

A MUSICOLOGICA
KAMAYURA'

Rafael José de Menezes Bastos

FUNAI — OGPC / DEP — 1978

Biblioteca Digital Curt Nimuendajú
<http://www.etnolinguistica.org>

Capa

aspecto do ritual do "Tawurawāná", realizado no "hoka'yterip", 'terreiro', em frente ao hoka'y', 'tapuí'. Observe-se a estrutura núcleo-periferia, no núcleo, dois "maraka'yp", 'mestres de música' (o primeiro, em pé, tocando o "tawurawānáakāmity", 'chocalho de "tawurawāná" e cantando; o segundo, sentado, o nūmiatotó", ao solo), e três "inamiepy", 'aprendizes'. As meninas em linha, numa segunda periferia, são 'participantes', embora facultativas. Note-se a casa estilo tradicional xingüano, à esquerda, e o "rancho" à direita (residência de duas pesquisadoras do Instituto Lingüístico de Verão). Ao fundo, vegetação característica da região.

A MUSICOLÓGICA KAMAYURÁ:
PARA UMA ANTROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO
NO ALTO-XINGU

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL

781.7
B327m

Musicologica Kamayura :



21000030458

Rafael José de Menezes Bastos



TOMBO. : 88886



SBD - FFLCH
BIBLIOTECA DE FLORES
E CIÊNCIAS SOCIAIS

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO

Departamento Geral de Planejamento Comunitário
Divisão de Estudos e Pesquisas

Brasília — 1978

781.7
B327 m

Índios Kamayurá
Música Indígena
Musicologia

ÍNDICE

0.0. APRESENTAÇÃO

0.1. ADVERTÊNCIA	13
0.2. SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO	15
0.3. AGRADECIMENTOS	19
NOTAS	21
0.4. NOTA SOBRE A GRAFIA DAS PALAVRAS INDÍGENAS	23

1.0. CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

1.1. OS KAMAYURÁ E O ALTO-XINGU	27
1.2. MÚSICA COMO CÓDIGO CULTURAL: NOTAS PARA UMA TEORIA DA MÚSICA	37
1.2.1. De fazer música: repensando a Etnomusicologia	37
1.2.2. De falar sobre música: etnografias velhas e novas	43
1.3. KAMAYURÁ, GENTE: TRABALHO DE CAMPO ENTRE ÍN- DIOS NÃO-FEROZES OU AMÁVEIS, O ETNÓGRAFO COM UMA POSTURA TAMBÉM NÃO-FEROZ OU AMÁVEL	49
NOTAS	58

2.0. CAPÍTULO II: ALGO SOBRE O CONHECIMENTO KAMAYURÁ

2.1. O VERBO ANUP : DE 'OUVIR' A 'COMPREENDER'	75
2.2. MÁQUINAS PARA VIAJAR NO TEMPO: O MAWE e o ÃNG	81
2.3. BREVE NOTA SOBRE A COMPARAÇÃO EM KAMAYURÁ: O 'IGUAL', O 'SEMELHANTE' E O 'DIFERENTE'; O 'POR EX- CELÊNCIA'; O 'MEMBRO DE'	85
NOTAS	87

3.0. CAPÍTULO III: MUSICOLOGIAS KAMAYURÁ

3.1. NOTA PRÉVIA	95
3.2. A NOÇÃO DE IHU	97
3.2.1. A oposição entre 2ihu / né'eng	98
3.2.1.1. O subdomínio 2ihu : análise e descrição acústicas Kamayurá	100
. Sobre o 'tamanho' (dimensão i): a extensão de 2ihu	102
. Sobre a 'força' (dimensão ii): a intensidade de 2ihu	104
. Sobre a 'origem' (dimensão iii): o timbre de 2ihu	104
3.2.2. A oposição entre 2né'eng / maraka	106
3.2.3. A categoria maraka	107
3.2.3.1. Nota prévia: desenvolvimento da categoria maraka	107
. A oposição kewere / 2maraka	107
3.2.3.2. A musicologia Kamayurá: de 2ihu a maraka ...	108
. Sobre o 'tamanho'	109
. Sobre a 'força'	111
. Sobre a 'duração'	111
. Sobre a 'velocidade'	111
. Sobre o 'processamento gramatical'	111
. Sobre a 'origem'	112
.. Sobre os 'processos de geração'	112
.. Sobre as 'maneiras de tocar e cantar'	113

O sistema em uso: um discurso musicólogo Kamayurá	113
3.2.3.3. Os marakatap , 'instrumentos musicais'	113
. Apresentação dos 'instrumentos musicais' ...	116
1. 3maraka	116
2. Nūmiatotó	116
3. 2awirare	117
4. 2awirare'i	117
5. 2uru'a	117
6. 2uru'aatýt	117
7. Ta'akwara	117
8. Tarawi	118
9. Yaku'i	118
10. 2kuruta	119
11. 2kuruta'i	119
12. Kūyāhapí	119
13. Arikamō	119
14. Kūyāhām	119
15. Nūmiatotó	119
16. Warañumia	119
17. Parapara	122
18. Uriwuri	122
19. Yaku'iakāmity	122
20. Yakokoakāmity	122

21. Payeakámitý	122
22. Kwaryrakámitý	122
As classificações dos marakatap	122
.. Apresentação da taxonomia	125
.. As dimensões de contraste da taxonomia de marakatap	125
.. Definições componenciais das categorias terminais de marakatap	132
.. Árvore do conjunto	132
.. Considerações finais sobre a taxonomia geral de marakatap	133
.. Três reclassificações de marakatap	134
.. Sobre a construção, afinação e execução dos marakatap	138
.. Sobre a construção	138
.. Sobre a afinação	138
.. Sobre a execução	139
Notas	140
4.0. CAPÍTULO IV: SÓCIOMUSICOLOGIAS KAMAYURÁ	
4.1. NOTA PRÉVIA	147
4.2. A VIAGEM DO VERBO AO CORPO PASSANDO PELA MÚSICA: MÚSICA COMO COISA RITUAL	149
4.3. ESTRUTURAS ELEMENTARES SOCIAIS, POLÍTICAS, ECONÔMICAS E MUSICAIS	155
4.3.1. A oposição entre homens e mulheres: 3marakatete x ni3marakateteyte	155
4.3.2. O 'dois' e o 'três' (e também o 'um', o 'quatro', o 'cinco' e o 'muito')	155

4.3.3. 'Substância' e 'elaboração' musicais	159
4.4. CRIAÇÃO, APROPRIAÇÃO E TRANSMISSÃO MUSICAIS:	161
4.5. A MACRO ESTRUTURA DE REALIZAÇÃO DO RITUAL: O -YAT, 'PATROCINADOR', O MARAKA'ÿP , 'MESTRE DE MÚSICA' ('OFICIANTE') E OS KAMARA , 'PARTICIPANTES'	161
4.6. OS 2ÑÚMIAMA'ÉARE'ÿY : NOTA SOBRE O COMPLEXO DAS "FLAUTAS SAGRADAS" ENTRE OS KAMAYURÁ	171
NOTAS	177
5.0. CAPÍTULO V: CONCLUSÃO	
5.1. OS KAMAYURÁ, O ALTO-XINGU E A MÚSICA: PARA UMA ANTROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO NO ALTO-XINGU	185
5.2. DA MUSICOLOGIA À MUSICOPATIA: IDÉIAS PARA UMA PESQUISA DE DOUTORAMENTO	191
NOTAS	192
REFERÊNCIAS	193
Apêndice	211

apresentação

Este é o texto, pouco modificado, de minha dissertação de mestrado, apresentada em outubro de 1976 à Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

As modificações aqui introduzidas são de muito pequena monta, todas com a tendência de apenas tentar corrigir os mais evidentes equívocos, exageros, imprecisões, faltas, etc, da edição original, não tendo eu tido, assim, efetivamente, o objetivo de rever a dissertação, como talvez devesse fazer.

Uma dissertação de mestrado — ao menos esta minha —, é muito a ritualização das tensões e inseguranças porque passa o estudante no seu primeiro noviciado em direção à vida científica. Neste sentido, mudanças mais profundas na versão original podem vir a transformá-la em peça completamente diferente, o que se, por um lado, certamente, terá suas vantagens, pelo outro, representa antecipação, imprópria a meu ver, daquilo que só a maturidade do estudante e a crítica dos colegas poderão com efeito realizar.

Quero agradecer muito especialmente aos Profs. Roque de Barros Laraia, Daniel Gross e Anthony Seeger o fato de me terem ajudado, com sinceridade, no ritual de defesa de minha dissertação. Suas observações — infelizmente nem todas aqui incorporadas —, efetivamente me fizeram melhorar a percepção do tema do meu trabalho, coisa que devo, mais especialmente ainda, ao Prof. Laraia, que assumiu a orientação do mesmo e, assim, depois, a Presidência da Banca, desde momento particularmente difícil de meu noviciado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. A Roque, pois, a minha gratidão pela sua completa disponibilidade, mais uma vez comprovada.

No final, quero de novo deixar bem clara aqui a gratificação que o tratamento dos meus colegas da FUNAI — especialmente os da Divisão de Estudos e Pesquisas do Departamento Geral de Planejamento Comunitário —, me propiciou durante todo o tempo em que estive envolvido neste trabalho, gratificação esta tornada especialmente explícita pelo apoio e interesse que o General Ismarth de Araújo Oliveira, Presidente do Órgão, tantas vezes demonstrou com relação ao mesmo.

sumário da dissertação

A presente dissertação — apenas início de projeto muito mais amplo —, tem por objeto o meta-sistema de cobertura verbal do sistema musical dos índios Kamayurá do Alto-Xingu, meta-sistema este que inclui, basicamente, classificação e nomenclatura das coisas musicais. Inintencionalmente, assim, em tão poucas palavras, já estará audível o plano do projeto a que me referi acima: falar sobre x e “fazer” x delimitando formas de conhecimento muito diferentes — proposição especialmente crucial neste caso, quando x é música —, o trabalho ora apresentado se contenta em só estudar a primeira destas formas, o projeto a longo prazo, no entanto, pretendendo abordar as duas integradamente, objetivando, no final, uma colaboração de médio e longo alcances à Antropologia da Comunicação — à Semântica Musical em particular —, estes alcances se definindo em termos, o primeiro, do Alto-Xingu no referente aos índios xingüanos, o segundo, da teoria antropológica no geral.

Fique estabelecido, pois, que o objeto da presente dissertação é, sistematicamente, tão somente aquele meta-sistema, o tratamento do sistema propriamente falando tendo ficado para o futuro, esta seqüenciação se devendo a diversos motivos. De início, coloque-se o fato de que a compreensão do primeiro conjunto é estratégica para o entendimento do segundo, o discurso verbal sendo, como é, um dos mais fundamentais aportes, de um lado, da cultura, de outro, da Antropologia; depois, pese-se o outro fato, interdependente com relação ao primeiro, de que o estudo antropológico de objetos verbal-cognitivos dispõe já de apreciável armação, o que com tanto vigor não pode ser dito no referente à música, o **corpus scientiarum musicarum**, antropológico e das ciências sociais no geral, estando a merecer um tão urgente quanto primordial corte epistemológico.

Sobre a diferenciação e relação entre os dois conjuntos acima referidos, registre-se, inicialmente, que a natureza gnosiológica (1) do meta-sistema é, basicamente, verbal-cognitiva, a estrutura taxonômica, i.e. de inclusão vertical e contraste horizontal, dela sendo o princípio lógico elementar. Por outro lado, o sistema de conhecimento musical, muito embora, no plano de expressão, seja também de base cognitiva, no plano de conteúdo se instala nas matrizes afetiva e psicomotora, fundamentalmente. Note-se que a relação entre os dois sistemas se desenha em termos da **indicação** (conforme adiante) do segundo pelo primeiro.

Por oposição ao tradicional modelo literário — depois lingüístico —, da expressão e do conteúdo estruturalmente isolados, meu trabalho se baseia no pressuposto do compromisso existente entre estes dois planos, colocando-se, assim, portanto, próximo a pensadores que estabelecem o **meio** e a **mensagem** como co-constrangedores. Assim, pensa-se aqui a percepção junto da conceptualização, este tipo de postura garantindo o pleno estabe-

lecimento das naturezas gnosiológicas do meta-sistema e do sistema envolvidos, bem como o da natureza da relação vigente entre os mesmos — relação, como se disse, de **indicação** e não de **tradução**: aqui, a armação verbal-cognitiva define-se como informação armazenada sob forma codificada indireta, não penetrando no campo semântico-musical propriamente dito, só elicitável, este, via o **meio** próprio (2).

Com relação à música, a omissão da Antropologia chamada "geral" assim como o fechamento da Etnomusicologia tem como base, entre outras, o primado verbal-cognitivo do conhecimento Ocidental, assim como, conseqüente, o falso dilema **sonoro-não sonoro**, isso tudo alimentando aquele modelo da expressão e do conteúdo descolados — que, de resto, tenta tornar verdadeira a falacia do **verbo** como tradutor de tudo: o presente estudo aponta, entre outras, para a idéia de que no Alto-Xingu o cerimonial é linguagem franca, intraduzível, intraculturalmente e de forma direta, por língua, coisa que se fale. Assim, não é nem por falta nem por acaso que os xingüanos o que se dizem o façam, basicamente, cantando, tocando, dançando.

Além de também atuar no tema da adaptação ecológica e, dentro dele, no da relevância do ouvir e do "fazer" música, a dissertação tem preocupações "sociológicas", estudando os rebatimentos do conhecimento musical na ordem social e vice-versa. Admite-se o meta-sistema verbal-cognitivo como **indicador** do sistema musical, tomado, este, como a **base** da expressão musical: é esta expressão que, como ponte, **transforma** o mito na dança, a **suíte** mito-música-dança configurando o cerimonial, a linguagem franca xingüana.

A dissertação está dividida em cinco capítulos, o primeiro (**Introdução**) sendo a sua armação teórico-metodológica. Aqui, estudo o Alto-Xingu e, nele, os Kamayurá, o objetivo da investigação sendo a apresentação, em grandes linhas, destes índios, inclusive no que toca às relações dos mesmos com a sociedade xingüana no geral, com a sociedade indígena do Alto-Xingu e, também, com o mundo dos brancos ali presente (3): o cerimonial e, aí, a música, é ponto focal do estudo que propõe uma visão um tanto nova da área, para o que se procede a uma rápida análise da bibliografia pertinente. Ainda na **Introdução**, no segundo ponto, sucintamente me dedico a uma releitura das literaturas etnomusicológica e etnocientífica, considerações, de muito pequena monta, sobre o Claude Lévi-Strauss das musicológicas nas **Mitológicas** também sendo feitas. Esta releitura pretende ser a base do meu pensamento sobre a música como código cultural e sua colocação na área cultural do Alto-Xingu. Concluo o primeiro capítulo com uma seção sobre o meu trabalho de campo.

O segundo capítulo (**Algo sobre o conhecimento Kamayurá**) apresenta sumária e exploratoriamente uma etnografia do conhecimento desses índios, isto do ponto de vista gnosiológico geral, com o objetivo de estabelecer certos princípios cruciais da sua lógica. Pretendo aqui, entre outras coisas, evidenciar a relevância do canal auditivo entre os Kamayurá, para tanto trabalhando no tema das relações entre adaptação ecológica e conhecimento.

O capítulo três (**Musicologias Kamayurá**), juntamente com o que se lhe segue, é o cerne desta dissertação. No primeiro, trago à luz o meta-sistema acima referido, encontrando-se aqui o acento etnocientífico do presente trabalho. Este capítulo tem o seguinte roteiro: o domínio **ihu**, 'corrente sonora'; os subdomínios **2ihu** (4), 'corrente sonora qualquer', e **ñeeng**, 'linguagem'; os subdomínios menores **2ñe'eng**, 'língua falada', e **maraka**, 'música'; o plano geral do subdomínio menor **maraka**, 'música'; os **mara-katap**, 'instrumentos musicais'.

O quarto capítulo (**Sociomusicologias Kamayurá**) estuda os rebatimentos da música nas ordens social, política e econômica, e vice-versa, o ritual sendo o ponto focal da análise. Tem-se aqui, pois, a abordagem do domínio intersecção do musical com o social em amplos termos, não faltando a esta abordagem trabalho sobre a estrutura do discurso cerimonial dos referidos indígenas.

Finalmente, coloca-se a **Conclusão**, quinto capítulo da tese. Reestudo aqui dois tópicos: o cerimonial, e, dentro dele, a música como linguagem franca xingüana, tentativa de levar adiante as profecias de Hymes (1967) no que respeita à Antropologia da Comunicação — isto, aqui, com ponto de concentração na música. Neste tópico, procuro sumarizar a releitura que fiz na **Introdução**. Concluo a tese apresentando idéias que tudo têm para orientar a segunda parte do meu projeto científico no Xingu.

Esta dissertação tendo — como já se disse anteriormente e adiante se verá de forma concreta —, um especial apoio na Etnociência, desta não adota, no entanto, a afetação formalista que se resume nas contenções da suficiência, elegância e parcimônia, tal rebeldia se devendo a motivos de diversas naturezas, começando pelo convencimento de que conhecer é algo de extremamente doloroso, dramático, difícil e compromissado, algo em que não cabe, portanto, neutralidade, muito menos a axiológica. Acrescente-se a este motivo básico, dois outros: o de a minha personalidade não se coadunar com tanto equilíbrio, ou, por outra, se equilibrar muito diferentemente; e o de eu querer aqui cumprir a tarefa fundamental do etnógrafo, qual seja a de, o mais abrangentemente possível, tentar revelar a realidade; mesmo que, com esta perspectiva de abrangência, venha ele a correr o risco de modelos e todos os fatos apresentados não concordarem integralmente.

agradecimentos

Este trabalho — solitário, pelo caminho próprio que constrói; acompanhado, pela simpatia dos muitos que o povoam —, não seria exequível sem a ajuda, orientação e boa vontade de muitas pessoas e instituições, pensados aqui os aspectos tanto de infra quanto de superestrutura. Creio ser a **Apresentação** de uma dissertação de mestrado um lugar próprio para os registros que agora faço, por mais pessoais e desnecessários que eles possam parecer a outros.

Inicialmente, quero agradecer aos professores Levy Damiano Cozzella e Rogério Duprat por me terem ajudado a aprender a pensar a música estruturalmente, isto no Departamento de Música da Universidade de Brasília de 1965. Ainda desta época da Universidade, agradeço a meus mestres Eudoro de Souza e Agostinho da Silva (o pai) o privilégio de convivência tão iluminante com os pensamentos, respectivamente, clássico e luso-brasileiro, coisa que a existência do Centro de Estudos Clássicos e do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses tornou viável.

A Pedro Agostinho da Silva devo tanto a introdução na área antropológica quanto a orientação durante o meu primeiro período de campo entre os Kamayurá em 1969. A Pedro, assim como a todo o pessoal do Centro Brasileiro de Estudos Indígenas, agradeço, enfim, a feliz passagem da Música para a Antropologia. A Luiz Heitor Correa de Azevedo e a José Maceda devo um estímulo e orientação que, mesmo de longe (França e Filipinas), se mostraram extremamente importantes.

Do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília agradeço a todos os membros, especialmente, no entanto, aos Professores Roberto Cardoso de Oliveira, Júlio César Melatti, Elmer S. Miller e Daniel Gross. Ainda do Programa, e de forma especial, a meus orientadores nesses três anos de trabalho, Professores Peter Silverwood-Cope, P. David Price e Roque de Barros Laraia, quero agradecer a orientação de altíssimo nível que me propiciaram, orientação esta que teve como características o que de melhor pode haver em universidade.

De meus colegas de noviciado no Programa, de todos, mas especialmente de Diógenes, Marinho, Cleonice, Orlando, Terri, Maria das Graças e Heraldo, quero agradecer a contribuição inestimável a meu processo de iniciação.

A meus colegas músicos, Carlos Alberto Faria Galvão e Luiz Botelho Albuquerque, devo muito da substância do que pude aprender, assim como um apoio e incentivo fundamentais. Especialmente a Luiz devo o melhor entendimento acústico-matemático de muitos dos meus dados Kamayurá.

A Fernando e Hermenegildo José de Menezes Bastos, Roberto Pinho, Luiz Carlos Pontual de Lemos; a Olympio e Ordep José Trindade Serra, Franklin Roosevelt Góes da Silva, Hermano Penna, Maria Luiza de Lavenère Bastos, Maria Zélia da Silva Rocha Serra; a Luiz Werneck de Castro Filho,

Flora Pati Werneck de Castro, Iraci Lopes da Silva e Maria Rocha Miranda Penna devo a convivência com as preocupações científicas e humanísticas que forjaram a possibilidade mesma do projeto cuja parte inicial agora concluo.

Do Centro Brasileiro de Estudos Indígenas e de D. Mariana Alvim agradeço a bolsa de pesquisa em Etnomusicologia de 1969-70, assim como o financiamento do trabalho de campo em 1969.

Ao Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) e ao Convênio Fundação Ford-Fundação Universidade de Brasília agradeço as bolsas de estudo que financiaram meu mestrado. Ao Convênio devo ainda o financiamento do trabalho de campo de 1974.

À Fundação Educacional do Distrito Federal agradeço a inestimável consideração de me ter concedido licença com vencimentos durante meu período de campo de 1974, parte do tempo imediatamente seguinte a ele e de maio a setembro de 1976.

À FUNAI, através de todo o seu pessoal do Departamento Geral de Planejamento Comunitário, especialmente do da Divisão de Estudos e Pesquisas, quero agradecer a grande colaboração, a proteção até com que me cobriu enquanto eu redigia esta dissertação: registro especialmente a consideração dos Professores George Cerqueira Leite Zarur, Rubens Auto Cruz Oliveira, Delvair Montagner Melatti, Maria da Conceição Militão Rocha, Isa Maria Pacheco Rogedo, Ana Maria da Paixão e Celina Maria Jardim Braga.

Agradeço ainda, daqui, as permissões e apoio para entrar em campo. Especialmente, a este último respeito, quero deixar marcada a grande ajuda de Sidnei Possuelo, administrador do Posto Indígena Leonardo Villas-Boas, que envidou todos os esforços no sentido de me apoiar o trabalho em 1974. A atitude de Sidnei e de sua esposa, D. Terezinha Possuelo, assim como a minha atitude, cabalmente me demonstraram como as possíveis contradições existentes entre sertanista e antropólogo podem, e devem, ser superadas pela e na objetivação do índio. Ainda da FUNAI, do Xingu, agradeço aos heróis Cláudio e Orlando Villas-Boas a simpatia pelo meu trabalho; assim como a colaboração de todos os servidores dos Postos Leonardo Villas-Boas, Diauarum e Kretire.

Aos Kamayurá devo a substância desta investigação, assim como uma imensa disponibilidade para comigo; além disto, a eles sou devedor de uma hospedagem fidalga. Dificilmente poderei expressar meus sentimentos a seu respeito, por tudo que para mim são, por tudo o que fizeram por mim. Agradeço especialmente a Takumã, Tarakuay, Kotok, Sukuri, Yawayka, Tatap, Yawaykumã, Pirakumã, Kari, Yaci, Kutsapý, Wahu, Makari, Kanutari, Ayra, Mapi, Týwý, Kânari, Kakaca, Kurimatã, Apumí, Kawi e Mýtý'ý. Dos Yawalapití, agradeço particularmente a Kanatu, Pirakumã e Aritãna, assim como aos irmãos Kamayurá ali residentes, Ayupu e Yanumakakumã. Finalmente, quero agradecer a meu mestre Irituary, pensador Trumai.

- (1) Uso aqui o termo **gnosilogia** despido de seu compromisso metafísico, neste sentido, pois, não se opondo, ele, ao de **epistemologia**, de matriz mais positivista. Com aquele termo quero me referir ao conhecimento como um todo, abrangendo aqui, portanto, os domínios cognitivo, afetivo e psicomotor. Sobre estes três domínios e a teoria que os estabelece, conforme a **Introdução**.
- (2) Sobre a noção de relação de **Indicação**, diferente da de **tradução**, veja a **Introdução**, adiante.
- (3) Conforme se verá na **Introdução**, o modelo do Alto-Xingu aqui adotado subentende, entre outras, as noções de **sociedade xingüana** e do **Alto-Xingu**, a primeira coincidindo com a chamada **área do uluri** ("área cultural do Alto-Xingu") e a segunda com o sistema social que abarca todos os habitantes indígenas da região.
- (4) Sobre o valor fonético do alfabeto Kamayurá aqui adotado, veja as páginas seguintes (**Nota sobre a grafia das palavras indígenas**). Conforme se verá adiante, note-se que, entre outras, as formas fonológicas de **lhu**, **ne'eng**, **maraka** e **marakatap** apresentam diversos significados, isto devido seja à polissemia ou ao trabalho simultâneo em níveis diferentes de contraste. Conforme adiante, tal diversidade de significados será sinalizada aqui pela prefixação da forma fonológica com números diferentes, i.e., "1-", "2-", etc.

nota sobre a grafia das palavras indígenas

Sobre a língua Kamayurá, da família Tupi-Guarani (conforme a apresentação de Melatti 1970:44-50 da classificação das línguas indígenas brasileiras, ainda inédita, de Aryon Dall'Igna Rodrigues), existem os trabalhos de Harrison (s.d. e 1968), Sälzer (1974a e 1974b) e Sälzer e Clapper (1974), o primeiro e o último sendo tão somente o **Formulário dos vocabulários padrões para estudos preliminares nas línguas indígenas brasileiras** (veja Museu Nacional 1960). Deve-se reconhecer, portanto, o estágio ainda bem inicial dos seus estudos, meu trabalho, por natureza, nada podendo acrescentar a esta situação.

A grafia das palavras Kamayurá aqui adotada reflete uma intenção estritamente fonética, o quadro dos sons que eu percebi desta língua, aproximado ao de Sälzer (1974a:10), sendo o seguinte, no alfabeto de Pike (P) e no "prático" (p) usado nesta dissertação:

1. Consoantes:

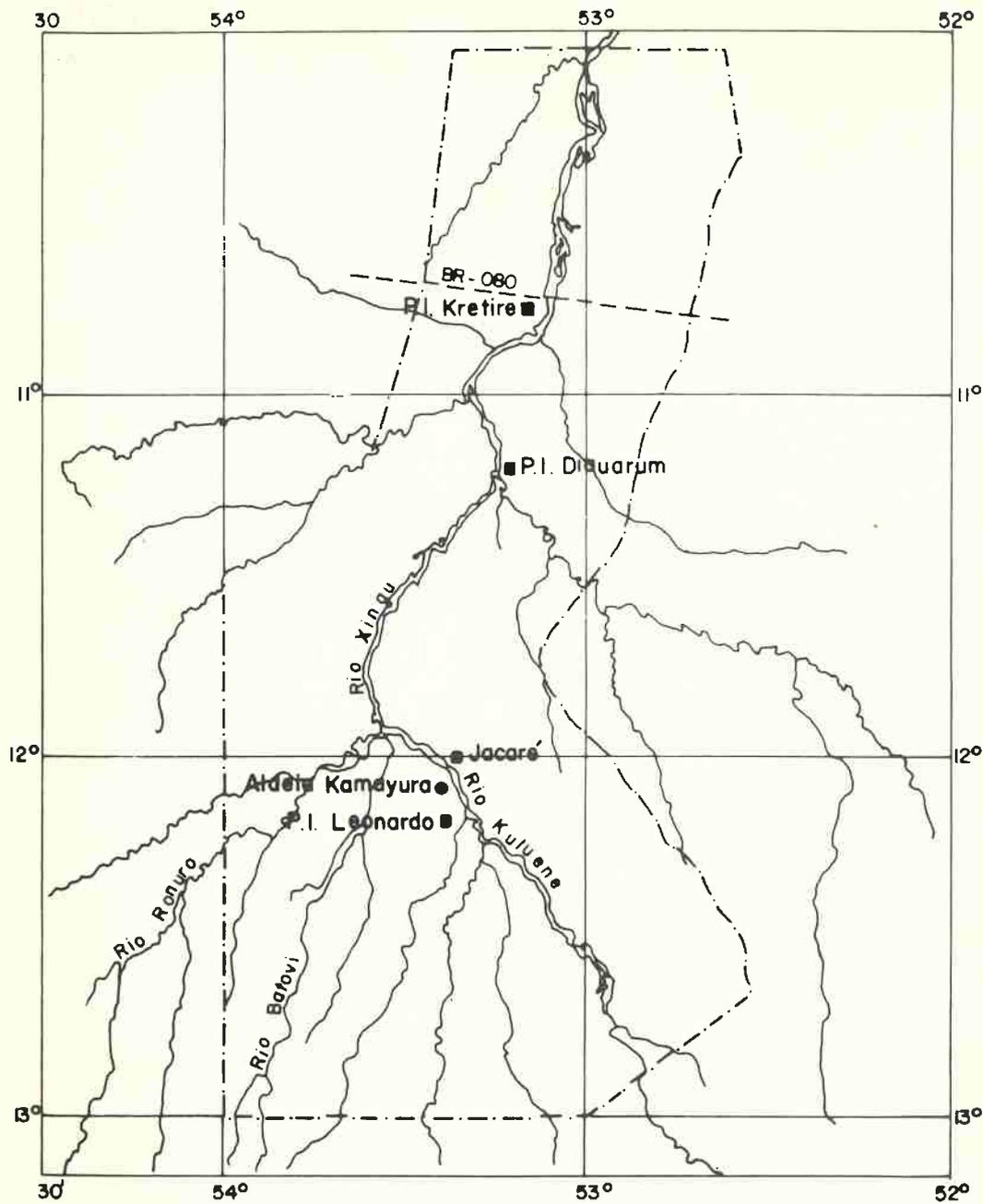
	bilabial		alveolar		alveopalatal		velar		glotal	
	(P)	(p)	(P)	(p)	(P)	(p)	(P)	(p)	(P)	(p)
oclusiva	p	p	t	t			k	k	ʔ	
africada			ts	c						
nasal	m	m	n	n	ɲ	ɲ	ŋ	ng		
continuante	w	w			y	y			h	h
flap			r	r						

2. Vogais Orais:

	anterior		central		posterior	
	(P)	(p)	(P)	(p)	(P)	(p)
alta	i	i	ɨ	ɨ	u	u
baixa	ɛ	e	a	a	ɔ	o

3. A nasalização, que pode ocorrer em qualquer vogal, e que, ocorrendo, rege a palavra inteira, é aqui indicada pelo til (~), o qual, no entanto, representa palatalização quando sobre o **n**. Acento não é indicado, recaindo sempre na última sílaba.

Sobre a grafia dos nomes dos grupos indígenas brasileiros, procurei atender à convenção e/ou listagem, respectivamente, da 1ª (1953) e 2ª (1955) Reunião Brasileira de Antropologia (veja 1955a e 1955b), exceções feitas para Awetí (que escrevo Awiti), Kuikútl (Kuikúro) e Yawarapití (Yawalapiti).



PARQUE NACIONAL DO XINGU

Fonte - MI - Fundação Nacional do Índio

----- Limites do Parque

introdução

Os Kamayurá e o alto-xingu

O Alto-Xingu compreende as terras marginais aos formadores do Rio Xingu, caracterizando-se pela abundância de grandes e pequenos rios muito piscosos; destes, o Ronuro, o Batovi e o Kuluene são os mais importantes. O relevo aqui é quase nulo, apenas levemente marcando os interflúvios, a cobertura vegetal sendo, a sul, a de cerrado típico do Brasil Central, de vez em quando a esta se interpondo matas ciliares; a norte, as árvores encorpam, resultando uma floresta de transição para a de tipo amazônico.

Observa-se na região uma rígida oposição entre as estações seca e chuvosa, esta última se estendendo mais ou menos de outubro a abril; nesta época as águas podem subir muito de nível, alagando as grandes extensões de terras de várzea. Note-se que, por se localizarem em terra firme, os aldeamentos e roças indígenas estão livres deste transtorno. Já na seca, é comum o céu quase completamente sem nuvens, o que só muda a partir de setembro, que o já tem carregado, inclusive da fumaça das queimadas. (1)

A região, que abriga atualmente quinze grupos tribais (2), foi reservada como Parque Nacional do Xingu em 1961, isto como resultado de pretensões indigenistas que datam de 1952. Em 1968, ocorreu a primeira alteração no traçado original do Parque, tendência que se acelerou com o decreto de 1971, que mudou substancialmente seus limites (3).

Por sua natureza geográfica, que condiciona difícil acesso por todas as vias, a área se caracterizou até há bem pouco tempo como **refúgio** para os grupos tribais que para lá foram se dirigindo, este deslocamento se tendo dado devido, provavelmente, a rearranjos demográficos que remontariam ao século XVI. Refugiados, ali ficaram, os grupos, mais ou menos resguardados de incursões alienígenas, tanto da sociedade nacional quanto, inclusive, de sociedades indígenas outras, isto durando até fins do século passado, de quando datam as primeiras penetrações "civilizadas", documentadas, na região, levadas a cabo pelo naturalista alemão Steinen (veja 1940 e, depois, 1942). A partir daí, diversas expedições foram se sucedendo (veja Meyer 1897, Schmidt 1942), sendo que na década de 40 deste século os Irmãos Villas-Boas, na vanguarda da Expedição Roncador-Xingu (veja Meirelles 1960: 253-259 principalmente e **passim**), ali se estabeleceram definitivamente. A política imposta na área pelos Villas-Boas mostrou-se extremamente produtiva, conseguindo resguardá-la da ocupação, sempre iminente, por parte de segmentos da sociedade brasileira que, atualmente, no entanto, a cercam com grandes estabelecimentos agro-pecuários ("fazendas"), a norte já estando, inclusive, o território, cortado pela rodovia federal BR-080.

Quando Steinen chegou ao Alto-Xingu, encontrou aí já consolidada a **sociedade xingüana**, composta de grupos que, a uma provavelmente muito grande diversidade sócio-cultural original, conseguiram, com o passar do tempo, sobrepor uma notável uniformização, não atingida, esta, no básico,

somente no plano lingüístico. Galvão (1949, depois 1960) estabelece o Alto-Xingu como área cultural, os seus membros sendo exatamente os grupos tribais que formam a sociedade xingüana (4).

Habitam no Alto-Xingu, porém, tanto os índios xingüanos quanto os grupos "intrusivos", recentes e não, os primeiros atualmente se espalhando em torno do Posto Indígena Leonardo Villas-Boas (onde também se localizam os Txikão), sendo que os não-xingüanos têm centro a norte, no Posto Indígena Diauarum (Suyá, Yuruná, Kayabí e Krenakoro) e, rios abaixo ainda, no Posto Indígena Kretire (Txukahamãe) (veja mapa).

De um ponto de vista legal, no presente o acesso civilizado à área faz-se muito limitadamente, em princípio somente sendo possível através de vôo semanal do Correio Aéreo Nacional: cientistas sociais, funcionários da FUNAI e turistas são os visitantes mais constantes aqui. Ainda deste ponto de vista, a saída de índios é, também, extremamente controlada, via de regra só se dando nos casos de tratamento urgente de saúde. Note-se, no entanto, que o atual cerco que a sociedade nacional faz ao Alto-Xingu torna essas contenções quase frouxas, isto consideradas tanto as saídas de índios quanto a entrada de "civilizados", a isso tudo se acrescentando o fato da existência, dentro já dos limites deste território, de uma base de apoio do Correio Aéreo Nacional, o Jacaré (veja mapa). Esta base, também elemento grandemente dissociativo, está ali instalada desde já cerca de 1947.

Atualmente, a região do Alto-Xingu pode ser entendida como comportando diversos sistemas de relações sociais, diversas sociedades não-congruentes entre si mas articuladas numa escala de graus de partilhamento e abrangência sócio-culturais, isto se evidenciando, entre outros critérios, pela vigência de tipos distintivos de relações de identidade étnica. No começo da escala, estão, de **per si**, todas as quinze unidades locais (tribos) (5) da área, **i.e.** os Kamayurá, Kayabí, Txikão, Kalapálo, Awití, etc; estas sociedades se definem, em todos os domínios, pelo grau de partilhamento máximo e de abrangência mínimo, efetivando-se pelo tipo de relação "membro de tribo qualquer da região do Alto-Xingu — membro de (mesma) tribo qualquer da região do Alto-Xingu". O segundo grau da escala localiza a **sociedade xingüana** e se evidencia pelo tipo de relação de identidade étnica "membro de tribo qualquer xingüana-membro de tribo (diferente) qualquer xingüana" Diminui, agora, o nível de partilhamento, aumentando o de abrangência, os domínios, respectivamente, lingüístico e, dentro outros, cerimonial, sendo grandemente explicitadores disto. Em seguida, se coloca a sociedade de todos os habitantes indígenas do Alto-Xingu, a relação típica agora sendo "membro de tribo qualquer xingüana — membro de tribo qualquer não-xingüana". Com nível de partilhamento mínimo e de abrangência máximo, em todos os domínios, este é o grau final da escala, em termos indígenas. Exacerbada a abrangência e quase anulado o partilhamento — mais uma vez todos os domínios sendo considerados —, é que se coloca o grau da escala que localiza o confronto do mundo indígena com o dos "brancos". Se antes a escala explicitava sociedades tribais, todas indígenas, aqui vai ela apontar para uma sociedade interétnica branco-indígena, as diferenças exis-

tentes entre estes dois tipos de sistemas de articulação étnica, sendo aqui estabelecidas conforme Cardoso de Oliveira (1974: 2). Dois subtipos dessa última sociedade (interétnica) podem ser divisados na área: um primeiro que se define pelo contato do índio com o branco enquanto filtrado, isto é, controlado, pela FUNAI; e um segundo, que se concretiza em termos das relações do indígena com os habitantes das "fazendas" e da Base Aérea do Jacaré, relações estas ocorrentes à revelia do órgão governamental. Note-se que no primeiro caso os atores "civilizados" são aqueles cientistas sociais, funcionários, turistas, etc, entrados legalmente no Parque: a ideologia do contato aqui é basicamente protecionista. Já o segundo tipo de sistema se enquadra, tipicamente, na categoria "sistema de fricção interétnica assimétrico", cunhado pelo mesmo Cardoso de Oliveira (veja op. cit.: 2-5).

O modelo acima exposto, que, a par de administrar um emprego extremamente útil das noções de **cultura** e **sociedade**, é um estabelecimento "êmico" xingüano (6), tem para esta dissertação a virtude, "ética", de, sem me obrigar a malabarismos de reconstituição de identidade étnica me propiciar a plenamente clara definição de meu objeto de estudo: a presente dissertação se propõe a abordar os índios Kamayurá centralmente do ponto de vista de um dos seus muitos subsistemas de conhecimento cultural que produzem comportamento altamente aceitável, simultaneamente, nos níveis intra (Kamayurá) e intertribal (xingüano), no primeiro nível este grupo local sendo **referencial**, no segundo, **varietal**. Note-se que, com isto, não se quer nem isolar nem anular a especificidade Kamayurá com relação a seu contexto xingüano, tão somente se advogando estabelecê-la, coerentemente, em termos de um modelo de vigência nativa e analítica a um só tempo. Por outro lado, o modelo não impede incursões para além do mundo da **área do uluri** ("civilizado" e ou indígena), isto, no entanto, e somente assim, na medida em que as mesmas se revelem sistematicamente necessárias, este discernimento sendo importante na direção já de uma crítica da Etnologia do Alto-Xingu naquela sua tendência característica de tão somente descartar o xingüano do não-xingüano e, todos, do "civilizado", desintegrando-os assim. (7)

As etnografias que desde Steinen (1940 e 1942) até aqui vêm estudando os grupos da região do Alto-Xingu raramente se dão conta de que estão de frente a um processo de mudança sócio-cultural de grandes proporções, na imensa maioria das vezes cada uma delas se colocando, tão somente, em termos de seu presente etnográfico particular, isolando-se, por outro lado, no seu objeto específico, **i.e.** tribo, de análise. A este isolamento — acrescenta-se —, o que se tem seguido, quase sempre, tem sido ou generalização xingüana não-circunstanciada ou, também, singularização excessiva do grupo local abordado. Além disso, como já foi dito, quando muito, grande parte dessas etnografias se tem contido, de maneira quase antinômica, na oposição "xingüano-não xingüano", assim descurando, pois, o fato capital de que o sistema que realiza esta última oposição é o mesmo que elabora as sucessivas, de "índio-não índio" e "qualquer grupo tribal da região do Alto-Xingu — qualquer grupo tribal da região do Alto-Xingu (diferente)".

Muito embora esta dissertação não seja um estudo nem de mudança nem de situação de contato — inclusive se definindo ela em termos apenas de um grupo local e, deste, de dois cortes sincrônicos muito curtos, num período, também pequeno, de seis anos —, muito embora isto aqui aconteça, a reflexão diacrônica, sobre esse processo multilateral, não é a ela estranha, ao contrário estando aqui presente como preocupação fundamental, geratriz mesmo.

Tomado o Alto-Xingu como **área de refúgio** que, com o correr do tempo, passou a abrigar cada vez mais e mais grupos étnicos (8), para que esta situação de contato multilateral não resultasse em ruptura, a direção que a mesma tomou foi a da uniformização sócio-cultural em praticamente todos os domínios, assim se configurando a "compressão cultural" de que fala Galvão (1953: 10). Os focos deste processo são dois, interdependentes: no âmbito indígena intertribal, o mundo xingüano, aqui podendo-se ainda divisar, mais ou menos conjecturalmente, um subfoco, o do "xingüano antigo" (9); e no âmbito interétnico, os segmentos da sociedade nacional brasileira ali presentes. Assim, as tendências características do processo têm sido as da incorporação, primeiro, pelos não-xingüanos de estruturas xingüanas e, segundo, por estes, de nacionais. Os sentidos diversos são bem mais raros, disto, no entanto, não se querendo depreender nem que esses focos sejam entidades estáticas nem que os não-xingüanos não tomem alguma parte focal nas mudanças.

Pois bem, é dentro desta perspectiva dinâmica de percepção do Alto-Xingu que esta dissertação procura se mover: o cerimonial e, dentro deste, a música, tem se revelado como um dos sistemas mais importantes no sentido da concretização desse processo, isto se estabelecendo a tal ponto que parece ser ele, o cerimonial, não só o mais vigoroso atestado da identidade xingüana, como, também, e relevantemente, a condição **sine qua non** da sua própria vigência, a xingüanidade sendo, como se viu, o foco indígena das mudanças.

