

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ANTROPOLOGIA**

**BRUNO EMÍLIO FADEL DASCHIERI**

**Música de Jurupari  
Um Ensaio sobre Sonoridade e Transformação**

Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Antropologia  
da Universidade Federal Fluminense,  
como requisito parcial para obtenção  
do Grau de Mestre em Antropologia

Orientadora: Tânia Stolze Lima

Niterói  
2011

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Tânia Stolze Lima (Orientadora)  
Universidade Federal Fluminense

---

Dra. Marina Vanzolini Figueiredo  
Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Paulo Maia  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Elsje Lagrou (Suplente)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Joana Miller (Suplente)  
Universidade Federal Fluminense

## **RESUMO [ABSTRACT]**

Este trabalho busca refletir sobre as articulações entre os termos sonoridade e transformação a partir de etnografias sobre a região noroeste da Amazônia; com enfoque na música indígena de iniciação masculina: a Música de Jurupari. Busca-se apontar diversos elementos sócio-culturais que gravitam ao redor desta música e de que maneira, a partir dela, podemos percorrer temas significativos da etnologia amazônica. São exploradas algumas imagens da música no Ocidente para contrastar com as características do som nos grupos Tukano analisados. A música do Jurupari fala da reforma dos costumes tanto quanto do início dos tempos; fala de transformação e da constituição de uma vida boa, embora constantemente ameaçada pelo perpétuo desequilíbrio do mundo. A música se insere, através de diversas mediações, no gesto contínuo da diferenciação do cosmos no noroeste amazônico.

This work aims to reflect upon the connections among sonority and transformation, set up from ethnographic works on the Northwest Amazonia; with emphasis on the indigenous music of male initiation rites, knowing as the Jurupari Music. It also seeks to indicate different socio-cultural elements that surround this music and in which way this music allows us to go through important subjects that permeate amazonian ethnology. To achieve this purpose, we explore some images of the music on the West to form a contrast with sounds characteristics among the Tukanon groups herein analyzed. The music of Jurupari expresses the reform of the manners as well as the beginning of the world; it also expresses the transformation and the constitution of a good life, even though constantly threatened by the constant unstability of the world. Therefore, the music introduces itself through different paths, pointing out to a continuous expression of the differentiation of the cosmos on the Northwest Amazonian.

## **PALAVRAS-CHAVE [KEY WORDS]**

Antropologia; Música; Transformação; Jurupari; Noroeste Amazônico.  
Anthropology; Music; Transformation; Jurupari; Amazonian Northwest.

Para meus pais.

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer ao PPGA da UFF pela bolsa de estudos fornecida com os recursos do REUNI.

Agradeço aos professores que tive a oportunidade de acompanhar durante minha trajetória de estudos e que, cada qual à maneira própria de nossos encontros, incentivou esta dissertação:

Tânia Stolze Lima, por todas as aulas e conversas, pelas dicas e conselhos sobre este trabalho e pelo exemplo de como manter sempre vivo o pensamento.

Auterives Maciel, por avivar a paixão pela filosofia e assim me permitir compor uma relação própria entre a vida e o pensar.

Elsje Lagrou, pelos primeiros cursos de etnologia e por sua capacidade de despertar o encanto de seus temas; assim como por compor as bancas de meu projeto e defesa, acompanhando, desta forma, o andamento de meus estudos.

Samuel Araújo, pelo breve, mas cativante contato com o ponto de vista da etnomusicologia; agradeço sua participação e conselhos na defesa do projeto que validou a jornada desta escrita.

Rafael José de Menezes Bastos por estar sempre solícito em todas as vezes que o procurei para tirar dúvidas.

Joana Miller, pelas conversas durante o curso que tive a oportunidade de acompanhar como monitor, graças à bolsa de estudos que me foi fornecida através do REUNI.

Carlos Fausto, pelas aulas, dicas de textos e palestras fornecidas.

Eduardo Viveiros de Castro, pela oportunidade de estudar as Mitológicas de Lévi-Strauss e experimentar suas inquietantes consequências.

Fundamental foi, igualmente, o apoio da equipe que forma a secretaria da pós-graduação em antropologia da UFF.

Também quero agradecer aos:

- colegas de graduação e mestrado, por todos os estímulos ao pensamento e por encarnar junto comigo as questões que vivenciávamos através de aulas e textos; sem suas brincadeiras e conversas de bar, faltaria todo um outro lado deste trabalho. Na UFF tive o prazer de dividir as aulas com Leif e Eric (“irmãos de orientação”), Edgar, Mauro, Camila, Pedro Pio e Pedro Mascarenhas, com quem, junto a tantos outros cuja maior proximidade não foi possível, pude expor e compartilhar inquietações e interesses. Do

Museu Nacional gostaria de aqui lembrar a amizade e companheirismo de Guilherme, Miranda, Orlando, Bruno, Bia, Lú, Rogério, Felipe, Márcia, Virna, Nico, Camila, Hélio e tantos outros colegas. Foi no Museu Nacional que tive o prazer de conhecer aqueles que, vindos do México, viriam a se tornar uma impossível e querida família: Carlo e Edite (os pais), Isabel e Fugi (os irmãos). Agradeço a Isabel por ter manejado as imagens que estão no anexo desta dissertação, evitando, assim, os riscos do desespero de última hora.

- alunos que tive o privilégio e a responsabilidade de acompanhar auxiliando seus cursos de graduação, por colocar minhas ideias no chão com suas perguntas, inquietações e “caras feias”.

- aos companheiros que percorreram comigo as trajetórias musicais que vivi: Marcelo, Leonardo e Dudu, pelo Naípe em Braille; Gui, Lula, Tiaguinho, Michel, Careca e Toni, pelo Baile Convulsão; Amanda, Maiara e Dideus, pelo acolhimento musical e carinho em Rio Branco; a todos os colegas que participaram comigo da Oficina de Música Universal do maestro Itiberê Zwarg.

Em Rio Branco tive o prazer de poder me juntar à Mariana e ao Marcos em seus grupos de estudo e pesquisa, pelo que venho me familiarizando com a terra, as pessoas e as questões deste novo lar. Agradeço igualmente aos meus vizinhos, Rafael e Juliana, por todo apoio e companhia, assim como aos companheiros Victor, Ivanise, Carol, Juan, Flávia, Luna, Baiano, Irene e tantos outros que alegam e compartilham a vida no Acre.

Agradeço a minha família, principalmente a meus pais, sem os quais eu não aprenderia o valor e a beleza da entrega e de tudo o que podem a vontade e o esforço. Sem seus cuidados finais na revisão deste texto, as dificuldades da escrita seriam muito maiores. Aos meus amigos, que multiplicam a vida diante dos meus olhos e através dos quais pude apreender diversos modos distintos de mim mesmo. Ao Conrado, por tudo e mais um pouco.

Por fim, gostaria de agradecer a Luana, a mais persistente companheira voluntária, testemunha das alegrias e conflitos mais sinceros, assim como de todas as metamorfoses; aquela que ouviu pacientemente inclusive os silêncios deste texto. Se não foi por ela que despertei, primeiro para as ciências sociais, depois para a antropologia, foi ao seu lado que vivenciei as questões que mobilizam estas disciplinas. Seu apoio e carinho foram fundamentais para escrita; suas revisões, dúvidas e comentários deram forma a diversas intuições que, de outra maneira, se perderiam pelas páginas desta dissertação.

## SUMÁRIO

Abertura	8
Capítulo 1: introdução	13
Imagens do som no Ocidente	16
Antropologia do ruído	20
A música entre os índios sul-americanos	24
Capítulo 2: imagens do noroeste amazônico	29
A Cobra da Transformação	29
Variações antropológicas sobre o sistema interétnico	42
Jurupari	57
A necessidade da mistura e a arte da medida	60
Camadas do Cosmo: fluxos e passagens	67
Pinon e Jurupari, afetos em relação às mulheres	73
Capítulo 3: ritual e música de Jurupari	76
Mito, música e rito, trajetórias no cosmos	76
O mundo He	86
Os instrumentos de Jurupari e a cuia com cera de abelha	92
O caráter diferenciante da língua e a mensagem musical	98
Música indígena e sopro xamânico	101
Piedade: notas sobre a música Ye'pâ-masa	103
Conclusão: coda	115
Bibliografia	120
Anexo 1: povos da TI ARN	124
Anexo 2: Câmara Cascudo	126
Anexo 3: Mitos	129
Anexo 4: Imagens	151

## Abertura

Esta dissertação é o desenvolvimento do projeto de pesquisa apresentado no início de 2010, na Universidade Federal Fluminense, intitulado: a Musicologia das Flautas Sagradas e a Problemática da Alteridade nas Terras Baixas da América do Sul. O projeto defendido tinha como centro gravitacional da exposição, por assim dizer, um tipo particular de performance, denominada Complexo das Flautas Sagradas. Piedade (2004) localiza este Complexo, referindo-se ao continente americano, no arco geográfico que vai desde as terras do alto e médio Orinoco, passando pelo noroeste amazônico, Acre, Chapada dos Parecis, até o Alto Xingu (Piedade, 2004:117). Segundo Piedade:

“Costuma-se chamar de Complexo das Flautas Sagradas a um tipo de ritual onde são empregados aerófonos tipo flauta, trompete ou clarinete como objetos de competência exclusivamente masculina, havendo cerimônias interditas às mulheres acompanhadas de outras proibições. Tais ritos foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Amazônia e na Nova Guiné” (Piedade, 1997:144).<sup>1</sup>

O termo “Complexo das Flautas Sagradas” precisa, conforme orientado pelo professor Samuel Araújo (da escola de música da UFRJ, cuja participação na defesa do projeto foi valiosa), ser contextualizado. A pretensão deste estudo não é dar conta de todas as linhas de força que atuaram na constituição do termo, apenas ressaltar dois pontos: o primeiro é que a sacralidade destes instrumentos está relacionada à cosmologia, através dos mitos e dos ritos de passagem masculinos, nos quais é estabelecida uma restrição visual às mulheres e crianças; segundo: a consolidação do termo na etnologia brasileira, ao menos, é resultado da pesquisa empreendida na UFSC pelo professor Menezes Bastos, seus alunos e ex-alunos<sup>2</sup> (tendo sido adotado por outros pesquisadores da região, ver Aloísio Cabalzar 2008:166).

De qualquer forma, a orientação do professor Samuel é válida, também, por duas razões: a primeira é ressaltar a natureza analítica do termo, capaz de reunir em si realidades etnográficas em parte semelhantes, mas que, por direito, são distintas; a segunda, e de maior importância na economia deste texto, é permitir abordar de um

---

<sup>1</sup> Aerofones são instrumentos que produzem som através da vibração do ar e que estão tipologicamente identificados pelo número 421 no sistema de Hornbostel-Sachs (Hornbostel & Sachs, 1961).

<sup>2</sup> O professor Menezes Bastos e seus alunos compõem ou compuseram o MUSA: núcleo de estudos de arte, cultura e sociedade na América Latina e Caribe, sediado no Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. O termo Complexo das Flautas Sagradas deve sua propagação, em grande parte, aos esforços destes pesquisadores, em particular do professor Menezes Bastos e de seu aluno, hoje professor e doutor, Acácio Tadeu de C. Piedade.



ponto de vista específico os fenômenos implicados no termo, o que, se bem sucedido, não implicará uma generalização do tipo homogeneizante e sim um movimento semelhante à atração gravitacional dos corpos celestes: fazer girar ao redor de um centro, elementos distintos que, estando relacionados uns aos outros, não pretendem um alinhamento do tipo causa e efeito; estes elementos são da ordem dos mitos, ritos e da morfologia social. Qual seria, portanto, o centro gravitacional mencionado? Tal centro será denominado Música de Jurupari<sup>3</sup>, ressaltando, desde já, um ponto comum em relação ao Complexo das Flautas Sagradas: ambos são cunhados dentro do campo acadêmico da antropologia, não constituindo, portanto, termos nativos<sup>4</sup>, ainda que remetendo à vida e ao pensamento destes.

Logo no início do processo de escrita, uma preocupação quanto à forma se impôs: como seria a estrutura do texto? A referência que prontamente estimulou sua feitura foi a série das Mitológicas de Lévi-Strauss (1964, 1966, 1968, 1971), primeiro trabalho lido que compunha a exposição das teses acerca dos mitos ameríndios de acordo com uma estrutura musical. A ideia de utilizar as formas do canto e suas variações, das sonatas e sinfonias, dos concertos, tocatas e fugas, como modo de organizar e expor a pesquisa, foi capaz, mesmo numa primeira leitura, de fazer compreender sob outro ângulo a própria música. Os mitos expostos sob formas musicais permitiam compreender a música para além das influências do estilo de uma época e da capacidade individual do compositor; a música passava a ter semelhanças com o pensamento mítico e este se resguardava nela da expansão do racionalismo como forma privilegiada de compreensão do mundo<sup>5</sup>. Sobre as “causas profundas da afinidade, à primeira vista surpreendente, entre a música e os mitos”, Lévi-Strauss diz:

“Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do

---

<sup>3</sup> Para a adoção do termo Jurupari como referente ao herói mítico e ao ciclo de iniciação masculina ver S. Hugh-Jones, 1979:7.

<sup>4</sup> Cada povo indígena tem um termo em sua própria língua para denominar a música, entretanto os indígenas podem utilizá-lo na comunicação com interlocutores específicos, no caso, os brancos.

<sup>5</sup> Com o desenvolvimento das ciências, o discurso mítico perde valor como modo de compreensão da realidade. Por outro lado, não se afirma a ausência de racionalidade na música, pois ela pode ser descrita em termos analíticos (análise harmônica) e representada de forma lógica (nas partituras e gráficos de som).

ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade” (Lévi-Strauss, 2004:34-5).

Em sua dissertação de mestrado, Piedade tece uma nota inicial sobre a relação entre Lévi-Strauss e a música ameríndia, na qual qualifica a atitude do autor como paradoxal:

“o desprezo do grande antropólogo em relação à Musicologia Ocidental e à música ameríndia – e justamente dele que teve insights tão brilhantes com relação à mentalidade bipartite, à estrutura dos mitos e à importância da cosmologia no cotidiano dos ameríndios. Talvez ele não tenha um ouvido suficientemente relativizado para perceber o papel central da música nestas sociedades, algo a que muitos dos etnólogos que vêm trabalhando na Amazônia desde os anos 60 têm se referido” (Piedade 1997:11).

Não se pretende contestar nem afirmar este juízo, mas é nítido o impacto do processo de emparelhamento que Lévi-Strauss empreendeu, entre o pensamento mítico e algumas das formas de música europeia, para construir suas Mitológicas. Este impacto (cuja validade é reivindicada na Abertura de O Cru e o Cozido, 2004: 46-51) é o de uma compreensão de mão dupla, que afeta simultaneamente a forma de perceber tanto os mitos, quanto a música. Segundo Roy Wagner “[n]o ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura” (2010:31); neste sentido, e de acordo com a posição do autor, de que cultura implica invenção e criatividade, não há dúvidas de que a criatividade ameríndia foi capaz de afetar a criatividade do antropólogo de forma inventiva.

A outra referência de estruturação para o texto, veio da tese de doutoramento de Piedade (2004). Nesta, o autor expõe sua análise através de blocos nomeados da mesma forma que as partes musicais do ritual observado entre os Waujá: toques de abertura e fechamento preenchidos por toques mediadores, cada um com seu tema. Tal paralelismo entre a estrutura que resulta de sua observação e participação ritual, com a estrutura que expõe os elementos de sua tese antropológica, tornou a leitura estimulante no sentido de que resultava uma variação a mais, propriamente antropológica, da música indígena. Ora, apesar de ser uma solução interessante, não poderia servir para este estudo pelo fato de que não havia sido realizado trabalho de campo. Como então definir a forma desta dissertação?

Duas alternativas se apresentaram: a primeira seria utilizar a ordenação do ritual de iniciação masculina Barasana (descrito por Stephen Hugh-Jones em seu trabalho de 1979, *The Palm and The Plêiades*; descrição mais detalhada de um ritual de Jurupari de que foi possível tomar conhecimento); a segunda seria valer-se da estrutura de estilos musicais familiares, com o intuito de empreender a compreensão de mão dupla que tanto impressionara nas Mitológicas de Lévi-Strauss. Ambas as alternativas traziam o risco de bloquear o processo de escrita devido ao trabalho de composição da estrutura; sem mencionar o fato de que demandariam um tempo maior de pesquisa bibliográfica (no primeiro caso), ou um esforço (no segundo caso), algo contraditório, de definir as formas de estilos populares, consideravelmente mais maleáveis em sua composição do que a música erudita europeia<sup>6</sup>.

Pois bem, se não servirão de base formas da música popular, serão, entretanto, utilizadas estratégias de redação semelhantes aos ritornelos musicais e outros sinais de retorno e salto que encontramos na escrita das partituras. Esta opção resultou ser mais interessante, pois corresponde à forma pela qual as leituras agiam sobre o pensamento: sessões curtas, capazes de acompanhar os estímulos que as questões produziam. Com isso, considerou-se, por um lado, não haver aqui espaço suficiente para cobrir plenamente temas de complexidade reconhecida (como por exemplo, as relações entre mito, rito e cotidiano, ou ainda os temas da filiação e afinidade, do perspectivismo e das noções de corpo e alma, do mito e sua relação com a história) e, por outro, não empreender um esforço de pensamento que termine por configurar uma imagem clara e estável da música indígena; realidade que apresenta maior afinidade com o arrebatamento e o desequilíbrio. Além do mais, o tema desta dissertação, definido acima como o movimento gravitacional de distintos corpos ao redor da Música de Jurupari, poderá ser melhor ilustrado se compreendermos esses corpos como aquelas curtas sessões. Tal formato permite também recorrer a distintas etnografias e livros, possibilitando dimensionar um tipo específico de profundidade da análise: composta por

---

<sup>6</sup> Quando vamos a uma loja de discos musicais, ou buscamos gêneros de música em listas da internet, encontramos nomes muitas vezes referidos a estilos, ou ritmos (“samba”, “jazz”, “pop”). Tais rótulos sugerem padrões de composição e execução dos arranjos musicais; contudo, menos que associados à restrição da expressão sonora, tais padrões servem, na prática, como sugestões para a criação de temas, motivos e performances. Penso que a utilização de uma “forma da música popular” tem algo de contraditório em si, não pela impossibilidade de sua concepção, mas por ser algo que não compreende a própria música. Formas podem e são deduzidas da música popular, com elas produzimos linguagens que nos permitem expressar um tipo de entendimento específico sobre o universo sonoro; elas não se querem música, apenas servem para sua difusão, registro e análise.

reverberações entre temas da música em nossa Cultura, por um lado, e, por outro, acontecimentos e temas vividos pelos povos Tukano.

## Capítulo 1: introdução

Esta dissertação busca aproximar-nos de um modo específico da produção sonora indígena, aquela aqui denominada Música de Jurupari e que se pode encontrar junto aos povos do noroeste amazônico. Seu conteúdo consiste em uma revisão bibliográfica conduzida pela música; delimitação necessária para percorrer o vasto material produzido, tentando não tornar aborrecido o texto<sup>7</sup>. Entretanto, pode-se dizer que a música é um canal de entrada privilegiado, se não para a etnologia como um todo, ao menos para a que versa sobre a vida na região banhada pelos rios Uaupés, Içana e Negro. A música é aspecto constituinte de importantes rituais coletivos e os múltiplos engajamentos em que a sonoridade se inscreve são fundamentais para fabricação, manutenção, ou transformação das perspectivas entre os ameríndios. Passemos agora, portanto, à afinação dos nossos instrumentos.

A música que será tratada nestas páginas não deve ser compreendida como a generalização deste conceito às realidades indígenas<sup>8</sup>; porém, será mantido o termo por três motivos: o primeiro é que, remetendo ao senso comum, pode servir-nos de contraponto à compreensão, meio de interação com realidades que partilham pressupostos distintos. Nesse sentido, trocando a palavra cultura por música, pode-se seguir Roy Wagner quando afirma que “[u]m antropólogo denomina a situação que está estudando como ‘cultura’ antes de mais nada para poder *compreendê-la* em termos familiares, para saber como lidar com sua experiência e controlá-la. Mas também o faz para verificar em que isto afeta sua compreensão da cultura em geral (2010:39)”. O

---

<sup>7</sup> Os termos “noroeste amazônico”, “noroeste da Amazônia”, “bacia dos rios Uaupés, Negro e Içana”, são todas formas distintas de se referir à região etnográfica dos povos indígenas das famílias linguísticas Tukano, Aruak e Maku que inspiram este trabalho. A bibliografia sobre o noroeste amazônico e sobre o Jurupari é vasta. Viajantes, missionários e antropólogos escreveram tanto sobre a organização social, quanto sobre a vida espiritual e cosmologia dos povos da região. Mas é apenas no século vinte que a bibliografia ganha consistência no que diz respeito à controversa figura do Jurupari (Karadimas, 2007a: 46 nota 2). O noroeste amazônico é delimitado pelas fronteiras entre Brasil, Colômbia e Venezuela. Os povos que aí vivem partilham um sistema de trocas complexo, tanto de narrativas, artesanato e objetos, quanto de rituais, de serviços e parentes. Os povos são classificados como pertencendo a três distintas famílias linguísticas: Tukano, Aruaque e Maku. A Terra Indígena do Alto Rio Negro corresponde ao território brasileiro referente a este sistema. Segundo publicação da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), em conjunto com o ISA (Instituto Sócio Ambiental), são 16 grupos étnicos/linguísticos Tukano Oriental (Tukano), 5 Aruak, 6 Maku e os Yanomami. Há uma tabela anexa no final da dissertação com os nomes de cada um dos grupos das famílias linguísticas e seus principais locais de ocupação.

<sup>8</sup> A definição de música de John Blacking (1995), como os sons organizados pelo homem, pode ser útil para poder utilizar o termo sem maiores problemas; entretanto, veremos como os sons específicos da Música de Jurupari mobilizam mais que homens, articulando tanto estes, quanto a natureza e a sobrenatureza presentes na vida e cosmologia da região.

segundo motivo para manutenção do termo é o valor positivo que se agrega aos sons qualificados musicais no cotidiano. O terceiro motivo é o fato de a música apresentar uma capacidade de significação com particular interesse metodológico. Segundo Menezes Bastos (1999), a música é o pivô de um movimento de conversão entre sistemas de comunicação; qualidade que se pretende incorporar ao aproximar questões levantadas em campos distintos (nos mitos, nos ritos, na morfologia social, nas produções técnica e estética indígena e na teoria antropológica do perspectivismo – Viveiros de Castro, 1996 e Lima, 1996) sem a necessidade de supor um deles como matriz explicativa para os outros (supondo, por outro lado, que tais contextos significativos derivam seu sentido da relação que estabelecem entre si).

É preciso localizar a música dentro do campo geral dos sons percebidos e produzidos pelos homens; assim, serão percorridas gradações que vão do ruído ao sentido, dos sons ambientes à fala, preenchendo tanto o cotidiano, quanto a vida ritual nas aldeias indígenas. A língua é um dos modos através dos quais os povos indígenas do noroeste amazônico se distinguem entre si; da mesma forma, os vivos diferem dos antepassados, pois a voz dos instrumentos de Jurupari é a dos ancestrais da linhagem masculina (sua “língua”) e cada grupo étnico tem um repertório próprio adquirido na diferenciação narrada pelo mito da Cobra da Transformação (ver, p.ex., S. Hugh-Jones 1979:35). Essa aproximação entre vozes humanas e musicais explicita os componentes melódicos da fala (mais visíveis entre nós naquilo que denominamos sotaque) e performáticos da melodia (no sentido em que ambas provocam transformações de estados físicos, rituais e sociais).

A expressão Música de Jurupari, no seu sentido mais restrito, indica os sons produzidos durante os rituais de iniciação masculina<sup>9</sup>; de forma mais ampla, irá remeter aos mitos do herói reformador de mesmo nome, através dos quais temos acesso aos episódios de constituição dos instrumentos e dos rituais. A passagem indicada pelos dois sentidos do termo é aquela entre a performance ritual e o mito, tema da análise de

---

<sup>9</sup> Este também é o sentido que Piedade atribui ao termo em sua dissertação de mestrado: “Estou chamando de Música de Jurupari aquela música que é realizada com os trompetes e flautas sagradas *miriá-pō’ra*, executada principalmente no ritual de Jurupari, o rito de iniciação masculina largamente conhecido em todo o Noroeste Amazônico”. Em seguida, na nota 78 do mesmo trabalho, continua: “O termo Jurupari não é um conceito nativo: foi emprestado do Tupi para a língua franca, significando ali ‘espírito’ (...). Como mostra Goldman, ‘não há nenhum Jurupari’, o termo tendo se difundido através da língua comercial e sendo utilizado pelos nativos indiscriminadamente para designar tudo que é sagrado (1979:255). Talvez tivesse sido mais apropriado utilizar aqui *Miriá-pō’ra-basa*, mas preferi ‘Música de Jurupari’ porque foi assim que os nativos se referiram a este gênero para mim, e é assim que este complexo ritual é mais conhecido na Etnologia” (Piedade, 1997:114-5).

Menezes Bastos sobre o papel da música no meta-sistema de comunicação xinguano. A música é o conector entre o mito e a dança nos rituais, operando o que denominou “conversão semântica intersistemas de comunicação” (Menezes Bastos, 1999:243). Esta qualidade da música: a de permitir passagens entre sistemas de comunicação distintos, encontra ressonância nos mitos dos povos do noroeste amazônico. Os Ye’pâ-masa, grupo Tukano analisado por Piedade (1997), apresentam-nos a música dos miriá-põ’ra (trompetes utilizados nos rituais de iniciação masculina) como capaz de efetivar a passagem entre mundos distintos:

“Conforme o mito da origem dos Ye’pâ-masa (ver Mitos: Cosmogonia Ye’pâ-masa), o surgimento dos instrumentos sagrados se dá quando, no mundo inferior, a mãe do mundo Ye’pâ-pako tirou o seu osso do fêmur e com eles fez os Miriá-põ’ra e os entregou para os quatro ancestrais pa’mili-masa, para que furassem o teto do mundo subterrâneo e atravessassem para o mundo superior. Foi através do som dos miriá-põ’ra que os ancestrais encontraram o local exato por onde deveriam atravessar: o som dos instrumentos serviu de sonda, fazendo ‘tiii...tiii...tiii’” (Piedade, 1997:147).

A capacidade de passagem entre mundos distintos e a qualidade de conversão semântica intersistemas de comunicação que a música apresenta, permitirão percorrer distintos temas da etnologia sulamericana, ressaltados nas etnografias do noroeste da Amazônia: organização social e aliança, gênero e língua, mitologia e ritual, perspectivismo e construção do ponto de vista humano, deslocamento e transformação. Todos estes temas ganham expressão através da Música de Jurupari; as etnografias de S. Hug-Jones (1979) e Piedade (1997) serão os pontos de apoio mais consistentes para compreender-se a dinâmica da organização ritual e sonora nos rituais de iniciação masculina Tukano. A partir delas serão realizados deslocamentos pontuais em direção a outras etnografias, com objetivo de melhor desenvolver os assuntos indicados durante a descrição dos ritos.

A bibliografia sobre os povos indígenas do noroeste amazônico é vasta; serão citados alguns dos títulos apenas para dar a dimensão temporal dos materiais publicados. Cabalzar (2008:345) faz referência a textos de Koch-Grünberg e Curt Nimuendajú que datam das duas primeiras décadas do século XX, sendo possível afirmar que a segunda metade desse século abriga a primeira leva de publicações propriamente antropológicas. Goldman publica, em 1948, um texto intitulado *Tribes of the Uaupés* no *Handbook of South American Indians*, v.III, e, em 1963, *The Cubeo: indians of the Northwest Amazon*; Eduardo Galvão escreveu sobre aculturação no rio

Negro no Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, em 1959. Daí em diante, teremos “Arthur Sorensen (1967), Jean Jackson (1977; 1983; 1984), Christine Hugh-Jones (1979), Kaj Arhem (1981; 1989; 2000), Janet Chernela (1982; 1983; 1993) e Stephen Hug-Jones (1993; 1995; 2002)” (Cabalzar 2008:67).

Não seria possível aventurar-se em um campo tão vasto não fossem as publicações recentes sobre a região: o trabalho de Lasmar (2005) e o já citado Cabalzar (2008). As revisões bibliográficas destes autores, com enfoques críticos respectivamente sobre as questões de gênero e organização social, servirão como guia para esta inserção na literatura sobre o noroeste amazônico. Antes de adentrarmos mais profundamente na realidade etnográfica descrita em relação aos povos Tukano, será feita uma excursão introdutória ao campo da música no Ocidente, assim como em relação aos povos indígenas das terras baixas da América do Sul.

### *Imagens do som no Ocidente*

No livro de J. M. Wisnik (1999), o autor nos informa que o diapasão humano (sua medida própria a partir da qual reconhece todas as outras medidas) é uma frequência entre dez e treze ciclos por segundo; essa é a variação das ondas cerebrais denominadas alfa, referência necessária à percepção humana. Ao redor dos quinze ciclos deixamos de sentir a repetição como pulsação (ritmo) e adentramos naquilo que denominamos melodia e harmonia, sons definidos sobre o pano de fundo do ruído. Existe um limiar que transforma um plano da percepção musical em outro, um acontecimento ou um padrão em outro acontecimento ou padrão. Este limiar é composto, tal qual nossa percepção, pela relação entre (no mínimo) duas frequências distintas, aquela de nossas ondas alfa e aquela do aspecto tornado perceptivo do mundo (cores, sons, formas, cheiros etc.).

Segundo o mesmo autor, o som é normalmente representado de duas formas distintas: ou como uma onda, linha sinuosa disposta em gráfico, ou como a repetição de vibrações (que qualifica 440 Hz - vibrações por segundo - como a nota *lá* de nossa escala musical), alternância entre um sinal que se apresenta e se ausenta. Uma é a imagem de uma linha curva conectando os pontos mais separados (distantes verticalmente) do gráfico, as cristas e os vales; a outra imagem, dizendo-nos ser o silêncio (entre dois impulsos) condição de qualquer som, conjuga contrários em sua definição. As qualidades transformacionais da música indígena (sua tradução



intersistemas, comunicação e realização de passagens entre camadas do cosmos) encontram, em nossas teorias, similaridades no que diz respeito à composição do som: a música como agente de mediação nas transformações, deve ser constituída pela junção de opostos (ausência e presença dos impulsos que constituem a vibração sonora).

O mundo tonal que, de acordo com Wisnik, configura o universo musical da civilização ocidental, apresenta a dialética entre tensão e repouso como princípio articulador de sua dinâmica musical. A escala diatônica composta por sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá e si), que serve de base à música desse universo, apresenta uma instabilidade interna decorrente da armação que os intervalos (distância sonora que distingue os graus da escala, suas notas) proporcionam. Ao contrário da escala pentatônica (composta por cinco notas e associada ao mundo sonoro Oriental, em especial ao Japão e à China), a escala heptatônica do Ocidente apresenta o intervalo denominado trítone (distância de três tons entre duas notas executadas simultaneamente) e deve lidar com sua instabilidade; a escala de cinco notas possui um caráter mais estável, permitindo o repouso melódico em qualquer um dos seus graus. A música tonal, desenvolvida a partir da escala diatônica, espelha, em sua estrutura, a relação entre tensão e repouso (ou conflito e resolução), uma característica que pode ser atribuída a outros aspectos criativos do Ocidente: desde a incessante busca da paz através da guerra, até a constante desestabilização conceitual que move o progresso do conhecimento científico.

“Por ora, importa assinalar que a escala *diatônica*, que permitirá grandes desenvolvimentos à música melódica, e posteriormente polifônica e harmônica, pelas possibilidades contrastivas e conflitivas que ela comporta, oferece, em certo passo da sua história, a *imago mundi* da perfeição defeituosa, de uma ordem onde transam harmonia e perversão potencial, campo dramático sobre o qual a tonalidade se constituirá, mais tarde, fazendo desse conflito, e de sua resolução, o seu elemento mobilizador” (Wisnik, 1999:83).

A escala de sete tons, ou graus, é conhecida desde a antiguidade grega; sofrendo, a instabilidade do trítone, seu maior repúdio durante a Idade Média. Ao contrário de outros sistemas complexos, entretanto referentes ao universo modal (que descreveremos adiante), a música religiosa da Idade Média, isolada dos elementos rítmicos que abafam a instabilidade do trítone, fez todos os esforços possíveis para evitar e contornar a execução deste intervalo carregado de qualidades desagregadoras. Contudo, entre os antigos gregos, a escala diatônica apresentou um desenvolvimento importante, capaz de

ressaltar os atributos da música que, escapando do meramente sonoro, invadem o reino do comportamento humano. Os modos gregos, ainda hoje estudados em cursos de música, consistem na formação de distintas escalas a partir da diatônica: de *dó* a *dó*, de *ré* a *ré*, de *mi* a *mi*, e assim por diante. Cada um dos modos formados por este método definia, segundo o autor, verdadeiros territórios sonoros: eram associados, por sua denominação, a um povo específico, com território e ethos próprio. “O modo *dórico* (formado pelos intervalos que vão de *mi* a *mi*), relacionado ao caráter viril dos lacedemonianos, era ligado tradicionalmente à solenidade (sonora e ética); o *frígio* (de *ré* a *ré*), de afinidades orientais, era ligado por sua vez ao dionisismo” (Wisnik, 1999:85).

A capacidade musical de mobilizar afetos e configurar modos de comportamento foi responsável pela preocupação platônica em relação à adequação de um tipo específico de música ao projeto de cidade ideal proposto n’*A República*. Esta obra configura a imagem do cosmos como música, através da ideia de uma harmonia das esferas: assim como o universo era composto pelo movimento harmônico dos astros, a cidade e a música deveriam corresponder ao ideal do equilíbrio e da boa medida. A analogia entre as ordens numérica, sonora e astral permitia a intuição de uma ordem capaz de conectar a terra ao céu, passando pelo homem, e tendo na música um meio fundamental de constituição da boa vida. Vejamos como funciona a “vitrola” de Platão:

“Trata-se do mito de Er, o Armênio, a quem é dado voltar da morte e contar o que viu. Seu relato epifânico desemboca numa descrição da máquina do mundo que pode ser perfeitamente reconhecida entre nós, hoje, como uma grande vitrola cósmica: os oito círculos estelares (o zodíaco contendo os sete planetas) giram em rotação suave pendidos de um fuso, em várias velocidades (segundo os diferentes ritmos planetários). Sobre cada círculo gira uma Sereia emitindo um som diferente, ‘e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala’, dando a ouvir, podemos dizer, a gama de sons em seu estado idealmente sincrônico. Mas o fuso roda nos joelhos da Necessidade, e de suas três filhas, as Parcas (Láquesis, o passado; Cloto, o presente; Átropos, o futuro), que cantam ao som das Sereias, tocam e giram, cada uma a seu modo, os círculos” (Wisnik, 1999:100).

A harmonia das esferas impunha à música, que oferecia a imagem sonora de tal ordem, a execução sem deslizamentos da escala, visto que tais variações seriam perigosas e trariam o risco da dissolução da ordem entre os humanos. Foi este perigo que fez urgente a problematização sobre qual música seria permitida na cidade ideal; os olhos do filósofo se voltavam para seu povo e percebiam nele um movimento avassalador e

problemático: a música dionisíaca. A oposição entre ordem apolínea e caos dionisíaco permaneceu, entre nós, transformada na dicotomia entre música erudita e popular, entre os concertos clássicos e o carnaval de rua. A separação destes dois gêneros (ou ethos) musicais, com o claro favorecimento do elemento apolíneo, fez com que a música fosse subordinada à palavra e o ritmo à harmonia.

“A cisão musical que está latente na filosofia grega é cisão originária ou, para retomar um termo já usado antes neste livro, *esquismogenética*: corte entre a música como portadora de uma história do sentido (da memória) e a música como recorrência do pulso (esquecimento, dissolução do sentido no refrão onomatopaico, na sílaba rítmica)” (Wisnik, 1999:105).

A música modal, opondo-se ao universo tonal, está do lado da recorrência do pulso, do elemento dionisíaco que reconstitui o mundo através do transe, da dissolução dos limites entre humanidade e cosmos, entre ritmo e harmonia. O universo modal se constitui na oscilação que ora extrai alturas sonoras de pulsos rítmicos, ora extrai batimentos e pulsações da sobreposição contrastante entre frases melódicas distintas. O primeiro destes polos pode ser ilustrado pela música de Bali, na qual diversos instrumentos metálicos de percussão são orquestrados para, em conjunto, produzir frases e movimentos melódicos. Uma das qualidades desta música, que espelha a seu modo a dinâmica descrita para a organização social e cosmológica Balinesa (ver Geertz, 1980), é a “arte de não evoluir, de não acumular, de não criar cisão, através de uma intermitência repetitiva que encadeia os motivos sem conduzi-los compulsoriamente para um crescendo” (Wisnik, 1999:95). O segundo polo pode ser ilustrado pela polifonia dos pigmeus do Gabão, na qual a sobreposição de diferentes vozes produz um rebatimento, tanto de timbres, quanto de intervalos, capaz de funcionar (sonoramente) como a pulsação de tambores (Wisnik, 1999:94).

A música que anima o universo modal possui duas características associadas que lhe permitem produzir uma temporalidade própria, muito próxima àquela dos rituais de fertilidade (da terra e das pessoas) por suas propriedades gerativas; ao redor do centro tonal, indicado por uma nota que serve de base para uma constante variação, sustentam-se movimentos melódicos e harmônicos variados. Além disso, a circularidade rítmica produz uma temporalidade específica, capaz de conter uma constante diferenciação em suas repetições. Tal universo não se reduz a uma progressão temporal cunhada na dinâmica entre tensão e repouso, como no caso de nossa escala diatônica, e não deve, a despeito disso, ser reduzida a uma homogeneidade de sentido: modal e tonal são pontos

de partida contrastantes para a descoberta de indeterminadas variações na expressão e significação das músicas.

### *Antropologia do ruído*

A distinção entre som e ruído não é realizada da mesma forma por todos os grupos humanos. A diferença pode ser estabelecida em vários recortes (espaciais, temporais, de interioridade) e pode alcançar níveis cada vez mais particulares de distinção, podendo gerar, no que diz respeito à vida individual, a transformação da distinção sustentada pelo próprio sujeito (aquele que enuncia a diferença entre som e ruído). Pode-se dizer, inspirando-se em Wagner (2010), que pelo fato de a convenção necessitar da criatividade tanto quanto da invenção, o uso da distinção entre ruído e som acarretaria, no limite, sua própria diferenciação. Ao concebermos a relatividade do ruído na relação entre nós e os outros, temos condições de lidar com uma preocupação básica da etnomusicologia: o que é som para o outro? Ou, qual a distinção feita entre som e ruído em contextos particulares? Para a etnomusicologia, variação é aquilo que atravessa desde corpos individuais até recortes sociais ou culturais, enquanto o constante é a capacidade de lidar com esta oscilação.

A variação pode ser investida por esforços de estabilização ou codificação de seus efeitos (histórias, estruturas, contextos), da mesma forma que pode ser buscada para somar forças criativas ao investimento de desestabilização dos conceitos que, para nós, significam a música. A trajetória do conceito de música não seria, assim, diferente da realizada por outros conceitos ocidentais, cujo uso carrega o mesmo peso da auto-evidência (aqueles que utilizamos para explicar os acontecimentos e que não precisariam, supostamente, ser explicados): política, sociedade, cultura, história, estrutura etc.<sup>10</sup>. No entanto, a variação e a criatividade, persistindo tanto “aqui” quanto “lá”, servem de mediação entre as diferenças que habitam o mundo e as que habitam em nós; o que é produzido com este tipo de comunicação é a transformação dos envolvidos, cada qual interagindo com o outro em seu próprio campo de possibilidades, traçando a diferença entre suas trajetórias na produtividade de seu equívoco mútuo.

O objetivo aqui é aproximar dois contextos a fim de que possam significar-se mutuamente: a proposta de interpretação da música apresentada por Wisnik (1999) e a

---

<sup>10</sup> A lista poderia ser estendida para praticamente todos os nossos conceitos, o que nos levaria à impossibilidade de “sair de dentro de nós mesmos” e ao fim da comunicação.

música de Jurupari. Percebe-se que a música nestes dois contextos apresenta a capacidade de significar o mundo atravessando as diferentes camadas que o compõem. Espera-se, entretanto, não minimizar a diferença própria a cada um dos mundos concebidos através destas músicas, apenas ressaltar a necessidade de mobilizar os engajamentos sonoros expressos nos dois contextos. Compartilhamos o princípio metodológico de Wisnik, ao não buscarmos traduzir um mundo (o nosso) em outro (o do noroeste amazônico ameríndio), mas “apenas se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um (...)” (1999:13). Acompanhemos a descrição que Wisnik, a respeito da criação do Universo, realiza através de termos musicais:

“O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o *continuum* da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso (como o mar, que é, nas suas ondulações e no seu rumor branco [o barulho do mar é a alternância entre todas as alturas sonoras, marulho hipnotizante que contém em si a diferença que é domesticada na escala e nos medidores eletrônicos], frequência difusa de todas as frequências). Fundar um sentido de ordenação do som, produzir um contexto de pulsações articuladas, produzir a sociedade significa atentar contra o universo, recortar o que é uno, tornar discreto o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa operação, a música é o que melhor nos devolve, por via avessa, a experiência da continuidade ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura, estabelecendo o circuito sacrificial em que se trocam dons entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o harmonioso e o informe)” (1999:35).

Pode-se compreender esta cosmologia sonora através da distinção que Roy Wagner propõe em relação à diferença cultural, segundo a qual toda cultura divide o mundo em dois reinos distintos: o do inato (que foge à ação humana) e o do que precisa ser criado (e que corresponde à ação humana). Segundo o autor, existem também duas formas de simbolização humana, a convencionalizante e a diferenciante. Ao investirmos em simbolizações convencionalizantes (na criação do comum ou da sociedade a partir das diferenças que habitam o mundo) contrainventamos a Natureza em sua misteriosa imprevisibilidade. As formas de simbolização diferenciante são aquelas que buscam destacar sobre um fundo de similaridade antropomórfica a condição específica de quem simboliza (da mesma forma como a perspectiva do grupo local, no universo perspectivista ameríndio, deve ser fabricada nos corpos). Em ambos os casos, é preciso criar tanto aquilo que se supõe inato quanto o que é suposto ser do reino da ação humana. Wisnik (1999) apresenta-nos o ruído e o silêncio como dados, cabendo ao homem ser capaz de extrair a música e a sociedade deste contínuo natural.

A capacidade de fazer música é a capacidade de viver o mundo com outros seres humanos. Entretanto, o que significa fazer música, ou seja, o que outra Cultura concebe como pertencendo aos reinos do dado e do que deve ser criado pela ação humana? Qualquer que seja a resposta, uma coisa persistirá: a mediação que a música realiza entre o contínuo e o discreto, entre o particular e o cosmológico. Diferente do desejo de constituir sociedade, a música de Jurupari parece estar voltada para a construção dos corpos e da vida, para a continuidade da periodicidade entre dia e noite, estações de seca e de cheia, vida e morte. A preocupação, neste caso, é canalizar as forças criativas do Cosmos para a produção de vidas particulares, ao invés de canalizar as forças destrutivas da Natureza para construção da vida em comunidade. Muito embora, ambas as construções envolvam o perigo de não se efetivarem.

Wisnik lança mão da metáfora do aparelho de rádio para ilustrar a relação entre som, silêncio e ruído. Acompanhando sua demonstração, buscamos uma associação entre ruído e variação que nos permita compreender a multiplicidade da música em nosso próprio contexto significativo. O silêncio, no aparelho de rádio, é um espaçador que permite a um sinal entrar em um canal específico; o ruído é a interferência neste processo de deslocamento do sinal no interior de um canal ou faixa (pontos de captação que selecionamos no aparelho: as estações). Percebemos algo como ruído quando a faixa (ou canal) é disputada por mais de um sinal, o “som é um traço entre o silêncio e o ruído” (Wisnik, 1999:33). Tal interferência é traduzida, nos termos da teoria da informação, como obstrução da comunicação, um bloqueio na transmissão da mensagem, um som que atua anulando outro. Um processo de “*desordenação interferente*” que, na arte, “se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, provocador de novas linguagens” (Wisnik, 1999:33).

O ruído, retratado como sobreposição de sinais distintos, aponta para o caráter mediador da música. Em nosso ensino tradicional desta disciplina, o estudante aprende a “ler música” na partitura através de várias claves, cada uma correspondendo a zonas de altura diferenciadas (a clave de sol corresponde a uma faixa sonora mais aguda que a clave de fá, ambas se aplicam sobre a partitura e, assim, determinam a extensão sonora do que pode ser escrito). Pensar em várias claves corresponderia à articulação de várias instâncias significativas na compreensão de um fenômeno múltiplo (seja a música ou a vida humana), “onde se podem combinar a percepção das sonoridades, a interação

corporal e também o pensamento poético, históricossocial, antropológico, ou outro” (Wisnik, 1999:12).

Este método de leitura musical é análogo ao método de interpretação do ritual de Jurupari sugerido por S. Hugh-Jones (1979), segundo o qual o rito só pode ser devidamente interpretado ao levarmos em conta suas articulações com o mito (da mesma forma que o mito só pode ser compreendido quando lido através de diferentes ângulos interpretativos). Mito, rito e música são universos constituídos por múltiplos eixos significativos e apresentam uma articulação específica através do papel mediador da música, proposto na teoria de Menezes Bastos (1999). Para o autor, a música é o veículo de conexão entre o mito e as outras artes indígenas, as quais ganham expressão constituindo corpos singulares (pinturas, adornos e dança produzem e reagem a afetos específicos, constituídos através do ritual).

A etnomusicologia apresenta, segundo Menezes Bastos, um dilema de base: etnocentricamente adotando a primazia da linguagem falada sobre todas as outras formas de comunicação, ela tende a confinar a música entre os polos, sistematicamente mantidos separados, da expressão (desprovida de significado) e da semântica (constrangedora das possibilidades de execução). A solução que o autor encontra para contornar este dilema etnocêntrico é a concentração da análise em uma musicologia própria ao campo da antropologia da comunicação. Nesta, os planos expressivos e psicomotor se sobrepõem ao semântico (visto que a música é uma forma de linguagem constitutivamente não referencial). O inverso ocorre nos modelos que versam sobre a linguagem falada, de acordo com os quais a expressão e a articulação são dependentes da função referencial (Menezes Bastos, 1999:41-51).

A música, de acordo com a interpretação dominante no pensamento ocidental, é composta pelos domínios da melodia (notas articuladas na diacronia), do ritmo (descrito por metáforas corporais relativas a pulsos e andamentos) e da harmonia (notas articuladas na sincronia). Estes campos são segmentados e ensinados como instâncias separadas, ainda que constituintes, do fenômeno ‘música’. Wisnik ilustra as consequências deste ato de segmentação como a perda de “todo um horizonte de *insights* possíveis e estimulantes para fazer e pensar músicas” (1999:21-2). A música, para nós, efetiva-se na articulação dos campos que nosso pensamento racional e analítico distingue e descreve como propriedades singulares (abstendo-se de descrever e distinguir os fluxos que conectam os campos).

No âmbito deste trabalho, esta visão crítica a respeito da compreensão da música dentro do nosso campo de conhecimento é aproximada às propriedades mediadoras da execução musical dos instrumentos de Jurupari, no decorrer da iniciação masculina no noroeste amazônico (ilustrados pelas etnografias de S. Hugh-Jones, 1979, entre os Barasana, e de Piedade, 1997, entre os Ye'pâ-masa, ambos da família linguística Tukano). A aproximação remete à metáfora ou à analogia, e opõe-se à literalidade da análise ou à causalidade racionalista. Aproximar é um gesto de significar mutuamente dois contextos de criação humana: nossa música e suas respectivas arenas de debate e criação, e aquilo que apreendemos quando nos voltamos para o que compreendemos como a música dos rituais de Jurupari. A mediação entre vivos e mortos, que é efetivada durante os rituais de iniciação, encontra-se com aquela que presenciamos ao tentar descrever os sons (entre presença e ausência) e a música (entre melodia e ritmo), propondo à pesquisa dois ângulos complementares: tanto a física e a análise de nossos sons e música significam o ritual de iniciação, quanto a mediação entre domínios opostos e complementares do cosmos ameríndio significa as qualidades particulares (e “misteriosas”) que atribuímos à música.

#### *A música entre os índios sulamericanos*

A música é um tema presente desde os primeiros registros que temos dos indígenas das terras baixas da América do Sul. Maurício Soares Carneiro, em seu trabalho sobre clarinetas indígenas brasileiras, apresenta os seguintes relatos do século XVI:

“Já na carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, quando descreve o primeiro encontro com os índios, ele afirma: ‘depois da missa [...] levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina’. O padre Fernão Cardim, em 1584, aponta entre suas descrições, ‘uma cerimônia em que, no terceiro dia, homens e mulheres tocam *gaitas de canna*, umas mais grossas, outras mais finas, fazendo uma harmonia que parece música do inferno, mas eles atuarão nelas como se fossem as mais suaves do mundo’” (Carneiro, 2005:76).

As informações sobre a música indígena que a antropologia nos fornece provêm de diferentes áreas de estudos. Menezes Bastos apresenta-nos a literatura com maiores detalhes: “ela advém de forma predominante da etnologia, encontrando nos estudos sobre a mito-cosmologia, a filosofia, a linguística, as artes como um todo, o ritual e o xamanismo, o simbolismo e a cognição, a história e a política algumas de suas



principais portas de entrada” (Menezes Bastos, 2007:294). Para compreendermos a música indígena, devemos buscar o modo pelo qual os nativos a concebem, além de atentar para os processos técnicos de construção e execução dos instrumentos e da voz<sup>11</sup>. Através da música, relações entre pessoas, animais e espíritos encontram expressão, sendo comum a existência de uma figura da alteridade, algum tipo de outro, em sua execução. O guerreiro araweté (Viveiros de Castro, 1986:581), por exemplo, quando mata um inimigo, deve ficar recluso até que o corpo apodreça no meio da floresta, pois o guerreiro morre junto com sua vítima. Quando o corpo abandonado está devidamente apodrecido, o matador recluso se ergue e canta, e as palavras que saem de sua boca são aquelas do inimigo morto. “Os deuses e os mortos são música, ou músicos: *marakã me’e*.” (Viveiros de Castro, 1986:529). Entre os Wauja xinguanos, as Flautas Sagradas são conhecidas como *apapaatai*, poderoso espírito de sua cosmologia; tocar estes instrumentos significa tê-lo presente, dançando ao lado do flautista por toda a cerimônia (Piedade, 2004:226).

“A música dos Ye’pâ-masa (Tukano orientais do noroeste amazônico) é inaugurada no mesmo mito que narra o movimento de inversão característico da vida: a transformação como risco e modo de relacionamento” (Piedade 2004).

