femininas, como afirmar Gregor (1985) para o alto-xingu ou Hugh-Jones para os Barasana (1979)⁸⁹.

A complementaridade emerge como argumento para descrever as relações de gênero em contraposição à dominação masculina e fornece a imagem de relações simétricas entre homens e mulheres. Ela foi explorada em diversos trabalhos, mas no Alto Xingu o texto escrito por Cecília McCallum, *Ritual and the Origin of Sexuality in the Alto Xingu* (1994), traz uma imagem interessante e também serve de base para algumas críticas elaboradas sobretudo por Franchetto (1996) e Mello (2005). Ela faz uma análise sobre os mitos das hiper-mulheres e as narrativas sobre os aerofones secretos, descritos acima, com a finalidade principal de revelar, entre outras coisas, que o estupro coletivo masculino, punição às mulheres que acessam visualmente as flautas secretas, não é um índice da dominação masculina universal. Seu argumento parte da ideia de que é necessário levar em conta sempre o contexto e a cultura para as análises de gênero. McCallum (1994), a partir de um trabalho bibliográfico, descreve a existência de uma espécie de medo recíproco que envolve mulheres e homens, as primeiras marcadas pelo temor do estupro coletivo,

⁸⁹ Sobre a hierarquia entre homens e mulheres nas Terras Baixas, Irène Ballier leva até às últimas consequências a noção de dominação masculina. Em seu artigo *Réflexions sur la Question du Genre dans les Sociétés Amazoniennes* (1993) ela se pergunta se a desigualdade de gênero afeta a igualdade comumente observada entre os povos amazônicos e tenta respondê-la a partir da análise de uma série de trabalhos realizados sobre relações de gênero nestas paisagens. Seu argumento parte de uma certa universalidade da dominação masculina para dizer que mesmo onde a complementaridade de gênero é descrita, ela está estruturada na distinção entre poder real e poder simbólico ou entre relações de maior ou menor prestígio que nunca poderiam ser ditas de fato complementares ou igualitárias - como nos trabalhos onde os homens aparecem relacionados à afinidade e as mulheres à consanguinidade. Para Ballier (1993) a complementaridade muitas vezes está à serviço da dominação masculina, uma maneira de obliterar a dominação universal masculina, argumento criticado por Overing (1986), como vimos acima.

os segundos pelo temor das mulheres assumirem o centro da aldeia, disso resulta a noção de complementaridade entre as flautas e o por isso haveria uma complementaridade, segundo a autora, entre as flautas e o *Iamurikuma*⁹⁰.

A noção de complementaridade, comumente utilizada nas descrições das relações de gênero entre os povos indígenas amazônicos, traz consigo a concepção de interdependência entre os sexos e como mostra Bru Pereira de Araujo (2019) em sua dissertação, um dos efeitos destas descrições é a produção da concepção de totalidade produzida a partir da relação entre elementos masculinos e femininos. Araujo (2019:108-109) parte do perspectiva ameríndio para mostrar que se não existe uma referência exterior englobante, não é possível falar em complementaridade e muito menos em totalidade nas relações de gênero, ao mesmo tempo, o exemplo da caça de porcos yudjá (Lima, 1996) mostra que o que está em jogo nas relações é menos a complementaridade, uma vez que as perspectivas não se complementam mas se “diferem mutuamente” - o que é caça para um é guerra para o outro -, e mais a possibilidade da transformação, há uma dinâmica constante de captura da perspectiva. Suas reflexões sobre a diferença se aproximam daquilo que fora proposto por Bruna Franchetto (1996) em sua reflexão sobre a hierarquia e complementaridade.

No texto *Mulheres entre os Kuikuru* (1996), Bruna Franchetto traz grandes reflexões sobre como foi fazer trabalho de campo enquanto mulher, das posições que ocupou nas redes de relações kuikuru, ela também realiza uma bela análise sobre o *Iamurikuma* e traz algumas leituras sobre o material de gênero produzido no Alto Xingu. O que nos interessa aqui são suas críticas à dominação e também à complementaridade. No limite, para a autora, mesmo Gregor e McCallum partindo de concepções distintas e ocupando estratégias descritivas diferentes, ambos acabam por silenciar as mulheres. Franchetto (1996) se aproxima de parte do argumento de McCallum (1994), mas ao mesmo tempo se afasta, principalmente, de sua concepção de complementaridade como uma espécie de diluição da hierarquia. Isso porque as mulheres kuikuru, mesmo não falando em dominação, dizem a todo momento sobre o que as diferenciam dos homens. Além disso, as transformações que envolvem o *Iamurikumã* não dizem respeito à complementaridade, mas a uma noção de primazia e homogeneidade feminina - só há igualdade no mundo das mulheres entre si (Franchetto, 1996).

Como pensar esse lugar entre a complementaridade e a hierarquia? No lugar da complementaridade, Franchetto (1996) desenvolve uma breve reflexão sobre a noção de diferença via oposição entre homens e mulheres. Durante a festa das mulheres, como fora descrito acima,

⁹⁰ Ainda sobre o tema da complementaridade, Hill (2001) e Karadimas (2008) são alguns exemplos, trazidos acima, que também reforçam essa noção de complementaridade entre os gêneros.

a diferença externa entre os sexos é interiorizada nos corpos andróginos - o clítoris se transforma em pênis. De qualquer maneira, a diferença ainda se faz presente, está inscrita nos corpos e aparece como motor da relação. Franchetto, ao terminar o texto, sintetiza, em uma frase, aquilo que fez emergir do seu encontro, uma antropóloga atravessada pela leitura e prática feministas, com as reflexões das mulheres kuikuru sobre as relações gênero: “Entre os Kuikuru aprendi a gostar da diferença”⁹¹ (1996:54). Maria Ignez Mello (2005) traz reflexões semelhantes sobre as relações de gênero entre os Wauja, segue caminhos parecidos aos traçados por Bruna Franchetto (1996). No lugar da dominação e da complementaridade, a autora fala de uma “aliança entre opostos” que poderia ser definida como uma espécie de complementaridade desequilibrada.

Franchetto (1996) parte da diferença para pensar as relações de gênero ao mesmo tempo que torna o gênero um bom lugar para pensar a noção de diferença entre os povos indígenas⁹². Sendo assim, ela conseguiu mostrar que as relações de gênero não podem ser pensadas como sendo de segundo plano na Amazônia, como sugeriu Descola (2001), além de produzir uma saída à dicotomia entre complementaridade e hierarquia. Esse caminho também foi trilhado por outras autoras, principalmente quando a diferença aparece atrelada às relações de gênero em diálogo com o perspectivismo ameríndio. O artigo de Matos (2019), analisado acima, e também de Belaunde (2019), a qual me atenho agora, são alguns exemplos.⁹³ No texto *O Ninho do Japu: perspectivismo, gênero e relações interespecíficas airo-pai* (2019), Luisa Elvira Belaunde mostra como entre os Airo-Pai, povo de língua tucano ocidental, a diferença de gênero passa pela diferença de perspectiva. Do ponto de vista dos seres celestiais, as mulheres e os homens são vistos como filhotes de papagaio e de japu, respectivamente. A diferença no modo de aninhar é central, de um lado os papagaios que fazem ninho no interior do tronco e de outro o japu conhecidos por tecer suas moradias. Seguindo Lévi-Strauss, a autora fala em um “totemismo de

⁹¹ O trabalho realizado por Franchetto & Montagnani (2011) descrito neste capítulo e no anterior traz também uma reflexão sobre a diferença para pensar a posição ocupada pelas mulheres na relação de tradução entre o canto *toló* e a melodia das flautas *kagutu*. A relação entre homens e mulheres não seria nem de complementaridade, nem de simetria e muito menos de hierarquia, mas uma variação a depender do ponto de vista, da perspectiva feminina, uma transformação em espíritos.