Uma sociedade, para ter existência, precisa de dispor de um ou mais sistemas de comunicação que tornem viável o estabelecimento de relações entre seus membros. Na região do Alto-Xingu, considerada em termos daquela escala característica de articulação de seus diversos sistemas de relações sociais, há, para cada um destes, um ou mais sistemas de comunicação apropriados. No nível interétnico - (índio-"civilizado"), - a língua portuguesa é específica, na medida em que é ela o único sistema universal de troca de mensagens, aqui se podendo, pois, dela falar em termos de língua franca (10). No âmbito intertribal mais amplo (xingüano-não-xingüano), à vigência desta língua se deve somar uma série de outros sistemas de comunicação, todos eles, no entanto, no caso, menos importantes em termos de universalidade. Entre estes, estão, por exemplo, a troca de mulheres e o comércio, notando-se, pois, também neste caso, que o Português tem foro franco. No grau intratribal, primeiro daquela escala, os sistemas de comunicação disponíveis são muitos e vários, incluindo-se todos aqueles que normalmente se estabelecem no seio de qualquer sociedade aglutinada em termos de grupo

local. Resta-me refletir, agora, sobre o segundo ponto da escala, aquele que se refere à sociedade intertribal xingüana.

Três principais sistemas de troca de mensagens têm sido registrados como atuantes interdependentemente na **área do uluri**: o matrimonial, o comercial e o cerimonial (Basso 1973a, 1973b, 1973c; Gregor 1969; Zarur 1972). O primeiro se explicita através de casamentos entre membros de grupos locais diferentes, casamentos estes que vão estabelecer alianças entre os mesmos. Estas alianças atuam tanto no nível mais amplo das tribos intervenientes quanto no dos grupos residenciais e/ou faccionais de cada uma de **per si**. Assim há, por exemplo, alianças Kamayurá-Yawalapiti e Kamayurá-Waurá, tanto quanto as há das particulares casas e/ou facções que especificamente realizam as trocas (11).

O segundo daqueles sistemas de comunicação, o comercial, atua no âmbito da troca de mercadorias, tendo duas formas alternativas de efetivação: uma, cerimonial, envolvendo tribos; e outra, individual, que se concretiza entre pessoas de grupos locais diferentes. No primeiro caso, são os produtos distintivos tribais que, basicamente, são trocados; no segundo, o comércio envolve ampla e variadíssima gama de bens. Note-se que essas duas formas de troca atuam também no nível intertribal (12).

O terceiro sistema, que terá tratamento mais específico nos capítulos IV e V desta tese, é o do cerimonial intertribal xingüano. Consiste ele na realização conjunta, por parte de dois ou mais grupos locais, de um diversificado repertório de rituais. Este sistema — que se organiza, tripartidamente, de acordo com a **suíte** mito-música-expressão corporal —, é, de todos os comentados, o de maior repercussão e especificidade identificadora no âmbito da sociedade xingüana, a participação nele de grupo local qualquer representando distinção de efetiva xingüanidade; isto ainda mais porque os dois outros, os já estudados, não são específicos da **área do uluri**, atingindo também, como se viu, os limites mais amplos da sociedade indígena do Alto-Xingu (13).

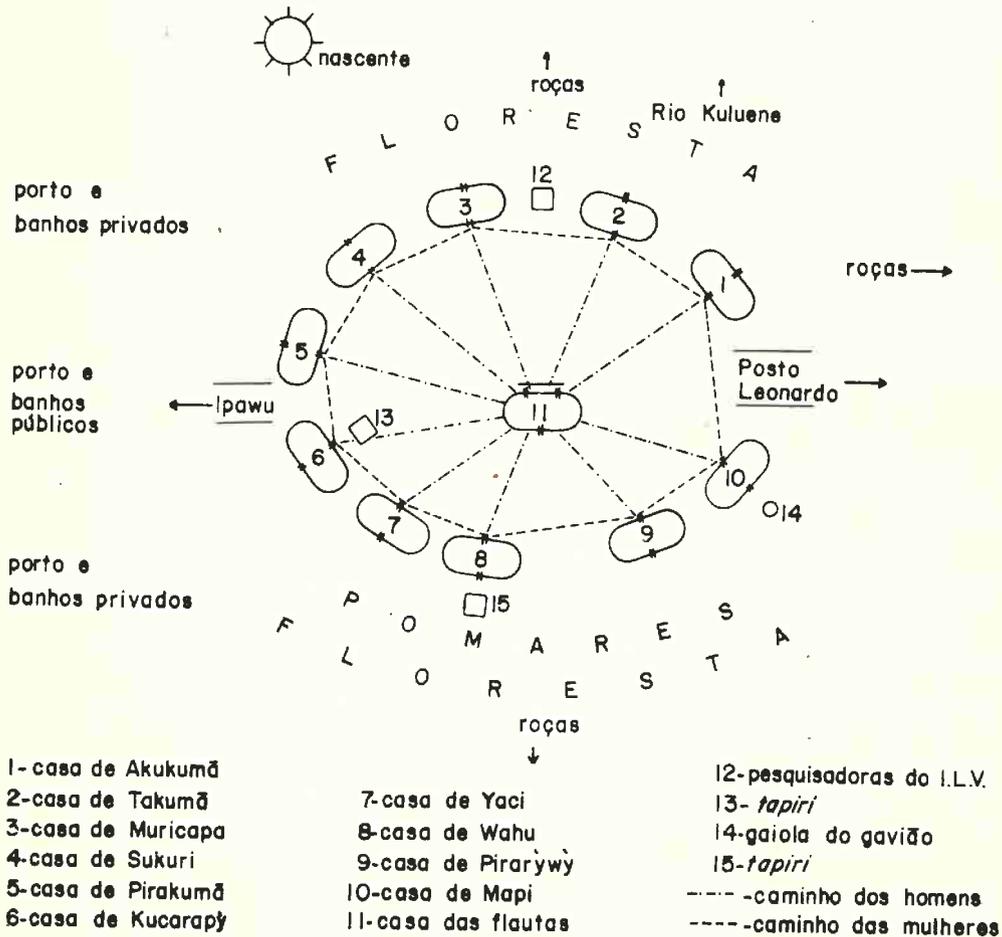
Admitido como instalado na região do Alto-Xingu um processo de mudança de grandes proporções, processo este que na atualidade desenha os diversos grupos étnicos participantes em sociedades que se articulam de acordo com uma escala de partilhamento e abrangência sócio-culturais; levantado o mundo xingüano, a **área do uluri**, como foco deste processo, no âmbito indígena; estabelecido o cerimonial xingüano e, assim, a sua música, como ponto crucial deste foco, como a linguagem por excelência da xingüanidade; isso tudo configurado, é que se coloca uma das preocupações geratrizes deste trabalho: estudar a música xingüana na medida também que isto possa instrumentar o conhecimento de uma das direções capitais daquele processo.

A atual (14) aldeia dos índios Kamayurá (10°6' de latitude sul e 52°21' de longitude oeste) se localiza cerca de 10 quilômetros a norte do Posto Leonardo Villas-Boas, às margens sul da Lagoa Ipawu, mais ou menos a 500 m desta, estando aproximadamente a 6 km do Rio Kuluene, que lhe fica à direita (veja mapa). Do Posto, ela é atingida através de picada que corta

extensa mata ciliar que daí vem até perto dela, se adensando já nas circunvizinhanças.

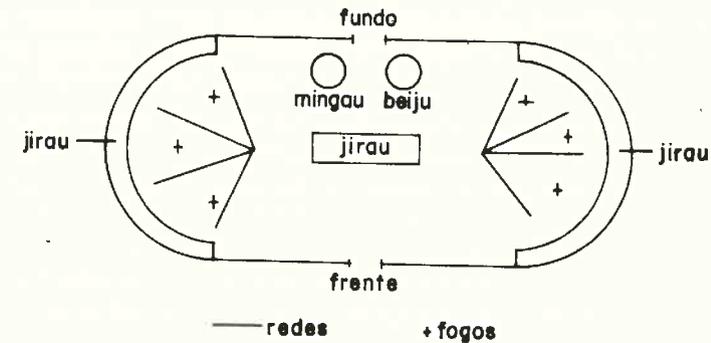
A aldeia conta com dez casas — uma ainda em construção (parcialmente coberta) mas já habitada —, dispostas mais ou menos circularmente segundo os diâmetros aproximados de 130 m e 110 m, tudo conforme o esquema a seguir, tentativo no dimensionamento.

No **hoka'yterip**, 'terreiro', espaço público e cerimonial por excelência, está, mais ou menos à frente de 8, o **tatap**, **tapuwī** ou "casa das flautas" (15), aí existindo também, frontalmente a 6, um pequeno **tapiri** sem "paredes" para o trabalho de preparo da mandioca desta casa. É na frente do **tapuwī**, sentados no toro aí colocado, que os homens conversam todo fim de tarde, na "roda dos fumantes". No **hoka'yterip** os homens circulam preferencialmente no sentido dos raios que partem das casas em direção ao **tatap**, as mulheres no da circunferência formada por aquelas. Observe-se ainda na aldeia, o **tapiri** provisório entre 2 e 3, onde habitam duas pesquisadoras do Instituto Lingüístico de Verão.



Para fora da aldeia há a picada para o porto e banhos públicos na lagoa, por detrás das diversas casas as havendo mais privadas. Estas conduzem também a **lpawu**, ao Kuluene, a outras aldeias da área, sendo também os caminhos para as roças, para banhos mais reservados no lago e para incursões na floresta. Atrás de cada casa há um pequeno pomar, a de número 10 tendo ainda a gaiola do **wýrapý**, 'gavião-real' (**Harpya Harpyja**, Lin.) (16), de penas muito prezadas e de considerável valor de troca. A casa 8, nos fundos, também possui um **tapiri** que seu dono em Português chama de "cozinha", aí sendo realizadas diversas tarefas entre as quais as referentes ao preparo da mandioca e à construção de peças artesanais como, por exemplo, bancos, raladores de mandioca, etc.

O interior das casas pode ser assim rapidamente representado:



Ao centro, se localiza um **jirau** para guarda de apetrechos de domínio público e de uso comunal, pela periferia se estendendo destes de emprego privado e individual. Atrás do **jirau** central existem dois fogos, o do **mohet**, 'mingau' (doce), à esquerda, e o do **mēnu**, 'beiju', à direita, este último também sendo usado para o cozimento de peixes; estes fogos têm uso comunal. Note-se que a dieta destes índios (Carneiro 1974: 74) compõe-se basicamente de mandioca (85%) e do peixe (10%), a coleta e a caça muito pouco representando (5%); a mandioca é cultivada pelo sistema da derrubada e queimada. Nas partes laterais da casa dispõem-se as **redes**, que se aglutinam por família conjugal, entre estas havendo também pequenos fogos individuais, ou de casal, que servem tanto, à noite, para o aquecimento, quanto, a qualquer hora, para o preparo de peixe. Os fundos da casa, incluindo sua parte imediatamente exterior, são usados, basicamente, para o trabalho de cozinha (feminino) e artesanal (feminino e masculino), tarefas que são realizadas desde mais ou menos 10 até cerca de 16 horas. A partir daí é que se começa a usar intensivamente o espaço frontal da moradia, que também se estende ao exterior imediato, as pessoas, normalmente mulheres e crianças, agora aí se sentando com a atenção voltada para o que se passa no **hoka'yterip**, especialmente na frente do **tapuwī** (17).

A população da aldeia, conforme o quadro demonstrativo abaixo, soma 152 pessoas, aqui se incluindo os não-kamayurá residentes por casamento ou "asilo" (18).

IDADE	MULHERES	HOMENS	TOTAIS
0-5	10	16	26
6-10	12	12	24
11-15	8	5	13
16-20	7	8	15
21-25	10	6	16
26-30	6	7	13
31-35	6	6	12
36-40	4	4	8
41-45	6	3	9
46-50	2	2	4
51-55	3	2	5
56-60	2	1	3
61 em diante	2	2	4
TOTAIS	78	74	152

Esta população se distribui pelas dez casas de maneira não uniforme, os números máximo, mínimo e médio de habitantes por unidades sendo, respectivamente, 21, 7 e 15,2.

Cada casa é ocupada por um núcleo de irmãos masculinos ao qual se somam primos paralelos seus, esposas e filhos de todos, esposas e filhos de seus filhos, eventuais ascendentes daquele núcleo. Esposos de suas filhas e suas proles também aí moram temporariamente. O senior deste núcleo é o **morerekwat**, 'representante', da casa, que recebe seu nome. Note-se que o núcleo tem a tendência a segmentar-se até a unidade, isto devido à neolocalidade de seus membros júnior já amadurecidos e em busca de prestígio (19).

A residência pós-matrimonial é temporariamente uxorilocal, mecanismo que garante ao pai da noiva, pelo noivo, o pagamento em serviços pela cessão de sua filha. Virilocalidade ocorre muito raramente e somente em caso de o noivo ser filho ou irmão mais moço de **morerekwaratuwiap**, 'grande representante', o pagamento aqui sendo feito somente através de bens (20).

Para os Kamayurá todo e qualquer indivíduo é o resultado da **-awýkýtýte**, 'criação', 'elaboração', pela genitora, da **-a'ýt**, 'esperma', do genitor, a contribuição deste último aqui sendo a de transmitir substância, a da primeira, propriamente, a de, a partir daí, criar, acrescentando. As duas contribuições são pensadas, igualmente, imprescindíveis no processo. Note-se que do genitor se diz que ele **-awýky**, isto é, ao pé da letra, 'trabalha', a criança, **-awýkýtýte**, 'trabalha diferente', i.e. 'criar', 'elaborar', sendo,

literalmente, o desempenho da genitora. Note-se ainda que **-a'ýt** indica tanto o sêmen quanto, referencialmente, o conjunto da prole ou, individualmente, o F, f, FI, fi, FFIP ou fFIP de ego masculino (21). Enquanto 'esperma', a **-a'ýt** é tida como uma espécie de leite, diferente do materno porque este é o **potap**, 'alimento', característico de bebês, o paterno sendo, exatamente, aquilo que, elaborado pela genitora, nascerá como criatura. Observe-se, por outro lado, que este leite paterno é alimento de **-ama**, 'vagina', isto levando a crer que para o Kamayurá é a mulher que **káru**, 'come', o homem quando os dois **ménó**, 'copulam'. Finalmente, observe-se que **-ama** é também o vocativo para mãe de ego.

A contribuição do genitor no fabrico de crianças não parece ser coisa original sua, mas, sim, ancestral patrilinearmente, a substância que ele transmite já lhe sendo em essência atributo dado, pronto, armazenado possivelmente na próstata. "Em essência" porque, efetivamente, a **-a'ýt** depende da alimentação em termos quantitativos e no sentido, também, da manutenção de sua boa qualidade: o **mohet**, 'mingau' (doce), é especialmente bom para estes dois objetivos. Note-se que essa substância paterna é como que o sobro vital da criança, algo de diretamente ligado ao mundo das origens, "sobrenatural" (conforme adiante).

A contribuição da genitora, por outro lado, é dela própria, nada tendo a ver, portanto, com ancestral, sua substância (a de seu próprio genitor) sendo posta entre parênteses no processo de geração da criatura, processo este que para ela será de criação e diferenciação com relação à substância que o marido lhe introduziu pela vagina. Note-se, no entanto, que as duas contribuições são aqui imprescindíveis e complementares, na medida exata em que nenhuma das duas pode faltar para haver nenê (22).

O processo de fabricação de crianças começa quando a substância do genitor penetra na genitora, a partir daí um número médio de cópulas sendo o ideal, pequeno conduzindo ao nascimento de deficientes, excessivo resultando em gêmeos, duas das alternativas em que o Kamayurá pratica o "infanticídio". Note-se que não é obrigatório que a substância pertença a um só homem, o comum e, inclusive, desejável, sendo que alguns outros ajudem o pai social (aquele que é, reconhecidamente, o **-erún**, 'marido', da mulher que parirá a criança) neste trabalho. Admite-se, no entanto, que este pai social é o principal contribuinte no processo, a criança vindo a ter, portanto, predominantemente, a sua substância.

Realizado o número suficiente de intercursos sexuais, a substância que formará o bebê está pronta na barriga da mãe, considerada a primeira residência de todos, esta matrilocalidade dos filhos se constituindo em noção extremamente relevante — e, não óbvia, como o etnocentrismo poderia apontar —, isto na medida em que é o modelo da matrilocalidade que os mesmos passarão a seguir quando nascidos. Pronta a substância, começa a obra materna de criação, que não estudei suficientemente, mas que parece consistir na transformação do esperma em carne, ossos e sangue. Depois de algum tempo a criança está 'pronta para nascer, indubitavelmente, no entanto, já sendo considerada como **hawa**, 'gente'.

Nascida a criança, continua ela a ser 'elaborada' ainda pela mãe, agora, no entanto, exteriormente, o leite desta sendo agora o agente do processo. Note-se que a criança está, também agora, em plena residência matrilocal, dormindo com a mãe numa só rede, colocada abaixo da de seu pai. Observe-se ainda que é a mãe que lhe transmite pouco a pouco a língua dos adultos, isto em casamentos bilíngües ou não, acreditando-se, inclusive, que a fala dos bebês seja algo de sistematicamente próprio. Desmamada a criança, começando já a andar, come ela agora a comida "normal" de todos, a distribuição da mesma estando ainda, no entanto, a cargo de sua mãe. Pouco a pouco esta 'elaboração' vai se desenvolvendo até se concretizar na formação pré-pubertária da pessoa, daí em diante se evidenciando o paralelismo, i.e. 'filhos' com o 'pai', 'filhas' com a 'mãe'.

Esta teoria genealógica — que claramente se estabelece em termos cognáticos (veja Davenport 1959, Goodenough 1955, Keesing 1970) —, como se vê não isola aquelas que poderiam corresponder a duas das noções basilares da Antropologia Social, i.e. descendência e residência, não acolhendo, por outro lado, algo como a filiação complementar de Fortes (1953). Toda e qualquer pessoa tendo uma substância e uma elaboração igualmente concorrentes em termos de consangüinidade, se, por um lado, a primeira é transmitida pelo pai, a segunda depende inequívocamente da mãe, isto através de residencialidade sua já do corpo: do pai o sopro vital, a origem 'sobrenatural' da distintividade biológica; da mãe, propriamente, o desenvolvimento criativo desta distintividade e a dimensão 'natural', social da pessoa (23). É esta teoria genealógica cognática, somada ao sistema de parentesco bilateral, que vai estruturar a sociedade Kamayurá em termos de grupos e/ou categorias sociais do tipo **kindred**, orientados antes em ego que em ancestral (veja Freeman 1961, Goodenough 1962, Keesing 1966).

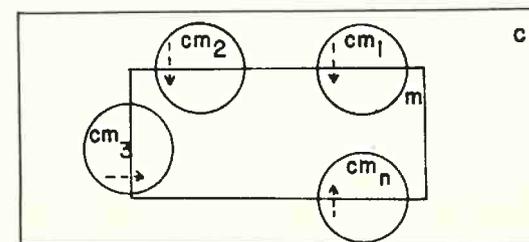
música como código cultural notas para uma teoria da música

De fazer música: repensando a Etnomusicologia

Conforme se deu a entender na **Apresentação**, o exame que agora se segue da Etnomusicologia não pretende ser exaustivo, tão somente tendo por finalidade o estudo desta disciplina nos termos amplos de seu modelo, i.e. de sua instalação enquanto campo científico. Semelhantemente, a teoria que, a partir daí, tento, de certa maneira originalmente, elaborar sobre a música deve ser tomada como tentativa, não definitiva, minha postura aqui sendo, portanto, a de não pretender resolver, tão simplesmente no âmbito deste trabalho escolar, querelas que, por assim dizer, acompanham o fazer humanístico do Ocidente desde mesmo os primórdios.

A Etnomusicologia é a tradição musicológica Ocidental (24) de matriz antropológica, sendo, pois, legitimamente, a Antropologia da Música, ou seja, o subcampo da primeira que estuda a segunda, a redundância aqui sendo necessária para que se estabeleça, desde já, que quando se fala de Etnomusicologia se está discursando sobre a Antropologia. Disciplina científica de caracterização altamente **sui generis** com relação a outras do campo, desgraçadamente, no entanto, não logrou até o presente momento resolver o seu dilema inaugural, já do século XIX. Este dilema, estabelecido no âmago mesmo do seu próprio objeto de conhecimento e, no fundo, como se verá, puro reflexo da postura etnocêntrica que lhe marca desde a fundação, se concretiza na antinomização das abordagens da música como sistema, primeiro, fonológico-gramatical, segundo, semântico, entre os dois extremos se colocando um abismo: de um lado, o plano da expressão, a "música"; de outro, o do conteúdo, a "cultura musical", esta última sendo entendida como a "música" referida à "cultura", i.e. basicamente, à organização social e parentesco, política e economia (25).

Esta antinomia "sonoro-não-sonoro", que francamente se baseia na visão de **cultura** que Keesing (1974: 74-77) chama de adaptacionista (26), pode ser representada pelo diagrama abaixo:



Há aqui, como se vê, dois conjuntos primitivos, "música" (m) e "cultura" (c), relacionados pela inclusão do primeiro no segundo; estes conjuntos são contínuos. O terceiro conjunto, "cultura musical" (cm), é, por outro lado, derivado dos primeiros, constituindo-se no conjunto descontínuo somatório total dos subconjuntos das correlações biunívocas entre os mesmos ($cm_1 + cm_2 + cm_3 + cm_4 + \dots + cm_n$), tais correlações sendo admitidas em termos da prevalência da "cultura" ante a "música", que é abordada, então, como espécie de projeção dessa (27).

Tal postura antinômica, dualista, entre expressão e conteúdo musicais, avalizada não somente, em particular, pela Etnomusicologia, mas também pela Antropologia como área abrangente, tem sido elaborada de muitas e diferentes maneiras, segundo, no entanto, três direções principais. A primeira delas se contém no estudo da primeira parte do dilema, a segunda, da segunda, a terceira, enfim, tentando a pura e simples justaposição de ambas.

Mantle Hood e Mieczyslaw Kolinski são dois dos representantes líderes da primeira das direções, suas contribuições reduzindo a Etnomusicologia à Fonologia e Gramática somente, isto com uma postura eminentemente etnocêntrica, "ética" (28), embora comparativamente irrealizada. É esta, das três tendências, a que mais ligações mantém com a Musicologia Histórica, o cerne destas sendo o **corpus** técnico-analítico do plano fonológico-gramatical que, elaborado por esta disciplina, foi para cá transposto, nesta transposição praticamente não tendo havido crítica e readequação algumas (29).

As técnicas de transcrição correntes em Etnomusicologia, das quais, como se vê, o pleno emprego marca especialmente esta primeira tendência, são uma adaptação — de pequena monta inclusive — da notação mensurada, implantada e desenvolvida em Europa Ocidental, a partir do século XIII (30). Apresentadas por Abraham e Hornbolstel (1909-10), mantêm elas — como já o disse Seeger (1958) —, o desígnio antes prescritivo que descritivo, a música ocidental artística aqui trabalhando como filtro todo presente. Assim é que as dimensões preferenciais do registro são, claramente, as de **melos, ritmos** e, um pouco menos, agógica, por outro lado, as realidades tímbrica e dinâmica quase aí não comparecendo. Note-se que estas limitações não ficam somente no macro nível das dimensões, mas evoluindo mais ainda, atingem o campo das categorizações internas de cada dimensão (31).

Prejudicadas, assim, as técnicas de transcrição, já de início as de análise vão lhe fazer companhia, isto porque aqui o analisável é somente o que é documento. No sentido da confirmação das críticas agora levantadas, consulte-se as contribuições de Kolinski (1936, 1949, 1959, 1965, 1976), Hood (1966, 1971), Merriam (1957, 1963) e Waterman (1943), parte relevante desta armação analítica: entidades como "escalas", "contornos melódicos", "fórmulas" e "padrões rítmicos", "estruturas binárias" e "ternárias", etc, são o seu esqueleto, as categorias a partir das quais a colocação fonológico-gramatical vai se montar. Se bem que no âmbito da música clássico-romântica européia esta armação possa produzir plenos frutos em termos de

conhecimento **folk**, a sua generalização para toda e qualquer manifestação musical é, no mínimo, arbitrária e inapropriada.

Como se vê, a falta de adequação inicial, atuante no campo do registro, atinge também o nível analítico, constrangendo-o. Desdobrando-se, chega ela, depois, ao âmbito do estudo dos instrumentos musicais, isto podendo ser atestado pelo exame da sistemática de Hornbostel e Sachs (1961), a corrente em Etnomusicologia (32). Fundamentalmente, pois, o que se verifica nessa direção de elaboração do dilema é, primeiro, a redução unilateral da música ao plano tão somente de expressão e, segundo, o etnocentrismo que a inspiração sem crítica na Musicologia Histórica acarretou, etnocentrismo este que não permite a efetivação conveniente nem mesmo do registro musical, quanto mais da descrição e da análise.

A segunda direção de elaboração do dilema, da qual Alan Lomax é o apóstolo principal, o que faz é, de certa maneira, o inverso da primeira, ou seja, tentando exorcizar os fantasmas da Musicologia Histórica, estuda a música principalmente enquanto "cultura musical", negligenciando a sua "parte sonora", que registra a título apenas precário. Quase anulada a pesquisa fonológico-gramatical, a Etnomusicologia vai, então, aqui, se limitar a uma Semântica quase pura, uma postura "ética" também lhe sendo característica, só que agora compulsivamente direcionada para a comparação em larga escala geográfica.

O objetivo fundamental do experimento cantométrico-coreométrico, como é conhecida a abordagem de Lomax (veja 1962, ed. 1968, 1970 e 1972), é evidenciar transculturalmente as correlações existentes entre a "música" (vocal) e a "cultura", correlações estas crucialmente aqui tomadas em termos daquele modelo da prevalência da segunda ante a primeira. Mais do que nunca, é esta tendência que acaba vendo a "música" não como entidade sistemática, mas, sim, como projeção do chamado **cultural setting**, tão somente uma "expressão sonora" deste último.

Para implementar seu objetivo, Lomax usa duas bases principais: o modelo transcultural de Murdock (1949), base de matriz "cultural" e, base "musical", os célebres perfis (**profiles**), dispositivos gráficos que permitem a visualização superficial de um determinado estilo musical dos pontos de vista fonológico e gramatical e a comparação, entre si, de quaisquer destes estilos. Estes perfis são elaborados via o estabelecimento **a priori** das variáveis que caracterizariam todo e qualquer estilo, com tanto ímpeto isto se impondo de sorte a se poder daí deduzir que ou todos os estilos "têm" aquelas variáveis ou que alguns deles, pobres deles!, são defeituosos.

Tomando a armação taxonômico-estatística de Murdock (1949) como base "cultural", armação esta que conduz, quando muito, somente à superfície das estruturas sociais que procura enquadrar; restringindo o seu estudo apenas à "música" vocal; desta almejando alcançar a semântica com base em ralos esboços fonológicos e gramaticais; entregando o preenchimento dos mágicos perfis a qualquer leigo; generalizando sobre áreas tão vastas quanto desconhecidas como a América do Sul; simplesmente anulando

toda a China; usando registros até inidôneos, às vezes realizados por turistas; os elementos por Lomax levantados nesta imensa caçada a borboletas etnomusicológicas são, então, elaborados estatisticamente; mas, desgraçadamente mais ainda, por uma estatística que opera tão somente com medidas de tendência central, i.e. médias, aqui não sendo ela mais, portanto, a ciência da distribuição. As conclusões a que Lomax e seus prosélitos chegam, depois de toda esta prestidigitação e incompetência — a que não faltam, inclusive, computadores —, se caracterizam por serem, tão somente, epifenômenos das suas idéias iniciais de pura e simples justaposição dos planos expressivo e de conteúdo da música (33).

Como se pode ver, a segunda direção de elaboração do dilema etnomusicológico basicamente se caracteriza pela redução da disciplina a uma Semântica que, destituída de substância, é compulsivamente impelida para a comparação transcultural, pouco convincente, esta, pois, violentadora ao extremo das manifestações etnográficas particulares a partir das quais elabora o seu quadro comparativo.

A terceira e última das tendências de abordagem do dilema da Etnomusicologia encontra em Merriam (veja 1960, 1964, 1967) o seu mais ilustre praticante. Tida como a "mais antropológica" de todas, o que ela tenta fazer é a difícil amalgamação da "música" com a "cultura", sendo sintomática aqui a sua própria declaração de princípios: "Etnomusicologia é o estudo da música na cultura" (conforme Merriam 1960, tradução e grifo meus). Fundamentalmente, é nesta tendência que se verifica, de um lado, o rigor do dilema, de outro, o esforço para superá-lo (34).

Merriam (1967) é o principal trabalho deste autor na aplicação monográfica do seu modelo, constituindo, ademais, seguramente, um dos melhores resultados a que esta Etnomusicologia bipartida chegou. O exame circunstanciado da obra, no entanto, revela a desarticulação básica vigente entre os seus dois **corpus** científicos constituintes, **corpus** estes que vão acabar se definindo como partes autônomas e — o que é relevante —, não-necessárias entre si: o livro se divide em duas seções nítidas, a primeira (pp. 3-158) sendo "cultural", a segunda, "musical" (pp. 161-343). Aquela compõe-se de subseções tais como "Música e o mundo sobrenatural", "Porque se faz música", "Os sons da música", "Humor e música", etc, todas elas tentando mostrar como o "som da música" é o resultado projetivo de constrangimentos "culturais" prevalentes, e como a chamada "cultura musical" é aquele conjunto resultante e descontínuo de que se falou acima, umas vezes gerado, ele, pelo parentesco, outras, pela religião, outras ainda, pela economia, etc. A parte seguinte do livro é a abordagem "sonora" pormenorizada da "música Flathead", onde todo o aparato técnico-analítico aqui já estudado antes é posto em execução, a estatística também aí comparecendo como ferramenta importante. Se bem que o trabalho evidencie o pleno domínio pelo autor, em separado, dos dois objetos de sua análise, a impressão crucial que aqui se leva é a de uma desconcatenação essencial entre os mesmos, desconcatenação esta que acaba, dramaticamente, por deixar claro como

Merriam, ao mesmo tempo em que se esforça para superar o dilema, dele simplesmente não consegue fugir, porque primordialmente nele se amarra.

Este breve reconhecimento do modelo dilemático da Etnomusicologia — e outro, com efeito, até agora se apresentou —, evidencia a sua constituição como essencialmente inadequada, crítica que deve atuar não só nos limites estritos da disciplina, mas também, e importantemente, no âmbito abrangente da Antropologia Sócio-Cultural que lhe serve de matriz. A inadequação, como se viu, se verifica nos campos tanto operacional quanto material, um dos seus resultados mais marcantes sendo a incompatibilização estrutural entre os planos expressivo e conteudístico da música, prejuízo definitivo no sentido de sua caracterização como sistema de comunicação, linguagem, especialmente atípico. Tal postura, que suscita problemas técnicos, metodológicos, teóricos e, inclusive, acadêmico-profissionais praticamente insolúveis — porque, de resto, falsos e infrutíferos problemas cientificamente falando —, não passa de rebatimento, no âmbito da ciência, da ideologia ocidental sobre a música e sobre a linguagem no geral, configurando-se, pois, como pensamento altamente etnocêntrico.

O rebatimento de que falo se dá em duas aproximações sucessivas e interdependentes, dizendo respeito, elas, às naturezas gnosiológica e semântica da linguagem. Em todas as duas aproximações se manifestam inextoravelmente as idéias correlatas, primeira, da língua falada como o modelo por excelência da linguagem no Ocidente, e, segunda, conseqüente, da música aí tida como a "linguagem universal". Estudo primeiro o aspecto gnosiológico da questão.

Muito embora as modernas Psicologias da Personalidade e da Aprendizagem claramente tendam a abordar o ser humano como um "organismo total", um "ser inteiro", tanto no agir como no pensar, a divisão triplíce do conhecimento e do comportamento correspondentes nos domínios cognitivo, afetivo e psico-motor aí se impõe como armação teórica, justificando-se ela, inclusive, nos termos das pesquisas de correlação entre essas três áreas. Estas vem evidenciando existir um índice correlativo insignificante entre os três domínios, sendo, assim, muito baixo o limiar de acerto na predição de um tipo de resposta a partir de uma de outro tipo (35). Observe-se que o conhecimento e o comportamento acima mencionados, transpostos para o campo de meu interesse aqui, se efetivam, respectivamente, como a capacidade e a realização lingüísticas, ou seja, como a **langue** e a **parole** de Saussure (1967: 144-145), ou como a **competence** e a **performance** de Chomsky (1975: 90-91).

Este modelo psicológico, que, por um lado, então, garante o princípio de que o homem, quando age e/ou pensa, isto o faz integralmente, por outro lado, coloca o imperativo de estudar tal ou qual sistema de conhecimento-comportamento como nuclearizado em termos de um daqueles três domínios, caracterizados, eles, da seguinte maneira: o primeiro, o cognitivo, é o domínio por excelência da memória ou reconhecimento, explicitando-se em termos das habilidades e capacidades intelectuais. Aqui a estrutura taxonômica (36) é básica, e a língua falada, típica. O segundo domínio, denomina-

do afetivo, emocional, ou, ainda, do sentimento, se define muito diferentemente, atuando ele explicitamente na área dos interesses, atitudes e valores, sendo, pois, o domínio da apreciação e ajustamento intersubjetivos ou subjetivo-objetivos, implicando ele, no fundamental, na aceitação ou rejeição pelo sujeito das pessoas, objetos ou eventos. O último dos três, o domínio psicomotor, tem no corpo como um todo o seu elemento de expressão, concretizando-se, pois, no âmbito das habilidades manipulativas ou motoras, diretamente informadas, estas, pela coordenação neuro-muscular.

Ora, se a caracterização gnosiológica da língua falada — modelo de linguagem do Ocidente —, como a linguagem típica da cognição fica, assim, claramente estabelecida nos níveis tanto expressivo quanto de conteúdo — isto implicando, como se viu, na elevação da taxonomia à qualidade de sua estrutura primeira —, no campo especificamente semântico esta sua vocação intelectual vai ainda mais se concretizar, na medida em que esta língua vai aí se colocar como a linguagem por excelência do nível de referência do significado. Coloca-se, agora, a segunda aproximação de que falei.

Lyons (1974a: 89-150) ensina que no plano semântico da língua falada — para ele, da linguagem —, devem ser distinguidos dois níveis, o de referência (**reference**) e o de sentido (**sense**), o primeiro dizendo respeito às noções de extensão ou denotação, o segundo se relacionando com a intenção ou sentido. Brevemente, o referente de um signo será, assim, a coisa do “mundo exterior” objetivo (ou subjetivamente objetivo) que o primeiro aponta, desta aplicação nascendo a relação de referência biunívoca e contextual entre um e outro. Já o nível de sentido do signo, transcendendo o de referência, deve ser aí tratado não mais em termos de relações biunívocas entre expressão e conteúdo mas, sim, com uma função das relações vigentes em todo o quadro de significados que inscreve o signo particular. A teoria do sentido trabalha, portanto, basicamente, com as noções de sinonímia, antonímia, homonímia e analicidade, isto implicando, no final, que o sentido de um signo só será dedutível na medida exata em que o seu quadro inscriptor também o seja. Demais, note-se que sentido, assim, não implica em existência no “mundo exterior”.

As teorias tanto lingüística quanto psicológica da língua falada, embora em nenhum momento, senão por incoerência, reduzam a sua vocação semântica, exclusivamente, ou ao nível de referência ou ao de sentido, estão, no entanto, mais ou menos acordes no fato capital de que esta linguagem tem no primeiro nível a sua função crucial, sobretudo em termos de aprendizagem, notando-se aqui a extrema relevância da noção de definição ostensiva (37). Não é de surpreender, tal acordo, na medida em que a língua é efetivamente o instrumento básico da transmissão da cultura, da socialização, portanto, tendo ela, ainda mais, a característica de sistema conversor (tradutor ou indicador) (38) de todos os outros sistemas, isto tudo levando a acreditar não ser ela um sistema de conhecimento definido por objeto específico mas, sim, por abordá-los especificamente, no caso, taxonomicamente.

Ora, a língua falada tomada como o modelo por excelência de linguagem, ela estando sustentada, nos planos de expressão e de conteúdo, na cognição como forma de conhecimento, e, particularmente no plano de conteúdo, tendo a referência como inclinação básica, a transposição deste modelo para o estudo da música só pôde trazer o aprisionamento desta, notoriamente uma linguagem essencialmente não-referencial, onde a cognição só comparece no plano expressivo, o afeto e a psico-motricidade constituindo sua vocação semântica maior. De um lado, um modelo imposto, de outro, um objeto que o não pôde aceitar. O que trouxeram como conseqüência para o estudo científico da música foi a postura dilemática que se examinou mais acima, postura esta no fundo impotente ante a ideologia da “linguagem universal”, ou seja daquela linguagem especialmente atípica que, por não se referir a nada, todos a “entendem”, transculturalmente (39).

A instalação, portanto, do dilema etnomusicológico se deu exatamente devido à transposição do modelo verbal-cognitivo para o campo da música, o que só pôde se mostrar relativamente válido pela metade, pois se, por um lado, a fonologia e a gramática musicais se estabelecem também cognitivamente, isto não ocorre com a semântica, redundando, tudo, na incompatibilização entre os dois planos.

Diagnosticada a inadequação da Etnomusicologia como **corpus** científico apropriado para a abordagem da linguagem musical, o que aqui se propõe como alternativa é o estabelecimento de uma Musicologia que atentando às características dessa linguagem, se constitua numa das partes daquela já profetizada Antropologia da Comunicação (conforme Hymes 1973). As vantagens desta postura — que, por princípio, não se constitui num tão somente abandono da Etnomusicologia, mas, isto sim, numa sua superação crítica —, são muitas, todas elas apontando, no entanto, para a abertura da disciplina antropológica em direção ao estudo da música, eliminados, assim, tanto o fechamento da Etnomusicologia quanto a omissão da chamada Antropologia Sócio-Cultural “Geral”, características complementares da abordagem tradicional dessa linguagem no domínio antropológico: o estudo, de um lado, da música, e, de outro, da comunicação como fenômeno abrangente é que poderão instrumentar a incorporação orgânica da música no seio de uma teoria da cultura que não mais insista em tratar com estranheza aquilo que não é estranho ao homem.

de falar sobre música: etnografias velhas e novas

A chamada Antropologia Sócio-Cultural “Geral” — aquela Antropologia comprometida, no fundamental, apenas com o parentesco; e “geral” com relação à música, parece, porque em princípio condescende em se ocupar do “falar sobre música”, em contraposição à Etnomusicologia, que aborda o “fazer música” (40) — efetivamente, no entanto, nunca devotou maior atenção mesmo a este seu objeto marginal, a música estando incluída nos seus manuais somente enquanto incipiente seção daquele capítulo residual

e estreito vagamente rotulado de "Arte". Esta omissão mereceu as mais veementes queixas não só, em particular, dos etnomusicólogos, mas também dos demais especialistas nos outros campos ditos artísticos, a acusação de falta de abrangência sendo aí característica (Zuckerlandl 1956, Smith, ed. 1961). Note-se que estas queixas por omissão são, em tudo por tudo, complementares daquelas que, de sentido inverso, i.e. dos antropólogos "gerais" aos etnomusicólogos, dizem respeito ao fechamento da Etnomusicologia, os dois movimentos ilustrando com perfeição como as relações entre o geral e o particular se dão aqui em termos dualistas do binômio verbal-não verbal, gerador, este, do já visto dilema sonoro-não sonoro.

Embora Boas (1955) represente já uma postura revitalizadora ante a arte — e, portanto, num plano amplo de reflexão, ante o impasse acima referido —, é fora de dúvida que Claude Lévi-Strauss é o primeiro antropólogo "geral" de renome a trazer propriamente para a ordem do dia da disciplina a problemática artística, especialmente a da música, aqui se notando, de outro lado, uma simetria especialmente reveladora com relação à sua aproximação, anterior, à Lingüística: observe-se que o interesse de Lévi-Strauss é pela música, não tanto pela Musicologia, opostamente à sua atenção pela Lingüística, não tanto pela língua falada.

Renunciando a aqui discutir o aporte de Lévi-Strauss com relação a toda a arte, e, assim, me resignando somente a seu lado musical — e, mesmo isto, de forma apenas muito rápida e superficial —, devo de início registrar que, muito embora este interesse possa ser localizado praticamente por toda sua obra, desde, por exemplo (1955: 338-339), ele só se torna especialmente inspirador e abrangedor, no entanto, em (1964, 1968 e 1971): é nestas obras que Lévi-Strauss, "etnomitólogo", tenta ser o pontífice entre a música e o mito, da primeira, por outro lado, fazendo o seu lema.

Desinteressado pela Musicologia, o aporte de Lévi-Strauss à música, então, é mais o do crítico musical, seu objeto, porém, sendo não tanto a música, como foi dito rapidamente acima, mas, sim, restritivamente, a música clássico-romântica do oeste europeu, dos séculos XVII, XVIII e XIX. É esta posição já inicial de Lévi-Strauss, aliada à sua sedução pela cognição em detrimento da emoção, que lhe vai garantir as mais acaloradas críticas por parte dos musicólogos militantes, que, assim, logo, o acusam, pobre dele!, de postura mentalista, "literária" ("não-musicológica"), etnocêntrica e, ademais!, particularista no seu etnocentrismo (41)!