Dessa forma, o movimento das vozes na música instrumental do Jurupari, descrito nos termos da organização sonora própria à nossa Cultura, irá encontrar, nas características da organização social e da narrativa mítica, elementos indispensáveis para sua compreensão. Detalharemos estas relações mais adiante, quando analisarmos o trabalho de Piedade (1997). Por enquanto, vejamos o exemplo dos Wayãpi (povo falante da língua Tupi que vive na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari, no Amapá). Podemos perceber a relação do fenômeno descrito como concentrismo sociológico<sup>12</sup> com a música indígena: de acordo com a esfera concêntrica em questão, haverá um timbre, uma vocalidade e um instrumento específico capaz de atualizar os graus de alteridade dos seres. O risco que envolve as relações com o

---

<sup>11</sup> Para compreender os recortes nativos entre música e não-música, devemos analisar todo o continuum sonoro expresso socialmente e que recobre a gama de sons que vai da fala àquilo que nos parece estruturado similarmente ao que denominamos música (Segeer, 1987 e Menezes Bastos, 1999).

<sup>12</sup> Esta expressão analítica diz de círculos concêntricos que distinguem aqueles que são parentes, situados ao centro, no grupo local, dos que são inimigos, situados no círculo seguinte, e dos espíritos, situados no limite do esquema. Do centro à periferia, o grau de alteridade e perigo dos seres aumenta (Bastos e Piedade, 1999:127-128).

exterior do grupo local é tematizado através dos elementos musicais, indicando uma estruturação que, percorrendo o cosmos, invade a música (Bastos e Piedade, 1999:128).

Segundo Menezes Bastos (1999:242), a comunicação intertribal no Xingu (e possivelmente nas terras baixas da América do Sul como um todo) não se realiza nos termos de uma língua franca, mas antes, nos termos de um complexo ritual de trocas simbólicas e performances. Assim, o autor define aquilo que chama de constrangimento verbalcognitivo da Antropologia:

“[A] supervalorização da língua falada no Ocidente, da cognição, enfim, coisa que se rebate intensamente na ciência, em geral, e na Antropologia, em particular; e a simples não-consideração da problemática crucial a que chamei de ‘conversão semântica intersistemas de comunicação’” (Menezes Bastos, 1999:243)

O papel da música no meta-sistema de discurso verbal presente nos rituais xinguanos é crucial, pois é ela que conecta o mito à dança num movimento de transformação entre sistemas comunicativos (Menezes Bastos, 1999:247)<sup>13</sup>. A música conecta, para além da mitologia e da coreografia, os significados que permeiam as artes plumárias e os adornos corporais presentes nos rituais intertribais do Xingu. Grande pivô do mundo ritual xinguanos, a música é o maior motor de ordenação do mundo e do tempo histórico experimentado no dia-a-dia (Menezes bastos, 1999:250). Os cerimoniais e, dentro destes, a música, são de grande importância para a compreensão das dinâmicas interétnicas presentes no Parque Indígena do Xingu, pois eles constituem a forma de comunicação e relacionamento mais mobilizada (Menezes bastos, 1999:32).

O interesse nos processos envolvidos na música ameríndia está antes direcionado à compreensão da vida social do que ao conhecimento da música como conceito universal da humanidade. A compreensão das relações sociais é alcançada conjuntamente com a compreensão das relações simbólicas, pelo que a análise ganha em densidade à medida que articula estes dois polos da vida. Assim, a música expressa pelo Complexo das Flautas Sagradas só pode ser compreendida através da integração das estruturas presentes nos ritos e mitos que envolvem a música, articulada às circunstâncias da vida daqueles que a executam. É preciso contextualizar e qualificar os

---

<sup>13</sup> Menezes Bastos explicita a diferença entre o que denomina tradução e indicação, apontando o fato de que é o segundo termo que melhor caracterizará as relações de conversão semântica constituintes da cadeia semiótica a ser analisada nos rituais Kamayurá (passíveis de extensão para outros contextos etnográficos): traduzir é a forma de conversão que performa uma perfeita substituição semântica do sistema convertido pelo sistema conversor; a indicação apresenta a incongruência no lugar da substituição perfeita entre sistemas realizada pela tradução; o processo aqui é mais bem definido pela evocação (Menezes Bastos, 1999:55).

enunciados musicais presentes nas performances das Flautas Sagradas. A revisão bibliográfica acerca da organização social do sistema interétnico do noroeste amazônico que será apresentada a seguir, busca satisfazer a qualificação e a contextualização necessárias.

A importância de basear a pesquisa bibliográfica em textos derivados de experiências de campo encontra-se nas palavras de Seeger: “as sociedades estão sempre criando e recriando a si mesmas, cantar é uma importante parte deste processo, e nós devemos evitar pensar em um evento como estático e contínuo” (1987: xvii). Segundo o autor, uma antropologia que se aprofunde nos efeitos e na importância da música para a vida social deve buscar mais do que os modos pelos quais a estruturação do som se revela parte da vida cultural e social de um grupo humano; deve estar atenta ao fato de que a performance musical cria diversos aspectos da vida cultural e social. “Antes que estudar a música na cultura, a antropologia musical estuda a vida social como performance. (...) [A] música é parte da construção e interpretação de relações e processos sociais e conceituais” (Seeger, 1987: xiv). O papel central que a música desempenha na cadeia semiótica das performances rituais realiza a comunicação entre camadas distintas do cosmos indígena, constituindo uma ponte de interpenetração entre o mito e a vida, pelo que traduções e transformações ocorrem, caracterizando a eficácia da performance (Seeger, 1987:6). Para exemplificar estes pontos, será utilizada a análise de Seeger a respeito dos Suyá, situados no nordeste do Mato Grosso, no Parque Indígena do Xingu.

Cantar é, entre os Suyá, uma forma de organizar as atividades sociais de produção, tanto da subsistência física quanto das classificações sociais, assim como constitui um importante modo de comunicação com estrangeiros e espíritos poderosos. “As canções tornam os eventos narrados pelos mitos reais para cada membro da sociedade. Mitos descrevem transformações; nas cerimônias elas são experimentadas pelas pessoas” (Seeger,1987:132). Os textos das canções Suyá versam sobre a ambiguidade entre as identidades, humana e animal. Suas canções sempre vêm do exterior, do mundo dos animais, dos Suyá transformados neles, e de outras coletividades humanas que ocupem a posição da alteridade num contexto determinado (Seeger, 1987:128).

A pessoa Suyá pode ser analisada em três partes: corpo físico, identidade social e espírito. Cada uma destas partes é expressa e constituída por um ou mais conjuntos de gêneros musicais diferentes. A conexão entre música e espírito torna salientes as

afinidades entre performance musical e xamanismo: tal qual xamãs, aqueles que ensinam as canções aprendem-nas através de uma comunicação que seu espírito trava com os espíritos dos animais e de outros entes espiritualizados do universo Suyá (Seeger, 1987:129).

A música, como forma de comunicação e marcação de posição, também ganha saliência no contexto das relações interétnicas. São cantadas músicas de outros grupos e afirmam-se, através de canções, traços de uma singularidade específica, ora coletiva, ora pessoal. A dinâmica dos empréstimos musicais, demonstra-nos o autor, é capaz de expressar a diversidade das circunstâncias pelas quais os Suyá passaram nos anos anteriores à chegada do antropólogo na aldeia. Assim como na performance musical, as características salientadas ritualmente pelo grupo variam de acordo com as especificidades do momento vivido. A relação com a exterioridade do grupo social é inerente ao universo musical Suyá, e faz-se presente mesmo entre aquilo que define a origem da música (Seeger, 1987:133).

“Ao longo de sua história os Suyá aprenderam as canções de poderosos estrangeiros. No passado distante relatado pelos mitos eles aprenderam canções dos jaguares, ratos e inimigos que viviam sob a terra (...). As canções foram incorporadas na vida da aldeia, performatizadas mesmo em sua praça. (...) Os Suyá tratam os seus contemporâneos do Xingu, e os não-índios, da mesma forma com a qual tratavam os monstros no passado – eles aprenderam suas canções e incorporaram seus benefícios materiais à sociedade Suyá” (Seeger, 1987:134).

A Música de Jurupari, conforme analisada neste trabalho, possui características importantes associadas ao fato de ter sido estabelecida por um poderoso herói cultural. Jurupari foi um conquistador e criador de uma nova ordem social que tem na música do ritual de iniciação masculino seu principal mecanismo de reprodução. Passemos agora à contextualização do sistema interétnico do noroeste amazônico, no qual vivem os povos que conhecem a Música de Jurupari. Começaremos nosso percurso pelo mito de origem do universo, no qual a música é parte relevante do processo de ordenamento do mundo.

## Capítulo 2: imagens do noroeste amazônico

### *A Cobra da Transformação*

Existem dois temas míticos de grande importância entre os povos indígenas que habitam a região noroeste da Amazônia. O que percorreremos primeiro retrata a passagem de um estado mítico de diferença intensiva entre os seres (através da qual é possível empreender uma série de transformações e deslocamentos entre camadas do cosmos) para o tempo atual, que dispõe extensivamente a diferença (tanto entre homens, animais e espíritos, quanto entre os estratos cosmológicos: subaquático, terrestre e celeste) (sobre o mito como estado intensivo da diferença, ver Viveiros de Castro, 2002:354-5). Trata-se do mito sobre a Cobra da Transformação. O segundo tema é o de uma reforma dos costumes vigentes, e está relacionado ao nascimento e à vida de Jurupari - herói responsável por implementar a nova ordem, cuja característica mais saliente é o ritual de iniciação masculino através das Flautas Sagradas. O enfoque desse mito será nas aventuras deste herói, mais especificamente na música e nos instrumentos rituais que ele ensina aos homens.

Começemos com o mito da Cobra da Transformação. Articulando a narrativa como um todo, percebemos dois fatores interligados: o deslocamento (do mundo subaquático para a superfície terrestre; do interior para o exterior da Cobra Canoa; e ao longo dos rios que conformam sua trajetória) e a transformação que tal deslocamento efetiva, tanto nos humanos, quanto na terra. É importante observar o modo pelo qual o pensamento mítico desenvolve os procedimentos necessários à constituição da vida atual. O som cumpre um papel fundamental neste processo, assemelhando-se ao fumo e à fala como formas de manipulação do ar realizadas através da boca. Aqui nos deparamos com a imagem do corpo no papel de tubo, cujos fluxos que atravessam suas aberturas serão de grande importância para a construção da pessoa. Interior e exterior compõem-se mutuamente neste processo, pois aquilo que atravessa (de fora para dentro) o corpo determinará a forma pela qual este (de dentro para fora) se relacionará com o mundo.

A relação entre interior e exterior se desdobra em outros contextos significativos. As Casas de Transformação, locais onde os tripulantes da Cobra Canoa aprendem técnicas e rituais, são relacionadas ao útero das mulheres que, por sua vez, remete às cerâmicas que estas produzem. Essa série de correlações torna saliente a

qualidade do interior para a realização de transformações benéficas à vida e que, por isso mesmo, exigem cuidados específicos. Os aerofones que compõem os rituais de iniciação são todos, à exceção do chicote e do zunidor, constituídos por uma interioridade oca atravessada por fluxos de ar, rapé e bebidas rituais; eles são feitos do tronco da palmeira paxiúba e por eles vibra a Música de Jurupari, voz dos ancestrais.

Antes de iniciar a análise da narrativa mítica propriamente, cabe um comentário a respeito do processo de ocupação das terras dos povos classificados nas famílias linguísticas Tukano, Aruak e Maku. Piedade (1997:154-6) articula a teoria da ocupação do noroeste amazônico através de estratos populacionais, elaborada por Nimuendajú (1955), com os mitos de origem dos povos indígenas. Desta forma, o autor conecta o tema da Cobra Canoa à história de migração dos povos Tukano. Segundo Nimuendajú, o estrato populacional mais antigo a habitar a área seria composto por povos da família linguística Maku; em seguida teriam vindo povos Aruak migrando do norte e, mais tardiamente, povos Tukano vindos do Oeste. A mitologia da Cobra Canoa é associada ao movimento de migração que estes últimos povos realizaram até chegar às bacias dos rios Uaupés e Negro. Apesar destas teorias, percebe-se que o processo migratório dos povos das famílias Aruak e Tukano para a região onde hoje habitam, terminou por implicar o diversificado sistema interétnico que será esboçado adiante e, provavelmente, teve uma parte importante de sua dinâmica articulada nas (e pelas) narrativas míticas. Passemos, então, à cosmogonia.

\*\*\*

Por baixo d'água, veio do Leste a Cobra da Transformação. O ponto de partida da Gente da Transformação<sup>14</sup>, matriz de todos os habitantes do noroeste amazônico,

---

<sup>14</sup> A Gente da Transformação também pode ser chamada de Gente da Fermentação. As versões que nos servem de base para esta exposição são as recolhidas por Lasmar (2005) e Piedade (1997), ambas referentes aos Tukano Ye'pâ-masa (que habitam os rios Tiquié, Papuri e Uaupés, assim como a cidade de São Gabriel da Cachoeira); a autora fez trabalho de campo na cidade, enquanto Piedade esteve no rio Papuri. A versão Tuyuka, grupo Tukano que habita o alto Tiquié, recolhida por Cabalzar (2008) será manejada como um contraponto, acrescentando detalhes em momentos sugeridos pelos mitos Ye'pâ-masa. A versão de Lasmar apresenta a particularidade de ter sido narrada por um indígena Tariana (Aruak) que ouviu o mito de seu avô materno Ye'pâ-masa, o que destoa do cenário de transmissão patrilinear de elementos culturais disseminado no noroeste da Amazônia. As versões de Lasmar e Piedade são, contudo, praticamente coincidentes, variando significativamente apenas no que diz respeito às Casas nas quais a Cobra da Transformação/Fermentação fez suas paradas. Tanto o nome quanto o número destas Casas é um dos elementos de diferenciação e marcação de identidade por parte dos narradores. Outro episódio elaborado para o mesmo fim é o da ordem de emergência dos povos do corpo primordial da Cobra Canoa.

incluindo os brancos (Cabalzar, 2008:164), é denominado Lago de Leite (localizado ora na foz do rio Negro, ora na do rio Amazonas e, por vezes, no próprio oceano Atlântico). Esta Gente da Transformação foi a primeira a ser criada pelo demiurgo *Ye'pâ Õ'âkihi*, os Ye'pa-masa chamam-nos *Pa'mili-masa*, ancestrais, cuja primeira forma era de “Gente Peixe”. O motivo da migração foi a solidão em que esta gente vivia pelo fato de estar em um mundo que, apesar de muito semelhante ao atual, não tinha outros habitantes. O mundo subterrâneo era marcado pela insatisfação; estavam cansados de viver na escuridão das profundezas. Através deste episódio inaugural, percebemos que o que põe em movimento a transformação do mundo é um desejo de mudança diante de um cenário considerado insatisfatório - guardemos este motivo, pois ele retornará quando tratarmos do mito de Jurupari.

Antes de embarcar na Cobra Canoa e partir do Lago de Leite através dos rios, os ancestrais procuraram contornar seu desconforto com uma série de metamorfoses. Note-se que, nessas transformações (marca do estado intensivo da diferença, acima mencionado), os ancestrais assumem a forma de diversos elementos que em nossa cosmologia pertencem ao reino inanimado da Natureza<sup>15</sup>. A série formada por estes elementos merece nossa atenção num ponto: a forma “pajé” está alinhada com as formas onça, predador por excelência, e peixe, elemento fundamental da alimentação dos povos ribeirinhos. Onça e peixe ocupam, em relação aos homens, respectivamente, as posições de predador e presa. O pajé ocupa uma posição diferenciada: ele será o mediador da definição que o par de oposições precedentes instaura; é possível ser predador, presa ou pajé. Estas posições não são estáveis, a presa pode se tornar predador de acordo com o encontro; o pajé é aquele que deve assumir distintas formas em sua tarefa de mediação.

Segundo o perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo que o complementa, a perspectiva humana será sempre estabelecida no encontro entre entes que buscam afirmar seu próprio mundo (Viveiros de Castro, 1996, 2002; Lima, 1996). Enquanto a premissa do perspectivismo é que existe uma humanidade compartilhada como pano de fundo por todo ser dotado de ponto de vista, o multinaturalismo afirma a necessidade da construção da diferença (entre os coletivos humanos) através da fabricação de corpos (processo de construção de um agir comum, de um modo de ser no mundo). A humanidade não está garantida de antemão; assemelha-se antes ao resto, ao resíduo de

---

<sup>15</sup> Segundo Feliciano Lana, indígena que ilustra o livro de Cristiane Lasmar: “[p]raia também é gente. (...) Água também é gente. (...) Pedra também é gente” (Lasmar, 2005:249-50)

um processo. Nas palavras de Deleuze e Guatarri (2010:60), a respeito da qualidade residual do sujeito: “(...) o sujeito consome os estados pelos quais passa, e nasce destes estados, sempre concluído destes estados como uma parte feita de partes (...)”. O xamã (equivalente ao pajé) é o mediador privilegiado entre as diferenças inconciliáveis destas realidades (a autopercepção humana dos distintos entes do cosmos indígena), o que, conseqüentemente, não o restringe a um grupo humano apenas (havendo xamãs tanto entre inimigos, quanto entre animais), definindo-o como elemento/qualidade indispensável ao universo indígena. De acordo com os Juruna:

“[o]s porcos vivem em comunidades divididas em famílias e organizadas em torno de um chefe dotado de poder xamânico”. (...) O porco-xamã diferencia-se dos demais por carecer de pelos no traseiro e ter pelos avermelhados na cara. Representa um dos espíritos auxiliares que o xamã pode adquirir na iniciação. Em sonho, o xamã vê esse porco se transformar em um homem, e busca fazer amizade com ele, oferecendo-lhe o cigarro para fumar. Ao sentir que a amizade está consolidada, o xamã lhe diz que os homens de seu grupo pretendem fazer uma caçada; e o porco-xamã combina com ele o local e o dia da travessia. Os caçadores vão à caça

É preciso deixar sobreviver o auxiliar do xamã, e isso vale, inclusive, para as caçadas que não são possibilitadas por xamanismo. (...) No caso de alguém o matar sem querer, jogam-no no rio, pois a carne tem sabor de tabaco queimado em função do hábito de fumar o cigarro do xamã. “Além disso, se alguém o matar, ele pode levar consigo a alma do xamã juruna que, conseqüentemente, adoecerá e morrerá” (Lima, 1996:22-3).

Vejamos, pois, as transformações dos ancestrais *Pa'mili-masa*:

“[p]rimeiro quiseram ser água, e se transformaram em akó-masa (‘gente-água’), transformaram-se em água preta, clara e branca. Mas não deu certo, e eles quiseram ser pedra. Então, os Pa'mili-masa se transformaram em ita-masa (‘gente-pedra’), e assim ficaram por muito tempo. Depois não quiseram mais, e se transformaram õ'mé-masa (‘gente-vento’). Também não gostaram de ser vento, e quiseram se transformar em pajés. Então, os Pa'mili-masa se transformaram em yaîwa-masa (‘gente-onça’), mas também não gostaram disso, e voltaram a ser wa'î-masa [gente-peixe]” (Piedade, 1997:164).

Quando as transformações não produzem o efeito desejado, que é sair do mundo subterrâneo e da vida que desgostam, os ancestrais *Pa'mili-masa* recorreram à sua mãe, a Mãe da Gente, que prometeu ajudá-los. Retirando seu fêmur ela produziu os *miriá-põ'ra* (trompetes sagrados utilizados nos rituais de Jurupari) e entregou-os a seus filhos. Através do som destes instrumentos os ancestrais conseguiram romper a barreira que os separava dos rios no mundo da superfície, efetivando a passagem entre duas camadas distintas do cosmos. Em fila indiana, seguiram os ancestrais tocando seus instrumentos e superando os obstáculos para dar início a sua viagem na Cobra Canoa.



A transformação que caracteriza a viagem na Cobra Canoa é de mão dupla: se por um lado ela transforma os ancestrais nos homens atuais, por outro, transforma o próprio mundo, purificando-o e tornando-o apto para a habitação. A água doce, meio através do qual é realizada a viagem primordial, é concebida pelos Tuyuka como “a substância purificadora e transformadora por excelência, é o remédio do mundo” (Cabalzar, 2008:166). As Casas da Transformação são lugares limpos tal qual o ventre materno, possuindo igualmente a capacidade de preparar as pessoas para a vida. A mulher, produtora de vasos de cerâmica, está, por sua vez, referida metaforicamente aos próprios recipientes que produz. Existe uma associação entre o interior destes recipientes e o interior (útero) da própria mulher: em ambos os casos o continente é necessário para a produção de um conteúdo próprio à vida (sejam filhos saudáveis ou alimentos adequados ao consumo). A mulher é tanto a mestra, quanto o lócus de uma transformação essencial, ilustrada igualmente nas Casas de Transformação.

Vários mitos relatam como a cerâmica é uma arte predominantemente feminina (Lévi-Strauss, 1986:34-47). Quem a ensinou às mulheres foi a padroeira da cerâmica (também conhecida como Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro), entidade que, sendo reconhecida como benfeitora dos homens, apresenta a peculiaridade de possuir um temperamento ciumento. A cerâmica seria dotada desta mesma peculiaridade, ao exigir que as artesãs cumpram certos tabus para que os potes não apresentem rachaduras (a arte em si mesma é bastante complexa, exigindo um conhecimento adequado da mistura dos componentes, da temperatura do forno de cozimento e do tempo certo em que a argila deve permanecer sobre o fogo). Nas palavras de Levi-Strauss:

“Em um mito recolhido recentemente entre os Waurá, índios da família linguística Aruak do alto Xingu, a origem da cerâmica está ligada às peregrinações de uma cobra sobrenatural que levava vários tipos de recipientes, e cuja viagem terminou em um lugar onde há muita argila. Para tirar argila deste lugar, é preciso tomar certas precauções e ser muito cuidadoso. Ao menor ruído, a cobra aparece e devora a pessoa que está extraíndo argila” (1986:38).

Outro ponto destacado por Lévi-Strauss que merece nossa atenção é o fato de que a cerâmica remete a um conflito entre camadas distintas do cosmos. Tal conflito é ilustrado como uma luta entre os Pássaros-Trovão e as Serpentes, ou seja, entre o Céu e o Mundo Aquático. O objetivo (ou objeto) desta luta é justamente a aquisição da arte da cerâmica. Analisando a mitologia Bororo acerca da água potável contida dentro de vasos de cerâmica, Lévi-Strauss conclui: “[f]ica evidente que se trata de fazer a

separação entre a natureza e a cultura, *por intermédio da cerâmica (...)*” (Lévi-Strauss, 1986:108). Outro modo de ilustrar a separação entre natureza e cultura é a passagem entre o contínuo e o descontínuo, passagem que pode ser caracterizada pela relação entre o amorfo (contínuo) e o bem formado (descontínuo) (Lévi-Strauss, 1986:31). A cerâmica é uma arte que trabalha diretamente com o amorfo. A argila, a princípio uma massa disforme, é modelada pela artesã até ganhar uma forma precisa (some-se a este processo outro igualmente significativo e necessário: o dos padrões gráficos aplicados a título de acabamento simbólico fundamental).

A cerâmica, o ciúme e a guerra estão, portanto, conectados através da mitologia ameríndia. Lima (1996) demonstrou como a guerra e a caça dos porcos do mato são eventos paralelos entre os Juruna. Se encontrarmos alguma conexão entre o ciúme e a caça, fecharemos um ciclo entre a tríade ciúme, guerra e caça, consolidando uma série de desdobramentos do pensamento indígena em relação à passagem da natureza à cultura. Nesta direção, Reichel-Dolmatoff (1971), ao analisar o simbolismo da caça entre os Desana, grupo da família linguística Tukano, permite-nos perceber que, para estes indígenas, a caça envolve necessariamente um processo de conquista da presa por meio de artifícios próprios às relações afetivas entre homens e mulheres. Outro índice da proximidade entre caça e relação afetiva pode ser encontrado na Lenda do Jurupari, que examinaremos adiante. Nela, o resguardo capaz de fortalecer os homens guerreiros é descrito como “jejum de mulheres” (Roberto & Stradelli, 2002:286). O jejum é referente aos hábitos alimentares, tal qual o produto da caça, sendo este um dos alimentos com maior interdito ritual (ver Roberto & Stradelli, 2002:279). S. Hugh-Jones nos permite retornar da caça à guerra, através de atributos próprios à sedução, quando descreve a associação entre a força de um guerreiro e a beleza que seu corpo ostenta (1979:110).

Após a viagem primordial, o xamã (através de benzimentos cuja principal ferramenta é a palavra, pois é preciso conhecer e efetivar corretamente as fórmulas rituais) fica encarregado de purificar, ou “amansar”, os alimentos ingeridos, a fim de evitar doenças causadas por uma possível contrapredação efetivada pelos espíritos dos animais. Seguindo com os Tuyuka:

“[e]m princípio, nada presta, todas as coisas e alimentos comportam um forte potencial patogênico e precisam ser limpos e amansados, para que estas características sejam invertidas. Por exemplo, o que é quente precisa ser esfriado, o que é amargo deve ser adoçado, as arestas e pontas precisam ser alisadas, e assim por diante. O mesmo procedimento é aplicado aos espaços.

(...) A tarefa de transformar as terras de ocupação histórica, mais recentes, habitadas depois da emergência da Cobra da Transformação e exteriores à abrangência da viagem primordial, é dos pajés-onça e benzedores (*yaiwa* e *baserá* respectivamente). Viver neste mundo, em seus ambientes, exige cuidado e esforço permanente” (Cabalzar, 2008:165-6).

Antes de se tornar completamente humanos, as diversas gentes que habitavam a Canoa da Fermentação (variante da Canoa da Transformação) encantaram-se com as estrelas que viram à noite no céu. Decidiram subir até lá com o bastão sagrado que possuía um gancho na ponta<sup>16</sup> e tornaram-se Gente-Estrela (segundo deslocamento entre camadas do cosmos: da terra ao céu). Depois de um tempo, cansaram-se e retornaram à Cobra Canoa na forma de Gente-Peixe, até que viram o Sol e decidiram ver como era lá no alto onde ele morava. O calor foi, entretanto, demasiado para que pudessem suportá-lo e a Gente-Peixe caiu do céu. Pediram ajuda novamente à Mãe da Terra (outro nome para a Mãe da Gente) e esta lhes deu uma roupa fria o suficiente para suportar as altas temperaturas do Sol. Desta vez foi o astro quem não aguentou o frio e caiu na terra junto com seus visitantes. O Sol era ancestral da Gente do Dia, os Desana, e como morava num lugar feio e cheio de buracos, pediu à Gente da Terra (Ye’pa-masa) para seguir viagem com eles. Foi assim que o Sol (e seus filhos, os Desana) juntou-se à Canoa da Fermentação, ocupando a proa, de onde poderia vigiar e prevenir os tripulantes dos perigos no caminho. No alto da canoa ficavam os Maku (Peogí), segurando o bastão sagrado para defesa. Todos fumavam durante a viagem e as cinzas que caíam transformavam terra infértil em boa para plantação, o que assegurou a vida da Gente da Fermentação em seu novo lar (Lasmar, 2005:278). O cigarro era um dos instrumentos concedidos pela Mãe da Gente para que seus filhos realizassem a viagem para fora do mundo subterrâneo; ele surgiu no mesmo episódio que narra a origem dos instrumentos sagrados.

A viagem foi realizada pelo fundo do rio, tendo sua trajetória pontuada por momentos de emergência à superfície. Nessas paradas, os ancestrais entravam em Casas de Transformação onde aprendiam habilidades técnicas e culturais através de grandes

---

<sup>16</sup> Este bastão, conta-nos Piedade, é chamado *yai gi* e está classificado junto aos idiofones Ye’pa-masa: instrumentos musicais que emitem som através da vibração de seus próprios corpos: seja por atrito (como o reco-reco e o guiro), por agitação (como o chocalho, caxixi e ganzá), assim como por instrumentos de percussão melódica (como os xilofones). O *yai gi* pode ser fêmea, portando um chocalho na ponta, ou macho, sem chocalho; apenas uma vara. “Todos são adornados com desenhos, pinturas e plumas. A palavra *yai* significa onça ou xamã, e o sufixo *gi* significa roliço, retilíneo, em forma de tronco (é também sufixo masculinizador), mas o simbolismo deste instrumento encontra-se também na cosmogonia Ye’pá-masa, onde aparece primeiro como um meio para alcançar o sol, agarrando-o com seu gancho, e também como uma espécie de ‘bússola’ que pende para a direção correta a seguir em busca da terra prometida” (Piedade, 1997:50).

festas e rituais, essenciais para a vida nesta terra. Estas Casas são atualizadas nas grandes malocas coletivas, as quais, em dias de festa de Dabacuri e Jurupari, realizam-se os procedimentos necessários para assegurar a boa vida em comunidade: o primeiro ritual fortalecendo os laços intercomunitários e o segundo perpetuando os homens dentro dos grupos de descendência. A versão Tuyuka especifica três tipos de Casas com as quais os ancestrais se deparam durante a viagem primordial: Casas de Tristeza, Casas de Leite e Mel e Casas de Flautas Sagradas. As primeiras deviam ser evitadas, pois lá estava a Gente-Peixe que, por não ter sido transformada em gente de verdade, vivia com ciúmes dos humanos e lhes faria mal se os encontrasse. As Casas de Leite e Mel são aquelas mencionadas anteriormente, onde os ancestrais aprenderam as habilidades necessárias para viver na nova terra. Por fim, nas Casas de Flautas Sagradas, originam-se os adornos de dança, o *caapi* e as primeiras mulheres:

“[e]m Diawi<sup>17</sup> apareceu o caapi e a primeira mulher, que deu à luz a Urumõ. Ele fez a primeira cerimônia de iniciação e, das cinzas de seu corpo, surgiram as Flautas Sagradas. Também foram criados todos os tipos de instrumento musical e de adorno para a dança. Aí realizaram as primeiras cerimônias completas. Com as Flautas Sagradas (masakura), a Gente da Transformação adquiriu maior poder de proteção, por isso Diawi marca o início de nova fase, não mais das Casas de Transformação, como as outras, mas já das Casas de Transformação de Flautas Sagradas (Masakurawiseri)” (Cabalzar, 2008:169).

*Diawi* é o cenário de dois eventos fundamentais para a reprodução da vida entre os povos do noroeste amazônico: a separação dos grupos de descendência, com a aquisição das Flautas Sagradas, dos aparatos necessários para a realização dos rituais (adornos, músicas e danças) e de uma língua singular; e o surgimento das mulheres, fundamental para a reprodução das diferenças entre os grupos de descendência. Tanto as primeiras mulheres quanto seus primeiros filhos são gerados por meio do sopro dos homens em cuias específicas, associado à força de seu pensamento (qualidades propriamente xamânicas, estando assim ligadas aos rituais de iniciação e à música executada nestas ocasiões).

Como dito acima, o filho da primeira mulher é *Urumõ* e sua história é aquela do Jurupari, sobre a qual nos deteremos adiante. As versões Ye'pa-masa, tanto a recolhida por Piedade, quanto a recolhida por Lasmar, passam, brevemente, pelo episódio do nascimento do menino *Caapi*, variante do *Urumõ* entre os Tuyuka. Ambas frisam o fato de que, é a partir do nascimento deste menino que surgem as diferentes línguas (ver

---

<sup>17</sup> Diawi significa Casa de Rio e está localizada no baixo Uaupés, próximo ao povoado de Uriri (Cabalzar, 2008:167).

Piedade, 1997:167 e Lasmar, 2005:279). *Caapi* é um dos nomes para a bebida ritual alucinógena, conhecida como ayahuasca; yagé e cipó são também denominações possíveis. O filho da segunda mulher são os adornos de dança que, junto aos nomes recebidos pelos recém-nascidos<sup>18</sup>, constituem parte da riqueza transmitida pelo grupo de descendência. Os filhos das primeiras mulheres são artefatos e substâncias do ritual de Jurupari.

Por ora, é importante salientar que as aventuras de *Urumõ* estão inseridas na narrativa da Cobra da Transformação, o que nos remete à tese de Piedade, segundo a qual os povos Tukano teriam incorporado (tanto na prática, quanto na mitologia) elementos da vida ritual e cosmológica Aruak<sup>19</sup>. Como vimos, para o autor, o tema da Cobra da Transformação e o da viagem primordial empreendida pelos ancestrais, seria de origem Tukano, enquanto os complexos rituais associados às Flautas Sagradas remeteriam a tradições autóctones dos Aruak. A incorporação do segundo tema pelo primeiro seria resultado do contato entre estes povos e do estabelecimento do sistema interétnico conhecido nos dias atuais (Piedade, 1997:154-6).

A versão recolhida por Lasmar apresenta o surgimento das mulheres de forma um tanto distinta, numa Casa de Transformação específica, logo antes da Casa das Flautas Sagradas e logo após a diferenciação linguística decorrente do efeito do *Caapi*:

“Prosseguindo, chegaram [a Gente da Fermentação] na Casa de transformação de Mulheres, onde parte deles [a autora especifica que, ao longo da narrativa, o narrador passa a se referir às diversas Gentes - da Fermentação, da Terra, do Dia, etc. – no masculino] se transformou em mulher, como experiência. Esse lugar é conhecido como Deus Esqueleto. Subindo, chegaram na Casa do Rito de Iniciação das Mulheres. Aqui o Gente da Terra criou o rito de iniciação feminina e lhes deu de beber sumo de ingá para beneficiar e fortalecer o seu ventre. (...) Subindo mais, passaram por várias casas até chegarem na Casa dos Instrumentos e Cantos Sagrados; esses instrumentos eram a própria Gente da Fermentação com todo o seu acervo de conhecimentos” (Lasmar, 2005:280).

Apenas na Casa dos Instrumentos e Cantos Sagrados é que a Gente da Transformação, através dos rituais ensinados pela Mãe da Gente, adquire uma forma corporal verdadeiramente humana; entretanto, seguem vivendo debaixo d'água. Continuaram subindo o rio até chegar à Casa da Transformação, ou Casa Ancestral dos Humanos.

---

<sup>18</sup> Que devem ser buscados no percurso realizado pelos ancestrais na Cobra Canoa, sendo os nomes mais poderosos e antigos os que estão no Lago de Leite, o ponto de partida.

<sup>19</sup> Em contrapartida existem teorias que afirmam uma Tukanização dos povos Aruak, o que demonstra ser de mão dupla o processo de transformação desencadeado pelo contato entre distintos povos (Piedade, 1997:25).

“*Ye’pâ Ô’âkihi* havia planejado a ordem de saída, mas ela foi descumprida. O primeiro a sair deveria ser o Gente da Terra, só que quem saiu primeiro foi *Yuhuroá*, seu avô. *Ye’pâ Ô’âkihi* não gostou e mandou-o de volta para dentro, dizendo: ‘devem sair primeiro os *Yepá Masa* [Tukano], depois os *Pirô Masa* [Gente Cobra; Pira-tapuya], *Di’ikâhárã* [Gente Argila; Tuyuka], *Akotikâhárã* [Gente Besouro D’Água; Wanana] depois os *Peorã* [Maku] e imîkohori Masa [Gente do Dia; Desana]. Os *Kōréa* [Arapaço] já haviam ficado no *Korê-Yôa*, Ponta do Pica-Pau, abaixo de Ipanoré. Por último, saíram os ancestrais dos brancos” (Lasmar, 2005:281).

A versão recolhida por Lasmar apresenta um episódio significativo, que nos deve remeter à instabilidade entre primazia hierárquica e atitude individual, que trataremos nas sessões seguintes; o episódio é conhecido na literatura da etnologia sulamericana como o tema da “má escolha”. Após a emergência dos distintos povos na Casa Ancestral dos Humanos, *Ye’pâ Ô’âkihi* espalha, diante de todos, vários bens materiais e mercadorias diferentes. Dizendo que poderiam escolher os que mais desejassem, o demiurgo assiste aos irmãos mais novos escolherem os bens relativos ao mundo dos brancos, enquanto os mais velhos escolhem aqueles que remetem ao mundo indígena:

“*Ye’pâ Ô’âkihi* não gostou da escolha que nossos ancestrais haviam acabado de fazer. Ele queria que os *Ye’pa Masa* tivessem escolhido o que os ancestrais dos brancos pegaram. Falou então para eles: ‘Vocês acabam de fazer sua escolha de vida. Gostaria muito que vocês tivessem escolhido o que o irmão menor de vocês escolheu. Vocês seriam os brancos e os patrões. Agora vocês serão mandados por vossos irmãos menores porque essa foi a vossa escolha’. Dito isso, tocou o bastão cerimonial: tiririri! tiririri! tiririri! E foi nesse momento que a Gente da Fermentação deixou o corpo de peixe e tomou o corpo humano definitivamente” (Lasmar, 2005:281).

S. Hugh-Jones (1988) argumenta ser a escolha indígena dos artefatos que definem seu modo de vida, uma forma de interpretação capaz de justificar a assimetria do contato colonial através da agência indígena. A situação desfavorável em relação à opressão imposta pelos brancos é invertida, no sentido de que os indígenas se responsabilizam por seu próprio destino. Sua escolha fatídica corresponde a um desejo de ser quem são, manter seu modo de vida, adaptados à floresta que os cerca e abriga. A diferença em relação aos brancos é estabelecida da mesma forma que a distância entre homens, animais e espíritos. Seu modo de vida é justamente o que lhes garante sua humanidade, seu próprio ponto de vista e mundo.

“The establishment of an opposition between Whites and Indians and the denial of the possibility of Exchange and affinity between groups who are in principal

equal but different also introduces the question of their relative status. As a brother who was last to emerge, the ancestor of White People is logically younger and inferior to his Indian counterpart but his acquisition of the gun allows him to usurp his elder brother's status and to become dominant over him. (...) The contrast between Whites and Indians is characterized by an ambiguity which is also evident in contexts other than that of the myth. Although in reality it is the more powerful White People who have largely determined the Indians present situation and although it was they who imposed the category <<Indian>> which the Indians themselves now use, the myth suggests otherwise. By failing to choose the gun and by refusing to accept baptism and incense, the symbols of Christianity, the Indians are presented as having determined their own status and being responsible for their present situation. (...) This same theme of responsibility for one's own fate also occurs in a number of other Barasana myths in which, through their own doing, different animals either miss the opportunity to become human or lose their original human status" (S. Hugh-Jones, 1988:145).

Lasmar (2005:42) enfatiza o fato de que, no discurso nativo, "comunidade" e "cidade" são termos opostos no que diz respeito aos modos de vida que abrigam. Esta diferença é explorada pelos indígenas quando buscam conhecer e aprender os costumes dos brancos. Este movimento de aproximação, segundo a autora, teria como finalidade ganhar o controle sobre os intercâmbios realizados, o que nos permite compreender, por exemplo, os esforços que as comunidades realizam para que suas crianças frequentem as escolas. Tais esforços, que de outra maneira pareceriam contraditórios, devido à história de opressão que nos ensina a historiografia do local, revelam a agência indígena no que diz respeito a significar o contato com os brancos e contradizer sua difundida imagem de passividade.

Percorrendo os rios até chegar à nascente do Uaupés, a Cobra da Transformação vira seu corpo com a cabeça para a direção da qual partiu (Leste), ocupando com ele toda a extensão dos rios percorridos. Desse corpo primordial emergiram, nas diferentes partes dos rios que banham a região, os povos que hoje habitam o noroeste amazônico. Saíram de seu interior, por vezes através de buracos ainda hoje visíveis nas pedras dos rios, deslocando-se da camada inferior do cosmos (subaquática) para a superfície terrestre. A emergência a partir de buracos nas pedras das cachoeiras é relevante, pois ilustra a passagem entre interior e exterior articulada nas transformações (corporais e entre camadas cósmicas) que possibilitam a vida. Nascimento e morte são passagens efetivadas entre camadas do cosmos, a alma dos recém-nascidos vem do mundo subaquático e é para lá que volta quando se morre. O nascimento das crianças repete a diferenciação mítica, e a hierarquia entre os irmãos é análoga à que conforma e relaciona os grupos exogâmicos. Emergir do corpo da Cobra da Transformação é um

evento repetido, de forma reduzida, em cada parto, onde a criança se separa do corpo materno. Quando tratarmos, mais adiante, especificamente dos modos da transformação associados ao ritual de iniciação masculino, veremos como o buraco está associado à dialética entre dentro e fora e ao tubo de madeira; o que nos remete aos aerofones e às transformações que estes efetivam pela Música de Jurupari.

Lasmar (2005:55) apresenta outras formas de emergência igualmente importantes para compreendermos as modulações pelas quais o pensamento indígena ilustra a passagem do contínuo mítico para o descontínuo atual: “[e]ntre os Barasana, dependendo da versão, a cobra ancestral dá origem aos diversos grupos por vômito serial, seccionamento de seu próprio corpo, ou pelo desembarque por terra (C. Hugh-Jones, 1979, p.34)”. A versão da Viagem da Transformação que apresenta a emergência à superfície através de buracos nas pedras das cachoeiras é fornecida pelos Desana:

“[a]lì pisaram na terra pela primeira vez, porque antes eles vinham debaixo da água com a Canoa de Transformação. O Bisneto do Mundo ia dividindo-os à medida que estavam saindo para a superfície da terra. Eles saíam por si mesmos. Por isso, na cachoeira de Ipanoré vêem-se os buracos da sua saída, na laje de pedra. A Canoa de Transformação ficou no fundo da água, não veio à tona. Somente eles é que saíram à superfície da terra” (Pārōkumu & Kehirì, 1995:38).

Cada grupo que emergia da Cobra da Transformação diferenciava-se dos demais: pelo local em que viveria e por sua respectiva posição no sistema hierárquico; pela língua que falava e pelo aparato ritual, composto de adornos, motivos gráficos, músicas e coreografias; assim como por uma narrativa de origem e memória de filiação constituída por alianças específicas. Desde o início, o deslocamento e a transformação compõem simultaneamente os grupos e os territórios em que vivem, num processo constante de singularização e diferenciamento. A versão Tuyuka fornece-nos um episódio importante da diferenciação entre os grupos: após o surgimento das primeiras mulheres, do *caapi*, dos adornos de dança, das Flautas Sagradas, das diferentes línguas e dos cunhados (que antes estavam em formação e não se casavam), a dispersão dos grupos de descendência se dá através de diversas Cobras de Transformação (Cabalzar, 2008:175).

É importante notar uma característica saliente da diversificação sócio-cultural retratada na viagem mítica da Cobra da Transformação: a diferença (sua multiplicidade extensiva) origina-se pela fragmentação do corpo da Cobra Ancestral. A diferença intensiva ilustrada no mito caracteriza o contínuo no qual as diferenças habitam (o



corpo inteiro da Cobra Canoa abriga a Gente da Terra, a Gente do Dia e os Peogí, entre outros). Já a diversificação extensiva destas diferenças é alcançada pelo fim da multiplicidade contínua e o início da descontinuidade entre os entes que constituem o mundo. O mesmo tema do corpo fragmentado originando singularidades culturais específicas será encontrado no mito de Jurupari: é do corpo fragmentado de um antropófago que surgirão os diferentes instrumentos executados nos rituais de iniciação masculina. A palmeira, espécie vegetal da qual se fabricam atualmente os aerofones, retoma o mesmo tema (os diversos pares de instrumentos utilizados têm origem em seu tronco fragmentado). De fato, seu próprio corpo, antes da fragmentação efetuada pelo homem com fins culturais, apresenta, no contínuo do tronco, linhas divisórias (nós) marcando as etapas de seu crescimento.

A paxiúba (espécie de palmeira utilizada para confecção dos instrumentos de Jurupari) apresenta a particularidade de ter suas raízes sobre a superfície (numa variedade de pequenos ramos que emergem da terra separados), tornando explícita a constituição do tronco pela convergência de várias partes distintas (ver o desenho no anexo 4: imagens).

Tal imagem parece ilustrar a complexa morfologia dos povos do alto rio Negro, com a descontinuidade própria ao solo da história e geografia dos povos atuais convergindo para o contínuo da narrativa de origem, cujo mote principal encontramos difundido por extensa área. A respeito do mito e da música, e em relação à passagem do contínuo ao descontínuo, Lévi-Strauss (2004) reforça a importância atribuída à música pelos povos indígenas para atualizar e experimentar a diversificação que o mito da Cobra da Transformação instaura:

“Ao longo deste livro (...) demonstraremos que existe um isomorfismo entre a oposição da natureza e da cultura e a da quantidade contínua e da 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 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” (Lévi-Strauss, 2004:49).

A passagem da continuidade intensiva do tempo mítico à descontinuidade extensiva do tempo cronológico é exemplificada pelas consequências criativas atribuídas aos corpos fragmentados nas narrativas míticas. A camada cósmica correspondente ao mundo atual teve origem com a fragmentação da Cobra da

Transformação; no caso do mito de Jurupari, é do corpo fragmentado da paxiuba que são feitos os instrumentos utilizados para renovar os costumes e fabricar novos corpos.

### *Variações antropológicas sobre o sistema interétnico*

Antes de prosseguir, é preciso tecer algumas palavras a respeito de um dos pontos de apoio desta dissertação. Ao contrário dos trabalhos que servem de base e inspiração para este, não será tratado especificamente apenas um grupo dentre todos os que habitam os rios Uaupés, Negro e Içana. Entretanto, é possível apoiar-se na série de semelhanças em estrutura social e cultura que levou Berta Ribeiro (1995:17) a falar em uma ‘área cultural do Alto Rio Negro’. O mesmo ponto foi salientado por S. Hugh-Jones:

“I am convinced that a proper understanding of the Indian societies of Northwest Amazonia will only come when the different socio-linguistic groups or ‘tribes’ are seen as forming an open-ended regional system that spreads across cultural and linguistic boundaries and when *their cultural differences are seen as variations on a common theme*” (1979:241, grifo meu).

Os povos indígenas do noroeste amazônico compartilham diversos elementos culturais e sociais; será feita uma breve descrição deste repertório ressaltando, desde já, que esta exposição assenta-se majoritariamente em etnografias realizadas com grupos Tukano<sup>20</sup>, ainda que remetendo a mais de um grupo etnicolinguístico desta família. A parte grifada na citação acima, sobre a compreensão das diferenças como variações de um mesmo tema, demanda esclarecimento. Não se considera haver uma estrutura virtual a partir da qual as diferenças socioculturais se atualizem no tempo e no espaço; mesmo que uma descrição superficial tenda a insinuar tal possibilidade, o enfoque etnográfico está sempre apontando para as particularidades e variações locais. Diríamos com Lévi-Strauss que, tal qual o mito, estamos diante “de uma realidade instável, permanentemente à mercê dos golpes de um passado que a arruína e de um futuro que a modifica” (Lévi-Strauss, 2004:21). A diversidade se apresenta sob a forma de:

“histórias particulares de cada grupo de descendência; diversidade linguística; diferentes concepções da sociedade, dependendo do nível hierárquico de cada sib; formação de redes de aliança diferenciadas, o que implica certa delimitação

---

<sup>20</sup> Para uma revisão detalhada da bibliografia sobre o noroeste amazônico, no que diz respeito à organização social, remeto o leitor ao trabalho de Aloísio Cabalzar, 2008.

do campo social; ênfase ora na descendência, ora na aliança, como princípio de organização social mais fundamental; e assim por diante” (Cabalzar, 2008:40).

Entretanto, a extensão dos pontos aqui levantados para os povos das famílias linguísticas Aruak e Maku é possível e verificada (ver Cabalzar, 2008:37 e S. Hugh-Jones, 1979:19). Para facilitar o percurso do leitor no universo sócio-cultural descrito, ainda que de forma simplificada, a seguir, é preciso adiantar alguns de seus atributos. Os povos indígenas das distintas famílias linguísticas estão relacionados por um sistema de alianças descrito na literatura como exolinguístico e patrilocal, ou seja: as mulheres casadas vão viver na aldeia de seus maridos e passarão a habitar num ambiente linguístico distinto daquele de sua aldeia natal. Além deste sistema de alianças, os povos compartilham uma ideologia de descendência patrilinear. Nesta, diversos elementos simbólicos são transmitidos pelos homens adultos aos seus filhos homens, sendo o momento de maior celebração deste ideal o rito de iniciação masculina conhecido como Jururpari.

\*\*\*

A ênfase no cultivo da mandioca brava (com uma elaboração culinária complexa) e na atividade de pesca são pontos partilhados pelos povos que compõem o sistema interétnico do noroeste amazônico. Entretanto, existe uma diferença: os grupos pertencentes à família linguística Maku retiram da floresta seus principais meios de sobrevivência, são exímios caçadores e se valem do que assim produzem para adquirir produtos das grandes roças de mandioca e da atividade pesqueira dos grupos Tukano e Aruak (os primeiros são nômades e vivem nas florestas entre os rios, os últimos são povos ribeirinhos).

As atividades rituais, com maior destaque para os Dabacuris (festas onde são ofertados alimentos, músicas e danças entre afins) e os ciclos de iniciação masculina (conhecidos como Juruparis), são celebradas por todos os povos. A autonomia produtiva das grandes malocas (estruturas que, mais no passado que hoje, eram capazes de abrigar todo um grupo exogâmico) era articulada a uma dependência mútua que os grupos locais sentiam para realização de grandes rituais<sup>21</sup>. O uso dos aerofones (flautas, trompetes, zunidores e chicotes) é fundamental para a execução dos rituais, assim como o são os adornos corporais e as substâncias consumidas (como a bebida de mandioca

---

<sup>21</sup> Para o uso do tempo verbal no passado ver a próxima nota.

fermentada, o caapi, o tabaco e a cera de abelha). Além da divisão do trabalho artesanal em cada grupo local<sup>22</sup>, e do circuito de troca propriamente ritual, existe outro baseado em especializações artesanais que, mesmo podendo ser qualificado como profano em relação ao outro, não deixa de ter atributos simbólicos importantes no que respeita à cosmologia desses povos. Nas palavras de Berta Ribeiro (1995:63):

“Verifica-se, com efeito, que além da divisão sexual de trabalho artesanal no interior de cada tribo, ocorre uma divisão do trabalho intertribos em que cada uma delas, embora possa confeccionar os artefatos que as outras produzem, se abstém de fazê-lo, a fim de estreitar a dependência mútua”.

A variação (de elementos e de execução) dos padrões visuais, ornamentos, coreografias e melodias, é a forma pela qual se relacionam num complexo sistema de trocas, os coletivos locais. Entretanto, a aliança é o modo privilegiado pelos indígenas para significar suas relações com outros grupos exogâmicos. Ela não só fundamenta a composição da unidade produtiva, mais que isso, marca a passagem do período mítico para a história (como aliança e variação linguística andam juntas, podemos dizer que elas compõem o modo indígena de pensar a própria história). Para descrever a terminologia de parentesco, nos valeremos da formulação de Lasmar (2005:54):

“A terminologia de parentesco é do tipo dravidiano, cuja característica dominante é a divisão do campo de parentes em duas categorias distintas, as quais têm sido glosadas na literatura como os ‘consanguíneos’ e os ‘afins’. Os primos paralelos de uma pessoa são classificados entre os primeiros e terminantemente proibidos como parceiros matrimoniais. Os primos cruzados, por sua vez, são classificados como afins, e considerados os cônjuges preferenciais. O casamento preferido é com a FZD, que deveria ser também uma MDB por conta de uma suposta troca de irmãs idealmente ocorrida na geração anterior. Quando isso ocorre, a mulher pertence ao mesmo grupo que sua sogra e, portanto, sua língua já será do conhecimento do marido, que a terá aprendido ouvindo a mãe falar” [FZD = Father Sister Dother e MDB = Mother Daughter Brother].