⁹² A diferença também aparece como motor das relações nas reflexões de Marilyn Strathern em *O Gênero da Dádiva* (2006). Segundo a autora, não caberia pensar em simetria ou complementaridade pois o que está colocado em jogo é a produção constante de diferença. A diferença também ocupa lugar importante nas ideias desenvolvidas por Joanna Overing (1986) sobre os Piaroa e também em seus argumentos contrários à noção, de caráter universal, de dominação masculina. Como mostra a autora, entre os povos indígenas a diferença não é sinônimo de hierarquia e assimetria e atravessa as relações para além das dinâmicas de gênero, estariam no cerne do pensamento indígena das Terras Baixas: “The philosophical notion of what it is to be similar and different, a notion whose basic meaning may well not be that of gender, is a primary obsession for lowland South American Indian societies. Such philosophical notions are often associated with elaborate political ideologies tied firmly to an overriding principle of reciprocity, reciprocity being understood as a relationship both of equality and of difference.” (Overing, 1986:142).

⁹³ Ambos os artigos compõem o dossiê *Corpo, Terra e Perspectiva: o gênero e suas transformações na etnologia da revista Amazônica de Antropologia*. Para uma reflexão entre relação de gênero e o perspectivismo ver o artigo *Corpo e Gênero a partir do perspectivismo e multinaturalismo ameríndio* (2021) de Marcele Morais.

gênero”, os diferentes modos de produção de homens e mulheres estariam relacionados, de modo homólogo, ao modo distinto que papagaios e japus nidificam. Aquilo que comem, o modo como protegem os ninhos, o canto e a relação entre macho e fêmea no interior da mesma espécie marcam a diferença entre as mulheres e os homens. Se para a gente celeste a diferença de gênero está inscrita na diferença entre as espécies e seus modos de nidificação, para os Airo-Pai homens e mulheres se “parecem” com as respectivas aves e seus modos. Tais elementos descritos por Belaunde (2019) mostram que as diferenças estéticas e dos modos de relação traçados pelas distintas espécies são bons para pensar a diferença entre homens e mulheres entre os Airo-Pai.

Olhar para algumas reflexões desenvolvidas por Claude Lévi-Strauss (2008, 1993) sobre o dualismo pode auxiliar a pensar o estatuto das relações de gênero nestas paisagens, mais especificamente o lugar da assimetria, da diferença e da transformação. Segundo Tânia Stolze Lima em seu artigo *Uma História do Dois, do Uno e do Terceiro* (2008), Lévi-Strauss, em seus textos sobre o dualismo, mostra que os sistemas dualistas, atravessados pela assimetria entre as metades, não podem ser reduzidos à totalidade dumontiana e à hierarquia de tipo classificatória. Ao abordar o sistema de relações de modo imanente, o autor, como mostra Lima, revela um movimento contra a totalização e unificação dos sistemas dualistas.

No texto clássico *As Organizações Dualistas Existem?* (2008) que compõe a coletânea *Antropologia Estrutural*, Lévi-Strauss tenta compreender o caráter dinâmico e assimétrico (ou hierarquizado) presente nas descrições etnográficas dos sistemas dualistas, com atenção especial aos Bororo. Neste texto emerge de um lado a simetria do dualismo diametral e do outro o caráter assimétrico da estrutura concêntrica do sistema dualista. O diametral como uma estrutura dicotômica simétrica e equilibrada opera em oposição e simultaneamente ao concêntrico em que a oposição revela sua desigualdade. Equilíbrio e desigualdade podem ser formas distintas de se descrever as relações de gênero, como descrito acima e como apareceu ao longo deste capítulo. Como salienta o autor, ainda que o centrismo seja caracterizado pela subordinação entre as metades, essa assimetria é dinâmica, ou seja, vale para ambos os termos da oposição - se uma determinada metade é tida como inferior em determinado plano da relação, em outro domínio ela passa a ocupar a posição inversa, de superioridade. O mesmo pode ser pensado para as relações de gênero descritas acima, não há um ponto de vista unificado do todo e por isso não faz sentido falar em dominação no sentido proposto pelo antagonismo sexual. Como diz Lima (2008), Lévi-Strauss revela que existe nos sistemas dualistas uma espécie de “subordinação recíproca”. Além disso, o dualismo concêntrico revela a qualidade triádica do sistema, além da margem e do centro há também a presença de um terceiro termo, a mata, nem sempre da mesma natureza dos demais

(Lévi-Strauss, 2008). Se o sistema concêntrico está entre a estrutura diametral e a estrutura triádica e revela o caráter dinâmico dos sistemas dualistas, a estrutura diametral seria aquela que tenta produzir uma espécie de “paridade” entre as relações onde há uma assimetria de saída (Lima, 2008).

O que Lévi-Strauss desvenda com o texto *As Sociedades Dualistas Existem?* (2008), é que os sistemas dualistas, quando pensado a partir de seu caráter triádico, mostram que as supostas anomalias do sistema (a hierarquia comumente descritas nos trabalhos sobre dualismo) deixam de ser pensadas enquanto tais. Trata-se de uma teoria da reciprocidade que leva em conta a perspectiva e a diferença, no lugar de um centro unificador há vários centros em movimento, o que leva àquilo que Tânia Stolze Lima (2008) chamou de “reciprocidade de perspectivas assimétricas”. O caráter ternário do sistema, seguindo a reflexão da autora, seria justamente o que impediria a unificação e hierarquização do sistema e permitiria pensar para além da distinção entre simetria e assimetria. O terceiro como entidade de natureza distinta daquela que marca os dois termos em oposição (Lima, 2008), semelhante à androginia dos corpos, caracterizada pela diferença intensiva entre os sexos.

Partindo das reflexões sobre os gêmeos no Novo e no Velho Mundo, Lévi-Strauss em *História de Lince* (1991) continua suas elaborações sobre valor negativo dado pelos povos indígenas à simetria e a igualdade enquanto identidade. Se no Novo Mundo há um movimento para diluir a diferença entre os gêmeos, entre os povos indígenas ela é sempre marcada, um deles é tido como forte e o outro como fraco, um é o esperto e o outro é o tolo. No lugar do triadismo do artigo anterior, o autor lança reflexões sobre o que chamou de “dualismo em perpétuo desequilíbrio”, um dualismo dinâmico que incorpora o desequilíbrio e está aberto à figura do Outro além de trazer a imagem simultânea da reciprocidade e da subordinação, esta última ela mesma inscrita na reciprocidade, pois um termo pode ser caracterizado como dominante em um determinado plano e ocupar posição inferior em outro - característica marcada no texto *As Organizações Dualistas Existem?* (2008).