Muito embora, acho eu, estas críticas sejam em princípio procedentes, eu estando, por outro lado, complementarmente, muito longe da tendência de aplicação, a nível analítico da obra musical, do pensamento do antropólogo francês — isto porque, de resto, o que aqui se terá será, de novo, uma imposição de modelo lingüístico, cognitivo, à música, no caso Jakobsoniano —, muito embora eu assim me contenha, não julgo útil o puro e simples descarte de Lévi-Strauss como objeto de discussão musicológica, muito pelo contrário, reputando grandemente positiva a sua abertura para a música, pobre dela que até então não passava de mera nota de pé de página no texto da Antropologia dita "geral"! Além disto, vale reconhecer como é extre-

mamente inspiradora a ponte que ele lança entre, numa margem, o mito, e, na outra, a música, a meu ver esta sendo a sua grande contribuição à Musicologia, ela que, por assim dizer, me preparou para enfrentar o caso etnográfico desta dissertação, caso este que, já "êmicamente", coloca o mito e a música como os dois pontos iniciais da **suite** que, completada pela dança (e, também, pela plumária e pintura corporais), é a armação própria do discurso cerimonial: na entrada do sistema, o mito, ainda palavra, linguagem de referência por excelência; na saída, a dança, a corporificação mimética dos referentes; no meio, como **pivot**, a música, máquina de transformar verbo em corpo: da cognição à motricidade, passando pelo sentimento.

Se por um lado, então, o ataque a Claude Lévi-Strauss é lúcido na medida em que dirigido ao seu tratamento da música feito de fora com relação à tradição musicológica — tratamento este que, por princípio, pois, não qualifica o pensador francês para a crítica da dita tradição —, por outro lado, este ataque passa a ser apenas sectário quando deixa de enxergar o esforço de Lévi-Strauss em aproximar as linguagens mítica e musical, destas procurando estabelecer os parâmetros para longe de toda a verbalidade (e, inclusive, espacialidade) em que a Antropologia "geral" anterior as encalhava, de maneira sempre dilemática. Com esta postura, Lévi-Strauss o que faz é, mesmo, desreconhecer o dilema que a própria Etnomusicologia não conseguiu transcender, somente isto já justificando a minha rápida atenção aqui à sua obra, a qual coloco — a atenção —, como apenas promessa de profundidade mais adequada no futuro.

O objeto de estudo da Enociência (veja Sturtevant 1964 para um **survey**) sendo a cultura, ou melhor, o conhecimento e o comportamento culturais (Spradley 1972), muito embora a definição clássica etnocientífica deste objeto (42) tenha sido colocada de sorte a dever ele incluir a cognição tanto quanto o sentimento e a psicomotricidade, o efetivo é que esta abordagem, paradigmaticamente (no sentido de Kuhn 1975: 219-236, de **paradigma**), se especializou no comportamento e conhecimento tão somente verbal-cognitivos, dos quais, como se viu, a taxonomia é a chave mestra. Entre os motivos desta defasagem entre o projeto e o ato da **Ethnoscience** está uma sintomática falta de reflexão sobre a questão epistemológica (ou gnosiológica): a Nova Etnografia — velha já, agora, de pelo menos vinte anos —, realmente nunca exercitou o pensamento mais rigoroso sobre o seu estabelecimento científico, muito mais tendo se deixado seduzir, isto sim, pelo messianismo das técnicas que conseguiu elaborar, técnicas estas que, de forte apoio lingüístico, representavam, à altura da sua fundação, a efetivação do tão almejado paradigma (Kuhn, op. loc. cit.) da formalização em Antropologia (43).

Muito embora, portanto, o projeto da Enociência tenha sido a de uma Antropologia do Conhecimento, o de uma Etnoepistemologia, ela, no entanto, se deixou restringir ao estudo do verbal-cognitivo, evidência disto sendo, entre outras, o fato de que a cobertura verbal, monolexêmica ou não, das categorias culturais é criterial para suas técnicas (Harris 1968a). Assim, mais que nunca, se estabelece esta abordagem muito mais como uma espé-

existência de domínios semânticos monolexicamente rarefeitos, o que, no entanto, não é o meu caso aqui (48).

Conklin (1969), Frake (1969), Colby (1966), Kay (1969), Sturtevant (1964), para só citar poucos mas representativos trabalhos, resumem o estudo de sistemas cognitivos: inicialmente há categorias, integradas em padrões classificatórios de três tipos principais: taxonomia, árvore e paradigma. Estas categorias — que, como se disse, podem ou não ser monolexicamente cobertas —, contrastam entre si através de traços distintivos e, em conjunto, delimitam conjuntos contrastivos. Estes conjuntos contrastivos, por sua vez, se articulam em todos mais inclusivos, domínios (49).

Assim gerada a armação etnocientífica, as técnicas que ela pressupõe são relativamente poucas, mas extremamente fechadas e definidas. Inicialmente, coloque-se o teste de **frames** (Metzger e Williams 1966): aqui o objetivo é a elicitación das classificações nativas, para o que se usa proposições culturais (testes) tais como "x é um tipo de y", que tornarão possível levantar as categorias e suas relações de inclusão e contraste. Constituídas as classificações, impõe-se saber os traços distintivos que as conformam, assim como a sua distribuição nas definições das categorias: aplicam-se aqui os testes de díades e de tríades (Berlin et al 1968), passo básico para a análise componencial (Goodenough 1956, 1964, 1969a, Black 1969). Através dos testes de díades e de tríades posso vir a saber quais as diferenças, em termos de composição dos traços distintivos (componentes, dimensões de contraste, etc), existentes entre os membros de todas as permutações de dois ou três elementos, do universo definido pela classificação, já levantadas (50). É a partir daí, então, que nascem as definições componenciais de todo o quadro classificatório, gerada, assim, a etnografia.

Conforme se verá no capítulo III desta tese — basicamente a parte propriamente etnocientífica dela —, o que esta armação técnica me permitiu foi o levantamento de um sistema verbal-cognitivo altamente aceitável em termos sociais, isto na medida em que, propiciando ele o discurso lingüístico sobre a música, torna possível a comunicação entre os membros da sociedade Kamayurá no que a isto diz respeito — e, para o Kamayurá, a música é tema crucial —, salientando-se aqui o plano da socialização. O problema de eu ter recusado, por inabrangência, a teoria que informa essas técnicas, é superável na medida em que aqui as uso apenas enquanto reveladoras do meta-sistema verbal indicador do sistema musical propriamente dito, este, sim, a **base** da ação social correspondente.

kamayurá, gente: trabalho de campo entre índios não-ferozes ou amáveis, o etnógrafo com uma postura também não-feroz ou amável.

O conceito de humanidade e, complementar, o de não humanidade, juntos, parecem, constituir um dos pontos capitais de formulação de toda e qualquer cultura, de tal forma isto se verificando a ponto de se poder dizer que todo processo de socialização é, basicamente, um processo de humanização.

Transculturalmente, é muito difícil, no entanto, impossível mesmo, encontrar modelos coincidentes de humanidade, daí advindo, inclusive, uma das maiores barreiras que cerca toda situação de contato entre culturas diferentes, aqui também pensado o trabalho de campo antropológico.

Neste contexto geral, é relevante o pensamento de Leach; seguinte:

"O meu particular 'nós', isto é as pessoas de minha família, a minha comunidade, a minha tribo, a minha classe... são algo inteiramente especial, são superiores, culturados, os outros são meros selvagens, como os animais ferozes." (Leach 1973: 37-38) (51).

Este pensamento — que atinge a meu ver apenas parte da problemática geral aqui levantada —, me interessa sobretudo nas suas últimas palavras: "...os outros são meros selvagens, como os animais ferozes". Meu interesse, diretamente voltado que está para o problema da postura em direção à adaptação do etnógrafo em trabalho de campo, é o seguinte: partindo dos princípios, primeiro, de que uma etnografia resultaria da intersecção entre a postura e o modelo teórico-metodológico com suas técnicas, a postura sendo informada também por este último e pela cultura do etnógrafo; segundo, de que o fato de a postura ser boa (adaptação) ou má (imposição) seria crucial no sentido da própria etnografia; e, terceiro, de que uma postura etnocêntrica (má) resultaria numa má adaptação (imposição) e, daí, numa má etnografia; partindo desses princípios, como etnógrafo como poderei eu efetivamente me colocar em campo, de sorte a poder superar os meus impulsos de identificação dos nativos objeto de meu trabalho, como não-perfeitamente gente, não-perfeitamente na medida em que não são do mesmo tipo de gente que eu sou ("gente perfeita")?(52).

Muito embora a posição anti-etnocêntrica, como desiderato, seja quase que um **cliché** em Antropologia, ela, no entanto, tem muito comumente cedido ao etnocentrismo, o que, menor ou maiormente, tem gerado muitas etnografias mais ou menos medíocres, mediocridade esta constatável na medida em que não se desista do apontamento básico de que um dos objetivos mais relevantes do etnógrafo competente — e não só do etno-cientista co-

mo, messianicamente, foi auto-atribuído —, é surpreender o mundo nativo, aqui incluído, pois, o modelo de humanidade.

Na área da Etnologia Sul-americana — para não tratar aqui de outras —, etnógrafos têm-se deparado tanto com “índios ferozes” (Chagnon 1968, 1974) quanto com “selvagens amáveis” (Huxley 1963), extremos da forma de se colocar em campo que indicam, cada um a seu modo, a vitória quase que completa do etnocentrismo. Sim, pois Chagnon, idealmente em busca de um modelo de ser gente, o que acabou nos trazendo foi um modelo de ferocidade que, afinal, não se sabe se será o seu próprio, projetado nos índios, ou, mesmo, o dos Yánómãmö, ou de resto, ferocidade indígena resultante de mera ferocidade de Chagnon mesmo! Por outro lado, Huxley não consegue disfarçar, também naquela busca, a sua sedução em afinal poder vir a encontrar o **bon sauvage** que o Ocidente tanto se compraz e compraz em ideacionar: ferocidade ou amabilidade, exclusivamente, maneiras de não ser gente nenhuma, mas apenas projetos de gente nossos.

O modelo de distinção humana dos índios Kamayurá — tema do qual já me ocupei rapidamente na primeira seção desta **Introdução** e que voltarei a tratar em capítulos subseqüentes, nele Basso (1973a: 9-26) já tendo trabalhado com relação aos Kalapálo, de maneira talvez excessivamente generalizante em termos xingüanos (53) —, se baseia inicialmente no reconhecimento da vigência de duas ordens de coisas do mundo, em muito diferentes entre si: uma, ‘natural’, e outra, ‘sobrenatural’, a ordem ‘natural’, por sua vez, se bipartindo, nas sub-ordens ‘humana’ e ‘não-humana’ (‘gente’/‘não-gente’). A primeira delas, a ‘natural’, inclui todos os animais, vegetais, humanos (seres que vivem) e coisas inanimadas do cosmo, aqui o traço distintivo básico sendo o da esgotabilidade, ou seja, definição categórica. A esta ordem se opõe a ‘sobrenatural’, aquela por excelência dos **mãma** — seres completamente potenciais, inesgotáveis e prototípicos, que so se podem manifestar, i.e. definir, sob forma ‘naturalizada’ (54). Assim colocada a oposição ‘natural’-‘sobrenatural’, a sub-oposição, **hawa-nahawawite**, ‘gente’-‘não-gente’, vai se estabelecer dentro dos limites definitórios da primeira das ordens, todas as duas sub-ordens sendo, então, caracteristicamente, de coisas categoricamente definidas e esgotáveis. O que, criterialmente, vai distinguir o primeiro mundo do segundo, o ‘humano’ do ‘não-humano’, é que os homens portam **ñe’eng**, ‘linguagem’, isto pensado em termos tanto de **2ñe’eng**, ‘língua falada’, quanto de **maraka**, ‘música’, os seres da sub-ordem ‘não-humana’, por outro lado, disto não dispendo (55).

Pois bem, localizados os humanos como aqueles seres todo especiais que imperativamente falam e “fazem” música, a diferenciação interna da sub-ordem não se faz tão simplisticamente quanto apenas dizer que tal tipo de gente é “brava”, tal outro tipo sendo “mansa”, artifício tão a gosto de um configuracionismo de todos os pontos de vista redutor (56). Não: essencialmente, os Kamayurá não se pensam nos termos deste binômio, mas, sim, como qualquer outra gente, se ideacionam como seres que tanto podem ser amáveis quanto ferozes, tanto alegres quanto tristes, tanto generosos quanto sovinas, etc: gente como qualquer outra gente, tudo aqui, portanto, vindo

a ser uma questão de ocasião. É o quadro geral que formula esta “questão de ocasião” — de resto, um amplíssimo modelo de decisão (conforme Keesing 1968, 1969) —, que se impõe ao etnógrafo conhecer no sentido do desenho de sua postura em direção a uma adaptação e não imposição, isto implicando em afirmar, pois, que o que afinal a ele se impõe é o conhecimento da cultura (Goodenough 1957: 36) da sociedade em que atua, coisa que, dramaticamente, só é obtível paralelamente à sua própria atuação.

Isto posto, logo se verifica que a alternativa aqui adotada com relação à postura do etnógrafo em trabalho de campo é de extrema cautela, inspirada pela relevância da questão em termos já teórico-metodológicos e não, simplesmente, técnicos: a Antropologia que cuida de opor a “etnografia” à “teoria”, em termos de suposta mera tecnicidade da primeira, se dissipa exatamente na medida em que não reconhece tal relevância, a da etnografia como descrição de uma cultura, objetivo só alcançável mediante uma adaptação (e não imposição) à cultura. Impor-me a uma cultura implica em dela me aperceber apenas em termos dos meus pobres pares de oposição, adaptar-me, não: exige aprofundar-me no seu mundo poliformo.

Minha permanência entre os índios Kamayurá soma cerca de cinco meses e meio, passados em duas ocasiões diferentes (1969, 1974), uma terceira, até agora última (em 1974 também), de cerca de 15 dias, aqui não sendo considerada porque com residência no Posto Leonardo. Destes cinco meses e meio, efetivamente mais ou menos cinco meses foram vividos na aldeia, os quinze dias restantes tendo sido gastos também naquele Posto, em descanso e estudo (57). Passo agora a descrever os dois períodos acima registrados.

Minha primeira experiência com os Kamayurá vai de julho a agosto de 1969, quando lá estive juntamente com o Prof. Pedro Agostinho da Silva de quem eu era orientando recentemente introduzido na Antropologia Social. Nesta época eu ainda experimentava uma crise de identificação profissional que me fizera viajar da Matemática (1962) à Musicologia Histórica (1968), passando pelo Violão e pela Composição Musical (1964-66). Nesta crise — diga-se —, apenas a educação musical de crianças e adolescentes mostrava-se-me como ocupação profissional constante, ofício admissível.

A introdução à Antropologia e, assim, parece, meu desestímulo pela perspectiva histórica se deu através da Lingüística, disciplina que, em 1968 sobretudo, estudei intensivamente, basicamente na linha de Chomsky. Daí, pulei para a Antropologia, deixando-me seduzir pelo pensamento “etnomitológico” de Claude Lévi-Strauss.

Em termos etnomusicológicos, a essa altura eu me localizava através sobretudo das idéias de Merriam (1964, 1967), Nettl (1956, 1964), Hood (1960) e Seeger (1964, 1966), Merriam me sendo responsável pela posição ainda francamente dilemática ante o binômio “música” (fonologia e gramática) — “cultura” (semântica), Hood me trazendo o aporte da bimusicalidade, Nettl me instrumentando no geral e Seeger me iluminando epistemologicamente.

Por outro lado, minhas leituras de Lévi-Strauss (principalmente 1955, 1958, 1962b, 1964 e 1968) me colocavam definitivamente no caminho de romper já aquele dilema entre expressão e conteúdo musicais: estava muito impressionado com a importância que Lévi-Strauss conferia à música e com as suas propostas no sentido do relacionamento da música com o mito e com o âmago mesmo do pensamento humano.

Finalmente, do ponto de vista ainda de meu apoio teórico na época, eu estava bem a par, e engajado!, das reclamações dos muitos estudiosos (por exemplo, Zuckerland 1956, Smith ed. 1961) que diziam que, no geral, a Antropologia constituía uma teoria viso-verbal da cultura, pouco apropriada, pois, para a abordagem da música.

Bem, basicamente essas eram as minhas idéias quando cheguei a Ipawu em junho de 1969: produzir uma etnografia em busca da realidade semântica da música. Para realizar isto, eu dispunha da orientação *in loco* de Pedro, de minha própria cabeça, de um gravador, uma máquina fotográfica, e, também, de alguns cadernos em branco para transformar em legendários diários e cadernos de campo.

Passei a residir, com Pedro — que chegara antes —, na casa de Takumã, o principal 'representante' dos Kamayurá, homem de grande prestígio, devido, entre outras coisas, a seus poderes xamanísticos excepcionais. Mais tarde, pude verificar como este prestígio estava também centralmente relacionado com o fato de ele ser o mais virtuosístico **maraka'yp**, 'mestre de música', das **yaku'i**, núcleo do complexo das "flautas sagradas" entre os Kamayurá (58).

Pois bem, note-se que os fatos de eu acompanhar Pedro (que já havia estado antes na aldeia) e de ser mais moço do que ele tiveram uma relevância muito grande no sentido da minha identificação pelos Kamayurá e, conseqüentemente, no sentido também de minha adaptação ao terreno em 1969: para os Kamayurá a relação entre dois consangüíneos reais ou pretensos, da mesma geração mas de idades diferentes é extremamente distintiva. Ao 'irmão mais velho' é devido respeito e a realização de algumas tarefas, assim como, correspondentemente, ao 'irmão mais novo', o 'mais velho' deve proteção, orientação e presentes. Além disto, a transmissão de bens importantes e da identidade de 'representante' (de casa ou de aldeia) cabe sempre ao 'filho mais velho' de ego, que é o 'irmão mais velho' de todos os 'filhos' de ego, regra que faz o júnior ver no senior o 'pai' em potencial. Acrescente-se a isso tudo o fato de Pedro ter sido identificado pelos homens 'jovens' e 'maduros' como senior — afim ou consangüíneo —, isto, no entanto, não tendo ocorrido com os 'velhos', que o viam na geração dos 'filhos'. Por outro lado, os Kamayurá me pensavam 'quase um menino', embora soubessem que eu era casado e que já tinha filhos, para eles, atributos importantes para um 'adulto'. Creio que minha identificação como 'quase menino' e não 'adulto' (porque casado e com filhos) se deveu basicamente a meu comportamento extremamente desastrado. Note-se, no entanto, que toda essa identificação nunca superava a básica de **kara'yp**, 'civilizado'.

Assim é que fui categorizado por todos os homens 'jovens' e 'maduros' — afins ou consangüíneos —, como júnior: Takumã me chamava de 'irmão mais moço', daí minha relacionalidade sendo estendida a toda a aldeia. Isto, se, por um lado, me obrigava a atitudes de 'respeito' para com meus seniores ('não atrapalhar os mais velhos com bobagens!') me ajudava substancialmente na medida em que eu, sendo 'quase menino', 'não sabia nada'. Pronto: aí estava a minha máscara de **Inamiepy**, 'aprendiz', em potencial!

Bem, assim elaborada a identificação pelos masculinos adultos, minha **persona** integral só se completou a partir da interação com as mulheres e 'meninos' da aldeia. Aqui minha atuação foi construída de maneira muito especial: uma das reclamações mais constantes dos Kamayurá com relação aos **kara'yp** que visitam sua aldeia é que estes só presenteiam aos homens. As crianças também a este respeito se queixam, além de ambos os grupos acusarem o "civilizado" de excessiva "seriedade" nos contatos. Eu tentei me comportar diferentemente, tentando fugir ao estereótipo, para o que a orientação de Pedro aqui foi especialmente crucial. Com as crianças adotei uma atitude — para mim muito gratificante —, de membro afim ou consangüíneo da geração do 'pai', a receptividade e generosidade — embora, também, a vigorosidade —, sendo as principais características disto. Com as mulheres, esta generosidade foi também exercitada, assim como uma especial disposição ao diálogo, quase sempre jocoso: devo dizer que elas demonstravam especial preocupação comigo, por estar solitário na aldeia, minha mulher não tendo vindo comigo, nem os filhos. Não raramente, muitas mulheres me chamavam à conversa, aí se mostrando penalizadas ante minha situação!

Note-se que na interação com os Kamayurá, todos — homens, mulheres, 'meninos' —, eu procurei observar a adequação aos padrões de relações econômicas da tribo, para o Kamayurá isto se explicitando em termos da contínua distribuição da riqueza, esta distribuição sendo melhormente implementada pelo **karamema**, 'presente', o **epy**, 'troca explícita' ('pagamento') considerado que é como coisa pouco afetiva. Assim, o Kamayurá de prestígio é aquele que sempre presenteia (e, pois, recebe presentes), nada pagando ou cobrando explicitamente: embora quem dê (e quem receba) fique sempre com crédito (quem receba ficando com débito), estes crédito e débito nunca são colocados ao nível da verbalização, senão em conflitos, quando, então, a terrível acusação de **ykaty'ym**, 'avaro', é manipulada. Observe-se, pois, que, nas trocas, um acordo tácito de contínua distribuição é verificado, o **karamema** sendo o instrumento disto, a parte unilateral de uma relação continuamente bilateral.

Pois bem, esses foram alguns dos principais mecanismos que me guiaram no sentido da elaboração de minha adaptação entre os Kamayurá em 1969, além delas o fato de o meu objeto de estudo ter sido a música tendo sido especialmente crucial.

Como já falei, as relações sociais que definem a sociedade xingüana se apoiam no tripé de trocas de objetos, mulheres e cerimoniais, no ceri-

monial a música desempenhando papel **pivotal** entre a mito-cosmologia e a dança. É basicamente devido a isto que a música é uma verdadeira paixão de todos os xingüanos que — acrescentando-se —, são, do ponto de vista musical, altamente anti-etnocêntricos dispostos excepcionalmente ao pensamento musicológico que inclua a apreciação e a comparação músico-transculturais. Note-se também, por outro lado, que o fato de eu ter sido reconhecido como **kara'ywamaraka'yp**, 'mestre de música civilizado', me ofereceu grandes condições de acesso: o **toryp**, 'ritual', para esses índios é algo de extremamente importante, podendo-se dizer que, quando não estão em **toryp**, estão se preparando para fazê-lo. Acontece que todo ritual tem no **maraka'yp** o oficiante central, aquele que, especialmente contratado pelo **-yat**, 'patrocinador', irá conduzir a realização do rito: sem **maraka**, 'música', e, pois, **maraka'yp**, 'mestre de música', não há **toryp**, isto equivalendo a altamente pesar tanto a posição do 'mestre' quanto a relevância estrutural da música, como transformadora de verbo em corpo que é.

Bem, resumidamente foram essas, segundo percebo, as condições de construção de minha primeira **persona** entre os Kámayurá. Com elas realizei meu trabalho de campo que esteve apoiado basicamente no aprendizado bimusical (Hood 1960): fiz-me **yýryp**, 'companheiro', de alguns jovens da aldeia e me pus a aprender a tocar **2awirare**, esta flauta de pã sendo dita **lnémó'étap**, 'coisa de aprender', i.e. instrumento de aprendizado, das grandes flautas **uru'a** do **Kwaryp**, o rito funerário. O aprendizado foi feito através de aulas formais ("entrevistas") e informais (no caminho do banho por exemplo), os dados assim levantados sendo "espontâneos" ou "provocados". Nestas aulas eu assumia a ingenuidade do 'aprendiz', além de tocar, treinar, etc, perguntando incessantemente. Assim, pude ir aprendendo o sistema que gera as execuções, as peças musicais, **Týwý** e **Kánarí** me tendo sido professores excepcionalmente proficientes. Note-se que ao tempo em que eu assim aprendia, ensinava a esses dois rapazes — a pedido incessante deles —, o violão, tal fato constituindo situação extremamente favorável ao meu trabalho de etnógrafo, situação esta que não sei se seriam aproximáveis em outros contextos de trabalho de campo (59).

Junto a este tipo de aprendizado, eu desenvolvia a análise fonológico-gramatical detida da música de **2awirare** e outros instrumentos, além disto documentando todas as ocorrências musicais da aldeia para estudo de gabinete. Observava também a construção de instrumentos e tentava atingir, em ocasiões de observação participante, o mundo da música dos mais velhos, coisa que aqui não consegui plenamente.

Muito embora essa primeira experiência entre os Kamayurá tenha sido extremamente parcial com relação a todo seu sistema musical, e, por outro lado, se coloque talvez muito mais no âmbito da participação do que no da observação, acho que ela se constituiu em um exercício excepcionalmente importante para o trabalho seguinte, de 1974, tendo-me ela revelado, como me revelou, um subsistema musical do conjunto total e, assim, as condições ótimas de aproximação deste último no futuro.

Quando, em junho de 1974, eu retornei a Ipawu, as idéias que eu trazia eram aquelas solidificadas pela minha experiência de 1969, elaboradas já pelo que eu havia estudado nesses cinco anos. Agora eu buscava o entendimento daquela parte **pivotal** do cerimonial xingüano — a música —, minha colocação em termos teóricos sendo a de uma Antropologia do Conhecimento e Comunicação. Agora eram cruciais as promessas da "Nova Etnografia" e da Antropologia Simbólica que o estruturalismo franco-inglês forjara.

Meu lema — não mais um dilema —, era, então, o seguinte: existe um sistema de relações sociais (sociedade) xingüano, grandemente verificado, este, em termos de comunicação cerimonial. Esta comunicação — como, de resto, os outros sistemas de interação intertribal —, tem sua vigência baseada no alto grau de partilhamento de estruturas culturais. Quais são estas estruturas no instante **maraka**, 'música'?

Efetivamente, tanto a experiência de 1969 quanto a bibliografia alto-xingüana me autorizavam a adotar este lema com sua interrogação final. No caso, por exemplo, do rito funerário (**Kwaryp**) — que Pedro havia estudado tão intensamente (veja Agostinho 1974) —, o lema se explicitava assim: há um **corpus** de conhecimento, de expressão verbal (a mitologia) e cosmo-gráfica e/ou cosmoacústica (a cosmologia), que organiza o evento **morte** do ponto de vista de um tempo de referência mítico, arcaico. Este **corpus** é "dramatizado" através de um **toryp**, 'ritual', outro **corpus** de comportamento distintivo em termos, basicamente, de dança, plumária e pintura corporal. Estes dois sistemas, sozinhos, não formam um todo, no entanto, isto só sendo exequível quando a música os media. Pois bem: isto que acontece com o **Kwaryp** se verifica com todo e qualquer rito xingüano (veja o Capítulo IV, sobre a definição aqui adotada de **ritual**).

Se este lema, assim, então, se revelava pertinente em termos de médio alcance, do Alto-Xingu, ele também importava a uma perspectiva de longa amplitude: a Antropologia do ritual via de regra se tem ocupado muito mais com as coisas viso-verbais do rito do que com a música, um presente, incrivelmente, recusado. Por outro lado, tratava-se de evidenciar aqui a vigência de uma estrutura ternária que, "entrando" no verbo, "saindo" no corpo e passando pela música, se apresentava como uma das possibilidades de armação do ritual.

Cheguei, então, a Ipawu como um aprendiz de teoria musical Kamayurá, teoria musical esta que — depois pude verificar —, não se congelava no puramente musical, se espraiando pelo acústico. Depois também aprendi como essa teoria não dava conta — como eu pensava de início —, da música do ponto de vista semântico, constituindo-se tão somente, num sistema de indicação (classificação e nomenclatura) do musical propriamente dito, este, sim, a base da ação social correspondente.

Cheguei só. Passei a residir com o meu 'irmão mais velho' Takumã, ter ido só tendo sido fundamental. Eu dizia: "Pedro não veio porque está em outra cidade, não trabalho mais com ele...". Para um 'irmão mais moço'

Kamayurá, desvincular-se de seu senior é sinal de amadurecimento: **Tse'ém yakuama'éipap: anite amó kúnúmerawite**, 'Tsé'ém agora é homem mesmo: não parece mais menino' (60). Em 1969 a minha imaturidade entrava em choque com o fato de eu ser casado, ter filhos e ser 'mestre de música', dissonância só admitida como coisa de "civilizado". Agora não: eu assumia uma identidade não ambígua, embora ainda de **kara'yp**. O fato de eu ter voltado para estudar a "mesma" música eu explicava dizendo que: só havia aprendido muito pouco; que: a música era muito difícil; que: agora eu queria aprender música de adultos, não só **Zawirare**, coisa de rapazes.

Com o interesse voltado para o aprendizado do meta-sistema de discurso verbal do sistema musical propriamente dito, comecei meu estudo. Inicialmente, fiz-me **inamiépy**, 'aprendiz', de Mapi, ancião que é o principal **maraka'yp** de **payemeramaraka**, 'música de pajé'. Mapi é um homem admirável: brincalhão e sério, calado e conversador, intelectual e vital, generoso e interesseiro. Minhas aulas com ele eram quase diárias, sendo que, ao final de mês e meio, eu cantava já algumas peças musicais acompanhando-me ao **payeakamity**, 'chocalho de pajé' (61).

Continuando sempre com Mapi, fiz-me **inamiépy** de outros pajés, seguintes a Mapi na linha hierárquica do estilo (62): Tarakuay e Wahu, isto me permitindo controlar o aprendizado com Mapi, no sentido de sua representatividade Kamayurá.

Este estudo, francamente na linha da bimusicalidade advogada por Hood (1960), foi complementado com o trabalho que eu desenvolvia com Kari, 'jovem' mais ou menos de minha idade, 'aprendiz' também e — acrescenta-se —, com um poder de explicação e compreensão realmente incrível. Kari opera os dois sistemas de explanação dos Kamayurá com inusitada perfeição: conforme adiante (Capítulo II), o que tem referência no **mawe**, 'tempo mítico', e o do **âng**, 'tempo histórico', isto Kari fazendo a tal ponto que — no plano analítico —, ele trabalha, sem antagonismos, nas linhas das explicações exegética (conforme Turner 1969) e mitológica Lévi-Straussiana. Assim, Kari me explicava, por exemplo, as flautas **yaku'i** seja em termos de seu mito de origem, seja do ponto de vista de suas características acústico-musicais.

O que eu aprendia com Kari e com os três pajés mencionados, eu verificava com Kotok (mais ou menos 16 anos), Yawayka (mais ou menos 25), Ayra (aproximadamente 27) e Kakaca (23, cerca), ao tempo em que, também, empregava largamente a observação participante, entendida aqui como o tipo de observação em que o etnógrafo tenta se inserir no observado, ficando, assim, idealmente, entre a participação e a observação (veja Junker 1971).

Colocado meu primeiro período de campo, em 1969, mais, como disse, no âmbito da participação do que no da observação, o segundo se caracterizou pela tentativa de equilíbrio entre esses dois limites. Aqui consegui efetivar o registro rigoroso — seja foto ou fonográfico, seja escrito —, dos dados e informações "espontâneos" e "provocados", isto, no entanto, sem

prejudicar a qualidade de participação minha na vida da aldeia. Do ponto de vista do levantamento e elaboração desses dados e informações, usei agora três grandes linhas de técnicas: a da análise de discurso, de matriz estruturalista; a etnociência; e a da análise musicológica, fonológico-gramatical, sobretudo (63).

Quanto à primeira, recolhi grande número de discursos sobre música — discursos invariáveis ou não —, isto me servindo a três objetivos básicos: aprendizado da língua, do meta-sistema de discurso verbal sobre a música e, no geral, subsídio coerente quanto às perguntas a fazer aos informantes.

As técnicas de etnociência foram as tradicionais, já estudadas aqui antes, tendo eu, além destas, elaborado o que passei a chamar de "teste de semelhança-dissimelhança", similar em alguns aspectos ao de tríades de Berlin et al (1968): de posse de fotos e de desenhos nativos de instrumentos musicais, eu pedia ao informante que, extensiva e intensivamente, armasse classes possíveis de instrumentos musicais. Aqui, diferentemente de Berlin et al., eu não estava interessado, somente, em traços distintivos, mas na própria estrutura classificatória do conjunto contrastivo.

A análise musicológica adotada, assim como as técnicas de gravação e notação musicais, foram em grande parte construção tentativa, de elaboração mais ou menos original (veja De Menezes Bastos 1973a e 1974), de caráter meramente instrumental com relação a esta dissertação, daí eu não apresentá-las aqui. Objetivam elas, no final, o conhecimento das regras fonológico-gramaticais que geram as peças musicais, registradas ao gravador. Assim, procurava-se, de início, na gravação fonográfica, a mais perfeita possível adequação de microfones, em termos "êmicos". Depois disto, procedia-se ao estabelecimento de transcrições o mais efetivamente possível descritivas em todos os parâmetros, isto em termos ainda do idioma musical em estudo. A análise das peças assim levantadas resultava no conhecimento dos esquemas formais, mentais, que hipoteticamente comandam a performance das mesmas.

A postura do etnógrafo em trabalho de campo tem algo a ver com a da criança no seio de sua sociedade, inclusive o desastrado dos seus comportamentos sendo similares: da ingenuidade à culturação há todo um processo, constante, de modelagem onde a gratificação, ou falta dela, pelos não-ingênuos, é crucial. Busca-se aqui, afinal, a adaptação a um modelo, arbitrário somente para aquele que está de fora dele e a ele quer se impor. Exige-se do etnógrafo, portanto, tanto o domínio de um modelo teórico-metodológico (com suas técnicas) quanto uma colocação existencial que propicie as atitudes de aprendizado e simpatia pelo exótico. Isto, ao tempo em que um movimento que ponha entre parênteses a sua própria cultura: do exótico ao familiar — o que antes era familiar passando a ser quase um exótico —, esta a essência do trabalho do etnógrafo, o seu drama; insuficiente, excessivo, desastrado.

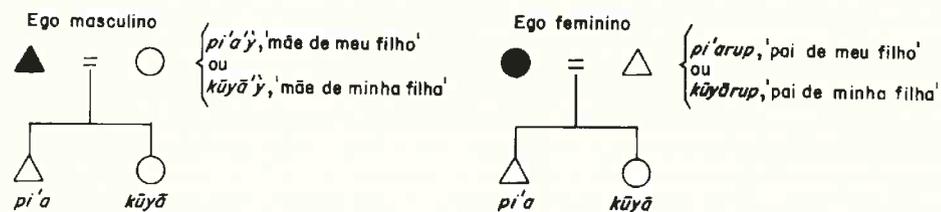
- (1) Sobre os aspectos físicos do Alto-Xingu, envolvendo inclusive a adaptação humana na área, veja Carneiro (1956, 1957, 1960, 1974), Galvão (1953, 1966) Agostinho (1968) e Meggers (1971: 44-55).
- (2) Os grupos locais xingüanos são os seguintes: Awití e Kamayurá (Tupi-Guarani), Kalapálo, Nahukwá-Matipúhy e Kuikúro (Karib), Mehináku, Yawalapití e Waurá (Aruak), Trumai (Trumai). Os não-xingüanos: Yuruná e Kayabí (Tupi), Txikão (Karib), Suyá, Txukahamãe e Krenakoro (Gê). Simões (1963:84) considera os Suyá como, dos não-xingüanos, os mais culturalmente próximos aos xingüanos, o que, de certa forma, Seeger (1974) pode confirmar.
- (3) O decreto de criação do Parque tem o número 50.455 e é de 14 de abril de 1961, a ele se seguindo um, de regulamentação, sob número 51.084 (de 31 de julho de 1961); o de 1968 tem o número 63.082, sendo de 6 de agosto. Este último lhe modifica a área original, sobretudo por lhe incorporar terras a sul, de sudeste lhe extraíndo porção algo menor. O de 1971 (número 68.909, de 17 de julho) é mais radical: abre o norte do território, aí podendo passar a BR-080, uma parte sul, onde não há índios, lhe sendo acrescentada (conforme, respectivamente, Brasil 1961a, 1961b, 1968 e 1971). Consulte Agostinho (1972: 380) sobre as **démarches** territoriais no Alto-Xingu. Veja mapa para delimitação da sua área atual.
- (4) A **sociedade xingüana** que Steinen encontrou perdeu, com o correr do tempo, muitas das suas unidades formadoras, isto se devendo à extinção, incorporação de grupos por outros ou abandono da região. Neste último caso estão os Bakairí, que desceram para o sul, até o Rio Paranatinga. Veja a nota 2 deste capítulo para a constituição atual dessa **sociedade xingüana**. Agostinho (1972) e Galvão (1953, 1966) subsidiam dados sobre este tópico.
- (5) Usarei intercambiadamente aqui as expressões "tribo" e "grupo local" (ou "unidade"), isto consideradas apenas as especificações do presente objeto de estudo.
- (6) O mito de origens xingüano (veja Agostinho 1970: 503 principalmente) claramente explicita esse modelo construído de oposições em escala. Rapidamente: o modelo se constrói a partir de uma supercategoria, **hawa**, 'gente', que se biparte em **2hawa**, 'índio', e **kara'yp**, 'civilizado'; **2hawa**, 'índio', por sua vez se subdividindo em **hawa'yp**, 'xingüano', e **kawa'yp**, 'não-xingüano'; **hawa'yp** admite tantas subcategorias quantos os grupos locais xingüanos. Note-se que a categoria **kara'yp** ('civilizado'), historicamente de início apenas muito geral, atualmente se diversifica grandemente, comportando subdivisões de diversos tipos. Sem pretender ser completo ou definitivo, observe-se que a categoria subentende uma oposição básica inicial: **pracireru**, 'brasileiro', **amó**, 'outros', entre estes últimos — estabelecidos residual e extraordinariamente —, se incluindo **amerikanu**, 'americano', **oráteci**, 'holandês', etc; note-se que **capóneci**, 'japonês', não é considerado **kara'yp**, sendo dito **hawa'ywawite**, 'semelhante a índio xingüano'. As principais categorias segmentais de **pracireru** são **wunay**, 'funcionário da FUNAI', **wacéru**, 'fazendeiro' e **so-tatu**, 'soldado', havendo oposição entre a primeira e as duas últimas reunidas. Do ponto de vista "racial", a categoria **pretu**, 'negro', é especialmente polêmica e ambígua para os Kamayurá, que, inclusive, a apontam, negativamente, em termos de **kara'ywawite**, 'semelhante a "civilizado"'. Quanto às noções de "cultura" e "sociedade" aqui empregadas, autores como Goodenough (1975: 36) e Werner e Fenton (1970, citados por Spradley 1972: 8) são fundamentais: admite-se "cultura" (conhecimento cultural) como coisa mental, o conjunto das idéias, crenças, sentimentos, etc, básico para a ação social, esta sendo vista como formulando "sociedade" (comportamento social). A partir desta colocação, entendem-se os dois conceitos de um ponto de vista gradativo de partilhamento e abrangência.
- (7) Há dois principais modelos de abordagem da "situação xingüana", para usar uma expressão de Cardoso de Oliveira (1971: 10-30). O primeiro, através daquilo a que chamei de "malabarismos de reconstituição étnica", procura estabelecer os grupos locais da **área do ulurl** como as efetivas categorias deste sistema, a sociedade xingüana sendo vista aqui como entidade apenas envolvente. O segundo modelo trabalha às avessas: sociedade xingüana como categoria "realmente" operante, as suas tribos-membros como entidades meramente virtuais, abstratas, de pleno estabelecimento apenasmente no campo da manipulação étnica. Note-se que para esses dois modelos, os não-xingüanos e os "civilizados" são categorias residuais e remotas. Basso (1973a) parece seguir a primeira orientação, Menget (sd, citado por Cardoso de Oliveira 1971: 30), a segunda. O modelo adotado na presente dissertação — de amplo respaldo "êmico" xingüano, como se viu — é bem diferente: há aqui, efetivamente, quatro tipos de categorias em operação (grupos locais, xingüanos, não-xingüanos e "civilizados"), articulados de acordo com uma escala de partilhamento e abrangência culturais.
- (8) Esta tendência se verifica até hoje, os Krenakóro tendo sido muito recentemente incorporados à área.
- (9) Admitir o mundo xingüano com foco desse processo no âmbito indígena implica em tomar a adaptação desses índios como a ótima na região, adaptação sendo aqui entendida em termos também de relacionamento homem-homem (veja Meggers 1971: 44-55, especialmente). As hipóteses no sentido do estabelecimento de um núcleo "xingüano antigo", etnohistórica ou arqueologicamente levantadas, se bem que ainda extremamente conjecturais, parecem apontar, no entanto, para o fato da mais recente chegada à área dos Tupi e dos Trumai, estes por último. Os Aruak e Karib, assim, seriam os mais antigos, possivelmente os segundos tendo ali ingressado posteriormente com relação aos primeiros (veja Agostinho 1970: 466-469; Galvão 1953: 7-10; Galvão e Simões 1965: 14-19 e Simões 1967).
- (10) Meu emprego do conceito de "sistema de comunicação", que alterno com o de "linguagem", é o mais amplo possível, se filiando à linha semiológica de Saussure (1967: 59-62). A língua falada, portanto, está aqui incluída. Observe-se que esta postura, não descurando as distinções internas entre "sistemas simbólicos" e "linguagens" (no sentido estrito), tem a virtude de a todos eles incorporar na direção de uma teoria geral da comunicação. A questão da língua franca tem preocupado de forma marcante a literatura do Alto-Xingu, que, desgraçadamente, no entanto, não a tem colocado em termos corretos; a antinomização e descontextualização da oposição xingüano-não-xingüano muito contribuindo para isto. Veja Basso (1973c) e Monod-Becquelein (1970 e 1975: 19-92) para verificar esta tendência. Conforme se verá no Capítulo V desta dissertação, não se deve tratar aqui de detectar a "falta" de uma língua franca xingüana que "deveria" existir para fazer face ao isolamento linguístico dos grupos e à incipiência do poliíngüismo: isto é impor um modelo que aqui não tem valia. O que se deve fazer, sim, é apontar para o que de distintivo coloca o modelo xingüano no campo da comunicação intertribal, assim, seguramente, se chegando ao cerimonial. Quando digo que o Português tem foro de língua franca nas sociedades desenhadas pelo contato índio-branco e xingüano-não-xingüano, quero apenas dizer exatamente isto, a sociedade xingüana ficando, pois, excluída deste quadro, assim como, naturalmente, os grupos locais de **per ai**. Devo deixar claro que o Português, sistema de comunicação nesses dois casos, não é aqui utilizado nas formas brasileiras urbanas usuais, nem é dominado por todos os membros da sociedade indígena do Alto-Xingu, a noção de língua franca neste aspecto sofrendo, pois, manipulação de teor estatístico. Veja Mattos e Silva (1969-72) para uma informação preliminar do Português falado pelos Kamayurá, Português este cheio de interferências nativas (veja o Capítulo V).
- (11) Devo notar que essas alianças, além de disseminarem o parentesco (e as línguas) através de todas as aldeias, têm uma importância extrema em termos políticos, intra e intertribais. No primeiro nível, elas entram como contrapeso nas disputas faccionais, por exem-