Uma das consequências da passagem do tempo mítico para o atual é a dependência das linhagens paternas em relação às mulheres, no que diz respeito à sua reprodução. Com os casamentos, o grupo de irmãos passa a conviver justaposto à unidade familiar, onde a relação com a esposa prevalece sobre a que existe com as irmãs. A relação entre, por um lado, o grupo dos homens e, por outro, o das mulheres, é crucial para o desenvolvimento das narrativas míticas referentes ao Jurupari. Isto será

---

<sup>22</sup> Os homens se encarregam da produção dos objetos cerimoniais e de toda cestaria, enquanto as mulheres produzem cerâmica, cuias, e a fiação de tucum para cordas (Cabalar & Ricardo, 1998:37).

melhor tratado adiante; por ora, ressaltam-se as palavras de Cabalzar em relação à análise do mito da Cobra da Transformação empreendida por C. Hugh-Jones (1979):

“No mito de origem dos Barasana (que pode ser generalizado em suas características principais para uma boa parte dos outros grupos do Uaupés, como, por exemplo, os Desana e os Tuyuka), a trajetória da Anaconda Ancestral ao subir o “Rio de Leite”, quando os diversos povos ainda não haviam se tornado gente e viviam em suas entranhas (...), é permeada de períodos de emergência à superfície, durante os quais os ancestrais realizavam as danças e adquiriam técnicas e bens culturais. Os locais de emergência são lembrados nos relatos do mito de origem, e o processo de transformação gradual prolonga-se até o momento em que os povos tornaram-se o que são hoje. Essa época anterior à transformação é chamada pela autora de *predescent*. A ocorrência dos casamentos é o principal marco da passagem entre as duas fases” (Cabalzar, 2008:86).

Existe uma clara preferência para a realização de casamentos entre membros de *sibs* que compartilhem uma mesma posição hierárquica (os *sibs* são unidades de descendência hierarquicamente distribuídas no interior de um grupo exogâmico, ponto que será melhor desenvolvido adiante). Esta troca simétrica entre parceiros é estendida para as relações de troca comercial e ritual. “Pode-se dizer que, no Uaupés, é justamente a ética da reciprocidade inerente às relações entre grupos exógamos que mantém o sistema social global em funcionamento” (Lasmar, 2005:60).

A relação entre recém casados constitui o terreno de maior evidência cotidiana das tensões inerentes à diferença entre os gêneros. Os parentes do homem esperam que ele demonstre controle sobre sua esposa, pois afinal trata-se de uma estranha que veio morar na aldeia. A relação entre esta e sua sogra, a tensão que caracteriza tal relação, é atualizada no trabalho diário na roça. Num primeiro momento, a recém chegada deve trabalhar na roça de sua sogra, situação favorável a tensões e constrangimentos, visto que a autonomia feminina está diretamente relacionada à sua capacidade produtiva e à manutenção de um roçado próprio. Este tipo de tensão tende a ser dissolvida após o nascimento do primeiro filho do casal, índice de estabilidade no matrimônio (Cabalzar, 2008:87). Comentando o modelo de estrutura social de Kaj Arhem, Cabalzar menciona os três tipos de casamento propostos pelo autor:

“Arhem diferencia três tipos básicos de casamento: (1) aquele que ocorre entre grupos próximos, entre os quais há relações de reciprocidade generalizada e cooperação econômica, política e ritual; neste caso, não há exigência de retribuição imediata de uma mulher para o grupo que cedeu a primeira para o casamento; (2) a troca de irmãs, que se verifica entre grupos não muito próximos e, portanto, um dos grupos só cede uma mulher tendo em vista receber outra em breve; (3) por último, existe o casamento por captura,

característico entre grupos distantes e hostis, quando a mulher é tomada em rapto por uma expedição de homens planejada para esta finalidade” (Cabalzar, 2008:92).

Segundo Overing (1984) as cosmologias ameríndias revelam um princípio metafísico de constituição da vida, qual seja: a necessidade de relações entre entes diferentes. Um mundo composto plenamente por seres iguais seria, sem dúvida, pacífico; entretanto, não seria um mundo propriamente social. A alteridade é elemento fundamental para a constituição da sociedade. Esta formulação não exclui o perigo potencial da relação com o Outro, pelo contrário, demanda formas complexas para domesticá-lo e tornar a convivência mais segura. Assim como os homens, as mulheres certamente compartilham o ideal de necessidade e perigo que envolve a alteridade; porém, sendo índice imediato desta para o grupo de irmãos, estão impossibilitadas de se compreender completamente como estranhas. As implicações de seu ponto de vista são objeto da pesquisa que Lasmar desenvolve em “De Volta ao lago de Leite” (2005).

“Enquanto vive com seus parentes, a situação da mulher nunca deixa de ser marcada pelo fato de que um dia vai deixá-los para unir-se a um grupo estranho. Ela deverá ceder parte de suas qualidades e capacidades ao grupo do marido, ao qual pertencerão seus filhos, e isso a coloca em posição ambígua desde sempre. Uma vez casada, ela é uma estranha entre os afins, e a suspeição, então, se inverte: introduzida nos liames do grupo de irmão, representa uma ameaça à solidariedade entre eles” (Lasmar, 2005:63).

Na maloca estão<sup>23</sup> inscritos importantes signos cosmológicos; sua ocupação obedece a coordenadas que especificam a disposição de seus habitantes, seja de acordo com uma hierarquia entre irmãos homens (os casados mais ao centro e os solteiros mais perto da porta), seja de acordo com a relação distintiva e complementar entre os gêneros (existe uma entrada específica para homens e outra para mulheres, assim como um espaço de circulação específico). Além desta disposição dos ocupantes no cotidiano, a maloca é a arena indispensável para a realização dos rituais; nas cerimônias de iniciação masculina Barasana, a maloca reproduz a trajetória da Cobra da Transformação e permite a experimentação da origem mítica do universo em que vivem (Cabalzar, 2008:37; S. Hugh-Jones, 1979:31)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Estas estruturas voltaram a ser construídas recentemente – ver nota 24 abaixo – entretanto, seria mais acurado, ao menos estatisticamente, manter no passado o verbo e dizer “estavam”.

<sup>24</sup> A história do contato entre brancos e índios no alto Rio Negro tem início a partir de meados do século XVII consolidando-se no princípio do século XVIII. As frentes de colonização, com o aprisionamento e comercialização de indígenas como escravos, os descimentos e aldeamentos, os programas nacionais de civilização e catequese e os ciclos de borracha, configuraram um estado propriamente de terror para as populações indígenas. A chegada dos salesianos, efetivamente a partir de 1914 com o padre Giovanni

Durante os rituais de Dabacuri (festas de oferecimento realizadas entre grupos aliados por casamento) e Jurupari (rituais de iniciação masculina que mobilizam, igualmente, distintos grupos locais), a maloca atualiza princípios complementares da organização social no noroeste amazônico. No primeiro tipo de ritual, o oferecimento de produtos diversos proporciona a atmosfera positiva que deve prevalecer dentro dos grupos domésticos, os anfitriões oferecem produtos cotidianamente referidos ao trabalho feminino (e a maloca se reveste dos valores referidos a este gênero), enquanto os convidados levam como oferenda produtos típicos do trabalho masculino. Nos rituais de Jurupari, a intimidade e comensalidade entre afins são substituídas por uma cerimônia voltada aos ancestrais do grupo de descendência patrilinear; não há caxiri, fogo doméstico ou refeição coletiva, estando os jovens confinados a um jejum de dois meses que inclui o contato com mulheres (a maloca ganha, então, os contornos simbólicos dos valores masculinos associados à descendência) (Cabalzar, 2008:104-5).

Cabalzar, acompanhando o argumento de S. Hugh-Jones (1993), utiliza o conceito lévi-straussiano de “*société à maison*” para a compreensão dos sistemas regionais formados pelos circuitos de troca entre os povos indígenas do noroeste amazônico. Tal conceito sugere que, para além da descendência, fatores como riqueza, poder e status são fundamentais nas articulações entre os grupos. As diferenças se atualizam, durante os rituais coletivos, nas formas dos serviços oferecidos: grupos de maior status fornecem o local, as danças e músicas mais importantes, assim como os produtos que cabem aos anfitriões em cada caso; os grupos de menor status realizam serviços como a iluminação e arrumação da maloca. A riqueza e o status podem ser definidos de acordo com os elementos que remetem à origem ancestral dos grupos de descendência; abaixo eles estão enumerados de acordo com S. Hugh-Jones (1993:109):

“1) adornos plumários de cabeça e riquezas cerimoniais conservadas dentro da caixa de adornos; 2) um conjunto de instrumentos musicais sagrados; 3) direitos de fazer um item particular de cultura material secular e de fazer e usar certos itens de propriedade ritual (máscaras, instrumentos musicais etc.); 4) um

---

Balzola, alterou o quadro das relações com os brancos. Com verbas públicas e consenso oficial, os missionários deram novo rumo às então denominadas ações civilizadoras: o quadro de exploração econômica foi combatido, entretanto houve uma total reforma dos padrões tradicionais de manifestação cultural. Os adornos e artefatos rituais, assim como as cerimônias de iniciação, foram reprimidos. A figura do Jurupari e tudo o que implicava sua presença foi associado ao demônio cristão; as grandes malocas coletivas, fundamentais no papel de materialização dos princípios cosmológicos, foram repudiadas por sua atribuída insalubridade. Apenas nos últimos vinte anos, período marcado pelo início das associações indígenas e por outras diretrizes da ação estatal, é que as práticas culturais tradicionais (artefatos, adornos, festas e a própria maloca) vêm sendo retomadas por alguns povos (Cabalzar, 2008:40-7).

complexo de propriedade imaterial, linguística, musical, compreendendo nomes pessoais, nomes para objetos rituais, língua, entonações, benzimentos, canções, melodias instrumentais, estilos musicais e um corpo mítico” (Cabalar, 2008:106).

A ideologia da descendência patrilinear compartilhada pelos povos indígenas do noroeste amazônico (modo de transmissão dos componentes simbólicos que diferenciam tanto os grupos exogâmicos, quanto as unidades que os compõem e cujos elementos acabaram de ser descritos por S. Hugh-Jones na citação acima) é fundada na viagem da Cobra Ancestral (Cobra da Transformação ou Fermentação, e Cobra-Canoa). A diferenciação sociocultural dos povos se dá simultaneamente ao estabelecimento de locais diferentes de moradia, sejam regiões determinadas das margens dos rios, ou as florestas nos interflúvios. Estas diferenciações obedecem ao mesmo critério (ordem de emergência do corpo primordial da Cobra Ancestral) que a diferenciação interna ao grupo dos homens (ordem de emergência em relação ao corpo da mãe), estabelecendo uma hierarquia cujo status mais elevado é atribuído a quem surge primeiro.

A diferença de idade entre os irmãos é expressa por uma distinção na linhagem paterna (grupo exogâmico e unidade linguística) entre *sibs* com funções específicas. Lasmar (2005:57) indica diferentes constituições possíveis para o arranjo entre os *sibs*; por exemplo, entre os Desana estudados por Buchillet os *sibs* seriam: chefe, xamã, dançarino/cantor e servo. Entre os Tariana da comunidade de São Pedro (na cidade de Iauareté) Lasmar encontrou apenas a distinção entre o *sib* de chefe e o *sib* de servidor. De qualquer maneira é possível afirmar que:

“[o] pertencimento de um indivíduo ao *sib* é efetivado por meio da posse de um nome cerimonial (*basé’ke wame*). Ao nascer, a criança é submetida a uma série de ritos xamânicos durante os quais recebe um nome proveniente da segunda geração ascendente (para as meninas, de um FFZ; para os meninos, de um FFB). Ao portar esse nome, ela passa a ser depositária da alma do parente falecido. O termo em tukano para ‘alma’ é *ehêri pō’ra*, que os índios traduzem para o português também como ‘coração’. A associação entre alma e coração é esclarecida no comentário de C. Hugh-Jones (1979, p.112) sobre a noção de alma entre os Barasana: ‘do ponto de vista anatômico, o *isi* se situa no coração e nos pulmões. O termo também denota a respiração e está relacionado com o que anima o corpo” (Lasmar, 2005:58). [FFZ = Father father sister e FFB = father father brother].

Os primogênitos ocupam posições privilegiadas no sistema hierárquico de *sibs*, entretanto é recorrente o tema da tensão entre prerrogativa hierárquica e habilidade individual:



“[s]ão comuns situações conflituosas geradas pela preguiça ou desinteresse do primogênito em relação ao aprendizado dos conhecimentos do pai, tendo como consequência maior apego do pai aos outros filhos, que passam a receber os ensinamentos destinados ao primogênito. Daí decorre uma história de disputas entre aqueles que herdaram o conhecimento e a capacidade de realizar as cerimônias e o direito daqueles que estariam na posição de fazê-lo devido à precedência hierárquica. Pode-se dizer, de modo geral, que são certas realizações do princípio de hierarquia que conduzem ao afastamento de grupos dentro do mesmo ambiente de descendência” (Cabalar, 2008:179).

É importante salientar aqui que a preguiça do primogênito é o motivo pelo qual, na versão Ye'pâ-masa, são as mulheres que primeiro descobrem os instrumentos de Jurupari e aprendem os rituais (Piedade, 1997:174). A consequência disso é uma inversão no que diz respeito às funções cotidianas dos homens e das mulheres, mas o que devemos reter, por enquanto, é o risco de inversão que permeia tanto as posições hierárquicas, quanto a distinção entre os gêneros. S. Hugh-Jones (1996) comenta a particularidade da posição do xamã no ordenamento dos *sibs*, o autor busca compreender o porquê de uma especialização tão importante estar situada no fim da hierarquia: “[t]he shaman clans have junior ranking partly because just as the youngest sibling is seen as mediating between generations, the shaman, too, has a mediatory role (see Hugh-Jones 1974:126)” (S. Hugh-Jones, 1996:45).

Além de estar associada à posição de mediação entre gerações que cabe aos irmãos mais novos, a ambiguidade da posição do xamã será relacionada ao desdobramento que o xamanismo apresenta no noroeste amazônico entre, por um lado, o xamã vertical e, por outro, o xamã horizontal (S. Hugh-Jones, 1996). O primeiro está associado aos rituais de iniciação, trata de assuntos relativos ao interior do grupo local, mais especificamente aos que se referem à descendência; este xamã é conhecido como o “dono dos cantos”, tem idade avançada, é respeitado por todos, controlado e pacífico. O segundo tipo está vinculado às curas e às atividades voltadas ao exterior do grupo local (aliança, guerra e caça), vive isolado e é temido por sua ferocidade e ambiguidade moral; costuma ser jovem e é associado à onça ou ao jaguar, animais em que pode se transformar para atacar seus inimigos. A ambiguidade da posição hierárquica do xamã estaria associada a esta dupla especialização: se o xamã vertical é respeitado como liderança por sua sabedoria, o xamã horizontal é temido e marginalizado por sua ferocidade.

Goldman (1963:15) define o ambiente social do noroeste amazônico como particularmente voltado ao exterior. Os indígenas demonstram gosto especial por viagens, assim como pela manutenção do comércio intertribal e a valorização da exogamia em seus sistemas de aliança. Outra característica que deve ser associada à abertura dos sistemas locais são os constantes processos de fissão dos grupos locais, característica intrínseca à socialidade indígena na região e que se faz acompanhar por uma congruência entre deslocamento espacial e transformação social (que, no limite, pode implicar mudança da própria perspectiva humana). Os valores do parentesco, que regem a vida em comunidade, são ilustrados pela partilha de alimentos, bens e objetivos. Geralmente os ressentimentos entre indivíduos são atualizados sob o idioma da sovinice; e a coesão do grupo de parentes agnáticos tem como maior fator de instabilidade as relações de cumplicidade conjugais.

Eduardo Viveiros de Castro (2002:152) define a afinidade potencial como a “ponte entre o parentesco e seu exterior”, englobando o campo do parentesco dentro do conjunto mais vasto das relações (de guerra, caça, política e xamanismo) marcadas pelo signo da alteridade; neste sentido, a abertura para o exterior do grupo local seria um princípio de movimento no universo indígena, antes de ser uma particularidade dos grupos do noroeste da Amazônia (mesmo nos casos em que esta alteridade se atualiza sob a forma de metades internas aos grupos locais, como no caso dos povos do Brasil Central). Nas sociabilidades amazônicas existe, portanto, uma dependência em relação ao exterior: “[é] ali que eles [os índios] colocam os inimigos, os mortos, os afins potenciais; é dali que extraem recursos simbólicos para sua reprodução social” (Viveiros de Castro 2002:146).

Para conceitualizar tal realidade voltada para fora (e aqui tornamos a nos referir especificamente aos povos indígenas das bacias dos rios Uaupés e Negro), Jean Jackson (1983) opta pelo termo “grupo linguístico” no lugar da “tribo” utilizada por Goldman. Fratria, para a autora, diferentemente do conjunto de *sibs* (tal qual definido por Goldman<sup>25</sup>), será um conjunto de grupos linguísticos que não casam entre si; estes sim

---

<sup>25</sup> Goldman define a tribo dos Kubeo a partir de três grupos exogâmicos falantes de mesma língua (o que os torna um exemplo interessante das variações que a exogamia linguística pode efetivar; adiante, quando comentarmos as variações linguísticas de acordo com a perspectiva nativa, este ponto será desdobrado), cada um desses grupos corresponderia a uma fratria. Cada fratria, por sua vez, seria composta por um conjunto de *sibs*. “The Kubeo sib is a unilineal descent group whose members regard themselves as being descended from common ancestors but cannot establish an actual genealogical relationship. (...) Sib members claim descent from the male of an ancestral brother-sister pair. Each sib bears a name that in some cases is the name of the sib founder, but in any case is the name of an Ancient, that is, an early ancestor. (...) The sib is the center of the social, religious, and economic activities. It is the only true

são formados por um conjunto de *sibs* que, por sua vez, dizem respeito a um conjunto de grupos de descendência localizados. O conceito de grupo linguístico busca evitar formas de totalização pressupostas por termos como sociedade e tribo, que estariam referidos a entidades fechadas e definidas num plano conceitual, por assim dizer, desencarnado em relação à vida indígena do noroeste amazônico; além do fato de remeter a um fenômeno relevante para os indígenas: a variação da língua e da fala. Comentando o trabalho da autora, Cabalzar resume:

“As principais características que definem um grupo linguístico são: (1) a língua e o nome; (2) um ancestral fundador particular e um papel distinto no ciclo do mito de origem Tukano; (3) o direito ao poder ancestral através de cantos sagrados; (4) o direito de produzir certos instrumentos rituais (como as flautas *yurupari*); (5) a associação com certos objetos cerimoniais ([Jackson, 1983], p.79). Ela também afirma que os grupos linguísticos não ocupam um território contínuo, sendo aqueles do Pira - Paraná os que mais se aproximam disso” (Cabalzar, 2008:80-1).

Christine Hugh-Jones (1979) elabora a estrutura social no Uaupés a partir de um critério distinto do da variação linguística; ela se fundamenta no modelo indígena de diversificação dos *sibs*. Ao invés de se apoiar numa unidade totalizante, como a sociedade, a autora dá maior ênfase às relações entre as pessoas; são elas que dão sentido às especializações dos *sibs*, ao mesmo tempo em que correspondem a um interesse dos índios, pois mais que delimitações de grupos sociais abrangentes, há o desejo de estabelecer relações específicas (como as da hierarquia, por exemplo). A estrutura elaborada pela autora é voltada para a abertura do sistema, materializando-se na dinâmica de princípios articulados, como os de espaço e tempo, ciclo de vida e ciclo ritual. O conjunto de *sibs*, denominado grupo exogâmico simples, é formado pelas especialidades definidas cosmologicamente nos princípios de agnação e temporalidade (a idade dos irmãos); quando dois destes conjuntos se articulam, formam um grupo exogâmico composto; grupos exogâmicos, quando associados, formam uma fratria. Entretanto, o conceito de fratria é muito instável, não sendo suficiente para restringir casamentos em seu interior (a autora distingue o sentido forte do termo, quando em relação ao grupo agnático de origem, de seu sentido fraco, baseado em relações

---

political unit since only a sib has a headman. A person's identification is only by sib” (Goldman, 1979:90). Os *sibs* “são nomeados, geralmente localizados, exogâmicos, patrilineares, patrilocais e hierarquizados dentro da fratria (Goldman, 1963, p.90). A respeito dessa definição-padrão, ele coloca um problema, a meu ver, crucial: ‘os membros do sib podem estar, e geralmente estão, dispersos. No entanto, essa é uma situação anormal na visão Kubeo das coisas. Em nenhum caso a identidade do sib é perdida’ (ibidem, p.27)” (Cabalzar, 2008:71).

uterinas)<sup>26</sup>. O conceito de grupo exogâmico retira sua “visibilidade” do fato de ocupar um território contíguo e ser eficaz na restrição dos casamentos (Cabalzar, 2008:82-5).

A hierarquia (tanto entre os *sibs*, quanto entre os povos), definida no processo de diferenciação que marca o fim da vida nos termos do mito, engendra um tipo particular de morfologia social no que diz respeito às alianças. Cabalzar (2008) demonstra como grupos de maior status atualizam com precisão o princípio da exogamia linguística, casando-se com parceiros de grupos distantes de sua aldeia; em contrapartida, os grupos de status inferior tendem a se casar com parceiros que vivem em áreas próximas à sua, configurando relações de aliança que tendem a se assemelhar à endogamia. Sua tese admite, portanto, tanto a descendência, quanto a aliança, como princípios capazes de articular a morfologia social dos grupos do noroeste amazônico. A vantagem de seu modelo é a de permitir a compreensão da constituição dos grupos locais sem reificar uma distância incontornável entre ideal (exogamia linguística) e prática (estrato privilegiado da realidade no qual não se verificaria plenamente o ideal). Dentro de um nexos regional (constituído por aldeias de um mesmo grupo de descendência exogâmico distribuídas num trecho de rio) os grupos de maior status tendem a se localizar no centro, enquanto os grupos de menor status tendem a ficar na periferia. Nas palavras de Stephen Hugh-Jones:

“No lugar do modelo geral de Viveiros de Castro – de consanguinização dos afins próximos e afinização dos consanguíneos distantes -, este modelo tukano de organização social concêntrica propõe, dominando o centro do nexos, grupos de alta hierarquia, com forte sentido genealógico e preferência por casamentos distantes entre povoados baseados na agnação; enquanto na periferia grupos de mais baixa hierarquia vivem com seus afins em povoados relativamente endógamos e de perfil marcadamente cognático. Além disso, Cabalzar mostra que a descendência no Uaupés não deve ser entendida como linhagens, mas sim em termos locais, enquanto narrativas de origem, migração e dispersão – uma versão tukano das genealogias de que os povos amazônicos, supostamente, carecem” (2008:12).

Como visto, diferentemente dos Maku, que preferem viver nas regiões interfluviais, os Tukano e Aruak estabelecem moradia próxima às margens dos rios. Povos localizados no alto da hierarquia vivem em áreas com maior volume de peixes, povos localizados na parte inferior vivem em áreas menos piscosas e, no limite, caso

---

<sup>26</sup> Esta distinção permite que, dependendo da situação (e dos relacionados), ora se afirme, ora se negue o pertencimento a uma fratria determinada; este artifício é fundamental para a composição de narrativas em momentos de aliança e disputa. Da mesma forma acontece em relação ao mito de origem, ainda que os diversos povos partilhem sua estrutura básica (a viagem primordial da Cobra da Transformação), o episódio da emergência dos povos tende a variar de acordo com o ponto de vista do narrador, pois a ordem de emergência dos povos determina o status no sistema hierárquico que os relaciona.

dos Maku, vivendo distante das margens, na floresta. Creio que a qualificação das posições descritas como alta e baixa pode ser compreendida de outra forma, mais horizontal que vertical, o que estaria de acordo com a própria orientação do rio (índice relevante para os indígenas). As partes com maior volume de peixe se localizam mais a leste (descendo o rio), enquanto as partes com menos peixe tendem a ser mais próximas das nascentes, a oeste (subindo o rio). Além disso, é preciso notar que as posições hierárquicas aumentam em valor à medida que se aproximam do ponto de partida da trajetória da cobra-canoa (extremo leste), o Lago de Leite, morada dos primeiros ancestrais (gente-peixe); o espaço e suas coordenadas estão permeados de sentido cosmológico<sup>27</sup>.

“A sequência de emergência dos ancestrais de cada *sib* fundamenta a escala hierárquica. Os sibs ‘da cabeça’ foram os primeiros a surgir e os sibs ‘da cauda’ os últimos. Assim, a viagem mítica da cobra-canoa instaura a ordem sociotopográfica que organiza o sistema de prestígio dos *sibs*, constituído como base nas diferenças de *status* instituídas na origem. Mas as relações entre os *sibs* não reportam a diferenças qualitativas entre eles, mas a uma diferenciação quantitativa em termos de proximidade com a fonte de poder que é o mundo ancestral. O que diferencia os *sibs* ‘da cabeça’ dos *sibs* ‘da cauda’ é o grau de identificação com o todo, e não qualidades ou capacidades agentivas desses” (Lasmar, 2005:56).

Se a trajetória da cobra-canoa é marcada pela transformação dos modos de vida, assim como dos lugares em que se vive, a hierarquia estaria dispondo uma variedade de pontos de vista constituídos por formas específicas de se viver. Isso nos sugere que a hierarquia realiza, em cada uma de suas posições, um englobamento por parte do ponto de vista local em relação às outras posições. Sejam Maku, Aruak ou Tukano, cada um dos povos indígenas (cada grupo local) atualiza uma perspectiva que define a alteridade dos outros seres do cosmos. Isto pode ser ilustrado pelo fato de que, do ponto de vista Tukano, um dos extremos é ocupado pelos Maku e o outro pelos ancestrais; ambos os modos de vida indesejáveis. Entretanto, as diferenças hierárquicas estão engajadas, na tessitura social, com um ethos definido em termos igualitários; ou, dito de outra forma, “entre os *sibs* de um grupo exógamo, o ideal de reciprocidade sofre uma inflexão própria à natureza hierárquica de suas relações, que se traduz na etiqueta que determina que os grupos de alto *status* devem dar mais do que recebem de seus irmãos mais

---

<sup>27</sup> Cabalzar propõe outra leitura da hierarquia, baseada mais em suas preocupações com a estruturação social dos grupos da bacia do Uaupés, do que com as determinações cosmológicas do espaço: “[p]enso que a diferenciação deva ser empreendida não entre grupos de descendência de alta e baixa hierarquia, mas entre grupos de descendência com maior tradição e estabilidade territorial e grupos de menos tradição e estabilidade” (Cabalzar, 2008:99).

novos” (Lasmar, 2005:62). Assim como o ethos comunitário se entrelaça com as motivações proporcionadas pela diferença hierárquica, a constituição da complexa morfologia social se assenta na autonomia dos núcleos domésticos, unidades discretas no interior dos *sibs*<sup>28</sup>. “De qualquer maneira, as rupturas no âmbito do grupo localizado de parentes agnáticos são vistas como um sinal de patologia social (...)” (Cabalar, 2008:74).

A diferença dos modos de vida (ainda tendo os Tukano como referência), tanto dos Maku, quanto dos ancestrais, é explorada no que diz respeito à manutenção da dinâmica interior à comunidade. As habilidades específicas dos Maku, como sua perícia na caça e no manejo da floresta (habitat contíguo às margens ocupadas pelos Tukano), são articuladas na forma de “intensas trocas de víveres entre os dois grupos, que mantêm relações bem mais complexas que uma mera cooperação econômica” (Cabalar, 2008:39). A relação com os ancestrais é explorada, sobretudo, no ritual de iniciação masculina. Através da presentificação dos ancestrais, o que exige todo um esforço de transformação corporal e recriação do momento de diferenciação original (emergência em relação ao corpo da Cobra da Transformação), os meninos podem ser iniciados na vida adulta; isto permite, em parte, a manutenção do grupo de descendência, por um lado, e da aldeia como um todo, por outro. Estamos diante da concepção da alteridade constituída pelo perspectivismo ameríndio: ao mesmo tempo necessária e perigosa (como dizia Overing), ela é o motor da diferenciação que garante a humanidade atual. A alteridade, nos modos da diferença intensiva interna aos seres (tempo mítico) e da diferença atual, tanto extensiva, quanto virtual, engendra diversos

---

<sup>28</sup> O ponto da autonomia poderia ser estendido aos indivíduos que, de fato, lidam com as controvérsias de suas próprias motivações estarem engajadas num contexto coletivo. Entretanto, pelo fato de que toda ação social individual é direcionada para (e, em algum sentido, dependente de) outros indivíduos e ganha sentido em redes de relações constituídas coletivamente, a ênfase na autonomia individual pode ajudar a naturalizar a noção de “homem calculista” (ver Wagner, 2010:13), que retira seu sentido mais da realidade ocidental moderna do que da dos povos ditos tradicionais. É claro que a mesma crítica pode ser estendida à autonomia dos grupos domésticos, entretanto, esta sim é uma realidade cujo valor é afirmado pelas comunidades nativas tradicionais. “Uma vez que nesse tipo de sociedade a família é ‘produção’, ela é autossustentável, e não há necessidade alguma de ‘sustentá-la’ [como é o nosso caso, em que devemos trabalhar por dinheiro para sustentar nosso grupo doméstico]. Mas um sistema desse tipo torna o ‘casamento’ e a família uma questão de vida ou morte: uma pessoa que não se casa não pode produzir, e está condenada a uma dependência servil aos outros. Assim, o problema central para os homens jovens, celebrado em mitos e provérbios, torna-se encontrar uma esposa. A demanda não é pelos produtos em si mesmos, mas por *produtores*; uma vez que todos os aspectos importantes para a subsistência cabem à família. (...) As pessoas são indispensáveis, de modo que as coisas mais valiosas que se conhecem são postas a serviço do controle da distribuição das pessoas. São os detalhes dessa substituição, o controle, a troca e a distribuição de pessoas, que os antropólogos entendem como ‘estrutura social’” (Wagner, 2010:59).

processos que tanto visam a assegurar o ponto de vista humano, quanto colocam em risco sua manutenção (Lima, 1996 e Viveiros de Castro, 1996 e 2002).

A proximidade linguística entre os povos é acompanhada de uma grande diversificação ao nível local. Arthur Sorensen (1967), que realizou na região do noroeste amazônico pesquisas linguísticas com diversos grupos locais, define a função do multilinguismo como a de um diferenciador cultural neste universo composto por diversas similaridades rituais e mitológicas. Segundo este autor “o critério de distintividade tribal inclui, por suas próprias definições culturais, a ininteligibilidade mútua das línguas” (Sorensen *apud* Cabalzar, 2008:78). A exogamia linguística, efetivada em conjunto com um padrão de residência patrilocal e com a transmissão de conhecimentos rituais e mitológicos em linha paterna, faz andarem juntas diferenças de gênero e língua. As mulheres de uma aldeia falam línguas diferentes da dos homens, pelo que os meninos crescerão com suas mães, aprendendo seus idiomas, e passando a falar o dos pais na medida em que crescem. As meninas irão se mudar para a aldeia de seus maridos, adotando o idioma destes nas relações conjugais.

Ainda que mutuamente compreensíveis, as diferenças entre as línguas são ressaltadas pelos indígenas. Mas, mesmo variações que, segundo nosso modelo analítico, seriam compreendidas como sotaques, são suficientes para mover o sistema de alianças entre os grupos exogâmicos. Vislumbramos aqui a importância da emissão sonora, do sopro transformado em som ao ser articulado pelo aparelho fonador. Adiante, discutiremos sobre os atributos xamânicos do sopro; por ora, basta-nos sublinhar o fato de que, tanto a linguagem, quanto a música dos aerofones, são modos específicos da manipulação do ar através do corpo (principalmente do corpo compreendido como um tubo cujas extremidades são a boca e o ânus – os atributos xamânicos desse corpo estão expressos nos cuidados com a comida, com os excrementos, com a fala e as melodias; todos índices de fabricação e metamorfose do ponto de vista). Neste ponto, a problematização da exogamia linguística pelos casos de homogeneização da língua (como a adoção do tukano como língua franca, Cabalzar 2008:90) pode ser investigada dando atenção às variações internas expressas em seu uso cotidiano, ou seja: os sotaques e modos particulares de expressão. Isto, pois “[a] manipulação de variações linguísticas está associada à própria dinâmica de caracterização de grupos próximos/distantes, espacial e hierarquicamente” (Cabalzar 2008:118).

Foi visto, portanto, como a diferenciação entre os grupos locais fornece constantemente material para a realização de um tecido, por assim dizer, cuja trama de

distintos fios proporciona sustentação (ou qualifica o rompimento) às relações sociais e cosmológicas (refiro-me à relação com os mortos ancestrais e os demais espíritos que habitam o cosmos). A variação entre os polos da identidade e da alteridade apresenta dois momentos, contendo sempre a possibilidade de reversão entre si: a marcação da diferença e a indiscernibilidade entre os polos. Enquanto a vida cotidiana é construída tendo em vista a afirmação do ponto de vista humano, através de mecanismos de consanguinização da alteridade e fabricação corporal, os rituais de jurupari (assim como os de menstruação feminina e as doenças) são experimentados sob a forma de uma justaposição entre vida e morte, entre humanos e espíritos. A indiscernibilidade pode trazer riscos, como nos casos de doença, mas é igualmente capaz de mobilizar processos fundamentais para a vida: tanto a iniciação masculina, quanto a feminina, são condições para a continuidade social; da mesma forma o xamanismo horizontal, com sua qualidade de variação entre pontos de vista distintos e a decorrente ambiguidade moral, é fundamental para superação dos infortúnios causados por doenças e outros males que espreitam a vida.

Partindo do rendimento que a diferença demonstra ter nas sociocosmologias nativas e seguindo a direção sugerida por um pensamento que não visa à totalização estável de uma identidade coletiva, podemos, em vez de seguir das raízes para o tronco e buscar uma totalização dos povos no mito de origem, realizar o caminho inverso e perceber neste mito um tema central para a diferenciação indígena. Assim como os ritmos musicais sustentam uma infinita particularização melódica e harmônica, o mito de origem da Cobra Ancestral permite (e de certo modo exige) a contínua diferenciação e articulação social. Diz-se que o tema exige a diferenciação, pois a estabilização de seu movimento não é de forma alguma desejada; mesmo quando deslocada para a periferia de círculos mais abrangentes, ela é fundamental até para a qualificação deste gesto. Pode-se compreender este ponto pela importância atribuída às especificidades dos cantos oferecidos em rituais de Dabacuri, por exemplo: a música ofertada pelo grupo anfitrião não será nunca como a música do grupo convidado, ainda que estes executem o mesmo tema, a diferença será sempre percebida (algo como a sensação de um carioca ao ouvir um músico norteamericano tocando samba):

“Um exemplo disto aconteceu quando eu entrevistei e gravei flautistas Tuyuka tocando e comentando a música Tuyuka para cariço. Eles resolveram tocar a ‘música para atrair mulher’, versão Tuyuka, e eu comentei que havia ouvido a mesma peça tocada pelos Ye’pâ-masa, mas que me pareceu bem diferente desta. De fato, as próprias flautas Tuyuka têm completamente outra afinação,



como mostrarei a seguir. O especialista em música Tuyuka me explicou a diferença da seguinte forma: ‘mesma coisa Tukano também. Nosso caso só que a gente toca na nossa língua, né? Tribo Tukano, Tribo Tuyuka, todas tribos tocam essa música. Cada tribo já muda um pouco, que depende da língua, né?’” (Piedade, 1997:110).

O autor prossegue seu desenvolvimento:

“quando os nativos dizem que as peças de cariço tocam uma música ‘na língua’ específica do grupo dos tocantes, sendo que a mesma peça pode ter uma versão Ye’pâ-masa ou Tuyuka, aparentemente surge a ideia de que as diferenças estruturais na música decorrem das diferenças entre as línguas (...). O filtro linguístico-musical que diferencia uma peça Ye’pâ-masa da peça homônima Tuyuka é, na verdade, a própria visão de mundo de cada um destes grupos” (Piedade, 1997:140).

Passemos agora, findada a contextualização necessária, ao tema do Jurupari. Veremos de que maneira as questões apresentadas nesta seção sofrerão as modulações necessárias para se adequar aos episódios protagonizados por este herói reformador.

### *Jurupari*

É possível aproximar-se de Jurupari por vários caminhos: seja falando do sistema social que articula os povos donos das narrativas míticas; comentando a generalização do termo que nomeia o herói; ou através dos mitos e ritos que celebram os ensinamentos que ele deixou ao passar pelo território do noroeste amazônico. No âmbito deste trabalho, o ponto de partida adotado será o texto publicado pelo Conde Ermanno Stradelli, no final do século XIX, intitulado *A Lenda de Jurupari*<sup>29</sup>. O objetivo é percorrer alguns dos temas que compõem as etnografias e pesquisas referentes aos povos indígenas do noroeste amazônico, de modo a explorar as articulações entre o som e a transformação sugeridas pela Música de Jurupari.

Neste percurso, iremos abordar diversos temas presentes na bibliografia. Para acompanhar os movimentos entre som e mito, é preciso ter em mente os fluxos de pessoas, bens e significados envolvidos nas relações de aliança e iniciação, nascimento e morte, caça e cultivo; etapas marcadas cotidianamente e ritualmente na construção e reprodução da vida em comunidade. Seguiremos o caminho percorrido por Menezes Bastos (1999) em sua composição da armação do discurso cerimonial através do mito,

---

<sup>29</sup> A fonte utilizada é a publicação pela Editora Perspectiva, denominada *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, organizada por Sérgio Medeiros (2002). Nela temos a tradução da *Leggenda dell’Jurupary*, do italiano para o português, realizada por Aurora F. Bernardini.

da música e da dança. Em suas palavras: “na entrada do sistema, o mito, ainda palavra, linguagem de referência por excelência; na saída, a dança, a corporificação mimética dos referentes; no meio, como *pivot*, a música, máquina de transformar verbo em corpo: da cognição à motricidade, passando pelo sentimento” (Menezes Bastos, 1999:53). As descrições de Piedade (1997) e S. Hugh-Jones (1979), sobre os rituais nos quais a Música de Jurupari está presente, servirão de contraponto à narrativa da Lenda publicada pelo Conde italiano, permitindo, assim, que a passagem do mito ao som seja realizada através da produção etnográfica.

A narrativa publicada por Stradelli tem sua própria história de origem: é o resultado dos esforços de pesquisa e análise empreendidos por Maximiano José Roberto<sup>30</sup>, índio filho de mãe Tariana (povo da família linguística Aruak) cujo irmão era tuxaua (chefe), com um pai Manao (Sá, 2002:347). Maximiano entregou ao Conde, no final do século XIX, uma versão do texto em nhengatu, língua franca falada na região circunscrita pelos rios Uaupés, Negro e Içana. A questão levantada a partir da tradução de Stradelli é saber qual a medida de sua interferência: até que ponto ele teria modificado o texto original?

A extensão da versão publicada contrasta, por exemplo, tanto com a dos resumos que Lévi-Strauss apresenta em suas *Mitológicas*, quanto com as narrativas editadas nos textos etnográficos<sup>31</sup> (excetuando-se as publicações da Coleção *Narradores Indígenas do Rio Negro*, na qual os próprios indígenas expõem suas narrativas de origem). O questionamento acerca da autoria da Lenda não deve nos conduzir a um julgamento sobre a autenticidade do texto, mas sim ao postulado de que não há versão original para o mito, dado que ele se define pelo conjunto de suas versões (Lévi-Strauss, 1975:252). Enquanto a extensão e a forma do texto podem levantar suspeitas devido a sua singularidade (incluindo maneirismos literários da época)<sup>32</sup>, sua estrutura parece não deixar dúvidas quanto à validade, por assim dizer, indígena desta versão. Poucos

---

<sup>30</sup> “Falava o nhengatu e muitos outros idiomas selvagens. Morava em Turumã-mirim onde hospedava os mais prestigiosos tuxauas da região. Era, além do mais, sobrinho de Mandu, chefe tariana de Jauareté, terra famosíssima pelas lendas maravilhosas e possuidora dos melhores segredos do hierodrama de Jurupari. Pôde, numa paciência exemplar, coligir um material precioso e puro, como nenhum outro homem possuiu, e que Stradelli, seu amigo íntimo, conseguiu articular sem perda do perfume bárbaro” (Casculo, 1983:69).

<sup>31</sup> Trata-se aqui, principalmente do livro de Hugh-Jones, *The Palm and The Pleiades*, que oferece vários mitos Barasana (grupo da família linguística Tukano). Um dos capítulos de sua obra é composto por oito mitos, nos quais se reconhecem os dois temas mais recorrentes do sistema social do alto Rio Negro: a Cobra da Transformação e o Jurupari. A extensão deste capítulo supera em poucas páginas a lenda publicada por Stradelli, com setenta páginas, pelo que podemos avaliar sua singularidade.

<sup>32</sup> Ainda que o conde afirme ter traduzido o texto da forma mais simples possível, respeitando os originais (Medeiros, 2002:249).

elementos destoam das outras versões conhecidas e é pouco provável que a narrativa tivesse tamanha coerência interna se tivesse sido organizada pelo Conde, como sustentam Câmara Cascudo, Reichel-Dolmatoff e Orjuela (Sá, 2002:350).

Cabe ressaltar dois pontos estruturais que nos permitem compreender o valor da versão publicada por Stradelli: o primeiro é a multitemporalidade da narrativa (o próprio Jurupari narra um mito no qual explica sua origem e de seus companheiros, contando histórias de um tempo anterior ao que viveu suas próprias aventuras e cujo protagonista é seu antepassado Pinon); o segundo é o alinhamento cronológico de episódios até então conhecidos sob a forma de fragmentos isolados e que, apesar de remeterem uns aos outros, nunca tinham alcançado uma definição tão precisa. O próprio Stradelli comenta o trabalho de composição que Maximiano realizou ao comparar as diversas versões recolhidas junto a outros indígenas, num diálogo entre conhecedores dedicados a encadear os episódios da maneira que considerassem mais satisfatória (Sá, 2002:351).

\*\*\*

As reflexões apresentadas a seguir são baseadas na Lenda de Jurupari (Roberto & Stradelli, 2002:273-343); os temas principais dessa narrativa servirão de guia ao longo desta seção (ver resumo da Lenda em anexo). Através do paralelo entre as narrativas da lenda e as etnografias aqui apresentadas, poderemos compreender alguns dos motivos que animam a Música de Jurupari. S. Hugh-Jones (1979) sustenta que existem dois ideais distintos atuando na ordenação da vida social Barasana, os quais seriam atualizados ritualmente no Jurupari e no Dabacuri. O primeiro ritual, no qual os meninos são iniciados, representa a linhagem masculina ancestral ao reproduzir a trajetória mítica da Cobra Canoa. O ritual atualiza a alteridade dos espíritos dos mortos, exigindo uma série de cuidados para que não se propaguem enfermidades pelo grupo<sup>33</sup>. Já o Dabacuri representa o ideal da consanguinidade; homens e mulheres cantam e dançam juntos, da mesma forma que grupos de afins compartilham da festividade doméstica produzida pelo ritual. O fim desejado é a progressiva dissolução das diferenças entre os que participam.

---

<sup>33</sup> Dentre os quais, a manipulação correta de artefatos e instrumentos que englobam a oposição dos princípios contrários e complementares que constituem os ideais diferenciados pelo autor – na seção sobre ritual detalharemos melhor este ponto.

Estes ideais se opõem não por serem excludentes, mas por ocuparem posições opostas numa relação dialética onde cada termo abriga o outro em si. Consanguinidade e afinidade são perspectivas possíveis dentro do sistema social constituído pelos povos indígenas e ilustram sua dinâmica no passado mítico de migrações e transformações em que Jurupari representa a afirmação de um ponto de vista específico: o dos costumes do Sol. Ele é o emissário da nova lei, aquele que viaja pelo mundo com a missão de transformar os modos de vida dos outros povos e está associado à articulação entre deslocamento e transformação presente tanto no mito da Cobra da Transformação, quanto nas consequências da migração atual entre as pessoas.

Através da narrativa mítica e do ritual, articulam-se os temas das relações de gênero, da exogamia linguística, da patrilinearidade, da iniciação masculina, da hierarquia entre grupos exogâmicos e seus *sibs*, e da relação entre deslocamento e transformação. A importância da fala como constituinte da diferença (o que nos leva a um pensamento indígena a respeito do som) e do entendimento dos processos de transformação e reprodução a partir da lógica entre interior e exterior, continência e incontinência<sup>34</sup>, são modos próprios, destacados nesta análise da Música de Jurupari, dos quais se vale a criatividade indígena em sua invenção do mundo. Este percurso, contudo, não seria possível sem os estudos etnográficos de S. Hugh-Jones (1979) e Piedade (1997), os quais permitem, respectivamente, apreender os elementos do rito de iniciação masculina e as características da música de seus instrumentos.

#### *A necessidade da mistura e a arte da medida*

A parte da narrativa destinada às aventuras do Jurupari inaugura um tipo específico de organização social e ritual em um mundo já habitado por grupos com modos próprios de organização<sup>35</sup>. Sua missão implica o estabelecimento de um modo correto de se viver, ilustrado desde o início pelo fim da confusão na palavra (de acordo com a qual as mulheres não conseguem propor soluções benéficas para enfrentar a crise provocada pela falta de homens jovens) e da incapacidade de perpetuação do grupo. As

---

<sup>34</sup> Capaz de por em relação os diferentes patamares do universo identificados na cosmologia, assim como as diferentes perspectivas que caracterizam a vida.

<sup>35</sup> Aqui é preciso mencionar também o fato de que, mesmo no mito de Pinon (antepassado de Juruapri), a primeira aldeia que o criador deixou sobre a terra já possuía dança, formas de aliança e instituições definidas (como a casa dos solteiros e das viúvas, e a endogamia monogâmica). Pinon altera os costumes vigentes, seja instaurando o trabalho, seja através da violação da monogamia que outros repetirão a partir de seu gesto inaugural.

reuniões coordenadas pelas mulheres para lidar com a crise demográfica (falta de homens) eram marcadas por palavras excessivas, fora da medida e, por isso, incapazes de conduzir às ações corretas. Percebemos que a atitude desmedida das mulheres ocorre em situações nas quais o equilíbrio entre os sexos se vê corrompido, seja pela epidemia que marca o início da Lenda, seja pelo nascimento de um número maior de mulheres do que homens (o que ocorre na sociedade endogâmica e avessa à poligamia da mãe de Pinon, os Bianaca).

A Lenda nos diz que, buscando contornar as dificuldades que colocavam em risco a continuidade do grupo, as mulheres decidiram tentar: reanimar sexualmente os velhos e, caso não funcionasse, os matariam; ou tentariam fecundar umas às outras sem a participação masculina (Roberto & Stradelli, 2002:273). No primeiro caso, os homens seriam extintos da comunidade e, no segundo, surgiria uma sociedade que já não precisa mais de homens. Considera-se que este distúrbio da palavra (assassina em relação aos velhos e metamórfica em relação aos corpos das mulheres que, fecundando umas às outras, adquirem outra socialidade e morfologia) deve ser compreendido como resultante do desequilíbrio entre homens e mulheres. Antes que a descrição de uma natureza feminina perversa, apreendemos neste episódio um pensamento a respeito dos benefícios encontrados na mistura entre entes distintos. Lembremo-nos que, de acordo com a narrativa da Lenda, o remédio do homem contra os perigos invisíveis e venenosos é a mulher, e vice-versa (Roberto & Stradelli, 2002:288). Para ilustrar este ponto serão reproduzidos dois trechos do resumo da Lenda em anexo.

*Ualri Traído. Os Ossos de Ualri e a Música Sagrada.*

O pajé dos Nunuiaba, solicitado para solucionar o desaparecimento dos jovens que tinham ido colher uacu, tomou um pouco de caragiru da Lua, acendeu seu charuto de tauari e foi para o porto realizar os procedimentos necessários. Descobriu, então, que os jovens estavam dentro da barriga do velho Ualri e disse que, para salvá-los, era necessário embriagar o velho com caapi e caxiri para ver se ele os punha para fora.

Depois da vingança, Ualri não retirava mais seu amuleto do nariz. Quando começou a amanhecer, todos os seus ossos pareciam ter se tornado instrumentos, pois se ouviam os distintos sons que deles saíam. Os outros velhos notaram que havia algo de extraordinário em Ualri que, por sua vez, antes mesmo do Sol, saiu de casa voado.

Os velhos aceitaram prontamente quando foram chamados pelas mulheres Nunuiaba para dançar e beber. Chegando perto da aldeia, Ualri se desprende dos braços de Diadue e voou sobre uma palmeira, de onde seus ossos começaram a tocar uma música festiva que ninguém conhecia. Todos os velhos ficaram bêbados. Ao fim da tarde, apenas Ualri demonstrava maior resistência. O pajé se admirava com o fato. Ualri, quando veio à noite, pôde ainda sair voando e voltar para sua casa de pedra, a Jurupari-Oca.

Diadue e alguns companheiros também foram para a casa de pedra atrás de Ualri. Quando lá chegaram, encontraram o velho de pé, emitindo dos ossos aquela música desconhecida. Depois de um tempo, Ualri retornou voando para a aldeia dos Nunuiiba.

Sentado no chão, num canto da sala de festa, Ualri começou a emitir a música de modo mais suave. O pajé Nunuiiba afirmou, naquele instante, que os jovens estavam mortos. Decidiram acabar com o velho antes que pudesse fugir. Untaram-se com uma puçanga capaz de vencer os poderes do talismã que protegia Ualri.

Os homens que atacaram o velho, depois do bote inicial do pajé, estavam em jejum de moças. Eles levaram cordas para amarrar seu adversário e tentaram distraí-lo para que Diadue pudesse arrancar de seu nariz o talismã protetor. Ualri, sabendo das intenções da mulher, arrancou ele mesmo sua proteção e engoliu-a.

O calor da luta provocou nos ossos do velho uma música espantosa.

Vencido, Ualri perguntou a razão da investida contra ele. Ouvindo sobre os jovens que tinham sido aprisionados em sua barriga, ele retrucou dizendo apenas ter se vingado de um atentado contra si, provocado pela fumaça que os meninos produziram sob a árvore em que havia subido.

Os Nunuiiba disseram que, se os jovens ameaçaram a vida do velho, fizeram-no sem consciência do mal, pois só conheciam o doce das frutas e o calor do seio materno. Alegando a ignorância de Ualri a respeito da natureza das crianças, condenaram-no à morte.

Ualri disse como deveria morrer: sobre uma fogueira e com o peito virado para o céu. Quando seu corpo estivesse ardendo deveriam olhar para seu ventre, de onde sairia a puçanga que ele tinha engolido. Disse que a entregassem a Diadue como recompensa pela traição.

Caminhando para a morte, começaram a sair novos sons dos ossos de Ualri, sons que o pajé definiu como sendo a Música do Jurupari.

Do ventre queimado de Ualri saiu sua proteção (ora chamada de maracaimbará, ora de puçanga: consiste no talismã dado por Jurupari, feito de unha de preguiça), uma passiuá (tipo de palmeira) que cresceu até tocar o céu. Simultaneamente um vento varreu as cinzas do velho para a selva, de onde passaram a sair gritos e cantos, como se fossem de gente.

Todos fugiram do local, restando apenas o pajé próximo à fogueira, fumando e investigando com sua imaginação os acontecimentos futuros.