Essa abertura à diferença e o caráter dinâmico do dualismo descrito pelo autor desde suas primeiras reflexões sobre o dualismo, mas que ganham novos contornos e incrementos com o desenvolvimento de suas reflexões, permitem pensar o caráter não-hierarquizado das relações de gênero sem, com isso, cairmos na noção de complementaridade em seu sentido simétrico. Mais do que uma oposição complementar, a relação entre homens e mulheres se faz na diferença. O que tentei mostrar acima a partir das descrições etnográficas sobre gênero em diversos trabalhos etnográficos é que está em jogo a “subordinação recíproca”, a depender do contexto e de como estão traçadas as relações um dos termos aparece como relevante. Além disso, a transformação é

um elemento central, ao invés de pensar o lugar ocupado pelas mulheres e pelos homens, de atualizar a oposição entre doméstico/público (consanguinidade/afinidade, produção/predação), procurei mostrar como há uma transformação das relações e a inversão está sempre colocada enquanto potência inscrita nos corpos andróginos - não há o lugar da identidade, muito menos da exclusividade masculina.

Outro ponto importante foi a androginia, qualidade comum nas relações de gênero que envolvem os instrumentos secretos, aparece no corpo dos tubos, no corpo das hiper-mulheres alto-xinguanas, mas também está presente no cauim yudjá descrito por Tânia Stolze Lima (2005). Se o terceiro no sistema dualista é caracterizado pela sua capacidade contra-hierárquica e pela natureza distinta daquelas dos termos em oposição, como bem caracterizou Tânia Stolze Lima (2008), poderíamos dizer que a androginia seria uma espécie do terceiro descrito por Lévi-Strauss (2008), no dualismo de gênero, capaz de produzir a dinâmica na relação, o desequilíbrio, de revelar a abertura à diferença e também mostrar que um termo está contido no outro, assim como os tubos, mas ora um ora outro opera como continente ou conteúdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de cada capítulo tracei algumas considerações finais sobre o conteúdo abordado em cada um deles. Todas essas considerações diziam respeito a um modo de pensar a relação entre a ação dos aerofones e questões cosmopolíticas. O que faço nestas palavras finais é justamente retomar esses argumentos tentando conectá-los de modo a pensar de uma maneira mais sintética essa relação entre os instrumentos de vento e a dimensão cosmopolítica que atravessa sua fabricação e seu sopro.

No primeiro capítulo, foi descrita as qualidades materiais dos aerofones, com atenção especial para a origem vegetal dos materiais utilizados na sua confecção o que me levou a pensar na diferença entre madeiras com maior dureza e maior duração no tempo e outras madeiras mais flexíveis e com menor duração no tempo - essa diferença dos materiais pode estar inscrita na oposição entre instrumentos como as clarinetas de tipo turé, feitas geralmente com tabocas, e as flautas/trompetes proibidos à visão das mulheres que utilizam madeiras mais rígidas. Essa diferença entre maior e menor duração no tempo não faz criar um regime de objetos baseado na permanência, mesmo onde os tubos têm uma maior duração no tempo eles estão, na realidade, mantidos guardados e são (re)construídos ou (re)montados a cada nova festa, a cada vez que são acionados. Tudo se passa como se estivéssemos diante de um regime de objetos da impermanência e da (re)construção - essa diferença é que remete à distinção entre povos indígenas das terras baixas (impermanência) e das terras altas (permanência).

Além dessa qualidade dos materiais e sua duração no tempo foi possível compreender também, a partir de uma análise das etnografias, como os objetos na Amazônia são constituídos a partir da parte de outros corpos, são sempre uma composição heterogênea de partes de corpos de animais e outros tipos de gente. Isso está diretamente conectado à capacidade transformativa destes aerofones. Muitas vezes os instrumentos de vento com maior duração no tempo são de ossos de ancestrais do tempo do mito. Nessa composição heterogênea dos corpos dos tubos sonoros há uma qualidade importante, ele nunca remete à totalidade do corpo do tempo do mito, isso ocorre porque a atualização é sempre parcial, são sempre parte de corpos e não o corpo todo. Isso está diretamente relacionado ao fato de que uma atualização total seria capaz de produzir efeitos transformativos dos mais potentes. O mesmo pode ser dito para a qualidade sonora destes instrumentos de vento.

No segundo capítulo, foi feita a descrição de uma série de festas em que os instrumentos de vento ocupam posição central no processo de transformação dos corpos e achatamento do tempo. As festas atualizam as transformações do tempo do mito, da indiscernibilidade entre

humanos, animais e espíritos. Nestas descrições ficou clara uma oposição entre dois tipos distintos de aerofones nas terras baixas, as clarinetas, comumente sopradas por grupos tupi, e os instrumentos de vento secretos, encontrados em diversas regiões das terras baixas sul-americanas. De um lado foi possível observar a aproximação entre as clarinetas e a bebida fermentada, ambas relacionadas com o tema da captura do Outro, ao mesmo tempo que estão ligadas à transformação dos corpos. As clarinetas como espécie de embriaguez sonora. De outro lado foi possível notar que havia um conjunto de instrumentos de vento que são gente e que também são atravessados por relações mediadas por pessoas que ocupam posições singulares e de prestígio entre os Paresi, Tikuna, Tukano e povos alto-xinguanos. Se tratando dos instrumentos em si, as clarinetas aparecem como espécie de prótese dos corpos humanos, enquanto que os aerofones secretos são eles próprios gente.

Essa diferença no modo de ação dos instrumentos de vento permitiu pensar a diferenciação existente, nestas paisagens, entre locais onde há a presença de instrumentos secretos e de especialistas e locais onde ambos estão ausentes ou, ainda que haja especialistas, essa posição é extremamente efêmera, atualizada somente durante a festa. A presença de especialistas marca também uma distinção em relação à transmissão e característica do repertório, como ficou claro no terceiro capítulo. De um lado um regime de instrumentos de vento com pouca duração no tempo, ausência de especialistas que cuidam dos instrumentos e seus repertórios, de outro instrumentos de vento inscritos em um regime de objetos com maior duração no tempo e que possuem também uma classe de pessoas que cuidam dos tubos e de seu repertório. Vemos como as qualidades estéticas refletem também na relação dos humanos entre si.

Um ponto importante do segundo capítulo foi pensar a distinção entre a capacidade agentiva destes instrumentos de vento. Enquanto as clarinetas e um conjunto vasto de instrumentos de vento estabelecem uma relação com a capacidade de atração de animais, espíritos e outros tipos de gente, os instrumentos secretos são eles próprios gente. Essa diferença é um dos fatores que coloca o segundo grupo de instrumentos de vento como sendo atravessado por uma série de mediações que envolve cuidado, são instrumentos muito perigosos e por isso há a presença de especialistas. Essa diferença nos fez pensar também na diferença entre grupos que estabelecem relações mais horizontais e outros em que há atualização de certas posições de maior prestígio no interior do grupo. Tudo se passa como se houvesse uma analogia entre o regime de objetos e a organização política no interior destes grupos.