- plo a aliança de Takumã (um dos dois 'grande representante' dos Kamayurá) com Kanatu (pai do atual 'grande representante' Yawalapiti) — onde este recebeu mulheres —, sendo especificamente, um dos recursos do primeiro para fazer frente à facção de Wahu (o outro 'grande representante' Kamayurá), oposta à primeira. No nível intertribal, essas alianças têm unido as duas tribos contra outras, em diversas situações relevantes, inclusive nos cerimoniais (*Kwarýp*, *Yawarl*, etc).
- (12) Veja Junqueira (1967: 56-57, 1975: 62-70) e Zarur (1972: 79-105) para um exame do comércio entre os xingüanos, comércio este que envolve diversas esferas de troca.
- (13) Segundo, entre outros, Seeger (1975a), os Suyá há tempos atrás participavam de alguns cerimoniais xingüanos, entre eles o *Yawarl*. Atualmente isto não mais se dando, são estes índios tidos como os maiores conhecedores da forma "antiga" de realização do ritual, inclusive com relação aos próprios xingüanos. No sentido da confirmação da idéia de que a participação no cerimonial é o atestado básico da xingüanidade, registre-se que Melobô, um dos chefes dos Tzikão, em 1974, disse-me que estes índios estavam aprendendo o *Yawarl*, o que Takumã me confirmou, declarando ser esta a forma por excelência de "xingüanizar" estes índios, atualmente discriminados como *kawa'ýp*.
- (14) Os xingüanos costumam mudar de aldeia mais ou menos de cinco em cinco anos (Galvão 1953: 19), razões de diversas ordens aqui concorrendo, nada tendo elas a ver, no entanto, com esgotamento de solos, como quis Galvão e Carneiro (1956, 1974) circunstanciadamente negou. Parece que o mundo das crenças mágico-religiosas é que é criterial aqui, uma aldeia onde já tenha morrido muita gente devendo ser abandonada. Note-se que os Kamayurá enterram suas crianças dentro de casa e, seus *morerekwat*, no terreiro, os *kamara*, 'representados', sendo sepultados no lago, pois para ser sepultado no terreiro a família do morto tem de efetuar grande pagamento ao 'representante das terras' — Wahu atualmente (veja a nota 19 deste Capítulo) —, coisa que normalmente só *morerekwat* tem condições de fazer. Com relação ainda ao abandono de aldeias, note-se que, como a morte é quase sempre tida como resultado de feitiçaria, uma aldeia "velha" está, assim, muito passível de ameaças. Em 1969, os Kamayurá residiam cerca de 500 m. a sul do atual local, estando já, no entanto, em pleno processo de mudança pra este, aí já havendo uma casa, que foi pouco a pouco sendo seguida pelas outras, até se concretizar toda a mudança. Observe-se que o gentílico Kamayurá autoatribuído é *Apyap*, conforme o Capítulo II.
- (15) As aspas únicas indicam glosas, traduções quase sempre sendo impossíveis. Note-se que o lexema *tapuwí*, parece ser intrusivo no Kamayurá, sendo empregado somente no contato com o "civilizado". Entre os Kamayurá, o correto é usar *tatap*, 'fogo' (que talvez seja uma aglutinação do hipotético *hokatatap*, 'casa do fogo'), ou *hoka'y*, 'casa da água'. Observe-se que este é o espaço por excelência masculino da aldeia, centro nevrálgico do ritual do *Yaku'i*, que tem as flautas de mesmo nome como núcleo. Mitologicamente, o 'tapuí' é também o lugar de origem das águas. Finalmente, note-se que *akwama'é*, 'homem', é etimologicamente 'o quente por excelência', por outro lado, as mulheres (*kúyá*) sendo identificadas com o frio, a água. Sobre toda essa álgebra, conforme o Capítulo IV, adiante.
- (16) As glosas de espécies vegetais e animais são aqui extremamente tentativas, não tendo eu estudado a botânica e zoologia desses índios. Quando possível, me baseei, para a correspondência, na lista apresentada por Carvalho (1951). Devo dizer, no entanto, que, mesmo assim, a coisa é precária, pois, seja x a categoria nativa e y a da metalinguagem, a correspondência só será direita quando todo e qualquer y for x e vice-versa; a afirmação "algum x é y (ou 'algum y é x') é inconclusiva, a esse respeito.
- (17) A classificação do tempo diário Kamayurá inclui uma categoria que circunscribe a duração que vai mais ou menos das 16 horas até o anoitecer, marcado este último, pela "roda dos fumantes". Esta categoria define o tempo cerimonial público por excelência, o *hoka'yterip* sendo seu espaço correspondente. Veja o Capítulo II.
- (18) De acordo com este quadro, a população da aldeia Kamayurá, em 1974, evoluiu de 21 pessoas, com relação à levantada em 1971 (Junqueira 1975: 14), tendo aumentado de 33 almas com relação à que Pedro Agostinho verificou, em 1969 (Agostinho 1972: 371). Assim, de 1971 a 1974 houve um incremento de cerca de 16%, de 1969 a 1971 esta porcentagem sendo de mais ou menos 10%, o crescimento de 1969 a 1974 tendo sido da ordem de 27%; o que bem demonstra a competência da obra assistencial dos Villas-Boas. Note-se que em 1969 havia somente seis casas na aldeia, o que, em 1974, pulou para 10. Desse total de 152 habitantes de 1974, havia um "asilado" e família (ele, mulher e dois filhos, somando ao total 4 pessoas), ele, acusado de feitiçaria na aldeia de origem (Awiti). Os residentes por casamento somavam cerca de oito, entre os quais o 'representante' de casa de nome Mapi, meu professor, de origem Yawalapiti: Mapi, principal 'mestre de música de pajé' da aldeia, é já considerado *Kamayuratápiacá*, 'pouquinho Kamayurá'. Havia, fora desses 152, alguns Kamayurá morando em outras aldeias por diversos motivos, o que não pude computar, no entanto.
- (19) Muito embora os Kamayurá tenham um só termo englobando 'irmão' e 'primo paralelo' (veja nota 21), fica sempre clara a nucleação dos *sbllings* em termos lineares, efetivamente o núcleo do grupo residencial sendo 'irmãos'. Os 'primos paralelos' daí participam, num círculo concêntrico ao primeiro ("irmãos reais"), só que de raio maior. Com relação à neolocalidade, ela é, entre os Kamayurá, francamente, um recurso no sentido da aquisição e atribuição de prestígio, ao mesmo tempo, correspondentemente, que representa uma tentativa de libertação, pelos júnior, do controle e domínio dos seniores. Construindo casa, o júnior adquire a identidade social, i.e. categoria social de pessoa (Goode-nough 1969b), de *morerekwat*, 'representante', coisa que acarreta mudança radical na sua *persona*. Note-se que, com Basso (1973a), prefiro glosar *morerekwat* por 'representante', e não por 'chefe', ou termo semelhante, isto porque a idéia de "representar" outros (de casa, de aldeia) — os *kamara*, 'representados' —, é a que mais se aproxima do efetivo status, i.e. coleção de direitos e deveres (Goode-nough, op. cit.) do *morerekwat*. Note-se ainda que a identidade de 'representante' sofre manipulação gradativa entre os Kamayurá, isto ao sabor das disputas faccionais. Há, assim, *morerekwaratápiacá*, 'pequeno representante', *morerekwaratuwiap*, 'grande representante', critérios genealógicos, de capacidade, etc, sendo altamente manipulados. Em 1974, dois indivíduos eram, mais ou menos consensualmente, tidos como 'grande representante', i.e. 'representante de aldeia', eles dois sendo os cabeças das duas principais facções Kamayurá. Eram eles Takumã e Wahu, o primeiro sendo dito *hawaamorerekwat*, 'representante de gente', o segundo, *ýyamorerekwat*, 'representante de terra'. Devo dizer que a organização espacial da aldeia (veja gráfico na página 11) conota a idéia desta bipartição faccional básica, cada semicírculo, em princípio, correspondendo a uma das "metades faccionais", a contigüidade residencial representando co-faccionalismo, em tese. As dez casas da aldeia tem os seguintes 'representantes', da direita para a esquerda: Akukumã (1), Takumã (2), Muricapa (3), Sukuri (4), Pirakumã (5), Kucarapý (6), Yaci (7), Wahu (8), Pirarywý (9) e Mapi (10).
- (20) Devo notar que os 'irmãos' e 'primos paralelos' mais moços e os 'filhos' de ego e de seus 'primos paralelos' podem ser vocativamente apontados, por ego, através de um só termo (*pl'a*), a extensão aqui se dando destes para aqueles, que têm um lexema específico (*yerenýt*). Os Kamayurá explicam isto dizendo que um 'irmão júnior' é *ira'yrawite*, 'semelhante a meu filho'. No particular de arregimentar afins de seus filhos, observe-se que Takumã se revelou mais *morerekwaratuwiap* que Wahu: seu irmão júnior (Tawakumã) quando casou, trouxe a esposa para casa, enquanto que Karu, 'filho' de Wahu, teve de ir morar na aldeia da esposa, embora provisoriamente. Serra (1976) confirma este discernimento com a notícia de que Kotok, 'filho' de Takumã, tendo se casado, sua mulher veio residir na casa de seu pai. Note-se que o casamento preferencial com o primo cru-

zado bilateral (Galvão 1953, Oberg 1953), atua basicamente no âmbito intratribal. Observe-se que a palavra Kamayurá para 'casamento' (**apitahok**) etimologicamente quer dizer 'ir para a casa (hok) do pai da mulher' (api).

(21) O sistema e a terminologia de parentesco dos índios Kamayura, semelhantemente ao que ocorre com outros grupos xingüanos (Basso 1973a e 1973b para o caso Kalapálo; Gregor 1969, Mehináku; Zarur 1972, Awiti), parece relevar as duas noções capitais de consangüinidade e aliança. A primeira, que vai substanciar as noções de filiação e filiação partilhada, se concretiza na medida em que ego é o resultado da interligação de um pai e uma mãe determinados, isto fundamentando o pensamento de que ego é "igual", genealogicamente, a qualquer álder assim também gerado. A segunda noção estabelece que só através de uma dessas ligações é que pode advir criança. Embora o parentesco Kamayurá não tenha sofrido ainda estudo circunstanciado — nesta dissertação eu não pretendo fazer isto —, com base nos reconhecimentos de Galvão (1953) e Oberg (1953) e nas minhas próprias observações, pode ele ser assim, tipologicamente, resumido, de forma precária: fusão bifurcada para "tios" (Murdock 1949: 141), iroques para "primos" (idem: 223), "avós" sendo discriminados só do ponto de vista sexual, "netos" de ambos os sexos sendo indicados por um só termo. Na geração dos "filhos", separam-se os filhos dos irmãos e primos paralelos e cruzados de ego dos de suas irmãs e primas paralelas e cruzadas. Note-se também a diferença entre os irmãos e irmãs (e primos e primas paralelos) mais velhos e mais novos de ego. Observe-se finalmente a extensão do vocativo de 'filho' ao 'irmão mais moço' (conforme nota 20). Este sistema e terminologia são bilaterais na medida em que os lados paterno e materno são colocados simetricamente em termos de consangüinidade e afinidade. Devo fazer notar minha contenção aqui em incluir os Kamayurá na discussão sobre o parentesco Tupi (veja Wagley e Galvão 1946, MacDonald 1965, Laraia 1971) isto por razões de base, que apontam para o conhecimento somente de superfície deste sistema, entre os Kamayurá. Verifique-se, a este respeito, que Laraia (1972) expressamente o exclui de sua comparação, por considerá-lo atípico em termos Tupi.

(22) Esta complementariedade estará mais ainda claramente expressa nos seguintes quadros terminológicos vocativos:



Note-se que -y e -up são, respectivamente dois a dois, os referenciais, de m, ir e P, IP de ego masculino ou feminino. Assim, a esposa de ego (ou sua el) é a 'mãe de seus filhos e filhas', o esposo de ego feminino (ou IE) sendo o 'pai' de seus 'filhos' e 'filhas'. O uso destes vocativos de afinidade é alternativo e depende de ego querer, em dado momento, se referir ao afim através dos 'filhos' ou das 'filhas'. Isto posto, creio que qualquer identificação dos Kamayurá em termos patrilineares (veja por exemplo Zarur 1972: 22) é, no mínimo, apressada. Note-se que -y também é 'água', o pensamento Kamayurá que identifica a 'água' — o frio —, com a mulher — isto por oposição ao fogo, quente, com o homem —, sendo aqui extremamente pertinente.

(23) Entre os Kamayurá a residência é tão relevante que pode mudar, inclusive, a substância de um indivíduo e seus descendentes. Tome-se o caso de Mapi, Yawalapiti, **morerekwat** da casa 10 entre os Kamayurá. Ele reside na aldeia destes índios há cerca de 15 anos,

por casamento. Sua substância é, pois, Yawalapiti, tendo os seus filhos isto recebido, por exemplo, Ayra. Ayra casou-se e já tem prole. Mapi é dito **Kamayuraatápiacá**, 'pouquinho Kamayurá', Ayra, no entanto, sendo apontado como **Kamayuráamoramete**, 'medianamente Kamayurá'. Já os filhos de Ayra são **Kamayuraaruwiap**, 'muito Kamayurá'. Possivelmente, os 'filhos' dos 'filhos' de Ayra serão **Kamayuráanekopy**, 'Kamayurá mesmo', só disputas ou conflitos podendo vir a por em perigo esta identidade. Embora o caso aqui não seja propriamente de substância genealógica, mas étnica, vale a pena apresentá-lo no sentido de bem pesar a importância que esses índios dão à residencialidade. Note-se que a mudança de substância étnica aqui considerada não se deve à intervenção da substância genealógica das esposas daqueles que seriam Yawalapiti, mas à sua **-awýkytyte**, 'criação', 'elaboração'. Por outro lado, repare-se que os Kamayurá manipulam a identidade étnica em conflitos e disputas de muitas naturezas, transmissão de 'representação' sendo uma delas. Um dos ataques mais freqüentes a Takumã, por membros da facção oposta, de Wahu, é o de que ele não é completamente Kamayurá, sua mãe sendo Mehináku.

(24) Há três tradições musicológicas no Ocidente, interdependentes por um lado, autônomas pelo outro: a Musicologia Histórica (ou, simplesmente, Musicologia), a Sociologia da Música (às vezes também, chamada de Sóciomusicologia) e a Etnomusicologia, neste contexto devendo-se ainda mencionar a Psicologia da Música (também Psicomusicologia), que propriamente, não é uma tradição autônoma, estando presente, como abordagem, em todas as três. Destas três, a primeira é a mais antiga; seus primórdios remontando aos da Civilização Clássica Grega. É ela uma disciplina da História, a segunda é a terceira sendo, respectivamente, as vertentes sociológica e antropológica da tradição geral, surgidas, ambas, em fins do século XIX, exatamente como desenvolvimentos da primeira na Sociologia e na Antropologia (e Folclore). Embora, mais recentemente, esta tendência esteja mudando, note-se que esses três campos podem ser caracterizados de um ponto de vista temático, assim, à Musicologia cabendo o estudo da música ocidental artística, à Etnomusicologia, o das músicas primitivas e folk, no geral, e artística somente das chamadas **high cultures** não ocidentais, i.e. Japão, China, Índia, etc. Neste quadro a Sociologia da Música fica com o enfoque das músicas populares urbanas, e também da artística, todas ocidentais. Essas tradições são interdependentes na medida em que tem um mesmo arcabouço — o da Musicologia —, isto principalmente em termos técnicos, mas também metodológicos e teóricos. Por outro lado, são elas autônomas a partir das suas conformações como disciplinas, respectivamente, da História, da Sociologia e da Antropologia. Veja Seeger (1964) para um **survey** crítico dessas tradições, Chailley, ed. (1958) para uma apresentação da Musicologia Histórica, Supicic (1971) e Silbermann (1955 e 1961), da Sociologia da Música, e Merriam (1964) e Nettl (1964), da Etnomusicologia. Veja ainda Seeger (1966) para um estudo especialmente importante sobre a classificação dos idiomas musicais em primitivos, folk, populares e artísticos. Observe-se, em todos esses três campos, o dilema de que se fala no texto somente na versão etnomusicológica, efetivamente a mais aguda de todas, dilema este, no entanto, que não é desta área particular ou originalmente, mas, sim, da tradição musicológica por inteiro, e, relevantemente, das suas matrizes na História, Sociologia e Antropologia, na Cultura Ocidental, enfim. Note-se finalmente como a Sociologia da Música pode também ser localizada enquanto parte de domínio sociológico maior, o da Sociologia da Arte (veja Silbermann et alli 1971).

(25) O modelo dualista é generalizado em Etnomusicologia, Rhodes (1956), Nettl (1956, 1964), Koliński (1957), Kunst (1959), Merriam (1960, 1964) suportando a afirmação. "Sistema sonoro", "parte sonora", "música", etc, são as denominações normalmente dadas por estes autores aos níveis fonológico e gramatical do plano da expressão. O plano do conteúdo (semântico) é indicado por "sistema não-sonoro" "parte cultural", "cultura musical", etc. Lyons (1974a) me serve aqui de guia no sentido da uniformização terminológica, daí eu usar "expressão" e não "forma", "conteúdo" e não "significado", "plano" e "nível" também sendo empregados conforme ele (Lyons 1974a: 53-98). É interessante notar como es-

te dualismo etnomusicológico se assemelha, em parte, ao lingüístico, tão criticado, este, por Wittgenstein (1953), Firth (1957) e Lyons (1974b), entre outros.

- (26) "Cultura" neste caso é o conjunto total dos padrões adaptativos e associativos de uma sociedade, i.e. os seus "costumes" (veja, por exemplo, Harris 1968b: 323).
- (27) A idéia desta prevalência e, assim, da natureza quase meramente projetiva da "música" com relação à "cultura" é também generalizada em Etnomusicologia, constituindo aspecto relevante do seu modelo dilemático e da postura etnocêntrica que lhe fundou. É interessante notar como esta hierarquização da "cultura" perante a "música" se reflete no campo das relações sociais vigentes entre as identidades "antropólogo" e "etnomusicólogo", e como ela vai condicionar a natureza mesma dos já muitos trabalhos realizados, em equipe, por profissionais com estas duas identidades ou por **persona** que as acumule (no primeiro caso veja, por exemplo, Conklin e Maceda 1971, no segundo, Merriam 1967): de um lado, o "antropólogo", ditando a prevalente "cultural setting" da "música", de outro, o "etnomusicólogo", pobre dele!, contido no estudo do "som". Em outras palavras: do segundo a matéria-prima, do primeiro, o produto acabado e embalado. Difícil será alguém não se convencer aqui de que está de frente a um rebatimento, na ciência, de conformações ideológicas da Civilização Ocidental: o viso-verbal como geral (i.e. o que gera) do "verdadeiro" conhecimento; o músico como bufão subserviente, etc. Duas das grandes fontes da Cultura Ocidental são a greco-romana e a hebraica. Da vertente greco-romana, sobre a **alegoria da caverna**, que, mais do que qualquer outra coisa, traz à luz a paixão eidética, i.e. visual, do Ocidente, conforme a **República** de Platão (veja Cornford, ed. 1955: 222-230). Do lado hebraico, para evidenciar a iluminação verbal desta Cultura, nada melhor do que a própria **Bíblia**, ela quando instalando o princípio do cosmo (veja Bíblia, N.T., João 1, 1-5). Tem-se, assim, no plano da síntese, uma paixão viso-verbal. No entanto, é interessante notar como estas duas direções podem às vezes, analiticamente, se chocar. Fui advertido pelo colega Ordep José Trindade Serra do fato capital de que na **Septuaginta**, tradução célebre da **Bíblia** levada a cabo pelos Alexandrinos, a primeira revelação de Deus a Moisés no **Êxodo** se dá através da **voz** Deste; no hebraico, Moisés **ouve** esta voz; já na tradução grega — incrivelmente! — ele a **vê** (veja Bíblia, N.T., Êxodo 3, 6, consultando Rahles, ed. 1935, vol. I, pp. 87). Esta conformação configuraria o lado "oficial" da Cultura Ocidental, o do **logos**. Não se pode esquecer, no entanto, da sua vertente "maídita", "diabólica" a do **mito-poema** e do **pathos**. Aqui, ao invés de Platão, Aristóteles, etc, a base são os pré-socráticos, ressuscitados, recentemente, por pensadores como Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger. É interessante notar, afinal, como Platão expulsa de sua **República** este Ocidente mito-poético, pático.
- (28) Devo dizer que, entendendo a abordagem "ética" como sendo a abordagem "êmica" do observador, entendo-a também, pois, como etnocêntrica. A técnica da bimusicalidade (veja Hood 1960) é um ponto "êmico" irrealizado de sua postura geral "ética". De acordo com ela, o estudo das "músicas exóticas" exige do observador o domínio, a nível da execução, da música objeto, coisa que, se por um lado, se direciona para o desejável conhecimento, pelo etnógrafo, do mundo do nativo, por outro lado se frustra devido às imposições da armação geral de Hood, sobretudo no que respeita à transcrição e análise.
- (29) Observe-se que essas ligações se dão quase que exclusivamente via o **corpus** fonológico-gramatical, isto apesar de a Musicologia Histórica também desenvolver a pesquisa ao nível semântico. A suposição, portanto, de esta tradição constituir exercício meramente "formal" — se bem que muito disseminada na literatura etnomusicológica —, é extremamente falsa e, mesmo, injusta: já nos primórdios o interesse semântico da Musicologia é patente, bastando para tal confirmar, a lembrança das obras musicológicas de Aristóteles, Platão, Aristoxeno, dos Alexandrinos em geral e, muitos antes disso tudo, dos Pitagóricos. Merriam e, de resto, todo o **establishment** etnomusicológico (veja Blackin et al. 1966) ao dizer que a Etnomusicologia é um conjunto intersecção da Musicologia (Histórica) com a Antropologia (veja Merriam 1964: vii-viii), o que faz é divulgar mais ainda este

equivoco que, efetivamente, não poderá constituir crítica positiva à primeira disciplina, muito mais vulnerável esta sendo, isto sim, na sua contenção pura e simples com relação à música ocidental artística, desta chegando a constituir, assim, no fundo, um mero meta-discurso. Sobre a situação atual da pesquisa semântica na Musicologia Histórica, veja, por exemplo, Nattiez (1974).

- (30) Deve-se mencionar neste contexto as incursões mais recentes no campo da transcrição automática, abertura ainda, no entanto, em fase experimental, embora francamente promissora (veja Dahlback 1958, Crossley-Holland, ed. 1971, Erdely e Chipman 1972). Sobre as técnicas correntes, veja, além de Abraham e Hornbostel (1909-10), Kunst (1959) e Hood (1971). Note-se que em termos de notação musical, a música artística ocidental e a Musicologia Histórica se confundem.
- (31) A inadequação da sistemática de transcrição musical, mais que clara no âmbito etnomusicológico, também assim se revela no campo da Musicologia Histórica, ninguém minimamente lúcido podendo defender a hipótese de que timbre e dinâmica não sejam dimensões significantes na música ocidental artística: o fato de a notação mensurada convencional descurar estas dimensões, abordando tão somente as outras; representa, não falta de relevância semântica delas, mas sim, e apenas, que elas são aí tidas como campos de maior limiar de opções individuais-contextuais. O uso acritico pela Musicologia Histórica do arcabouço técnico-analítico, fonológico-gramatical da teoria **folk** da música ocidental artística mais do que nunca revela o seu caráter de também teoria **folk**, não propriamente, pois, científica (sobre as distinções entre teorias folk e científica, conforme Berlin et al. 1969). Sobre uma epistemologia do registro musical, mais uma vez veja Seeger (1958), List (1974), Adams (1976), Herndon (1974a) — seguindo, este último, da resposta de Kollinski (1976) que, por sua vez, trouxe como consequência Herndon (1976) —, constituem estudos bem recentes sobre os temas da transcrição e análise etnomusicológicas, todos, no entanto, desgraçadamente, esquecendo de tratar o problema crucial da disciplina, qual seja o seu caráter dilemático. Chenoweth (1972) — veja **review** de Herndon (1974b) —, é também uma tentativa, especialmente rala, de abordar estes dois temas, particularmente por impor, mais do que qualquer outra, modelos lingüísticos (Pikeanos) à Musicologia.
- (32) Veja Grebe (1971) para um rápido exame avaliativo das principais sistemáticas organológicas. Neste campo há que também se registrar experiências bem mais promissoras, em direção a um efetivo propósito descritivo dos instrumentos musicais (veja Montagu e Burton 1971).
- (33) Não fique isolada minha crítica ante o trabalho de Lomax, veja Pantaleoni (1972), devastador **review** de Lomax, ed. (1968). Devo notar que o projeto de Lomax não pretende a correlação da "cultura" apenas com a "música", mas sim, abrangente e faraonicamente, com tudo aquilo a que ele chama de "comportamento expressivo", i.e. dança, prosódia, etc. A "música", no entanto, inegavelmente, é o centro de sua atenção (Lomax 1972: 142). Note-se ainda que muito embora o objetivo final de Lomax seja uma semântica musical, ele opera também com o plano de expressão, se bem que muito superficial e instrumentalmente. Mais do que qualquer outra, a de Lomax é uma semântica dualista, isto nos termos das inadequações operacional e material de que fala Lyons (1974b: 11-24).
- (34) Esta postura dramática de Merriam está expressa principalmente no seu já clássico **The Anthropology of Music** (1964), que mereceu um circunstanciado **review** por parte de estudiosos das mais diversas tendências (veja Blacking et al. 1966). Aqui se comprova como o dilema efetivamente talvez seja um dos únicos pontos de concordância universal entre os etnomusicólogos que, tão simplesmente, o tomam como um dado, não um defeito a superar.
- (35) Sobre esta armação tripartite, conforme Garry e Kingsley (1970), Bloom et al. (1972a e 1972b), seguidas de Harrow (1972), constituem, em conjunto, a mais notável implemen-

- tação educacional deste modelo. Sobre as pesquisas de correlação, veja Adkins e Kuder (1940) e Mayhew (1958), entre outros. Garvin, ed. (1970) propicia uma visão interdisciplinar da cognição.
- (36) O emprego que faço nesta dissertação do conceito de taxonomia é o estritamente etno-científico, ou seja: padrão classificatório caracterizado pela inclusão vertical e contraste horizontal das categorias (veja Tyler, ed. 1969, *passim* e Spradley, ed. 1972, *passim*). O problema da universalidade deste padrão se estabelecer em termos genéticos ou culturais não me interessará aqui; sobre isto, veja a excepcional contribuição de Maranhão (1975), conforme a nota 17 do Capítulo II.
- (37) Veja Carrol (1972: 143-151 e *passim*) para a visão psicológica do problema, Lyons (1974a: 404-427) subsidiando a postura lingüística, inclusive no que respeita à definição ostensiva. Devo notar que, com Lyons, não reduzo a semântica da língua falada somente à referência, embora aqui reconheça sua vocação principal em termos de aprendizagem.
- (38) Conforme se verá adiante, faço aqui uma diferença entre "tradução" e "indicação": na "tradução" há, ao menos em princípio, uma perfeita congruência semântica entre os sistemas conversor e convertido. Já na "indicação" isto não ocorre; a relação entre os dois sistemas se definindo em termos muito aproximativos, um nunca podendo substituir o outro semanticamente. Uma relação de indicação mais que clara no plano intracultural seria a depreendível pela resposta verbal à seguinte pergunta: "o que é que Verdi quer 'dizer' com o *Otelo*?"
- (39) É expressamente importante que não se confunda aqui esta ideologia da música como "linguagem universal" com o problema teórico-metodológico dos universais da mesma (veja MacAllester 1971, Wachsmann 1971, Seeger 1971 e List 1971). Note-se como essa ideologia se alimenta fartamente do etnocentrismo da música artística ocidental, tomada pelos seus nativos (ou, manipuladamente, por pretensos nativos) como a música por excelência, o ponto de chegada de uma escala evolutiva que começaria nas músicas primitivas. Observe-se, por outro lado, como a aqui defendida vocação pática da música encontra eco naquela tradição ocidental que, conforme nota deste Capítulo I, chamei de "diabólica" e "maldita", i.e. não-oficial. De certa maneira, a presente colocação da linguagem musical está relacionada com aquela da chamada Escola de Frankfurt, especialmente com a de Moles (1969: 154-243), que consigna para a música a informação em termos não "semânticos" mas "estéticos". Note-se, no entanto, que o uso que Moles faz de "semântica" é extremamente estrito à língua falada. Por outro lado, divirjo francamente da postura da chamada Semiologia Musical (veja Nattiez 1974), isto pela sua insistência no modelo lingüístico de linguagem, a meu ver inapropriado semanticamente à música (conforme o exame de Feld 1974).
- (40) Note-se que "falar sobre" e "fazer" música são categorias que delimitam respectivamente os discursos "antropológico geral" ("cultura musical") e "etnomusicológico" ("música"). Como se vê, também aqui se manifesta aquela idéia da prevalência da "cultura" ante a "música". Ainda sobre as duas primeiras categorias, vale a pena refletir, de passagem, sobre o fato do insucesso musical do estabelecimento de ensino musical por excelência no Brasil, o conservatório: este insucesso parece que se deve, entre outras coisas, ao fato de o estabelecimento se dedicar muito mais ao "falar sobre" do que, efetivamente, ao "fazer" música.
- (41) Em conversação mantida com Nattiez (1973a: 6), Lévi-Strauss deixa bem claro o seu quase desinteresse pela música primitiva que, para ele, não tem a "força sugestiva" da européia artística. Sobre Lévi-Strauss em música há já uma vasta bibliografia, seguindo duas principais linhas: uma, de aplicação do seu pensamento, outra de ataque ao mesmo, nesta se devendo observar particularmente as ferozes invectivas à sua posição dita anti-his-

tórica, reacionária, conservadora, etc, ante a chamada música contemporânea. Entre os primeiros, veja Chiarucci (1973), Boilès (1973) e, entre os segundos, Nattiez (1973b), Eco (1971), Pousser (1971). Note-se que no *L'Homme Nu* (1971: 590-596), Lévi-Strauss faz talvez sua única tentativa efetivamente musicológica, quando propõe uma análise do *Boléro* de Ravel. Quanto a esta, devo me conter pela sua redução da música ao aspecto meramente cognitivo, da mesma maneira que me contengo com relação já à sua abordagem do totemismo (veja Lévi-Strauss 1962a e meu exercício sobre o tema, De Menezes Bastos 1973b). Merquior (1975) constitui um exame extremamente útil da "estética" de Lévi-Strauss, incluindo muito material sobre a sua "teoria da música" (op. cit.: 44-80).

- (42) Conforme Goodenough (1957: 36): "a cultura de uma sociedade consiste de tudo aquilo que se tem de saber ou acreditar para operar de maneira aceitável para seus membros, isto em qualquer papel que qualquer um destes aceite para si" (tradução minha).
- (43) Como se vê, embora crítico da Etnosemântica, estou muito longe de Keesing (1972) na sua colocação também crítica a este respeito: não será mudando a base da Antropologia Cognitiva de lingüística para psicológica nem, por outro lado, adotando uma aproximação lingüística "não-taxonômica" mas generativo-transformacional, que se solucionarão os problemas da abordagem, muito mais de indigência epistemológica que eles são: no fundo, tanto a *Ethnoscience* quanto o estruturalismo de Lévi-Strauss representam formas perfeitamente convergentes de implementação do paradigma cognitivo, paradigma este que é aquele já falado lado "oficial" do pensamento ocidental, aquele da *República* de Platão, que expulsa o sentimento, o pático.
- (44) Portanto esta dissertação sofre pelo menos dois tipos de ruído: o que nasce da conversão intracultural da música em linguagem verbal; e o que advém da conversão intercultural deste sistema (*folk*) no científico, também aqui verbal. Não é à toa, portanto, que tem sido extremamente problemática a antropologia da música, sobre este tema devendo-se consultar de novo a lucidez de Seeger (1958). Observe-se as relações existentes entre esta questão da conversão semântica e o problema geral, da teoria psicológica da percepção, que diz respeito aos clássicos cinco sentidos (no fundo não somente cinco, mas muitos mais: Lowenstein 1968: 3-16). Em princípio, pode-se postular que tanto são passíveis de congruência dois sistemas quanto mais tenham eles, como meio ou canal, sentidos iguais ou semelhantes, assim, por exemplo, sendo muito mais fácil converter mensagens olfativas em gustativas, que em visuais. Note-se que aqui se adota uma postura psicológica, quanto à teoria da percepção, de linha francamente Gibsoniana (veja, por exemplo, Gibson 1966), postura esta que compromete a conceptualização com a percepção e que, popularizada no campo da teoria da comunicação por McLuhan (1971: 21-37), se explicita no também compromisso do meio com a mensagem.
- (45) Note-se que o nível de partilhamento possível de um sistema de conhecimento cultural é altamente variável, daí advindo, inclusive, a possibilidade do emprego dos conceitos de subcultura e subsociedade.
- (46) Sobre a noção de realimentação veja Wiener (1948). Este pensamento que dinamicamente relaciona o conhecimento com o comportamento está profundamente vinculado ao interacionismo simbólico de Blumer (1972) e com a abordagem de tomada de decisões (Keesing 1968, 1969). Num outro plano de reflexão, está ele também muito próximo ao posicionamento etológico (Lorenz 1954) e cibernético (Wiener 1948 e ed. 1970).
- (47) Uso o termo "classificação" conforme Simpson (1969: 9): (tradução minha) "ordenação (de objetos, eventos) em grupos, com base nas suas relações (associações) por contigüidade, similaridade ou ambas"; "regra", conforme Spradley (1972: 18-34). Note-se que aí o conceito de "regra" é bastante semelhante ao de "plano" conforme Miller et al. (1972),

a diferença se colocando apenas em termos da maior complexidade dos "planos". Sobre "mapa" veja também Miller et al. (op. cit.: 54-55), que segue as limitações da língua inglesa de ver **map** como um esquema estático, de per si já espacial, **i.e.** semelhante a uma carta geográfica.

- (48) Berlin et al. (1968) mostra a possibilidade da existência de categorias monolexemicamente não rotuladas, coisa já evidenciada com relação a supercategorias, **i.e.** domínios. Note-se que um dos meus palpites, antes de chegar a campo em 1974, era o de que o sistema de cobertura verbal aqui estudado era monolexemicamente rarefeito, coisa que mostrou-se equívoca depois da pesquisa.
- (49) Sobre esses três padrões classificatórios veja Tyler (1969: 7-11). Muito brevemente: taxonomia: inclusão vertical e contraste horizontal de categorias; paradigmas: categorias definidas por cruzamentos exclusivos de valores dos traços distintivos (Lounsbury, 1969: 193); árvores: categorias evidenciadas por escolhas binárias sucessivas. Observe-se que estou aqui diferenciando "conjunto contrastivo" de "domínio", isto do ponto de vista da maior inclusividade do último.
- (50) Prefiro o uso da expressão "traço distintivo" (ou "dimensão de contraste") ao do termo "componente", isto devido às implicações "realistas" deste último, que, assim, faz supor que as propriedades dos objetos ou eventos "pertencem" aos mesmos e não, isto sim, são culturalmente atribuídas. Conforme se verá na parte seguinte desta Introdução, devido às especificações do meu caso etnográfico, elaborei uma adaptação do teste de triadas a que chamei de "teste de semelhança-dissemelhança".
- (51) Devo dizer que foi o colega Terri (veja Aquino 1976) quem primeiro me chamou a atenção sobre este pensamento, assim como sobre muitos outros tópicos relativos ao tema no qual ele se enquadra. Paralela à reflexão de Leach é a do Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva, que teria dito: "Da Terra, o continente Americano; da América, a América do Sul; da América do Sul, o Brasil; do Brasil, Minas Gerais; de Minas Gerais, a cidade de Barbacena; de Barbacena, a família Andrada; da família Andrada, eu". Este **dictum**, do qual não tenho a referência, tem o especial interesse de explicitamente definir a amplitude do "nós" em termos contextuais, oposicionais, da amplitude do "outro". Note-se ainda que aqui a máxima estreiteza daquele se transforma num "eu", o que não deixa de ser interessante, sobretudo para uma Antropologia que tenta opor, essencialmente, níveis de partilhamento e abrangência culturais.
- (52) Tenho algumas contenções quanto à infalibilidade das sentenças de Leach e de José Bonifácio, isto não significando dizer, no entanto, que elas sejam erradas, apenas parciais elas sendo, a meu ver: no fundo elas dão conta apenas do instante extremo "rejeição" de uma matriz que inclui também "aceitação", no meio, e a "admiração" no outro extremo. Note-se que o "outro" (o estrangeiro), ao menos no contato perfunctório, é tudo aquilo, inesgotavelmente, que a autocrítica do "nós" não aceita como ideal no próprio "nós": projetamos no "outro" tudo aquilo de "bom" que o "nós" não nos permite atualizar, neste contexto sendo pertinente lembrar de um poema de Fernando Pessoa (do qual, desgracadamente, também não tenho a referência) onde "ele" diz que "gosta" de um determinado "outro" tão somente porque este **não é seu parente, i.e.** não pertence a seu "nós". Minha segunda contenção: em situações de contato assimétricas, verificáveis, numa relação de dominação-subordinação, o "outro" pode vir a espelhar "maior humanidade", o "nós", paralelamente, entrando em crise de identidade. Sobre este tema geral, veja-se também a colocação de Da Matta (1973: 15 e 1974a), que me reforçou as contenções aqui apresentadas.
- (53) Lembre-se que o tratamento desse tema por Basso — extremamente, digamos, "favorável" —, é muito diferente do apresentado, com relação aos Mehináku, por Gregor (1969,

1970), este último, parece, encontrando em Murphy e Quain (1966: 103-106, principalmente e **passim**) seus antecessores no que respeita aos Trumái. Essas duas tendências revelam ainda, se bem que desintensificadamente, aquela oposição entre amabilidade e ferocidade, coisa basicamente equívoca.

- (54) Note-se que as duas ordens em oposição não são rotuladas monolexemicamente, sobre elas, no entanto, os Kamayurá podendo compor diversas sentenças de rotulação. O lema **máma'é** compõe-se do sufixo comparativo superlativo sintético **-má'é** (veja capítulo II) e, possivelmente, da forma alófona **-má-** de **ma-**, interrogativo Kamayurá (prefixo), esta última forma dando a idéia geral de interrogação. Assim **máma'é** poderá ser, livre e hipoteticamente, glosado por: 'aquilo inesgotável da essência extrema'. A noção de 'extremo', 'excesso', aqui é altamente pertinente, uma das evidências disto sendo que em Kamayurá para se transformar qualquer coisa 'natural' em 'sobrenatural' basta a sufixação **-tuwíap**, 'grande'. Assim, por exemplo, **kapíma** diz 'veado', já **kapímaaruwíap** apontando para o **máma'é** que aparece, 'naturalizado' como 'veado', sendo ele, claramente, um 'veado extremo'. Quanto à interrogação — apenas hipotética em termos etimológicos aqui —, poderá ela indicar o que de misterioso, potencial, envolve esses seres.
- (55) Adiante (Capítulo III) se verá que um gênero especial de animais porta **ñe'ëng**, 'linguagem' (os **wýra**, 'pássaros'), devendo-se notar que também os **máma'é** podem dispor dela. Observe-se que o fato de a ordem 'humana' (e a dos **máma'é** e, particularmente, o gênero **wýra**) se caracterizar pelo uso da 'linguagem' redundante em que ela é, essencialmente, uma ordem de seres inteligentes e sociais, no modelo nativo. Como se vê, os Kamayurá não adotam uma oposição que possa ser correspondida à Lévi-Straussiana de natureza-cultura que, analiticamente empregada aqui, seria uma camisa de força.
- (56) Recapitulando o esquema apresentado na nota 6 deste capítulo, note-se que a categoria **hawa'ýp**, 'índio xingüano', tem sido glosada na bibliografia por 'manso', em oposição a **kawa'ýp**, dito 'bravo'. Isto é uma incompreensão do pensamento indígena, generalização etnocêntrica. O sufixo **-ýp**, presente nos dois termos, aponta para o significante 'modelo', 'protótipo', etimologicamente sendo 'pau', 'madeira' — o modelo por excelência para os Kamayurá, como a "matéria" o é para os latinos. Já **2hawa** diz 'gente humana' e **hawa**, possivelmente, 'gente humana diferente', **k-** tendo sentido negativo diferenciador. Não há porque, pois, se colocar aqui a oposição ferocidade-amabilidade, ou outras semelhantes, como, por exemplo, apolíneo-dionisíaco, etc, isto tudo sendo, por princípio, falso. Digase que os índios usam, no seu Português, a oposição 'manso' — 'brabo' por verem os brasileiros assim o fazerem, estando, por outro lado, convictos de que o artifício não traz bem o seu próprio sistema.
- (57) Observe-se que procuro aqui tomar a postura de Maybury-Lewis (1967) como orientação relevante no sentido da eliciação de minhas condições de campo, desiderato básico, este, em termos da possibilidade de verificabilidade de meus dados. No terceiro período de permanência entre os Kamayurá, em outubro de 1974, não residi na aldeia mas no Posto Leonardo, esta estada tendo tido o objetivo de recolha de material para um disco fonográfico.
- (58) O leitor há de ter paciência de recorrer aos três capítulos seguintes (II, III e IV) toda vez que aqui aparecer matéria pertinente ao meta-sistema objeto central desta dissertação.
- (59) O Kamayurá está sempre especialmente aberto para a apreciação da música (e de outros sistemas) exótica, particularmente admirando a música Txikão, Txukahamãe e Brasileira. Isto, se por um lado delimita ampla "disponibilidade aculturativa" — relacionada, parece, com a história de seu processo de integração na sociedade xingüana —, em si mesmo nada tem a ver com mudança, constituindo-se, isto sim, em admirável postura ante o exótico (ou "exacústico"). A música brasileira que chega aos Kamayurá é, basicamente, a

transmitida pelos rádios de pilha, programas de "música sertaneja" sendo altamente apreciados. Entre os jovens há uma predileção especial pela "música jovem" do Brasil, Roberto Carlos sendo particularmente bem avaliado. De todos os jovens Kamayurá, Týwý e Ká-narĩ foram os que mais me demonstraram interesse e proficiência em música brasileira, tendo sido eles que me propuseram a troca didática referida no texto, o que aceitei, plenamente, sem "protecionismos", injustificáveis aqui. Pelo que pude notar, não há, estruturalmente, nenhuma interferência correlativa entre os sistemas musicais Kamayurá e brasileiro.