#### *Diadue Prepara um Estranho Remédio contra os animais Venenosos.*

Depois de uma noite e um dia à espera do retorno do pajé, o tuxaua Nunuiiba resolveu ir junto a seus guerreiros no local onde o antropófago falecera queimado. Perto da enorme palmeira originada do talismã que Jurupari cedera a Ualri, os homens ouviram a voz do pajé, que lhes avisava para não se aproximar. Das cinzas do emissário de Jurupari surgiram, junto a um novo tipo de gente, animais venenosos de várias espécies, cujos males não podiam ser curados pela ciência do pajé Nunuiiba.

A obstinação do tuxaua e de seus homens fez com que as palavras do pajé fossem ignoradas e ninguém foi capaz de evitar os ataques dos seres venenosos. Os males causados por esta obstinação, diz-nos o pajé, apenas poderão ser contornados pelo remédio cedido por uma mulher. Assim foi que Diadue, que se aproximava, foi buscar água no igarapé e, sob recomendação do pajé, lavou suas genitais e deu-lhe de beber a água. O pajé curou a si próprio e aos demais com esta água. Os animais venenosos que mordiam os homens ficaram envenenados, pois a mulher é o contraveneno do homem e este o dela.

Junto à palmeira nasceram ervas poderosas capazes de fazer tanto o mal quanto o bem. A nova gente que surgiu foi chamada Gente do Jurupari e decretada inimiga dos filhos do Sol. A ciência do pajé era insuficiente para lidar com as forças destes novos inimigos e Diadue foi acertada por uma das pedras arremessadas por estes seres invisíveis. Depois de uma noite atordoada pelos ruídos que produziam seus rivais, os Nunuiiba descobriram que sua mulher mais bela tornara-se feia, por conta da cicatriz em seu corpo. Diadue, espantada com sua própria imagem, atirou-se do alto de uma cachoeira e sumiu para sempre.

\*\*\*

O correspondente masculino, em relação ao desequilíbrio na conduta, da curiosidade feminina é a obstinação, é ela que faz com que o tuxaua Nunuiba e seus homens enfrentem o perigo de forma imprudente. No início da lenda, as mulheres são advertidas do risco que correm ao não obedecer à palavra do pajé para enfrentar os tempos difíceis, pósepidemia, quando se viram desprovidas de homens maduros. No episódio do tuxaua obstinado, os homens pecam por, justamente com o intuito de buscar seu pajé, negligenciarem suas palavras e se aproximarem de onde ele se encontrava. O único remédio possível para o mal que terminaria com o tuxaua e seus homens (provavelmente fortes e jovens) residia nas mulheres. Era benéfico o toque no sexo oposto e, caso este não fosse possível, goladas da água usada para limpá-lo (Roberto & Stradelli, 2002:289).

A hipótese de S. Hugh-Jones (1979:251) de que a capacidade reprodutiva da mulher significa uma proximidade em relação ao *He* (estado produzido pelos rituais de iniciação masculina e que corresponde ao tempo mítico de constituição da vida), aproxima-se deste argumento e nos auxilia a compreender a Lenda do Jurupari para além do viés da dominação feminina. Tal hipótese aproxima a mulher do estado generativo que, percorrendo mito, rito e cotidiano, move a emergência do novo no mundo. Esta qualidade intensiva habita tanto a origem quanto o presente, compondo passado mítico e virtualidade cotidiana.

A capacidade geradora feminina (tanto de filhos, quanto de alimento, música e cerâmica) aproxima-se do estado intensivo e virtual da diferença, atualizado tanto em narrativas míticas, rituais, doenças, sonhos, etc. A gestação e o nascimento são um dos modos da emergência do novo no mundo (diferenciação extensiva), permitindo observar, portanto, um paralelo com a viagem da Cobra Ancestral - expressão da passagem inaugural entre o estado de internalização da diferença (forma intensiva) e o mundo atual. É do interior da cobra que surgem as distintas Gentes e, de forma análoga e reduzida, é do interior das mulheres que surgem novas pessoas. Se a trajetória ancestral da Cobra-Canoa marca o trânsito entre camadas do cosmos, o parto torna o exterior do útero materno um novo campo de possibilidades dentro do qual a vida individual se desdobra.

Os nomes dos recém-nascidos buscados no início da trajetória percorrida pela Cobra Ancestral possuem maior poder do que os alcançados mais perto do ponto de desembarque do grupo. A medida certa da proximidade entre o mundo atual e o

ancestral é fundamental; buscar nomes que correspondem ao início do percurso, quando a vida era outra e demandava outros corpos e pontos de vista, é demasiado perigoso. As camadas do cosmos, sempre elaboradas pela tríade superfície, subaquático e celeste, são outra forma de marcar a diferença que articula os seres dotados de ponto de vista. Buscar nomes que pertençam ao universo subaquático é afirmar, no mundo atual, a perspectiva de outra camada do cosmos e, dessa forma, colocar em risco a vida dos demais. Os meninos Barasana, na transição para a vida adulta, não devem ser chamados publicamente por seu nome e sim pelo termo de parentesco adequado. Nomear é tornar o nomeado outro, referir-se pelos termos do parentesco é tornar os outros possíveis nós.

Este estado generativo é diferenciador e, no limite, causa distúrbios à vida. Sabemos disso pelas crises narradas durante a Lenda (o início marcado por epidemias e pelo desequilíbrio demográfico na relação entre homens e mulheres), pelos tabus que envolvem as regras femininas e os partos, assim como pelas proibições e provas de resistência envolvidas na iniciação masculina. O estado generativo e diferenciador é necessário e delicado, tanto pode ajudar a consolidar um ponto de vista, quanto desencadear sua captura pelo ponto de vista do outro. Pinon talvez seja o exemplo da intensidade generativa no limite do suportável, pois sua própria presença é capaz de gerar transformação. Além disso, devido a sua força e oratória, quando tem um desejo definido, não há nada que detenha sua realização.

O momento em que Pinon acerta as condições da estadia de sua família com o tuxaua Bianaca ilustra-nos o princípio da transformação de ponto de vista dos anfitriões. Todas as vezes que Pinon diz que irá se comportar bem em relação aos costumes da terra Bianaca, completa dizendo: “como um bom filho da Terra dos Jacamis<sup>36</sup>” (Roberto & Stradelli, 2002:303). O estabelecimento de concordância após uma promessa equívoca, feita por um ser que demonstrou superioridade física e oratória, precipita a captura do ponto de vista do tuxaua Bianaca pela perspectiva de Pinon. O fim do processo será a reestruturação dos costumes daquela gente criada para uma felicidade estática. O trabalho é implementado ao mesmo tempo que a poligamia.

A chegada de Pinon entre os Bianaca marca o início da exogamia entre este povo. Dinari, bela jovem Bianaca que estava fadada a viver solteira e enclausurada em seu povo até fugir, volta trazendo seus filhos e inaugura um período onde é permitido existir solteiros não familiares na aldeia. O tuxaua, sem saber como proceder, isola os

---

<sup>36</sup> Ave da espécie de seu pai e, portanto, de uma terra outra que não a Bianaca.



recém chegados e cabe a Pinon explicar a necessidade de formação dos laços sociais com afins (Roberto & Stradelli, 2002:203).

Pinon, com seus gestos inéditos e desestabilizadores, desobedece às leis e instaura uma ordem às avessas. Seu descendente Jurupari, igualmente um reformador, tem que enfrentar um problema inverso: suas leis são descumpridas por conta da inconstância dos homens que sucumbem às tentações todas as vezes que se afastam do herói. Ambos, Jurupari e Pinon, afirmam o poder e a sabedoria dos pajés, entretanto, enquanto o primeiro demanda obediência em relação à lei, o segundo está mais afinado com as qualidades desestabilizadoras da transformação.

Dessa forma, a presença do Jurupari não deve ser entendida como a dominação das mulheres pelos homens. Uma das qualidades do mundo inaugurado pelo herói é o fato de ser misturado e exigir arranjos adequados entre seus elementos. Homem e mulher dependem dessa mistura para engendrar a vida, evitar os malefícios e conduzir a morte. É como se os corpos isolados, apenas num dos sexos, fossem letais para si mesmos, como uma espécie de envenenamento pela ausência. No episódio em que Diadue prepara remédio contra os males surgidos das cinzas do antropófago Ualri (Medeiros, 2002:289), o sexo oposto surge como antídoto para o veneno dos animais, mostrando que a mulher representa o contraveneno do homem, assim como este o dela.

Há uma dinâmica entre dentro e fora, interior e exterior, na qual noções de corpo e corporalidade emergem como pontos de vista privilegiados para a compreensão: o corpo se desdobra na imagem de um tubo aberto nas duas extremidades, cujo fluxo que o atravessa determina sua condição. Esta imagem permite compreender tanto o que diz respeito ao parto e às regras femininas, quanto ao atributo xamânico do sopro (capacidade de transpor e afirmar perspectivas) associado à fala e à música como articuladoras de diferenças sociais e cosmológicas. A constituição de um interior pleno de exterioridade, de um corpo atravessado que dialoga com a medida necessária para cada encontro, está presente tanto no instrumento de Jurupari, pleno de ar e mediado pela intensidade do sopro humano, quanto no útero feminino e nos corpos em geral<sup>37</sup>.

Durante o parto, o que é criado no interior da mulher deverá tornar-se permanentemente exterior, processo que irá desencadear toda série de cuidados tanto maternos quanto paternos. A mulher representa uma dobra no campo perspectivo

---

<sup>37</sup> A alimentação é, juntamente com a fala, a visão e a audição, índice de perspectiva. Quando algum destes marcadores se altera no comportamento de uma pessoa constata-se uma metamorfose em processo, dado que o corpo é definido por suas capacidades de interação (daí a importância dos sentidos e da alimentação).

masculino, nela se processa a passagem interior/exterior que revigora o grupo e o mundo, que reafirma o perpétuo desequilíbrio entre o nascimento e a morte (Lasmar, 2005:129). A mulher, símbolo da alteridade no grupo doméstico, não pode se compreender igualmente sob esta forma; ela se concretiza como a alteridade imediata em relação ao homem por ser dotada de um ponto de vista próprio, distinto e fundamental. Ela é o “eu do outro” interior ao grupo local.

Se o veneno é uma interferência eficiente da natureza no âmbito da cultura, pois aplicado a técnicas de pesca, caça ou guerra, potencializa o gesto humano (Lévi-Strauss, 2004:321), como pensar o sexo oposto neste contexto de contraveneno? Podemos pensar que o sexo oposto teria a propriedade de parar os efeitos e reverter o movimento de interferência do veneno a favor da vida; afirmando a perspectiva humana ao conectar os sexos, ou seja, os distintos corpos que formam a comunidade. A diferenciação entre homens e mulheres é necessária para a boa vida de ambos e, como qualquer diferença de pontos de vista, possui maior rendimento conforme se intensifica. Seus corpos são, para além da anatomia, produzidos simultaneamente com seus respectivos pontos de vista. A indiferenciação infantil dá lugar ao contínuo posicionamento diferencial entre os gêneros, que no caso do noroeste amazônico atualiza a exogamia linguística patrilocal.

O perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996 e Lima, 1996) nos permite pensar vários tipos de movimento na relação entre eu e outro, entre mesmo e diferente. Em especial, ele nos induz a imaginar uma alteridade ao mesmo tempo necessária e perigosa: da predação, da guerra, do canibalismo, da sedução. Esta qualidade heterogênea da realidade (Overing, 1984), marcada pela diferença de posições e perspectivas, é válida tanto para relações entre coletivos humanos (sejam pessoas, animais ou espíritos), quanto para as que dinamizam o seu interior.

S. Hugh-Jones (1979), enfatizando o valor simbólico da tradicional casa coletiva, apresenta seu interior composto por dois polos de irradiação simbólica. A porta da frente, voltada para o pátio central, seria o polo masculino; enquanto a porta de trás, voltada para a área dos fundos, seria o polo feminino. O interior da casa é atravessado por fluxos codificadores diversos, ora masculinos, ora femininos, cuja predominância é alternada. No Dabacuri prevalecem atributos femininos na constituição da casa anfitriã, enquanto no Jurupari atributos masculinos para reviver a trajetória ancestral sob o ponto de vista da linhagem do grupo.

A “necessidade da mistura” entre opostos aqui referida, e que caracteriza Jurupari como conhecedor da boa medida, não deve ser compreendida nos termos da homogeneização da diferença. Toda diferença qualificada produz realidade através do dinamismo da relação de seus componentes. Em outras palavras, a diferenciação instaura o mundo vivido pelos homens. Contrapondo-se à diferença intensiva ilustrada pelo tempo mítico (no qual a diferença é interna aos entes e não externa, ou entre os seres), a vida, no período atual, é qualificada pela convivência da diferença e pela extração de seu maior rendimento possível.

Existem, portanto, diversos mecanismos de ajuste que acompanham a qualidade de perpétuo desequilíbrio identificada na mitologia ameríndia por Lévi-Strauss (1991) e a instabilidade, própria ao perspectivismo indígena, entre a humanidade de fundo e a forma humana fabricada nos processos de composição do corpo (Viveiros de Castro, 1996). Um dos modos de elaboração destes mecanismos de ajuste é apresentado na dinâmica entre irmão mais velho e irmão mais novo. Existe a expectativa de que o primogênito seja responsável e aplicado. Entretanto, ele tende a ser ilustrado como preguiçoso e desleixado, necessitando da intervenção do irmão mais novo para corrigir os excessos de sua conduta. O pajé é associado à posição do caçula e cabe a ele contornar os infortúnios que a vida apresenta aos homens.

#### *Camadas do Cosmo: fluxos e passagens*

Existe um mito sobre a relação entre o guariba e a anta que, mediada pelos sons respectivos que produzem, nos apresenta um movimento semelhante ao dos irmãos, acrescentando detalhes sobre a dinâmica entre os patamares cósmicos envolvidos<sup>38</sup>. A anta ocupa a posição de irmão mais velho, retira seu instrumento da parte mais alta da palmeira; o guariba ocupa a posição do irmão mais novo, retirando seu instrumento vocal da parte inferior da palmeira. Abusando dos poderes de seu instrumento, a anta matou e impediu as crianças de nascerem<sup>39</sup>. O guariba, para mediar os efeitos da associação entre a anta e seu instrumento, precisou roubar de seu irmão a voz que lhe

---

<sup>38</sup> O mito consta em anexo.

<sup>39</sup> Segundo os Barasana (S. Hugh-Jones 1979:228) a anta, fazendo um uso perverso de seu instrumento sonoro, busca impedir o nascimento das crianças e sua emergência à superfície. As almas das crianças vêm do mundo espiritual (*He*) e devem ser buscadas no percurso subaquático dos ancestrais, em sua jornada mitológica. O uso perverso do instrumento vocal acarreta, ao invés da fabricação de uma pessoa do grupo, um contra fluxo com relação à passagem das almas, nos nascimentos, entre distintos patamares do universo.

cabia pela hierarquia. Por esta razão, hoje o guariba grita e a anta emite apenas um fraco ruído. É importante observar a descrição da voz de cada animal como efeito de um aparelho sonoro específico, algo como um artefato acoplado ao corpo que proporciona a este suas características. Se a voz é um artefato diferenciador, temos, com isso, uma conexão entre dois outros temas. Primeiro, a definição da música de Jurupari como língua dos antepassados, segundo, a língua como diferenciador social (exogamia linguística) e cósmico (diferença entre animais, pessoas e mortos).

A anta é um animal terrestre que gosta de estar perto da água, portanto, na fronteira entre duas camadas do cosmos: inferior e superfície; subaquática e terrestre. O guariba é um ser arboreal e, associado ao fogo, se situa no limite terrestre em relação ao céu e tem o papel de moderador, corrigindo os excessos provocados pela anta. Como mediadora entre a profundidade do rio e a superfície a anta é, ao mesmo tempo em que relacionado ao mundo ancestral de onde a vida retira sua continuidade, um ser perigoso, por ser capaz de impedir novos nascimentos; como mediador com o céu, o guariba é um benfeitor, responsável por estabelecer a ordem correta.

Jurupari, embaixador do Sol, possui, assim como Pinon, afinidades com o mundo celeste. Enquanto o primeiro tem, para si, a missão de estabelecer os costumes corretos entre os povos, Pinon é excessivamente transformador, desordena os costumes e provoca a instabilidade capaz de inaugurar um novo rumo para a vida dos homens. O patamar cósmico mais alto é (através do Jurupari e do guariba) de onde vem o ordenamento adequado do mundo, a boa medida de suas diferenças, seus ciclos e alternâncias. O dia e a noite, as estrelas, as chuvas e as estações, todas são medidas para a vida que emerge do mundo inferior através de interiores específicos (útero, terra, buracos nas cachoeiras, etc.).

O estado de desequilíbrio na composição do grupo local, que dá início à narrativa da Lenda, ao inaugurar um plano discursivo específico, pode ser aproximado de outros momentos de inauguração contidos no texto. O primeiro povo colocado na terra pelo demiurgo, os Bianaca, é marcado pelo desequilíbrio populacional entre homens e mulheres. A desmedida é ilustrada pelo modo perverso da felicidade vivenciada por este povo, pois ela se mantém a custa de um tratamento austero infringido às mulheres solteiras e viúvas. Quando a Gente do Jurupari emerge das cinzas de Ualri, é inaugurado um novo modo de vida, marcado pela superação de uma adversidade coletiva: o poderoso incêndio que a queima do antropófago e de seu amuleto geraram. Voltemos rapidamente ao mito da Cobra da Transformação, segundo

o qual, o que motiva os ancestrais a mudar de patamar cósmico é a insatisfação com sua vida e o desejo de buscar outro modo de viver. O cosmos indígena, apresentado pelos mitos da Cobra Ancestral e do Jurupari, é constantemente dinamizado por passagens entre camadas do universo que inauguram e encerram, simultaneamente, modos de vida distintos; a adversidade, a crise e o desequilíbrio são índices de tais passagens.

A Lenda possui em seu corpo diversos episódios encadeados que, sozinhos, funcionariam bem como narrativas míticas. São histórias sobre a vida e seus seres, que muitas vezes nos dizem do princípio de certas coisas da natureza ou da cultura. A própria estrutura da narrativa é aberta, terminando com os personagens rumo a seus destinos, sentimos que teria muito mais a ser dito. O mito é sempre uma versão de outro mito. Ele se modifica constantemente por fragmentação ou associação de partes na composição das versões; possuindo uma afinidade natural com o devir e seus constantes rearranjos. Cada versão compilada ou narrada, cada ritual aberto e terminado, todas as melodias e coreografias, funcionam como interioridades do campo de arranjos e desarranjos que constitui o cotidiano. A execução, a narração, a compilação, a fabricação, são todos meios através dos quais os homens asseguram seus pontos de vista significando o mundo e sua própria vida.

A diferenciação anda lado a lado com a fabricação, seja no devir dos homens ou na proliferação dos mitos. Tanto o ritual, quanto a execução musical e a narração, são formas de crivar o passar do tempo através da constituição de uma fração própria da temporalidade.

A adversidade caminha ao lado da inauguração de condições favoráveis à vida. A beleza e a ferocidade da música do Jurupari significam também sua eficiência, ou seja, sua capacidade de superar as adversidades e alcançar benefícios. A aquisição do poder estrangeiro é fundamental para assegurar o controle do fluxo de troca entre os diversos coletivos humanos do cosmos indígena, sejam bandos de porcos do mato, mortos do próprio grupo, ou mesmo os homens brancos. Na literatura etnológica, uma das formas conhecidas de aquisição do poder estrangeiro é a metamorfose. A noção de corpo, como capacidade de afetar e ser afetado de forma específica, permite-nos compreender as doenças e o xamanismo através da metamorfose: a captura da alma por outro ponto de vista gera, no caso da doença, um estado enfermo para o corpo presente na aldeia<sup>40</sup>; a troca de roupas/corpos, no caso do xamanismo, é o controle da

---

<sup>40</sup> A alma distante afirma outro corpo sob um ponto de vista distinto, por isso se dá a transformação degenerativa que o corpo deixado na aldeia sofre.

metamorfose com finalidades de cura e constituição de um corpo propriamente humano. A Música do Jurupari é a necessidade de um engajamento sonoro específico que demanda uma série de metamorfoses rituais para a constituição de corpos masculinos saudáveis e fortes. Tocar a música inaugurada pelo herói reformador é controlar seus poderes criativos.

Ser capaz de manter o controle da relação é ser capaz de assegurar seu próprio ponto de vista através de uma metamorfose<sup>41</sup>. A música e festa de Jurupari equivalem à tecnologia do branco, por efetivar, como esta, uma mediação entre dois mundos distintos: vivos e mortos, no caso do Jurupari; índios e brancos, no caso da tecnologia.

Quando é preciso velar e chorar os mortos, deve ser tocado um tipo de música específico, que só pajés e tuxauas podem executar. Esta música é acompanhada pela ingestão das cinzas dos ossos do morto misturadas ao caxiri. Música para um tipo específico de antropofagia, que protege o morto de se perder na terra. O osso representa uma qualidade distintiva do ser, é dele que surgem os instrumentos sagrados e é ele que deve ser ingerido no gesto de afirmação da morte<sup>42</sup>. O caxiri, produzido pelas mulheres, atua como veículo necessário ao ritual funerário. Este produto é elaborado no interior oco de troncos ou outros recipientes e nos remete, às avessas, ao interior preenchido da mulher grávida, madurando o ser para sua vinda ao mundo.

A entrada e a saída do plano cósmico definido pela perspectiva do grupo local, ou “humano de verdade”, aparecem assim agenciadas através de artefatos que se valem da relação entre interior e exterior. O som do interior dos instrumentos de Jurupari rompe a barreira entre o mundo subaquático ancestral e a superfície terrestre, reforçando o laço entre a emergência de um diferente modo de vida e a mútua definição de interior e exterior (do recipiente, do útero, da boca, do ânus, dos aerofones, da própria voz etc.).

---

<sup>41</sup> Por este viés, Lasmar interpreta os casamentos com brancos em São Gabriel da Cachoeira e, noutros casos amazônicos, são interpretados outros processos de tronar-se branco, envolvendo tanto a conversão religiosa (Vilaça, 2008), quanto o aprendizado da língua e escrita nacionais (Weber, 2006), dentre outros (ver Kelly, 2005:218, para uma teoria e exemplo deste processo).

<sup>42</sup> Todos os vestígios da vida de Jurupari, seus artefatos, foram tornados pedra; mesmo destino tiveram alguns dos infratores de sua lei, inclusive sua própria mãe. Alguns relatos dizem serem os primeiros instrumentos de Jurupari feitos de pedra. A pedra testemunha a duração, tudo o que permanece pode ser associado a ela. Os ossos dos homens, por persistirem mesmo após a decomposição de todo o corpo, merecem um destino específico, descrito na Lenda no ritual de ingestão das cinzas dos mortos. O osso da Mãe da Gente, com o qual se constroi o primeiro instrumento para que os ancestrais rompam a barreira que os separa da superfície, também é associado à pedra: veículo dos ancestrais, o instrumento pode (re)apresentá-los em cada ritual, fazendo com que perdurem pelas novas gerações; o fêmur, como instrumento primordial, corresponde aos instrumentos de pedra (igualmente primeiros) que foram usados pelo próprio Jurupari.

Jurupari inaugura sua música como meio privilegiado de navegar rumo ao Lago de Leite; de visitar e festejar com os ancestrais da linhagem masculina a iniciação de mais um homem. Melodias e danças rituais são, somadas aos adornos corporais e substâncias ingeridas, análogas à tecnologia dos brancos: engajamentos validados pela eficiência dos seus resultados, expressos igualmente na superioridade daqueles que são seus anunciadores. A adversidade e o desequilíbrio entre forças (seja entre homens e mulheres, entre os Nunuiba e a Gente do Jurupari, ou entre colonizadores e habitantes locais) marcam a necessidade de composição de outro patamar de vida, alcançado mediante processos de metamorfose controlada, ou, visto sob outro ângulo, pela adoção tecnológica (seja adotando modelos de relação com o Estado, indo para a escola, para o exército e se inserindo na vida política; seja através do consumo de artefatos dos brancos).

A compreensão desta música se dá através de alianças do som com o que, para nós, não faria parte do horizonte musical. Na Música de Jurupari, o som está engajado em processos transformacionais capazes de expressão em diversas chaves: os meninos viram homens; os homens encarnam os ancestrais e a jornada inaugural da Cobra Canoa; os corpos se transformam através de dietas e restrições; homens e mulheres exploram ao máximo a diferença que os move mutuamente; identidade e alteridade se conjugam de forma eficiente e perigosa, na qual vida e morte deslizam uma em direção a outra.

Tudo isso salienta um ponto a respeito da música de Jurupari (e, talvez, da música em geral): sua dimensão de fabricação, tanto do estado ritual, quanto da pessoa engajada em sua execução. A música dos aerofones de iniciação corresponde a um tipo específico de manipulação do ar que produz um corpo específico<sup>43</sup> e se engaja em diversos processos (dança, mito, dieta, restrição visual etc.) que compõem o ritual. Os fluxos que atravessam o corpo dos participantes não se restringem aos cortados pelo par boca e ânus, devendo ser consideradas outras portas de entrada, como os ouvidos, os olhos e as narinas.

O processo de fabricação implicado na música ritual (voz dos antepassados) tem a forma de uma conquista: tanto de Jurupari sobre os costumes de outros povos, quanto dos homens e mulheres sobre sua lei. É preciso combater os males da desmedida (obstinação masculina e fraqueza contra sedução, por um lado, curiosidade e

---

<sup>43</sup> Como relata Piedade ao tocar os aerofones em sua experiência de campo (1997:121).

desconfiança feminina, por outro) e conquistar a boa conduta. Os meninos devem ter coragem para enfrentar as exigências físicas de sua iniciação; eles devem aprender a tocar os instrumentos durante os dias de ritual, junto ao *caapi* e a toda uma regulação dos fluxos corporais. Cada melodia decorada, acompanhada do gestual correspondente, é a materialização da aprendizagem: constitui-se um corpo capaz de enfrentar a demanda da rotina ritual para executar a voz de seus antepassados. Estes foram os poderosos instauradores dos costumes adequados à boa vida. Portanto, a capacidade de encarnar sua voz (por meio das melodias dos aerofones) e repetir o gesto inaugural da iniciação é fundamental para se fortalecer contra as tentações e desvios do dia-a-dia.

Existe uma ligação necessária entre o modo correto de se viver e o processo de sua conquista. Entretanto, a instabilidade é inaugurada ao lado da regra. O mesmo movimento de diferenciação que percebemos na instabilidade da norma e da construção do ponto de vista humano (Viveiros de Castro, 1996, e Lima, 1996), pode ser encontrado na característica de perpétuo desequilíbrio dos mitos (Lévi-Strauss, 1991) e nas relações descritas através da imagem da garrafa de Klein (Lévi-Strauss, 1986:199). A passagem entre o dentro e o fora, entre o conteúdo e o continente, entre a palavra e o ente, é marcada pelos signos da transformação e da reversibilidade. Os tubos, operadores de passagens, realizam o contato entre camadas distintas do cosmos através de um momento de indiscernibilidade da diferença. Quando acompanhamos a superfície de um tubo no modelo da garrafa de Klein, cujo interior se transforma em exterior e vice-versa (Lévi Strauss, 1986:197), encontramos, entre o dentro e o fora, um momento ambivalente de indefinição, que captura o sujeito que observa sua superfície, invertendo a situação de seu olhar.

A passagem ilustrada pelos tubos, marcada por uma instabilidade entre interior e exterior, estende-se por diversos níveis da vida, tanto na práxis, quanto nos mitos. As cosmologias dos povos do noroeste da Amazônia nos dão exemplos de conexões entre camadas do Universo realizadas através de tubos. Além disso, o corpo humano definido nos termos de um caminho que vai da boca ao ânus (e, mais além, entre orifícios localizados nas partes inferior e superior do tronco), ilustra, através dos tabus que envolvem sua constante fabricação, o caráter transformacional dos tubos narrados nos mitos.

As relações estabelecidas através da alternância entre continência e incontinência possibilitam diferenciações tanto entre os humanos quanto entre os seres que habitam o mundo. As variações possíveis são engajadas em processos diversos, da



construção cotidiana da vida, passando pelos processos rituais e pelas transformações míticas. As modulações do ar dentro do corpo variam desde a respiração, incluindo o que se fuma e cheira, até a fala, incluindo suas variações em canto, fórmula, estilo, ruído, etc. A emissão sonora é uma das formas de posicionamento tanto no campo das relações sociais, quanto das cósmicas; ela é capaz de efetivar transformações e atualizar estados rituais.

### *Pinon e Jurupari, afetos em relação às mulheres*

Na Lenda do Jurupari vimos que a transmissão patrilinear dos costumes tem no herói sua segunda geração: ele próprio é o emissário do Sol e identifica Pinon como seu antecessor. Foi Pinon quem, tornado pajé, fecundou as mulheres da geração de Dinari, mãe de Jurupari<sup>44</sup>; além de ter sido quem primeiro fabricou e demonstrou como utilizar os instrumentos sagrados.

“(...) ele [pajé] as havia fecundado a todas, sem que elas sequer suspeitassem. (...) examinou-se atentamente e descobriu que sua virgindade já não mais existia, e que em suas vísceras havia algo de desconhecido” (Roberto & Stradelli, 2002:274-5).

Nestes dois casos, os novos costumes solares têm grande relevância: o primeiro diz respeito ao nascimento da geração caracterizada por um aspecto masculino, que exclui as mulheres de quaisquer assuntos importantes relativos ao grupo; o segundo diz respeito à gravidez da virgem Seuci, mulher da geração referida no primeiro caso, que dará luz a Jurupari. O segredo dos homens, seu ritual de iniciação e todos os elementos de sua tradição patrilinear, passam a ser mantidos à distância das mulheres. Tal segredo é o que as mulheres reproduzem sem saber, ou sem poder saber como, tal como fez Seuci em relação a seu filho Jurupari.

A história narrada por Jurupari durante a reunião na Jurupari-Oca, no rio Aiari (Roberto & Stradelli, 2002:294), tem como primeiro movimento a fuga de uma linda moça, fadada a uma vida de aprisionamento na casa das solteiras, devido a um desequilíbrio na relação entre homens e mulheres na aldeia. Seu povo, os Bianaca, era

---

<sup>44</sup> As solteiras e viúvas fecundadas por Pinon entre os Bianaca equivalem às outras solteiras e viúvas fecundadas pelo pajé entre os Tenuiana no início da Lenda. Por um lado, talvez do ponto de vista do tuxaua Bianaca, havia em sua tribo mulheres sobrando; por outro lado, do ponto de vista das mulheres Tenuiana, uma epidemia assolara todos os homens jovens de sua aldeia. Em ambos os casos, é Pinon quem promove a nova geração.

endogâmico e contrário à troca de parceiros. Ao fugir, a moça casa-se com um homem-ave e nasce Pinon, que retorna para questionar as normas dos Bianaca<sup>45</sup>.

Jurupari é seu mensageiro, mas ao contrário de Pinon, precisou transformar as mulheres em rocha para estabelecer a nova ordem. A mulher, em sua condição, opera como motivo através do qual se desenvolvem as histórias de Pinon e Jurupari. Por um lado, é a insatisfação de uma mulher mantida à espera de alguém para desposá-la que inicia os relatos de Pinon; por outro, as mulheres aparecem sempre conspirando contra Jurupari e submetendo os homens velhos a suspeita, sedução e submissão. Aqui não temos uma felicidade insensata, como no caso dos Bianaca, e sim uma constante desconfiança e resistência por parte das mulheres. Ambas podem ser vistas como situações que se valem do idioma do parentesco e de seus desdobramentos no campo afetivo para narrar o passado do grupo e do mundo.

Pinon é o filho que, insatisfeito com o destino que lhe aguardava na terra de sua mãe, segundo o qual teria de se separar dela e de sua irmã, inicia uma série de negociações que terminam por mudar os costumes dos Bianaca. Jurupari, herdeiro de Pinon e emissário do Sol, sofre para implantar os novos costumes, pois estes são descumpridos sempre que se ausenta para divulgar as leis. Pinon é o causador da desordem, não admite separar-se de sua mãe e irmã, e tem várias mulheres; Jurupari, por outro lado, sofre constantemente em sua relação com as mulheres, punindo sua mãe, casando-se por engano e sob o juramento de não constituir família até que cumpra seu dever. Pinon é um criador destrutivo e Jurupari um conquistador diante da inconstância dos homens. A cada um deles corresponde um afeto específico em relação às mulheres, amor e apego de um lado, constrangimento e piedade de outro. A palavra de Pinon é aceita sem dificuldades, ele captura pelo equívoco, enquanto Jurupari tem o dom de suprimir as vozes discordantes, mas sofre com a instabilidade da conversão às leis do Sol.

Pinon aprendeu com o primeiro pajé a arte que ficou incumbido de propagar para saber o paradeiro de sua mãe Dinari. A partir disto, todos os pajés existentes pertencem à linhagem de Pinon, compartilham com ele as técnicas de adivinhação através da imaginação e estão conectados às suas tarefas reformadoras. Jurupari recebe da mãe dos sonhos, imagens de acontecimentos reais e distantes O sonho, como atributo

---

<sup>45</sup> Curioso notar que Pinon, aquele que vai contra o tratamento das mulheres pelos Bianaca, é igualmente sovina em relação à sua irmã. Quando esta começa a sentir desejos sexuais é levada por seu irmão para morar no patamar cósmico celeste. Pinon é um reformador que age através de seus desejos e não com objetivo de implementar uma ordem superior que deve ser seguida, como é o caso de Jurupari.

xamânico, é ferramenta para o pajé, assim como a imaginação. Quando Jurupari castiga os velhos Tenuiana que foram morar entre os Nunuiba, é apenas o pajé quem sabe explicar os acontecimentos sucedidos na tribo em função da vingança do herói. Jurupari, tal qual o pajé, é o manipulador do sopro: ele ensina um tipo específico de música e canto, além de ter a capacidade de suprimir a voz que fala<sup>46</sup>. Um dos sentidos para a palavra “Jurupari” é: aquele que rouba a voz das pessoas para que não revelem seu segredo<sup>47</sup>.

Jurupari diz que não descansará até achar uma mulher que saiba guardar segredo para se casar com o Sol. Ora, Dinari (mãe de Pinon) foi uma mulher que, de tanto guardar seu segredo, terminou por incentivar o assassinato de seu marido pelas mãos de seus filhos. Seu desaparecimento, levada pela mãe dos peixes, é o motivo do povoamento do mundo, pois as buscas organizadas para encontrá-la terminaram por constituir numerosas malocas em diversos locais. Assim, ao fim da narrativa, Jurupari revela a Carida o segredo de sua missão e repete a busca de Pinon com um distanciamento transformador específico: ao invés da mãe, busca uma esposa, mas as qualidades da mulher são as mesmas. Curiosamente, as mesmas qualidades geram resultados distintos: na história de Pinon causam parricídio, enquanto na de Jurupari são altamente desejadas, mas completamente improváveis. Da mesma maneira, quem inaugura as qualidades intempestivas ligadas à inconstância da conversão aos costumes de Jurupari é Pinon. Percebe-se um mecanismo de autoalimentação entre os dois personagens, capaz de por em movimento o próprio mundo. Acompanharemos agora o desdobramento destes significados no ritual Barasana.

---

<sup>46</sup> Faz isso com o instrumento que Curán tocava liderando as mulheres Arianda no aprendizado do ritual secreto dos homens; também com Naruna, calando sua voz, símbolo do poder que ela possuía em sua terra.

<sup>47</sup> Assim como pode significar levar uma tela (pari) à própria boca, para evitar que escapem certas palavras, como nas pescarias evita que escapem os peixes; ver Cascudo em anexo.

### Capítulo 3: ritual e música

#### *Mito, música e rito, trajetórias no cosmos*

Os Barasana são descritos como um pequeno subgrupo de falantes da língua Tukano que vive nas regiões banhadas pelo rio Pirá-paraná, na bacia do Uaupés. O número aproximado de indivíduos era, na década de 70, aproximadamente 300 (S. Hugh-Jones, 1979). Situados numa importante rota de comunicação fluvial indígena, o autor sustenta que fluxos de influências culturais Aruak (do Sul) e Tukano (do Norte e do Leste) cruzaram a região ao longo do tempo, pontuados pelos processos de migração que compuseram a ocupação do território (S. Hugh-Jones, 1979:18-9).

Um dos argumentos centrais da tese de S. Hugh-Jones (1979:104) é que o mito fornece a chave interpretativa dos ritos de iniciação masculina. A contrapartida deste movimento que vai do mito ao rito é a realização, através do ritual, de um engajamento específico entre a narrativa mitológica, a estrutura social e as ações empreendidas individualmente (embora a performance seja coletiva). O ritual aparece como a ferramenta que os homens devem conquistar para perpetuar o universo inaugurado pelo mito. Através do papel da música na análise que Menezes Bastos (1999) faz da armação ritual, percebemos a importância dos processos sonoros na mediação entre mito e dança, entre narrativas de origem e processos corporais (a música leva o corpo ao mito, num movimento inverso e complementar ao descrito por S. Hugh-Jones, 1979). As teses de Menezes Bastos e S. Hugh-Jones se encontram, portanto, na percepção de que os elementos rituais (mito, som e corpo) devem ser compreendidos em suas articulações mútuas. Podemos dizer, acerca desta interdependência de contextos significativos, que não existe ponto de vista privilegiado para a observação da motivação humana:

“[S]eria um tanto ingênuo esperar que um estudo da constituição cultural dos fenômenos argumentasse a favor da ‘determinação’ do processo, ou de partes significativas dele, por algum contexto fenomênico específico e privilegiado – especialmente quando o estudo argumenta que tais contextos assumem seus significados em grande medida uns a partir dos outros” (Wagner, 2010:14).

Jurupari marca um novo patamar cósmico, inaugurando o contexto convencional das leis solares, sobre o qual serão realizados os esforços de particularização que constituem os corpos e a vida indígena. A diferenciação social e simbólica do sistema interétnico é o resultado dos esforços particularizantes que constituem o ponto de vista

local. A relação de mútua dependência, entre invenção e convenção e entre ritual e tradição, aponta para um processo de fabricação no qual são criados corpos masculinos específicos e a ancestralidade como princípio mais geral, ou menos diferenciado, em relação ao mito.

Ainda que definido como ritual de iniciação masculina, o Jurupari (denominado *He House* por S. Hugh-Jones, 1979) implica a participação de diversas categorias de agentes sociais. Além dos meninos iniciados, existem quatro outros tipos de participantes: homens jovens, velhos, xamãs (pajés) e mulheres (S. Hugh-Jones, 1979:105). A descrição do ritual, difundido num primeiro momento como excludente e hostil em relação às mulheres e às crianças, permite visualizar um tipo mais complexo de interação: as atividades e a participação feminina pontuam a performance e são fundamentais para o bom prosseguimento do ritual. Os gêneros masculino e feminino são marcados por uma relação de oposição complementar, necessitando do outro para existir, como diferenciação na produção cotidiana ou no ritual. A oposição entre os gêneros pode ser vista como uma variação daquela existente entre cotidiano e ritual: “[o]s atos e papéis diferenciadores da existência cotidiana criam coletividade e comunidade; os atos coletivizantes do ritual e do cerimonial criam as identidades, papéis e outros aspectos diferenciadores da vida ordinária” (Wagner, 2010:186).

Quando completam seis ou sete anos, as crianças começam a experimentar uma mudança em sua vida cotidiana cuja finalidade é iniciar o processo de construção de adultos diferenciados. O trabalho sobre os corpos, que culminará na diferenciação necessária à vida adulta, é realizado com a introdução progressiva das crianças nas atividades cotidianas correspondentes: as meninas no cultivo e preparo da mandioca, e os meninos na caça e pesca na floresta. Ambos apreendem, de seu ponto de vista, os elementos do ambiente que os cerca - parte fundamental do aprendizado consiste em ouvir as narrativas míticas, que variam de acordo com o cotidiano de cada gênero (S. Hugh-Jones, 1979:105-6).

À medida que crescem, os meninos passam a se incomodar quando chamados por seus nomes próprios e demandam ser tratados pela terminologia de parentesco correspondente. Trata-se de um sinal de maturidade, pois implica uma afirmação do grupo, semelhante à que se dá quando aprendem as funções masculinas para a reprodução social. Durante o período ritual, os meninos sofrem reclusões e tabus análogos aos das meninas. Observando o sucesso do menino no que diz respeito à aprendizagem das técnicas e desenvolvimento corporal, o pai decide quando se iniciam

os preparativos para o ritual de iniciação que irá completar seu crescimento. No período de tabu que precede o *He House*, o menino tem contato apenas com aquele que o inicia nos procedimentos rituais e na execução dos instrumentos; o que pode ser visto como uma variação da ausência de Jurupari (na versão da Lenda) quando criança, manifestando sua presença apenas através dos sons que produzia nos arredores da aldeia, como fazem os que estão em aprendizado. O guerreiro Barasana, tal qual Jurupari, é caracterizado por sua atratividade física: bonito, pintado, cheiroso e jovem; todos atributos expressivos de sua força<sup>48</sup>.

O Dabacuri (denominado *Fruit House* por S. Hugh-Jones, 1979) é o primeiro passo da iniciação. Ainda que não implique drásticas mudanças na vida dos jovens, é nestas celebrações que eles iniciam seu aprendizado musical, tocando pequenas flautas e participando da fila dos dançarinos. Com este gesto, afirmam seu desejo de composição e sua diferenciação em relação à infância, período de ambiguidade e pouca responsabilidade em relação ao grupo. Quando completam doze anos, mais ou menos, a fase mais importante de seu amadurecimento é preparada: o ritual de Juruapri. Ainda que a aprendizagem, principalmente em relação aos mitos e aos rituais, tenha a extensão da própria vida individual, o Jurupari instaura uma diferença significativa no cotidiano dos jovens: eles devem viver como outros para interagir com seus antepassados mortos e se valer de seus poderes criativos. Ancestralidade é, assim, criação em um duplo sentido: ao mesmo tempo em que inicia uma diferenciação extensiva do mundo, é fruto da produção ritual dos homens.

No Dabacuri, os convidados têm lugares marcados e levam seus próprios instrumentos e yagé, dando preferência para tocar as músicas de seu repertório. Esse é um ritual de oferecimento, e a apresentação da singularidade musical dos convidados funciona como contrapartida ao espaço e à comida oferecidos. Já durante o Juruapri, convidados e hóspedes são igualmente distribuídos de acordo com suas faixas etárias, sendo a diferença marcada pelos instrumentos trazidos por cada grupo e pelo yagé consumido. A bebida, produzida separadamente por cada grupo de participantes, é consumida apenas por quem participou de sua feitura, sugerindo uma associação entre esta e a linhagem ancestral que cada grupo evoca diferencialmente no ritual (S. Hugh-Jones, 1979:133).

---

<sup>48</sup> Os jovens meninos, para tornarem-se fortes e resistentes, devem tomar banho cedo, quando a água está bem fria; dureza e frio são associados aos homens, suavidade e calor às mulheres (S. Hugh-Jones, 1979:110).

Os homens jovens correspondem aos que saíram da indiferenciação doméstica marcada pela infância, mas que ainda não se casaram; particularidade expressa pelo local que passam a ocupar na casa. Esta é atravessada por dois eixos simbólicos que articulam diversos pares de termos. O centro e a frente da casa representam o homem, o sagrado, a vida social, a atividade ritual, o consumo de anticomida (*caapi*, cera de abelha com coca e tabaco) à noite e o lugar do cozido. A periferia e a parte de trás correspondem à mulher, à criança, ao profano, à vida doméstica, à atividade não-ritual, à produção de comida e ao lugar do cru (S. Hugh-Jones, 1979:108-9). Iniciados, os meninos passarão a ingerir regularmente tabaco, coca e rapé, elementos associados ao mundo masculino (por sua produção e consumo) e ao mundo ancestral (por suas qualidades xamânicas). A ingestão destas substâncias se apresenta como um dos veículos para a produção do corpo masculino.

Os iniciados passam a dormir longe das mulheres, separados pelo espaço reservado aos homens casados. Eles começam, portanto, a ser tratados como jovens solteiros. A iniciação, assim como a menstruação, implica um processo de abertura corporal e social, percebido com o aumento de viagens empreendidas pelos meninos, que passam temporadas vivendo como visitantes junto a seus afins, fortalecendo e criando novos laços sociais. Ao estabelecer relações jocosas com seus afins, os meninos experimentam vocabulário e repertório gestual próprios, relacionados ao sexo; uma nova forma de expressão para ser explorada. Após a iniciação são criados novos tipos de laços sociais que fortalecem as relações de afinidade e distanciam o menino das que mantinha com sua família. Os meninos que passam pelo ritual juntos tornam-se grandes companheiros e formam uma coletividade constituída por laços de proximidade e de amizade. A relação entre os jovens é reforçada durante as danças em que, reunidos, se esforçam por chamar a atenção das mulheres. A interação com os irmãos e as irmãs, com quem mantinham relações próximas, passa a demandar maior grau de formalismo, operando um movimento duplo no parentesco: a construção de uma intimidade entre afins é acompanhada pela formalização da relação com consanguíneos.

Ao final do período de reclusão ritual dos meninos, eles são pintados por mulheres, recompensadas com a cestaria produzida na reclusão – parte do artesanato cuja produção é masculina, da mesma forma que a cerâmica corresponde à produção feminina. A finalidade do gesto não é assegurar o matrimônio entre os jovens, mas criar

uma relação “como de irmãos”<sup>49</sup>. Outros laços criados ritualmente são: entre iniciado e xamã, entre iniciado e guardião ritual, entre iniciado e a mulher que provê a comida após o ritual, entre o iniciado e o velho que o carrega para dentro de casa no início do *He House* do iniciado, como companheiro, o qual o pinta de preto. O universo social da pessoa, quando realiza o ritual de iniciação, é aberto para incorporar outros elementos de fora do grupo local (S. Hugh-Jones, 1979:111); da mesma forma, seu corpo é aberto (pelo chicote) e atravessado (pelo que é ingerido e expelido<sup>50</sup>) para poder entrar e permanecer no mundo mítico de seus ancestrais.

A sociologia indígena traduz, assim, o conceito de relação social na capacidade dos corpos de afetar e serem afetados. O corpo aberto, cujas partes inferiores e superiores (ânus, genitais, boca, olhos, ouvidos) regulam fluxos de entrada e saída responsáveis pela construção da perspectiva e pelas metamorfoses, aponta para o movimento de tornar outro o próprio corpo e sua capacidade de interação (que tem no horizonte a continuidade da vida). Dessa maneira, podemos entender o estado de reclusão durante o ritual de Jurupari e a subsequente constituição de novos laços sociais, como modos da abertura corporal.

O termo que significa velho, e é referido aos heróis ancestrais e antepassados mitológicos, possui igualmente os significados de maduro ou grande, além de ser utilizado como sufixo para indicar familiaridade entre nomeador e nomeado. Os mitos são denominados “história dos antigos” (S. Hugh-Jones, 1979:115). A ancestralidade se perde nos primórdios míticos, suas histórias são a trajetória da primeira migração: seu movimento compõe o território, os corpos dos entes que o habitam, e o próprio tempo. Movimento e variação são princípios que emergem das etnografias do noroeste amazônico e da própria música: o ouvinte e o executor são engajados no processo temporal da música (sua duração e dinâmica interna). A migração ancestral é vista como música na medida em que implica a constituição de um terreno (geográfico e recortado sonoramente por falas distintas) e de uma temporalidade próprios. Da mesma forma, a música é migração ancestral por ser tanto o meio que dá partida ao trajeto mítico dos ancestrais na Cobra da Transformação, quanto a voz que dá forma aos corpos masculinos que perpetuam o grupo no universo atual.

---

<sup>49</sup> A Lenda do Jurupari possui um episódio que conta a origem dessa relação, é o da fuga das mulheres Tenuiana após perceber que seus maridos tinham fugido com Jurupari. Elas fizeram uma operação em seus sexos para não poder receber mais homem nenhum. Entretanto, quando chegam a uma nova aldeia, logo se entregam para os homens que, disseram, tratariam apenas como irmãos.

<sup>50</sup> A ingestão ritual de yagé, rapé e tabaco se dá em grandes quantidades, o que potencializa os efeitos eméticos de cada substância.



Os homens velhos (ou maduros) são aqueles que exercem os papéis de maior importância (e responsabilidade) nos rituais de Jurupari. São os encarregados de tocar as grandes flautas, assim como os dançarinos e cantores principais. Ao mesmo tempo em que são os anfitriões mais importantes, também compõem o grupo de convidados com maior prestígio. Eles distribuem as substâncias sopradas pelos xamãs e queimam a cera de abelha; carregam os meninos para dentro da maloca para dar início à cerimônia e são responsáveis por eles durante e após o ritual. Os homens adultos formam o grupo responsável pelas decisões sobre quando ocorrerão as danças e o início dos rituais de amadurecimento dos meninos.

Os instrumentos de Jurupari são classificados como flautas e trompetes, sendo que ambos possuem uma parte permanente e outra que é renovada a cada ritual. A parte permanente é um tubo feito da escura madeira polida do tronco da paxiúba (espécie de palmeira que surge da queima de um ser antropófago nos mitos de Jurupari), e é mantida submersa em alguma curva de rio. As partes renováveis dos trompetes e das flautas são, para os primeiros, um cone composto por folhas enroladas em espiral; e, para as últimas, tubos de madeira mais flexível; assim como o modulador de sopro (folhas que vibram amarradas, próximas ao orifício da embocadura, ver anexo 4). A cera depositada no interior deste orifício é responsável pela afinação do timbre<sup>51</sup> (S. Hugh-Jones, 1979:134).

O timbre, com toda a importância que lhe atribui o músico nos rituais de Jurupari, pode ser aproximado das diferenciações nativas entre as línguas. Se o ritual de Jurupari explicita as diferenças entre os coletivos humanos com o uso de instrumentos e yagé apropriados, o timbre e o repertório musical continuam esta singularização por outros meios. As diferenciações atuam como apoio explicativo umas para as outras, mas não é a importância da variação linguística que justifica a variação dos timbres e repertório ou vice-versa, é a produção criativa da singularidade que está em jogo, ou melhor, que é o próprio jogo; os contextos onde ela ocorre não têm um ordenamento no qual um deles apresenta o significado original.

Os instrumentos sagrados, que permitiram aos ancestrais romper a camada que os prendia no mundo subaquático, foram feitos a partir do fêmur da Mãe da Gente, retirado para esse propósito. A música de Jurupari, de acordo com a versão da Lenda, é

---

<sup>51</sup> Qualidade do som que diferencia uma mesma nota executada por instrumentos diferentes; por exemplo: o lá, definido pelo som de 440 vibrações por segundo, tocado por um piano, não é igual ao executado por um saxofone; a diferença é perceptível para o ouvinte ao mesmo tempo em que é imperceptível para um aparelho eletrônico de afinação.

escutada pela primeira vez a partir dos ossos do antropófago Ualri. Depois que ele aprisiona as crianças desobedientes em seu ânus, seus ossos passam a entoar um som que o pajé da tribo dos meninos devorados identificou como tal música. O núcleo rígido da madeira da paxiúba, palmeira que emerge das cinzas do antropófago e serve para construir a parte permanente dos instrumentos, é a parte do artefato que permanece e que possibilita a atualização dos ancestrais e de sua jornada. A resistência, permanência e durabilidade dos ossos são associadas com as da pedra, elemento do qual são feitos os primeiros instrumentos de Jurupari em algumas versões; pedra e ossos são materiais intercambiáveis e associados a qualidades masculinas.