O terceiro capítulo tratou do som. Em um primeiro olhar pareceria haver uma diferença entre característica material e imaterial dos instrumentos de vento, de um lado sua qualidade material e de outra sua qualidade sonora, respectivamente, mas o que se observa, a partir das

descrições, é que o próprio som para alguns povos indígenas é, ele próprio, material. Ao me debruçar sobre as qualidades sonora dos instrumentos de vento foi possível realizar dois tipos distintos de análise, uma pautada na gramática musical, na sua sonoridade, e outra na sua qualidade comunicativa, muitos dos aerofones tem sua sonoridade descrita como a fala, voz e chamado de outros tipos de gente. Na primeira análise, sobre o repertório e a música em si, ficou clara uma distinção entre um repertório de qualidade mais circular e um repertório com qualidade mais linear, no primeiro caso uma maior abertura à transformação do repertório e em um segundo caso um fechamento, para este último o perigo estaria justamente na sua transformação uma vez que ele é a palavra de figuras da alteridade.

Quanto à qualidade comunicativa destes instrumentos de vento, foi possível compreender que o modo como era estabelecida, se voz, chamado ou palavra estava diretamente ligada à qualidade da relação estabelecida com outros tipos de gente. Além disso, foi possível estabelecer conexões com o primeiro e com o segundo capítulo, a fala dos tubos sempre aparece de modo incompleto, da mesma forma que os instrumentos de vento atuais são incompletos em relação aos corpos tubulares do tempo do mito. A incompletude como uma maneira de ter controle em relação à sua potência transformativa, mas também como uma qualidade estética que atravessa as relações cosmopolíticas. Outro aspecto descrito neste capítulo foi sobre a tradução, uma vez que estes tubos ocupam a posição semelhante a dos xamãs, estamos diante de uma qualidade de tradução de mundos que está conectada à noção de transformação. Toda transformação dos corpos porta, em algum sentido, uma qualidade de tradução de outros mundos. Essa tradução remete tanto à diferença intensiva dos corpos do tempo do mito como também ao diálogo entre modos expressivos distintos e, por isso, estaríamos diante da tradução intersemiótica descrita em outras tantas etnografias que revelam a conexão, principalmente, entre formas expressivas que levam em conta qualidades visuais, sonoras e coreográficas.

No quarto e último capítulo foi descrita as relações de gênero envolvendo, principalmente, a relação entre ver e ouvir a partir da proibição da visão feminina aos aerofones secretos. Haveria, afinal de contas, uma dominação masculina nestas paisagens? A partir da revisão da literatura foi possível observar que estamos diante muito mais da revelação dos aspectos andróginos dos corpos e das relações nestas paisagens. Estaríamos muito mais diante de uma potência transformativa que precisa ser controlada e em algum sentido isso somente seria possível por meio da proibição da visão feminina do que do idioma da dominação e do controle dos corpos femininos. Além disso, foi feita uma aproximação entre o estado dos corpos durante o acionamento destes tubos secretos e a menstruação feminina, no fundo esses tubos portam uma série de qualidades muitas

vezes ligadas às mulheres mais do que abstraídas delas. Seriam estes tubos espécie de meninas-moças em reclusão, momento quando ver e ouvir também é um elemento central?

O que se observa, quando se olha para todos os capítulos e para a descrição envolvida nesta tese, é que os aspectos estéticos que envolvem a fabricação e o sopro dos aerofones nestas paisagens tem efeitos cosmopolíticos. Essa relação cosmopolítica implicada no sopro destes instrumentos de vento remete não somente na capacidade de possibilitar a comunicação e a tradução de outros mundos, mas, sobretudo, na qualidade como essa relação é estabelecida. Preceitos estéticos envolvidos na produção do seu tubo, na madeira escolhida, o modo como é caracterizado o repertório, se ele é mais flexível ou mais fechado às invenções do cotidiano, revelam também o modo como se estabelece a relação com figuras da alteridade. Ainda assim, se pensarmos na diferença entre a capacidade de duração, de atração, a qualidade dos tubos que são gente e também as relações de gêneros, podemos observar que estamos diante de objetos incompletos, montados a partir de partes que refletem uma qualidade relacional que impede a constituição de sua totalidade. Estaríamos diante, utilizando as reflexões de Pierre Clastres de objetos contra o Estado, contra a possibilidade de efetuação de uma totalidade transcendente.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALEMÁN, Stephanie. From Flutes to Boom Boxes: musical symbolism and change among the Waiwai of southern Guyana. In: **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

ALLARD, Olivier. De l'os, de l'ennemi et du divin. Réflexions sur quelques pratiques funéraires tupi-guarani. **Journal de la Société des Américanistes** 89 (2): 149-169. 2003.

ALMEIDA, Lígia R. **Estar em Movimento é Estar Vivo: territorialidade, pessoa e sonho entre famílias tupi guarani**. Tese de Doutorado, PPGAS-USP. 2016.

ARAÚJO, Bru Pereira de. **Fecundações cruzadas: gêneros ameríndios e incursões antropológicas**. Dissertação de mestrado. PPGCS, Universidade de São Paulo. 2019.

ARONI, Bruno. **A Casa da Jararaca: artefatos, mitos e música entre os Paresi**. Editora Novas Edições Acadêmicas. 2015.

AYTAI, Desidério. As Flautas Rituais dos Nambikuara. **Revista de Antropologia**, São Paulo, nº 15/16: 69-75. 1968.

BALDUS, Herbert. **Estórias e Lendas dos Índios**. São Paulo, Editora Literart. 1960.

BALLIER, Irène. Réflexions sur la Question du Genre dans les Sociétés Amazoniennes - Irène Ballier. : L'Homme. 1993.

BARBOSA, Gabriel. **Os Aparai e Wayana e suas Redes de Intercâmbio**. Tese de Doutorado FFLCH-USP. 2007.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), São Paulo. 2008.

_____. **Choses (In)visibles et (Im)périssables: temporalité et matérialité des objects rituels dans les Andes et en Amazonie**. Gradhiva, 2008.

_____. O Traçado, a Música e as Serpentes da Transformação no Alto Xingu. In: **Quimeras em Diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. LAGROU, E. & SEVERI, C. (org.). Rio de Janeiro, 7 Letras. 2013.

_____. Pulpulu e Warayumia: história e imagética do troceno do alto Xingu. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum. vol.15 no.3 Belém 2020

BARRETO, João Paulo; AZEVEDO, Dagoberto Lima; MAIA, Gabriel Sodré; SANTOS, Gilton Mendes dos; DIAS JR., Carlos Machado; BELO, Ernesto; BARRETO, João Rivelino Rezende; FRANÇA, Lorena. Omerô: constituição e circulação de conhecimentos yepamahsã (Tukano). Manaus: Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI)/Universidade Federal do Amazonas/EDUA, 2018.