- (60) Tse'êm é o apelido que as crianças e mulheres e, depois, todos, me colocaram em 1969, vigente até os inícios do período de campo de 1974. Tendo como glosa 'doce', este apelido é, possivelmente, evocativo do fato de eu ter sido, em 1969, um grande distribuidor de balinhas. Em 1974, ele mudou para Pêntoci, nome Suyá que me foi dado por Makurawa, meu 'avô'. Este último nome me foi posto depois de eu ter participado de uma pescaria preparatória do ritual do **Yawari** de 1974, quando, então, fui avaliado positivamente como 'mateiro' e pescador a ponto de merecer a evocação do grande pescador e caçador Suyá, já falecido, e que residiu, há muitos anos atrás, entre os Kamayurá, durante muito tempo. Pela minha "nomenclatura" pode-se depreender a mudança de identidade de 1969 para 1974: do mundo das crianças, mulheres, imaturo, para o dos homens, maduro. Observe-se que o Kamayurá parece reconhecer as seguintes classes etárias: 'infantes' e 'crianças' ('meninos'; fase anterior à reclusão pubertária); 'adultos jovens' (anterior ao casamento); 'adultos maduros' e 'adultos velhos' (posterior ao casamento).
- (61) Todo pajé Kamayurá tem um **máma'é** tutelar, adquirido por **a'y**, 'doença'. Este **máma'é** lhe doa, inclusive, o nome, só usado, no entanto, na interação ritual com o grupo de pajés. Depois de algum tempo de aprendizado de **payemeramaraka**, passei a ser tratado pelo nome de **tatupewapaye**, 'pajé do tatu'. O tatu é o **máma'é** nuclear do ritual, feminino estrito, de **Amurikumá**. Não o tendo adquirido normalmente (não fiquei doente dele) e, perguntando aos pajés o porque desta atribuição, me foi explicado que o criterial aqui foi o fato de eu ter especialmente interagido, em 1969, com as mulheres da aldeia, particularmente quando da realização do ritual do **Amurikumá**.
- (62) As identidades sociais responsáveis, entre os Kamayurá, pela intermediação entre as ordens 'natural' e 'sobrenatural' são de diversos tipos, sua atuação se dando quando da **a'y**, 'doença', i.e. capacidade de sentir algo especialmente com relação ao todo, notando-se que o Kamayurá admite duas classes básicas de 'doenças', glosáveis por 'físicas' e 'espirituais'. Inicialmente, há a oposição entre o **moangyat**, 'feiticeiro', i.e. 'dono de drogas', e o **paye**, 'pajé' e o **moangakwahapap**, 'farmacólogo-médico', os dois últimos reunidos. Nesta oposição, o feiticeiro é **katulte**, 'mau', provocando a morte de outrem através da introdução, metonímica ou metafórica, de corpos estranhos, drogas especialmente. O **moangakwahapap** é **katu**, 'bom', e atua com base em excepcionais conhecimentos botânicos, farmacológicos e do corpo humano. O **paye**, também **katu**, trabalha no fundamental com sopros, sugações e fumo, tudo isto objetivando a dissipação do malefício introduzido no corpo da vítima. Note-se que o **paye** pode se especializar somente nisto e em ter visões, podendo prescindir de conhecimento musical que, no entanto, é altamente relevado quando presente. Cada subdomínio desses pressupõe uma hierarquia de especialistas. Assim, Takumã é o primeiro **paye** de sopros, sugações, fumos e visões, embora não seja **maraka'yp** do estilo, que tem a Mapi, Tarakuay e Wahu como os três primeiros, respectivamente. Esta hierarquia é observada ritualmente, o primeiro **maraka'yp** sendo o condutor da performance, o **ténotat**, 'aquele que vai na frente'. Observe-se, finalmente, que enquanto que o **paye** e o **moangyat** operam com 'doenças espirituais', o farmacólogo o faz com 'doenças físicas'. Veja, adiante, os capítulos III e IV.
- (63) Além dessas três grandes linhas, usei uma outra, complementar mas especialmente reveladora: distribuí a diversos índios alguns cadernos e lápis de desenho, a eles pedindo

que me fizessem **ikwatsyat** e **tapaka**, 'desenhos', à vontade, tudo no entanto, se possível, relacionado com música. Os resultados foram extremamente importantes, seja pelo estabelecimento de grande número de explicações sobre coisas musicais, seja pelo claro equacionamento de problemas ergológicos e organológicos dos instrumentos musicais, etc. Noto que a expressão gráfica tem grande vigência entre os Kamayurá, que contam com especialistas na área.

algo sobre
o conhecimento kamayurá

o verbo anup: de 'ouvir' a 'compreender'.

Em De Menezes Bastos (1973c) comecei a explorar sistematicamente a idéia de que o conhecimento que cada cultura tem sobre os sentidos é absolutamente criterial para a sua caracterização, por outro lado, a organização específica deste conhecimento muito podendo espelhar o tipo de adaptação ecológica da sociedade respectiva, ao menos a visão ideológica disto. Assim, ali partia eu do princípio de que os sentidos, além de serem as entidades, de constituição psicobiológica, responsáveis pela percepção — e, portanto, segundo se pode supor, entidades “naturalmente” já comprometidas e universalmente padronizadas —, não deveriam de deixar de conformar domínio cognitivo, relativizando-se culturalmente, pois, de maneira semelhante a “cores”, “parentesco”, “plantas”, etc.

Nesse mesmo trabalho, consegui evidenciar que a taxonomia de sentidos, **i.e.** de maneiras (canais) de percepção, de fração por mim estudada da cultura brasileira urbana atual sofria reelaboração conforme um padrão classificatório a que chamei de “axionomia” (do grego **axios**, valor; **nomia**, organização). Note-se que numa axionomia as categorias taxonômicas são reclassificadas do ponto de vista de uma escala de valores, sendo de observar, portanto, que aqui não só a discriminação de classes é importante, também a gradação entre elas o sendo, relevantemente. Isto evidenciado, em seguida alcancei formalmente estabelecer que tanto a taxonomia quanto a axionomia primárias (perceptuais) eram metaforicamente (Jakobson e Morris 1956) transferidas para o plano conceptual, entre a percepção e a conceptualização, desenhando-se, assim, portanto, uma relação de similaridade (1).

Com base nesse estudo e já na minha segunda experiência Kamayurá, levantei depois a hipótese geral de que possivelmente em muitas culturas os verbos indicadores dos sentidos (verbos perceptuais), organizados taxonômica e axionomicamente, teriam esta tendência imperativa da reelaboração metafórica no plano conceptual — passando, pois, a denotar categorias de conhecimento (verbos conceptuais). A metaforização da taxonomia evidenciaria já o reconhecimento tácito, pelas culturas em apreço, da importância da percepção na conceptualização, no conhecimento, pois, sendo que a da axionomia, por sua vez, teria a ver grandemente com cada adaptação ecológica de **per si** — inclusive do ponto de vista da ideologização disto —, e, dentro deste contexto, com a divisão de competências e privilégios dos canais sensoriais.

Note-se que com essa hipótese — um dos primeiros ensaios de gabinete a que procedi logo após a volta de Ipawu, em 1974 —, o que eu procurava estudar era tanto a elaboração ideológica em domínio tão crucial já para a subsistência física, quanto a realidade mesma da organização do dito domínio em termos psicobiológicos da adaptação particular, entre os dois sistemas buscando estabelecer a comparação. Isso tudo com aquela

perspectiva teórica ampla a que Sahlins (1968: 367) chama de "possibilismo ambiental", a qual, por oposição ao tradicional "determinismo", vê as relações da cultura com o ambiente de maneira correlativa, mas, sempre, seletiva, não fatalística.

Desde 1969, mas especialmente em 1974, notei que o Kamayurá tinha um conhecimento do mundo um tanto diferente do Ocidental, isto não podendo ser explicado, tão somente, em termos das diferenças objetivas existentes entre os dois mundos, mas devendo também se apoiar no uso distintivo do aparelhamento perceptual por cada um, descobertas, parece, do óbvio, mas muito relevantes para os objetivos do meu trabalho em Ipawu. Observei que o conhecimento desses índios estava largamente apoiado na acústica, do total das mensagens significativas por eles recebidas do mundo exterior ('natural', 'humano' ou não, e 'sobrenatural'), grande percentagem se constituindo de moções sonoras. Isto era constatação que, mesmo abandonada uma visão funcionalista rasa, comprometida apenas com a redução, deveria de ser altamente considerada caso conhecer os Kamayurá fosse a finalidade de etnógrafo que ali estivesse presente.

Na subsistência física dos Kamayurá nota-se já a relevância do aporte acústico, a qual vai se desdobrar enormemente na vida social, seja, isto, através da língua falada ou da música: a convivência com a mata aqui exige uma acuidade auditiva extremamente desenvolvida, a monitorização das ações neste meio sendo, basicamente, de fundamento sonoro. Na pesca, nos diversos tipos dela, mas, em particular, na tradicional, com o timbó, coisa semelhante também vai acontecer, os sons emitidos pelos peixes, tontos e acuados, em movimento nas águas sendo os sinais talvez mais relevantes no sentido do cálculo, pelo pescador, das distâncias a que eles se encontram, dos seus tamanhos, velocidades, direções, etc: com efeito, para o Kamayurá, tanto na mata como na pesca, ouvir também é, substancialmente, não ser cego (2).

Posteriormente a 1969, mas antes ainda de voltar ao campo em 1974, estudando a literatura etnológica sul-americana, pude ir estendendo essas reflexões, agora também estabelecidas em termos da grande probabilidade de aí, e em áreas semelhantes, as cosmologias haverem de ter base significativa não só em cosmografias — como, normalmente, se tem observado —, mas também em **cosmoacusias** (do grego **cosmo**, mundo; **acuein**, ouvir): a bibliografia do noroeste amazônico foi neste ponto crucial, Silverwood-Cope (1972 e, especialmente, s.d.) tendo aqui tido importância talvez determinante (3). Por outro lado, a essas reflexões, comparativamente, eu contrapunha outras, dizendo respeito à grande valoração do aporte visual no Ocidente, privilégio este confirmado já por toda uma tradição que remonta a Platão (veja, por exemplo, a **República**, em Cornford, ed. 1955) e Aristóteles (na **Metafísica**, por exemplo, em Mckeeon, ed. 1974: 243-296), no mínimo.

Em 1974, quando pude melhor aprender a língua Kamayurá e dela tomar posse em termos de mais efetiva interação social, me foi possível verificar (veja Capítulo III) a grande riqueza de seu léxico acústico, riqueza esta proporcional à enorme profusão de temas de conversação com esta base:

barulhos na mata, nas águas, vozes de animais, de **mâma'ê**, vento nas árvores, pessoas falando, cantando, rezando, etc. Assim, me ficou claro que para o Kamayurá não somente ouvir era relevante, mas, também, **agilmente** transmitir, falando, o ouvido, esta agilidade sendo evidenciada pela constituição, no fundamental, monolexêmica do léxico em consideração.

Noto que também na minha subcultura ouvir é importante, na ação "dirigir carro", por exemplo, isto ficando patente: o ruído do motor me permite, entre outras coisas, controlar a velocidade do veículo e, inclusive, avaliar o seu bom ou mau funcionamento. Uma série de outros ruídos também me são altamente significativos, sem eles quase me não sendo possível conduzir a máquina. Ocorre, no entanto, que a todos os ruídos "bons" eu, simplesmente, rotulo de "ruídos" ou "barulhos", indistintamente, todos os "maus" ruídos eu nominando de "grilos" — também indistintamente —, assim, pois, me sendo impossível monolexêmicamente, **i.e.** agilmente, transmitir a outrem a especificidade de cada som em particular: todos na transmissão da ação "dirigir carro" — ação relevante na minha subcultura —, sofrem a dificuldade imensa, desesperadora até, de terem de tentar **descrever** os ruídos do automóvel ao invés de, simplesmente, **rotulá-los** (4).

Ora, tenho para mim que não será à toa que uma cultura desenvolva, sofisticadamente, léxico monolexêmico especializado em um domínio, em outros isto não fazendo: para cada cultura o transmitir, com objetividade e economia, a outros as coisas de um domínio é vital, de outros tanto não o sendo, **transmitir** aqui vindo a ser o mesmo que compartilhar da maneira o menos indiosincrática possível; **vital** neste contexto sendo entendido no sentido abrangente de **vida** e, pois, integradamente, tanto do **manger** quanto do **penser** que Lévi-Strauss (1962b) tão cartesiana e jesuiticamente se esmera em opor.

Muito embora ainda não me tenha sido dada oportunidade de rigorosa e inteiramente testar entre os Kamayurá a hipótese que levantei acima — o que só farei com nova estada em Ipawu —, posso dizer que ao menos com relação a dois de seus verbos perceptuais (**anup**, 'ouvir' e **cak**, 'ver'), ela se verifica integralmente, conforme abaixo. Isto posto, fique claro que aqui trato apenas do subconjunto constituído por estes dois verbos, configurando-se, assim, o caráter tentativo da explanação.

Os sentidos perceptuais dos verbos **anup** (5) e **cak** podem ser surpreendidos nas seguintes frases, respectivamente: **apotat erearemirekoamaraka anup**, 'eu gostaria de **ouvir** a música de sua esposa'; e **cakéne ipira 'yapupe**, '**veja** este peixe dentro d'água'. Neste campo assim colocados os dois léxemas, sofrem eles a metaforização de que falei, a qual vai redundar na significação 'compreender' ('entender') para **anup** e 'conhecer' ('saber') para **cak** — este último passando, então, a ser sinônimo de **kwahap** —, estes dois sentidos podendo ser extraídos das seguintes outras alocações: "**éne anup**, **Péntoci**, **na'areko wýra yatýte pira nite?**", 'você **compreende**, **Péntoci**, porque pássaro é diferente de peixe?'; e "**Támakawi ocak (ou "okwahap") apýkawaporawýky**", '**Támakawi conhece (sabe) construir bancos**'.

Bloom et al. (1972a), construindo sua taxonomia de formas de conhecimento cognitivo — aqui tomada ao nível de metalinguagem —, registra, entre outras, duas que me interessarão às presentes reflexões: conhecimento de **compreensão** e conhecimento de **conhecimento** propriamente falando. Basicamente, a diferença existente entre essas duas categorias se evidencia em termos de poder de generalização e transferência e, pois, de dedução, a primeira o tendo altamente desenvolvido, a segunda, muito menos, constituindo-se, assim, a última, no conhecimento de **caso**. Esta diferença pode ser ilustrada pelas habilidades: "multiplicar entre si quaisquer números inteiros" ('compreender') e "multiplicar 5 por 7" ('conhecer') (6). Observe-se, portanto, que as glosas 'compreender' e 'conhecer' são pertinentes para as metáforas conceptuais respectivamente de **anup** e **cak**, **anup** claramente indicando o conhecimento do geral, teórico por excelência, aquele conhecimento que permite, inclusive, a explanação de objetos e eventos não experimentados pelo sujeito, **cak** apontando, em contraposição, para o conhecer tão somente "artesanal", digamos, com base na experiência.

Bem, esses dois significados conceptuais, metafóricos, de **anup** e **cak**, se bem que partam das acepções primárias, perceptuais, respectivamente auditória e visual de 'ouvir' e 'ver', delas se libertam, passando a constituir, inclusive, julgamento de fidedignidade e credibilidade, esta axionomização se desenhando pela colocação, no grau 1 da axionomia perceptual, de **anup**, tal valoração se transferindo para o âmbito conceptual, completamente. As vantagens de **anup** sobre **cak** são explanadas pelo Kamayurá de diversas maneiras, sendo que, no campo perceptual, a maior deficiência atribuída ao **napyayte**, 'surdo', do que ao **e'acin**, 'cego' ('olho branco', etimologicamente) é fundamental: enquanto que este pode dispor plenamente das faculdades de **ne'eng**, 'linguagem', o primeiro não pode, não lhe sendo dada, pois, a comunicação por língua ou música, atributos — lembre-se —, radicalmente distintivos do estado de humanidade. Ademais, consideram aqui a grande deficiência do 'surdo', por exemplo, na mata, impossibilitado por completo de monitorizar as suas ações e as dos outros seres da floresta, esta consideração tendo para eles também grande importância.

Colocada, assim, a evidência da extrema valoração ideológica, do "ouvir" no plano da percepção, resta-me agora considerar como isto se transfere para o âmbito da conceptualização, neste contexto o tema da identidade social do **nanuyte**, 'alienado mental', sendo criterial.

Nanuyte é uma das identidades mais estigmatizadas do mundo Kamayurá, etimologicamente o termo indicando 'aquele que não ouve'. As características atribuídas, e também assumidas, por essas pessoas são a da quase total insociabilidade, os dois únicos indivíduos assim reconhecidos pelos Kamayurá em 1974, sendo adultos solteiros, ditos preguiçosos, não possuindo roça, canoa, etc, bens de suma importância distintiva para um homem maduro. Junto a isto, não participam de rituais, nem são bons oradores — discursar sendo ponto de honra para esses índios —, muito menos conseguindo ser **maraka'yp** de nenhum estilo musical, nem mesmo **inamiépy** de nenhum. Enfim, o **nanuyte**, não sendo mais criança, como adulto apenas

o parece biologicamente, sendo ambíguo do ponto de vista do equipamento sócio-cultural. Note-se que a glosa 'alienado mental', onde faço questão de frisar o 'mental', é aqui extremamente própria, para o Kamayurá o **nanuyte** 'não tendo a cabeça boa': **a'e nakwahawite oyemóneta**, 'ele não sabe pensar'. Observe-se que a forma **nanuyte**, no sentido etimológico primário (perceptual), é francamente agramatical, insignificante, não tendo vigência na língua desses índios, com efeito só **napyayte**, entre outros, sendo 'surdo', **nanuyte**, nunca (7).

Este alto poder gnosiológico atribuído ao valor 'compreender' de **anup** — o qual vai encontrar correspondência no também alto grau de possibilidade de transferência, em termos comunicatórios, característico do léxico do domínio acústico (conforme o Capítulo III) —, aclarado já pela reflexão sobre o tema do **nanuyte**, acima, encontra explicitação maior ainda na hierarquização vigente entre o **maraka'yp** e o **inamiépy**: etimologicamente, **inamiépy** é 'aquele que toca com as orelhas', **maraka'yp**, por outro lado, sendo 'modelo da música'. Observe-se que quando eu perguntei a Kari o que era **akángepý** — palavra criada por mim, composta de **akáng**, 'cabeça' e **opý**, 'tocar' —, este, surpreendido mas rindo, me disse que tal palavra não existia em Kamayurá, mas que bem poderia existir, isto porque o **maraka'yp akángepý**, 'toca de cabeça', por oposição ao sensorialismo do 'aprendiz'.

De um lado, pois, uma adaptação ecológica onde o ouvir é especialmente crucial, isto apoiando a axionomização desta categoria em grau 1, entre todas as outras maneiras de perceber o mundo; de outro, o tácito reconhecimento da relevância da percepção na formação do pensamento conceptual, isto, agora, dando motivo à metaforização tanto da taxonomia quanto da axionomia, são os critérios que fundamentam toda esta epistemologia, antes auditiva que visual, aqui apenas rabiscada.

Colocada a contenção de que em nenhum momento quis eu implicar que a valoração ideológica Kamayurá do ouvir nega a importância dos outros sentidos; levantada a outra também contenção de que, muito menos, esta ideologia é conhecimento científico, mas **folk**; por outro lado, o que tento evidenciar é, inicialmente, que tal valoração explicita uma modalidade de reconhecer a importância dos canais sensoriais muito diferente da Ocidental, apontando ela tanto para a verdade da diferença objetiva do mundo Kamayurá com relação àquele, Ocidental, quanto para o uso distintivo, de que falei, do aparelhamento sensorial.

máquinas para viajar no tempo: o mawe e o âng

Desde pelo menos Hubert e Mauss (1909), o estudo do tema do tempo no contexto antropológico tem se mostrado extremamente fértil, aqui — com a amplitude da exploração —, se justificando ele minimamente em três medidas: a primeira delas diz respeito ao fato de o tempo ser a dimensão própria da estrutura lógica elementar da causalidade (Piaget 1975a: 298-325 principalmente e **passim**), esta dissertação estando focalmente interessada como está no problema do conhecimento; a segunda é a medida mesma de este trabalho, tendo por objeto o meta-sistema de discurso verbal sobre a música, abordar, assim, uma metalinguagem de uma linguagem por excelência temporal, isto muito embora — não se deixe nunca de reconhecer —, o espaço lhe seja sempre um parâmetro implícito (Winckel 1967: 58-86); finalmente, a terceira medida se explicita em termos da importância que a representação do tempo assume no desenho de toda e qualquer cultura, coisa especialmente tornada relevante no plano mágico-religioso (8): ora, como já foi dito, o cerimonial é o atestado básico da xingüanidade, tripartidamente ele se elaborando, a música é a parte de entroncamento entre o **in** da mitocologia e o **out** da dança.

Inicialmente, note-se que, ao contrário de Leach (1974: 192), não estou eu aqui usando o termo “tempo” como categoria da língua (cultura) do observador — no meu caso, o Português —, posição que francamente me forçaria, como ali acontece com ele, a comprometer a dinâmica da etnografia. Não: tomo “tempo” como aquela metacategoria do discurso científico que, dimensão universal, se estabelece como o espaço lógico das durações, isto complementarmente ao espaço, que é o espaço lógico das extensões.

Para o Kamayurá há dois sistemas diferentes e complementares de **moróneta**, ‘explanção’, das coisas do mundo, cada um deles estando colado num tempo de referência próprio, a saber, no **âng**, ‘tempo histórico’, ou no **mawe**, ‘tempo mítico’ (9).

O **âng** é o tempo dos **Apyawanekopy**, ‘Kamayurá mesmos’, efetivamente sendo ele o espaço lógico das durações (eventos) prováveis, **i.e.** atestadamente ocorridas, ocorrentes e a ocorrer. A ‘explanção’ aqui é senso-experimental, caracterizando-se, pois, o sistema, como de base eminentemente empírica e histórica. Note-se que neste caso o interesse é dar conta das coisas do mundo na sua realidade atual (por oposição à potencial) e tangível, estas coisas se organizando, na maioria das vezes, paradigmaticamente, como as reproduções infinitamente multiplicáveis dos modelos, pertencentes ao outro tempo. Observe-se que no **âng** os eventos são discretos, **i.e.** têm começo e fim, e que — a forma de organização paradigmática sendo a preferencialmente adotada —, as coisas se estabelecem em termos de conjuntos, também discretos, de objetos do mesmo tipo.

O **mawe**, por outro lado, é o tempo dos **Apyawaramáy**, ‘ancestrais dos Kamayurá’, e dos **máma’é**, os eventos agora não sendo prováveis, mas possí-

veis, no sentido de total e contínua potencialidade (10). O sistema aqui o que faz, diferente e complementarmente ao outro, é conhecer as coisas do mundo na realidade prototípica, original, o cerne da 'explanção' sendo mito-poético, quando estas coisas, então, são vistas na unicidade da produção ancestral. Observe-se que no **mawe**, ao invés de paradigmaticamente, as coisas se arrumam predominantemente em sintagmas, constituindo, assim, conjuntos de objetos de tipos diferentes (11).

Esses dois sistemas de 'explanção' coexistem complementarmente, de tal maneira isto se dando que a qualquer momento se pode indagar de determinado objeto ou evento — ou conjunto destes —, seja do ponto de vista senso-experimental, seja na matriz mito-cosmológica, isto simultaneamente e, no entanto, sem nenhuma sensação de antagonismo. No caso, por exemplo, das 'flautas' **yaku'i** (veja capítulos III e IV), no primeiro instante dissecar-se-á a sua natureza construtiva e sonoro-musical — informada por paradigmas —, no segundo sendo elas remetidas, como a realização de modelos entre outros modelos, para a ordem original. Note-se que entre os modelos de **mawe** e as reproduções do **âng** os Kamayurá, postulando uma relação de modelagem, i.e. imitação, vêm instalar-se o ruído, isto de tal sorte que a réplica nunca iguala o protótipo.

Se, assim, portanto, o **âng** é o tempo experimental, memorial e esgotavelmente atual, o **mawe** é, definidamente, o tempo cosmológico, imemorial e daquilo que sempre acontece de forma inesgotável (12), de um lado, pois, se colocando o acontecido, o discreto, de outro, o que pode acontecer, o contínuo (13).

As relações vigentes entre esses dois tempos não são de ordem cronológica no essencial, tudo não sendo tão mecânico quanto apenas supor que o **mawe** é mais velho que o **âng**: não, muito embora o tempo dos modelos se coloque — logicamente —, antes do das reproduções, a sua essência não é a da **Imawat**, 'antiguidade', mas a da eternidade, isto na medida em que também neste exato momento ele está ocorrendo, sempre novo, i.e. informando, corrigindo. Observe-se que **Ima**, 'antigo', quer indicar exatamente o **âng** remotamente passado.

Pode-se, assim, pensar o **mawe** — junto ao sistema de explanção correspondente —, como, ciberneticamente, o programa do **âng** — a forma de explanção deste também aqui se incluindo —, entre os dois pontos se desenhando, pois, uma relação de realimentação no sentido da qual a desordem, característica do **âng**, seria o motor principal. Observe-se que tal aproximação cibernética é pertinente na medida em que para o Kamayurá o **toryp**, 'ritual' — representação pelos **Apýawanekopy** das ocorrências do **mawe** —, é a forma por excelência destes Kamayurá tornarem-se **oryp**, 'conforme o nosso modelo; i.e. 'reordenados', 'alegres' (14).

Não sendo antagônicos os dois tempos, mas complementares, a intersecção entre um e outro é, por outro lado, essencial para que o mundo

possa operar efetivamente, nascimentos e mortes sendo para as pessoas os veículos apropriados destas viagens, os diversos tipos de **xamás**, seus intermediadores no plano 'histórico', os **máma'ê**, no âmbito 'mítico'.

Assim, o sopro vital ancestral que o **-a'ýt**, 'esperma', do pai atualiza na barriga da mãe — daí vindo a nascer a criança —, ao transformar-se nesta ainda dentro da genitora, viaja de um tempo para outro, no **âng**, então, permanecendo entre parenteses como alma da criatura, isto até que a morte a faça retornar ao original. Observe-se que tanto ao nascer quanto ao morrer pessoa, há a intermediação dos **máma'ê** (do **mawe**) e dos **xamás** (do **âng**), a **-a'ý**, 'doença', sendo nas pessoas o ponto de intersecção, temporalmente neutro, dos dois tempos, ponto este do qual se pode ir, indiferentemente, a qualquer dos dois lados, ao da vida ou da morte.

Com relação à morte, fique claro que o Kamayurá não a vê como nulifício, o mundo dos mortos tendo, por assim dizer, vida: quando as pessoas morrem, suas almas viajam para a aldeia dos céus, isto através de caminho cheio de perigos. É somente neste caminho que o morto pode vir a nulificar-se, i.e. morrer efetivamente, isto se não souber ele se livrar bem dos perigos acima mencionados, entre os quais sobressaem as ameaças dos **máma'ê** identificados com os pássaros de vôo alto (15).

A bipolaridade **âng-mawe** — que é congruente com a de 'natural'-'sobrenatural', já estudada —, do ponto de vista do meta-sistema de cobertura verbal do sistema **maraka**, 'música', se manifesta na medida em que esta pode ser explanada tanto físico-acusticamente (no **âng**) quanto de maneira mito-poética (no **mawe**), neste último plano a mesma se alocando, modelarmente, como aquele ponto central do sintagma mito-música-dança, que é a armação distintiva do discurso cerimonial, do **toryp**, 'ritual'.

Como se verá nos dois capítulos seguintes, no primeiro instante — no da música no **âng** —, o que resulta é uma acústica e musicologia que se alimentam de uma observação senso-experimental extremamente diligente, a eles nada fazendo falta caso traduzir em Kamayurá os tratados correspondentes da tradição Ocidental científica fosse imperativo. Aqui se verifica com plenitude a continuidade existente entre, de um lado, o ouvir como fundamento relevante da subsistência física e, ele mesmo, como base crucial da vida sócio-cultural, música nisto tudo sendo coisa exegeticamente (16) estabelecida com o apoio, no fundamental, de paradigmas (de 'alturas', 'durações', 'velocidades', 'instrumentos musicais', etc).

Isto no **âng**. No **mawe**, o que se verificará, complementarmente, é a música como aquela máquina de transformar verbo em corpo, isto dentro do **toryp**, 'ritual', máquina, por sua vez, de efetivar a ordem que o **âng** não consegue replicar, sem ruído, do **mawe**: entre o acontecido e o que pode acontecer, o abismo que só o cerimonial consegue desfazer, tornando os Kamayurá **oryp**, 'reordenados'.

Breve nota sobre a comparação em Kamayurá: o 'igual', o 'semelhante' e o 'diferente'; o 'por excelência'; o 'membro de'.

Muito embora os mecanismos de classificação sejam humanamente universais (17) — a evidência Kamayurá sendo perfeitamente consistente com este princípio —, vale a pena aqui apresentá-los no que se refere ao caso Kamayurá, ao qual não falta, inclusive, nuances próprias.

As etnografias Kamayurá de que disponho evidenciam a existência de dois tipos básicos de comparação, conducentes, os dois, às operações de inclusão e exclusão. O primeiro tipo — paradigmático por excelência e predominante no **âng** —, implica na formação de taxonomias, a metaforização sendo o seu procedimento elementar. O segundo, sintagmático, tem na metonímia a característica marcante, levando, ele, à formulação de sintagmas, que como se disse, é a forma de classificação comum do **mawe**.

Na efetivação do primeiro tipo de comparação, os juízos básicos são os de **yoyowite**, 'igual', **awite**, 'semelhante', e **atyte**, 'diferente', os comparanda podendo ser incluídos ou excluídos entre si do ponto de vista destes juízos. Note-se que a escala do 'igual' ao 'diferente', passando pelo 'semelhante', pode ser mais discriminada, isto dependendo exclusivamente da amplitude do conjunto de referência, esta maior discriminação fazendo nascer, então, julgamentos como 'muito diferente', 'quase igual', etc. Observe-se também que a mudança de conjunto de referência pode ocasionar permutação dos juízos, o que antes era **yoyowite**, 'igual', passando a ser 'semelhante' e assim por diante.

No sentido do pronunciamento dos juízos acima o criterial é a análise dos traços distintivos que informam o conjunto de referência, sendo estes traços distintivos as propriedades com relação às quais as coisas se igualam, assemelham ou diferenciam.

A aproximação máxima de um dado comparando com relação a uma propriedade é referida pelo Kamayurá através da sufixação **-ma'é** do referido comparando. Assim, em Kamayurá, **X ituwiaama'é** quer implicar que **X**, de todos os membros do conjunto em comparação, é o mais próximo da "grandeza", sendo, por assim dizer, "grândico".

Esta superlação que **-ma'é** realiza revela uma estrutura lógica Kamayurá extremamente característica, ao menos com relação à de minha subcultura. Sim, porque quando eu digo, em Português, que **x** é maior que **y**, ambos sendo, por exemplo, casas, eu apenas quero dizer que **x** é a casa maior entre as casas **x** e **y**. No Kamayurá, não; ou melhor, não somente isto. Dizer, em Kamayurá, que **x** é **tuwiaama'é**, e, pois, **y itápiácáama'é**, **x** e **y** sen-

do também casas, traz como consequência lógica o ajuizamento de x como algo, em si mesmo, "grândico", isto por ser 'grande' entre casas; e, de y, da mesma maneira, "pequênico".

Não será, no entanto, tão fácil assim, isto; pois, afinal, o que será o sentido de **tuwiap**, por oposição ao de **tápiácá**, 'pequeno'?

De início, registre-se que o **tu-** de **tuwiap** é o radical **tup**, referencial do P ou IP, este radical dando a idéia geral de 'grande', i.e. gerador, com relação a coisas da mesma espécie ou qualidade, no caso, genealógica. Note-se que **tup** é também o tubo maior entre os tubos que compõem toda e qualquer 'flauta' **2awirare**, **2awirare'i** ou **2uru'a**, sendo ele pensado como o gerador de todos os outros seus iguais (veja Capítulo III). Assim, colocando-se **tup**, **-ap** é aquele mesmo nominalizador presente em, por exemplo, **Apýap**, 'Kamayurá'; o **-wi-** sendo apenas, em **tuwiap**, modificação fonética provocada pela confluência do **tup** com o **-ap**, não tendo, ele, valor semântico em si.

Isto posto, pode-se, então, pensar **tuwiap**, como, inicialmente, 'grande entre coisas da mesma espécie'; enfaticamente: 'aquilo que é (**-ap**) grande (**tup**)'.

A noção de geração do 'pequeno' pelo 'grande' é vigente em Kamayura, isto sendo seguramente o **rationale** do uso de **tup** como referencial de 'pai'. Observe-se que esta noção está presente também na música, para o Kamayurá sendo o **tuwiap**, o 'grande' ('grave'), que gera a música, que a apoia, isto semelhantemente, inclusive, ao pensamento harmônico clássico-romântico de Europa Ocidental.

Um dos maiores prejuízos que a gramática aristotélica traz para o estudo de línguas não indo-européias é o da compartimentação das suas categorias, "substantivos", por exemplo, nada tendo a ver com "adjetivos". Esta gramática, entre outras coisas, estabelece o "substantivo" como a substância, a coisa, o "adjetivo" como uma qualidade que tão somente predica o primeiro, a ele sendo "ad-jecta", não tendo, pois, valor de substância.

Tendo eu tido, gramaticalmente, esta formação, qual não foi o meu embaraço no entendimento de **-ma'é**, isto porque às vezes, nitidamente, ele comparecia como comparador superlativo (formando "adjetivos"), às vezes se apresentando num "substantivo", a noção de comparação nada estando clara aí. Foi o caso, por exemplo, das flautas **yaku'i**, também ditas, sinonimamente, **2númiamá'é** (veja capítulo III). Evidentemente coisas, i.e. "substantivos", ao mesmo tempo, etimologicamente, implicavam na idéia de "flauticas", i.e. as coisas mais "flautas" que existem, "flauta" sendo aqui tanto uma qualidade quanto uma substância.

Só depois é que vim a entender a idéia Kamayurá de que **-ma'é** não implica em sentido tão somente de "adjetivo", algo subserviente de substâncias, ou, por outra: aqui, qualidades são entidades substanciais, não meramente periféricas. Assim há, para o Kamayurá, uma substância **númia**,

'flauta', com relação à qual uma série de objetos se aproximam ou distanciam, as **yaku'i** sendo aquilo que mais próximo dela está.

O mesmo que acontece com **númia** acontece com **tuwiap**, **tápiácá**, etc, assim **tuwiap**, não sendo meramente um "adjetivo", mas a substância da "grandeza", **tápiácá**, a da "pequenez", etc, os dois conceitos sendo, logicamente, parâmetros da intensidade de uma coisa qualquer, intensidade aqui colocada no sentido de plenitude.

Resumidamente, pois, a comparação paradigmática em Kamayurá implica na emissão de juízos como 'igual', 'semelhante', etc, estes juízos dependendo, para sua instituição, da análise dos traços distintivos que organizam o conjunto de referência, o sufixo **-ma'é**, 'por excelência', realizando as operações de aproximação ou distanciamento dos **comparanda** com relação aos traços.

Isto no que respeita à comparação paradigmática. Com relação à comparação sintagmática, os Kamayurá empregam o conceito de **-are'yy**, 'companheiro de', 'membro de', o sintagma sendo por eles construído, sempre, como um conjunto que tem uma categoria central, nuclear, e outras periféricas. Assim, **2númiamá'éare'yy** é o sintagma constituído por todos os objetos e eventos do ritual das 'flautas' **yaku'i** (veja Capítulo IV). Observe-se que **-are'yy** tem uso exclusivo no plano sintagmático, nunca podendo ser empregado para indicar paradigmas.

Enquanto, de um lado, na comparação paradigmática, a semelhança (metáfora) é o mecanismo básico, na sintagmática, é a contigüidade que é criterial, sintagmas sendo constituídos a partir da idéia da co-ocorrência de determinados objetos e eventos num dado espaço lógico. Nos dois tipos de comparação, note-se a inclusão ou exclusão de particulares sendo feitas na medida exata em que acusem maior ou menor plenitude com relação a uma dada substância-qualidade; **tuwiap**, sendo a plenitude máxima; **tápiácá**, mínima.

NOTAS

- (1) O exercício em consideração foi feito com base em dados levantados de quatro informantes, inclusive o próprio pesquisador. Evidenciada inicialmente a existência de duas séries taxonômicas de verbos, uma percentual ("maneiras de apreender o mundo") e outra conceptual ("maneiras de conhecer o mundo") — ambas sendo taxonomias de **maneiras** e não de **tipos** —, comprovou-se depois a vigência de codificação da segunda pela primeira, o bloco inteiro configurando, pois, uma "classificação codificante" no sentido de Taylor (1972: 184-216). As duas séries constituem as axionomias de fidedignidade e credibilidade respectivamente de "apreensão" e de "conhecimento" da subcultura em estudo, sendo que em ambas o canal visual (e sua metáfora conceptual) ocupa o grau um.
- (2) Ainda não existindo estudo sobre a acuidade auditiva dos índios brasileiros e particularmente do xingüano — sobre a visual havendo pelo menos uma importante contribuição, Mattos (1958), que conclui pelo maior desenvolvimento desta entre eles, com relação à do homem urbano —, acho que é válido, no entanto, tomá-la já como extremamente elaborada, bastando, para tal confirmar, considerar por exemplo o seu zero de intensi-

dade, muito menos forte do que o nosso: é comum no Xingu o índio estar a ouvir o barulho de um motor de avião em movimento quando nós ainda nem sonhamos com isso. Participei intensivamente de incursões na floresta e de pescarias com os Kamayurá. Quanto à floresta: embora a caça e a coleta não tenham, do ponto de vista da subsistência física, muita importância aqui, a mata tem, coisa que se deve a diversos motivos, utilitários ou não: é ela o caminho de passagem para as roças, para outras aldeias da área, etc, o local de idílios amorosos, a morada de grande número de **máma'é**, o lugar de caçadas e coletas rituais e de colocação, pelos **moángyat**, 'feiticeiros', dos **moáng**, 'feitiosos', sendo também a fonte inesgotável de lenha, drogas e do material de construção de grande parte dos seus artefatos (madeira), etc. No caminho pelo mato, o Kamayurá geralmente anda incrivelmente rápido, isto ao tempo em que controla informações de cinco campos diferentes: chão, lados (dois), "teto" e mata ao largo. Note-se que a visão aqui não tem muito alcance, coisa que, por outro lado, o olfato tem, junto com a audição. Observe-se ainda que este controle não se limita tão somente à recepção de mensagens, o índio as emitindo também, seja para outros índios, seja para animais, isto último especialmente se dando nas caçadas, quando os Kamayurá virtualmente conversam com a caça, dizendo-lhe, com os sinais convenientes, que se aproxime, que nada de mau vai acontecer, etc. Agora, com relação à pescaria: na pesca tradicional, realizada sempre em rio do tipo **ta'akwatip**, 'de taquaral', a audição trabalha muito em conjunto com a visão, a primeira proporcionando as coordenadas de localização dos peixes, a segunda, propriamente, o seu ataque e recolha. Observe-se que esta pescaria é sempre preparatória de algum ritual, os peixes comestíveis só podendo ser apanhados por meninos e meninas, i.e. aqueles que ainda não mantiveram relações sexuais (veja Harrison 1968). Quanto à agricultura, devo dizer que nela não ficou evidenciada relevância especial do canal auditivo.

- (3) Entre outros, Seeger (1974 e 1975b: 213-214), com relação aos Suyá, e Price (1975), no que respeita aos Nambikwara, são duas evidências inofismáveis — além da bibliografia do noroeste amazônico —, desta especial relevância do ouvir na área sul-americana, isto em termos tanto adaptativos quanto sócio-culturais. Observe-se que em Nambikwara, enquanto que **lí-** tem glosa em 'ver' e 'conhecer', **alnk'í-** a tem em 'ouvir' e 'compreender' (Price 1975); com os Suyá as coisas são ainda muito mais abrangentes, **ku-mba** significando, simultaneamente, 'ouvir', 'entender' e 'saber', faculdades distintivas do estado de humanidade como as da visão e olfato o são, respectivamente, dos espíritos e animais (Seeger 1975b).
- (4) Sobre o plano da ação "dirigir carro" em subcultura norte-americana, veja Wallace (1972). Recentemente, o Contran (Conselho de Trânsito), a meu ver de forma temerária, legalizou a habilitação de surdos a essa ação, apenas aditivamente obrigando a estes a dispor de um espelho retrovisor a mais e de letreiros exteriores avisando de sua condição. Para isto fazer, este órgão partiu, entre outros, do princípio da substitutibilidade dos sinais sonoros (buzinas) por luminosos (faróis), posição francamente unilateral pois, considerando apenas a monitorização exterior do motorista na comunicação com outros motoristas, pedestres, etc, deixou de levar em conta o aspecto, também crucial, da interação deste com sua máquina.
- (5) **Anup**, no seu significado perceptual de 'ouvir', encontra sinônimo no verbo **apý** que compõe, com **-ap**, a palavra **Apýap**, designativo gentilício de Kamayurá autoatribuído. Note-se que "Kamayurá" não parece ser palavra Kamayurá, mas sim, identificação por outras tribos, os Kamayurá quase nunca a usando no discurso interno, quando empregam **Apýap**. Devo dizer que ainda não consigo entender direito nem a formação nem o significado do termo, que, no entanto, certamente indicará algo com relação a 'ouvir' no sentido meramente perceptual. Observe-se que **-py-** é radical nuclearmente comprometido com a idéia da moção sonora, quando sufixado por **o-** (**opý**) passando a apontar para o significado de 'tocar', i.e. 'soprar em tubos' (veja capítulo III). Assim, **Apýap** poderá talvez ser 'aquele que ouve completamente' no sentido daquela audição que capta todo e qualquer som, por mais tênue

que ele seja, isto tudo por oposição a **napýayte**, um dos muitos lexemas para 'ouvidor'. É de se notar que estes últimos se organizam escalarmente, do 'completamente ouvidor' ao 'nada ouvidor' ('surdo'), o que bem pode dar noção da sofisticação do conjunto contrastivo. Serra (1976) é fundamental para as presentes suposições, que deixo, no entanto, em suspenso.