A forma e a altura da palmeira, assim como o local propício para seu crescimento, que é próximo às áreas encharcadas, servem como metáfora para a conexão entre as camadas cósmicas, que deve ser realizada para que os meninos completem sua passagem para a vida adulta. Esta conexão, ambígua e perigosa, é controlada pelo xamã durante o ritual. Se os procedimentos não forem corretamente executados, a interferência entre os patamares do cosmos (vivos e mortos) pode acarretar a morte e o enfraquecimento do grupo (S. Hugh-Jones, 1979:158-9).

Os homens mais velhos, casados e com filhos, tocam as grandes flautas. Já os iniciados que permanecem solteiros tocam os trompetes, e os iniciandos executam as pequenas flautas. As grandes flautas são tocadas aos pares e apresentam maior variação rítmica e harmônica, enquanto os trompetes e as pequenas flautas são executados em grupo, com poucas notas e num ritmo acelerado. Velocidade e ferocidade se apresentam como conceitos associados, de modo que os homens jovens executam seus instrumentos com a velocidade correspondente à ferocidade de um forte guerreiro. As flautas grandes são tocadas no centro da maloca e, quando não estão em uso, repousam verticalmente no meio; enquanto os trompetes e as pequenas flautas permanecem horizontalmente na periferia, local onde são executados pelos participantes (S. Hugh-Jones, 1979:116). Iniciandos e xamãs são adornados com coroas de penas, em contraste com o arranjo que cobre toda a cabeça dos homens velhos com penas - oposição análoga àquelas entre pequeno e grande, jovem e velho, antes e depois, cedo e tarde (S. Hugh-Jones, 1979:118). Xamãs e homens maduros sentam-se em bancos, enquanto os jovens sentam-se em esteiras no chão. Velhos e jovens formam dois grupos diferentes e articulados durante os rituais de Jurupari: cumprem funções diferenciadas e seus atributos marcam continuamente sua oposição (S. Hugh-Jones, 1979:120).

O xamã, por sua idade avançada, é identificado com o grupo dos homens velhos, entretanto, por suas qualidades de mediador entre camadas do cosmos e por sua capacidade de efetivar transformações, acaba igualmente associado aos jovens. Os Barasana ordenam os *sibs* que compõem seu grupo exogâmico numa sequência de cinco posições que são equivalentes às ocupações idealizadas para o grupo de irmãos e correspondem a sua ordem de nascimento: primeiro o chefe, em seguida o cantor/dançarino, depois o guerreiro, o xamã e, por fim, o servo. A correspondência entre ordem de nascimento e ocupação não é sempre efetivada na prática, mas, quando ocorre, é comentada e valorizada por todos (S. Hugh-Jones, 1979:117). O núcleo masculino de uma maloca reproduz em miniatura a estrutura do grupo de descendência (cuja extensão é bem maior do que um grupo local). A posição do xamã é a última na hierarquia, com exceção da posição do servo, ainda que ele possua as qualidades e técnicas necessárias para assegurar a vida dos indivíduos e manter, assim, o bem estar do grupo. O xamã é aquele que efetiva um tipo específico de torção na ordenação hierárquica, pois possui a sabedoria que corresponde aos homens maduros e é identificado com os jovens que recém iniciaram seu processo de amadurecimento. Na Lenda do Jurupari, o xamã esconde, sob sua pele (ou roupa) idosa, vigor físico e uma bela aparência, indicadores de sua força e poder.

As modalidades de composição da alteridade, ilustradas em sua alocação fora ou dentro do grupo local, encontram no noroeste amazônico uma variação específica. A alteridade é distribuída segundo séries cromáticas que articulam a diferenciação dos elementos num eixo de variações entre dois polos que atuam em perpétuo desequilíbrio: uma contínua diversificação e reposicionamento das posições ‘nós’ e ‘outro’, sempre replicada em cada um desses dois termos, em que surgem tanto outros ‘nós’, quanto outros ‘outros’.

A hierarquia na região do noroeste amazônico é constituída por uma instabilidade inerente ao posicionamento dos termos. Tomemos o exemplo da relação entre irmãos (hierarquia semelhante a que define os grupos exogâmicos e seus segmentos): o mais velho não é capaz de tomar as medidas necessárias para atravessar uma adversidade e cabe ao mais novo, ainda que supostamente imaturo, converter favoravelmente a situação. Aquilo que a hierarquia define de antemão é confrontado na prática. Os mitos narram a necessidade de efetivar os comportamentos necessários e esperados da hierarquia, pois ela está, desde o princípio, em risco. O mito do roubo dos instrumentos de Jurupari pelas mulheres tem, assim como as narrativas sobre a relação

entre os irmãos, sua dinâmica fundada no risco do mau desempenho: as mulheres só têm acesso ao esconderijo dos instrumentos por conta da preguiça do primogênito. A instabilidade do estabelecido (o perpétuo desequilíbrio da hierarquia) aparece como tema recorrente no pensamento e na vida cotidiana dos indígenas no noroeste amazônico.

Quando, no mito Barasana da origem dos instrumentos de Jurupari, as mulheres roubam dos homens o privilégio de executar o ritual de iniciação (dominando os instrumentos e os repertórios musicais e corporais), estes assumem as atividades femininas proeminentes: o plantio da mandioca e a menstruação. Os homens tornam-se objeto da dominação política feminina, do mesmo modo que nos é narrado na Lenda do Juruapari. S. Hugh-Jones (1979:127) afirma serem estes mitos de dominação feminina associados, tanto nas Américas, quanto na Nova Guiné e Austrália, com cultos secretos masculinos em que são utilizados instrumentos esotéricos (zunidores, flautas e trompetes).

Os mitos que narram a tomada dos instrumentos (e, conseqüentemente, do ritual e do poder na aldeia) pelas mulheres, justificam o ocorrido pela preguiça de um jovem rapaz que, avisado por seu pai sobre o local onde repousavam os instrumentos, deixou de ir buscá-los e permitiu que as mulheres, que ouviram a recomendação dada, fossem até o local e encontrassem o que deveria ser dos homens. O local indicado era a beira do rio aonde, pela manhã, todos iam se banhar. A preguiça do jovem rapaz, associada ao fato de não ter ido se banhar pela manhã, são características típicas do período menstrual (a preguiça é associada à reclusão e o banho é interdito por conta do sangue e das conseqüências nefastas de seu contato com as águas do rio). Desta maneira, pode-se dizer que a condição do rapaz era como aquela das mulheres menstruadas.

Os Barasana afirmam que, caso as mulheres tomassem novamente a posse dos instrumentos, as conseqüências não seriam a inversão da dominação (com os homens submissos às mulheres) e sim um período de caos onde os homens matariam uns aos outros (S. Hugh-Jones, 1979:128). Neste sentido, afirma o autor, a ignorância feminina a respeito dos instrumentos e do ritual é uma ilusão mantida por ambos os sexos com o objetivo de assegurar a ordem da vida cotidiana. As mulheres têm uma imagem precisa tanto dos instrumentos quanto do que se passa durante o ritual. Quando os músicos se aproximam da maloca, as mais velhas incitam as mais jovens a correr performatizando um tipo de histeria premeditada. Elas afirmam que o medo não é propriamente dos

instrumentos, mas da reação dos homens caso elas os avistassem<sup>52</sup>. De fato, as duas perspectivas são complementares e igualmente importantes, a participação feminina (sua criação produtiva do ritual, com a correria na chegada dos instrumentos e a manutenção dos mesmos tabus que os meninos, durante e após o ritual, assim como sua produção “material” de elementos a serem consumidos) é parte de um compromisso idêntico ao dos homens: trazer benefícios para a comunidade como um todo.

No ritual de Jurupari o cotidiano é transformado pela proximidade com a ancestralidade mítica e, nesse momento, os corpos demandam uma série de cuidados em relação aos fluxos que os atravessam de cima a baixo. O corpo, definido como capacidades de afetar e ser afetado por outros corpos, não deve permanecer o mesmo nas situações cotidianas e rituais, pois estes são dois contextos distintos de interação com os entes do cosmos. A regulação dos fluxos é uma preocupação decorrente do fato de as mulheres terem visto os instrumentos sagrados, pois elas sofrem três tipos de abertura excessiva: em suas vaginas, relacionando-se sexualmente com parceiros outros que seu marido; em seus olhos e ouvidos, com uma curiosidade exagerada; e em suas bocas, com a tendência de revelar segredos e pronunciar comandos e opiniões maléficas ao bem estar do grupo.

S. Hugh-Jones (1979) sustenta a teoria de que o ritual de Jurupari (permeado pelo que denomina ser o estado *He*, definido pela proximidade com a ancestralidade mítica) é um momento análogo ao da reprodução feminina: enquanto estas dão vida às crianças, os homens, no ritual, dão vida a corpos masculinos amadurecidos. O estado *He* diz respeito ao poder criativo do mundo, poder de transformar corpos e reproduzir a vida. O ritual de Jurupari e a concepção feminina são um tipo de divisão sexual dos poderes criativos, ambos relacionados à manipulação das aberturas corporais e dos fluxos que as atravessam. O mito do roubo dos instrumentos, com a consequente inversão dos papéis (melhor seria dizer dos corpos) na aldeia, é interpretado pelo autor da seguinte maneira: quem possui os instrumentos tem a liderança política; quem menstrua possui a capacidade de gerar crianças e, assim, subverter a autonomia do domínio político submetendo sua continuidade à reprodução.

De acordo com nosso sistema hegemônico de classificação, a reprodução biológica tem mais importância (ou é mais real) do que a reprodução ritual ou

---

<sup>52</sup> As mulheres são orgulhosas de sua tradição, talvez não o sejam da mesma forma que os homens; entretanto, deve-se partir do princípio de que sua perspectiva é tão relevante quanto a deles e, assim, não subestimar o valor que dão (seu próprio gesto de recriar a realidade em que vivem) ao ritual de iniciação masculino.

simbólica. Entretanto, utilizando a ideia apresentada por Wagner (2010), na qual toda cultura divide o campo fenomênico em dois reinos (o do dado e o do criado) que se produzem mutuamente, podemos olhar para nossa divisão do mundo entre Natureza objetiva e Cultura subjetiva como sendo constantemente assombrada pela intersecção entre estes domínios. O assombro, evitado e purificado nos processos de análise, alcança o cotidiano: “isso é porque símbolos e pessoas existem em relação de mediação mútua – eles são demônios que nos assediam assim como somos os que assediam a eles –, e a questão de saber se “coletivizar” e “diferenciar” são afinal disposições simbólicas ou humanas, vê-se irremediavelmente enredada nas armadilhas da mediação” (Wagner, 2010:23). O simbólico nunca é apenas figurativo, assim como o natural necessita do significado para ser reconhecido; desta forma, não devemos supor que a primazia daquilo que consideramos natural encontre correspondência em outros contextos culturais.

### *O mundo He*

O termo *He* é aproximado, por S. Hugh-Jones (1979), da palavra *hea*, que significa fogo, lenha e, por extensão, madeira em geral. A paxiúba, palmeira que, por sua morfologia e habitat, serve de símbolo para conexões entre a terra e o céu, fornece a madeira necessária para a criação dos instrumentos de Jurupari. O cerne das flautas e trompetes é feito do polimento da parte mais resistente dessa palmeira. Nos mitos de Jurupari, esta espécie vegetal origina-se da queima de um antropófago, que havia devorado algumas crianças por não seguirem suas instruções. O único que é devolvido pelo canibal são os ossos dos meninos, através do vômito, e os instrumentos de Jurupari, através do surgimento daquele tipo específico de palmeira.

Assim, o cerne da paxiúba e os ossos equivalem-se na medida em que ambos representam a permanência da ancestralidade no grupo de descendência. O estado *He*, prossegue o autor, pertence ao mundo do mito, mundo insensível às mudanças do tempo cronológico; ainda que seja caracterizado, através das metamorfoses narradas, por uma diferença intensiva, interna a cada ser. Esse mundo mítico compõe um dos aspectos da realidade, correndo virtualmente junto à atualização dos acontecimentos vividos pelos homens e demais entes/corpos do cosmos. Todo ser vivo tem uma contraparte *He* que vive em casas de pedra denominadas “casas do despertar das gentes”. As almas dos

recém-nascidos proveem destas casas e para elas retornam quando morrem (S. Hugh-Jones, 1979:138-9).

Os Barasana tecem uma imagem para ilustrar sua ancestralidade mítica e a importância dos rituais de Jurupari: à medida que as gerações se sucedem no tempo, os vivos se distanciam de seus antepassados mortos, tal como folhas caídas das árvores e empilhadas no solo da floresta. O ritual de Jurupari funciona no sentido de reconectar o presente às qualidades criadoras do mundo ancestral. A imagem das folhas acumuladas no solo da floresta fornece novo significado às camadas cósmicas descritas pela mitologia: quanto mais gerações houver, mais camadas existirão para compor a diferença entre antepassados e vivos, respectivamente os seres das profundezas e os seres da superfície terrestre. O mundo *He*, descrito nos mitos, diz respeito a uma época em que humanos e animais não se diferenciavam, sendo a narrativa de origem o próprio processo dessa diferenciação. “O ciclo de vida de cada pessoa repete este processo de diferenciação entre homens e animais” (S. Hugh-Jones, 1979:141 – tradução livre).

Os humanos entram em contacto com o mundo *He* quando se encontram doentes ou dormindo, momentos marcados por uma aproximação involuntária e, por isso mesmo, mais perigosos do que aqueles cuja proximidade é desejada e premeditada durante os rituais (S. Hugh-Jones, 1979:139). O mundo *He* é ao mesmo tempo perigoso e necessário para a continuidade da vida; ele é capaz de engendrar transformações e funciona tanto para contornar os infortúnios vividos (em curas xamânicas e rituais de iniciação), quanto para causar as aflições da doença e da morte (modos mais ou menos intensos de metamorfose descontrolada). É de acordo com esta ambiguidade inerente ao poder criativo, a qual define a importância da medida e da mistura correta, que está baseada nossa interpretação da Lenda do Jurupari e da relação complementar entre os sexos.

O contato controlado com um princípio criador, perigoso e necessário, tende a surpreender um pensamento acostumado a definir o mundo em termos antagônicos, como ‘bem’ e ‘mal’. Dessa forma, todo desejo que se direcione aos domínios ambíguos do “perigoso” e “do que deve ser evitado” é categorizado como suspeito, ou mesmo pervertido. Uma forma de conceitualização que se pretende estática nunca alcançará exprimir de forma não simplificada, senão pejorativa, a contradição e a ambiguidade (limiares próprios ao domínio da transformação). Como compreender, assim, uma realidade que, além de ser capaz de lidar com a instabilidade entre “bom” e “mau” (necessidade e perigo), deseja manter a proximidade entre estes termos?

Os Barasana utilizam adornos corporais e ingestão de substâncias psicoativas para atualizar o mundo mítico dos ancestrais. Segundo S. Hugh-Jones (1979:140), o uso do yagé tem a capacidade de transformar a maloca no próprio universo, de modo que, em seu interior, os homens podem observar e aprender sobre tudo que existe. O mundo *He* diz respeito à trajetória da Cobra da Transformação e ao processo de diferenciação e criação do universo atual; os rituais revivem esta trajetória através de uma metamorfose altamente elaborada. Muitos são os processos que engendram a transformação ritual: os adornos compostos de corpos animais (as penas) que se sobrepõem ao corpo humano; os tabus e a dieta ritual que modificam os fluxos e reconfiguram a capacidade dos corpos de afetar e ser afetado; a dança, que reproduz a trajetória e os feitos dos relatos míticos; a música dos instrumentos de Jurupari que se transforma na voz ancestral e no sopro xamânico, sendo capaz de transpor camadas cósmicas e preparar o mundo para ser vivido.

A maior habilidade do xamã é transitar entre as camadas do cosmos (céu, terra e água) através das fórmulas que entoa, ou sopra, durante os ritos. Soprar estas palavras é efetivar um deslocamento da alma. A capacidade de ver através de seu pensamento e imaginação é igualmente crucial (assim como o soprar encantamentos) para que o xamã realize sua trajetória através do cosmos. O xamã responsável pela iniciação masculina deve ser particularmente habilidoso e corajoso, pois o ritual exige grande resistência física e responsabilidade em relação ao bem estar do jovem iniciado. A mudança de estado que ocorre nos jovens é vista como uma mudança de alma, ou espírito, processo que pode desencadear doenças naqueles presentes durante a cerimônia. A iniciação deixa o jovem vulnerável às investidas dos xamãs inimigos, assim como perigosamente sensível aos próprios objetos rituais.

Quando não está chicoteando os participantes, servindo-lhes yagé, ou acompanhando os que vão se banhar no rio, o xamã fica recluso em um compartimento construído para ele dentro da maloca. No interior desse espaço próprio, ele é acompanhado por um par de instrumentos e por todos os artefatos e substâncias necessárias para a realização do ritual. Para conferir maior alcance à sua visão, o xamã se senta em um banco de madeira, o qual é identificado com o mundo celeste dos espíritos e com as casas em que, na trajetória ancestral, surgiram os distintos povos e técnicas. Antigamente, dizem os Barasana, o aposento do xamã era feito de pele de tapir, animal que, assim como o xamã, é um mediador entre as camadas do cosmos e um manipulador (perverso ou benéfico) dos orifícios corporais (S. Hugh-Jones, 1979:122).



O xamã é igualmente associado à anaconda, predador aquático por excelência. Cada camada cósmica (céu, terra e água) possui um predador correspondente (águia, jaguar, anaconda). Os predadores são aqueles que controlam a passagem entre a vida e a morte e, na condição de ancestrais, são os que fornecem aos humanos seus poderes criativos. Os Bará, os Barasana e os Tatuyo se conectam pelo fato de terem todos um predador como ancestral mítico, sendo a camada cósmica relativa a cada um deles o elemento que os diferencia. Assim como os xamãs, os predadores mediam a passagem entre as camadas cósmicas através dos polos da vida e da morte.

O ritual de Jurupari, de acordo com a interpretação de S. Hugh-Jones (1979), reapresenta-nos a passagem da animalidade infantil (anterior à diferenciação narrada pelo mito) para a humanidade do grupo local (manifestada de modo mais intenso nos corpos adultos e maduros). As crianças e os idosos são aqueles que não podem efetuar as ações correspondentes a cada um dos sexos, cuja associação permite a manutenção do grupo. O autor, prosseguindo em sua interpretação do ritual, relata a existência de um paralelismo entre o processo narrado pelos mitos de origem e o ciclo de vida individual dos humanos. Assim como no mito, é preciso uma transformação dos corpos e modos de vida (efetivada através dos rituais de Jurupari) para que os grupos humanos atuais possam existir. Os ancestrais, cujos corpos correspondem ao modo de vida relativo ao Lago de Leite (ponto de partida da viagem de diferenciação), são vistos pelos homens como peixes, ilustrando a diferença, simultaneamente, em termos de espaço, tempo e corpo (capacidades de afetar e ser afetado constituintes das relações entre os seres). A vida é uma trajetória para fora da animalidade mítica, possuindo um ponto de afastamento máximo (maturidade) a partir do qual se aproxima novamente do ponto de partida (velhice).

A humanidade é, assim, um estado conquistado e instável, um ponto de maturação específico e constituído pela exterioridade do mito e da morte. A vida emerge de uma constante relação com a alteridade. Jurupari, de forma um tanto diferenciada, ainda que análoga à trajetória dos ancestrais míticos, narra e efetiva os dilemas enfrentados pelos homens em seus relacionamentos cotidianos. Inserido na ancestralidade mítica, o herói atualiza em seu ritual a conquista de uma alteridade poderosa e fundamental na constituição dos corpos masculinos maduros. A música aparece como um dos meios necessários para a atualização dos ancestrais, tanto no corpo adornado dos homens e em suas melodias, quanto no gesto de ruptura com um estado insatisfatório de vida. O ritual de Jurupari reatualiza a diferenciação original

narrada no mito, pondo em movimento as diferenciações que garantem a separação saudável entre natureza e cultura, animais e homens, floresta e casa.

Os instrumentos de Jurupari são os próprios ancestrais e seus nomes são os mesmos que o demiurgo atribuiu aos primeiros povos que criou; aqueles que deram origem aos *sibs* Barasana. Durante o ritual o povo *He* manifesta-se tanto através dos instrumentos quanto dos adornos corporais. Os pares de instrumentos são identificados com os personagens mitológicos, sendo a melodia das flautas (compreendidas como palavras pelo xamã) a canção que os ancestrais entoam. Tanto no Jurupari, quanto no Dabacuri, sempre que são executados os instrumentos o canto humano é interrompido e restam apenas as vozes ancestrais emitidas pelas flautas e trompetes.

No ritual, cada categoria de participantes possui correlato em um tipo específico de instrumento. Os velhos, adornados e líderes das danças, executam as flautas longas e igualmente adornadas no meio do pátio ritual, apresentando a maior variação melódica e harmônica dentre os instrumentos. Os jovens, que por seu vigor físico são os guerreiros da aldeia, tocam os trompetes que soam como jaguares e anacondas; eles zelam pela segurança dos participantes. O xamã, por sua vez, possui um par específico de flautas que permanece com ele dentro do compartimento de resguardo. Por fim, os iniciantes ficam encarregados de tocar as flautas pequenas, cuja sonoridade aguda não apresenta a mesma dinâmica rica das flautas dos velhos (S. Hugh-Jones, 1979:144).

S. Hugh-Jones, buscando estabelecer uma correlação entre os pares de instrumentos que compõem o ritual de Jurupari e os *sibs* que, reunidos, compõem o grupo exogâmico dos Barasana, propõe a seguinte correspondência: o *sib* associado à função de chefe não é identificado a qualquer instrumento, da mesma maneira que não se identifica a chefia no contexto cotidiano<sup>53</sup>; o *sib* cuja especialização é a de cantor e dançarino é associado às flautas longas e aos velhos; o *sib* guerreiro aos trompetes e aos homens jovens; o *sib* correspondente à função xamânica, a um tipo específico de trompete; por fim, ao *sib* dos servos correspondem as flautas curtas, as mulheres e as crianças. Os convidados, por sua vez, são representados pelos instrumentos que trazem consigo (S. Hugh-Jones, 1979:148).

A Gente *He*, atualizada nos instrumentos animados pelo sopro humano, são como convidados de outro patamar cósmico, ancestrais mitológicos de cada um dos *sibs*

---

<sup>53</sup> O que seria indelicado e contraproducente em termos de mobilização coletiva; entretanto, os Barasana afirmam que a flauta (macho do par) *Old Macaw* é “como se fosse um chefe” (S. Hugh-Jones, 1979:148).

do grupo local Barasana que pertencem a uma temporalidade e território de intensidade distinta à do mundo atual. A intensidade mítica é identificada com o estado intensivo da diferença, localizando a alteridade no interior dos próprios seres e, assim, tornando-os suscetíveis à metamorfose. A Gente *He* ganha vida através do ritual, tornando-se, em certa medida, mortos-vivos. Mantidos na água quando não estão sendo utilizados, os instrumentos ganham nova associação com os ancestrais, pois estes, em sua viagem mítica de diferenciação, emergem do mundo aquático para a superfície terrestre. Também chamados de “gente-peixe”, os ancestrais oferecem aos anfitriões (os vivos) alimentos que devem ser evitados para não causar doenças; os espíritos oferecem peixes aos homens em seus sonhos e, aceitá-los, indica o início de uma metamorfose, resultante da aliança estabelecida com os mortos através do peixe.

Os ancestrais são identificados tanto com jaguares, quanto com anacondas (variantes possíveis da posição de predador absoluto, ora terrestre, ora aquático), animais que, tal qual os ancestrais, possuem atributos xamânicos. Os Barasana dizem que, quando não estão tocando os instrumentos de Jurupari, as almas dos ancestrais vagam pela floresta sob a forma de jaguar. A respiração, associada ao sopro na condição de mecanismo xamânico capaz de purificar, dar vida e vigor aos homens, é o que permite a atualização dos ancestrais ao fazer soar os instrumentos. Outro procedimento requerido é o sopro de rapé que o xamã aplica às flautas e trompetes para alimentar a Gente *He*. O esturro do jaguar e o som da anaconda são sons de sua respiração, sendo reproduzidos pelo sopro humano amplificado através dos aerofones. Nos Dabacuris, o sopro dos instrumentos é direcionado às pilhas de alimento para que se tornem abundantes. Da mesma forma, no Jurupari o sopro é direcionado aos corpos dos iniciados para que cresçam com vigor.

Os ancestrais iniciaram sua jornada no extremo leste do universo, através da Porta D'água, seguindo pelo Lago de Leite rumo ao oeste. Da mesma forma, a fileira de homens adentra a maloca por sua porta (a leste), alcança o extremo oposto (extremo oeste do pátio ritual) e depois volta sua dianteira para onde entrou; nesse instante os homens deitam seus instrumentos, tal qual restava outrora deitada a Cobra Ancestral, ao fim de sua jornada. Do corpo primordial da Cobra-Canoa surgiram os grupos exogâmicos e os *sibs* que regulam a troca de pessoas no mundo; e, da mesma forma, os homens, quando terminam o percurso que marca sua diferenciação com os instrumentos, separam-se em pares, cada qual com o tipo específico de aerofone que lhe corresponde.

O sol primordial, *Yebe Haku*, criador do universo, dá luz a três anacondas, seus filhos, associados respectivamente com o céu, a terra e a água (ancestrais de três grupos que casam entre si). Cada uma destas anacondas deu luz aos seus próprios filhos, compondo, da mesma forma que haviam sido criadas e relacionadas, os *sibs* que integram os grupos exogâmicos (S. Hugh-Jones, 1979:152). O mesmo processo de fragmentação e diferenciação corporal deu origem aos instrumentos de Jurupari.

Os aerofones e os ancestrais possuem os mesmos nomes e o mesmo processo de criação. Os trompetes e flautas são associados tanto aos ossos da anaconda, que lhes deu origem, quanto aos ossos do Sol primordial que originou as anacondas. De modo semelhante, a cabaça, que contém a cera de abelha (artefato e substância essenciais para o ritual), é a parte inferior do crânio da cobra. A cera propriamente dita é o fígado e a língua da cobra, o rapé é seu cérebro, o cigarro cerimonial seu pênis, as pequenas cabaças que guardam o rapé são seus testículos, os ornamentos usados nos ombros são seus próprios ombros, os ornamentos de metal que pendem das orelhas dos participantes são seus olhos, a cor negra das flautas é a tinta de suas pernas, os desenhos gravados nas flautas são os que adornam seu corpo e, por fim, as penas que adornam a boca das flautas são o enfeite que ela usa abaixo de seu joelho.

Os participantes em conjunto atualizam, assim, o corpo da cobra primordial; corpo de onde surgiu toda a diversidade entre os coletivos humanos com os quais interagem. Após reunir todos esses elementos (o que só ocorre no ritual de Juruapri), o corpo primordial da Cobra Ancestral está pronto para ser revivido através do rapé soprado pelo xamã. Os dois homens mais ornamentados, que compõem a cabeça da cobra e tocam as flautas *Old Macaw* no ápice do ritual, após a queima da cera de abelha, representam os espíritos mais ferozes e brilham como o sol. Os iniciantes devem evitar contacto visual com eles, o momento é de muita cautela, pois é a efetuação da maior proximidade possível com a ancestralidade mítica: os que se iniciam são adotados pelos espíritos como seus próprios filhos.

#### *Os instrumentos de Jurupari e a cuia com cera de abelha*

Os pares de instrumentos Tukano representam o par homem e mulher, especificamente marido e esposa, embora S. Hugh-Jones (1979) mencione a ocorrência do par irmão e irmã. Entre os Barasana, entretanto, os instrumentos são símbolos masculinos por excelência (pelo que se opõem à cuia que guarda a cera de abelha e é

um símbolo feminino) e significam o par de irmãos mais velho/mais novo: o primeiro sendo o líder da dança e do canto, o segundo sendo aquele que acompanha (S. Hugh-Jones, 1979:160). A oposição complementar que caracteriza o significado dos pares de instrumento deve ser associada a outras que permeiam o ritual, sendo a mais significativa aquela entre vida e morte. A descontinuidade do mundo e da vida atuais (toda a diferenciação social, corporal e cósmica que são simultaneamente engendradas) é reafirmada no ritual de Jurupari através da produção de uma indiscernibilidade controlada. A morte (do antropófago) é condição para os instrumentos e música de Jurupari, assim como é a marca maior da descontinuidade na vida humana. Descontinuidade atual e continuidade ancestral se engendram assim simultaneamente: é na periodicidade ritual que o poder criador do mito é invocado e controlado para possibilitar a vida humana. Este constante trânsito para fora e novamente de volta ao Lago de Leite é a forma da trajetória mediadora entre dois contextos significativos opostos e complementares: vida e morte.

A cuia com cera de abelha tem, no ritual de Jurupari, a função de oposição complementar em relação aos aerofones: objetos igualmente ociosos e cujo conteúdo é fundamental para a mediação ritual (a cera de abelha é queimada e sua fumaça protege os participantes em momentos críticos do ritual - quando uma transformação ocorre na perspectiva do ator -, enquanto flautas e trompetes são preenchidos pela respiração e pelo sopro de rapé). Tais elementos se opõem aos instrumentos em diversos contextos significativos. Por um lado, o ar entra no instrumento e emerge como voz melódica ancestral, por outro, o conteúdo da cuia é queimado e emerge como fumaça. Ambos são modos da transformação mediadora do sopro (xamânico) efetivada na interioridade de determinados artefatos.

A oposição entre masculino e feminino, que se justapõe àquela entre cuia e aerofones, possui outro desdobramento: o conteúdo da cuia é queimado, estando do lado do fogo e do calor, enquanto o núcleo dos aerofones é mantido sob a água dos rios, estando do lado da água e do frio. Apenas xamãs poderosos podem manipular o recipiente com cera de abelha, o qual, quando não está em uso, deve ficar enrolado em uma casca de árvore escura e resguardado da vista das pessoas; ele é *Yeba Haku*, o pai da terra e o sol primordial, cuja mirada seria suficiente para cegar qualquer um (quando se come o misto de coca e cera de abelha de seu interior, aquele que o ingere deve manter os olhos bem cerrados, caso contrário seria queimado pelo intenso brilho do sol). O poder de causar malefícios do pote é maior que o dos próprios instrumentos.

A cabaça utilizada para a produção da cuia é plantada por homens e de uso exclusivo seu. A cuia verdadeira, aquela utilizada durante os rituais de Jurupari, foi criada junto ao próprio universo; ela é a metade inferior do crânio da *Manioc-stick Anaconda*, personagem que origina os instrumentos de Jurupari na versão Barasana recolhida por S. Hugh-Jones (1979:287-94). A cera no interior da cuia é o fígado e a língua da Anaconda, suas vísceras; é também associada à criança no interior do útero da mulher. As mulheres são denominadas “mãe do alimento”, o que corresponde ao cultivo da mandioca e ao alimento que extraem do interior de grandes recipientes de confinamento e processamento da raiz. O modo da transformação que envolve interiores ocos de um recipiente (tal como a cera de abelha queimada ritualmente, o beiju e a criança no útero materno) possui conotações femininas e elementos complementares (no que diz respeito à produção de pessoas) aos instrumentos de Jurupari (cuja interioridade oca não corresponde a um recipiente, mas a um tubo: continente vazado nas duas extremidades).

*Romi Kumu*, a mulher xamã criadora do mundo (segundo a versão Barasana recolhida por S. Hugh-Jones), é identificada tanto com o próprio céu, quanto com a mãe do céu. Em si mesmo, o céu é identificado a um recipiente. *Yeba Haku*, o sol primordial, é quem fará par com o céu (recipiente/feminino) e assim dará origem ao universo e a todas as coisas nele existentes (os filhos do casal primordial Sol e Céu). *Romi Kumu* é identificada à cuia com cera de abelha. Na época em que a Gente *He* foi criada, ela guardava entre as pernas o recipiente com cera de abelha, pelo que *Old Star* (nome de um dos instrumentos de Jurupari e do ancestral guerreiro do *sib* que possui o mesmo atributo cosmológico) recusou-se a comer do recipiente, pois cheirava fortemente à genital de *Romi Kumu* (também denominada Mulher Vagina, antes de roubar os instrumentos de jurupari dos homens). O odor da cera de abelha queimada possui “óbvias conotações sexuais” (S. Hugh-Jones, 1979:167). O autor elabora uma análise onde os polos masculino e feminino são complementares, representados pelos instrumentos de Jurupari e pela cuia de cera de abelha. A complementaridade entre termos opostos se dá sob a forma de uma mistura interna a cada um entre os polos masculino e feminino: existem instrumentos que representam mulheres (esposas ou irmãs) e a cuia, que serve de pote para a cera de abelha, tem seu cultivo e uso restrito ao universo de responsabilidade dos homens.

S. Hugh-Jones afirma haver três ciclos míticos distintos entre os Barasana. O mais antigo corresponde a *Romi Kumu* e outras Gentes do Céu; em seguida vem o ciclo

a respeito da *Manioc-stick Anaconda* e, para encerrar, o referente a *Yeba Haku*. Ao iniciar a narração de mitos de algum dos três ciclos, o narrador provavelmente irá, com o decorrer da história, passar aos acontecimentos que envolvem personagens de um dos outros. A hipótese do autor é de que os ciclos são variações uns dos outros e que os personagens principais são analiticamente os mesmos. Baseado nesta análise, o autor sustenta que as narrativas clássicas a respeito de Jurupari (dentre as quais enfatiza a publicada por Stradelli) e os ciclos mitológicos Barasana apresentam fortes correspondências (S. Hugh-Jones, 1979:168).

O surgimento das Plêiades no céu marca o início da estação seca, quando as roças devem ser derrubadas e muitos peixes são obtidos na pesca com veneno. Nesta época, o Dabacuri deve ser realizado para preparar os que se iniciarão no ritual de Jurupari. Quando a mesma constelação se põe, tem início a estação chuvosa: as árvores secas são queimadas e suas cinzas utilizadas para o plantio da mandioca; os peixes são novamente capturados, só que desta vez através de armadilhas. O Jurupari deve ser realizado antes das primeiras chuvas. Os peixes pescados nestes dois momentos, marcados pelo aparecimento e desaparecimento das Plêiades, são igualmente fonte de alimento e de preocupação, pois podem trazer consigo inúmeras doenças (S. Hugh-Jones, 1979:175).

S. Hugh-Jones explicita uma série de equivalências entre a cera de abelha queimada ritualmente, a menstruação feminina e a chuva regulada pelo aparecimento e desaparecimento das Plêiades no céu; estas conexões incorporam significado à sentença de que “o xamã é como uma mulher menstruada” (S. Hugh-Jones, 1979:178). *Romi Kumu*, a mulher xamã, ancestral de todos os xamãs atuais, é excessivamente aberta: ela possui um forte cheiro de menstruação, é sexualmente voraz, deu à luz a toda Gente *He* e é denominada Mulher Vagina. Os mitos narram que as chuvas associadas às Plêiades são, ora o sangue menstrual, ora a urina de *Romi Kumu*. Estes dados permitem ao autor sugerir que, para os Barasana, existe uma associação entre a periodicidade das estações climáticas e aquela do corpo humano: a mulher duplica a alternância entre estação seca e chuvosa em seu próprio corpo. Tanto a cera de abelha quanto o sangue menstrual possuem associação com o veneno e fortalecem o sentido de perigo que envolve o ritual de Jurupari, momento em que “a casa se torna cheia de veneno” (S. Hugh-Jones, 1979:181). Os mitos narram como diversos animais venenosos que mordem, ou picam, são os que comem do pote de cera de abelha que *Romi Kumu* guardava entre suas pernas

e do qual o ancestral do *sib* guerreiro se recusou a ingerir. Esses animais são associados, igualmente, à troca de pele.

Tanto a cera de abelha quanto o yagé são associados ao leite materno oferecido por *Romi Kumu* aos seus filhos, a Gente *He*. Ambas as substâncias são ingeridas pelos meninos em iniciação para que cresçam e endureçam seus corpos, ficando fortes e saudáveis. A recusa dos ancestrais em tomar do pote de Romi Kumu implica uma recusa à vida; eles passarão a ser os espíritos, ou mortos revividos durante os rituais. Os iniciados, ao tomar do pote de cera de abelha, partilham com os animais que ingeriram do pote recusado pelos ancestrais a característica de trocar de pele, tendo sua força e juventude renovadas. A tinta preta aplicada aos iniciados e que desaparece ao final do ritual, tem justamente a função de trocar a pele dos jovens, rejuvenescendo-os. As chicotadas possuem a mesma conotação; o sangue que escorre das feridas é, junto ao sangue menstrual, um dos símbolos da troca de pele. A imortalidade, que os ancestrais recusaram e que deu origem à mortalidade humana, é repetida, de forma enfraquecida, com o rejuvenescimento operado pela troca de peles e está em íntima associação com a periodicidade de estados opostos e complementares.

Os homens tomaram de volta os instrumentos roubados pelas mulheres; entretanto, o verdadeiro pote de cera de abelha, feito por *Romi Kumu*, nunca passou para seus domínios (S. Hugh-Jones, 1979:184). Assim, apesar de recuperar os instrumentos de Jurupari, os homens não possuem em seu corpo a capacidade de trocar de pele (menstruar) e de gestar um humano em seu próprio ventre; as qualidades da cabaça primordial de *Romi Kumu* permanecem, hoje em dia, na menstruação e reprodução femininas.

Os homens, com o ritual de Jurupari, buscam terminar de compor corpos masculinos maduros e fortes instaurando uma periodicidade na vida dos meninos, a qual utiliza diversas outras formas do mesmo fenômeno para sua efetivação: falamos da periodicidade das estações seca e chuvosa, acompanhada pelo surgimento e desaparecimento das Plêiades; assim como da periodicidade entre dia e noite que pontua a extensão do próprio ritual com atividades diferentes para cada um dos períodos; a periodicidade entre vida e morte, marcada por momentos de instabilidade na separação entre os domínios, tem sua indiscernibilidade manipulada para o fortalecimento dos jovens; da mesma forma, a periodicidade dos frutos cultivados subdivide as estações Barasana numa série de novos períodos temporais nomeados pelo fruto a ser colhido e que indicam quando devem ser realizadas determinadas etapas rituais.



Nos Dabacuris, os frutos oferecidos são carregados em cestos nas costas dos homens e depositados no chão da maloca, do mesmo modo pelo qual, no ritual de Jurupari, os meninos que se iniciam: aqueles corpos são oferecidos aos espíritos que proporcionarão outros corpos maduros à aldeia, através do ritual. Entretanto, a periodicidade humana (marcada pela alternância entre vida e morte) é, ao contrário da natural (dia e noite, seca e chuva, surgimento e desaparecimento de constelações, etc.), irreversível: a única forma de continuidade humana é depositada no corpo feminino e em sua periodicidade inata.

A queima da cera de abelha era realizada sempre que a separação entre os polos opostos e complementares precisava ser ressaltada (vida e morte, humanidade atual e ancestralidade mitológica). São momentos de disjunção necessários à continuidade da vida humana, assim como o é a morte em relação às gerações que se sucedem no tempo. Durante o ritual de Jurupari, ela é queimada três vezes, efetivando, em cada uma, uma disjunção específica: a primeira se dá assim que os instrumentos chegam à frente da casa: a queima da cera marca a vida dos ancestrais (mortos) e a morte (pelo rapé) dos iniciados; a segunda marca o momento ritual de maior recuo, ou retorno, ao corpo mítico da Cobra Ancestral (corpo que abriga em si as diferenças que constituem o mundo); a terceira, dando o contorno final ao ritual com uma última transformação, marca o retorno dos homens ao grupo e ao cotidiano. A análise de S. Hugh-Jones apresenta-nos uma dinâmica específica entre opostos complementares; dinâmica que, para afirmar a diferença específica do grupo, vale-se de objetos rituais igualmente compostos pela justaposição de significados opostos - como nos exemplos dos instrumentos de Jurupari, que são sempre executados em pares (masculino/feminino), ou do pote de cera de abelha, que é um instrumento masculino cujas propriedades e origem mitológica são associadas às capacidades criativas das mulheres.

A combinação de elementos com atributos contrários é a condição da continuidade da vida, assim como a diferença deve ser constantemente produzida, pois é ela que move o mundo. Tanto os pajés, quanto os rituais de iniciação, possuem a característica da mediação entre diferentes perspectivas e, para efetuar-la, precisam abrigar em si mesmos a ambiguidade das oposições complementares. Percebemos que tais oposições possuem grande rentabilidade na ordenação (e produção) do mundo: a alternância entre as estações seca e chuvosa e entre o dia e a noite pontua a vida da floresta, suas plantas, seus bichos e suas gentes. A conjunção entre homem (dureza e continência) e mulher (maciez e incontinência) é aquilo que é necessário para a

reprodução dos corpos humanos<sup>54</sup>; vida e morte se alteram mutuamente na sucessão das gerações e na oposição entre ritual e cotidiano. Pensemos, igualmente, nas características opostas que compõem os demiurgos míticos: sejam os ancestrais que vieram na Cobra Canoa, seja o legislador Jurupari ou Pinon. Todos têm o poder de proporcionar a vida e de tirá-la<sup>55</sup>.

A mediação precisa abrigar a dualidade para ser capaz de efetivar passagens entre os polos. A relação entre interior e exterior, que configura qualquer tubo, é marcada pelo que podemos denominar de “superfície de beirada”, ou seja, uma instância de indiscernibilidade entre dentro e fora, composta pelo fato de que a superfície que compõe interior e exterior é a mesma. Suponhamos um observador que acompanha atentamente a superfície exterior; digamos que ele tenha uma lupa, ou qualquer outro artefato de ampliação da visão, e que, ao passar do exterior ao interior do tubo, não pudesse perceber a mudança devido ao fato de os marcadores desta passagem estarem numa escala imperceptível para seu ponto de vista. Outra maneira de ilustrar a “superfície de beirada” é remeter-nos à Garrafa de Klein, conceito da geometria que foi apropriado por Lévi-Strauss (1986:197) e que trata da indiscernibilidade entre interior e exterior do que constitui esta Garrafa: o que é depositado em seu interior termina escorrendo pela superfície exterior quando, em garrafas “normais”, haveria chegado ao fundo.

### *O caráter diferenciante da língua e a mensagem musical*

Segundo a teoria da simbolização contida no livro “A Invenção da Cultura” de Roy Wagner (2010), a diferença entre o que se concebe, em cada contexto cultural, como dado e como relativo à ação humana gera dois modos distintos de simbolização (relativos tanto à construção do “eu”, quanto do “outro” e do “mundo”). Um modo media a dialética entre convenção e invenção, segundo a qual uma necessita e deriva da outra, através de suas formas convencionais (como nosso pensamento racional faz com

---

<sup>54</sup> “Rivière recognizes this paradox when he writes: ‘Hardness is a male virtue, but it is also, by its constraint and continence, a sterile one and cannot in itself lead to creativity which requires the help of women, incontinence and softness (S. Hugh-Jones, 1979:206).

<sup>55</sup> Podemos citar aqui um trecho da Oleira Ciumenta (Lévi-Strauss, 1986:210) para ilustrar as características dos demiurgos que animam os mitos no noroeste amazônico: “[a]lternativamente ou simultaneamente, esses mitos atribuem ao deus ou herói lunar características opostas: ordenador do mundo e civilizador, de um lado, e, de outro, ciumento, pérfido, deflorador de jovens e, às vezes, até canibal”.

a vida); o outro media os contextos vividos através da dialética, criando a sociedade de forma indireta, como resíduo de ações singulares e diferenciantes, como a dádiva e a aliança, por exemplo (Wagner, 2010:181). Grupos humanos que priorizam o modo de simbolização diferenciante, em detrimento do coletivizante, percebem a linguagem como uma “propriedade inata da existência humana” (Wagner, 2010:179), ou seja, um fundo homogêneo a partir do qual o falante extrai a singularidade de seu discurso em relação ao dos outros. Neste contexto, a literalidade comunicativa que atribuímos ao ato da fala não é suficiente para a compreensão. Precisamos recorrer às qualidades criativas da enunciação, sua capacidade de provocar acontecimentos e transformações.

“A fala torna-se antes uma questão de diferenciação consciente que de performance literal. Esse uso corresponde a uma visão do mundo como fenomenicamente incipiente e sujeito às construções que as pessoas impõem sobre ele. Ele tem suas regularidades, certamente, mas estas por sua vez dependem (nas formas particulares que assumem) das maneiras escolhidas pelas pessoas para articulá-las e colocá-las em relação com o coletivo” (Wagner, 2010:171).

A música, por ser descrita como um tipo de arte (ou linguagem) capaz de não fazer uma referência ao mundo para sua significação (pois seu sentido advém da interação de suas partes), parece ser apenas ação: uma constante produção de sentimentos e significações que dão forma à realidade. A divisão da música em dois campos distintos, som e comportamento, que fundamenta o dilema de início da etnomusicologia (Piedade, 1997:45), é estéril quando buscamos nos aproximar do caráter mediador da música e de seus efeitos produtivos. A música dá forma ao próprio mundo; sua centralidade ritual parece condizer com esta qualidade, visto que o ritual é um dos modos através dos quais o mundo é precipitado pela ação humana (um ritual de passagem não apenas celebra uma transformação que ocorreria “naturalmente”, ele é o mecanismo através do qual uma diferença se inscreve no corpo do que se inicia, e precipita sua maturidade).

O *insight* sugerido pelo argumento supracitado de Wagner nos permite conceber a aproximação entre música e fala no noroeste amazônico, pois ambas partilham cuidados em relação à diferenciação sonora: buscam particularizar o ator, ajudando-o a se efetivar de um modo específico, e são centrais para a construção e afirmação de sua perspectiva. A significação do som está ao lado da produção.

A diferenciação linguística, que mobiliza a organização social através das relações de aliança, alcança as distinções míticas entre vivos e mortos, ancestralidade

(ritual) e consanguinidade (cotidiana), através do som dos instrumentos de Jurupari. A “música”, organização do som no tempo (ritmo, melodia e harmonia), é a própria fala ancestral. A fala ancestral, seu canto, é uma variação do sopro dos homens, amplificada pelos aerofones e contextualizada através do complexo mito-rito.

O elemento que conecta fala e música de Jurupari é o sopro, manipulação do ar no interior do corpo, que inclui gestos e atos como peidos ou arrotos fedorentos. A sonoridade é um dos atributos que, nos mitos, compõem a agência de certas incontínuas orais e anais levadas em conta como problema de vizinhança cósmica: a potência de certas incontínuas é capaz de fazer a camada cósmica virar pelo avesso, um tipo de catástrofe que altera a relação entre as perspectivas que a habitam (Lévi-Strauss, 1986:148).

Baseando-se no trabalho de Marius Schneider, Wisnik desenvolve o argumento do primado sonoro como princípio para constituição do cosmos em diversas culturas ao redor do mundo, ou, a “concepção do mundo como investidura sacrificial do som” (1999:37). O demiurgo, ou princípio criador, atua primeiramente através do som e, tal como este, possui em si as qualidades opostas da presença e ausência. O criador possui implicitamente princípios opostos: masculino e feminino, ativo e passivo, solar e lunar. O trabalho de S. Hugh-Jones (1979) demonstra de que maneira a vida ritual Barasana é um complexo jogo de articulação entre opostos, tendo sua expressão mais importante - o ritual de Jurupari - composta pela junção de instrumentos que, em si, são a articulação de uma oposição: o ritual retira seu poder de uma síntese disjuntiva (entre aerofones e cuia de cera de abelha) e reafirma, no final, tanto a separação entre crianças e adultos (amorfo e bem formado, não maduro e maduro) quanto as alternâncias entre dia e noite, seca e chuva, vida e morte.

“Num contexto ritual e mítico como este, a música é um espelho de ressonância cósmica, que compreende todo o universo sob a dimensão – demasiado humana – da voz. O canto nutre os deuses que cantam e que dão vida ao mundo (os deuses, por sua vez, são seres mortos que vivem da proferição do canto dos homens). Mas o homem que canta profundamente, e realiza interiormente o sacrifício, acede ao mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser. (...) Está indicado aí, nesse quadro mítico, que as músicas modais são músicas que procuram o *som puro* sabendo que ele está sempre vivamente permeado de ruído. Os deuses são ruidosos” (Wisnik, 1999:39).

A música modal<sup>56</sup>, que nos parece estática justamente por darmos maior atenção aos desenvolvimentos singulares da melodia e da harmonia, funciona num registro de constante repetição da diferença, referente a um tempo que afirma o presente como ciclo, algo que, em si, abriga pontos diametralmente opostos do universo. “São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem e duração, subordinada a propriedades rituais (...) [É] também um mundo de timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (...)” (Wisnik, 1999:40).

A música, em tudo o que exige sua execução, na medida em que progride, transforma tanto quem a executa, quanto quem a recebe. Os meninos vão sendo formados homens ao longo dos dias de ritual; a força é medida pela resistência e a maestria se dá na capacidade de conduzir o estado alterado, executando sua música e movimentação. A entrega do participante tem como meta a realização, seja da performance, seja das transformações desejadas; alinhando a afirmação da perspectiva masculina (e ancestral) com a conquista das capacidades fornecidas pelo ritual. Assim como na origem mítica, a música, fala ancestral, repete a qualidade de efetivar passagem entre mundos (vivos/mortos, subaquático/terrestre, criança/homem); enquanto o ritual, percorrendo o espaço simbolicamente traçado da maloca, rerepresenta a diferenciação matriz do mundo atual.

### *Música indígena e sopro xamânico*

A música indígena, manifesta através do canto e dos instrumentos de sopro, parece ter estreita relação tanto com os atributos xamânicos do ar assoprado, quanto com as qualidades transformativas do corpo, especialmente sob o foco de suas aberturas inferior e superior (ânus e boca). O fluxo que atravessa o corpo, assim como suas modalidades de entrada e saída, cobre uma gama de assuntos que vão desde a alimentação, passando pelo antialimento próprio às atividades xamânicas e rituais (o caxiri, o *caapi*, o fumo, o rapé, etc.) e se estendendo até os sons.

O sopro xamânico é a mobilização do ar interior para o exterior, com a finalidade de atuar no encadeamento de diferentes perspectivas, ou mundos, que constituem o viver. Todo ente possui certa ambiguidade, podendo servir a sentidos

---

<sup>56</sup> Universo cultural distinto do que abriga a música tonal – conjugando, numa linguagem estruturalista, a análise de Wisnik com os termos analíticos de Wagner em *A Invenção da Cultura*, diríamos que o mundo modal está para o mundo tonal assim como os povos trinais, étnicos e religiosos estão para a classe média norteamericana.

distintos dependendo das articulações em que se encontre engajado. O noroeste amazônico apresenta-nos uma cosmologia na qual as diferentes perspectivas estão relacionadas a distintas camadas do cosmos, cada uma com forças (ou capacidades agentivas) diferenciadas. A música dos instrumentos sagrados é um meio privilegiado para se transitar entre distintas camadas do cosmos. No ritual de iniciação masculino é a trajetória ancestral da Cobra-Canoa que deve ser percorrida para que possa emergir do interior do grupo dos homens mais um membro. Jurupari, como articulador das passagens entre mundos, ensina também aos homens como realizar as músicas adequadas para a ingestão das cinzas dos ossos dos mortos no ritual funerário, no qual são bebidas junto ao caxiri (ritual descrito na Lenda do Jurupari).