BARROS, Líliam Cristina da Silva. O Kapiwayá e seu Lugar no Universo Músico-coreográfico-ritual de um Clã Desana, alto rio Negro, Amazonas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 2, p. 509-523, maio-ago. 2012.

BASSO, Ellen. Musical Expression and Gender Identity in Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil. In: Ellen Koskoff (eds.). *Woman and Music in Cross-Cultural perspective*. New York, Greenwood Press. 1987.

BEAUDET, JEAN-Michel & PAWE, Jacky. **Dançaremos até o Amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia**. São Paulo, Edusp. 2017.

_____. Mystery Instruments. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

_____. **Souffles d'Amazonie: les orchestres tute des Wayãpi**. Collection de la Société Française d'Ethnomusicologie, III. Nanterre: Société d'ethnologies. 1997.

BELAUNDE, Luisa Elvira. A Força dos Pensamentos, o Fedor do Sangue: hematologia e gênero na Amazônia. *Revista de Antropologia*, v. 49. nº 1. 2006.

_____. O Ninho do japu: perspectivismo, gênero e relações interespecies airo-pai. **Revista de Antropologia Amazônica**. volume 11 (2); 657-687. 2019.

BERTOLIN, Gabriel. **Entre Outros uma análise da transformação ritual entre os Kagwahiva**. Dissertação de Mestrado. PPGAS-UFSCar. 2014.

BETTS, LaVera. **Dicionário Parintintin-Português Português-Parintintin**. Brasília: Summer Institute of Linguistics. 1981.

_____. **Kagwahiva Dictionary**. Associação Internacional de Linguística (SIL). Anápolis, Goiás, 2012.

BONILLA, Oiara. A Isca e o Parasita: ritual e humor paumari contra o poder. Maloca: **Revista de Estudos Indígenas**, Campinas SP, Vv. 4. 2021.

BRIGHMAN, Marc. Amerindian Leadership in Guianese Amazonia. Thesis St. John's College & Department of Social Anthropology University of Cambridge. 2007.

_____. Archetypal Agents of Affinity: "sacred" musical. In: **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

CABRAL DE OLIVEIRA, Joana. **Entre Plantas e Palavras: modos de constituição de saberes entre os Wajãpi (AP)**. Tese de Doutorado, PPGAS-USP. 2012.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. *Revista Antropologia* vol.49 no.1 São Paulo. 2006.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais. 1977.

CARNEIRO, Maurício Soares. Clarinetas Indígenas Brasileiras. **Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte** - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2005.

CARNEIRO DA CUNHA, M. & VIVEIROS DE CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os tupinamba?. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 71, n.1, pp.191-208. 1985.

CASTRO DA SILVA, Wenderson. **Abundância de Bambu (Guadua spp.): variáveis e biomassa arbórea em florestas do Sudoeste da Amazônia**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Acre. 2015.

CESARINO, Pedro. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. Editora Perspectiva, São Paulo. 2011.

_____. Corporalidades Heterotópicas: montagens e desmontagens do humano nos mundos ameríndios e além. **Revista Brasileira de Psicanálise**. volume 50, n.2, p.157-176. 2016.

CHAUMEIL, J. & HILL, J. **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. Bones, Flutes, and the Dead: memory and funerary treatments in Amazonia. In: HECKENBERGER, M. & FAUSTO, M. (org.) **Time and Memory: indigenous amazonia anthropological perspectives**. University Press of Florida. 2007.

_____. The Blowpipe Indians: variations on the theme of blowpipe and tube among the Yagua Indians of de Peruvian Amazon. In: **Beyond the Visible and the Material** (Orgs. Laura Rival and Neil Whitehead). Oxford University Press. 2001.

COELHO DE SOUZA, Marcela. A Cultura Invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico*, 1, 149-174. 2010.

_____. A Pintura Esquecida e o Desenho Roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdjê. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 55 nº 1. 2012.

_____. Conhecimento Indígena e seus Conhecedores: uma ciência duas vezes concreta. In: **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. (Org.) Manuela Carneiro da Cunha & Pedro de Niermeyer Cesarino. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica. 2014.

COELHO, Luís Fernando. **Para uma Antropologia da Música Arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais**. Dissertação de Mestrado, PPGAS-UFSC. 2003.

CUNHA, Leonardo Campos Mendes da. **Toré, da Aldeia para a Cidade: música e territorialidade indígena na grande Salvador**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Da Guerra das Relíquias ao Quinto Império: importação e exportação da História no Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, (44): 73-87. 1996.

DAL POZ, João. **No País dos Cinta Larga: uma etnografia do ritual**. (Dissertação de Mestrado). FFLCH-USP. 1991.

DE LA CADENA, Marisol. **Earth beings, ecologies of practice across Andean worlds**. Durham: Duke University Press. 2015.

DEMARCHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez. 2009.

DESCOLA, Philippe. The Genres of Gender: local models and global paradigms in the comparison of Amazonia and Melanesia. In: **Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration o comparative method** (GREGOR, T. & TUZIN, D. orgs.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001.

ERIBON, Didier. **De Perto e de Longe**. São Paulo, Cosac Naify. 2005.

ERIKSON, Philippe. “I”, “UUU”, “SHHH”: Grito, Sexos e Metamorfoses entre os Matis (Amazônia Brasileira). **Mana** 6(2): 37-64, 2000.

_____. Diálogos à flor da pele... Nota sobre as saudações na Amazônia. **Campos** 10(1):9-27, 2009.

ESTIVAL, Jean-Pierre. La Musique Instrumentale dans un Rituel Arara de la Saison Sèche (Pará, Brésil). In: **Journal de la Société des Américanistes**. Tome 77, pp. 125-156. 1991.

_____. Quelques aspects des polyphonies instrumentales tute des Asurini du Moyen-Xingu. **Cahiers d’ethnomusicologie** 6. 1993.

FAUSTO, Carlos. Chiefly Jaguar, Chiefly Tree: mastery and authority in the Upper Xingu. In: **Sacred Matter: Animacy and Authority in the Americas**. (Orgs.) KOSIBA, S. & JANUSEK, J. Harvard University Press. 2020b.

_____. **Effects: image, agency, and ritual in Amazonia**. University of Nebraska Press. 2020.

_____. **Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia**. São Paulo, Edusp. 2001.

_____. **Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo, Edusp. 2001.

_____. The Bones Affair: indigenous knowledge practices in contact situations seen from an amazonian case. **Royal Anthropological Institute**. 2002.

FÉLIX-da-SILVA et al. Contribuição ao Conhecimento de Eperua bijuga Mart. Ex Benth. **Revista Biota Amazônia**. V5 n1. 2015.

FIGUEIREDO, Paulo Maia. **Desequilibrando o Convencional: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (Amazonas)**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ. 2009.

FILGUEIRAS, Tarciso S. & VIANA, Pedro L.. Bambus Brasileiros: morfologia, taxonomia, distribuição e conservação. In: DRUMOND, P. M.; WIEDMAN, G. (Org.). **Bambus no Brasil: da biologia à tecnologia**. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, 2017.