- (6) O trabalho de Bloom e seus colaboradores é tanto mais significativo para uma Antropologia do Conhecimento quanto mais se verifica a falta que faz a esta discriminar interiormente todo o conjunto metacategórico a que se chama simplesmente de "conhecimento". Com efeito, o conhecimento, por exemplo, que me propicia mover os dedos ao tocar violão (psicomotor) não é o mesmo que me dá condições de elaborar taxonomias de plantas (cognitivo), os dois sendo muito diferentes daquele que me incita a obedecer a meus pais (afetivo).
- (7) **Nanuyte** se compõe de **anup**, 'ouvir' — onde o **p** é elidido devido à presença da vogal **i** de **anite** —, e **anite**, negativo que se biparte no **n-** inicial, para antes de vogal, e **-ite**, esta formulação sendo uma das maneiras da negativa em Kamayurá. O fato de **nanuyte** não indicar 'surdo' (que é, entre outros, **napýayte**; veja a nota 5 próxima passada) reforça mais ainda a argumentação de que o sentido metafórico-conceptual de **anup** é liberto do primário, perceptual (auditório): tomado **anup** como radical operável negativa ou positivamente (**-** ou **+ anup**), a primeira operação, no plano perceptual, é nula, i.e. impossível, os Kamayurá para tal poderem fazer tendo de lançar mão de outro morfema (**+ ou - apý**), que só trabalha no âmbito perceptual. Observe-se como o sentido perceptual de **anup**, em **nanuyte** é, por assim dizer, sublimado mas vigente etimologicamente: o 'alienado mental' como o "marginal", como aquele que não se pode comunicar na sociedade, isto através de 'língua' ou 'música'.
- (8) A excelente coletânea UNESCO, org. (1975) e, entre outros, o clássico Evans-Pritchard (1940), além de Leach (1974), bem podem dar idéia desta relevância do tema do tempo no contexto antropológico.
- (9) A glosa 'explicação' do Kamayurá **moróneta** não implica na negação daquela, tradicionalmente registrada, de "narrativa", apenas sendo mais abrangente que esta. Note-se, assim, que ao menos em Kamayurá — hipoteticamente talvez em Tupi-Guarani —, o caráter verbal-narrativo do **moróneta** não lhe é essencial, acontecimentos e coisas podendo ser 'explanados' via outras formas de expressão, o que, inclusive, pode ser confirmado pelo fato de os índios poderem se referir, com **moróneta**, também aos desenhos de ocorrências e/ou objetos aos quais me reporte na nota 63 do capítulo anterior. Esses **ikwacyat** ou **tapaka**, 'desenhos', também são capazes de, desacompanhados da expressão falada, 'explicar' o que registram, assim ficando claro que a categoria em consideração tem como campo de denotação geral algo como 'estabelecimento de razão', 'narrar' sendo, deste campo, o subcampo mais comum. Observe-se que para o Kamayurá, por outro lado, **moróneta** no sentido de 'narrar' pode ser tanto 'mito' quanto 'história', a distinção — vigente conceptualmente —, não sendo feita ao nível de lexemas específicos. Observe-se finalmente que **moróneta** etimológica e semanticamente talvez esteja relacionada com o verbo **oyemóneta**, 'pensar', o que, no entanto, não pude verificar até agora. Com relação às glosas 'tempo histórico' e 'tempo mítico' respectivamente para **áng** e **mawe**, note-se que elas são tentativas, embora, segundo creio, as melhores possíveis. Veja a nota 12 do presente Capítulo.
- (10) A total potencialidade dos **máma'é** é coisa apropriada, definitiva mesmo, do **mawe**. Observe-se que **-amáy** — que sufixa **Apýawaramáy** —, é, num plano restrito, o referencial e vocativo para todo consanguíneo, masculino, colinear ou linear, da geração +2, inclusive, em diante, de ego masculino ou feminino, podendo, neste plano, ser glosado por 'avô'. No presente caso, o lexema é estendido, como aliás ocorre com muitos designativos de

parentesco e afinidade em Kamayurá: aqui a extensão atinge os limites da imemorabilidade, daí a melhor glosa do termo talvez ser 'ancestral'.

- (11) Sobre as noções de paradigma e sintagma, conforme Lyons (1974a: 70-79, principalmente). Brevemente: paradigma é arranjo de categorias com a mesma constituição de atributos, sintagma sendo combinação dessas, subentendendo atributos diferentes. Por exemplo, "pronomes", "verbos", etc são paradigmas, enquanto que "frase" é sintagma. Note-se que nesta dissertação, o conceito de **paradigma** tem sido usado de três maneiras diferentes, embora próximas entre si: a) no sentido Etnocientífico (conforme Lounsbury, 1969: 193; veja Capítulo III, item 3.2.1.1. e nota 49 do Capítulo I); b) no sentido de Kuhn (1975), (veja Capítulo I, item 1.2.2.); c) e, aqui, no sentido oposto ao de **sintagma**.
- (12) Note-se que tanto o **mawe** quanto o **áng** têm no **at**, 'dia', uma das unidades mais importantes, esta se subdividindo em **arakwat**, 'dia' e **ypýtún**, 'noite'. A jornada diária Kamayurá comum subentende uma série de categorias definidas pela ocorrência de determinados tipos de comportamentos: inicia por volta das 4 da madrugada com o despertar, primeira refeição e banho em Ipawu. Este primeiro tempo vai até mais ou menos às 6 horas, quando começa o segundo, definido pela ida ao trabalho, i.e. à roça ou pescaria. A terceira categoria se define pela volta do trabalho (mais ou menos às 10, 11 horas), quando, então, as pessoas descansam e comem de novo, se estendendo o período até cerca das 15 horas da tarde. Note-se que até aqui, à exceção do banho matinal, as atividades são desenvolvidas tendo por célula a família nuclear, no máximo o grupo de residência. A partir das 15 horas até o entardecer (18, 19 horas) desenvolve-se o período por excelência público e cerimonial no **hoka'yterip**, 'terreiro'. Daí em diante, há a roda dos fumantes, na frente do **tapuwí**, até cerca de 20 horas, quando, então, seus participantes voltam à casa de residência. Segue-se o tempo de adormecer e, depois, o do sono. Note-se que as categorias aqui apresentadas são as de ordem imediatamente inferior às de 'dia' e 'noite', não tendo eu estudado o tema em profundidade. Observe-se finalmente que, entre outros, o comportamento 'comer' pode ocorrer continuamente, o Kamayurá comendo o dia inteiro, em pequenas doses, isto à exceção das duas vezes acima mencionadas, por excelência **karukamoén**, 'tempo de comer'.
- (13) Os lexemas **áng** e **mawe**, além de terem o uso isolado que justifica as glosas de 'tempo histórico' e 'tempo mítico', sempre comparecem na narrativa Kamayurá, delimitando o fato de o narrado ter ocorrência num ou noutro dos dois tempos, isto, no entanto, parece, sem outras modificações sintáticas. Assim, por exemplo, nas sentenças: "**ánga Orátu ayot Ipawuarupi...**", quando ('em 1946') Orlando (Villas-Boas) chegou a Ipawu..."; e **mawe kúyámeret okwahap yaku'lapý...**, 'era uma vez, as mulheres sabiam tocar jacuí...'; enquanto que **ang** — que também pode ser glosado por 'agora' e, polissemicamente, pelos determinativos 'este', 'esse' —, quer dar a idéia da definição cronológica do primeiro tempo, **mawe** traz a noção complementar de continuidade. Verifique-se que **mawe** não deve ser confundido com **íma**, 'antigo', i.e. o **áng** remotamente passado. Devo deixar claro que não vejo nenhuma sustentação, nem empírica nem teórica, no sentido da aproximação das noções de **áng** e **mawe** com as de **Kronos** e **Xronos**, conforme estabelecidas, estas, por Leach (1974), com base, segundo parece, em lamentável equívoco dos Pitagóricos. Por outro lado, a aproximação daquelas duas noções é claramente viável com as dos tempos "cronológico" e "cosmológico" cunhados por Da Matta (1974b) ao estudar o Carnaval e o Sete de Setembro brasileiros.
- (14) Num dado momento de uma entrevista com Takumã é que vim a compreender exatamente isto de que a essência do **mawe**, não sendo a da antiguidade, é a da contínua reordenação do **áng**. Takumã me ajudava a traduzir um mito contado por Wahu, quando no texto do mito, ao gravador, aparece a palavra **mawe**. Ele fica inseguro e diz: "antigamente"; para e rediz: "olhe, Pentoci, isto (**mawe**) é **antigo** mas não é **antigo não**", claramente me demonstrando suas dificuldades de tradutor em Português, pelo uso polissêmico de "an-

tigo". Observe-se que estas dificuldades são uma constante no uso Kamayurá do Português, efetivamente eles não operando com plenitude a lógica desta língua. Eu pergunto a Takumã: "como **antigo** e não **antigo**, Takumã?" Ele sentencia: "é antigo porque acontece desde o começo, e não é, porque é de agora também: é de toda hora". Eu digo: "me explique isso direito, Takumã, porque eu não entendo". Takumã: "os avós dos Kamayurá e os **máma'é** existem sempre, a gente não, está aqui vivendo agora, nascendo, morrendo. Agora veja, quando Kamayurá está triste, aí ele faz **toryp** e fica alegre, **oryp**. No **toryp** a gente canta e dança, fazendo que nem os avós dos Kamayurá". Note-se que **oryp**, que Takumã traduziu por 'alegre', se compõe de **or-**, 'nós' (exclusivo) e do já visto **-yp**, 'modelo' ('pau'), os Kamayurá acreditando seus modelos serem efetivamente paus primevos (conforme Agostinho 1970 e 1974). Por outro lado, **toryp**, 'ritual', é **oryp** mais este **t-** inicial que não consigo compreender, tudo, no entanto, dando a idéia de movimento em direção ao **oryp**. Sendo o **mawe** o tempo dos modelos, o **áng**, o das réplicas nunca igualadas aos primeiros — havendo, portanto, ruído entre uma e outra coisas —, os Kamayurá, acreditando na mimese do **mawe** que o **toryp** é, no **áng**, realizam **toryp** para ficarem **oryp**, 'conforme nosso modelo'. Veja-se como, então, as noções de programa, ordem (cosmo) são aqui apropriadas para o **mawe**, as de ruído, desordem (caos) para o **áng**, a de relação cibernética (realimentação) para ambos relacionados (consulte Wiener 1948). No discurso de Takumã, acima, observe-se o uso de dois lexemas Kamayurá por ele traduzidos por "antigo": **mawe**, 'tempo mítico', e **íma**, 'antigo', do **áng**.

- (15) Aos tempos **mawe** e **áng** os Kamayurá fazem, assim, corresponder espaços exclusivos (os de cima e de baixo), e inclusivo, o espaço comum, que é de todos os dois tempos. Entre a vida dos vivos, no **áng**, e a dos mortos, no **mawe**, postula-se a vigência de quase completa congruência. Observe-se que a complementariedade entre os dois mundos é completa, a uma morte no **áng** correspondendo um "nascimento" no **mawe** e vice-versa, coisa que pode ser reforçada, inclusive, pela forma de nomenclatura Kamayurá: os nomes que as pessoas recebem durante toda a vida são do repertório de nomes dos seus 'avós', teoricamente, então, a composição da aldeia Kamayurá se repetindo por geração alternada.
- (16) A explicação exegética vigente no **áng** é francamente aproximável com a de mesmo nome conforme Turner (1969) — que este opõe à mitológica de Lévi-Strauss —, aqui o Kamayurá se aplicando em explanar as coisas do mundo na contingencialidade de sua existência agora. De resto, entre os dois sistemas de explanação há as mesmas relações que Aristóteles postula existir entre os conhecimentos da história e o da poesia, o primeiro próximo à filosofia, o segundo, mito-poético, à filomíthia: do acontecido ao que pode, continuamente, acontecer (veja a Poética, consultando, Sousa, ed. 1966: 78-79, 125-128).
- (17) O princípio da universalidade da taxonomia é também adotado nesta dissertação, isto muito embora ainda se esteja longe da resolução de duas importantes querelas pertinentes ao tema, uma, dizendo respeito ao fato de esta universalidade se estabelecer em termos genéticos ou culturais, outra à validação da taxonomia se evidenciar em bases psicológicas ou meramente estruturais. Sobre a primeira, conforme a exposição de Maranhão (1975), Piaget (1975a: 11-12, 31-32, **passim**; 1975b: 15, **passim**) aqui sendo um dos que se coloca mais para o lado cultural, Chomsky (1971) — de maneira antes implícita que explícita —, genético. Sobre a segunda, veja Wallace (1969), Burling (1969) e Hymes (1969), o primeiro tentando operacionalizar a validação a nível psicológico, o segundo extremamente cético quanto a isto, Hymes se posicionando a meio caminho entre os dois. Respeitante ainda ao tema geral da universalidade da taxonomia, consulte-se Price (1967), onde se evidencia um tipo de taxonomia — de estrutura "componencial" preditiva —, ainda não estudado no contexto etnocientífico. Não abalando o princípio da universalidade, mas, propriamente, adiando-lhe ainda mais a perfeita formalização em termos técnicos e, talvez, até teórico-metodológicos, constata-se as dificuldades encontradas, entre outros, por Maranhão (1975) e Anderson Jr. (1967) na evidênciação da operação

de contraste, dificuldades estas que, embora razoavelmente resolvidas, também experimentei neste trabalho, particularmente nas oposições **2ihu/ñe'eng** e **2ñe'eng/maraka** da taxonomia que inicia o Capítulo seguinte.

musicologias kamayurá

Nota prévia.

O objeto deste capítulo é especificamente a categoria **maraka**, 'música' (1), da taxonomia que sumariza a semiologia Kamayurá (2), abaixo, no todo sendo esta aqui estudada apenas de maneira introdutória:

12							ihu, 'corrente sonora'		I	
10						2ihu, 'corrente sonora qualquer'		11 ñe'eng, 'linguagem'		II
3	i	i	i	i	i	'o	2ñe'eng, 'língua falada'	maraka, 'música'	III	
ñ 'v	c	c	p	t	t	'y				
e o	i	i	ã	a	a	c				
'e z'	n	r	n	k	t	o				
n	ī	i	g		a	w				
g	n	r			k	y				
	ī	i				t				
		k								
1	2	3	4	5	6	7	8	9		

Este estabelecimento é obtível através das duas proposições ("frames") comparativas básicas a seguir:

i. Proposição de inclusão:

A 1, A 2, A 3... An i A ra,

'A 1 (ou) A 2 (ou) A 3... (ou) An é (um tipo de) A';

ii. Proposição de contraste:

P2 (A 1, A 2, A 3... An) yatýte A ra,

'P2 (A 1, A 2, A 3... An) são (tipos) diferentes (de) A':

(Leia-se, correntemente: 'os membros de toda e qualquer combinação de dois elementos de A são tipos diferentes de A') (3).

Conforme se verá no item 3.2.1.1., o ramo da taxonomia composto por **2ihu** e suas categorias não está aqui completo, impossível que me foi pesquisá-lo integralmente nos limites desta dissertação. Note-se que para estas categorias, inclusive, não forneço glosas portuguesas, inatingíveis — à exceção de **3ñe'eng**, 'voz' —, senão enquanto **descrições** (veja o item 3.2.1.1.). Quanto à categoria **maraka**, observe-se que também ela se parte em diversas subcategorias, não apresentadas agora, mas somente no item 3.2.3.1. deste Capítulo.

Leve-se em conta, finalmente, que para o próprio Kamayurá à primeira vista soam estranhas, paradoxais, as realizações de **frames** que resultem em

proposições dos dois tipos seguintes: primeiro, de incluído e incluidor de mesma forma fonológica (por exemplo: **2ihu ihura**, 'corrente sonora qualquer é (um tipo de) corrente sonora'); segundo, de incluído e incluidor que, em outra ocasião, efetivem uma relação de contraste (por exemplo: **ñe'eng ihura**, 'linguagem é (um tipo de) corrente sonora' — relação de inclusão; relação de contraste viável com as mesmas formas fonológicas: **ñe'eng, 2ihu yatyte ihura**, 'linguagem e corrente sonora qualquer são (tipos) diferentes (de) corrente sonora'). Essa estranheza — que resultaria, no primeiro caso, da co-interferência entre redundância fonológica e informação semântica, e, no segundo, entre as operações de inclusão e de contraste —, não implica, no entanto, em inaceitabilidade das proposições assim construídas, tudo vindo a ser uma questão de contextualização. Observe-se que todo esse quadro também se verifica, por exemplo, na minha subcultura, quando sentencio "homem é um tipo de homem" e "mulher é um tipo de homem" com base na taxonomia abaixo, válida na subcultura:

3		homem		I
1	homem	mulher	2	II

A noção de ihu

O ponto de entrada do sistema de conhecimento acústico Kamayurá é a noção de **ihu**, esta noção se aplicando tanto à moção sonora unitária quanto à corrente. Devo notar que aqui trabalho basicamente com esta última, daí a glosa preferencial 'corrente sonora' para o lexema.

A noção de **ihu** desenha-se a partir da teoria da formação deste fenômeno, para esta sendo especialmente importantes os sistemas explanatórios dos aparelhos auditivo e fonador humanos.

Quando duas coisas quaisquer entram em contato através de movimento, este movimento sendo feito com um mínimo de força, origina-se **ihu**. Originado, ele caminha pelo ar, chegando, depois, ao **iapy**, 'ouvido', que o **apy** (ou **anup**), 'ouve', este caminho sendo feito através das duas **namí**, 'orelhas', e do **iapyaikwat**, 'canal auditivo'. Tudo que assim se manifesta é **ihu**: a voz de qualquer pássaro ou outro animal, o som de todo e qualquer **marakatap**, 'instrumento musical', a moção sonora de qualquer e toda gente, o **ha'em**, 'grito', do **máma'é**, afinal, todo e qualquer 'som', de coisa 'natural' — bicho, gente —, ou 'sobrenatural'.

Conforme se pode depreender no exposto acima, o aparelho auditivo humano é classificado pelo Kamayurá em três partes básicas: **namí**, 'orelhas', **iapyaikwat**, 'canal auditivo' e **iapy**, 'ouvido', as duas primeiras, **akangyape**, 'fora da cabeça', a última **akangapupe**, 'dentro da cabeça' ('cérebro?'). Observe-se que àquelas se atribui papel meramente mecânico na audição, ficando para esta a atribuição da função propriamente mental do processo: da recepção das 'orelhas', à condução do 'canal auditivo', até a audição do 'ouvido', só este fazendo coisa efetivamente relacionada com **oyemóneta**, 'pensar'.

Isto posto com relação à audição, no que respeita ao aparelho fonador o conhecimento do Kamayurá se resume da seguinte maneira: o ar que vem dos pulmões, ao chegar na **ikwat**, 'garganta' (**ikwat** é qualquer orifício, conduto, etc), entra em contato com a **3ñe'engarirup**, 'cordas vocais' (ao pé da letra: 'caixa da voz'), aí gerando **3ñe'eng**, 'voz', isto caso haja no contato a quantidade mínima de força necessária para a formação de todo e qualquer **ihu**. Produzida a **3ñe'eng**, 'voz', caminha ela até a **iyuru**, 'boca', onde sofre o trabalho pela **ikó**, 'língua', tornando-se, assim, em **ñe'eng**, 'linguagem', o que, no entanto, só é dado a homens e pássaros, no caso dos outros animais o **ihu** permanecendo apenas como 'voz'. Observe-se que a diferença entre 'linguagem' e, puramente, 'voz' — além de ser explanada pelo Kamayurá em termos de nos homens e pássaros o trabalho da língua ser sofisticado —, é fundamentalmente realizada com base na idéia de que a primeira, forçosamente, representa pensamento, coisa humana, a 'voz', não, sendo tão somente uma subcategoria de **2ihu** (4).

O conhecimento acústico dos índios Kamayurá, por um lado estando baseado na pesquisa do fenômeno **ihu** em si mesmo, por outro lado se fundamenta na investigação dos instrumentais que geram o dito fenômeno,

neste caso conhecer o corpo humano sendo coisa de suma importância. Devo dizer que as práticas do esfolamento, dissecação e empalhamento de cadáveres de toda sorte de animais é comum entre os Kamayúrá, isto sobretudo com pássaros e pequenos mamíferos. Essas práticas se aplicam a diversas ações sociais, entre elas se podendo registrar as de 'cozinhar', 'partilhar comida', 'preparar couro a ser usado em ritual', etc. Note-se, no entanto, que não tenho notícia da vigência, ao menos atual, dessas práticas, com relação ao corpo humano, que, assim, atualmente seria investigada por comparação com os dos outros seres (5).

Resumidamente, portanto, a noção de *ihu* corresponde aproximadamente à de 'som' — no caso, basicamente, em corrente —, coisa que se confirmará mais ainda, adiante, quando da apresentação do sistema descritivo do fenômeno, a esta noção sendo importante o conhecimento tanto do fenômeno em si, quanto de sua geração, aqui o entendimento da fonação e da audição — humanas em especial —, sendo fundamentais.

A oposição *2ihu/ne'eng*

A inteligibilidade do mundo Kamayurá se evidencia especialmente na medida em que ele emite mensagens sonoras: um animal que se afasta, outro que se aproxima, um incêndio na mata, um peixe se deslocando dentro d'água, um pescador chegando à aldeia carregado de peixes, um *máma'é* se movendo na floresta, etc; são eventos — entre muitos outros interessantes para o Kamayurá —, por ele conhecidos já à distância, isto, basicamente, em função das estruturas sonoras distintivas que os acompanham.

Identificada a supercategoria *ihu* como toda e qualquer moção sonora, a seguir se biparte ela na oposição *2ihu/ne'eng*, 'corrente sonora qualquer'/'linguagem', esta bipartição sendo feita de acordo com critérios acústicos e semiológicos, correspondentemente aos dois tipos básicos de mensagens que esses índios reconhecem poderem provir do mundo: mensagens humanas (*ne'eng*) e não-humanas (*2ihu*), i.e. de animais e coisas inanimadas.

Esses dois tipos fundamentais de mocões sonoras são perfeitamente congruentes com, respectivamente, as subordens 'humana' e 'não-humana' da ordem 'natural' que, junto com a 'sobrenatural', formula a classificação das coisas do mundo Kamayurá (veja Capítulo I), esta última ordem, no entanto, não sendo considerada como dispendo de discurso próprio seu, categoricamente. Observe-se que a noção de mensagem humana se apoia naquela outra de o homem ser o ente pensante, inteligente, a noção complementar, de mensagem não-humana, forjando-se a partir da idéia de que todas as outras coisas do mundo assim não são. Isto tudo, no entanto, não se propõe em termos maniqueístas, de um membro da oposição ser residual do outro, de um membro desta implicar em mensagem significativa, o outro, não. Não: tanto *hawa*, 'gente', quanto *nahawayte*, 'não-gente', por excelência emitem mensagem sonoras significantes, sendo de observar, ainda, que a

humanidade da mensagem de tipo humano não se define tão somente por se originar ela de corpo de homem, este podendo, inclusive, elaborar sons não-humanos do tipo *2ihu* como, entre outros, *3ne'eng*, 'voz': a humanidade aqui se explicita, isto sim, pelo fato de a mensagem representar pensamento, coisa só de gente.

Com relação aos *máma'é*, seres característicos da ordem 'sobrenatural', observe-se que a sua total potencialidade para aqui também se transfere: *máma'é*, só podendo se manifestar sob forma 'naturalizada' — de gente ou bicho —, em termos semiológicos também assim se definem: não portam discurso distintivo seu, podendo, inesgotavelmente, usar qualquer um deles, isto na medida em que fisicamente apareçam sob uma ou outra forma. Note-se, no entanto, que o *máma'é*, tendo adotado uma expressão 'naturalizada', vai levá-la ao excesso, seu próprio e único característico. Se, assim, o 'falar' ou 'cantar' humanos se diferenciam por exemplo do 'urrar' de uma onça — e nesta diferenciação, além do "timbre", coisas como "altura", "intensidade", etc, são relevantes —, eles também vão contrastar com o falar ou cantar de um *máma'é* que em dado momento apareça como gente, uma *kúyáaruwiap*, '*máma'é* mulher', por exemplo, sendo pensada como sempre falando ou cantando no registro excessivamente *tápiacá*, "agudo", levando, assim, ao máximo o esganiçamento atribuído às mulheres comuns, humanas. Caso, por outro lado, o *máma'é* se tivesse manifestado como *yawararuwiap*, '*máma'é* (onça intensa)', sua expressão seria muito mais atordoadora que a do 'urrar' comum, o registro *tuwiap*, 'grave' sendo aqui, então, extremamente intensificado.

Do ponto de vista acústico, o contraste entre *2ihu* e *ne'eng* é feito com base na análise da aparência física distintiva de cada subtipo de 'corrente sonora', assim, resumidamente, todo e qualquer *ne'eng* sendo dito *ne'engama'é*, 'linguístico por excelência', qualquer e todo *2ihu*, *2ihuama'é*, 'ruidal por-excelência', notando-se, no entanto, que tal diferença se estabelece em termos antes citacionais que, propriamente, definicionais (6).

Isto do ponto de vista acústico. Semiologicamente, a distinção vai se fazer na base da predicação, aos discursos, do estado de humanidade ou não, a oposição entre as subordens 'humana' e 'não-humana' da ordem 'natural' sendo aqui, de novo, criterial. Observe-se que enquanto que *ne'eng*, 'linguagem', é discurso que veicula pensamento, coisa só de gente, *2ihu* vai se colocar como a expressão dos seres, animados ou não, que não são gente, a noção de *nanuyte*, mais uma vez, se esclarecendo: 'alienado mental', etimologicamente 'o que não ouve', gente ambígua por não se comunicar com os outros — falando ou cantando —, por, afinal, não pensar, distinção de ser gente. Observe-se também aqui o recurso aos adjetivos *ne'engama'é* e *2ihuama'é*.

De um lado, portanto, primordialmente, a oposição entre o 'humano' e o 'não-humano', forjando o 'natural' que, por sua vez, se opõe ao 'sobrenatural'; de outro, os dois discursos distintivamente correspondentes às subordens; nesta partilha os seres 'sobrenaturais' sendo considerados se ex-

pressarem não de forma específica sua, mas através da excessificação destes dois discursos. Tudo isso converge para o conhecimento de um mundo pleno de significado, no qual não cabem contradições, antinomias que simplesmente o que façam seja antagonizar o 'humano com o não-humano e vice-versa.

O subdomínio 2ihu: análise e descrição acústicas Kamayurá.

A noção de 2ihu como a de 'corrente sonora qualquer' — aproximada, como disse, à de "ruído" no sentido popular deste termo na minha subcultura —, abrange toda e qualquer 'corrente sonora' não incluída na categoria **ñe'eng**, 'linguagem', assim, a voz de qualquer animal, todo amassar de folhas, qualquer soprar de vento, etc, sendo exemplos de 2ihu. Como se vê, o conceito é extremamente amplo, envolvendo fenômenos muito diferentes entre si, por exemplo do urrar de uma onça ao entrecchoque de duas pedras, passando pelo deslizar das águas de um rio.

No sentido da classificação interna deste subdomínio — o que vai implicar na sua análise e descrição —, o Kamayurá emprega uma riquíssima matriz de traços distintivos, formada, no fundamental, por contínuos, i.e. séries, constituídos a partir de oposições. São os cruzamentos exclusivos de valores destes contínuos que vão definir as subcategorias do conjunto, a análise se conformando, assim, em termos do padrão classificatório **paradigma** (Lounsbury 1969: 193).

Conforme registrei no início do capítulo, foi-me de todo impossível esgotar o estudo do presente tema, isto devido aos fatos tanto de eu me dedicar, especificamente, à abordagem da categoria **maraka** — que por si só constitui já ampla e complexa matéria —, quanto de o subdomínio, a cada

Nº de referência	dimensão, subdimensão (glosa)		Valores da dimensão, subdimensão	
i	'tamanho (extensão)		oposição (série): tápiácá / tuwiap , 'pequena' / 'grande'	
ii	'força' (intensidade)		oposição (série): mewé / sga'y , 'fraca' / 'forte'	
iii	'origem' (timbre)	Nº de referencia.	subdimensão (glosa)	
		i	'processos de geração sonora'	lista (classificação): homopang , 'bater', homocini , 'chocalhar' 3ne'eng , 'emitir voz', homocirik , 'amassar', homotak , 'partir', homotatak , 'roçar', homowycowýt , 'arrastar', etc.
		ii	'consistência'	oposição (série): átá / ipyy , 'dura' / 'mole'.
		iii	'densidade'	oposição (classificação): moyepetawat / áyágwat , 'concentrada' / 'difusa'.

passo que eu tentava pesquisá-lo, se mostrar cada vez mais intrincado. Fique claro, portanto, que a apresentação seguinte tem o sabor da notícia, a ela estando a faltar muita etnografia, prejudicado, assim, pois, também o quadro interpretativo (7).

A matriz de traços distintivos acima tem 2ihu, 'corrente sonora qualquer', como seu objeto. De acordo com ela, as categorias de 2ihu registradas na taxonomia de ihu podem ser assim definidas, descritas, suas glosas portuguesas só assim sendo viáveis, segundo creio:

1. **3ñe'eng**: 'corrente sonora qualquer' 'pequena' ou 'grande'; 'fraca' ou 'forte'; originada por 'emitir voz'; 'dura' ou 'mole'; 'concentrada' ou 'difusa'.
2. **iciniñi**: 'corrente sonora qualquer' 'pequena'; 'fraca' ou 'forte'; originada por 'chocalhar'; 'dura'; 'difusa'.
3. **iciririk**: 'corrente sonora qualquer' 'pequena' ou 'grande'; 'fraca' ou 'forte'; originada por 'amassar'; 'mole'; 'difusa'.
4. **ipáng**: 'corrente sonora qualquer' 'pequena'; 'fraca' ou 'forte'; originada por 'bater'; 'dura'; 'concentrada'.
5. **itak**: 'corrente sonora qualquer' 'pequena'; 'fraca' ou 'forte'; originada por 'partir'; 'dura'; 'concentrada' ou 'difusa'.
6. **itatak**: 'corrente sonora qualquer' 'grande'; 'fraca'; originada por 'roçar'; 'dura'; 'difusa'.
7. **óycowýt**: 'corrente sonora qualquer' 'grande'; 'fraca'; originada por 'arrastar'; 'mole'; 'difusa'.

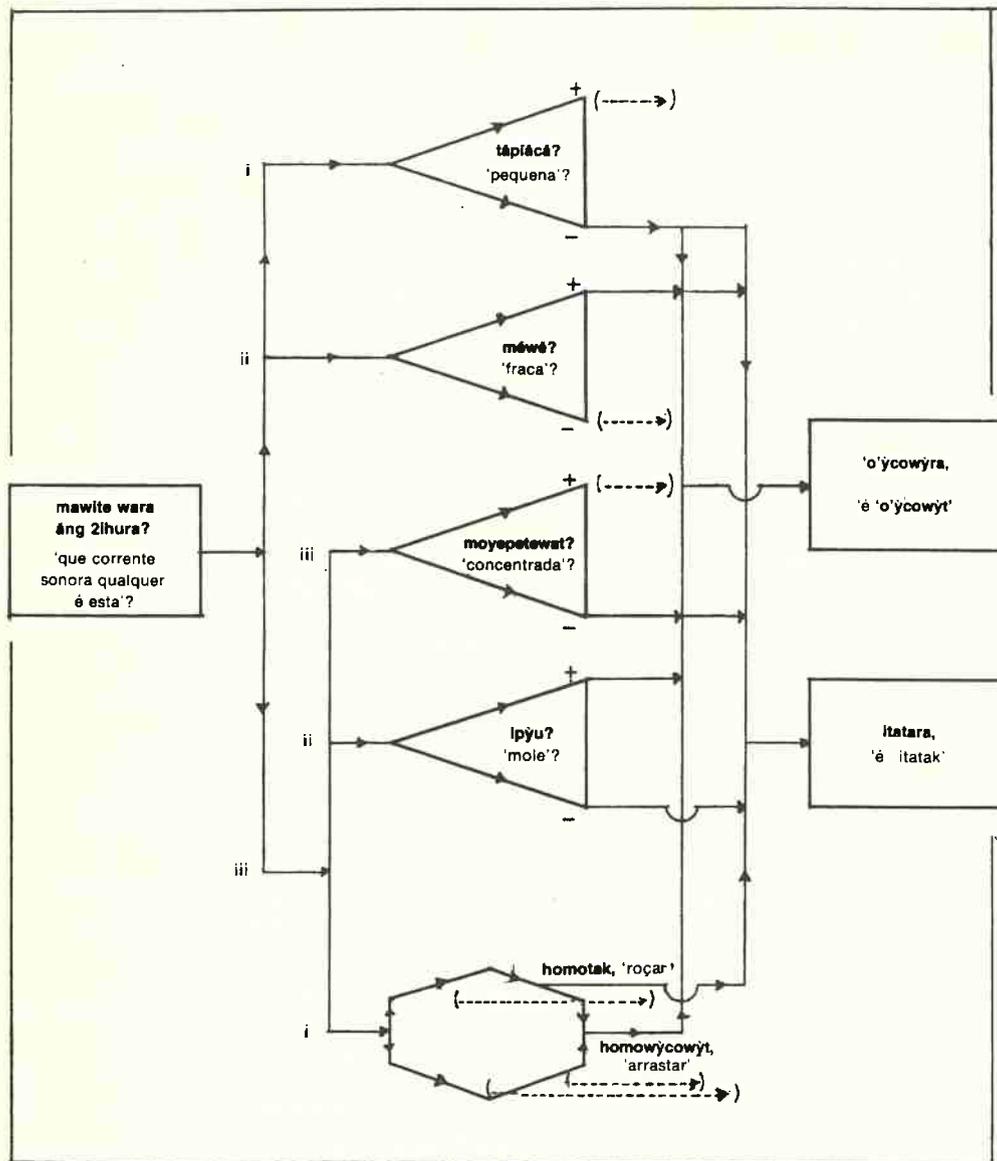
Observe-se que essa matriz é tridimensional, a 'corrente sonora' do tipo 2ihu se definindo a partir de três inquirições básicas — sem ordem determinada —, relativas à sua extensão ('tamanho'), intensidade ('força') e timbre ('origem'). Note-se que a extensão se estabelece em termos "volumétricos" e que o timbre é aproximável através de três subdimensões, a saber: 'processo de geração', 'consistência' e 'densidade', o que será explicado mais adiante como funciona exatamente.

Com base nessa matriz, o Kamayurá vai operar um esquema de decisões cognitivas no sentido da identificação de cada 2ihu — o que vai implicar na nomenclatura —, o esquema, com alternativas nem sempre binárias, se explicitando pelas três referidas perguntas, feitas em ordem intercambiável; mais ou menos assim, amostrativamente, para o caso, por exemplo, de **'o'ycowýt** e **itatak** (8). Veja Quadro na página 102.

Note-se que aqui não há cobertura monolexêmica dos conceitos gerais de 'tamanho', 'força', etc, os mesmos tendo se mostrado, no entanto, vigentes. Esse procedimento é, aliás, característico da língua Kamayurá, que dificilmente produz lexemas para "propriedades", estas sendo antes explicitadas pelas escalas que as descrevem. Correspondentemente, note-se que também

Nº de referência	dimensão, subdimensão (glosa)		Valores da dimensão, subdimensão	
i	'tamanho (extensão)		oposição (série): táplácá / tuwiap , 'pequena' / 'grande'	
ii	'força' (intensidade)		oposição (série): mewé / aga'ý , 'fraca' / 'forte'.	
iii	'origem' (timbre)	Nº de referencia.	subdimensão (glosa)	Valores da subdimensão
		i	'processos de geração sonora'	lista (classificação): homopang , 'bater', homociní , 'chocalhar' 3ñe'eng , 'emitir voz', homoclik , 'amassar', homotak , 'partir', homotatak , 'roçar', homowýcowýt , 'arrastar', etc.
		ii	'consistência'	oposição (série): átá / lpýy , 'dura' / 'mole'.
		iii	'densidade'	oposição (classificação): moyepetewat / áyágwat , 'concentrada' / 'difusa'.

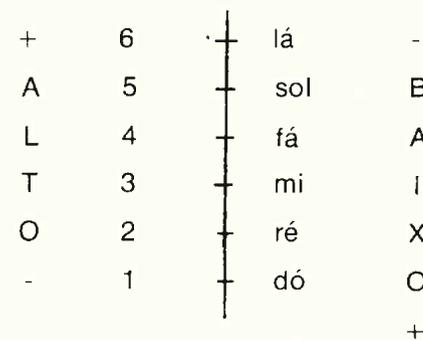
não há monolexema, por exemplo, para 'beleza', 'quentura', etc, tais noções sendo informadas através das oposições 'bonito'/'feio', 'quente'/'frio', etc, que, por assim dizer, definem o espaço analítico que o conceito constitui.



Vale a pena, agora, sucintamente explicar a matriz supra, através de cada uma de suas dimensões:

Sobre o 'tamanho' (dimensão i): a extensão de 2ihu.

Quando um Kamayurá quer descrever espacialmente a dimensão i — ou seja, aquela que diz respeito à extensão da 'corrente sonora' e não a seu timbre ou intensidade —, ele não procede como um membro de minha subcultura, que, aí, usa francamente uma matriz unidimensional, identificada com a "altura". Não: ele se expressa em três dimensões, i.e. "volumetricamente", minhas dificuldades iniciais em bem compreender esta dimensão se devendo exatamente a este esquema etnocêntrico que me faz sempre pensar a extensão de um som em termos lineares, verticais, de alto e baixo, mais ou menos assim:



Enquanto isso, o Kamayurá conceptualiza o som em termos "sólidos", sintomaticamente o **2ihu tâpiácá**, pequeno, sendo sempre estimado **iwewýy**, 'leve', o **tuwiap**, 'grande', **ipowýy**, 'pesado'. Aprendi isto numa entrevista especialmente importante com Kari, quando ele, comparando os sons gerados por dois tubos de "cana" de comprimentos diferentes, identificou o "agudo" com um caroço de milho, o "grave" com meu bernal.

Fique claro, portanto, que a dimensão que eu poderia glosar como "altura" ("frequência") se explicita em termos antes "volumétricos", a correspondência por mim aqui realizada entre 'tamanho' e "altura" sendo viável, na medida em que ambas se referem à extensão do fenômeno sonoro. É interessante notar, inclusive, como a noção Kamayurá é muito mais próxima da científica Ocidental do que a **folk** de minha sub-cultura o é. Efetivamente, segundo a acústica científica mais recente, a extensão do som é propriamente, polidimensional (Winckel 1967).

Na análise e descrição do 'tamanho' de **2ihu**, às vezes a simples oposição **tâpiácá/tuwiap** não basta, neste sentido o Kamayurá usando juízos intermediários, como o de **amorateme**, 'meio', sufixações e prefixações sendo procedimentos também comuns. Assim, comparados, digamos, cinco **2ihu**, um poderá ser dito **tuwia'ucu**, 'muito grande', outro **tâpiácá'i**, 'pequeninho', outro, ainda, **amorametewat**, 'médio', os dois sons restantes (**tuwiap** e **tâpiácá**) sendo, no caso, referenciais. Note-se que **-i** (alófono de **-i**) é diminutivo; **-ucu**, aumentativo; e **-wat**, indicação de adjetivação.

Uma questão interessante, da qual ainda não consigo dar conta se não hipoteticamente, é a da relatividade ou não de todos esses juízos. Estando ela profundamente relacionada com a outra questão do intervalo mínimo significativo para o Kamayurá, tratarei das duas mais adiante, na seção dedicada à categoria **maraka**, antes porém, fazendo a observação seguinte.

Segundo posso supor, o registro vocal humano é aqui referencial, o Kamayurá nitidamente pensando o mesmo como subdividido em três campos iniciais: 'grande', 'médio' e 'pequeno', homens e mulheres sendo neste caso fundidos, o homem tendendo — normalmente —, para o 'grande', a mulher para o 'pequeno'. Tomado este ponto de referência, dá-se, então, a extrapolação para os sons não produzidos por voz de gente.

Hipoteticamente, portanto, os juízos referentes aos 'tamanhos' dos sons partem de um arbítrio antropocêntrico absolutizante (o registro humano), a partir do qual se colocam, os mesmos, relativamente, as noções de **tuwiap** e **tapiácã** vindo a ter aqui o sentido geral de maior ou menor intensidade extencional do som.

. Sobre a 'força' (dimensão ii): a intensidade de 2ihu.

Inicialmente, repare-se que **mêwê** é forma polissêmica, **2mêwê** indicando 'longo', **3mêwê**, 'lento', os três conceitos estando ligados na medida da pouca força exigida para a produção de correntes assim caracterizadas. Note-se, assim, que via de regra o Kamayurá liga as três noções, um som 'fraco' sendo quase sempre previsto como também 'longo' e — em corrente —, 'lento'. Observe-se, no entanto, que isto é apenas uma previsão em termos de normalidade, analiticamente os três juízos sendo perfeitamente separados (9).

A presente dimensão se evidencia através da oposição **mêwê/aga'y**, o conceito de **amoramete**, 'meio', assim como sufixações e prefixações diversas, sendo também usadas quando não basta a pura e simples oposição: Note-se que o sufixo **-y**, de **aga'y** — que também indica 'dor', como em, por exemplo, **akanga'y**, 'dor de cabeça' —, tem a ver com a extrema intensificação de qualquer coisa, de sorte que esta se isole de todo o resto.