Interior e exterior são igualmente articulados nos processos de gestação e parto das crianças, assim como na fabricação da cerâmica pelas mulheres e nos processos de preparo da mandioca. A mandioca é como um filho da dona do roçado; venenosa quando sai da terra, ela gera diversos tipos de alimento depois de espremida, ralada e cozida pelas mulheres. Do veneno ao alimento; da massa amorfa da argila ao pote de barro no qual se cozinha e mantém os alimentos; do filho que, ao nascer, exige um longo processo de constituição de seu pertencimento ao grupo (sua perspectiva humana), a mulher é uma grande manipuladora dos processos de transformação que se valem da dialética entre exterior e interior, assim como das relações que atravessam as camadas do cosmos. A música do Jurupari, como salientou S. Hugh-Jones (1979), é uma variação dos mesmos processos a partir de outros meios; ou, em outras palavras, tanto nos modos da transformação feminina, quanto nos da masculina, ressoam os temas das camadas cósmicas e da dinâmica entre interior e exterior.

Menezes Bastos (1999:53) caracteriza o discurso ritual pelo encadeamento de três componentes: mito, música e dança. Complementando esta tríade, o autor acrescenta a plumária e as pinturas corporais. Esta seria a armação cerimonial dos rituais. No caso da Música de Jurupari, devemos levar em conta, igualmente, a presença do *caapi* e do tabaco administrados aos meninos como parte fundamental de sua iniciação. A música é indissociável de todos estes mecanismos; é a voz dos ancestrais da linhagem paterna, central em um ritual que prepara os homens para a vida adulta.

Piedade (1997), em sua análise sobre a música dos índios Ye'pâ-masa<sup>57</sup>, percorre todo o sistema musical elaborado pelos indígenas a fim de compreender a dinâmica própria à música de Jurupari. Este cuidado analítico não se deve ao pressuposto teórico de que a “música” deva ser compreendida através da análise de partes fragmentárias que, reunidas, conformariam uma totalidade bem definida (algo como a “música Ye'pâ-masa”). O percurso empreendido pelo autor se justifica como uma investigação do universo sonoro, dos meandros que compõem a relação entre os polos do ruído e do sentido no som; não se busca constituir uma totalização da expressão musical, mas pontos de apoio para comparações dentro do ambiente acústico encontrado no trabalho de campo. Assim como a própria sociedade, a música é uma manifestação complexa e equívoca da realidade dos homens, apresentando, além de suas múltiplas conexões com outros aspectos culturais, uma qualidade performática fundamental (Piedade, 1997:44-5). A música, principalmente fora da erudição ocidental, é um meio de precipitação do mundo, incentivando a continuidade dos ciclos (de vida e das estações do ano) que ordenam os homens e a natureza.

Piedade compila quatro gêneros musicais distinguidos pelos próprios Ye'pâ-masa e diferenciados também através de critérios definidos pela pesquisa etnomusicológica (analisados em suas propriedades físico-musicais de melodia, ritmo e harmonia, através de gravações e transcrições). São eles: os *Kapiwayâ*, canto coletivo masculino; os *Ãhadeaki*, cantos individuais femininos; as músicas instrumentais de Cariço e Japurutú (música executada por um par de aerofones com um tom de diferença); e a Música de Jurupari, igualmente instrumental, porém distinta do gênero anterior pelas restrições que a acompanham (1997:55). Vejamos como Piedade se vale do conceito de gênero que atualiza para o campo musical Ye'pâ-masa:

---

<sup>57</sup> “Para evitar confusões, utilizarei o termo grupo Tukano para designar os ‘grupos étnicos’ de fala pertencente à família Tukano Oriental, incluindo também os Cubeo, e Ye'pâ-masa para designar um destes grupos, que ficou muito conhecido como Tukano propriamente. A língua ye'pâ-masa é a mais falada do ARN [Alto Rio Negro], tendo aproximadamente 10.000 falantes, somando-se nativos do Brasil e da Colômbia (Ramirez, 1997a:9), sendo que este número é muito superior à própria população Ye'pâ-masa. Isto se dá porque esta língua se tornou hegemônica na área, refletindo a chamada ‘tukanização’ do ARN.

A origem da designação ‘Tukano’ me foi contada da seguinte forma: fazia parte das técnicas dos missionários servir comida aos índios, e os Ye'pâ-masa nestas ocasiões faziam uma fila tão bem feita e homogênea que lhes foi dado o apelido de tucanos, pois eram tão alinhados quanto estes pássaros em seu vôo. A partir daí, como uma estratégia comunicativa, os próprios Ye'pâ-masa passaram a se chamar de Tucano, ou *Daseá*” (Piedade, 1997:29).

“[É] fato que todo gênero tem uma estruturação típica que lhe confere unidade, e aqui as ideias de Bakhtin sobre os gêneros de fala são aplicáveis no campo da música. Para Bakhtin (1986), a linguagem é realizada na forma de enunciados concretos individuais (orais ou escritos) por participantes nas várias áreas da atividade humana, havendo três aspectos que estão inseparavelmente ligados à *totalidade* do enunciado e que são determinados pela esfera particular de comunicação: o conteúdo temático, o estilo linguístico e a estrutura composicional. Cada esfera na qual a linguagem é usada desenvolve seus próprios *tipos relativamente estáveis* de enunciados: estes podem ser chamados de gêneros de fala. Aqui está uma conceitualização bastante inspiradora para se pensar os gêneros musicais, tomando-os como *esferas* onde há *tipos relativamente estáveis* de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional” (Piedade, 1997:57).

Além destes gêneros identificados pelo autor em sua pesquisa de campo, existem outros identificados na bibliografia da região, os quais seriam compostos pelo pranto ritual e pela música necessária a processos de cura. A fala purificadora, necessária aos rituais de nascimento e morte e descrita nos mitos de origem da Cobra Canoa, pode ser alinhada à eficácia da fala de Pinon desenvolvida na narrativa da Lenda de Jurupari: manipular o som é uma das formas necessárias e eficientes de manipulação da vida e do mundo.

Trataremos agora do gênero de música composto pelo canto conjunto dos homens, o *Kapiwayâ*. Este gênero tem origem no mito que narra a emergência dos ancestrais, a “Gente-Peixe”, do mundo subaquático ao terrestre. Ninguém sabe o significado das palavras entoadas nestes cantos, são palavras próprias ao tempo mítico, correspondem a outra camada cósmica e seu significado, intraduzível nos termos da transmissão de mensagem, deve ser compreendido por sua eficácia: a música *Kapiwayâ* funciona dentro do processo de constituição do mundo atual e de emergência em relação à temporalidade mítica. O repertório fixo que constitui este gênero musical possui no *bayá* (xamã vertical Ye’pâ-masa) a continuidade de sua execução, pois ele é o responsável por decorar o repertório na língua ancestral.

O nascimento do menino *Caapi*<sup>58</sup> marca a origem da diferenciação linguística e se relaciona, inclusive pelo som de seu nome, ao cipó alucinógeno utilizado em rituais. O nome do canto *Kapiwayâ* parece aproximar estes sentidos a um outro, o do risco. Temos, portanto: risco, alteração da percepção e diferenciação linguística (ou origem do tempo vivido) entrelaçados por este termo. O menino tem o nome do alucinógeno e sua

---

<sup>58</sup> O mito está nos anexos desta dissertação.



presença implica o efeito do cipó, ou seja, de referência figurada ao vegetal, o menino se torna presença literal de seu efeito. *Caapi* é vítima de um equívoco: ao ser entregue a um ente que aparentava ser um demiurgo protetor, ele termina como presa de um agressor que o mata e despedaça seu corpo. De suas partes, nascem diferentes tipos de *caapi* e as línguas se multiplicam. Os diversos *caapi* (diferentes modos de preparo do alucinógeno) servem para curas, para aquisição de conhecimento, para se tornar pagé e bayá (dois tipos de xamanismo que ocorrem no noroeste amazônico e que são descritos por S. Hugh-Jones como sendo um horizontal e outro vertical, 1996). *Caapi* era grande músico e dançarino, pelo que estas práticas têm relação direta e íntima com os cipós e seus efeitos, artes que correspondem à constante criação dos homens e do mundo vivido.

Vejamos como a performance dos cantos masculinos realiza, a seu modo, o entrelaçamento da alteridade que caracteriza a cosmopolítica no noroeste amazônico e que, aqui, é atualizada na relação entre os cantos masculinos e femininos dos Ye'pâ-masa:

“Do ponto de vista dinâmico, nas performances de *Kapiwayâ* há dois momentos: o canto em si, no qual os homens cantam e dançam com as mulheres, e as ‘pausas’, quando os homens se reúnem de um lado da maloca, as mulheres reunindo-se noutra, eles fumando tabaco, tomando *ipadu* [pó muito fino de folha de coca torrada e moída que é colocado na boca em pequenas quantidades e é sorvido lentamente], às vezes *caapi* e conversando, elas bebendo, conversando (rindo muito) e servindo *caxiri* [bebida fermentada de mandioca] aos homens. O oferecimento de *caxiri* é muito cerimonioso: as mulheres vêm em fila, cada uma com um recipiente cheio de *caxiri*. A primeira mulher serve *caxiri* ao primeiro homem, aguarda que ele beba, e segue para o próximo. Então o primeiro homem beberá do *caxiri* da segunda mulher, e assim sucessivamente de maneira que cada homem beba do *caxiri* de todas as mulheres na mesma ordem. É neste momento que elas cantam suas músicas - que constituem o gênero musical *Âhadeaki* (...). Assim, os cantos *Kapiwayâ* e a música das mulheres estão vinculados, havendo uma espécie de complementação dinâmica entre estas músicas. E enquanto os cantos das mulheres são bastante variáveis, segundo o contexto ou a cantante, os *Kapiwayâ* são fixos, devendo ser executados exatamente conforme foram criados” (Piedade, 1997:64).

Neste gênero musical, os homens iniciam a dança e o canto com a mão esquerda no ombro do companheiro ao lado. As mulheres se juntam a eles no meio da performance e novamente se ausentam para que os homens realizem o encerramento entre si. Estes momentos de abertura e encerramento são denominados “vinhetas” e sua função é, além de marcar o início e o fim da peça em questão, operar a divisão entre cotidiano e ritual, atuando no nível cosmológico da temporalidade. As vinhetas são

realizadas através de um tempo não marcado musicalmente, ou seja, sem a regularidade de uma cadência rítmica, contrastando com a marcação vigorosa dos cantos que compõem o meio do ritual – marcação que sustenta a liminaridade do rito. A contrapartida da temporalidade própria que a música inaugura em seu desenvolvimento é a capacidade de sustentação que o músico deve desenvolver para fazer música. Sustentar não seria um esforço de “aguentar tudo sobre os próprios ombros”, correspondendo mais a um “afinar-se com a música”, movimento que implica a capacidade de suportar uma espécie de descontrolo da situação; o músico precisa alcançar e deixar-se levar pela música.

A transformação do tempo cotidiano, o modo ‘indicativo’ da cultura, no tempo mítico do ritual, o modo ‘subjuntivo’, é impulsionada pela transformação do tempo sem pulso da vinheta no tempo pulsante do canto. O pulso forte do canto, sempre enfatizado pelo uso de instrumentos como bastão de ritmo, chocalhos, batidas dos pés no chão, parece ser o que mantém a performance no estado ‘liminal’ (ver Turner, 1995), como um esforço rítmico de ‘segurar’ o mundo transformado” (Piedade, 1997:130).

O *Kapiwayâ* é um momento de celebração coletiva, no qual homens, mulheres, velhos e crianças podem participar desde que cumpram seu respectivo papel (o dos homens e das mulheres mais ativo, o dos velhos e crianças mais passivo, observando, brincando e conversando). Durante a performance, destaca-se o papel da *yihigo*, cantora feminina que, por sua bela voz, é recrutada ainda jovem para desempenhar uma função de destaque no ritual. A *yihigo* acompanha os homens desde o centro do pátio ritual; com movimentos lentos ela ataca e finaliza notas que acompanham, no registro agudo, a melodia masculina. Falemos um pouco sobre o gênero musical feminino dentro do qual se destaca o papel da *yihigo*: o *Ãhadeaki*.

Ao contrário do canto coletivo dos homens, este gênero é constituído por solos femininos aprendidos desde a infância. Neste, os intervalos utilizados (distâncias relativas entre as notas executadas) são maiores que uma oitava (a oitava é a distância que separa, por exemplo, um dó de outro dó, um mais grave que o outro), manipulando uma distância sonora maior que a utilizada nos *Kapiwayâ*. Enquanto o canto masculino se vale do idioma ancestral, os *Ãhadeaki* presenciados por Piedade eram executados, ou na língua Ye’pâ-masa, ou na língua de origem das mulheres que os entoavam. O tema mais desenvolvido nestes cantos é o da distância que caracteriza o ponto de vista feminino: a saudade da aldeia e da gente com que conviveu na infância, e a diferença que instauram no grupo local em que passam a viver depois de casadas.

As mulheres cantam apenas quando sentem vontade e escolhem para quem endereçar sua música, assim como o tema a ser desenvolvido. Piedade comenta como uma mulher parou diante dele e iniciou a cantar sobre sua presença na aldeia, especificamente sobre as possíveis intenções do pesquisador que registrava o ritual; ainda que um dos efeitos desse canto fosse delinear a ambiguidade da posição do etnógrafo, a distância e a alteridade que compõem o ponto de vista feminino continuavam servindo de princípio articulador da canção. A vinheta que finaliza o *Ãhadeaki* é a risada coletiva das mulheres, um coro agudíssimo que soa como nossa vogal “i” prolongada.

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

O texto é improvisado, encaixando-se numa estrutura poético-melódica pré-existente. Quando as mulheres já haviam bebido razoavelmente, ficaram mais extrovertidas e cantaram mais, seus cantos acompanhados de uma performance gestual intensa, na qual elas movimentavam os braços e se baixavam e levantavam sem sair do lugar” (Piedade, 1997:87-8).

Piedade define para este gênero musical três “gestos” femininos específicos, articulações expressivas que se acoplam às frases musicais. O autor ressalta que frases, motivos e escalas musicais são todos constructos culturais, ou seja, elaborados diferencialmente de acordo com os princípios classificativos de cada contexto cultural. Vejamos, então, os gestos que Piedade identificou no interior de cada frase musical do *Ãhadeaki*. O primeiro é um salto para o registro mais agudo da frase, salto inicial que determina o grau de afastamento melódico em relação ao centro tonal que, neste gênero, costuma ser a meta da frase; nota à qual ela chegará ao final de seu percurso melódico (a melodia é descendente, indo do agudo - alto - para o grave - baixo). Neste primeiro gesto, a cantora exprime seu afastamento do centro de referência, seja este a aldeia em que vive ou o centro tonal da música. O segundo gesto funciona como um comentário ao primeiro; ele representa a maior parte da frase e sua dinâmica é a de uma acomodação do distanciamento inicial em relação ao centro tonal, um relaxamento que abriga o primeiro gesto estridente num corpo melódico de registro mais grave e confortável. O terceiro gesto é a repetição da nota que representa o centro tonal do

canto, nota mais grave e que serve de apoio (ou referência) para os desdobramentos melódicos que constituem o *Ãhadeaki*.

A estrutura melódica do canto parece repetir a trajetória biográfica das mulheres no sistema exogâmico que atualizam. A música começa com o distanciamento em relação ao *sib* paterno, realizando em seguida um grande esforço de acomodação melódica correspondente ao período delicado em que a esposa se estabelece na aldeia de seu marido. Constitui-se um estado de assimilação e conforto que logo é desestabilizado por um novo salto à região aguda e pela repetição do trajeto melódico-social (o nascimento dos filhos). A risada final das mulheres, vinheta que encerra seu canto, diz respeito à ambiguidade da vida feminina, uma demonstração de força diante das adversidades da distância e de descaso em relação a uma possível vitimização – elas riem dos homens e abrigam a possibilidade de desestabilizar seu mundo.

A música das mulheres constitui um momento privilegiado de expressão, da mesma forma que a música de Jurupari para os meninos. Proibidas de ver os instrumentos masculinos durante as iniciações, elas devem ouvir sua música, pois precisam permanecer nas proximidades para auxiliar no ritual. A iniciação musical é coletiva e efetivada sob dois pontos de vista distintos e complementares: aquele que toca e aquela que ouve sem ver. As melodias, o ritmo, os andamentos, as aberturas e os encerramentos, são motivos guardados na memória de todos. A música cantada pelas mulheres Ye'pâ-masa expressa o conflito de sua situação de estrangeira, expressão contida no cotidiano pelo processo de constituição do familiar<sup>59</sup>.

Ao contrário do repertório fixo do canto masculino, o *Ãhadeaki*, é altamente variável, sujeito ao improviso e à inventividade feminina. Assim, *Kapiwayâ* e *Ãhadeaki* são dois gêneros de música vocal que devem ser compreendidos em sua articulação estrutural, modo através do qual reencontramos o princípio da complementaridade de opostos que articula o cosmos ameríndio no noroeste amazônico. Vejamos como os atributos dos dois gêneros podem ser articulados em suas oposições: o *Kapiwayâ* é masculino, coletivo, com texto fixo e incompreensível, referindo-se à língua ancestral e ao mito, constituído por repetições, início cerimonioso e pulso variável; o *Ãhadeaki* é feminino, individual, com texto improvisado, compreensível e em língua atual, diz

---

<sup>59</sup> Este gênero de música feminino realiza isso, pode-se sugerir, através de um tipo de antropofagização (nos termos do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade - ver a Revista de Antropofagia, 1928-9) da música dos homens.

respeito à vida individual, sendo composto por variações específicas e com pulso constante.

“Assim, de um lado a ordem fixa dos cantos *Kapiwayâ*, de outro a agência histórica do *Ãhadeaki*, e chegamos aqui no que penso ser o cerne do problema do antagonismo sexual no mundo ritual-musical Ye’pâ-masa: a ação masculina é estruturada, fixa, enquanto a ação feminina é histórica, móvel, e neste sentido, os mitos parecem ser mais dos homens, e o fluir do tempo mais das mulheres. Pode-se inferir daqui que o equilíbrio dos gêneros e papéis sexuais no mundo ritual-musical Ye’pâ-masa corresponde à dinâmica entre estrutura e agência. Na visão de mundo Ye’pâ-masa, assim, há uma projeção da distinção entre o estático e o dinâmico na esfera musical em termos de gênero sexual, e o equilíbrio das expressividades masculinas e femininas aponta de volta para a cultura, já que ‘a cultura funciona como uma *síntese* de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia’ (Sahlins,1994:180)” (Piedade, 1997:136).

Votaremos, agora, nosso olhar para a música instrumental de Japurutú, cuja unidade mínima é o par de aerofones “chefe” e “respondedor”, também referentes, respectivamente, aos termos masculino e feminino. O estilo que marca a execução deste gênero musical é denominado *hocket* e sua característica é a de uma composição melódica resultante de notas proferidas pelos dois instrumentos de forma alternada, o respondedor acompanhando os comandos que o chefe fornece. Os músicos tocam e dançam juntos, um com o braço no ombro do outro, num entrelaçamento de corpos que reafirma a complementaridade como princípio dinâmico da vida (Piedade, 1997:127). A sincronia das respostas coloca em relação diferentes motivos musicais, compondo um ambiente sonoro conforme a aliança entre diferenças de ponto de vista (ou pontos de emissão sonora, relativos às particularidades de instrumento, instrumentista e posicionamento): o grave e o agudo, o comando e a resposta, o homem e a mulher, o local e o de fora, nós e os outros.

Nas vinhetas de abertura e encerramento da música de Japurutú, o par de instrumentos executa melodias que, apesar de distintas pelo tom (o chefe é um tom mais grave que o respondedor), apresentam grande homogeneidade, diferenciando-se por um pequeno atraso no início da frase do respondedor. Essa diferença temporal, *delay*, que articula frases semelhantes, será transformada em uma relação de contiguidade durante o ínterim que preenche as vinhetas de abertura e encerramento: a sensação do ouvinte é de uma melodia contínua apesar do fato de que cada instrumento executa uma melodia diferente (Piedade, 1997:104). O chefe é o responsável pelas variações melódicas e pela alternância entre o grave e o agudo. O autor demonstra como se dá a articulação entre

distintos pontos de vista, bem como o vínculo que une a língua à música no noroeste amazônico:

“Antes de recomeçarem, conversaram um pouco, o chefe fazendo de novo um pequeno solfejo baixinho, e então atacaram a vinheta novamente e seguiram sem mais pausas até o final. Numa exegese posterior à *performance*, o chefe veladamente me revelou que o respondedor não era Ye’pâ-masa, mas sim Desano, e ‘não sabia como fazer bem em Tukano’. E que depois daquela interrupção, o Desano resolveu o problema e tocou satisfatoriamente até o final. A relação entre música e língua aparece fortemente aqui, pois o problema do Desano não era que ele não sabia tocar japurutú, mas sim que ele não sabia responder bem na língua Ye’pâ-masa. Cada língua, portanto cada grupo do ARN, representa um domínio específico da técnica instrumental do japurutú (e do cariço, como veremos), e assim como acontece no campo linguístico, um músico pode saber ‘tocar numa outra língua’, ainda que erre um pouco” (Piedade, 1999:105).

Piedade estabelece, assim, uma interessante categorização dos gêneros de música instrumental a partir dos dados fornecidos pelos informantes/músicos Ye’pâ-masa: em um dos extremos estaria a música de Japurutú, com maior flexibilidade na execução, e que, segundo a interpretação do autor, corresponderia à origem estrangeira deste gênero; no meio estaria a música de Cariço, comum a toda região do Alto Rio Negro; no outro extremo estaria a música de Jurupari, correspondendo à particularidade da perspectiva Ye’pâ-masa e cuja origem remete àquela do próprio povo. Passemos agora à música de Cariço.

Nesta, a dinâmica entre chefe e respondedor permanece, embora singularizada em relação à música de Japurutú, pelo fato de que a função “respondedor” é executada por diversos instrumentos que soam em uníssono: o chefe correspondendo apenas a um instrumento. Cada música possui em seu título a mensagem do que quer significar e, durante a performance (música e dança), transforma-se em um encadeamento de gestos expressivos correspondentes ao tema. “Os nativos, principalmente os músicos, afirmam que estas peças ‘falam’, e que as mensagens das peças são compreendidas pelos ouvintes. Assim, quando a ‘música para atrair mulher’ é tocada ‘elas ficam doidas’, reconhecendo através da música o chamado sedutor do homem” (Piedade, 1997:109). Como estas músicas são bastante difundidas na região, as diferenças expressivas que correspondem aos grupos locais apresentam grande rendimento nas exegeses nativas dos rituais; o motivo da divergência nas performances é a própria divergência linguística, ou de perspectiva, entre os grupos.

A música de Jurupari, composta na versão Ye’pâ-masa pelos aerofones denominados miriá-põra, compartilha com os outros gêneros de música instrumental o

princípio de alternância denominado *hocket*. Da mesma forma, os pares de instrumentos são divididos em macho e fêmea; divisão que é sobreposta por outra, que associa os pares a “seres musicais da natureza, com nomes de animais, cada um dotado de uma força espiritual específica” (Piedade, 1997:115). Os pares de aerofones estão articulados, através da análise do autor, com o modelo de descrição do sistema interétnico proposto por Jackson (1973) para o Alto Rio Negro; repetem-se no rito os vínculos e englobamentos que mobilizam e motivam a estrutura social:

“No sentido micro-macro, ou seja, partindo-se das unidades menores para as maiores, a primeira camada organizativa é a dos grupos de descendência localizados. Cada grupo localizado está inserido, num nível superior, em um *sib* exogâmico nomeado. Os *sibs*, por sua vez, agrupam-se em grupos linguísticos, unidades que são muitas vezes referidas como ‘tribos’. No topo estrutural estão as fratrias, unidades não nomeadas compostas de vários grupos linguísticos (ver [Jackson 1973]: 73).

Penso que se pode trazer este quadro para o contexto de uma *performance* de Música de Jurupari. Parece-me que a unidade mínima produtora de enunciados musicais neste gênero é o par de instrumentos. Tome-se como exemplo um par de trompetes. Levando-se em conta o quadro de Jackson, estamos ali, portanto, no nível do grupo localizado. O par, que, como o grupo local, é constituído pela relação dialógica homem-mulher, está, por sua vez, inserido numa camada superior, possivelmente referente à classe animal dos seres musicais. Acima desta teríamos a classe trompete-paxiúba, que se distingue de uma outra, a da flauta-jupati [no plano da morfologia e da matéria-prima]. No topo deste quadro estaria o mito, a estrutura organizativa mais alta do universo Jurupari” (Piedade, 1997:146).

O *hocket* empregado neste gênero resulta na repetição precisa, por parte do respondedor, da melodia executada pelo chefe; cada par compõe uma emissão na forma de eco. A junção de frases musicais simétricas (comando e resposta, um após o outro, repetindo a mesma frase com um tom de diferença) articuladas através dos pares de instrumentos (executados por homens que tocam com um braço e abraçam seu parceiro com o outro), leva-nos a visualizar um pensamento (lógico, musical e social) que funciona engajando seres e termos que são, em si mesmos, duais. A transcrição integral da música de Jurupari (do gravador à partitura) apresenta a impossibilidade de lidar com a independência de cada um dos pares, eles autorregulam os momentos em que iniciarão e finalizarão os toques, compondo uma temporalidade múltipla durante a performance. Outra dificuldade para a transcrição é a configuração relativa da massa sonora, pois ela irá variar de acordo com a posição do ouvinte e com a trajetória dos músicos no centro da maloca. Além das características de estruturação melódica, a dimensão do timbre é crucial para a compreensão da música de Jurupari; os músicos indígenas afinam tanto as

alturas, quanto o timbre de seus instrumentos<sup>60</sup>. Vejamos como Piedade expõe o problema:

“A ‘Ciência da Música’ Ocidental não desenvolveu metodologias para tratar do timbre, este elemento sendo sempre considerado neutro e menos importante que os aspectos rítmico-melódico-harmônicos, o que, aliás, sempre foi expresso na Teoria Musical Ocidental. As transcrições tradicionais, usadas como objeto de estudo musicológico, seguem, portanto, este julgamento *folk* da cultura ocidental, e, portanto, a partitura, uma *écriture classique*, ‘limpa’ a música destes elementos ‘secundários’, mostrando apenas seu esqueleto de *melos* e *ritmos*. Menezes Bastos mostra que a partitura tradicional, enquanto produto *folk* da cultura ocidental, no fundo está correta, pois reflete fielmente o próprio campo que é considerado analisável pelos estudos musicológicos (1978:38-39). Se muitos elementos musicais ficam fora da partitura, talvez isto decorra do fato que ela é uma ferramenta muito mais prescritiva que descritiva (ver C.Seeger,1958). Assim, herdamos da tradição dos estudos musicais uma incapacidade de analisar o timbre e suas implicações: foi instaurada portanto uma ‘inefabilidade’ da dimensão timbrística da música” (Piedade, 1997:115-6).

A música de Jurupari, ao contrário dos outros gêneros de música instrumental Ye’pâ-masa, apresenta a característica de impedir mulheres e crianças de verem os instrumentos; restrição que é complementada por uma indução à escuta. Piedade sugere que as condicionantes da música de Jurupari correspondem ao modo de relação entre homens e mulheres elaborado no sistema interétnico do noroeste amazônico. Ao mesmo tempo em que é próprio ao mundo masculino, o ritual demanda constante participação das mulheres para que respeitem a restrição e colaborem na confecção dos diversos produtos necessários ao cumprimento do ritual.

Além da participação das mulheres, existe igualmente o fato de que o simbolismo feminino é fundamental para a dinâmica do rito. Os homens invocam os poderes criativos femininos com suas performances, auxiliando a continuidade da vida e o amadurecimento dos homens: eles estão menstruados, tornaram-se mulheres para poder fabricar corpos diferenciados, adultos. Tanto o pote de cera de abelha quanto o instrumento fêmea do par de aerofones dizem respeito a esta invocação da criatividade feminina.

A restrição visual, portanto, antes que uma forma de controle sobre as mulheres parece corresponder às demandas de um ritual específico, no qual os homens precisam devir mulher (o que não significa tornar-se igual a uma mulher, mas incorporar sua força criativa) para atualizar o momento mitológico no qual são diferenciados

---

<sup>60</sup> Timbre é a qualidade do som que difere uma mesma nota executada, por exemplo, no violão e na flauta transversa – qualidade que singulariza a nota através do corpo específico de cada instrumento ou fonte de emissão sonora.



conjuntamente o mundo, as perspectivas que nele habitam e as linhagens masculinas. Existe, no ritual de Jurupari, um modo específico da mistura entre opostos complementares; a relação entre ver e ouvir parece, neste caso, ser semelhante a este tipo de mistura. A relação entre estes sentidos (ver e ouvir) foi elaborada por Menezes Bastos, primeiro entre os Kamayurá (1999) e em seguida num diálogo com a região do Alto Rio Negro (2006), de onde foram retiradas as citações que se seguem:

“Pode-se dizer que entre os kamayurá ‘ver’ supõe uma forma analítica de percepção e conhecimento, do campo da intelecção e explicação. Note-se que a exacerbação da capacidade de ‘ver’, entre eles, é tida como sinal de extrema associalidade, caso dos feiticeiros e, pior ainda, de uma imensa legião de mama’e, entre os quais as flautas yaku’i e muitos dos componentes de sua parentela, especialmente as buzinas kuyahapi, arikamo e kuyaham, que somente têm olhos e bocas que devoram - não propriamente comem -, ferozes (...)” (2006:16).

“Em contraponto com isso, a noção de ‘ouvir’ indica para os índios em consideração [Kamayurá], a percepção e o conhecimento sintéticos do domínio da sensibilidade e da compreensão, a capacidade exagerada de ouvir sendo considerada pelos kamayurá como índice de virtuosidade, nas artes da música, narração mítica e retórica” (2006:18).

A audição abriga toda uma forma da memória que depois servirá de base para a criação de melodias próprias a outros gêneros que não o da música do ritual de iniciação masculina. Acompanhando o argumento de S. Hugh-Jones de que o ritual de Jurupari (*He House*) é o modelo criativo para a vida ritual mais geral entre os Barasana, faz sentido imaginar que a música do ritual de iniciação serve de base criativa para outras músicas. Vislumbramos um processo de repercussão (criativa) através de um espelhamento diferenciante, onde cada repetição da imagem apresenta uma diferença intraduzível; valendo-nos agora de metáforas sonoras, diríamos que existe uma ressonância perpetuamente dissonante que atravessa o pensamento indígena em seus mitos, ritos e cotidiano. Vejamos, a esse respeito, um comentário acerca do universo musical referente aos Waujá, grupo Aruaque que, no Xingu, compartilha com os povos do noroeste amazônico rituais masculinos e aerofones cuja visão é proibida às mulheres e crianças:

“(...) Mello (2005:9-11) vai demonstrar — com base em elegante exame musicológico — como parte dos repertórios masculino e feminino wauja, tipicamente os das ditas “flautas sagradas” e os do ritual feminino do *Amurikumã*, rigorosamente falando, são variantes entre si, tudo se passando entre esses Aruaque como se as mulheres cantassem transposições vocais das músicas das flautas em foco, os homens fazendo o inverso, executando à flauta as músicas femininas vocais. Em outras palavras, o processo de variação atravessa aqui os gêneros musicais (e “sexuais”). Além de a variação distinguir

o processo de composição intracancional na região, ele também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das sequências (...). Neste sentido, cada uma das sequências integrantes de um mesmo universo de sequências é, via de regra, variante da sequência de referência” (Menezes Bastos, 2007:304).

Paralelamente à proibição visual feminina podemos, para seguir desdobrando a relação entre som e visão, alinhar uma das qualidades do corpo masculino quando executa os aerofones: o imediatamente visível perde a relevância e, como num transe, o músico se ambientaliza através da audição e do tato. Piedade (1997:147) interpreta a capacidade de atravessar camadas do cosmos, descrita no mito de origem dos instrumentos, como derivando da ampliação da visão através do som dos aerofones, capaz de permitir a descoberta da passagem para fora do mundo subaquático. A visão amplificada torna-se um som capaz de conectar (“enxergar”) distintas camadas do cosmos (e, conseqüentemente, distintas perspectivas). Quando os ancestrais chegam à Casa dos Instrumentos de Jurupari, a Mãe das Gentes auxilia-os novamente para que se tornem humanos através do som dos aerofones, movimento que se repete durante os rituais de iniciação.

“Aqui temos um esquema de interpretação para os *miriá-põ’ra*, baseando-se nas capacidades destes instrumentos. Creio que quando a “zoada” do Jurupari começa, todos estes significados vêm à tona, criando um complexo semântico que é detonado pelas qualidades sonoras dos instrumentos. As capacidades acima são essencialmente sonoras, ou seja, é o som, o timbre particular dos trompetes e flautas sagrados que tem os poderes míticos, tão valiosos para os homens. O corpo físico do instrumento não é tão valioso quanto seu som, e o som está na madeira, apenas no tubo de madeira, já que as cascas e todo o resto são queimados depois dos rituais, e a madeira é então cuidadosa e secretamente escondida: é o segredo sonoro, a fonte do som que é a chave para a transformação” (Piedade, 1997:149).

Retomaremos agora, para finalizar, alguns dos pontos de maior destaque em nosso percurso.

## **Conclusão: coda**

Esta revisão bibliográfica é constituída por diálogos com distintas teorias antropológicas. A variação de ponto de vista elaborada pelo perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996 e Lima, 1996) acopla-se à dinâmica entre mito, rito e música. A partir desta base, foi possível ler sobre Jurupari e deixar que o texto fosse conduzido pelo viés da música. A teoria de Roy Wagner (2010) permitiu-nos articular duas imagens a respeito da música através de suas tendências contraditórias. Buscou-se montar um contraste entre música tonal e modal que pudesse se aproximar da diferenciação, sugerida pelo autor, entre culturas que priorizam o modo de simbolização coletivizante (tendo o particular como dado, “nós ocidentais”) e outras que priorizam o modo diferenciante de simbolização (tendo o coletivo como dado, o “outro” étnico, tribal, camponês ou religioso). Os dois modos são complementares e estão presentes em qualquer cultura, variando em ênfase, de acordo com situações específicas.

O rito de iniciação masculina, de onde provém a música de Jurupari, é uma passagem entre mundos distintos; cosmologia e morfologia social produzem, lado a lado, fronteiras com suas ferramentas específicas (mitos, ritos, trocas, corpos). A música, como meio de efetivação de passagens e remetendo-nos a sua corporalidade (características do som), fez com que a imagem do tubo (atualizada tanto através de corpos, quanto de instrumentos musicais) desenvolvida na figura da Garrafa de Klein (Lévi-Strauss, 1986) expressasse de forma singular o movimento de transformação no pensamento e na vida ameríndios.

A variação linguística, altamente valorizada pelos grupos e expressa na exogamia linguística, permitiu-nos, abordando-a pelo viés do som, conectar a música ao mesmo processo de diferenciação: a variação musical implica variação de posição no mundo, tanto entre afins, quanto entre vivos e mortos. A música no ritual de Jurupari expressa a voz dos antepassados da linhagem paterna; os participantes distinguem-se pelo instrumento e estilo na execução; o som atravessa as alianças entre os vivos e entre os mortos. O morto da linhagem paterna, do ponto de vista de um homem, é um tipo de outro específico: um eu-outro que representa, no fim da vida, seu próprio destino. O morto é o que o homem será. O outro com quem o homem deve se relacionar para reproduzir, o afim, é como outro-eu: outro necessário para que eu viva no presente.

A Música do Jurupari realiza, ao invés de uma representação, uma apresentação dos ancestrais aos jovens iniciandos. Ela é o caminho ancestral que marca a diferença

específica de cada ente; percorrê-la com execução e audição é transformar-se (através do outro - morto) em si mesmo, um homem maduro. A temporalidade própria implicada em qualquer música e exacerbada durante o ritual é da ordem do percurso; ela vem do instante imediatamente passado e prepara constantemente sua progressão; ela deve ser articulada à dinâmica entre distância geográfica e diferenciação social (e cosmológica) que etnografia e mitologia ratificam. A Música de Jurupari deve ser compreendida por sua qualidade de fabricação, fazendo parte da tecnologia ritual inaugurada pelo herói e responsável por reproduzir o grupo de homens maduros: saber tocá-la implica a domesticação da alteridade dos ancestrais e do Jurupari.

O impulso de constituição da alteridade que percorre mito, rito e cotidiano é desenvolvido por Lévi-Strauss (1991) na imagem do perpétuo desequilíbrio: a diferença é constantemente construída na relação entre personagens e termos presentes nas narrativas mitológicas. Entretanto, o pensamento que versa sobre o perpétuo desequilíbrio e que se revela através do mito, conhece modulações próprias em termos sociológicos (guerra, aliança, ritos de nascimento, maturidade e morte) e se desenvolve em diversos tipos de gradações encontradas no noroeste amazônico (entre irmãos, entre os grupos exogâmicos e todos os seus subgrupos que articulam as etnias).

O perpétuo desequilíbrio do mundo é desenvolvido através da relação entre diferenças, tanto das singularidades cromáticas que compõem a extensão atual do mundo, quanto das diferentes perspectivas que nele interagem: seja entre distintas camadas cósmicas, seja através de relações de parentesco, predação ou rituais. A boa medida que Jurupari busca conquistar, as leis solares, tem sua necessidade derivada das ações inaugurais de desordem realizadas por Pinon, seu ancestral. No limite de um ponto de vista está outro, igualmente totalizante, mas distinto, capaz de re-significar os acontecimentos e, por isso mesmo, mobilizar a interação. Cada evento relacional entre duas perspectivas gera, simultaneamente, dois acontecimentos distintos e conectados.

Foram percorridos diversos tipos de gradações: distintas camadas do cosmos, posições em sistemas hierárquicos, localização em relação aos pontos Oeste e Leste graduados pela intensidade do mundo ancestral (localizado na direção do oriente), ordenamento cotidiano e ritual do espaço da maloca. Cada uma destas posições graduadas corresponde a uma singularidade e é capaz de totalizar seu ponto de vista, sendo o tecido composto por estas interações uma testemunha do rendimento da diferenciação em perpétuo desequilíbrio.

Jurupari, como emissário da nova conduta solar, enfrenta o mesmo problema que outros projetos de convencionalização. A contradição entre querer tornar-se outro e constantemente tornar esta alteridade uma forma de perpetuar as relações relevantes dentro do contexto “tradicional”, é articulada através da dialética Wagneriana (de opostos complementares) de modo a não ser caracterizada como um tipo de “ruído inoportuno” para nossa compreensão. De acordo com tal dialética, tanto a convencionalização do particular, quanto a particularização do convencional, são processos efetivados pela invenção; desta maneira, a distinção entre cultura tradicional e aculturação torna-se ambígua pelo compromisso que ambos os termos têm com a inovação (Wagner, 2010).

As culturas indígenas, mesmo privilegiando o modo de simbolização diferenciante<sup>61</sup>, necessitam coletivizar quando seus significados não são mais eficazes: o choque cultural com a cultura ocidental acarretou uma série de desequilíbrios, como a doença, a exploração física e o genocídio, onde os significados que portavam não eram mais eficazes. Vejamos como Wagner caracteriza estes processos:

“Em sociedades tribais e outras, que enfatizam a articulação deliberada de contextos não convencionalizados, os controles diferenciadores são recriados por atos de *coletivização*, por convencionalização deliberada. Neste último caso, a necessidade de novidade é suprida de tempos em tempos pela *reformulação* dos contextos convencionais por parte de profetas, líderes de culto ou ‘fazedores de lei’, ou pela importação de cultos exóticos, que desempenham um papel tão evidente na vida dos povos tribais. Vivemos nossas vidas ordenando e racionalizando, e recriamos nossos controles convencionais em investidas criativas de invenção compulsiva; povos tribais e religiosos vivem da invenção nesse sentido (o que os torna tão provocativos e *interessantes* para nós), e de tempos em tempos revitalizam seus controles diferenciadores em surtos de convencionalização histórica” (2010:104).

Jurupari, apesar de seu esforço em estabilizar uma nova conduta que deveria ser obedecida igualmente por todos, teve de lidar com infortúnios constantes derivados da desobediência à norma. Quando alerta sobre as tentações que perigosamente cercaram a conduta dos homens e das mulheres, chama a atenção para o perigo da abertura demasiada de seus orifícios: uma avidez por ver, ouvir e comentar aquilo que não lhe diz respeito, assim como os tabus e restrições necessários para todos os momentos de passagem da vida dos indivíduos (nascimento, iniciação, doença e morte). Os orifícios

---

<sup>61</sup> Culturas que supõem como dado, ou inato, o contexto convencional coletivizante: com a extensão da auto-percepção humana para todo ente com ponto-de-vista e a necessidade de particularização dos corpos: dinâmica definidora das diferentes perspectivas do mundo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996 e 2002; Lima, 1996).

são canais para o trânsito entre camadas cósmicas e, portanto, entre perspectivas simultaneamente inconciliáveis (como a dos vivos e a dos mortos) para quem não é xamã. O fundo coletivo de convencionalização do ritual de Jurupari serve, na prática, ao processo de constante diferenciação efetivado tanto entre grupos exogâmicos, quanto entre os sibs que os compõem: as atenções estão voltadas para as particularizações.

O perpétuo desequilíbrio nos permite, por um lado, compreender a abertura ameríndia ao outro (Lévi-Strauss, 1993) e, por outro, a insuficiência de esforços de compreensão (e interação) ocidentais (religiosos, científicos ou de Estado) baseados em conceitos estáveis, bem definidos e avessos à contradição. Wagner demonstra a centralidade de um perpétuo desequilíbrio entre dois modos simbólicos regidos pela necessidade da invenção e estende o problema da compreensão antropológica para o campo da ambiguidade e da mediação. A criatividade e a inovação de nossa cultura devem ser pressupostas nas tentativas de objetificar culturalmente (criar “cultura” para povos que não se definem sob este termo<sup>62</sup>), assim como as formas mediadoras do conhecimento xamânico servem como metáfora para a antropologia: “o homem é o xamã de seus significados. A ambiguidade da cultura (...) coincide com o poder que tal conceito tem nas mãos de seus intérpretes, os quais aplicam os pontos de analogia para manejar e controlar os aspectos paradoxais” (Wagner 2010:72).

Partindo do que denominamos música e concebemos como transformação, buscou-se ver de que maneira as etnografias sobre os povos da região podem revelar articulações específicas entre estes termos. Podemos compreender esta “disposição acadêmica” através de uma citação de Roy Wagner: “[o] trabalho que eu tinha ido fazer entre os Daribi incorporava uma noção de criatividade e daquilo que é importante na vida, totalmente diferente daquela que suas próprias vidas e seu trabalho representavam” (2010:53).

Esta pesquisa não pretendeu revelar a realidade do outro, como um tipo de portavoiz autorizado a legitimar a vida alheia, fundamentando-se num desejo de redescobrimto das potencialidades da música em nosso próprio mundo. Foi neste sentido que foram articuladas as visões sobre a música ocidental de Wisnik (1999) e Lévi-Strauss (2004) com a teoria de Wagner (2010) a respeito da divisão do mundo em dois reinos: o do dado e o do criado. O trabalho do primeiro autor permitiu-nos

---

<sup>62</sup> E, quando hoje em dia o fazem, como inúmeros coletivos e organizações indígenas, devemos suspeitar de que não estão dizendo respeito àquilo que nós compreendemos como “cultura”, mas que ela serve “como um acesso a coisas muito mais importantes do que ela jamais poderia ser” (Wagner 2010:71).

percorrer as imagens do som cunhadas pela tradição ocidental e explorar os tipos modal e tonal através dos quais compõe sua história da música. As imagens do som no ocidente revelam a constituição deste como conjunção de contrários (presença e ausência alternadas de um impulso), qualidade favorável à mediação entre opostos e presente igualmente nos elementos descritos para a música de Jurupari. Com o trabalho de Lévi-Strauss, exploramos a hipótese de que a música é, para o ocidente, o equivalente ao mito, para os povos indígenas.

“Eis a chave, responde Lévi-Strauss: quando o pensamento mítico passou para segundo plano no ocidente – entre a Renascença e o século XVIII –, começaram a surgir os primeiros romances e os grandes gêneros da música ocidental. No campo da música, isto se deu com Frescobaldi (1583-1643) e Bach (1685-1750), o que vai atingir seu pico adiante, com Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) e Wagner (1813-1883). Note-se que no *Finale*, Lévi-Strauss colocara que o romance e a música partilhavam, entre as épocas de Frescobaldi e Bach, a herança do mito, sendo que com a invenção da fuga deu-se um descolamento entre os dois, a música assumindo ‘as estruturas do pensamento mítico’ e o romance, de mítico tornando-se romanesco. Sempre salientei que esta tese é compatível com a de Spengler, que considera o século XVIII como o período em que o indivíduo, no ocidente, comete o teicídio, entronizando-se como Deus na religião da arte” (Menezes Bastos, 2005:3).

A música, segundo Menezes Bastos (1999), é o pivô capaz de articular ritualmente as narrativas míticas e as dinâmicas corporais, sendo fundamental para o meta-sistema comunicacional que relaciona ritual e simbolicamente a alteridade nas terras baixas da América do Sul (Piedade, 1997:160). A música é o meio de mediação entre os polos divergentes que compõem as relações de alteridade (eu e outro, vivos e mortos, adultos e crianças, homens e mulheres).

A música foi nosso ponto de partida e é nosso ponto de chegada, isso porque ela nos serviu de meio para o percurso da análise, mediando nosso contexto cultural com as etnografias sobre o ritual e a música de Jurupari. Este trabalho será bem sucedido se o leitor tiver a sensação de que, ao final da trajetória, encontrou com novos olhos os problemas levantados no ponto de partida. O percurso da Cobra da Transformação que, retornando ao ponto inicial no Lago de Leite havia efetivado a diferenciação do mundo, inspira a forma deste trabalho: retornamos ao início após haver levantado uma série de questões (singularidades teóricas) que serviram de base para que os temas da música e da transformação realizassem, entre si, uma troca de atributos capaz de instigar nossa curiosidade e criatividade.

## **Bibliografia:**

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago, *Revista de Antropofagia*, 1928-9.

ÅRHEM, Kaj. *Makuna: Portrait of an Amazonian People*. Smithsonian Institution Press, Washington. 1998.

CABALZAR, Aloísio, RICARDO, Carlos A. *Povos indígenas do alto e médio rio Negro: uma introdução à diversidade cultural e ambiental do noroeste da Amazônia brasileira*. Mapa-livro. São Gabriel da Cachoeira/São Paulo: Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN)/Instituto Socioambiental (ISA), 1998.

CABALZAR, Aloísio. *Filhos da Cobra de Pedra: organização social e trajetórias Tuyuka no rio Tiquié (noroeste amazônico)*. Editora UNESP, São Paulo. 2008.

CARNEIRO, Maurício S. Clarinetas Indígenas Brasileiras. In. *Para uma Reflexão sobre o Erudito, o Popular e a Indústria Cultural*. ANAIS. III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. pp. 71-83, 2005.

CASCUDO, Luis da C. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Editora Itatiaia, São Paulo. 1983.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Editora 34, São Paulo. 2010.

GEERTZ, Clifford. *Negara. O Estado Teatro no Século XIX*. Editora Difel, Lisboa. 1991.

GOLDMAN, Irving: *The Cubeo: indians of the Northwest Amazon*. The University of Illinois Press, Urbana. 1963.

HUGH-JONES, Christine. *From the milk river: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, Cambridge. 1979.



HUGH-JONES, Stephen. *The palm and the pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazônia*. Cambridge University Press, Cambridge. 1979.

\_\_\_\_\_. The Gun and The Bow: myths of white man and Indians. *L'Homme*, v. 106-107, p.138-55, 1988.

\_\_\_\_\_. Clear descent or ambiguous houses? A re-examination of Tukanoan social organization. *L'Homme*, 126-128, XXXIII (2-4), p.95-120, 1993.

\_\_\_\_\_. Shaman, prophets, priests and pastors. In: Thomas, N., Humphrey, C. (Ed.). *Shamanism, History and The State*. The University of Michigan Press. Michigan. p.42-75, 1996.

\_\_\_\_\_. Prefácio In: Cabalzar, *Filhos da Cobra de Pedra: organização social e trajetórias tuyuka no rio Tiquié (noroeste amazônico)*. Editora UNESP, São Paulo. 2008.

HORNBOSTEL, E. M. & SACHS, C. Classification of Musical Instruments, *Galpin Society Journal*, 14: 3-29, 1961.

KELLY, José A. Notas para uma Teoria do “Virar Branco”. *Mana*, Rio de Janeiro: Museu Nacional: 11(1):201-234, 2005.

LASMAR, Cristiane. *De volta ao lago de leite: gênero e transformação no Alto Rio Negro*. Editora UNESP, São Paulo. 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

\_\_\_\_\_. *A Oleira Ciumenta*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. *História de Lince*. Editora Companhia das Letras, São Paulo. 1993.

\_\_\_\_\_. *O Cru e O Cozido*. Editora Cosac Naify, São Paulo. 2004.

\_\_\_\_\_. *Do Mel Às Cinzas*. Editora Cosac Naify, São Paulo. 2004.

LIMA, Tânia. S. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. In: *Mana*, 2(2), Rio de Janeiro: Museu Nacional, pp. 21-47, 1996.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikumã: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado, UFSC. 2005.

MENEZES BASTOS, R. J. *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Editora da UFSC, Santa Catarina. 1999.

\_\_\_\_\_. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. In. *Revista de Antropologia*, 49(2) São Paulo, USP, 2006.

\_\_\_\_\_. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. In. *Mana* 13(2), Rio de Janeiro: Museu Nacional, pp. 293-316, 2007.

MENEZES BASTOS, R. J. e PIEDADE, A. T. de C. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani, *Mana*, 5(2), Rio de Janeiro: Museu Nacional, pp. 125-143, 1999.

OVERING, Joana. Dualism as an expression of difference and danger: marriage Exchange and reciprocity among the Piaroa of Venezuela. In: Kessinger, K. (Ed.). *Marriage Practices in Lowland South America*. University of Illinois Press, Urbana. p.127-55, 1984.

PÃRÕKUMU, U., KEHIRÍ, T. *Antes o Mundo não Existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*. São Gabriel da Cachoeira: UNIT/FOIRN, 1995.

PIEADADE, Acácio Tadeu de C. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*, dissertação de mestrado em antropologia social, UFSC, 1997.

\_\_\_\_\_. O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu, tese de doutorado em antropologia social, UFSC, 2004.

\_\_\_\_\_. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. In. *Antropológicas*, ano 10, volume 17(1): 35-48, 2006.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. The University of Chicago Press, Chicago. 1971.

RIBEIRO, Berta. *Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. Companhia das Letras, São Paulo. 1995.

ROBERTO, Maximiliano José & STRADELLI, Ermanno. A Lenda de Jurupari *In*: Sérgio Medeiros (Org.), *Makunaíma e Jurupari, Cosmogonias Ameríndias*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo. 2002.