FIORINI, Marcelo. Desire in Music: soul-speaking and the power of secrecy. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

FRANCHETTO, B. & MONTAGNANI, T. Flûtes des Hommes, Chants des Femmes: imagens et relations sonores chez des Kuikuo du Haut-Xingu. **Gradhiva**, nº 13. 2011.

FRANCHETTO, Bruna. Mulheres entre os Kuikuru. **Revista Estudos Feministas**. v. 4. nº 1. 1996.

_____. Traduzindo Tolo: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos hipermulheres”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 53, p. 23-43. 2018.

_____. Língua(s): cosmopolíticas, micropolíticas, macropolíticas. **Revista Campos**. V.21 N.1 JAN.JuN.2020.

FREITAS, F.; ZARUR, S.; SILVA, D.; FONSECA, J. **O Bambu do Uruá. Comunicado Técnico**. Brasília, Setembro, 2003.

FREITAS, José Garcia de. **Os Índios Parintintin**. **Journal de la Société des Américanistes de Paris**, n.s. Paris, 18: 67-73. 1926.

GALLOIS, Dominique. **Mairi Revisitada: a reintegração da fortaleza de Macapá na tradição oral dos Waiãpi**. São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo & FAPESP. 1994.

_____. **O Movimento na Cosmologia Wajãpi: criação, expansão e transformação do universo**. Tese de Doutorado, PPGAS USP. 1988.

_____. O Pajé waiãpi e seus “Espelhos”. **Revista de Antropologia**. v. 27-28, p. 179-96. 1985.

GOMES LUIS, Zanderluce; NOGUEIRA, Jêniler Silva; RIBEIRO, Dalva Graciano; SCHERWINSKI-PEREIRA, Jonny. Caracterização anatômica dos órgãos vegetativos de bambu (Poaceae, Bambusoideae). In: In: DRUMOND, P. M.; WIEDMAN, G. (Org.). **Bambus no Brasil: da biologia à tecnologia**. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, 2017.

GREGOR, Thomas & TUZIN, Donald. Comparing Gender in Amazonia and Melanesia: a theoretical Orientation gender in Amazonia and Melanesia. In: **Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration o comparative method** (GREGOR, T. & TUZIN, D. orgs.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001.

_____. Reflections on the Land of Melazonia. In: **Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration o comparative method** (GREGOR, T. & TUZIN, D. orgs.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001a.

GREGOR, Thomas. **Anxious PLeasures: the sexual lives of amazonian people**. Chicago. The University of Chicago Press. 1985.

GUERREIRO, Antonio. **Ancestrais e suas Sombras: uma etnografia da chefia kalapalo e seu ritual mortuário**. Campinas, Editora Unicamp. 2015.

HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte, Editora Autêntica. 2013.

HEURICH, Guilherme. **Música, Morte e Esquecimento na arte verbal Araweté**. Tese de Doutorado. PPGAS Museu Nacional. 2015.

HILL, Jonathan. Sacred Landscapes as Environmental Histories in Lowland South America. In: HILL, J. & HORNBORG, A. (Org) **Ethnicity in Ancient Amazonia: reconstructing past identities from Archaeology, Linguistics, and Ethnohistory**. University Press of Colorado. 2011.

_____. Soundscaping the World: the cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind intruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

_____. The Variety of Fertility Cultism in Amazonia: A Closer Look at Gender Symbolism in Northwestern Amazonia. In: **Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration o comparative method** (GREGOR, T. & TUZIN, D. orgs.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001.

HOUSEMAN, Michael. O Vermelho e o Negro: um experimento para pensar o ritual. **Mana** 9(2):79-107. 2003.

HUGH-JONES, Stephen. Body Tubes and Synaesthesia. **Mundo Amazónico** 8(1). 2017.

_____. The Fabricated Body: objects and ancestors in Northwest Amazonia In: **The Occult Life of Things: native Amazonian theories of materiality and personhood**. SANTOS-GRANERO, F. (Org.). University of Arizona Press. 2009.

_____. Nomes Secretos e Riqueza Visível: nominação no noroeste amazônico. **MANA** 8(2):45-68, 2002.

_____. The Gender of Some Amazonian Gifts: an experiment with an experiment. In: **Gender in Amazonian and Melanesia: an exploration of the Comparative Method**. (Org.) GREGOR, Thomas & TUZIN, Donald. University os California Press. 2001.

_____. **The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in northwest Amazonia**. Cambridge, Cambridge University Press. 1979.

ICMBio/IBAMA. **Plano de Manejo Parque Nacional dos Campos Amazônicos. Brasília.** 2016.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical.** Goteborg. 1935. Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Editora Cultrix, São Paulo. 2010.

JAKUBASZKO, Andrea. *Imagens da Alteridade: um estudo da experiência histórica dos Enawene Nawe.* Dissertação de mestrado. PPGAS-PUC/SP. 2003.

JOURNET, Nicolas. *Hearing Without Seeing: sacred flutes as the médium for na avowed secret in Curripaco masculine ritual.* In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind intruments in lowland south American.** University of Nebraska. 2011.

KARADIMAS, Dimitri. *La Métamorphose de Yurupari: flûtes, trompes et reproduction rituelle dans le nord-ouest amazonien.* Journal de la Societé des Americanistes. 2008.

KELLY, Jose Antonio. *On Yanomami ceremonial dialogues: a political aesthetic of metaphorical agency.* **Journal de la société des américanistes.** 2017.

KIKUCHI, T. & POTIGUARA, R. *Aspectos Anatômicos dos feixes vasculares de Scratea exorrhiza* In **Revista Biota Amazônia**, v6 n2. 2016.

KOHN, Eduardo. *Como os Cães Sonham: naturezas amazônicas e as políticas do engajamento transespécies.* **Ponto Urbe** [Online], 19. 2016.

KRACKE, Waud. **Force and Persuasion leadership in an Amazonian Society.** Chicago and London: The University of Chicago Press. 1978.

LAGROU, Els. *Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies.* In: **Sociologia e Antropologia.** Rio de Janeiro, v.08.01. 2018.

_____. *Podem os Grafismos Ameríndios ser Considerados Quimeras Abstratas? Uma Reflexão sobre uma arte Perspectiva.* In: **Quimeras em Diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.** LAGROU, E. & SEVERI, C. (org.). Rio de Janeiro, 7 Letras. 2013.

LASMAR, Cristiane. **Antropologia Feminista e Etnologia Amazônica: A questão do Gênero nas Décadas de 70 e 80.** Dissertação de Mestrado. Museu Nacional/UFRJ. 1996.

LATOUR, Bruno. **Reflexões sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches.** Editora Edusc, Bauru. 2002.

LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão.** São Paulo, Editora Aleph. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta.** Editora Brasiliense, Brasília. 1986.

_____. **A Origem dos Modos à Mesa.** São Paulo, Cosac Naify. 2006.

_____. **O Cru e o Cozido**. Cosac Naify, São Paulo. 2004.

_____. As Organizações Dualistas Existem? In: Antropologia Estrutural. São Paulo, Cosac Naify. 2008.

_____. **Do Mel às Cinzas**. São Paulo, Cosac Naify. 2004a.

_____. **História de Lince**. São Paulo, Companhia das Letras. 1993.

_____. **O Uso das Plantas Silvestres da América do Sul Tropical. Suma Etnológica Brasileira**. Volume I Etnobiologia. Org. Darcy Ribeiro. Petrópolis, Vozes. FINEP. 1986.