Considerando que todo e qualquer **ihu** tem sua origem no contato via movimento entre duas partes quaisquer, de tal forma isto sendo feito a garantir um quantum mínimo de 'força', a dimensão em comentário é, por assim dizer, decisiva no sentido da própria existência do fenômeno.

. Sobre a 'origem' (dimensão iii): o timbre de 2ihu.

Para o Kamayurá, a identificação de um determinado **2ihu** é uma verdadeira paixão. No momento da "roda de fumantes" isto pode ser evidenciado. Entre outras coisas, ali se conversa sobre o **2ihu** que um peixe fez na rede, sobre as pisadas de uma anta que soavam na margem do rio, so-

bre o choro esquisito dos Kalapálo, etc. Nesta identificação, saber que **2ihu** é **tuwiap** ou **tapiácã**, **mêwê** ou **aga'y** é o mínimo, discernir a sua 'origem', a sua, digamos, "personalidade", sendo a grande procura.

Nitidamente, no sentido desta procura, o Kamayurá trabalha em três subdimensões de uma dimensão maior, esta a razão de eu ter englobado os 'processos de geração', a 'consistência' e a 'densidade' numa só categoria, 'origem' (timbre).

Noto que a primeira subdimensão se explicita pela investigação da forma mecânica através da qual o **2ihu** foi produzido, a lista que registrei na matriz estando longe de completa. Há aqui ações distintivas como 'bater', 'amassar', etc, por sua vez distinguidas, estas, caso a 'batida' ou 'amassada' seja 'fraca' ou 'forte', 'grande' ou 'pequena', etc.

A segunda subdimensão ('consistência') diz respeito à resistência do **2ihu**, aqui claramente a resistência dos corpos produtores do som sendo metaforizada para o som propriamente dito. Assim, o entretchoque de duas pedras (coisas resistentes) terá sempre como resultado um **2ihu** 'duro', por outro lado o roçar do vento nas árvores, 'mole'.

Com relação à última subdimensão, ('densidade'), o criterial é saber se a corrente sonora é composta por sons unitários ou não. Neste caso, por exemplo o 'chocalhar' sempre implica em difusidade, a corrente resultante sendo caracteristicamente feita de sons dificilmente redutíveis à unidade. Já, outro exemplo, 'bater' é sempre concentrado, sua corrente sendo perfeitamente redutível a unidades iguais.

Estudada, ja, brevemente, a oposição entre as categorias **2ihu** e **ne'eng** da supercategoria de **ihu**, apresentado agora, também de maneira rápida, o esboço da matriz analítico-descritiva de **2ihu**, matriz esta oride sintomaticamente não comparecem reflexões sobre 'duração' e 'velocidade', a idéia geral da 'corrente sonora qualquer' como fenômeno específico, acusticamente mais ainda se estabelece, semiologicamente já se tendo a mesma evidenciado, em termos da oposição 'humano'/não-humano' da ordem 'natural'. Note-se aqui o som como entidade "volumétrica", "sólida" — sua 'consistência' sendo um dos índices disto. De outro lado, observe-se o som, agora, enquanto coisa propriamente temporal, a 'densidade' e 'força' como variáveis características disto. Ligando a espacialidade do 'tamanho' e da 'consistência' com a temporalidade da 'força' e da 'densidade' se colocam os 'processos de geração' sonora, sem dúvida alguma a dimensão nuclear do sistema.

Relembre-se que muito embora o Kamayurá efetivamente isole todas essas dimensões na direção da análise, via de regra ele as liga dentro de um critério de normalidade, assim, por exemplo, as noções de 'forte' e 'grande' no mais das vezes estando acopladas, como as opostas, de 'fraca' e 'pequena'.

A oposição 2ñe'eng/maraka.

Mais uma vez critérios acústicos e semiológicos são empregados no sentido da operação de contraste na taxonomia de **ihu**. De um lado, agora, a 'língua falada', de outro, a 'música'.

Acusticamente, o Kamayurá realiza a oposição ajuizando que o **ihu** de **maraka**, 'canta', isto é, distintivamente muda de 'tamanho' e tem 'duração' e 'velocidade' criteriais: efetivamente, a língua Kamayurá 'não é tonal nem a duração é nela significativa. A esse tipo de distinção, ele acrescenta que 'língua falada' só pode ser efetivada através da 'voz' de gente, música não, além disto, usa **marakatap**, 'instrumentos musicais'.

Do ponto de vista semiológico, a distinção é efetivada com base na idéia de que 'língua falada' é um tipo de **ñe'eng** onde as pessoas representam as coisas do mundo como elas são. Em outras palavras, o Kamayurá pensa o falar como discurso congruente com as coisas que efetivamente acontecem, como um discurso, afinal, descritivo, transparente nesta descrição. Já a música não: **maraka niñe'engite**; **maraka, opý**. **Hawa aporahai: orýp** música não diz nada não; só cantando, tocando; aí a gente dança: fica alegre' (10).

Note-se que o Kamayurá resume estas distinções acústicas e semiológicas pelo uso dos adjetivos **marakama'é** e **2ñe'engama'é**, da 'música' dizendo ser ela **marakama'é**, 'musical', da 'língua falada', **2ñe'engama'é**, 'linguística'.

Antes de passar às considerações, centrais neste trabalho, sobre a categoria **maraka**, gostaria de fazer duas reflexões algo já conclusivas.

Primeira: o fato de as categorias de **2ihu** serem via de regra monolexicamente cobertas, informado, isto, por um sistema extremamente potente de análise e descrições acústicas, torna o domínio especialmente passível de transmissão, neste ponto sendo de realçar o plano da socialização. Fique claro que o Kamayurá não sofre a dificuldade de, para se referir a um determinado fenômeno sonoro, ter de, amostrativamente, descrevê-lo ou — pior hipótese ainda —, para ele "inventar" frase dificilmente descritiva. Não: basta-lhe o recurso ao lexema apropriado. Assim, para se referir ao som — que eu teria ou de descrever como "resultante do amassamento de folha seca de árvore entre as duas mãos ou os pés e o solo", ou, de simplesmente, produzir, para tanto tendo de ir à cata de uma folha seca de árvore —, o Kamayurá não precisa de tanto malabarismo. Suficiente, elegante e parcimoniosamente aplica-lhe o rótulo **iciririk**, e pronto (11)!

Segunda: no fundamental, o esquema analítico Kamayurá do fenômeno sonoro é o mesmo da acústica científica Ocidental, o que tomo como medida, inclusive, de sua já falada potência: tridimensionalmente elaborados, ambos admitem o som como definível através da intensidade, extensão e timbre, a extensão considerada em termos polidimensionais, não lineares.

A categoria maraka.

Nota prévia: desenvolvimento da categoria maraka.

A categoria **maraka**, número 9 da taxonomia de **ihu**, sofre a seguinte elaboração taxonômica:

III	9	maraka, 'música'		
IV	9.1	2maraka, 'música'		
V	kewere, 'reza'	9.2.1 Kwarýramaraka, 'música de Kwarýp'	9.2.2 Yaku'iamaraka, 'música de Yaku'I'	9.2.3 Tawurawá-náamaraka, 'música de Tawurawáná'

Tal subcategorização pode ser testada através das mesmas proposições (**frames**) de inclusão e contraste apresentadas logo no início deste capítulo, coisa que não realizei também agora, conforme a correspondente nota 3, por economia de espaço.

Note-se que o ramo 9.2 da classificação está aqui apenas amostrado, no sentido horizontal na verdade contando ele com um número muito maior de classes, correspondentes a todos os estilos musicais desses índios. Assim, há ali uma categoria 9.2.4, de **Namíamaraka**, 'música de (ritual de perfuração de) orelha', outra 9.2.5, de **Mawurawaamaraka**, 'música de **Mawurawa**', etc, ficando claro que neste trabalho não tratarei eu de todas elas em particular, apenas me impondo a tarefa de tentar entender-lhes os planos e mapas analítico-descritivos. Observe-se, ainda, que as categorias de 9.2 são vigentes enquanto aquela parte "pivotal" de todo e qualquer ritual Kamayurá — a cada rito necessariamente correspondendo, biunivocamente, uma música, i.e. um estilo musical —, e que elas representam o último grau de profundidade de toda taxonomia de **ihu** (V), o seu detalhamento se dando, não mais a nível taxonômico, mas de partes constituintes.

. A oposição Kewere/2maraka.

Kewere, que glosei por 'reza', é um tipo de **maraka** distinto de todos os outros, de novo traços distintivos acústicos e semiológicos sendo adotados na efetivação do contraste. Note-se que os critérios de distinção até aqui adotados na taxonomia de **ihu**, os acústicos assim como os semiológicos, serão a partir de agora rotulados como **musicológicos**, tal mudança de rótulo sendo "êmicamente" estabelecida, isto na medida em que efetivamente o Kamayurá conceptualiza a categoria **maraka** em termos não mais, somente, acústicos e semiológicos, mas, especificamente, musicológicos.

Bem, volto à oposição **kewere/maraka**. **Kewere** se distingue de todos os outros tipos de **maraka** pelo seu uso tão somente musicoterápico, o que

e feito, exclusivamente, pelo **moangakwahapap**, 'médico-farmacólogo' (ao pé da letra: 'aquele que conhece todas as drogas'), esta sendo a única situação social permitida à categoria.

Havendo alguém doente, esta doença sendo caracterizada fisicamente — como se verá no Capítulo IV, o Kamayurá distingue dois tipos de doença: 'física' e 'espiritual' —, a família da vítima contrata os serviços de um **moangakwahapap**, a ação deste se efetivando pela intervenção física — através de drogas e **kewere** —, em contraposição à ação do **paye**, que trabalha com sopros, sugações, manipulações e fumo, desempenhos que, supõe-se, atingem a alma do doente e a do seu malefício.

Esta, a distinção, do ponto de vista do uso, indicador do plano semântico. Note-se que as peças de **kewere** constam tanto de **maraka**, 'música', quanto de **ñe'eng**, 'letra', as 'letras' via de regra se constituindo de exortações à cura, para o que se elaboram de dois elementos básicos: características da doença e corretores da mesma por antítese metafórica. No caso, por exemplo, de inchação verificadamente atribuída a mordedura de inseto, a 'letra' do **kewere** apropriado constará de palavras referentes ao mal (por exemplo: **tuwiap**, 'grande') e, de outro lado, que o obriguem a evadir-se (por exemplo, pássaros de bicos **tâpiacá**, 'pequenos').

Fonologicamente, **kewere** se distingue pelo uso exclusivo do registro **tuwiap**, 'grande' e pela ação tão somente **méwé**, 'fraca', sendo que, gramaticalmente, os processos de geração das frases e sentenças são também exclusivos, o material temático também.

Rapidamente caracterizado **kewere**, **2maraka** se lhe opõe seja pelo uso e codificação em/de situações sociais muito diversificadas, seja pela exploração de todo o espectro fonológico (não só **tuwiap** e **méwé**), seja, no plano gramatical, por materiais temático e processual diferenciados com relação aos das outras categorias.

A musicologia Kamayurá: de 2ihu a maraka.

O Kamayurá faz a análise musicológica em diversos níveis de aproximação, inicialmente se preocupando ele em delimitar as dimensões gerais através das quais o fenômeno musical se estabelece. Na consideração da supercategoria **ihu** viu-se como movimento e força são os dois critérios básicos. Já no estudo do sub-domínio **2ihu**, constatou-se que os discernimentos do 'tamanho', 'força' e 'origem' do som é que são fundamentais no sentido da identificação de toda e qualquer categoria terminal, evidenciando-se, assim, uma matriz analítica ternária, com uma das dimensões se tripartindo.

No caso de **maraka**, a matriz analítica de **2ihu** será, de um lado, alargada, de outro, constrangida, isto sendo um índice de que entre **2ihu** e **maraka**, ao invés de um abismo, se coloca uma ponte, uma continuidade. O alargamento da matriz se deve ao fato de a ela se acrescentarem três outras dimensões: 'duração', 'velocidade' e 'processamento gramatical', e ao enriquecimento da dimensão 'consistência', agora pensada, muito mais ampla-

mente, em termos de 'maneiras de tocar e cantar'. Isto quanto ao alargamento. O constrangimento, em contraposição, se deve tanto a eliminação da subdimensão 'densidade', quanto à seleção e elaboração dos 'processos de geração', agora somente cinco, conforme adiante.

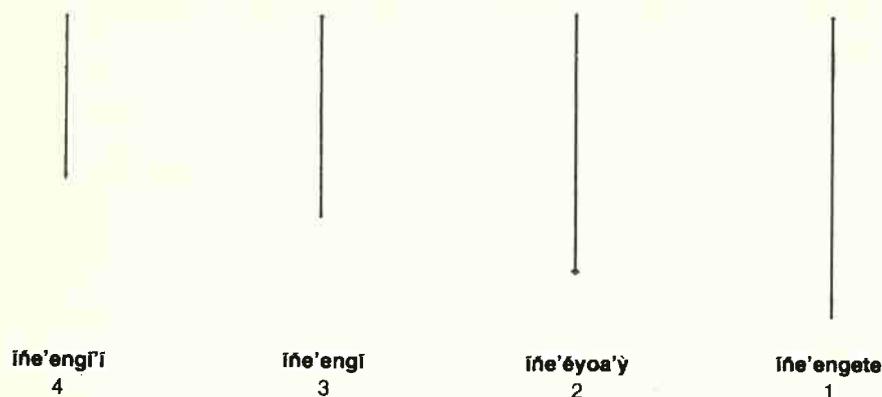
Assim, registro no quadro abaixo a matriz analítica musicológica Kamayurá, as dimensões aí tendo ordem intercambiável, não determinada.

. Sobre o 'tamanho'.

Musicologicamente, o 'tamanho' se evidencia como uma maior sofisticação desta dimensão conforme descrita para o subdomínio **2ihu**. Assim, com efeito, a oposição **tuwiap/tâpiacá** quase nunca aqui é bastante, sufixações e prefixações sendo largamente usadas, e não só, estas, dos lexemas da dita oposição. Observe-se que tal sofisticação vai conduzir à formulação de contínuos de 'tamanhos', contínuos estes semelhantes — apenas isto, no entanto —, às "escalas" da música europeia clássico-romântica.

Nº de referência	Dimensão sub-dimensão (glosa)		Valores da dimensão, sub-dimensão	
i	'tamanho' (extensão)		oposição (série): tuwiap / tâpiacá , 'grande' / 'pequeno'.	
ii	'força' (intensidade)		oposição (série): méwé / aga'y , 'fraco' / 'forte'.	
iii	'duração'		oposição (série): 2méwé / tikwarap , 'longo' / 'curto'.	
iv	'velocidade'		oposição (classificação): 3méwé / 2tikwarap , 'lento' / 'rápido'.	
v	'processamento gramatical'		lista (classificação): yoyowitewat , 'repetição', awitewat , 'variação', atytewat , 'transformação'.	
vi	'o r i g e m' (t i m b r e)	Nº de referência	sub-dimensão	valores da subdimensão
		i	'processos de geração'	lista (classificação): opý , 'soprar', maraka , 'cantar', homocini , 'chocalhar', homopang , 'bater', homopyryrym , 'girar'.
		ii	'maneira de tocar e cantar'	lista (classificação): átawat , 'duramente', ipýwat , 'molemente', ipowýwat , 'pesadamente', etc.

Assim, os 'tamanhos' que definem toda e qualquer **awirare** (veja adiante a seção sobre os **marakatap**, 'instrumentos musicais') são sistematizados de acordo com o seguinte contínuo ("escala") tetrádico:



Note-se que os traços verticais representam os tubos das ditas 'flautas', o maior deles (número 1) devendo aqui ser pensado como básico (12). Observe-se que **-í'í** é uma dupla prefixação com **-í** (alófono de **-í**), 'pequeno'; **-í** (do número 3), a simples sufixação; **yoa'y**, uma composição por elipse de **yoyowite**, 'igual', e **a'y**, 'dor', indicando, pois, 'igual à dor', 'que dói'; e que **-ete** é sufixo aumentativo; o radical **-ñe'eng-** sendo aqui **3ñe'eng**, 'voz', coisa que **marakakatap**, 'instrumentos musicais', além de gente e animais, também têm.

A "escala" acima é, por assim dizer, um módulo a partir do qual todo e qualquer instrumento do tipo acima citado é construído, sendo de se notar, no geral, que cada grupo de instrumentos tem a sua escala, os índios operando-as "conscientemente", tomando por base, ao mesmo tempo, o 'tamanho' dos tubos e o dos sons, realidades, para eles, congrüentes. Observe-se que a noção de "intervalo" é aqui, pois, plenamente vigente, sendo ela explicitada em termos também "volumétricos" de 'diferença'. Assim, entre 1-2 há uma 'diferença' **nihukuyte**, 'pequena'; 1-3, **ihuku**, 'grande'; 1-4, **ihuku'ama'é**, 'grande por excelência'.

Com relação ainda à noção de 'diferença': dado o espectro audível, o Kamayurá não o divide da mesma maneira que os membros de minha subcultura o fazem. Não há, em primeiro lugar, unidades como o semitom, tom, etc. Em segundo lugar, as 'diferenças' são mais flexíveis, de sorte que, em uma situação, um 'dó' pode ser **yoyowite**, 'igual' a um 'dó sustentado'; em outras, os dois sendo **awite**, 'semelhantes', ou **atyte**, 'diferentes'.

Note-se, pois, que a noção de 'diferença' é contextual, relativa, tomado, no entanto, o registro humano como ponto de referência. Segundo pude verificar, a 'diferença' mínima significativa é a de 'quarto de tom', o que, no entanto, deve ser tomado como afirmação tentativa, de vez que não dis-

pus de equipamento sofisticado de gravação e análise sonoras, não podendo eu acreditar integralmente nos meus ouvidos. De qualquer sorte, seja este ou outro o mínimo, ele não é tomado como unidade de medida dos outros 'intervalos', os mesmos, isto sim, se definindo a partir de contextualização, dependente, esta, da organização característica de cada grupo de instrumentos ou estilo vocal.

. Sobre a 'força'.

Aqui também a matriz de análise de **2ihu** é básica, sendo, no entanto, mais elaborada, **méwé** e **aga'y** constituindo apenas — junto com outros radicais —, o fundamento de operações de sufixação e prefixação em direção à conformação de escalas. Note-se que tais operadores são muito comuns enquanto denotadores de estados "psicológicos", o que, de um lado, vai ligar a dimensão com a subdimensão tímbrica de 'maneiras de tocar e cantar', de outro, revelar-lhe a alta relevância já semântica.

Assim, por exemplo, **íñe'émanó**, 'som que está morrendo', indica 'som extremamente piano'; **íñe'engye**, 'som feroz', 'som fortíssimo'. A distinção, no entanto, entre esta dimensão e a subdimensão acima referida é perfeitamente realizada pelo Kamayurá, que coloca a última como coisa individual, **i.e.** expressão de um ou outro executante, e a primeira como característica de um determinado estilo.

. Sobre a 'duração'.

Esta dimensão é nova com relação à matriz de **2ihu**, sendo especialmente distintiva de **maraka**, com relação seja a **2ihu**, seja a **2ñe'eng**. A oposição vigente básica aqui é a de **2méwé** / **tikwaraip**, 'longo' / 'curto', se aplicando ela à duração de cada membro da corrente musical em particular. Note-se, neste contexto, a relatividade como idéia fundamental, isto, basicamente, pela ligação da presente dimensão com a que se verá a seguir.

. Sobre a 'velocidade'.

A oposição **3méwé** / **2tikwaraip**, 'lento' / 'rápido', diz respeito à corrente, não a cada membro isolado dela, todo e qualquer estilo musical Kamayurá inclusive podendo ter dois repertórios básicos do ponto de vista desta dimensão: **3ñéwéwat**, 'lentamente', e **2tikwarairawat**, 'rapidamente'.

A dimensão é especialmente crucial no sentido da representação dos personagens primevos no ritual, isto se apoiando, por um lado, na colocação "pivotal" da música no rito e, por outro, no fato de a 'velocidade' controlar a **aporahay**, 'dança', principal saída do dito ritual, entre a plumária e a pintura corporais.

. Sobre o 'processamento gramatical'.

O lexema **ipy**, etimologicamente 'pé', no contexto musical indica 'começo', correspondendo também à noção de 'tema'. Basicamente, o **ipy** é

o material temático de toda e qualquer peça de **maraka**, evocando sempre determinada cena mítica — que será, depois, expressada corporalmente —, seja em termos de personagem, situação, etc.

Uma peça de **maraka** — que o Kamayurá indica também por **maraka** e, deterministicamente, por **anga maraka**, 'esta peça de música' —, é um **awýkỳ**, 'trabalho', de um determinado **ipý**, 'tema'.

Este 'tema' pode ser manipulado de três formas diferentes: por **yoyo-witewat**, 'repetição', quando é, simplesmente, recolocado em outro lugar da música; por **awitewat**, 'variação', quando é 'mudado pouquinho' em qualquer das dimensões; e, finalmente, por **atýtewat**, 'transformação', quando, então, é **awýkýtýte**, 'trabalhando diferente', i.e. 'elaborado' ('transformado').

Note-se que este esquema — o da gramática Kamayurá, em resumo —, é que vai organizar todos os outros, referentes às restantes dimensões da matriz musicológica. Note-se que ele, no básico, é operado pelo **maraka'yp**, 'mestre de música', as outras pessoas dele tendo conhecimento apenas superficial. Voltarei a tratar disto no Capítulo IV, quando das observações sobre **composição**.

. Sobre a 'origem'.

A "personalidade" de uma peça de música é evidenciada por duas inquirições básicas, de ordem intercambiável: a) como ela foi gerada, i.e. em que **marakatap?** b) De que maneira é ela tocada (cantada), i.e. como está a pessoa que a toca (canta)?

Em meu projeto de pesquisa (De Menezes Bastos 1974b), eu fazia a suposição de que o timbre era uma dimensão crucial para a música Kamayurá, em 1969 um dos fatos que mais me chamou a atenção tendo sido exatamente este: mudar a maneira de execução de uma música acarreta também mudar o seu significado. Diversas vezes eu ouvia dizer que a pessoa X 'estava triste', por exemplo, tal afirmação tendo por base somente a maneira de execução da música que X naquele momento tocava. Em outra ocasião, X, executando a "mesma peça", era avaliado pela mesma pessoa que observava como 'estando brincando', por exemplo.

Devo dizer que estou muito longe de entender o estatuto desta dimensão, isto porque nem mesmo auditivamente às vezes consigo realizar a diferença entre duas maneiras diferentes de tocar uma peça referencial.

.. Sobre os 'processos de geração'.

Da larga lista de processos de geração sonora da matriz de **2ihu**, a matriz de **maraka** seleciona apenas três, elaborando outros dois, assim resultando ela: **opý**, 'soprar', **maraka**, 'cantar', **homocíní**, 'chocalhar', **homopang**, 'bater' e **homopýrýrým**, 'girar'. Note-se que os dois primeiros não estão presentes naquela primeira matriz, sendo coisas absolutamente novas, especialmente distintivas do campo **maraka**.

.. Sobre as 'maneiras de tocar e cantar'.

Os juízos avaliativos do estado do executante, este quando fazendo música, indicam que o mesmo tem determinada intenção comunicativa na situação de toque, via de regra esta se dirigindo a uma pessoa específica. Assim, X pode comunicar à sua **kúpaci**, 'amante', que quer 'brincadeira', isto tudo, no entanto, à margem da semântica da peça especial, que sempre, é fixa. Segundo posso supor, haverá tantas 'maneiras' quantas forem as possibilidades de estados afetivos Kamayurá, entre os dois segmentos havendo correlação biunívoca.

. O sistema em uso: um discurso musicológico Kamayurá (13).

'Música de **Kwarýp** é parte integrante (-are'yy) do ritual do **Kwarýp**. Música de **Yaku'i** é do **Yaku'i**. Representante (**morerekwat**) morreu, aí Kamayurá faz **Kwarýp**. Aí todas as tribos ajudam Kamayurá a fazer **Kwarýp**. No **Kwarýp**, a gente toca **2uru'a**, canta muito, dança: tudo, homem, mulher, menino. Ritual bonito: é para lembrar do **mawe**. Mawuciní (um herói original) aí fazia homem de pau. Só lembrar. No **Kwarýp** tem música de tocar (**opý**, 'soprar') e tem só de cantar. Dois mestres de música cantam, aí a gente ajuda, imitando tudo (**máma'é**, bicho, etc). Mestre de música canta muito, tudo igual, é só igual, acompanhado pelo chocalho de **Kwarýp**. Mulher só dança: é moça dançando. No **Yaku'i** não: tudo homem. Mulher está lá dentro de casa. Mulher tem medo. Era uma vez (**mawe**) as mulheres sabiam tocar as flautas **yaku'i**. Aí Morenayat (o 'dono do Morená', lugar de origem mítica dos Kamayurá; outro herói original) não acha bom: aí toca **uriwuri**, **parapara**. Aí mulher fica com muito medo. Faz (agora) beiju. Ela ouve, mas ver não vê não. Tem mulher, antigamente (**ímawat**) que viu; aí tudo homem trabalhar ela (i.e. copularam com ela). Música de **Yaku'i** é tudo igual a música de **Amurikuma**. Tem a flauta por excelência (**2númíama'é**, sinônimo de **yaku'i**), tem aquele **2kuruta'i**, outro: **2kuruta**. Isso é tudo igual, mas é diferente. A gente toca muito: de noite, de dia; dentro do **tapuwí**, no terreiro, tudo. Mulher está dentro de casa. Tem medo. Homem não pode copular com ela. A música do **Kwarýp** é sempre dois que toca: dois que canta; **2uru'a** quem toca é dois. **2uru'a** não tem mestre de música não: todos tocam. Tem só homem mais velho, aquele condutor (**ténotat**). **Yaku'i**, toca sempre três: **yaku'i**, **2kuruta**, aquele de velho, **2kuruta'i**. No **Yaku'i** tem também outros (instrumentos): **kúyáhapí**, **arikamó**; tem os dois chocalhos de **yakoko**. Tem muito. Aqui bonito. Agora, a música é diferente: no **Kwarýp** homem canta tudo igual, é só repetir; tudo igual, só pouquinho diferente. Tem música que canta parado, tem música de dança, tem muito. É tudo igualzinho, parecido. Tem muita música de **máma'é** de peixe, de outros (seres). Tudo: a música bicho-está-correndo; a música bicho-está-bravo; a música homem-morreu; a música Mawuciní-está-fazendo-pau (está fazendo gente de pau); tem muito. É tudo igual. Tudo parecido; só pouquinho diferente. Mestre de música (no **Kwarýp**) canta, aí o outro canta igual. **2uru'a** também tudo igual, só pouquinho diferente. Aquele flauta grande (**2uru'a**), Voz dele é assim (faz gesto amplo) grande; toca na boca. O tocador mais

velho ensina assim (assovia), aí menino aprende. Para aprender **2uru'a**, menino toca primeiro **2awirare**, aquele pequenininho, som assim (gesto pequeno) pequeno. **2uru'a**, grande. Toca dois. Mas é só uma música: tudo junto. **Yaku'i**, aquela flauta por excelência, não é só na boca não. Tem muito dedo. Tem quatro buracos (de dedos). **2uru'a** não usa dedos: só boca. Aí (nas flautas **yaku'i**) tem dedo: homem tem muita cabeça, o mestre de música. Aprendiz está aprendendo, só imitando. Música aqui é tudo muito diferente: tem (som) muito pequenininho, tem outro grande. Toca tudo. Mas mulher não ver. Música de **2uru'a** começa no (tubo) do meio (ou 2 ou 3), aí vai para grande, pai. Pode outro, tem muito (há outras possibilidades de encaixamentos melódicos). Começou no meio, foi para o pai; este manda para pequenininho. Aí tem tema (**ipy**). Tudo igual agora. Toca, toca, toca: aí trabalhou toda a música. **2uru'a** tem som grande, muito poucos pequenininhos; isto (para conseguir sons "agudos"), homem tem de soprar por cima: assim (mostra lábios cerrados, procurando harmônicos mais altos). **Yaku'i** diferente. Tem dedo; não tem taquara; tem madeira, aquele **ymyra**; outro também: **iyaku'itap** (tipos de árvore). Toca tudo: grande, pequeno, no meio, outro, outro, muitos; aqui no dedo (mostra). Toca três homens. Dois dos lados estão repetindo. Mestre começa, ele dá começo (**ipy**, 'tema'). Aí toca começo. E vai tocando, mas muda, muda. Fica rápido, fica mais pequeno, mais; vai para o grande. No dedo; toca no dedo; boca só sopra. Só Takumã sabe muito; ele sabe; o meu irmão mais moço. Irmão de meu pai ensinou. Este, Kotok (o filho de Takumã) não quer mais yaku'i; não sabe: feio. Eu vou pelo mato, toco **2kuruta'i**, estou tocando, estou aprendendo; estou aumentando (compondo) a música. Aí toco, depois, na **yaku'i**. **2kuruta**, só velho. Eles não sabem mais copular: mulher não quer mais eles. Pênis cansado, não bravo (não tem ereção). Mestre de música dá começo (**ipy**), aí dois que não sabem ainda (**inamiépy**, 'aprendizes') aprendem; vão repetindo o mestre. Tem canto também, junto com os (chocalhos de) **yakoko**. Eu sei muito este. Também sei **yaku'i** muito. Música de **yakoko** é bonito. Aquele Makari, eu estou ensinando a ele. Ele ainda é aprendiz. Música aqui muito pequeno. Grito fino. Muito rápido. Forte. Duro. Muda tudo. **Kwaryp** (**2uru'a**) tudo sempre igual. Não tem mestre de música. Isto, assim, fácil. Começou, tudo vai igual: do meio, para o pai. **Yaku'i** mudou tudo. Difícil. Tem três que toca. Acabou'.

3.2.3.2. Os marakatap, 'instrumentos musicais'.

A sequência adotada, do Capítulo II para cá, nesta dissertação não é, simplesmente, invenção minha, ou artifício meramente redacional conduncente a uma possível melhor formulação da exposição. Não: é ela, aproximadamente, a mesma sequência que a grande maioria dos discursos por mim colhidos sobre o tema desta tese adota. Colocado, inicialmente, o subtema do conhecimento e, neste, a relevância do canal auditivo; abordado, especificamente, o conhecimento acústico; a sequência desemboca certamente na categoria **maraka**; que, por sua vez, subentende a sequenciação que começa na matriz analítica do conjunto contrastivo, chegando, agora, aos **marakatap**.

Conforme se notou, a matriz analítica de **maraka** compõe-se de dimensões e subdimensões que se organizam, elas mesmas, classificatória ou serialmente. No caso do 'tamanho' há uma seriação, o que também vai organizar 'força', 'duração', 'velocidade', etc. A subdimensão 'processos de geração' da dimensão 'origem' tem na taxonomia a sua estrutura organizatória, sendo uma classificação da qual os diversos processos particulares, i.e. 'bater', 'soprar', etc, são as categorias terminais, do nível III de profundidade, conforme abaixo:

8 maraka , 'fazer música'				
6 2maraka , 'fazer música por excelência'		7 hopopytywomarak , 'fazer acompanhamento de música'		
1 3maraka , 'cantar'	2 opy , 'soprar'	3 homopang , 'bater'	4 homocini , 'chocalhar'	5 homopyryym , 'girar'

Esta taxonomia — de maneiras e não de tipos —, pode ser verificada pelas mesmas proposições apresentadas para a taxonomia de **ihu**, se revelando, assim, integralmente válida.

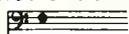
Note-se aqui o trabalho da forma fonológica **maraka** em três níveis simultâneos de contraste. No primeiro, indica ela a noção geral da produção de toda e qualquer música. No segundo, e daí a oposição com a categoria **hopopytywomarak** — polilexema invariável —, a noção básica é a de 'corrente sonora' (musical) de efetivação exclusivamente do corpo humano, correlatamente aparecendo o pensamento da parte nuclear da música, aquela constituída de sons que 'cantam', i.e. mudam de 'tamanho' e de 'duração'. Observe-se que esta parte nuclear da música é feita pelo **maraka'yp** (conforme Capítulo IV). No terceiro nível de contraste, **maraka** vai se concretizar como 'cantar', ou seja, 'fazer música com a voz humana', contrastando com todas as outras categorias terminais.

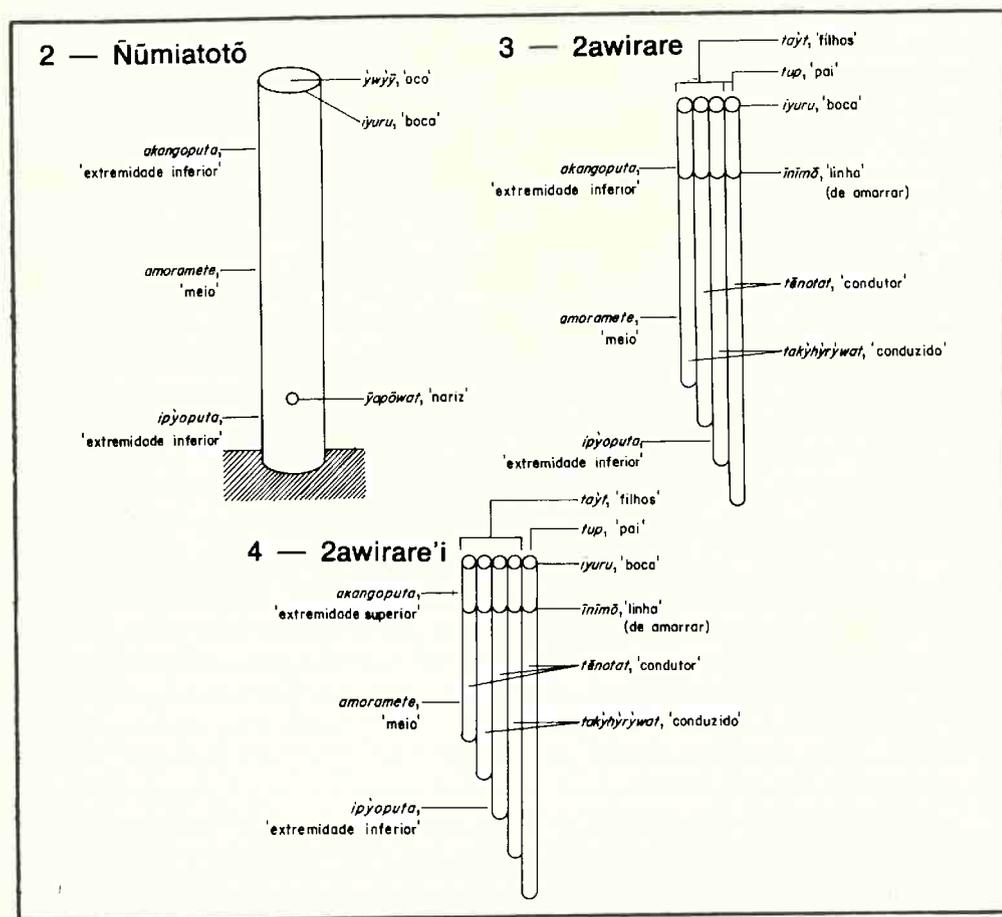
É essa taxonomia de 'fazer música' que vai gerar a de 'instrumentos musicais', que estudarei mais abaixo, antes, no entanto, rapidamente apresentando os ditos instrumentos. Note-se que nesta apresentação tomarei o sistema Hornbostel — Sachs (1961) apenas como guia em termos organológicos, "éticos", os esquemas referentes aos instrumentos aqui constantes devendo de ser intensivamente consultados além das fotos, no Apêndice final.

Os números da sequência abaixo se referem aos da taxonomia geral de **marakatap**, adiante, sendo que as mensurações oferecidas dizem respeito a instrumentos particulares, podendo, no entanto, ser generalizadas, enquanto médias.

. Apresentação dos 'instrumentos musicais'.

1. **3maraka** (ou **iyuruap̄ȳcat**): 'canto'; presente num largo espectro de rituais. Em solo, duo, conjunto, etc; de 'dançar', de 'brincar', ou de 'cantar' (14).

2. **Nūmiatotō**: aerofone tipo trompeta, transversal; tubo fechado na extremidade proximal; feito de **ta'akwacu** (etimologicamente, 'taquarão'; é uma categoria de **ta'akwat**, 'taquara'). Note-se que este é o mesmo instrumento de número 15, aqui tocado de forma diferente (com o pequeno orifício aberto). Desconheço seu uso ritual, apenas o tendo presenciado quando de um eclipse, em 1974, isto, no entanto, não sendo distintivo, pois aí todos os 'instrumentos' foram tocados, a explicação dada para isto tendo sido a de que eles "tinham de acordar". Instrumento de 'brincar'. Só um executante e módulo. Comprimento: 51 cm; diâmetro do tubo: 10 cm; diâmetro do orifício labial: 1 cm; som fundamental:  (Veja esquema abaixo).



3. **2awirare**: aerofone tipo flauta de pã, em balsa, composto pelo agrupamento de quatro tubos (módulos), sem orifícios e conduto, fechados na extremidade distal; feita de **ta'akwari** (etimologicamente, 'taquarinha'; outra categoria de **ta'akwat**) ou **hūna**, um tipo de bambu. Um dos dois tocadores, o **t̄notat**, 'o que conduz', (senior) toca os tubos maiores alternados 1 e 3, o **takyh̄rywat**, 'o que é conduzido', (junior) executando nos menores (2 e 4). Relações entre os comprimentos de alguns exemplares (variável cada um de per si): 1-2: 1,5 cm; 2-3: 4cm; 3-4: 4,9 cm. Espessura do tubo: 1 cm. Intervalos dos mesmos exemplares: 1-2: 1 semitom; 2-3: terça menor; 3-4: 1 tom. Comprimento do tubo maior: 26 cm. Instrumento de 'aprender' **2uru'a** (veja); de 'dançar'. Conduz às grandes flautas **2uru'a**. Ritual do **Kwar̄yp**. Técnica de alternância (**hocket technique**). (Veja esquema na página 116).

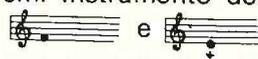
4. **2awirare'i**: etimologicamente, '**awirare** pequena'; aerofone tipo flauta de pã, em balsa, composta pelo agrupamento de cinco tubos (módulos), fechados na extremidade distal; feita de **ta'akwariacã**, etimologicamente 'taquarinhazinha' (outra categoria de **ta'akwat**). Um ou dois tocadores, **t̄notat** com tubos maiores 1, 3 e 5, **takyh̄rywat** com 2 e 4. Relação entre os comprimentos dos tubos e intervalos semelhante a **2awirare**. Comprimento do tubo maior: 19 cm. Instrumento de 'aprender'; de 'dançar', também conduzindo às **2uru'a** (**Kwar̄yp**). Note-se que aqui 'aprender' tem o sentido de 'treinar', o instrumento sendo estimado muito difícil, só **maraka'yp** sabendo tocá-lo. Conforme o Capítulo IV, o instrumento tem uso no processo composicional, especificamente. Técnica de alternância. (Veja esquema na página 116).

5. **2uru'a**: conjunto de quatro tubos (módulos) abertos na extremidade distal, tubos estes aerofones tipo flauta, agrupados dois a dois alternadamente quanto ao tamanho. Cada grupo de dois tubos é entregue a um dos dois executantes (**t̄notat** e **takyh̄rywat**), os tubos tendo conduto externo, sendo atados em forma de balsa, desprovidos de orifícios digitais. Note-se que os tubos totais podem ser resultantes do encaixamento de tubos de comprimento menor, ou podem ser integrais. Instrumento de 'ensinar' e de 'dançar'. Núcleo musical do **Kwar̄yp**. Material: **ta'akwacu**. Relação entre os comprimentos dos tubos e intervalos: semelhante a **2awirare**. Comprimento do tubo maior: 220 cm. (Veja esquemas na página 118).

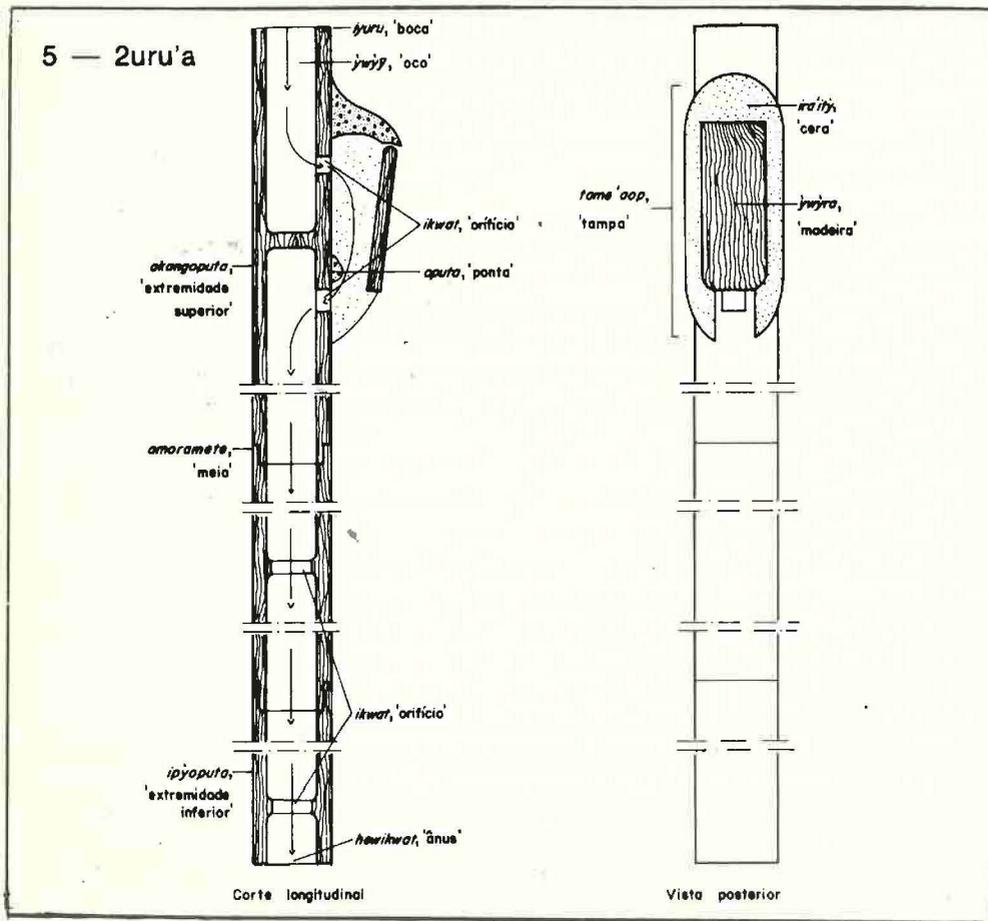
6. **2uru'aat̄yt**: etimologicamente, 'filho de **2uru'a**. Instrumento não existente na aldeia durante todo o tempo de trabalho de campo. Segundo alguns índios, 'acabou', i.e. está extinto, segundo outros, simplesmente está 'descansando', 'ninguém quer tocar ele'. Sobre isto nada posso julgar. Segundo parece, feito de **ta'akwat**, suas dimensões estando entre as de **2uru'a** e as de **2awirare**. Quatro tubos (módulos) constituintes, tocados por dois indivíduos. Tudo indica que seja 'de dançar'. Do ritual do **Kwar̄yp**. Técnica de alternância. (Veja o Apêndice de retratos).