SÁ, Lúcia. A Lenda de Jurupari: Texto Sagrado ou Fruto da Imaginação de Littérateurs? *In*: Sérgio Medeiros (Org.), *Makunaíma e Jurupari, Cosmogonias Ameríndias*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 2002.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of na Amazonian people*. Ed. Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. Etnografia da Música. *In. Cadernos de Campo*, São Paulo n.17, p.237-260, 2008.

SORENSEN, Arthur P. *Multilingualism in the Northwest Amazon*. *American Anthropologist*, v.69, n.6, 1967.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Editora JorgeZahar/ANPOCS, Rio de Janeiro. 1986.

\_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *in: Mana 2 (2)*, Rio de Janeiro: Museu Nacional, p. 115-144, 1996.

\_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Editora Cosac Naify, São Paulo. 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*, Editora Cosac Naify, São Paulo. 2010.

WISNIK, José Miguel. *O Som e O Sentido*, Editora Companhia das Letras, São Paulo. 1999.

### **Anexo 1: os povos da TI ARN**

(família linguística em negrito, seguida pelas áreas de ocupação principal e, abaixo, os nomes dos grupos étnico/linguísticos<sup>63</sup>).

**Tukano Oriental (Tukano):** suas principais áreas de ocupação consistem nos rios Uaupés, Tiquié, Papuri, Querari, o alto Rio Negro (principalmente entre Santa Isabel e a foz do Uaupés, inclusive na cidade de São Gabriel da Cachoeira e nos povoados que ligam pela estrada esta cidade a Cucuí), o Curicuriari, o Apaporís e seu afluente Traíra e o Departamento do Vaupés e Guaviare na Colômbia.

Tukano

Desana

Kubeo

Wanana

Tuyuka

Pira-Tapuya

Miriti-tapuya

Arapaso

Karapanã

Bará

Siriano

Makuna

Tatuyo

Yuriti

Barasana (Panenoá)

Taiwno (eduria)

**Aruak:** ocupam principalmente as áreas dos rios Içana, Aiari, Cuiari, Xié, o curso alto do rio Negro (a montante da cidade de Santa Isabel, sobretudo acima da foz do Uaupés),

---

<sup>63</sup> Retirado do mapa-livro Povos Indígenas do Alto e Médio Rio Negro, publicado em 1998 pela FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, e pelo ISA – Instituto Socioambiental.

o médio curso do Uaupés, entre Ipanoré e Periquito, o Departamento da Guainia na Colômbia e o Estado do Amazonas na Venezuela.

Baniwa

Kuripako

Baré

Werekena

Tariana

**Maku:** ocupam principalmente a região entre os rios Tiquié, Uaupés e Papuri, os afluentes da margem direita do rio Tiquié (principalmente os grandes igarapés Castanha, Cunuri e Ira), os rios Apapóris e Traíra, as proximidades da cidade de São Gabriel (do outro lado do rio) até a foz do rio Curicuriari e do rio Marie, o rio Uneiuxi e no Paraná Boá-Boá (médio Japurá), o rio Téa e o Departamento do Vaupés e Guaviare na Colômbia.

Hupda

Yuhupde

Dow

Nadöb

Kakwa

Nukak

**Yanomami:** ocupam principalmente a região das bacias dos rios Padauri, Marauíá, Inambu, Cauaburi (ao norte do rio Negro).

Yanomami

## **Anexo 2: Câmara Cascudo.**

(Retiro integralmente do texto de *Câmara Cascudo, 1983*)

“Que Significa Jurupari?”

Batista Caetano de Almeida Nogueira ensina que vem de *y-ur-upá-ri*, o que vem à rede, o pesadelo, o mau sonho. Teodoro Sampaio afirma ser apenas *iuru-pari*, boca fechada, uma alusão ao silêncio do ritual empregado. Couto de Magalhães diz significar tirar da boca ou mão sobre a boca, *jurupoari*. Coudreau lembra a versão do *juru-pará-i*, saído da boca do rio. Para Stradelli era simplesmente *iuru*, boca, e *pari*, a grade de talas com que se fecham as saídas dos igarapés para obstar a fuga dos peixes. Traduz bem a necessidade de segredo, punindo a morte em caso de traição. Trastevin enveredou pelo caminho real quando escreveu no seu *Vocabulário tupi-português (Revista do Museu Paulista, tomo XIII, São Paulo, 1923)*:

*Iurupari* – nome próprio de um antigo legislador índio, de quem conservam ainda os usos, leis e tradições, lembradas nas danças mascaradas de Jurupari. O nome parece significar *máscara, pari*, da boca ou do rosto, *rua: iu-ru-pari*, meter um pari no próprio rosto. O Demônio para os cristãos, e, por extensão animal feroz, pessoa malvada.

Não sei como Teodoro Sampaio, Stradelli, Tastevin, o missionário ilustre, com os depoimentos de Coudreau, Wallace, do próprio mestre Barbosa Rodrigues, não determinaram uma reação lógica na mania de inscrever Jurupari entre os demônios da selva brasileira, confundindo-o com Curupira, Anhangá e o inquieto Saci-Pererê, nenhum deles capaz de materializar em efeito e causa a figura satânica”(Cascudo, 1983:68-9).

“(...) Barbosa Rodrigues (opus cit., 98) dividiu o Jurupari em dois”. O ogre da Floresta amazônica, bestial, cômico, informe, amedrontador, o pesadelo enfim, e o outro seria o reformador, o influente dos pajés, identificado pela catequese no Demônio sedutor.

Tudo isso me leva a crer que o segundo iurupari nos veio por imigração pré-histórica e não é autóctone [escrevia o mestre].

Subscrevo e dou fé. Apenas os dois Juruparis são uma única e perfeita entidade. O ogre é uma soma das histórias terríficas que a catequese diluiu. A divulgação é rápida e nunca se pode conhecer os limites de seu percurso.

O Jurupari que se conhece como figura venerada pela indiaria parece ser trazido pelos Aruacos, em vinda do norte. Muitas lendas, traduzidas pelo conde Stradelli e Brandão de Amorim, narram episódios militares de tribos que vieram combatendo e impondo culto de Jurupari. Na lenda *Erem*, dos cubéuas, que Stradelli divulgou, diz-se que os guerreiros procuravam os povos que ainda não conheciam a religião de Jurupari para vencê-los, mas todos aceitavam os “costumes do Sol” e a doutrina se alargava diariamente pelo Rio Negro que sempre foi um fervedouro de índios.

Creio que Jurupari, espalhado pelos pajés, substituiu o vago animismo que agitava as almas aberabas. As primeiras materializações se fazem sob a influência de Jurupari e o número maior das pedras de letreiros, as itacoatias, com desenhos

misteriosos, rumam-se na pista do Rio Negro, Orenoco, para o norte, na direção da Venezuela, sabido centro da dispersão aruaca.

Pela lei da convergência, muitos episódios locais desaparecem adaptados no novo ciclo de Jurupari. Assim o Poronominare dos bares como o Macunaíma do Orenoco cedem temas para Jurupari. Também não é impossível ter-se dado uma enxertia do anedotário de Jurupari nas histórias de Poronominare e Macunaíma, filhos de virgem *sine concubitu*, senhores de animais e árvores, falando todas as línguas. Mas ambos têm traços de malícia, de desenvolta sem-cerimônia, de alegria irresponsável, incompatíveis com a severidade de Jurupari. Vários episódios de Poronominare e Macunaíma estão figurando no ciclo de Pedro Malazartes, confundido pelos seringueiros do nordeste brasileiro com os dois entes sobrenaturais cuja moral eles não compreendem. Jurupari parece, realmente, emigrado do norte.

Não posso igualmente aceitar que a viagem de Jurupari se tenha dado em tempo pré-histórico. Cuido ter-se sucedido em época histórica, menos de século, quando da chegada dos portugueses.

### *Documentário*

Iurupari – Jurupari – o demônio, o espírito mau, segundo todos os dicionários e os missionários, exceção feita ao padre Tastevin. “A palavra jurupari parece corruptela de *jurupoari*, escreve Couto Magalhães em nota (16) da segunda parte do *Selvagem*, que, ao pé da letra, traduziríamos – boca mão sobre; tirar da boca. Montoia (*Tesoro*) traz esta frase – *che jurupari* – tirou-me a palavra da boca. O Dr. Batista Caetano traduz a palavra – ser que vem à nossa rede – isto é, - ao lugar onde dormimos. Seja ou não corrupta a palavra, qualquer das duas tradições está conforme a tradição indígena e, no fundo, exprime a mesma ideia supersticiosa dos selvagens, segundo a qual este ente sobrenatural visita os homens em pleno sonho e causa aflições tanto maiores, quanto trazendo-lhes imagens de perigos horríveis, os impede de gritar, isto é, tira-lhes a faculdade da voz”.

Estas concepções que poderão ser a que criaram as amas-de-leite amalgamando as superstições indígenas com as de além-mar, tanto vindas da África como da Europa, não é a do nosso indígena. Para ele Iurupari é o Legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato, e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com que o Sol possa casar. Iurupari, conforme contam, ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. Iurupari é pois o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos. Quando ele apareceu eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do Sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituiu aos homens, e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte, e uns segredos, que somente podem ser reconhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer, e em obediência desta lei morreu Ceuci, a própria mãe de Iurupari.

Ainda assim, nem todos os homens conhecem o segredo; só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade deram provas de saber suportar a dor, serem seguros e destemidos. Os usos, leis e preceitos ensinados por Iurupari e conservados pela tradição ainda hoje são professados e escrupulosamente observados por numerosos indígenas na bacia do Amazonas. Embora tudo leve a pensar que o de Iurupari é mito tupi-guarani, todavia tenho visto praticadas suas leis por tribos das mais diversas

proveniências, e em todo o caso largamente influíram e, pode-se dizer, influem ainda em muitos lugares do nosso interior sobre os usos e costumes atuais; e o não conhecê-las tem decerto produzido mais mal-entendidos, enganos e atritos do que geralmente se pensa. Ao mesmo tempo, porém, tem permitido, como tenho tido mais de uma vez a ocasião de observar pessoalmente, que ao lado das leis e costumes trazidos pelo Cristianismo e a civilização europeia, subsistem ainda uns tantos usos e costumes que, embora mais ou menos conscientemente observados, indicam quanto era forte a tradição indígena.

Quanto à origem do nome, aceito a explicação que dele me foi dada por um velho tapuio, a quem objetava me ter sido afirmado que o nome de Iurupari quer dizer “gerado da fruta” – *intimãã, Iurupari cera onheên putáre o munha iané iurú pari uá.* – Nada disso, o nome de Iurupari quer dizer que fez o fecho da nossa boca -. Vindo, portanto de *iuru* boca e *pari* aquela grade de talas com que se fecham os igarapés e bocas de lagos para impedir que o peixe saia ou entre. Explicação que me satisfaz, porque de um lado caracteriza a parte mais saliente do ensinamento de Iurupari, a instituição do segredo e do outro lado, sem esforço se presta à mesma explicação nos vários dialetos tupi-guaranis, como se pode ver em Montoia as vozes *iuru* e *pari* e as mesmas vozes Batista Caetano.

Stradelli – *Vocabulário da Língua Geral, português-nhengatu e nhengatu-português* – PP. 497-498.  
*Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, Vol. 158,  
Tomo 104, Rio de Janeiro, 1929.

A questão do Jurupari é um pouco mais complicada. Em dado momento da festa, à meia claridade das luzes, apresenta-se um indivíduo ridiculamente vestido, um palhaço ou demônio, com uma varinha na mão. Aparece fazendo trejeitos e batendo com a varinha em todos os assistentes; depois desaparece de repente. É o Jurupari. Os instrumentos, a que dão esse nome, representam a voz, a palavra de Jurupari. As mulheres não os podem ver sob pena de morte. É que os índios querem fazer crer às suas mulheres que aqueles roncões do instrumento são produzidos pelo próprio Jurupari que lhes havia aparecido anteriormente... Entretanto pensamos que, sob o nome de Jurupari, esteja a lembrança de algum herói antigo que haja existido entre os nossos selvagens; uma espécie de legislador filosófico como Buda, Confúcio, etc, que lhes haja ensinado uma espécie de filosofia muito rudimentar, e algumas noções de vida prática. O que nos leva a esse pensamento são as seguintes leis atribuídas a Jurupari, pelas quais se governam praticamente os nossos índios, tanto do Uaupés como do Içana e do Rio Negro: 1) a mulher deverá conservar-se virgem até a puberdade; 2) nunca deverá prostituir-se e há de ser sempre fiel ao seu marido, 3) após o parto da mulher, deverá o marido abster-se de todo trabalho e de toda comida, pelo espaço de uma lua, a fim de que a força dessa lua passe para a criança; 4) o chefe fraco será substituído pelo mais valente da tribo; 5) o tuixaua poderá ter tantas mulheres quanto puder sustentar; 6) a mulher estéril do tuixaua será abandonada e desprezada; 7) o homem deverá sustentar-se com o trabalho de suas mãos; 8) nunca a mulher deverá ver Jurupari a fim de castigá-la de algum dos três defeitos dominantes: incontinência, curiosidade e facilidade de revelar segredos. Essas leis dão-nos a explicação de umas tantas coisas que nos parecem estranhas e contêm uma certa moralidade. Parece também que houve erro em identificar Jurupari com o demônio... Os índios não adoram Jurupari; consideram-no como alguma coisa de grande e misterioso porque como tal o receberam de seus antepassados, porém não lhes oferecem sacrifícios, nem lhe dirigem preces.



Dom Frederico Costa, bispo do Amazonas – *Carta Pastoral* (Manaus, 11 de abril de 1909). Tipografia Minerva, Fortaleza, Ceará. 1909, PP 52/54”  
Cascudo (1983: 69/77).

### Anexo 3: mitos.

#### *Resumo da Lenda de Jurupari*

A narrativa se inicia com a apresentação de uma vida conturbada, onde a tribo Tenuiana, habitantes da Serra de Tenuiana<sup>64</sup>, após sofrer uma grave epidemia, via seus homens reduzidos apenas aos velhos e a um antigo pajé. As mulheres estavam apreensivas quanto ao futuro e, violando seus costumes, não pensaram em consultar o pajé a esse respeito. Elas então se reuniram para tomar decisões nas margens do Lago Muipa, onde Seuci (nome da constelação das Plêiades) costumava se banhar. Debateram opiniões estranhas e diferentes sobre reanimar sexualmente os velhos e realizar uma fecundação envolvendo apenas mulheres.

Quando Seuci vem para seu banho, as mulheres tomam consciência da presença do pajé entre elas. Ninguém sabia nem como nem quando ele tinha chegado ali, mas lá estava sentado tranquilamente. Elas tentaram correr envergonhadas, mas tinham os pés presos como pedras. O pajé repreende o comportamento delas e a falta de confiança em seu conhecimento, aquilo que enxerga através de sua imaginação. Ele diz: “Vejo infelizmente que nunca poderá encontrar-se sobre a terra nenhuma mulher paciente, discreta e capaz de conservar um segredo”. Diz que a geração futura excluirá as mulheres das decisões de alguma gravidade.

O pajé se banhou no rio com elas e fecundou-as sem que percebessem. Depois subiu agilmente uma serra, emitiu um prolongado grito e se atirou às águas, de onde uma fumaça branca revelou o pó que camuflava sua juventude. Seuci se atirou atrás dele, deixando um rastro quase branco no céu, com pequenas estrelas. Após dez luas, nasceram simultaneamente as crianças da primeira geração. Entre elas, uma menina chamada Seuci, por conta de sua beleza. Até a idade dos primeiros amores Seuci cresceu sem nenhuma mancha.

Com desejos de comer fruta de *pihican*<sup>65</sup>, Seuci foi para a mata, achou e comeu frutas que macacos haviam a pouco deixado cair. O sumo escorreu, sem que percebesse, até suas partes íntimas e fecundou-a<sup>66</sup>. Dez luas depois, nasceu Jurupari (que significa ‘gerado pela fruta’)<sup>67</sup>, que, por sua beleza e semelhança com o Sol, foi rapidamente eleito *tuxaua* (chefe) dos

---

<sup>64</sup> Região onde o rio Cuiari encontra o Içana (ver mapa em Medeiros 2002:386).

<sup>65</sup> Fruto proibido às donzelas que ainda não atingiram a puberdade, por despertar apetites latentes (nota presente no original).

<sup>66</sup> Esta é a segunda fecundação narrada na Lenda e, assim como na primeira, ocorre sem ser percebida pelas mulheres. Bidou nos fornece uma versão da fecundação de Seuci, recolhida junto aos Tatuio do Pirá-Paraná, em que o contato com a natureza (expresso pela ingestão das frutas) desenvolve o papel dos macacos no processo: “[u]m diálogo é entabulado, com efeito, entre a jovem e os pequenos macacos pretos *ihika*, que querem copular com ela, mas aos quais ela se recusa. Os macacos então esvaziam um fruto de *caimo* da sua polpa através de um pequeno buraco aberto na sua casca. Eles masturbam-se e preenchem o fruto com o seu esperma. Estendem o fruto à jovem, que, ávida do belo fruto oportunamente aquecido pelo Sol, dele se apodera e o come gulosamente sem se aperceber de nada. O fruto desceu de um só golpe abaixo de seu ventre, abrindo o conduto (vagina) que liga o útero ao seu sexo. Os macacos fizeram isto, diz o mito, porque ela não queria emprestar o seu sexo à cópula. Assim, ficou grávida do seu filho Amer, o herói cultural tatuio, o equivalente local do Jurupari da Leggenda. Cf. Bidou, 1986” (Bidou in. Medeiros (org.), 2002:385).

<sup>67</sup> O significado da palavra Jurupari é controverso, indo desde a versão da Lenda que o associa à geração pela fruta, passando pelo gesto de fechar a boca como que colocando uma armadilha de peixe nos lábios, e chegando à imagem da voz roubada na noite, associada com o segredo dos homens (Cascudo 1983:68-9).

Tenuiana. No entanto, para que fosse reconhecido como tal, Jurupari necessitava receber a *itá-tuxaua* (pedra do chefe) que se encontrava na Serra do Gancho da Lua.

As mulheres se encarregaram dos preparativos para a busca da insígnia, mas, devido a divergência de opiniões e ao decorrente atraso gerado, Jurupari acabou desaparecendo da vista de todos.

Os velhos foram responsabilizados pelas mulheres, que tinham tramado um castigo cruel quando começaram a ouvir, junto ao descer da noite, os vagidos de Jurupari vindo da direção da árvore do *pihican*. Quando foram verificar não encontraram ninguém. O som triste e de fonte invisível (que certamente vinha da criança) alcançava os Tenuiana todas as noites. O episódio repetiu-se três vezes até que, consternadas pela estranheza dos acontecimentos, as pessoas abandonaram a busca e o local. A única que permaneceu, no alto de uma montanha, foi Seuci.

Após três noites, Seuci percebeu que seus peitos amanheciam sem leite. Quando tentava ficar acordada para ver o que ocorria durante a noite, os vagidos do filho produziam-lhe um torpor de tal maneira poderoso que não resistia ao sono. Isto durou dois anos, até que os vagidos antes ouvidos deram lugar aos sons de criança a brincar e lutar na mata. Quinze anos depois, Jurupari retornou. Sua mãe seguia esperando, depois de tê-lo amamentado e criado sem nada ver.

### *Jurupari é Eleito Tuxaua*<sup>68</sup>

Na época que as bacabas estavam maduras, numa noite de Lua, Jurupari retornou para a aldeia com sua mãe. Do Sol, ele tinha recebido um matiri (bolsa com objetos) com tudo o que necessitaria para a reforma dos costumes. A aldeia era então governada pelas mulheres.

Jurupari não aceitou os enfeites de chefe que os Tenuiana ofereceram, dado que os mesmos estavam incompletos, sem a *ita-tuxaua*. Disse para os homens se encontrarem com ele na noite seguinte, às margens do Lago Muipa, para tratar de assuntos que diziam respeito à coletividade. As mulheres ficaram contrariadas por não terem sido convidadas, afinal eram elas que decidiam os assuntos da aldeia, e chegaram a pensar em destituir aquele que haviam escolhido para chefe.

Jurupari realizou três fervuras com uma espécie de resina (*xicantá*) e, de cada uma, saíram diferentes seres alados: primeiro as aves noturnas, como morcegos e corujas; depois as aves diurnas, como araras, papagaios e periquitos; em seguida pequenos falcões. Por último veio uma águia (*uirá-uassu*) que o transportou para o Lago na Serra do Gancho da Lua. Lá no alto, Renstarlo (nome da Lua entre os Tariana, que é uma bela mulher) concedeu-lhe os enfeites de pena e a *itá-tuxaua*. A cerimônia ocorreu durante a noite e o herói, já com suas insígnias, retorna de manhã à aldeia sem que ninguém soubesse o que tinha se passado.

### *Primeiras Leis de Jurupari. Mulheres Petrificadas.*

As mulheres decidiram enviar espiãs para saber de que tratavam os homens na reunião marcada por Jurupari. Todas que não estavam com crianças de colo foram encarregadas da tarefa. Por isso ficaram sabendo das primeiras palavras de Jurupari como *tuxaua*, que diziam respeito à necessidade de se cultivar a terra e manter em segredo as leis que regulam a conduta dali em diante. A nova constituição, que carregava seu nome, duraria até que o Sol iluminasse a Terra. As mulheres foram proibidas de participar dos rituais masculinos com os instrumentos que seriam entregues na próxima reunião. A mulher que infligisse a norma seria morta por quem a descobrisse, fosse quem fosse. O castigo do envenenamento seria aplicado ao homem que revelasse os instrumentos a uma mulher.

Todos os jovens na puberdade deveriam conhecer as leis de Jurupari e tomar parte nas festas. Estas deveriam acontecer:

“Quando a chunaquira [virgem] fosse deflorada pela Lua.  
Quando tivesse que comer da fruta do *pihican*.”

<sup>68</sup> As divisões em itálico estão presentes no original.

Quando tivesse que comer da caça da floresta.  
Quando tivesse que comer carne de peixe grande.  
Quando tivesse que comer aves” (Medeiros, 2002:279).

Tudo isso ocorreria depois que a virgem tivesse passado uma Lua comendo apenas caranguejo, saúva e beiju, mantendo-se afastada de qualquer contato com os homens.

As festas deveriam ocorrer depois dos Dabacuris, celebrados com dádivas de comida à boa amizade. Também quando cessasse qualquer serviço cansativo realizado coletivamente.

Os músicos deveriam ter em mãos sempre um chicote para que, com os golpes, não esquecessem de manter o segredo seguro. Os que recebessem instrumentos ficariam encarregados de propagar os ensinamentos por todas as terras do Sol.

O fim da reunião com os homens foi marcado pela transformação em pedra das mulheres, infligida por Jurupari, que tinham se aventurado a espionar o encontro; entre elas estava Seuci, sua própria mãe. Ela tinha o rosto virado para o oriente, indicando com a mão esquerda o Lago de Muira e com a outra a árvore de *pihican*.

#### *Jurupari-Oca no Rio Aiari. Ualri e as Mulheres.*

O castigo criou mais discórdia entre as mulheres. Jurupari tentou resolver o problema, mandando fazer, bem longe, uma casa para suas reuniões, de modo a ficar menos vulnerável à interferência delas.

Para tanto, mandou cinco velhos até as margens do Aiari, tributário do Içana, com o objetivo de construir uma casa com tudo que fosse necessário. Jurupari os enviou para fora da aldeia de noite, em sigilo, e disse que colocassem no nariz uma puçanga (que consistia em unhas de preguiça) que os transportaria pelas nuvens até o local indicado.

Em três dias os velhos terminaram a casa, feita de pedra ainda verde. Faltando quinze dias para a vinda de Jurupari, os homens resolveram conhecer as redondezas do Aiari.

Caminhando um pouco, logo chegaram à aldeia dos Nunuiba, em meio à comemoração do casamento da filha do *tuxaua*, onde foram recebidos por lindas jovens. Depois de beber, foram dançar com suas anfitriãs. Estas exerciam com palavras e gestos sua sedução, visando a excitar seus velhos companheiros. Nos países do Sol não se recusa a bebida oferecida, pelo que os velhos logo ficaram bêbados e um deles deixou escapar a chegada das leis de Jurupari. A notícia fez cair sobre os Nunuiba uma grande preocupação e eles decidiram mandar as jovens à casa dos velhos no dia seguinte, para que descobrissem de que tratava essa nova lei.

No dia seguinte, a sedução das mais jovens e belas dentre as Nunuiba não surtiu efeito sobre os velhos que, tristes e calados, se deixaram levar pela mãe do sono (de quem todos os viventes gostam, mesmo sendo velha e feia). Durante o sonho, o quadro se inverteu, os velhos que de dia não tinham fogo algum, tornaram-se desejosos, cabendo às suas companheiras a friquidez que os havia dominado durante o dia.

Ao acordar, os velhos se depararam com as jovens em suas redes e, sem saber que elas tinham se deitado apenas pela manhã, pensaram ter vivido a aventura que experimentaram em sonho. As mulheres se aproveitaram do engano para seguir com a sedução e tentar arrancar detalhes das leis de Jurupari; seguiram servindo o *caapi* (yagé) e o *caxiri* para os velhos.

O velho Ualri, em quem o prazer era mais intenso e a sedução surtia maior efeito, começou a se queixar das leis de Jurupari e foi aos poucos revelando seus segredos. Assim que os velhos dormiram, as mulheres retornaram para a aldeia e contaram o que haviam descoberto. Elas não mais voltaram a Jurupari-Oca (casa construída pelos velhos), deixando seus antigos companheiros marcados por sua ingratidão.

Rapazes Nunuiba, que vinham sempre pelas redondezas tomar banho, traziam por vezes notícias das mulheres. Ualri resolveu ir junto com eles colher *uacu* (frutos de uma leguminosa gigante) para dar de presente a Diadue, jovem que o havia seduzido.

Os frutos estavam muito altos para que os jovens pudessem alcançá-los. Pediram que o velho subisse na árvore e os atirasse para baixo. O velho concordou, pedindo apenas que os rapazes não acendessem fogo ao pé da árvore. Mas, foi justamente o que eles fizeram, com o

intuito de comer os frutos jogados pelo velho. A fumaça deixou-o tonto e, sufocado, ele se agarrou como podia para não cair.

Ao descer, Ualri resolveu castigar os desobedientes e, levando seu amuleto ao nariz, provocou uma chuva com relâmpagos e trovões. Correndo desesperadamente, os meninos ouviram o chamado do velho que dizia ter achado um abrigo na floresta e entram correndo no local indicado. Mas este era o próprio Ualri, transformado em casa por seu amuleto mágico, e os meninos estavam agora presos em sua barriga.

### *Ualri Traído. Os Ossos de Ualri e a Música Sagrada.*

O pajé dos Nunuiiba, solicitado para solucionar o desaparecimento dos jovens que tinham ido colher uacu, tomou um pouco de caragiru da Lua, acendeu seu charuto de tauari e foi para o porto realizar os procedimentos necessários. Descobriu, então, que os jovens estavam dentro da barriga do velho Ualri e disse que, para salvá-los, era necessário embriagar o velho com caapi e caxiri para ver se ele os punha para fora.

Depois da vingança, Ualri não retirava mais seu amuleto do nariz. Quando começou a amanhecer, todos os seus ossos pareciam ter se tornado instrumentos, pois se ouviam os distintos sons que deles saíam. Os outros velhos notaram que havia algo de extraordinário em Ualri que, por sua vez, antes mesmo do Sol, saiu de casa voado.

Os velhos aceitaram prontamente quando foram chamados pelas mulheres Nunuiiba para dançar e beber. Chegando perto da aldeia, Ualri se desprende dos braços de Diadue e voou sobre uma palmeira, de onde seus ossos começaram a tocar uma música festiva que ninguém conhecia. Todos os velhos ficaram bêbados. Ao fim da tarde, apenas Ualri demonstrava maior resistência. O pajé se admirava com o fato. Ualri, quando veio à noite, pôde ainda sair voando e voltar para sua casa de pedra, a Jurupari-Oca.

Diadue e alguns companheiros também foram para a casa de pedra atrás de Ualri. Quando lá chegaram encontraram o velho de pé, emitindo dos ossos aquela música desconhecida. Depois de um tempo, Ualri retornou voando para a aldeia dos Nunuiiba.

Sentado no chão, num canto da sala de festa, Ualri começou a emitir a música de modo mais suave. O pajé Nunuiiba afirmou, naquele instante, que os jovens estavam mortos. Decidiram acabar com o velho antes que pudesse fugir. Untaram-se com uma puçanga capaz de vencer os poderes do talismã que protegia Ualri.

Os homens que atacaram o velho, depois do bote inicial do pajé, estavam em jejum de moças. Eles levaram cordas para amarrar seu adversário e tentaram distraí-lo para que Diadue pudesse arrancar de seu nariz o talismã protetor. Ualri, sabendo das intenções da mulher, arrancou ele mesmo sua proteção e engoliu-a.

O calor da luta provocou nos ossos do velho uma música espantosa.

Vencido, Ualri perguntou a razão da investida contra ele. Ouvindo sobre os jovens que tinham sido aprisionados em sua barriga, ele retrucou dizendo apenas ter se vingado de um atentado contra si, provocado pela fumaça que os meninos produziram sob a árvore em que havia subido.

Os Nunuiiba disseram que, se os jovens ameaçaram a vida do velho, fizeram-no sem consciência do mal, pois só conheciam o doce das frutas e o calor do seio materno. Alegando a ignorância de Ualri a respeito da natureza das crianças, condenaram-no à morte.

Ualri disse como deveria morrer: sobre uma fogueira e com o peito virado para o céu. Quando seu corpo estivesse ardendo deveriam olhar para seu ventre, de onde sairia a puçanga que ele tinha engolido. Disse que a entregassem a Diadue como recompensa pela traição.

Caminhando para a morte, começaram a sair novos sons dos ossos de Ualri, sons que o pajé definiu como sendo a Música do Jurupari.

Do ventre queimado de Ualri saiu sua proteção (ora chamada de maracaimbará, ora de puçanga: consiste no talismã dado por Jurupari, feito de unha de preguiça), uma passiuá (tipo de palmeira) que cresceu até tocar o céu. Simultaneamente um vento varreu as cinzas do velho para a selva, de onde passaram a sair gritos e cantos, como se fossem de gente.

Todos fugiram do local, restando apenas o pajé próximo à fogueira, fumando e investigando com sua imaginação os acontecimentos futuros.

### *Diadue Prepara um Estranho Remédio contra os animais Venenosos.*

Depois de uma noite e um dia à espera do retorno do pajé, o tuxaua Nunuiba resolveu ir junto a seus guerreiros no local onde o antropófago falecera queimado. Perto da enorme palmeira originada do talismã que Jurupari cedera a Ualri, os homens ouviram a voz do pajé, que lhes avisava para não se aproximar. Das cinzas do emissário de Jurupari surgiram, junto a um novo tipo de gente, animais venenosos de várias espécies, cujos males não podiam ser curados pela ciência do pajé Nunuiba..

A obstinação do tuxaua e de seus homens fez com que as palavras do pajé fossem ignoradas e ninguém foi capaz de evitar os ataques dos seres venenosos. Os males causados por esta obstinação, diz-nos o pajé, apenas poderão ser contornados pelo remédio cedido por uma mulher. Assim foi que Diadue, que se aproximava, foi buscar água no igarapé e, sob recomendação do pajé, lavou suas genitais e deu-lhe de beber a água. O pajé curou a si próprio e aos demais com esta água. Os animais venenosos que mordiam os homens ficaram envenenados, pois a mulher é o contraveneno do homem e este o dela.

Junto à palmeira nasceram ervas poderosas capazes de fazer tanto o mal quanto o bem. A nova gente que surgiu foi chamada Gente do Jurupari e decretada inimiga dos filhos do Sol. A ciência do pajé era insuficiente para lidar com as forças destes novos inimigos e Diadue foi acertada por uma das pedras arremessadas por estes seres invisíveis. Depois de uma noite atordoada pelos ruídos que produziam seus rivais, os Nunuiba descobriram que sua mulher mais bela tornara-se feia, por conta da cicatriz em seu corpo. Diadue, espantada com sua própria imagem, atirou-se do alto de uma cachoeira e sumiu para sempre.

### *Jurupari Fica Sabendo do Fim de Ualri*

Jurupari recebeu a notícia da morte de Ualri através de uma gota de sangue deixada em sua mão por uma borboleta preta. Sentiu sua coragem esvaír-se naquele triste lugar em que um sombrio dever de justiça fez com que punisse sua própria mãe. O herói passou a ser assolado por pesadelos nos quais suas vítimas zombavam dele e de sua meta. Ecoavam pela montanha ruídos e gemidos dolorosos. As mulheres Tenui (do povo Tenuiana) tramaram com seus filhos contra o novo tuxaua, entretanto estes, mais sabidos que suas mães, apontaram as estátuas das mulheres petrificadas como argumento suficiente de sua lealdade. Mas Jurupari não cessava de piorar, foi até onde restavam suas vítimas petrificadas e atirou-se aos pés daquela que fora sua mãe. Com a determinação recobrada, fez com lágrimas uma promessa enquanto abraçava a estátua de sua mãe e depois partiu.

Ao meio dia, Jurupari tocou o tambor *tauté* para reunir seus homens. Quando todos estavam presentes informou como e quando desejava reuni-los. Deveria ser no lugar de seu primeiro encontro e Vênus deveria estar na altura de uma mão com os dedos fechados. Ordenou que tomassem banho de rio pela noite, quando esfregariam em seu corpo folhas de jenipapo que, somadas ao milho que deixariam em suas bocas na volta pra casa, impediriam que contassem às mulheres sobre a reunião por vir. Assegurou-se de dizer também o que deveriam contar para aplacar a curiosidade das mulheres em relação ao encontro que estavam tendo. Caso questionados, diriam terem sido chamados para ver um grande caranguejo que Jurupari teria supostamente capturado.

Pela noite, o herói desejou saber o que acontecera aos seus emissários no rio Aiari e retirou de sua bolsa uma pedra colorida, capaz de mostrar-lhe o destino dos seus. Aprovou a Jurupari-Oca feita de pedra e admirou a beleza da Nunuiba. Entretanto, quando chegou ao trágico destino de Ualri, arremessou violentamente a pedra contra uma árvore. Estilhaçada, a pedra deu origem aos vagalumes, que desde então sujam a obscuridade da noite.

### *Jurupari Transporta os Seus no Aiari*

Jurupari reuniu todos os homens e convocou-os a cumprir a promessa que fizera junto à estátua de sua mãe, pois lá residiam as estátuas das mães de todos os presentes. A demonstração

de poder que originou as estátuas não surtiu o efeito desejado, pois as mulheres seguiram conspirando contra Jurupari. De posse de novas instruções para distribuir quando estivessem todos nas margens do Aiari, avisou que infligiria um castigo terrível em quem desobedecesse às instruções. Jurupari afirmou ter vindo para a reforma dos costumes e hábitos, pelo que não cederia às vontades das mulheres e nem permitiria desobediência. Depois, calou-se e passou a fitar Jaci-tatá (Vênus em nheengatu) como se estivesse conversando. Seus homens, aos poucos, adormeceram.

Ao despertar, todos perceberam estar nas margens do Aiari. Ouviram bem as advertências que Jurupari deu a respeito das mulheres, de sua sedução e da necessidade de resistir a elas. Mais que as mulheres Tenui, as mulheres da Nunuiba causavam preocupação porque, além de curiosas, impacientes e falantes, sabiam parte do segredo dos homens. Assim que adentraram a Jurupari-Oca, encontraram os velhos companheiros do falecido Ualri. Estavam quase mortos de fome por uma autopunição infligida, devido à vergonha de haver sucumbido à sedução das jovens. Após reprimir os velhos, Jurupari fez com que fossem preparados alimentos para lhes devolver a saúde. A comida que quebrou o jejum dos velhos era o *iuhi* - uma pequena rã obtida em quantidade, pescada pela rede que Jurupari tecera e untara com a resina que o batráquio cunauaru utiliza para seus ninhos.

#### *Contos de Jurupari. Dinari e os Jacami. Pinon e Seuci.*

Quando todos estavam reunidos na Jurupari-Oca, prontos para seguir ouvindo sobre as leis que devem reger os usos e os costumes dali por diante, Jurupari disse que precisava lhes contar uma história relacionada a ele e aos homens. Iniciou, então, a narrativa sobre a origem do mundo.

No início, veio o Senhor sobre a terra e deixou nela um povo tão feliz que vivia apenas dançando, comendo e dormindo. Seus costumes diziam que aquele que dançasse com outra mulher que não fosse a sua, deveria se matar com as próprias mãos ou ser queimado vivo. Logo, com o aumento do nascimento de mulheres em relação ao de homens, surgiram casas destinadas a manter as mulheres solteiras (à espera de um marido) e as viúvas (cuja função era considerada cumprida).

Uma linda jovem, cujo destino estava selado à espera de um pretendente improvável, optou por fugir e procurar a morte na floresta, pois não sabia da existência de nenhum outro povo. Partiu seguindo o sol da aurora e decidida a não mais voltar. Quando a noite caiu, abrigou-se na supupema (raiz achatada) de uma árvore e de lá, quando corria alta a madrugada, ouviu risos e conversas. Pensou ser um truque da imaginação sonolenta, mas não era! Decidiu ir ao encontro daquelas pessoas.

Quando se aproximou da maloca, ouviu uma jovem dizendo ter encontrado na floresta uma estranha moça com tristes olhos e que não buscara falar-lhe por respeito a seu pesar. Dizia ser uma moça muito bonita, como um coaraci-uirá (Ave do Sol). Outras vozes surgiram e completaram dizendo que a triste moça provavelmente era da tribo dos Bianaca e estava vagando perdida na floresta, pelo que deveriam devolver-lhe o rumo caso recusasse a oferta de casar-se com o filho de seu tuxaua. Tudo que ouvia deixava a jovem Bianaca cada vez mais feliz!

Na manhã seguinte, a jovem, ainda na supupema da árvore, escutou quando se aproximaram os jovens deste povo, dos quais recém tomara conhecimento e que aparentavam ser sua salvação. O filho do tuxaua, diante da jovem fingindo estar adormecida, ficou encantado com sua beleza. Chegando sua boca próxima ao ouvido dela, perguntou-lhe o que fazia tão longe de casa. “Procuro a morte”, disse. “A juventude” prosseguia “nem sempre traz consigo a felicidade”. O filho do tuxaua disse fazer tudo ao seu alcance para torná-la feliz, mas que, se ela não o quisesse, devolvê-la-ia a seu povo.

A moça disse não poder recusar tamanho sentimento de pena demonstrado pelo jovem e resolveu ficar a seu lado, com a condição de que este nunca perguntasse o porquê de sua fuga da aldeia natal. O jovem prometeu cumprir a condição. Seguiram juntos para saudar os homens da tribo.

A moça, antes de entrar em sua nova aldeia, banhou e esfregou seu corpo com uma erva que lhe ofereceram, nas águas da fonte do rio Dianumion. Quando saiu da fonte, tinha se tornado um Jacami (espécie de pássaro), como todos os companheiros da tribo que a acolhera. Era agora parte da tribo do Jacami.

Algumas luas depois, Dinari (como é nomeada a jovem que fugira dos Bianaca) sentiu estar grávida e correu para contar a seu marido. Prepararam um ninho para pôr os ovos e a futura mãe logo imaginou seus filhotes peludos a rodeá-la. Entretanto, com o atraso de Dinari para por seus ovos, os Jacami perceberam que a puçanga que a metamorfoseara em pássaro não tinha sido suficiente e que os filhos que carregava no ventre eram humanos. Pediu ao marido que lhe devolvesse sua primeira forma para poder dar à luz a seus filhos. Já de volta a sua forma primitiva, após dez luas, Dinari pariu um menino e uma menina. A menina possuía na testa um punhado de estrelas e o menino, da testa aos pés, uma serpente com as mesmas estrelas. Não tinham nada da raça do seu pai, pareciam-se com os Bianaca, a não ser pelas estrelas que tinham no corpo.

Quando chegaram à puberdade, o menino perguntou por que a mãe criava tantos pássaros, já que serviam apenas para importuná-los durante a noite. Dinari disse-lhe que, antes do seu nascimento, não tinha nada para fazer e começou a criar estes bichos que passaram a acompanhá-la. Disse que os amava tanto quanto a ele e sua irmã. Pediu que, no dia seguinte, quando saísse em busca de comida, cuidassem bem das aves que ficariam com eles na casa. O menino imediatamente começou a fazer arcos e flechas para experimentar nos Jacamis quando sua mãe se ausentasse. As crianças dormiam sozinhas e fechadas num quarto desde seu nascimento.

Com o coração apertado, Dinari foi visitar seus filhos enquanto dormiam. Ficou assustada com o brilho noturno das estrelas que lhes cobriam os corpos e chamou seu marido para ver. Este, diante de tão estranho fenômeno, suspeitou que sua mulher o tivesse traído. A suspeita fez com que Dinari fosse novamente infeliz, pois seu marido insistiu para que ela abandonasse os filhos e fugisse com ele. Depois do parto, que exigira o retorno da esposa à forma antiga para poder ter seus filhos (deixou a forma de Jacami, pássaro, e retornou à de mulher Bianaca), as estrelas tornaram insuportável a desconfiança. Dinari não aceitou abandonar seus filhos, e seu marido, contrariado, prometeu que os Jacami a abandonariam e que ele descobriria a verdade sem que ela o visse.

No dia seguinte nenhum Jacami cantava pela manhã. O tuxaua foi encontrar seus homens na margem do rio Dianumion, onde havia uma fogueira queimando pequi. Chamou os mais velhos para interrogar a respeito de suas suspeitas de traição, alegando que a forma do parto e o corpo estrelado comprovavam sua ausência na gestação das crianças. Um velho explicou-lhe que, para melhor condição das crianças geradas, a Mãe das Coisas escolheu a melhor semente para vingar, o que explicaria a proximidade dos filhos com os Bianaca e não com os Jacami. As estrelas foram explicadas devido à posição adotada pela mãe, depois de grávida, nos encontros amorosos com seu marido: como olhava para o céu pleno de belas estrelas, estas deixaram sua marca na prole. Depois de orientado, o tuxaua foi repreendido pelos velhos por conta de sua rápida decisão pelo abandono de sua mulher e filhos. Não deveria acusar a mulher sem ter visto com os próprios olhos. A pedido do tuxaua arrependido, todos pintaram seus dorsos com as cinzas do pequi.

Assim que Dinari partiu em busca de comida, seus filhos prepararam o arco e as flechas e, através de um furo na parede, acertaram todos os seus alvos. Quando voltaram da floresta, onde foram despejar os restos mortais dos pássaros que tanto os molestavam pela noite, viram chegar o novo grupo de aves, com o dorso pintado, e resolveram ficar de tocaia. Mataram todos os Jacami, menos algumas fêmeas que estavam chocando. Foi assim que o tuxaua dessa tribo morreu pelas mãos dos próprios filhos, como consequência da vergonha de Dinari em revelar a identidade do pai às crianças.

Ao ver sangue por todos os lados, Dinari pensou que seu marido havia matado os próprios filhos. Mas, encontrando-os a brincar tranquilamente pela sala, perguntou o que havia acontecido. As crianças disseram terem sido atacadas por Jacamis de costas brancas, mas conseguiram evitar o pior matando a todos. Dinari foi ver o local onde seus filhos disseram ter amontoado os cadáveres. Ao ver seu marido entre eles, pensou que havia sido morto pelo fato

de ter pintado as costas, um gesto de imprudência. Arrependeu-se de não ter revelado aos filhos os laços que os uniam aos Jacami. Decidiu mudar daquela terra.

Com o nascer do dia, partiram rumo ao topo de uma montanha de onde se podia avistar a aldeia Bianaca. Dinari, encostada em uma pedra, chamou suas crianças enquanto observava do alto sua antiga casa. Ela chorava. Pinon, angustiado pelo pesar de sua mãe, disse que faria qualquer coisa para cessar seu pranto. Então Dinari explicou-lhe que, devido aos rígidos costumes dos Bianaca, eles seriam separados, cada qual numa casa, para o resto de suas vidas. Pinon não admitiu tal possibilidade e, para que tanto sua mãe quanto os Bianaca vissem, ergueu uma enorme pedra e arremessou-a ao lado da casa das solteiras. Toda a terra tremeu com o estrondo. Todos saíram de suas casas para ver o que tinha se passado.

O tuxaua não tinha medo e saudou os visitantes perguntando quem ousava desafiar os sempre vitoriosos Bianaca. Pinon pedia apenas abrigo para si, sua mãe e sua irmã. Dinari não foi reconhecida e o jovem menino admirou a todos por sua franqueza. As estrelas ofuscavam quem as mirava diretamente. Não houve dificuldade para que a família fosse acolhida e o jovem, agradecido, disse que, pelo fato do tuxaua gostar das coisas em seu devido lugar, viveria ali de acordo com os costumes de sua própria terra, a dos Jacami.

A casa das solteiras passou a abrigar os recém-chegados, que logo foram nomeados. O menino nomeou a si e a sua irmã, como Pinon<sup>69</sup> e Meenspuin<sup>70</sup>, respectivamente. Enquanto isso, os Bianaca se reuniram na casa do tuxaua. Alguns temiam enfurecer o menino caso se afastassem dele, enquanto outros diziam ser preciso tratá-los bem. O medo diante da força do garoto mobilizava a todos. As mulheres, que sentiam ser o menino capaz de trazer-lhes benefícios, foram as únicas a não sentir medo e a apostar em sua bondade; quem sabe não estivesse ainda sendo amamentado? Apenas precaviam que não o incomodassem, pois ninguém resiste à vingança quando ofendido. O tuxaua concordou.

Quando, no dia seguinte, Pinon veio à casa do tuxaua, perguntou o motivo da retirada dos moradores da casa onde agora habitava sua família; tal arranjo não permitia que houvesse entrosamento nem amizade entre anfitriões e recém-chegados. As palavras surtiram tamanho efeito que dezessete mulheres solteiras foram enviadas para fazer companhia à família de Pinon. Assim, tudo que o menino proferia passou a ser aceito sem hesitação, pelo que a lei e os costumes do lugar foram perdendo seu vigor. As viúvas passaram a se casar novamente e uma parte do dia passou a servir para o trabalho.

Pinon e Meenspuin cresceram todo seu tamanho em dezoito meses. O jovem, então, fecundou todas as solteiras e viúvas da aldeia. A fúria do tuxaua não durou muito, ao pensar que os filhos homens de Pinon certamente trariam vitórias futuras para os Bianaca. A partir deste gesto inaugural da poligamia, outros passaram a praticá-la. Meenspuin, por seu lado, passava a sentir certos desejos inexplicáveis que decidiu, por bem, informar à mãe. Sentia uma coceira, um malestar que às vezes doía, que dava vontade de se morder inteira, até uma hora em que passava, quase desmaiando e em lágrimas. Seus sonhos eram cheios de belos rapazes que queriam agarrá-la e dos quais não podia fugir.

Dinari pediu a seu filho que buscasse remédio na mata para sua irmã, explicando-lhe que ela necessitava de um marido, mas, como não havia nenhum nesta terra, teria que lhe dar um remédio. Pinon pediu, então, a guarda da saúde de sua irmã para a mãe. Esta, que sempre o ouvira como adulto, não hesitou em entregar a jovem a Pinon, que havia dito bastar uma volta no rio com sua irmã para acabar com seus desejos. Assim que recebeu o consentimento de sua mãe pediu que o esperasse ali, pois não voltaria tão cedo.

Dinari era a imagem da tristeza, primeiro sem marido, agora sem os filhos. As amantes de Pinon tentaram animá-la com bonitas histórias, mas nada surtia efeito. Ela evitava a todos, até que um dia fugiu da maloca sem que ninguém soubesse para onde tinha ido. Quando o sol baixou, Dinari subiu no alto de uma pedra, no topo de um morro, de onde foi levada pela mãe dos peixes e perdeu-se para sempre.

Enquanto isso, para proteger a virgindade de sua irmã, Pinon fez um anzol para subir até o país das estrelas, na porta do céu, onde deixou Meenspuin, que passou a ser chamada Seuci.

---

<sup>69</sup> Serpente, em tucano.

<sup>70</sup> Fogo da estrela, em tariana e cubéua.



“Essa é a primeira história das loucuras humanas, desde que o mundo começou” (Medeiros, 2002:305).

### *Segundo Relato de Jurupari. Pinon e a Origem dos Cepos.*

Jurupari iniciou o relato sobre como a terra foi povoada, dizendo a seus homens ser esta uma história mais próxima ao tempo em que eles viviam.

Pinon, após deixar sua irmã no país das estrelas, retornou e não avistou sua mãe em lugar nenhum. Percorreu a lua, a terra dos Jacami, os vales, os montes e não encontrou nada. Decidiu ir até a casa do tuxaua perguntar-lhe sobre o paradeiro de sua mãe. Enquanto isso, nasceram os filhos de Pinon, entre os quais havia uma linda menina com uma estrela na testa. Ele então pediu ao tuxaua que cedesse parte de seu povo para iniciar uma busca por Dinari. Seu pedido foi atendido e, no dia seguinte, tinha gente e tudo o que era necessário para sua busca. O tuxaua, entretanto, afirmou que nada sabia a respeito do destino daquela mulher.

Pinon distribuiu seus homens e iniciou a busca, levando sua linda filha; mas antes tornou a fecundar as solteiras. Até mesmo os pedidos de suas inúmeras amantes não o fizeram vacilar em sua determinação. O amor que tinha por sua mãe era maior do que aquele que nutria por elas. Nenhum homem poderia retornar até ter encontrado Dinari ou as raízes do céu.

Mais de dez anos se passaram sem notícia alguma, o tuxaua Bianaca morreu e Diatamonion<sup>71</sup>, filho de Pinon, assumiu seu lugar. O novo chefe enviou outra busca para encontrar os que tinham partido por Dinari, mas estes também não voltaram. Tal acontecimento fez o tuxaua perder sua coragem. Contudo, as buscas não cessaram apenas pela devoção das mulheres em relação a Pinon; elas passaram a organizar buscas entre si. Sua caravana não era triste como a dos homens, mas alegre e cheia de gritos. Outros tuxauas sucederam a Diatamonion sem que se dessem conta de que aquelas pessoas que partiram em buscas formavam agora malocas populosas.

Quando partiu por sua mãe, com a filha no colo, Pinon encaminhou-se para o país das estrelas com a finalidade de deixar a menina, denominada Jaci-tatá (Vênus). De volta à terra dos Bianaca, tomou conhecimento do aparecimento do primeiro pajé, aquele que tudo enxergava através da imaginação, e rapidamente foi perguntar ao filho das nuvens por onde andava sua amada mãe. O pajé prometeu ajudar Pinon se este, por sua vez, o auxiliasse a ensinar aos fortes o coração secreto do pajé. Trato feito, o pajé disse onde encontrar Dinari e ensinou a Pinon, iniciando-o na pajelança, como salvá-la da mãe dos peixes. Pinon tornou-se o segundo pajé, aquele que ensinou a todos os outros pajés suas artes e de quem descende Jurupari.

Jurupari pediu que, agora que todos sabiam da história, ajudassem-no a mudar os usos e os costumes dos habitantes da terra.