LIMA, Ana Gabriel Amorim de. A Cultura da Batata-doce: cultivo, parentesco e ritual entre os Krahô. **Mana**, vol. 23. n. 2. 2017.

LIMA, Tania Stolze. O Dois e seu Múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana** 2(2):21-47. 1996.

_____. O Dois e seu Múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana** vol.2 no.2 Rio de Janeiro. 1996.

_____. Para uma Teoria Etnográfica da Distinção Natureza e Cultura na Cosmologia Juruna. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 14. nº 40. 1999.

_____. **Um Peixe Olhou pra Mim: o povo Yudjá e a Perspectiva**. Sao Paulo, Editora Unesp. 2005.

_____. Uma História do Dois, do Uno e do Terceiro. In: **Lévi-Strauss Leituras Brasileiras**. QUEIROZ, Ruben Caixeta. & NOBRE, Renarde Freire. (orgs.). Belo Horizonte, Editora UFMG. 2008.

LUCAS, Maria Luísa. Instruments des hommes et sons des animaux chez les Bora d'Amazonie colombienne. **Blog Carnets de Terrain: le blog de la revue**. 8 de Março de 2021.

MACIEL, Mayara. **Da Raíz aos Frutos: as palmeiras são riquezas das populações amazônicas**. Disponível em <https://www.museu-goeldi.br/noticias/da-raiz-aos-frutos-as-palmeiras-sao-riquezas-das-populacoes-amazonicas-1> Acesso em 20 de Dezembro de 2019. 2017.

MAIA, Gabriel Sodré. **Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano)**. Editora da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Amazonas. 2018.

MAIZZA, Fabiana. As Sete Meninas: reflexões sobre mulheres, experiência e efeitos jarawara. **Cadernos Pagu** (49). 2017.

_____. De Mulheres e Outras Ficções: contrapontos em antropologia e feminismo. **Ilha**. v. 19, n. 1, p. 103-135. 2017.

MANIGLIER, Patrice. 'Cuántos Planetas Tierra?' el giro geológico en antropología. **Avá** [online].n.29, pp.199-216. 2016.

MANSUTTI RODRÍGUEZ, Alexander. Flutes in the Warime: musical voices in the piaroa world. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

MATAZEIRO FILHO, Edson Tosta. **A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios ticuna**. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP. 2015.

MATOS, Beatriz de Almeida. O Perigo do Olhar da Mulher: reflexões sobre gênero e perspectiva a partir de um ritual de iniciação masculina matses. **Revista de Antropologia Amazônica**. volume 11 (2); 637-656. 2019.

McCALLUM, Cecilia. Aquisição de Gênero e Habilidades Produtivas: o caso Kaxinawá. **Revista Estudos Feministas**. Vo. 7. nº 1 e 2. 1999.

_____. Notas sobre a Categoria "Gênero" e "Sexualidade" e os Povos Indígenas. **Cadernos pagu** (41), julho-dezembro de 2013.

_____. Ritual and the Origin of Sexuality in the Alto Xingu. In: HARVEY, O. & Gow, O. (eds.) **Sex and Violence: issues in representation and Experience**. London. Routledge. 1994.

MEHINAKU, Mutua. **Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado PPGAS Museu Nacional. 2010.

MEILLASSOUX, Claude. **Maidens, Meal and Money: capitalism and the domestic community**. Cambridge, Cambridge University Press. 1981.

MELLO, Maria Ignes. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC. 2005.

_____. **Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado PPGAS, UFSC. 1999.

_____. The Ritual of Iamurikuma and the Kawoká Flute. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

MENÉNDEZ, Miguel. **Uma Contribuição para o Estudo dos Tupi Centrais**. (Tese de Doutorado). FFLCH-USP, 1989.

MENEZES BASTOS, Rafael de José. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu**. Florianópolis, editora da UFSC. 1999.

_____. Leonardo, a Flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 49 nº2. 2006.

_____. Audição do Mundo Apuã II: conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres ouvindo o aparentemente inaudível. *Antropologia em Primeira Mão*. 2012.

_____. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* 13 (2): 293-316. 2007.

_____. Músicas nas Terras Baixas da América do Sul, um Panorama Hoje. **Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán**. 2018.

_____. O Mundo Acústico dos Kamayurá: os estranhos sons que não percebemos. *Revista de Atualidade Indígena ano I*, n. 3, p. 24-31. 1977.

_____. Sobre as Flautas Sagradas Xinguanas e a Antropologização do Mundo. *Revista de Antropologia*. 2021.

MENGET, Patrick. Notas Sobre as Cabeças Mundurucu. In: **Amazônia etnologia e história indígena**. Org(s) CARNEIRO DA CUNHA, M. & VIVEIROS DE CASTRO, E. FAPESP, São Paulo, 1993.

METRAUX, Alfred. Le Bâton de Rythme: Contribution à l'étude de la distribution géographiques des éléments de culture d'origine Mélanésienne en Amérique de Sud. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, n.s. 1927.

MILLER, Joana. **As Coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)**. Tese de Doutorado, PPGAS - MUSeu Nacional. 2007.

MONTAGNANI, Tommaso. Corpos Sonoros: instrumentos e donos na prática musical dos Kuikuro do Alto Xingu. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Online, 59(1): 201-223. 2016.

_____. **Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores Chez les Kuikuro du Haut-Xingu**. Tese Doutorado, EHESS. 2011.

MORAIS, Marcele. Corpo e gênero a partir do perspectivismo e multinaturalismo ameríndio. *Revista de Antropologia do Centro-Oeste*. v. 8 n. 16. 2021.

MURPHY, Robert F. **Mundurucú Religion**. University of California Press. Barkeley and Los Angeles. 1958.

NIMUENDAJÚ, Curt. Os Índios Parintintin do Rio Madeira. *Jornal de La Société des Américanistes*, tome 16, 1924 pp. 201-278.

NODARI, Alexandre. A Tradução da/dá Origem: notas sobre mito, romance e encontros de mundo. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 9, n. 2, p. 83-94, 2020.

NUNES PEREIRA, Manoel. **Moronguetá: um decameron indígena**, Volume 2. Rio de

OLIVEIRA, Joana Cabral de. **Entre Plantas e Palavras: modos de constituição de saberes entre os Wajãpi**. Tese de Doutorado PPGAS-USP [Orientação Dominique Gallois]. 2012.

OVERING, J. & PASSES, A. Introduction: Conviviality and the Opening up of Amazonian Anthropology. In: **The Anthropology of Love and Anger: the Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia**. London & New York, Routledge, 1998.

OVERING, Joanna. Elementary Structures of Reciprocity: a comparative note on Guianese, Central Brazilian, and North-West Amazon Socio-Political Thought. **Antropologica** 59-62:331-348. 1984.