### *Os Ossos de Ualri, Instrumentos Sagrados. A Jurupari-Oca.*

A história de Jurupari, narrada por ele e ligando-o a Pinon, foi contada aos seus homens embaixo da paissuma que nasceu sobre as cinzas de Ualri e que era o próprio osso deste antropófago (de onde outrora soaram lindas e desconhecidas melodias). Para cortar suas folhas a fim de que, ao derrubá-las, não fizessem barulho, Jurupari realizou uma fervura de onde surgiram aves roedoras. Quando as folhas roídas por elas caíram dentro d'água, surgiram os primeiros peixes chamados traíra, cuja nadadeira lembra a folha daquela palmeira. Dos dentes deste peixe, Jurupari fez uma serra capaz de cortar o tronco da paissuma para, com ele, construir os instrumentos do seu ritual. O restante dos ossos de Ualri foi atirado ao rio.

Jurupari, então, reuniu seus homens e contou a história de cada instrumento:

O instrumento chefe, da altura do Jurupari, se chamava Ualri e todos sabiam sua história.

O que tinha o comprimento das pernas do Jurupari se chamava Iasmecerené<sup>72</sup>, por ser o único animal que se parece com o homem na coragem e com a mulher no engano.

---

<sup>71</sup> Pato mudo, em tucano.

<sup>72</sup> Onça, em tariana.

Bebêbo era o instrumento que tinha a largura do peito do Jurupari, e cuja origem foi a curiosidade.

Aquele que tinha o tamanho do braço do Jurupari chamou-se Tintabri; um pássaro que havia sido uma linda mulher que sempre se pintava de urucu para superar as demais.

O instrumento que tinha o tamanho da coxa do Jurupari era o Mocino<sup>73</sup>, representando a sombra de um homem-mulher que, não querendo amar ninguém, vivia escondido cantando apenas de noite. A mãe do sono foi quem o transformou em grilo.

Arandi<sup>74</sup>, que possuía o tamanho de dois braços do Jurupari, representava uma mulher muito bela, mas sem atrativos nem gosto por homens.

Dasmae tinha o tamanho de dois pés do herói e representava o coração de uma moça que se alimentava apenas de frutas silvestres e que seu pai pajé havia transformado em rola.

O que tinha a largura de três mãos se chama Pinon<sup>75</sup> e representava o pajé, pois esta ave havia lhe dado a pedra com a qual aprendeu a ver tudo através de sua imaginação.

O instrumento que ia do joelho à cabeça de Jurupari chamava-se Titi<sup>76</sup>, representando o ladrão e remetendo à figura de uma velha que, vivendo sempre do alheio, foi tornada paca pelo esquilo.

Já aquele que tinha o cumprimento de duas mãos, chamava-se Ilapai, e sua história era a mesma daquela da tribo do marido de Dinari.

O outro, que tinha o tamanho da espinha do Jurupari, chamava-se Mingo. O que vai do joelho até o queixo do herói chamava-se Peripicuári<sup>77</sup> e representava um belo jovem que todas as mulheres desejavam, mas que não se deu a nenhuma e que, por isso, foi por elas atirado de uma cascata após um encantamento.

Buê era o instrumento que media metade do corpo do Jurupari e representava uma velha medrosa que, temendo o desabamento do céu sobre a terra, não plantou semente alguma e vivia comendo a comida dos outros.

O último, que ia dos ombros até o umbigo, chamava-se Canararro<sup>78</sup> e representava o velho que passou a vida armazenando mantimentos pelo fato de ter visto, em sonho, a fome comer toda a terra. Foi transformado em formiga pelo tatu para servir-lhe de alimento.

Depois de nomear todos, Jurupari atribuiu a cada instrumento uma voz correspondente, aplicando uma camada de cera na boca de cada um deles. Quando estavam todos prontos, foram dispostos em pé na parede do salão, sendo que ninguém podia tocá-los até a hora da festa. Contudo, antes que esta se iniciasse, deu algumas instruções:

O tuxaua de uma tribo não pode permanecer casado com uma mulher estéril e, caso isso ocorra, ele deve pegar para si outra mulher. Havendo discordância, o guerreiro mais forte deve assumir o posto de tuxaua.

Ninguém pode seduzir a mulher do próximo, sob risco de sofrer pena de morte para si e para sua amante.

A mulher, quando próxima de ser violada pela lua (puberdade), não pode manter seus cabelos longos, sob pena de vê-los brancos antes que consiga um marido.

Quando a mulher parir, o marido deve realizar jejum de uma lua para que a criança adquira a força que este perdeu.

Estes são os costumes que zelam pela família e a partir de então, todos estavam obrigados a adotá-los e mantê-los em suas casas.

#### *Arianda e suas mulheres.*

Os jovens ficaram entusiasmados e realizaram todos os preparativos para a festa de Jurupari. Os velhos, ao contrário, não pareciam muito animados. Assim que o sol desapareceu,

---

<sup>73</sup> Grilo, em arapazo.

<sup>74</sup> Arara, em pira tapuia.

<sup>75</sup> Águia, no dialeto Jurupixuna.

<sup>76</sup> Paca, em baniua.

<sup>77</sup> Tenten, em uapés, pequeno pássaro canoro, todo preto a partir da cabeça, mas com as costas amarelas.

<sup>78</sup> Saúva, em manau.

os instrumentos iniciaram, sem que ninguém os tocasse, a melodia que outrora os Nunuiba ouviram quando levavam o velho Ualri para seu castigo. Jurupari disse que dentro de três dias e três noites eles aprenderiam a música e o canto apropriados. Em seguida, pegou o instrumento-chefe e tocou durante a primeira metade da noite. Todos os animais da floresta ouviram a música e emitiram seus próprios gritos, em um intervalo no qual os homens passaram a acompanhar Jurupari com seus instrumentos. Tomaram caquiri e capi para acompanhar os novos tocadores e, no meio da festa, ouviram estalos de chicotes.

Quando raiou o sol, os habitantes da terra chegaram à maloca, ouviram a música e se apressaram para acompanhar a festa. Jurupari, respondendo à pergunta do tuxaua Arianda, explicou sua missão de reforma dos costumes. Enquanto isso, as solteiras invadiram a maloca perguntando aos homens se eles eram livres para desposá-las e se queriam tocar música para elas. Com a força da nova legislação, os Tenuiana resistiram impassíveis aos corpos nus das donzelas, entretanto, à noite, quando foram embora, levaram consigo os corações daqueles que haviam resistido. A intromissão dos Arianda adiou o cumprimento da festa, que deveria ser efetivado com a presença desse povo. No dia seguinte, antes do sol nascer, disse Jurupari, partiriam em direção à aldeia Arianda. Os homens estavam liberados para gozar com as mulheres, desde que não revelassem nenhum segredo.

Quando chegaram à aldeia Arianda, foram recebidos pelo tuxaua de um povo belo, cheio de penas, acompanhado por suas filhas. Depois que os visitantes comeram, os chefes foram conversar em um lugar mais vazio. A comemoração em homenagem a Jurupari duraria três dias e três noites. Os velhos, que antes de partir rumo à aldeia Arianda haviam se arrumado, permaneceram frios diante dos agrados das mulheres anfitriãs, as quais tinham rapidamente conquistado os jovens. Os homens Arianda estavam fora, acompanhando os pajés ao alto de uma montanha para assustar a morte que tentava se apossar da Lua.

Os costumes da terra diziam que as jovens deveriam escolher seus companheiros no meio do salão, onde duas tocadoras esperavam para dar início à música e à dança. O capi e o caxiri adensavam os desejos, e, ao longo da noite, as Arianda disputaram seus companheiros. Aos poucos a resina que iluminava a festa se esgotou e ninguém soube ao certo o que se passou durante a noite, apenas Jurupari e Arianda viram tudo.

#### *Orgias dos Tenuiana com as mulheres de Arianda.*

Arianda ficou muito feliz com a chegada de Jurupari, pois sua tribo vivia muito isolada e seu povo, amante da terra em que nasceu, não gostava de realizar longas viagens. Arianda sonhou que Jurupari pediria sua filha Curán em casamento e, como os sonhos nunca o enganaram, perguntou a Jurupari se assim faria. Este disse estar impossibilitado de se casar antes de cumprir sua missão, entretanto aprovaria se algum dos seus homens quisesse desposá-la. Após entrar em acordo, os dois tuxauas foram ver como andava a festa e Jurupari mostrou para Arianda as sombras do céu (pedras brilhantes e coloridas que levava em seu matiri), através das quais podiam acompanhar o que se passava na casa de festa.

Avistaram claramente o que acontecia e perceberam que as velhas que, durante o dia permaneciam no canto do salão, aproveitavam a escuridão e as bebidas para tirar proveito dos homens; até mesmo os velhos Tenuiana foram procurados por essas mulheres. Os dois tuxauas deram muitas risadas dos enganos cometidos pelos seus e, quando nasceu o dia, afastaram as sombras do céu para retomar a discussão sobre as novas leis. Enquanto debatiam, velhas fofoqueiras atiçaram a curiosidade de Curán, filha de Arianda, a respeito do que acontecia na festa. Quando a noite tornou a cair, Arianda e Jurupari recuperaram as sombras do céu para observar suas gentes e viram que havia cinco mulheres Arianda para cada Tenuiana. A cena, que era inédita, tornou-se constrangedora quando observaram Curán ser deflorada por um Tenuiano, ao se aproximar da maloca. Jurupari, vendo devastado seu colega Arianda, disse-lhe que nada disso ocorreria se suas leis estivessem sendo cumpridas e prometeu que o responsável pelo que ocorrera a sua filha iria se casar com ela.

Quando, no sol do quarto dia, Jurupari e Arianda retornaram à aldeia, o primeiro tratou logo de avisar aos seus homens o mal que tinham feito ao abusar da liberdade que lhes fora

concedida. Mandou que todos dormissem para recuperar as forças e assim resolver melhor as coisas no dia seguinte.

*Caminda casa-se com Curán, filha de Arianda.*

Jurupari estava decepcionado com os Tenuiana, pois a relação de um homem com cinco mulheres era totalmente desaprovada, e dizia que se não mudassem de atitude iria procurar outro povo para educar e confiar/aplicar sua reforma. Em seguida, pediu que aquele que deflorara Curán se apresentasse, pois ambos deveriam se casar e receber o filho que ela levava em seu ventre. O casamento remediará a situação e garantirá aos jovens o conhecimento da nova lei. Quando a festa teve fim, Arianda, conforme combinado com Jurupari, mandou suas mulheres pra uma pescaria a fim de ter tempo e espaço para ir à Jurupari-oca aprender o ritual dos reformadores. Curán foi a única mulher que não foi pescar, alegando estar doente. Entretanto, teve força suficiente para seguir os homens e observar o que faziam. Ela aprendeu as danças e os cantos da festa de Jurupari, os quais passaram a alimentar um forte desejo em seu peito.

*Jurupari e seu povo voltam à Serra do Tenui.*

Após ensinar todo o necessário aos Arianda, Jurupari reuniu seu povo para que retornasse à serra do Tenuiana a fim de cumprir a promessa que fizera à estátua de sua mãe. Aqueles que quisessem, poderiam permanecer na terra dos Arianda. Contudo, ao chegarem à maloca, pela manhã, encontraram apenas ossos de criança e cabelos de mulher. Antes de revelar o ocorrido, Jurupari ordenou a seus homens que trouxessem a cinza dos ossos para fora da casa, onde ele beberia caxiri misturado com os restos mortais. Com os cabelos encontrados, o herói fez roupas para seus homens usarem, a fim de que suas mães não os reconhecessem quando estivessem por perto a chorar. Criou dois instrumentos próprios demandados pela situação. Beber as cinzas era uma forma de evitar que os parentes se perdessem no seio da terra. A música fez com que os corpos das mulheres se curvassem, terminando estendidos na terra, de modo que seus filhos pudessem enterrá-los e concluir o funeral. Jurupari deixou sua mãe no alto de um morro, na serra de Marubitena, para que ali brotassem remédios contra amores infelizes.

*Estupidez das mulheres. Traição de Curán.*

As mulheres, no dia seguinte da partida de Jurupari e seus homens para o Aiari, sentiram-se abandonadas e, furiosas, reuniram-se para decidir o que fazer. Segundo elas, aqueles homens não deveriam gerar novas pessoas que carregassem sua herança e, por isso, mataram-nos a todos. Cortaram os cabelos, que carregavam o cheiro de seus corpos, e tentaram levar consigo as mulheres petrificadas, meta que não conseguiram cumprir. Além do mais, realizaram uma operação em suas genitais, na qual utilizaram cera para colar os grandes lábios e nunca mais poder se deitar com homem algum. Em seguida, desceram o rio, sem rumo, tendo como guia apenas a correnteza. Para chorar os mortos e beber suas cinzas os instrumentos deveriam ser tocados apenas pelo pajé e pelo tuxaua.

Jurupari, ao enfiar a mão em seu matiri para ver o que se mexia, teve os dedos feridos como um aviso de traição. As mulheres lideradas por Curán estavam fazendo dabacuri e tocando a música e o canto da festa dos homens. Jurupari foi com Carida, eleito seu acompanhante, resolver o problema com as mulheres e, a partir dali, os homens que já sabiam realizar o ritual ficaram responsáveis por espalhar pela terra a nova lei. Os velhos, que eram desprezados pelos jovens, decidiram se separar e viver com as Nunuiba. Ao chegar à aldeia, Jurupari ordenou que Carida se transformasse em inseto, com o auxílio do talismã que lhe seria cedido, e roesse a cera do instrumento que Curán estivesse tocando.

Caminda, quando retornou da viagem realizada após seu casamento com Curán, encontrou a esposa já curada. Não sabia que ela havia observado e aprendido o mesmo ritual que acabara de receber de Juruapri, menos ainda, que tramava junto com as outras mulheres realizar, separadamente, o mesmo ritual, o qual teria como abertura um dabacuri de mandioca.

Assim, quando seu marido foi buscar o instrumento-chefe, ela o roubou para fabricar os outros necessários ao ritual. Após descobrir o esconderijo do marido nas águas do rio, Curán, voltou para casa e encontrou um belo jovem que a chamou para conversar. Ele disse que daria a ela todos os instrumentos necessários, menos aquele de seu marido, o qual ela deveria roubar para completar o conjunto. O belo jovem era um Cudeabumá<sup>79</sup>, filho da terra das cinzas.

### *O homem e os instrumentos sagrados*

Quando Caminda voltou para casa, encontrou Curán desperta e assustada por acordar sozinha no meio da noite, pensando que ele a havia abandonado. Caminda disse que tinha apenas ido ver surgir a Lua, que essa noite vinha perturbar as mulheres, e ambos se deitaram. Curán, sonhando com Cudeabumá, dizia seu nome enquanto dormia nos braços do marido que tudo escutava. Ele pensou que a Lua tivesse entrando em Curán, apesar de seus esforços para impedir que isso acontecesse.

No dia seguinte, ao meio-dia, todos os homens escutaram a música de Jurupari e, correndo para verificar de onde vinha, encontraram as mulheres tocando os instrumentos e carregando cestos cheios de mandioca. Todos correram para o rio buscando ver o local onde escondiam seus instrumentos e lá encontraram a todos, menos o de Caminda. Ele ficou furioso e só não avançou em Curán para fazer cumprir a lei por que Arianda o impediu, pedindo que fosse novamente buscar seu instrumento. Assim que Caminda saiu, o instrumento de Curán foi aos poucos perdendo sua voz. Em seguida, uma fumaça surgida no meio do grupo de mulheres começou a deixá-las tontas e risonhas. Jurupari e Carida apareceram entre elas e tomaram posse de seus instrumentos, jogando-os ao fogo; com exceção do instrumento de Caminda, que lhe foi devolvido com advertências por sua incompetência para escondê-lo.

Jurupari descobriu que foi o Cudeabumá quem deu os instrumentos às mulheres e que, a partir de então, representariam uma tentação para elas. Para evitá-los, à noite deveriam fumar a casa com pimenta e, ao acordarem, fazer o mesmo com xicantá. Todos os vestígios do que elas fizeram deveriam ser desfeitos e Jurupari permaneceu como pajé para ensinar suas leis às mulheres. Segundo tais leis, uma boa mulher deve: ser paciente; ter apenas um marido e ser fiel a ele até a morte; evitar saber o segredo dos homens e sobre a vida dos outros; resistir a experimentar o que lhe parece gostoso; guardar jejum por uma lua inteira até Jurupari preparar para ela sua comida; recusar se entregar às sombras que nasceram de Ualri. As mulheres juraram obedecer às leis e esqueceram os atos cometidos naquele dia.

### *Jurupari e Carida punem os velhos que contaram os segredos às Nunuiba.*

Quando Carida começou a ser atacado por grandes grilos, Jurupari se deu conta de que havia sido novamente traído. Com as sombras do céu, viu que velhos Tenuiana cantavam e tocavam no meio das mulheres. Os grilos eram espíões dos velhos, que Jurupari e Carida deveriam agora punir. Jurupari deu a Carida outra puçanga que, se levada ao nariz com firme determinação no coração, realizaria qualquer façanha. Jurupari logo viu os velhos fugindo, um com a forma de anta e outro com a de verme, penetrando uma fenda na pedra.

Jurupari perseguiu seu inimigo em todas as metamorfoses realizadas, capturou-o e transformou-o em pedra. A perseguição empreendida por Carida teve a mesma quantidade de metamorfoses que a do seu mestre e o fim do perseguido foi o mesmo. As mulheres que seduziram os velhos não sabiam do destino deles, mas arrancaram todos os seus segredos.

### *Jurupari e Carida perseguem e matam os últimos dois velhos que revelaram os segredos às mulheres Nunuiba.*

Enquanto Jurupari e Carida retornavam, os velhos que estavam entre os Nunuiba tombaram diante da sedução das mulheres e realizaram os preparativos para terminar de ensinar-lhes o rito e as músicas de Jurupari. O tuxaua Nunuiba começou a desacreditar das leis

---

<sup>79</sup> Espírito maligno, em pamari.

do sol, pois aqueles que as trouxeram foram os primeiros a profanar suas restrições. Apenas o pajé permaneceu confiante nas leis, por conhecer e acreditar na força de Jurupari. Ele avisou a todos que o castigo não tardaria a vir, que as leis eram boas e aqueles que as estavam descumprindo seriam considerados infratores. De fato, o castigo veio rápido. As mulheres, que se encontravam cantando e dançando, ficaram paralisadas em meio à fumaça que Jurupari e Carida soltaram antes de partir em perseguição aos velhos que fugiram para a mata. Eles realizaram diversas metamorfoses no decorrer de sua fuga, mas igualmente não tiveram êxito e sucumbiram diante do riso de seus perseguidores. Em seguida, os heróis voltaram para ver as mulheres paralisadas. As sombras de Ualri riram da vingança de Jurupari e das mulheres que foram juradas pelo antropófago à beira da morte.

#### *Jurupari restabelece suas leis entre os Nunuiba e os perdoa*

O pajé foi o único entre os Nunuiba que não ficou desesperado por conta da situação das mulheres e da zombaria provocada pelas sombras de Ualri. Ele confiava que Jurupari devolveria a razão às primeiras e calaria as últimas. Quando Jurupari e Carida chegaram, mandaram que os enfeites e os instrumentos femininos fossem jogados ao fogo e que a elas fosse servido algo de comer. Os homens, depois que as mulheres deitassem, deveriam retirar os restos dos ossos de Ualri das águas do rio (restos da palmeira que emergiu do talismã que engolira) para fazer novos instrumentos e ritual de aprendizagem. Era preciso que esse povo aprendesse as leis, pois tinham traído Jurupari e nutrido em relação a ele unicamente a desconfiança.

Após preparar os instrumentos sob as orientações de Carida, os homens foram comer para em seguida realizar a festa. Quando a noite chegou, os instrumentos começaram a tocar sozinhos, maravilhando a todos os presentes. Jurupari disse que o tuxaua Nunuiba precisava mudar seus modos, caso contrário o dia seguinte não lhe pertenceria. Lembrou a todos da importância de ouvirem o pajé e não desobedecerem à nova lei quando ele estivesse ausente. Depois, instruiu ao pajé que soprasse nas mulheres o seu charuto. Assim, após três dias de entorpecimento, terminariam por não lembrar o ocorrido. Daquele dia em diante, o pajé passou a ser sempre obedecido.

#### *Naruna e Date.*

Naruna era a tuxaua de um belo povo localizado a oeste dos Arianda, direção na qual alguns Tenuiana seguiram após as profanações de Curán. Nesse povo, era eleito tuxaua aquele que fosse mais bonito, não importando ser homem ou mulher. Naruna encantou-se com o belo jovem Tenuiana de nome Date e disse que deveriam se casar, pelo que o rapaz pensou ser a melhor maneira de implantar as novas leis de Jurupari.

#### *Jurupari conta o fim das mulheres Tenuiana*

Quando Jurupari e Carida voltaram da terra dos Nunuiba para a Serra do Tenuiana, chegaram no exato momento em que a música dos mortos era tocada, para que os homens pudessem tomar as cinzas dos ossos de suas mães. Depois da cerimônia, encerrada com a chegada do sol, passaram três dias de luto, em silêncio, até a chegada das palavras de Jurupari. Todos deveriam descansar antes de seguir seus destinos, mas antes ouviriam a triste história de suas mulheres.

As mulheres partiram da Serra de Tenuiana tendo como guia as águas do rio, e, quando estavam bem abaixo, encontraram um povo de gente como elas, sem lei. Dizendo que a mãe da água tinha levado seus maridos, pediram para ficar ali. O tuxaua quis dar um marido a todas, mas elas recusaram, pois haviam prometido não mais se unir a homem nenhum. Disseram que se recebessem um homem seria para tratá-lo como irmão e não como marido. O tuxaua informou então que cada uma receberia um irmão para distraí-las contando histórias. Entretanto, quando os homens chegaram junto às suas novas irmãs, foram recebidos como maridos.

Esta é a história das impacientes mulheres Tenuiana.

### *Jurupari deixa-se seduzir*

Jurupari recebeu da mãe dos sonhos a visão da situação em que se encontrava Date, prestes a se casar com a tuxaua da tribo dos belos. Após confirmar tal visão junto à sombra do céu, decidiu partir com Carida para ajudar seus homens. Buscando ver se estes eram sobrepujados, decidiu que ele e Carida iriam se transformar em outros seres e obedeceriam aos costumes da terra durante a festa. Antes de partir, pediu a Carida que se despedisse dos seus parentes, pois não voltaria a estas terras tão cedo. Depois de auxiliar Date cada um tomaria um rumo distinto.

Quando Carida retornou, partiram juntos para se despedir do morro onde Jurupari nasceu e onde sua mãe, junto com as demais, foi castigada por não acreditar na palavra de Pinon, que se havia tornado o pajé Tenuiana (aquele que fecundou todas as Tenuianas no início da lenda). Jurupari nasceu para cumprir as palavras daquele velho pajé, as quais diziam que todas as mulheres, na geração por vir, por conta de sua impaciência e curiosidade, estariam impedidas de tomar decisões a respeito do bem do grupo. Pinon foi o pai desta nova geração, cuja lei perdeu sua força quando surgiu a primeira mulher perfeita. O morro tornou-se inabitado devido às sombras das mulheres e crianças ali mortas, de forma que ninguém poderia assim profanar o local onde nasceu Jurupari, nem perturbar Seuci, a dona do lago. Todos os vestígios de sua vida estavam ali, transformados em pedras. Em seguida, partiram para ajudar Date na terra de Naruna.

Chegando lá, uma jovem muito linda, que passava de grupo em grupo buscando um acompanhante para festa, deteve-se diante de Jurupari (metamorfoseado) e convidou-o. Jurupari aceitou e logo que a Lua começou a produzir seu efeito, as mulheres iniciaram as núpcias de Naruna e Date. Quando a Lua alcançou o meio do céu, Naruna serviu capi a todos os dançantes e, depois de servir a última dose, entrelaçou seus braços com os de Date. Todas as mulheres a imitaram e até mesmo Jurupari, contra sua vontade, terminou cedendo aos costumes do lugar.

Jurupari disse que, se soubesse o que o esperava, não teria ido à festa, mas agora que havia recebido uma mulher, teria que levá-la para longe antes que fosse manchada pelos homens. Decidiu também que ofereceriam a Date os ornamentos de Carida e a pele de tatu com a mandinga de Jurupari.

### *Naruna se apaixona por Jurupari. Morte de Naruna.*

Na manhã seguinte, quando Jurupari se aproximou dos noivos para dar os presentes, Naruna pôs seus olhos sobre ele e se apaixonou. Decidiu que tornaria a se casar e que Date passaria à condição de segundo marido, enquanto Jurupari seria o primeiro, pois era o jovem mais belo que já vira. Enquanto ela se empolgava, dizendo que sua vontade deveria prevalecer, sua voz foi aos poucos sumindo e sua gente ficou paralisada. Em seguida, Jurupari explicou a Date como fazer para conferir juízo àquela gente e para que Naruna se esquecesse completamente do ocorrido. Sua voz seria lei naquele lugar. Entretanto, por não saber usar direito a mandinga (que consistia na unha de uma águia que, quando posta sob o nariz, e com firme desejo no coração, tinha o poder de fazer acontecer algo esperado), Date obteve resultados equivocados. Naruna ficou inconsolável e envergonhada, decidindo se esconder dentro de um pote de caxiri. Quando descoberta pelo marido, já estava morta e sem a pele, devido à força da bebida. Jurupari partiu para o oriente com Carumá, sua esposa, para deixá-la em um lugar protegido. Date amaldiçoou-o em sua dor.

### *Novos tuxauas dos Tenuiana*

Quando o dia raiou, enterraram o corpo de Naruna ao lado de uma palmeira, onde, todas as noites, Date passou a depositar comida para as sombras de sua esposa. As leis de Jurupari foram aceitas e passaram a ser cumpridas, mas Date ficou cada vez mais triste, até que acabou morrendo. Iadié, companheiro de Date, tomou para si a mandinga que este carregava, assumiu o posto de chefe e depois velou o corpo de Date. Enterrou-o no mesmo lugar que Naruna e, assim

como fazia Date, levou comida para as suas sombras. Os Tenuiana deixaram-no lá e seguiram para outras terras para levar as leis de Jurupari.

Acontece que Iadié era mulherengo e deitou-se com diversas mulheres enquanto a sua estava grávida. Elas exigiam que ele determinasse qual delas iria lhe dar um herdeiro. Como existia um número de mulheres duas vezes maior que o de homens, Iadié ficou com medo de responder. Gidánêm, moça bela, mas ruim, foi a primeira a parir um menino e deixá-lo na porta de Iadié. Este, furioso, mandou que atirassem o menino no rio. As mulheres, revoltadas, foram até sua casa e o mataram. Em seguida, mataram todos os seus guerreiros, salvando apenas os juvenzinhos que ajudaram suas mães na luta. O mais velho deles, Calribóbó, foi eleito tuxaua. Ele conhecia e zelava pelas leis de Jurupari.

A antiga casa de Iadié passou a entoar fortemente a voz de um grilo. Era a puçanga dada por Jurupari, a qual emitia a voz de um apito (feito com uma garra de águia fechada na ponta com cera de abelha). Com ela, Calribóbó tornou-se conhecedor de todos os saberes e um grande e irrepreensível tuxaua.

*Carumá, a única mulher de Jurupari, transformada em lago.*

Jurupari e Carida seguiram com Carumá rumo ao oriente e depois subiram até quase tocar o céu. De lá, largaram Carumá que, ao cair, tornou-se cada vez maior, até que aterrissou em uma montanha. No topo desta, onde Jurupari e Carida pousaram, havia um lago rodeado de ervas de cheiro, onde estava segura a primeira mulher de Jurupari. Ali ele viria buscá-la quando sua missão acabasse.

Antes de se separarem, Jurupari revelou o segredo de sua missão para Carida. Contou que veio a mando do Sol, para buscar uma mulher perfeita com quem pudesse viver. Tal mulher não seria curiosa, nem impaciente, e saberia guardar segredo. Carida disse que no mundo não havia mulher que reunisse as três virtudes simultaneamente.

Jurupari seguiu para o oriente e Carida acompanhou o Sol rumo ao poente. Jurupari permaneceu sentado em uma pedra, observando seu próprio reflexo, enquanto Carida, meio atordoado, dormiu apenas depois que, do meio do lago, surgiu a mulher de Jurupari cantando sua música e adormecendo o fiel acompanhante. Quando acordou, Carida avistou no oriente duas silhuetas. Sozinho, partiria para seu destino.

\*\*\*

*A Anta e o Guariba<sup>80</sup>. Retirado de 100 Kixti Tukano, FUNAI 1983.*

Antigamente o aparelho com que o Guariba emite a sua estrondosa voz pertencia à Anta. E a Anta, grande como é, quando começava a gritar, os animais da floresta tremiam de medo, as folhas das árvores caíam, todo mundo ficava assombrado.

Um dia, vendo que tal situação não poderia continuar, pois tudo o que era animal só andava assustado, o demiurgo teve uma ideia: arranjou as coisas de tal modo que o Guariba enganasse a Anta e tomasse o possante aparelho. Como o Guariba não é grande e forte, poderia gritar à vontade que ninguém teria medo; e a Anta, por sua vez, ficaria com uma vozinha fina que também não daria para assustar ninguém.

Assim foi feito. Com jeito de quem não quer nada, o Guariba pediu à Anta que lhe emprestasse um pouquinho o aparelho, só para ele experimentar. A Anta desconfiou dele, mas terminou emprestando. O Guariba pegou o aparelho, passou rápido para um

---

<sup>80</sup> Designação comum aos símios platirrinós, da família dos cebídeos, gênero *Alouatta*. De coloração escura, caracteriza-se pela maxila inferior barbada e, sobretudo, pelo grito peculiar.



companheiro que estava no galho, este passou para outro e, de repente, não se sabia mais em que mão estava.

Hoje o Guariba grita forte na mata e a Anta só faz assoviar. E ninguém vive assustado como antes.

*O Guariba rouba o instrumento do Tapir. Retirado de S. Hugh-Jones, 1979.*

Depois da morte da Anaconda He, a palmeira que cresceu de suas cinzas foi cortada em pedaços e deles foram feitos os instrumentos He. O Tapir, animal terrestre do lado da água, pegou o instrumento do topo do tronco enquanto o Guariba, animal arbóreo do lado do fogo, pegou o instrumento da parte de baixo da palmeira. O Tapir buscou abusar de seu instrumento matando e prevenindo os nascimentos das crianças. Esta é uma ameaça que pode ser compreendida como distúrbio de certo tipo de periodicidade ou alternância entre o mundo espiritual, He, e o humano, pois crianças humanas vêm do mundo espiritual e retornam para ele quando morrem. O Guariba objetou dizendo que o instrumento do Tapir deveria ser utilizado como propósito contrário, como facilitador dos nascimentos das crianças; por isso ele tomou o instrumento da posse do Guariba e deixou para este aquele que possuía até então (S. Hugh-Jones, 1979:228 – tradução livre).

*O menino Caapi (Kapi-masa). Retirado de Piedade (1999), seção de mitos.*

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

- antebraço direito - *bo're-kapi-daa* (“caapi branco”)
- o antebraço esquerdo - *kuri-kapi-daa* (“caapi de nó”)
- o braço direito - *merê-kapi-daa* (“caapi de ingá”). Estes três tipos são utilizados nas danças e festas.
- o braço esquerdo - *baya'ri-daa* (“caapi do bayá”). De dois diferentes tipos: *imi-daá-kapi* e *numio-daá-kapi*; são os caapis que são misturados para se tornar *bayá*.
- tripas - *masarí-kapi-daa* (“caapi do saber”), para dar inteligência e fortalecer a memória.
- penis - *puri-kapi-daa* (“caapi de folha”)

- coxa direita - *kapi-daa*, para a cura de doenças, dores, para passar o efeito de venenos.
- espinha dorsal - *uhúke-kapi-daa* (“caapi da febre”), para baixar a febre.
- cóccix - *yaíwa-kapi-daa* e *wa’î-kapi-daa* (“caapis do pagé”), para a iniciação do pagé.

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

*A Origem dos Miriá-põ’ra, os Instrumentos Sagrados*<sup>81</sup>  
Retirado de Piedade, 1997.

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

Ye’pa-o’akihi começou a derrubar paxiúbas e despedeçá-las. No lugar em que tirava cada paxiúba ficava uma pedra. Ele queria distribuir os *miriá-põ’ra* para os índios homens, e enganava as mulheres dizendo que não estava derrubando paxiúba, mas sim outras madeiras, como *kasâ*, só que era paxiúba mesmo. As mulheres queriam saber, porque já usavam paxiúba para o ipeori-pihi<sup>82</sup>. Ye’pa-o’akihi sabia quantos índios havia no mundo, e cortava o número certo de paxiúbas. Então, ele foi entregar os *miriá-põ’ra* para os Ye’pâ-masa, e disse para o velho *Muhi-puu*<sup>83</sup> que ele deveria entregá-los a seu filho primogênito e ensiná-lo a tocar e dançar. Os *Muhi-puu po’ra*<sup>84</sup> viviam no rio da água-preta (ako-yiisa)<sup>85</sup>. O primogênito deveria se tornar um grande chefe e *bayá*.

Numa alta madrugada, o pai *Muhi-puu* disse a seu filho primogênito: “Filho, acorde e vá tomar banho no porto, lá tem *paâ-po’o uase*<sup>86</sup> que eu tirei especialmente para você tomar banho. É uma coisa muito especial, vá logo!”. Na maloca todos dormiam muito, e na verdade o pai *Muhi-puu* queria que o primogênito fosse até o porto e encontrasse os *miriá-põ’ra*, que estavam lá, encostados no pé de uma árvore<sup>87</sup>.

Mas o primogênito estava com sono e preguiça, e não foi. O pai mandou a segunda vez, e nada. Mandou de novo, e o primogênito nem se manifestava, não queria ir mesmo. Então as irmãs acordaram e a mais velha disse: “nós que temos que trabalhar e fazer caxiri, não temos tempo para fazer sabão, e nossos irmãos, que são homens, não querem ir, então nós vamos tomar banho no porto”. Dizendo isso, as mulheres se levantaram, e a mais velha disse ao pai: “pai, deixa meu irmão dormir. Ele é homem, quando acordar terá tempo de buscar casca para se banhar. Eu e minhas irmãs vamos tomar banho com o sabão que o senhor preparou para ele”. As mulheres estavam reclamando dos homens, pegaram fogo com *turi*<sup>88</sup> chamaram os homens de mulheres, e assim foram ao porto se banhar, e os homens ficaram dormindo. O velho pai ficou irritado e gritou: “por causa disto você fará somente trabalhos de mulher!”. Os braços dos irmãos ficaram finos, como se fossem de mulheres.

As mulheres já sabiam onde procurar o sabão, pois haviam escutado a conversa do pai com o primogênito. Mas quando elas chegaram no pé da árvore que o pai dissera, não encontraram nada. É que os *miriá-põ’ra* são seres vivos e estranhos, que se escondiam das mulheres para que elas não os encontrassem. Mas as mulheres viram aquelas coisas fugindo e se escondendo em meio às raízes aéreas da árvore *nikoo*<sup>89</sup>. Pareciam vultos, e as mulheres os cercaram e pegaram. Foi uma surpresa para elas ver

que eram objetos estranhos de paxiúba. Elas se perguntavam: “o que será isso?”, “para que serve?”, “por que será que nosso pai tirou isto para nosso irmão?”. Elas não sabiam que estavam descobrindo os instrumentos sagrados. Se tudo tivesse corrido bem, esta seria a hora da manifestação da música sagrada dos *miriá-põ’ra*, seria um momento solene para os homens. Mas eles estavam dormindo, e as mulheres estavam tentando fazer alguma coisa com os *miriá-põ’ra*. Umas pegavam com as mãos, outras com os pés, tentavam enfiar na boca, no ouvido, no nariz, na vagina. Ficaram tentando por muito tempo. Numa dessas tentativas, elas meteram a mão nas entranhas dos instrumentos, fazendo sair a alma da força espiritual deles, que saiu em forma de passarinho *basô-miri*<sup>90</sup>, fazendo muito barulho e voando pela mata.

Nesse momento estavam reunidas muitas mulheres ali. Havia muitos peixes também, que tinham ido ali para esperar os homens. O peixe *Watucupá* disse para as mulheres: “eu sei como tocar os instrumentos sagrados, mas não vou ensinar-lhes mulheres de cu fedorento!”. As mulheres atiraram uma pedra nele, e ela ficou cravada na cabeça dele para sempre. Então apareceu o peixe *Acará* pequeno, e também disse: “mulheres de cu fedorento, não vou lhes ensinar nada!”, e recebeu uma pedrada na cabeça também. O terceiro peixe que apareceu era um miha<sup>91</sup>, que perguntou a elas: “o que estão fazendo?”, a que elas responderam “estamos tentando descobrir como funciona isto”. O miha então se transformou em gente, e começou a ensinar-lhes a tocar. Soprou os instrumentos, e as mulheres iam aprendendo, cada um dos *miriá-põ’ra*, e também as danças. Foi neste momento que o som dos instrumentos sagrados soou pela primeira vez depois da origem do mundo, e cada ser musical dos *miriá-põ’ra*, neste momento, se manifestou e se desenvolveu completamente. Eles são as almas dos Ye’pâ-masa.

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

O velho pai estava muito irritado e com raiva, mas deixou-as entrar na maloca, e elas tocaram os *miriá-põ’ra* dentro da maloca. Enquanto a música fluía sem empecilhos, ele planejou matá-las e recuperar os instrumentos. Mas as mulheres perceberam o intento do pai, e fugiram rio Papury acima para *Ãhû-Bu’u*<sup>92</sup> levando todos os *miriá-põ’ra* e o conhecimento da música. Na maloca de *Ãhû-Bu’u*, as mulheres executaram o cerimonial completo com os instrumentos sagrados, juntamente com todos os moradores. Mas o velho pai *Muhi-puu* as estava perseguindo e se aproximou da maloca, e viu as mulheres no auge do ritual, exuberantes, em pleno desenvolvimento do processo musical, pois tudo ainda estava em processo de desenvolvimento, só iria culminar mais tarde. Elas tocavam e dançavam maravilhosamente, vestindo pomposos ornamentos cintilantes. Enquanto isso, o primogênito estava em meio aos afazeres femininos, carregando nos braços a massa para a mandioca. Por isso os homens têm o antebraço chato, enquanto o antebraço das mulheres é roliço. O velho voltou para sua

casa e chamou seus filhos dizendo: “Filhos, nós somos homens! Não podemos deixar as coisas como estão. Temos que ir buscar o que é nosso, nossos filhos musicais, os *miriá-põ’ra*. Tuas irmãs são mulheres, elas não devem ficar com os instrumentos”. E assim eles partiram com a firme decisão de recuperar os *miriá-põ’ra*, que as mulheres lhes haviam roubado.

Aproximaram-se de *Ãhû-Bu’u* pela Serra do Gavião<sup>93</sup>, mas as mulheres perceberam e fugiram para a cachoeira de notiri<sup>94</sup>, levando os *miriá-põ’ra*. Escondidas ali, perceberam novamente que os homens estavam chegando, e fugiram para Pariponta, onde esconderam os *doê*<sup>95</sup> no fundo de um igarapé e começaram a fazer o cerimonial de novo. Percebendo a chegada dos homens, fugiram novamente, agora para *Tõ’óka-Paa-Wi’i*<sup>96</sup>.

Em cima de uma pedra, próximo a esta cachoeira, o velho *Muhi-puu* estava muito zangado, queria logo matar as mulheres. Ele pensava. Então, levantou-se e deu pimenta-de-grilo<sup>97</sup> ao primogênito, e pediu para ele cuspir, e da saliva que caiu formou-se o cipó *Apuí*<sup>98</sup> preto. Mas o pai não gostou da cor do cipó, e pediu ao segundo filho que fizesse o mesmo. Da saliva deste, formou-se o cipó de *Apuí* esbranquiçado. Mas o pai também não gostou da cor, e pediu para o filho caçula para mastigar a pimenta *kura-biá*<sup>99</sup>, e cuspir. Do fio de saliva desceu inteiro um lindo cipó *Apuí* branco, e então o pai ficou muito satisfeito e disse: “Muito bem, é assim que eu quero!”. E dizendo isso, cortou o cipó que saía da garganta do filho caçula, deixando o tronco, que é a traqueia do homem. Isto aconteceu com o filho caçula porque ele é que seria o dono do conhecimento e da sabedoria. É assim que na cultura *Ye’pâ-masa* os filhos caçulas são dotados de inteligência, e, portanto, da sabedoria.

Foi então que o velho *Muhi-puu* transformou este cipó numa árvore *simió*<sup>100</sup> e desta madeira fez surgir o *simiômi’i-põrero*, um outro ser musical sagrado que as mulheres ainda não conheciam<sup>101</sup>. Este ser musical possuía poderes sobrenaturais, e seu som é assustador, forte como um trovão<sup>102</sup>.

As mulheres, em *Tõ’óka-Paa-Wi’i*, já estavam organizando um ritual de iniciação com os *miriá-põ’ra*, fazendo tudo muito corretamente. O velho pai irritou-se muito com isso, espiando escondido no mato. Viu sua filha mais velha vestida de *bayá*, comandando tudo com autoridade e maestria, desempenhando esta função muito bem, cuidando dos mínimos detalhes. O velho ficou muito irritado, e disse: “Como vocês, mulheres, ousam fazer isto?”. No entanto, ficou espreitando no mato, esperando o momento certo para atacá-las.

A cerimônia já estava no seu auge, as mulheres dançando e tocando os *miriá-põ’ra* até seu limite e bebendo muito *capi*<sup>103</sup>, quando o velho *Muhi-puu* deu o golpe final: apareceu e tocou o *simiômi’i-põrero* com muita força, e o som foi tão brutalmente assustador e forte que todas as mulheres jogaram os instrumentos sagrados no chão e correram, gritando de medo: *abiiiiiii!! abiiiiiii!! abiiiiiii!!*<sup>104</sup>. Somente a filha mais velha não correu. Ela estava com um instrumento curto e roliço, e o enfiou na vagina dizendo: “este instrumento é meu!”. Aquele instrumento nunca mais saiu da mulher, e assim formou-se o canal do útero, por onde passam as crianças ao nascer. Depois disso fugiu, e com a irmã menor, urinaram em cima de uma pedra, deixando ali dois buracos, um grande e um pequeno, que ali estão até hoje.

Depois disso, o velho e seus filhos recolheram tudo, com muito cuidado, e assim os homens recuperaram os instrumentos e a sabedoria da música sagrada integralmente. O filho caçula assumiu o papel de *bayá* e os homens rapidamente adquiriram o conhecimento, como se já soubessem tudo. As mulheres, como estavam embriagadas sob o efeito do *capi*, até hoje não sabem quem tomou delas os instrumentos musicais, as

danças, o conhecimento e o ritual de iniciação, e nem sabem mais como são os *miriá-põ'ra* e como se faz para tocá-los. Este é um segredo dos homens.

Após isto tudo, os homens começaram a organizar o primeiro ritual de iniciação. As mulheres, que foram proibidas de assistir e participar (e esta regra vale até hoje) nem ficaram sabendo. Elas estavam tentando descobrir quem havia tomado os instrumentos delas. Desconfiaram de seu pai e irmãos, e para ver suas pegadas, as mulheres peneiraram cinza e espalharam o pó no chão de toda a maloca onde os homens haveriam de dançar se os tivessem roubado. Os homens, sem perceber nada disso, dançaram e tocaram muito naquele local, sem desconfiar. Depois disso, o chão ficou cheio de marcas, mas a mãe deles, *Pekâ-turu*<sup>105</sup>, peneirou mais cinza no chão, apagando as pegadas. Quando as mulheres foram ver, encontraram o chão intacto conforme elas haviam deixado, e concluíram que não havia sido o pai e os irmãos que haviam roubado os *miriá*. Então atribuíram o roubo a seres desconhecidos, e foram se lamentar. Foram para o rio Uaupés, e ficaram num local chamado *Itapinima*<sup>106</sup>, que fica perto da foz do Uaupés. Ali se lembraram da forma dos instrumentos, e desenharam na pedra.

A primeira grande cerimônia foi a mais importante, porque serviu para distribuir o conhecimento do ritual de iniciação e suas danças dos *miriá-põ'ra*. Ela aconteceu em *diá-wi'i*<sup>107</sup>, no rio Uaupés. Foi a partir daí que outras tribos aprenderam e o conhecimento foi distribuído.

Mas, acontece que se o filho primogênito tivesse ido tomar banho no porto naquela madrugada em que seu pai lhe falou que havia preparado o sabão, então teria acontecido do jeito certo: os *miriá-põ'ra* teriam se manifestado para os homens, e no grande dia, em *diá-wi'i*, os *miriá-põ'ra* apareceriam como seres vivos com força espiritual própria, culminando assim o processo de desenvolvimento da música, dos cerimoniais e danças sagradas, e o primogênito teria se consagrado grande *bayá*, e sob sua coordenação a grande festa teria se desenvolvido, terminando com a chegada do *kapi-masa*<sup>108</sup>, e finalmente este ser completaria tudo com os componentes finais e as cerimônias especiais. Depois disso, aconteceria que o *diá-kata*, vindo de *õpekó-ditara* faria um *Dabacuri* de *witõ* aos *Ye'pa-masi*<sup>109</sup>.

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

#### Notas:

<sup>81</sup> Este mito me foi contado duas vezes, uma por *Su'egi* e outra por Alfredo Fontes, a última versão sendo a mais densa, que ele coletou a partir de relatos de vários “velhos”, e que ele chamou de *Miriá-põ'ra Kiti*. As duas versões se completam em muitos pontos, mas há algumas diferenças. Vou me referir a estas através de notas de rodapé. Uma versão Desana deste mito se encontra no livro de *Pārõkumu e Kehiri* (1995:102-105).

<sup>82</sup> Peça principal do tripode para processamento de mandioca, feita de madeira de paxiúba.

<sup>83</sup> *Muhi-puu* significa “sol-lua”.

<sup>84</sup> O sib ancestral que recebeu os *miriá-põ'ra*, e que na versão de *Su'egi* é Desano. O sentido da palavra *Muhi-puu* aponta para isso, significando “sol” ou “lua”. Entre os *Ye'pâ-masa*, os Desano são chamados “gente do dia”.

<sup>85</sup> O rio Papury

<sup>86</sup> Casca de árvore que os nativos usam para banhar-se, o “sabão de índio”.

- 87 *Yakoagi*, a “árvore das estrelas”, que tem uma base quase “quadrada”.
- 88 Vara comprida usada para fazer fogo, pois queima fácil e lentamente, deixando sempre uma chama na ponta. Nome científico desconhecido.
- 89 “Pau de raiz alta”, espécie não identificada.
- 90 Conhecido como pássaro-*acutiwaya*, que tem um assobio muito agudo e forte. *Acutiwaya* (em língua geral) é um pequeno roedor, em língua Ye’pâ-masa é *basô*, muito comum na região. Nome científico não identificado.
- 91 Em língua geral: jacundá.
- 92 Onde fica a atual Cachoeira do Pato, no Monte-de-beijú, no rio Papury.
- 93 Em frente à Cachoeira do Pato, em território colombiano.
- 94 Cachoeira da Ariranha, onde hoje é a Missão de Teresita, em território colombiano.
- 95 “Traíra”, um dos instrumentais sagrados *miriá-pô’ra*.
- 96 “Casa-do-flagrante”, atualmente conhecida como Cachoeira do Aracapá, perigosa cachoeira do rio Papury onde todas as embarcações têm de ser carregadas.
- 97 Em língua Ye’pâ-masa: *musiró-bia*.
- 98 Não identificado.
- 99 Porção-de-pimenta
- 100 *Monopteryx angustifolia*, em língua geral *uacú*.
- 101 Ver “Instrumentos Musicais Ye’pâ-masa” (Piedade, 1997:43).
- 102 A palavra *simiómi* em língua Ye’pâ-masa, quer dizer nuvem negra de tempestade.
- 103 Bebida feita à base de *banisteriopsis caapi*, alucinógeno também conhecido como *yagé*.
- 104 Grito de medo em língua Ye’pâ-masa.
- 105 Em língua Ye’pâ-masa: mariposa, ou pedaço de lenha.
- 106 Em língua geral: pedra desenhada.
- 107 Em língua Ye’pâ-masa: casa do rio. Este local também é conhecido como *pam^Èri-wi’i* ou *miriá-pô’ra-wi’i* (casa dos instrumentos sagrados).
- 108 Menino-caapi, ver o mito “estória do menino caapi”.
- 109 *Diá-kata*: pato; *ôpeko-dítara*: lago do leite, atual Rio de Janeiro; *dabacuri*: festa de troca de bens; *witô*: plumas; *masi*: plural de *masa*: gentes.

#### **Anexo 4: imagens**

Todas as imagens foram retiradas de S. Hugh-Jones (1979).





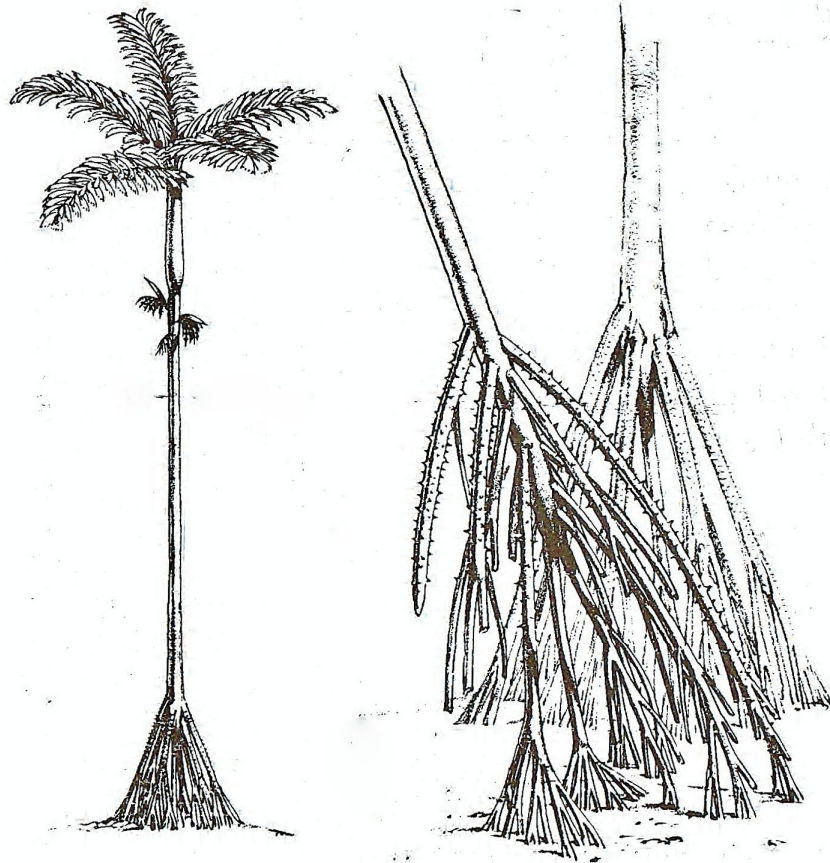


Fig. 12 The paxiuba palm (*Iriartea exorrhiza*) with detail of buttress roots (after Wallace 1853)