_____. Men control women? The “catch 22” in the analyses of gender. **International Journal of Moral and Social Studies**, vol. 1, n.2, summer, 1986.

PANSINI, et al. Riqueza e Seletividade de Palmeiras ao Longo de Gradientes Ambientais na Região do Interflúvio Purus-Madeira em Porto Velho, RO. **Revista Biota Amazônia**, Macapá, v. 6, n. 2. 2016.

PEGGION, Edmundo. **Relações em Perpétuo Desequilíbrio: a organização dualista dos povos Kagwahiva da Amazônia**. Editora Annablume, 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: sobre gênero e música do Jurupari. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 93-118, out. 1999.

_____. **Música Ye’Pa-Massa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro**. Dissertação de Mestrado. PPGAS UFSC. 1997.

_____. **O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado em antropologia social, UFSC. 2004.

PRINZ, Ulrike. Spirits, Ritual Staging, and the Transformative Power of Music in the Upper Xingu Region. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

RIVIÈRE, Peter. **Myth and Material Culture: some symbolic interrelations**. University of Washington Press. 1969.

RODGERS, Ana Paula Lima. **O Ferro e as Flautas regimes de captura e percibibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional na Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

_____. A Soma Anômala: a questão do suplemento no xamanismo e na menstruação ikpeng. **Mana** 8(2):91:125. 2002.

RUEDAS, Javier. An “Inca” Instruments at a “Nawa” Feast: marubo flutes and alterity in amazonian context. In: **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

SACHS, C. HORMBOSTEL, E. **Systematik der Muiskinstrument**. Berlin: vols. 4 & 5. 1914.

SALLES, Pedro Paulo. A Sociedade Secreta das Iyamaka, as “flautas” Paresi Haliti. **Revista Debates/Unirio** n19. 2017.

SANTOS-GRANETO, Fernando. Introduction: amerindian constructional views of the world. In: SANTOS-GRANERO, F. (Org.). **The Occult Life of Things: native Amazonian theories of materiality and personhood**. University of Arizona Press. 2009.

SEEGER, A. & BRABEC DE MORI, B. Introduction: considering music, humans, and non-humans. **Ethnomusicology Forum**. Vol. 22, nº. 3. 2013.

SEEGER, A; DA MATTA, R; VIVEIROS DE CASTRO, E. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19. 1979.

SEEGER, Anthony. **Por que Cantam os Kisêjê: uma antropologia de um povo amazônico**. São Paulo, Cosac Naify. 2015.

SEVERI, Carlo. Memory, Reflexivity and Belief reflections on the ritual use of language. **Social Anthropologist**, 10, 1, 23:40. 2002.

SHIRATORI, Karen. **O Olhar Envenenado: da metafísica vegetal jamamadi (médio Purus, AM)**. Tese de Doutorado. PPGAS-Museu Nacional. 2018.

_____. Vegetalidade Humana e o Medo do Olhar Feminino. In: **Vozes Vegetais: diversidade, resistência e história da floresta**. Org. CABRAL DE OLIVEIRA, J.; AMOROSO, M.; MORIM DE LIMA, A.; SHIRATORI, K.; MARRAS, S.; EMPERAIRE, L. São Paulo, Editora Ubu. 2021.

SILVEIRA, Marcos. **A Floresta Aberta com Bambu no Sudoeste da Amazônia: padrões e processos em múltiplas escalas**. Edufac. 2001

STENGERS, Isabelle. Un Engagement pour le Possible. **Cosmopolitics** nº1 juin 2002.

_____. The Cosmopolitical Proposal. I: LATOUR, B. & WEIBEL, P. (orgs.). **Making Things Public: atmospheres of democracy**. Cambridge, Mit Press. 2005.

STRATHERN, Marilyn. **Learning to see in Melanesia: lectures given in the department of social anthropology**, Cambridge University 1993-2008. HAU: Masterclass Series, V. 2. 2013.

_____. Necessidade de Pais, Necessidade de Mães. **Estudos Feministas**. Ano 3, nº 2. 1995.

_____. **O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Editora da Unicamp, Campinas. 2006.

_____. Sem Natureza, Sem Cultura: o caso Hagen. In: Strathern, M. **O Efeito Etnográfico e Outros Ensaio**s. São Paulo, Cosac Naify. 2014.

SZTUTMAN, Renato. **O Profeta e o Principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. Editora Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

_____. Ética e Profética nas Mitológicas de Lévi-Strauss. **Horizontes Antropológicos**. 2009.

_____. **Caxiri, A Celebração da Alteridade: ritual e comunicação na Amazônia indígena**. (Dissertação de Mestrado). FFLCH-USP. 2000.

_____. **Eduardo Viveiros de Castro série Encontros**. Sztutman, R. (org). Rio de Janeiro, Azougue, 2008.

_____. O Espírito da América. Crítica. **Novos estudos CEBRAP**, (72); Jul 2005.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. **Iepari: sacrifício e vida social entre os índios Arara**. São Paulo, Hucitec/Anpocs/Editora UFPR. 1997.

VAN VELTHEM, Lucia. **O Belo e a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Tese de Doutorado, PPGAS USP. 1995.

VILAÇA, Aparecida. **Comendo como Gente: formas de canibalismo Wari' (Pakaa Nova)**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ. 1992

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. São Paulo: Zahar/ANPOCS. 1986.

_____. Atualização e Contra-Efetuação do Virtual: o processo do parentesco. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaio**s, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

_____. Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca. **Revista NOvos Estudos**. 2007.

_____. Imanência do inimigo. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaio**s, São Paulo, Cosac & Naify, 2002a.

_____. O Medo dos Outros. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 54 n° 2. 2011.

_____. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaio**s, São Paulo, Cosac & Naify, 2002b.

_____. Xamanismo Transversal: Lévi-Strauss e a Cosmopolítica Amazônica. In: **Lévi-Strauss Leituras Brasileiras**; Org. Ruben Caixeta de Queiroz & Renarde Freire Nobre, Editora UFMG, Belo Horizonte. 2008.

_____. A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campos**, São Paulo, n° 14/15, p. 1-382. 2006.

_____. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Aceno. **Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.

_____. Exchanging Perspectives: the transformation of objects into subjects in amerindian ontologies. **Common Knowledge** 10(3):463-84. 2004.

_____. O Nativo Relativo. **Mana** 8(1): 113-148, 2002.

WELTMUSEUM WIEN. **Acervo de Cultura Material: Karaja (TO), PAraná (MT), Wajãpi (AP, PA), Wari' (RO)**. Disponível em versão digital: <https://img.socioambiental.org/v/publico/institucional/acervos-weltmuseum-wien> 2016.

WRIGHT, Robin. Arawakan Flute Cults of Lowland South America: the domestication of predation and the production of agentivity. In: CHAUMEIL, J. & HILL, J. (Orgs.). **Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in lowland south American**. University of Nebraska. 2011.

YARIKAYU, Associação. **Yudja Karia: registro da cultura musical do povo indígena yudja**. São Paulo, ISA. 2009.

_____. **Yudja Pãrẽ Abiaha (A História das Flautas Yudja)**. Basel, Suíça. 2006.