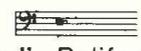
7. **Ta'akwara**: aerofone tipo palheta livre, semelhante estruturalmente ao de número 8, com as dimensões próximas às do número 5. Cinco tubos (e módulos) e tocadores. Instrumento que os Kamayurá dizem não saber tocar direito, sendo especialidade dos Kuikúro e Kalapálo. De 'dançar'. Do

Kwarÿp (?). Instrumento inexistente na aldeia, a palheta sendo o resultado do seccionamento de tubo pequeno, longitudinalmente, tubo pequeno este colocado no interior do grande, preso com cera de abelha. Técnica de alternância. (Veja os retratos, no Apêndice).

8. **Tarawi**: aerofone de palheta livre, composto de dois tubos (e módulos) de **ta'akwat**, 'taquara'; a palheta é o resultado do seccionamento longitudinal de tubo de **ta'akwari** colocado no interior do tubo inscrito, os dois ligados com cera de abelha. Dois tocadores (**ténotat** e **takyhÿrywat**). Comprimento dos dois tubos: 21 e 20 cm; diâmetros: 3,5 cm. Instrumento de 'dançar'. Ritual do **Yaku'i**. Técnica de alternância. Sons:  e  (Veja esquema à página 120).

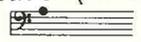
9. **Yaku'i**: aerofone tipo flauta com um conduto e defletor, tubo aberto nas duas extremidades; de **ÿmyra** ou **iyaku'itap** (categorias de árvores). O tubo é formado por dois hemisférios, colados com cera de abelha, amarrados com embira. Quatro orifícios digitais, um defletor (amoldado com cera de abelha). Três tocadores (e módulos; rarissimamente um: o **maraka'ÿp**),



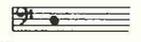
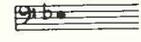
o do meio sendo o **maraka'ÿp**, 'mestre de música', os dos lados, **inamÿepÿ**, 'aprendizes' (também ditos **hawat**, 'ganhadores' — veja Capítulo IV). Comprimento: 108 cm; som fundamental:  Instrumento de 'ensinar'; de 'dançar'. Núcleo do ritual do **Yaku'i**. Polifonia ("heterofonia") comandada pelo executante central (15). (Veja esquema à página 120).

10. **2kuruta**: aerofone tipo flauta, com conduto e defletor, tubo aberto nas duas extremidades, de **ta'akwat**; quatro orifícios digitais, um defletor (amoldado com cera de abelha). Três executantes (e módulos; às vezes um: o **maraka'ÿp**), conforme **yaku'i**. Comprimento: 78 cm; som fundamental:  Instrumento de 'ensinar', de 'dançar'. Do ritual do **Yaku'i**. (Veja esquema à página 120).

11. **2kuruta'i**: aerofone tipo flauta com conduto e defletor; tubo aberto nas duas extremidades, de **ta'akwat**; quatro orifícios digitais, um defletor (amoldado com cera de abelha). Três executantes (e módulos) conforme **yaku'i** e **2kuruta**. Comprimento: 53 cm. Som fundamental:  Instrumento de 'aprender', de dançar'. Do ritual do **Yaku'i**. Polifonia, conforme **yaku'i**. (Veja esquema na página 121).

12. **Kÿyãhapÿ**: aerofone tipo trompeta, com caixa de ressonância, de **ta'akwat** (tubo) e **apÿ**, 'cabaça' (caixa), os dois presos com cera de abelha. Abertura nas duas extremidades. Um tocador (e módulo). Comprimento total (com caixa): 52 cm; som fundamental:  Instrumento de 'dançar'. Do **Yaku'i**. (Veja esquema na página 121).

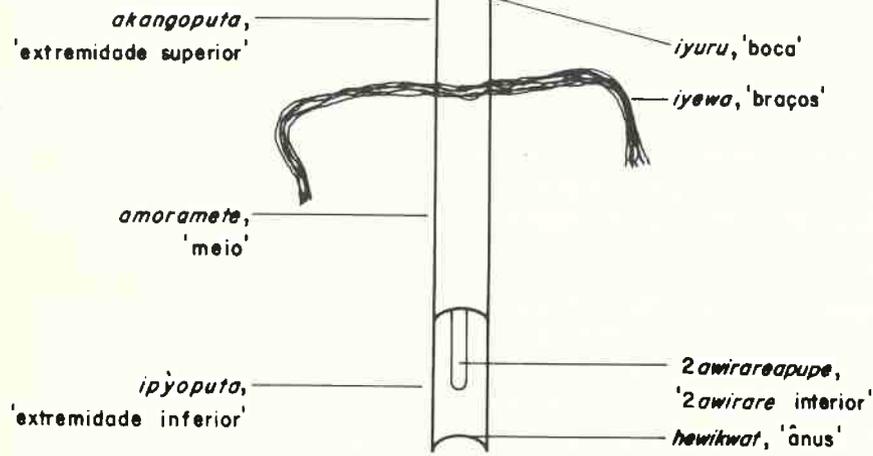
13. **Arikamô**: aerofone tipo trompeta, com caixa de ressonância conforme **kÿyãhapÿ**. Dois tocadores (**ténotat** e **takyhÿrywat**) e módulos. Comprimento (tubo e caixa): 68 e 66 cm; sons gerados:  e  Instrumento de 'brincar'. Do **Yaku'i**. (Veja esquema à página 121).

14. **Kÿyãhãm**: aerofone tipo trompeta, dois tocadores, conforme 13. Comprimentos: 71-69 cm; sons gerados  e . De 'dançar'. Do **Yaku'i**. (Veja esquema à página 123).

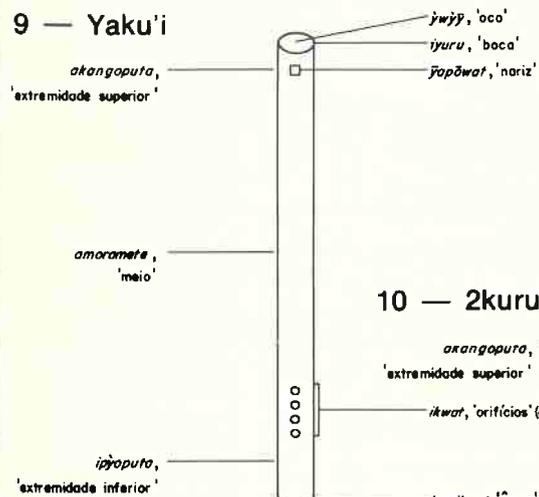
15. **Nÿmÿatotô**: idiofone tipo tubo (oco) de percussão (no solo). É o mesmo instrumento de número dois, tocado como idiofone, para o que fecha-se, com cera, o orifício labial. Um tocador (módulo), embora só possa ser tocado com o **Tawurawãnakãmÿ** (veja). Mensurações conforme 2. Instrumento de 'cantar'. Do ritual **Tawurawãná**, quando se combina com 22. Esquema conforme 2, só que **iyuru**, 'boca', fechado.

16. **Warañumia**: idiofone de percussão com baquetas e mãõ (trocano). Grande tronco de árvore escavado. Inexistente na aldeia, por motivos idênticos aos apresentados em 6. De 'cantar'; muitos tocadores (um módulo). Do ritual do **Yaku'i**. Veja desenho nativo no Apêndice, devendo-se notar que suas dimensões são próximas (comprimento) ao da largura do **tatap**, seu lugar de guarda.

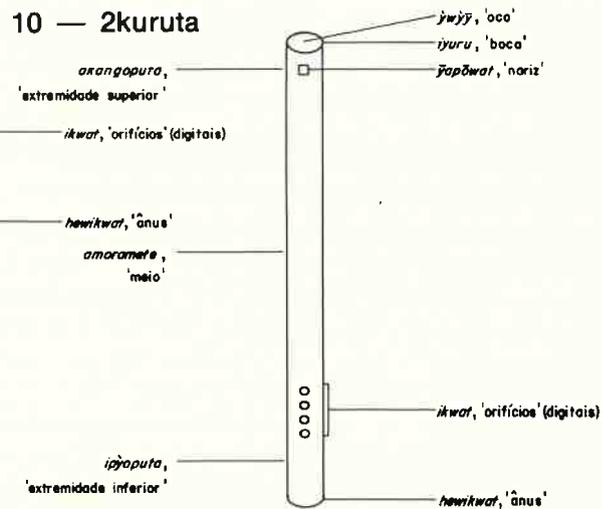
8 — Tarawi



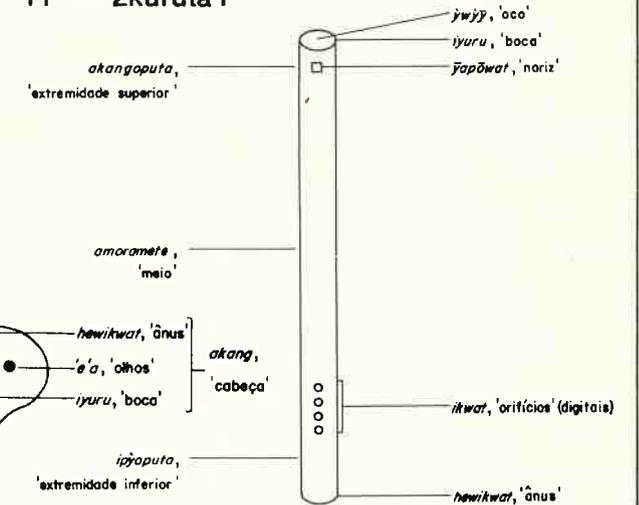
9 — Yaku'i



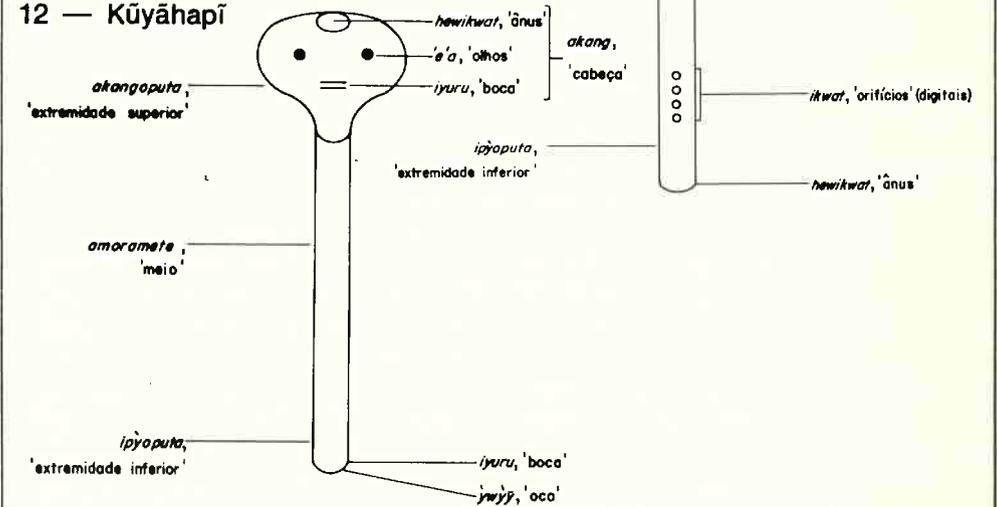
10 — 2kuruta



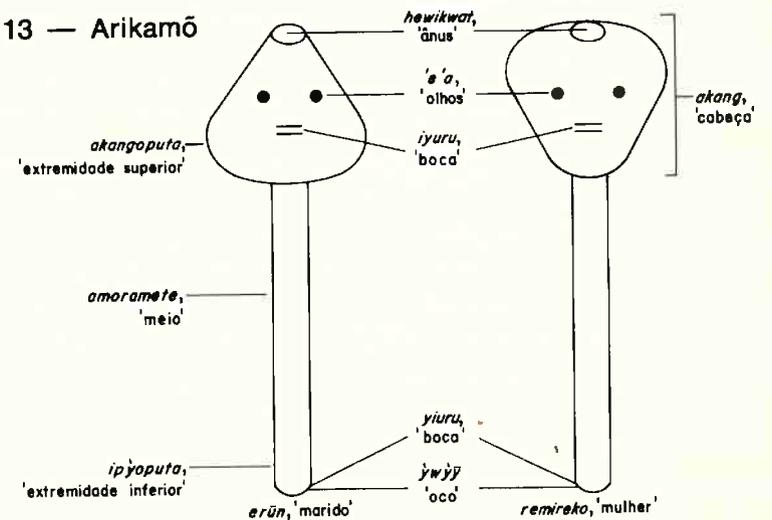
11 — 2kuruta'i



12 — Kūyāhapī



13 — Arikamō



17. **Parapara**: aerofone livre (zunidor), de **ywýra**, 'madeira', dotado de cordão para zunir que deve ser amarrado à vara, também de zunir. Dois tocadores (e módulos). Comprimentos: 83-75 cm; de 'brincar'. Do **Yaku'i**. (Veja esquema à página 123).

18. **Uriwuri**: idem a 17, menos os comprimentos: 43-35 cm. (Veja esquema à página 123).

19. **Yaku'iakāmity**: idiofone tipo chocalho em corda. Castanhas de pequi amarradas, em forma de terço, ao tornozelo direito. Um executante (e módulo). De 'dançar'. Note-se que o instrumento também pode ser usado seguro nas mãos, isto, no entanto, somente no **Yakokoa3maraka**, sub-repertório do ritual do **Yaku'i**. Aqui, então, é de 'cantar' e exige dois tocadores (e módulos). (Veja esquema à página 124).

20. **Yakokoakāmity**: idiofone tipo chocalho em vaso. Vaso de **apī**, 'cabaça'; cabo de madeira inidentificada; sementes também por mim desconhecidas. Dois tocadores (e módulos). Comprimentos com cabaça: 24-21 cm. De 'cantar'. Do **Yaku'i**. (Veja esquema à página 124).

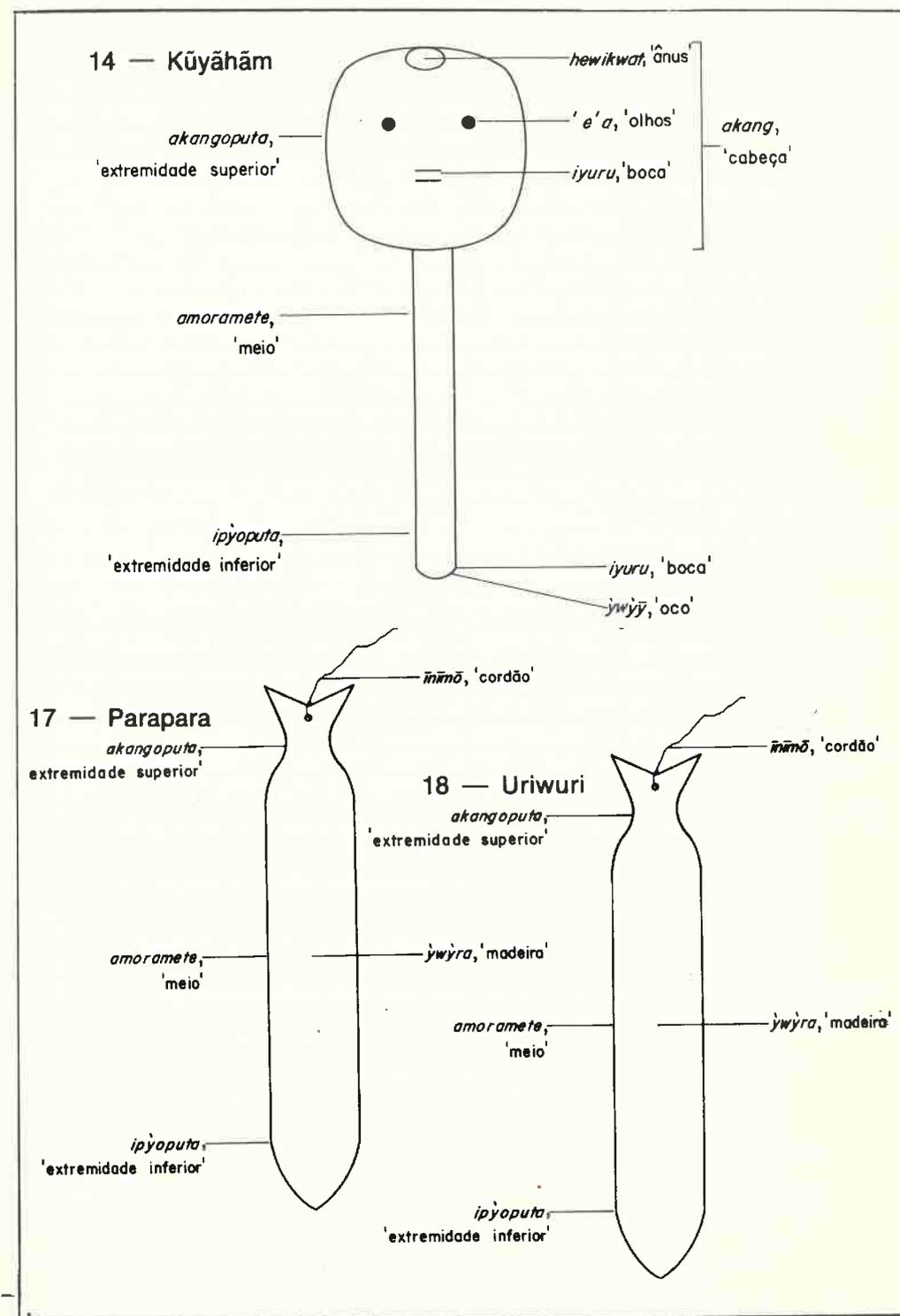
21. **Payeakāmity**: idiofone tipo chocalho em vaso. Vaso de **apī** de tipo diferente da anterior mas inidentificada. Cabo e sementes idem. Um tocador (e módulo). Dimensões e aspecto variáveis, a depender do **māma'ē** tutelar do **paye** que o usa. De 'cantar'. Dos rituais de cura (**Payemeramaraka**). Emite dois tipos de 'vozes' diferentes: **kāmitya3ñe'eng**, 'voz de chocalho' e **ha'ēm**, 'grito', resultante, esta, da fricção da cabaça girando em torno do cabo (Veja esquema à página 124).

22. **Kwarýrakāmity**: idiofone tipo chocalho em vaso. Cabaça, cabo e sementes diferentes das duas referidas acima mas inidentificados também. Enquanto **kwarýrakāmity**, dois tocadores e módulos; enquanto **tawurawâná-kāmity**, um. Comprimento (cabo e cabaça): 31 cm. De 'cantar'. Dos rituais do **Kwarýp** e **Tawurawâná** (combinado com 15). (Veja esquema à página 124).

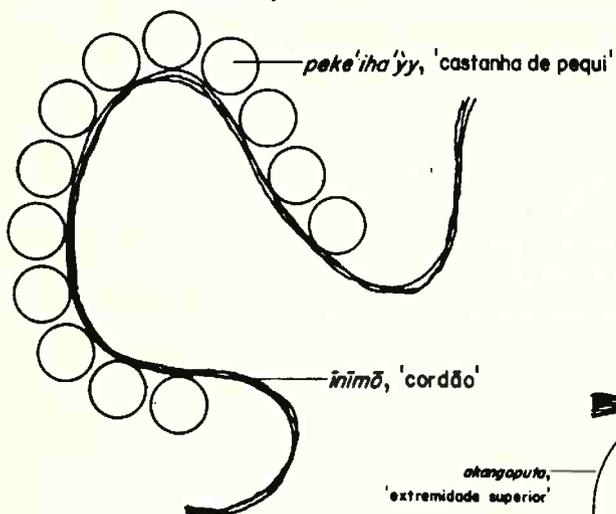
. As classificações dos marakatap.

O objeto da presente seção são as classificações que constituem o plano geral do subdomínio **marakatap**. Inicialmente, estudar-se-á a taxonomia geral de 'instrumentos musicais' enquanto entidades, por assim dizer, acústicas, **i.e.** que geram som, no caso, musical. Em seguida, abordar-se-á três outras classificações, que vão reclassificar alguns elementos do conjunto, a primeira do ponto de vista, digamos, pedagógico, as segunda e terceira, músico-funcional-estrutural.

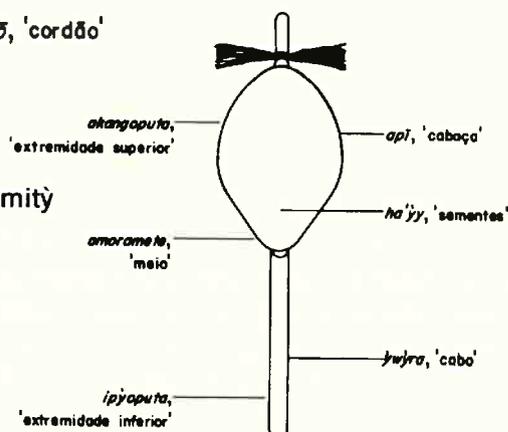
Note-se que todos os estabelecimentos a seguir podem ser verificados integralmente através das proposições de inclusão e contraste registrados no início do presente capítulo.



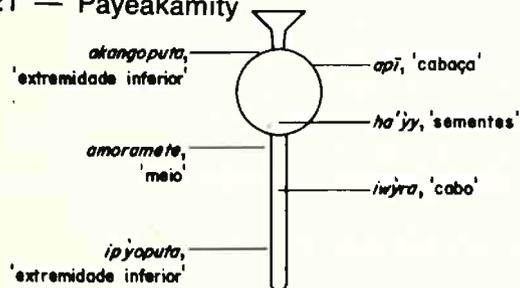
19 — Yaku'iakāmity



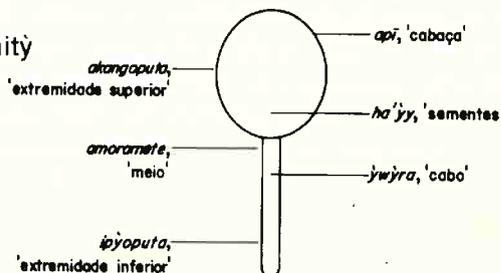
20 — Yakokoakāmity



21 — Payeakāmity



22 — Kwar'yarakāmity



No sentido do estabelecimento da primeira taxonomia — assim como no de sua explanação —, a adaptação que fiz no teste de tríades a que chamei de "teste de semelhança-dissemelhança" foi fundamental, devendo eu, de início, registrar que a situação empírica me foi aqui extremamente favorável, a dita taxonomia sendo, por assim dizer, reduzida, i.e. composta de poucas categorias terminais. Normalmente — à exceção, talvez, somente dos estudos de parentesco —, os etnocietistas têm focado classificações com números elevadíssimos de taxa finais, sendo de mencionar, neste contexto, especialmente, as classificações botânicas e zoológicas. Tal direcionamento se, por um lado, é vantajoso na medida em que tem propiciado a revelação de domínios, digamos, ricos, por outro lado tem se mostrado, empiricamente, algo deficitário, pois, assim, dificilmente pode o observador testar ao vivo todo o universo de sua pesquisa, isto em termos das operações, pelo nativo, tanto de inclusão quanto de exclusão. Observe-se que tal deficiência se explicita — no caso do nível de inclusão da taxonomia —, pelo fato de o etnógrafo quase nunca poder afirmar **todo y é x**, mas, somente, **alguns y são x**, y e x aqui sendo categorias nativas (16).

O roteiro de análise componencial que aqui adotarei — e que terá valia somente no caso da primeira classificação —, é o seguinte: de início registrar-se-á a taxonomia; em seguida estudar-se-ão as suas dimensões de contraste; finalizando com as definições componenciais das classes, árvore e com algumas considerações já conclusivas (17).

Note-se na taxonomia que o sinal / / circunscrevendo letra maiúscula quer indicar que a categoria em apreço não é rotulada monolexicamente, não havendo, por outro lado, polilexema invariável para a mesma. Nos casos onde a categoria não é rotulada monolexicamente, mas através de polilexema invariável, registrei este último. Com relação a glosas, o sinal /sg/ indica impossibilidade da mesma em português.

Passo ao estudo da primeira taxonomia (aqui chamada geral).

.. Apresentação da taxonomia.

Conforme quadro na página 127.

.. As dimensões de contraste da taxonomia de marakatap.

A. Tipos de corrente musical geradas:

- a1. de **marakahu**, 'sons que cantam';
- a2. de **nimarakahuite**, 'sons que não cantam', i.e. fixos.

A noção de **marakahu**, 'som que canta', se explicita em termos de a corrente sonora variar dos pontos de vista dos 'tamanhos' e 'durações' de seus sons constituintes. 'Som que canta', portanto, é aquele que tem 'tamanho' e 'duração' distintivos, 'som que não canta' sendo aquele outro que, muito embora possa assim mudar, não tem nesta mudança sua distintividade. Segundo tudo indica, a noção será paralela àquela usada na teoria

da música **folk** de minha subcultura, de som "determinado" ou "não determinado", por sua vez esta tendo ligação com os conceitos da acústica científica de sons de "vibrações periódicas" e "não periódicas".

B. Processos de produção da corrente musical:

B1. Aplicável aos 'sons cantantes' (a1):

b1. **maraka**, 'cantar', i.e. 'fazer música com a voz humana';

b2. **opý**, 'soprar' (em tubos);

B2. aplicável aos 'sons não cantantes' (a2):

b3. **homopang**, 'bater', i.e. percutir; entrecocar, etc;

b4. **homopyryrym**, 'girar', i.e. fazer o corpo do instrumento realizar movimento de rotação (e translação) ao ar livre;

b5. **homocini**, 'chocalhar', i.e. emitir corrente difusa, dura, de sons pequenos.

Observe-se na dimensão a bipartição básica (B1, B2) informada pela oposição da dimensão anterior ('sons que cantam' x 'sons que não cantam'): há aqui dois processos (**maraka** e **opý**) por excelência musicais, na medida, inclusive, em que não constam da matriz analítica de **2ihu**, e três outros, não tanto assim, informados já por aquela matriz. A dimensão, no geral, se estabelece nos termos da inquirição fundamental sobre a 'origem' (timbre) do som, interessando-se em dar conta da mecânica da geração sonora. Observe-se que **opý** é verbo especificamente musical, 'soprar' fora deste contexto sendo indicado por uma série de outros lexemas (por exemplo **emonyk**, para o fogo).

C. Maneiras de 'chocalhar' (aplicável a b5):

c1. **amó**, 'outra' (maneira);

c2. **apiapupe**, 'dentro de cabaça' i.e. os corpos chocalhantes (**ha'yy**, 'sementes') difusamente se chocam com os limites de um continente (**apí**, 'cabaça').

A oposição aqui se informa basicamente da idéia de existência ou não de corpo continente onde se localizem as unidades efetivamente chocalhantes. É a noção, de Hornbostel e Sachs (1961), de chocalhamento "em vaso" ou não. Observe-se que c1 implica, somente, em uma outra maneira de chocalhar: os corpos chocalhantes se amarram, em terço, num cordão.

D. Dimensões e consistências das cabaças (aplicável a c2):

d1. **apiipyuitapiacá**, 'cabaça mole e pequena';

d2. **apiipyuituwiap**, 'cabaça mole e grande';

d3. **apiataituwiap**, 'cabaça dura e grande'.

A dimensão remete imediatamente a subdomínio botânico importantíssimo para o Kamayurá, o das **apí**, 'cabaças'. Note-se que é com cabaças que o Kamayurá tem uma de suas únicas condições de construir artefatos continentes (para comida, água, etc); isto se complementando com a cerâmica (dos índios Waurá) e as panelas "civilizadas".

40	marakatap, 'instrumentos musicais'		I
38	Zmarakatap, 'instrumento musical que canta'		II
34	Ipyyít (ou númia), 'de soprar'	31	/X/
		30	/W/
		28	númiapyap, 'coisa que faz música de sopro'
		25	/K/
		23	zawirare, /sg/
		24	uru'a, /sg/
		26	/N/
		27	kuruta, /sg/
		29	númiama'é, 'sopros por excelência'
		29	yaku'i (ou 2númiama'é), /sg/
		10	kuruta, /sg/
11	2kuruta'i, 'kuruta pequeno'		
32	/Y/		
12	kúyáhapí, /sg/		
13	arikamó, /sg/		
14	kúyáhám, /sg/		
39	hopopyyiwomarakatap, 'instrumento musical de acompanhar'	35	homopan-gpyt 'de bater'
		36	homopyry-rypyt, 'de chocalhar'
		37	homocini-pyt, 'de chocalhar'
		33	/Z/
		15	númiatotó, 'tubo de bater'
		16	waranúmia, /sg/
		17	parapara, /sg/
		18	uriwuri, /sg/
19	yaku'iakámity, 'chocalho de yaku'i'		
20	yakokoakámity, 'chocalho de yakoko'		
21	payeakámity, 'chocalho de pajé'		
22	Kwarýrakámity (ou Tawurawánakámity), 'chocalho de Kwarýp, (ou de Tawurawáná)'		
			IX
			VIII
			VII
			VI
			V
			IV
			III

Embora eu não conheça o subdomínio convenientemente, devo dizer que as cabaças se classificarão, possivelmente, do ponto de vista das dimensões, formas e resistência, no caso da dimensão em estudo, tendo sido escolhidas três tipos de cabaças: 'dura'-'grande', 'mole'-'pequena', e 'mole'-'grande', todas elas sendo cabaças 'redondas', i.e. não 'cilíndricas' ou 'afuniladas'.

Noto que me foi difícil a explicitação desta dimensão pois via de regra o informante tem a tendência a dizer que a diferença entre os três chocalhos em "vaso" da taxonomia em estudo reside no seu uso ritual. Muito embora função quase nunca defina categorias, não se deve desprezar a sua importância enquanto traço não propriamente distintivo-conceitual mas, por outra, **evocativo** dos mesmos, com **evocativo** me referindo eu, basicamente, à noção de **lembrança sumária**, algo próximo do estabelecimento mnemônico. Não sou o primeiro etnógrafo a ter dificuldades com a operação de contraste em taxonomias, achando inclusive que em certos casos a noção de taxonomia merece algum refinamento, no que diz respeito à operação de contraste: eu, como membro de minha subcultura, devo dizer da minha incapacidade de conceptualmente distinguir, por exemplo, repolhos de couves-flor. De resto, esta problemática de contraste tem dado muito trabalho inclusive a filósofos, sendo de mencionar aqui, especialmente, a iluminante conclusão de Heidegger (1967) sobre a "cantaridade" do cântaro ser estabelecida não pelas suas "paredes" mas pelo seu vazio. ôco.

Retornando ao pensamento Kamayurá, devo dizer que, acusticamente, a parte fundamental de todo e qualquer **kāmity**, 'chocalho', em vaso é a cabaça, sendo de observar, inclusive, a este respeito, que a categoria /Z/ sendo monolexicamente não rotulada, uma de suas coberturas possíveis (não há polilexema fixo, invariável) é a de **apīakāmity**, 'chocalho de cabaça'. Note-se que as sementes têm interesse secundário, via de regra sendo elas diversos tipos de sementes duras, i.e. resistentes. O cabo tem interesse acústico somente no **payeakāmity**, 'chocalho de pajé', isto porque, como eixo de rotação da cabaça (fixa nos outros dois chocalhos), produz uma **3ñe'eng**, 'voz', especialmente relevante, inclusive no sentido da exortação do **māma'ē** tutelar do pajé, assim como do doente (aquele **māma'ē** que presentemente está causando a **a'y**, 'doença').

Além desses apetrechos (cabaça, sementes e cabo), o chocalho pode dispor de outros, "ilustrativos" dos rituais em que se empregam: assim, o chocalho de **yakoko** tem **amotap**, 'barba', e **tapaka**, 'desenhos' que o ligam diretamente ao ritual do **Yaku'i**. O **payeakāmity**, tem encraves, barras de cordão e formação escultural na parte superior do cabo. Tudo isso são identificações do **paye** que o administra, de seu **māma'ē** tutelar. O chocalho do **Kwar'yp** é despojado (18).

E. Dimensões dos instrumentos 'de girar' (aplicável a b4):

- e1. **tuwiap**, 'grande';
- e2. **tāpīacá**, 'pequena'.

Note-se que o 'tamanho' aqui se explicita em termos tanto das dimensões dos corpos zunidores, quanto dos sons resultantes, realidades, como já se disse, congruentes para o Kamayurá, o que em termos, inclusive, da acústica científica Ocidental é discernimento corretíssimo. Conforme já foi explicado antes, as qualidades 'grande' e 'pequena' são aqui tanto relativas quanto absolutas, recorrendo mais uma vez à idéia do 'grande' como gerador do 'pequeno'.

F. Maneiras de bater (aplicável a b3):

- f1. **totōwat**, o instrumento choca-se contra o solo ou algo tabular (uma tábua, por exemplo) colocado sobre o solo;
- f2. **ipāngwat**, o instrumento é percutido com baquetas ou com as mãos (19).

Relembre-se que durante todo o meu trabalho de campo não havia **warañúmia** na aldeia, o que eu aprendi sobre o mesmo tendo sido através de desenhos, informações verbais, e de execução "espontânea" que Takumã me ofereceu no **tapuwí**, os pilares deste tendo sido tomados como o **warañúmia** inexistente. Note-se que Takumã é dos que estão muito interessados em retomar a prática deste instrumento, do qual Wahu é **maraka'yp**. Takumã me diz que o instrumento "não acabou não", ("acabou" é o parecer de outros informantes, por exemplo, Pari): "está descansando", sua última aparição tendo se dado por volta de 1956, quando de epidemia de sarampo, a que seu "descanso" parece — insisto: parece —, se vincular.

A dimensão presente subentende duas categorias básicas de bater: na primeira, **totō**, todo o corpo do instrumento (um tubo ôco) vai de encontro ao solo, sendo interessante de se mencionar que o tocador do instrumento intenciona que o som seja 'redondo', isto é saia pela extremidade aberta do tubo, ecoando, e não, simplesmente, que o som seja de pura percussão. A segunda categoria (**ipāng**) implica no choque de **yw'ra'i**, 'baquetas', contra o longo corpo do trocano que descansa, sobre pés, no chão. Note-se que também as mãos podem ser empregadas nesta percussão e que há a procura de sons de 'tamanhos' diferentes, na execução. Esta procura é satisfeita pela existência, no corpo total do instrumento, de partes que geram sons 'grandes' e 'pequenos'.

G. Tipos de tubos (aplicável a b2):

- g1. **2ñúmia**, 'tubo';
- g2. **2ñúmiaapinite**, 'tubo e cabaça'.

É difícil, a meu ver, entender perfeitamente o pensamento nativo neste caso. Um grupo de informantes me faz crer em distinção meramente formal entre g1 e g2, outro grupo, não, claramente, se apoia tão somente em argumentos acústicos. Sou levado a acreditar (talvez etnocentricamente) que o segundo grupo é "mais conceptual" que o primeiro, que, assim, estaria (o primeiro) na minha mesma situação de distinguir repolhos de couves-flor do ponto de vista do sabor. Efetivamente, aqui tenho um problema que me reme-

te ao tema da validação psicológica ou, meramente, estrutural do pensamento taxonômico. O argumento central do segundo grupo de informantes é o de que em g2 o som resultante é mais 'forte', o que, inclusive do ponto de vista da acústica científica Ocidental, é corretíssimo pois as cabaças ali funcionam como "reservatórios" que tornam viável a maior amplitude das ondas sonoras, daí o incremento do "volume", i.e. intensidade (20). Além disto, dizem, estes segundos informantes, que, com a cabaça, o som resultante tem 'tamanho' maior que se se tivesse ali, somente, um tubo (idêntico ao que se somou à cabaça), argumento também altamente conceptual do ponto de vista acústico. O primeiro grupo de informante é "formalista": sentenciam que, com as cabaças, os instrumentos mudam apenas o aspecto. Devo dizer que aqui estou de frente a um problema heurístico, relacionado com a capacidade ou não de um informante explicar (conceptualizar) a sua cultura convenientemente. Usarei, neste trabalho, as estruturas do segundo grupo de informantes, entre os quais se contam **maraka'yp** de diversos estilos musicais, coisa que não ocorre no primeiro.

H. Dimensões e formas das cabaças (aplicável a g2):

- h1. **apitâpîácâihukuama'ê**, 'cabaça pequena e afunilada';
- h2. **apîamorametewarihukuama'ê**, 'cabaça média e afunilada';
- h3. **apîtuwiawi'ahu'a**, 'cabaça grande e redonda'.

De novo sou remetido a classificações de 'cabaças', aqui todas elas 'duras', as distinções provindo das suas dimensões e formas. Devo notar que os informantes têm perfeita consciência aqui das implicações (tímbricas e de 'tamanho') das formas e tamanhos de uma cabaça. Cabaças grandes geram sons grandes, e assim por diante. Cabaças redondas fazendo nascer sons 'redondos', i.e. 'cheios', afunilados, 'vazios', i.e. mais pobres de harmônicos (?).

I. Lugar onde se sopra no tubo (aplicável a g1):

- i1. **katyarupi**, 'no lado';
- i2. **oputarupi**, 'na ponta' ('em cima').

Têm-se aqui os conceitos de sopro vertical e transversal, o que para o Kamayurá resulta, no primeiro caso, em maior possibilidade de desenvolvimento do sopro por dentro do tubo, menor, no segundo.

J. Parte do corpo usada na execução (aplicável a i2):

- j1. **iyuru**, 'boca';
- j2. **iyuruipómônite**, 'boca e dedos'.

Quando o Kamayurá distingue correntes sonoras musicais dizendo que num instrumento usam-se 'dedos', noutro não, claramente ele quer se referir não, propriamente, aos 'dedos', mas àquilo que eles fazem: aumentar ou diminuir o 'tamanho' do som soprado. Note-se que no caso dos **marakatap** 'só de boca', os Kamayurá argumentam que a mudança de 'tamanho' dos sons pode ser feita através somente do estreitamento, ou alargamento, da abertura labial e, pois, do sopro.

L. Material de construção do tubo (aplicável a j2):

- l1. **ywýra**, 'madeira';
- l2. **ta'akwat**, 'taquara'.

Aqui a noção é, basicamente, referente à dimensão 'origem' (timbre), sons 'de madeira' sendo tidos mais resistentes que os de **ta'akwat**, 'taquara'. Observe-se que o Kamayurá conscientiza perfeitamente o fato de que o material de construção condiciona a "personalidade" do som, isto, inclusive, porque vai delimitar, também, a forma do tubo. Os tubos de **ta'akwat** são de secção redonda, com o estreitamento da coluna de ar nos locais dos nós, que são, simplesmente, furados. Assim posto o tubo de taquara, o de **ywýra**, 'madeira', tem secção elipsoidal, dois hemisférios sendo aqui — depois de debastada interiormente a madeira —, colados. Note-se que na distinção entre l1 e l2, o Kamayurá também considera a forma distintiva das secções dos orifícios de entrada do ar. No caso de l1, tal forma é **ihukuwat**, 'alongada', de l2, **i'ahu'awat**, 'arredondada'.

M. Dimensões dos tubos (aplicável a l2):

- m1. **tuwiap**, 'grande';
- m2. **tâpîácâ**, 'pequeno'.

De novo, aqui comparece a congruência entre 'tamanhos' de objetos (no caso, tubos) e de sons. Note-se que, acusticamente, é esta a mais relevante diferença entre **2kuruta** e **2kuruta'i**, devendo-se, ainda, mencionar a forma da secção do orifício de entrada de ar nos dois instrumentos: na **2kuruta**, **amoramete'i'ahuawat**, 'quase redondo'; na **2kuruta'i**, **i'ahuama'ê**, 'redondo'. Note-se que para o Kamayurá isto também é distintivo na medida em que vai definir ainda mais a "personalidade" dos sons gerados por um ou outro instrumento.

N. Aspecto interno do tubo (aplicável a j1):

- n1. **anite2awirareapupe**, 'sem **2awirare** dentro';
- n2. **2awirareapupe**, 'com **2awirare** dentro'.

No caso de n2, o tubo dispõe de um pequeno tubo de **2awirare** interior, colado com cera de abelha ao tubo circunscritor, o tubo pequeno tendo uma de suas faces seccionada no sentido longitudinal. Para o Kamayurá isto torna o som extremamente diferente, a argumentação sendo que ele não pode mais mudar de 'tamanho', sua "personalidade" também se transformando, ficando parecendo 'som de abelha', i.e. zumbido. Creio que claramente aqui está a noção de "palheta livre" do sistema Hornbostel-Sachs.

O. Tipo de taquara do tubo (aplicável a n1):

- o1. **ta'akwari** ou **ta'akwariácâ**;
- o2. **ta'akwat** ou **ta'akwacu**.

A dimensão remete à classificação de taquaras, onde comprimento e largura do tubo parecem ser os traços distintivos básicos. Note-se que cada subdimensão explora duas variedades diferentes — mas próximas —, de **ta'akwat**.

P. Subtipos de taquara usados (aplicável a o1):

- p1. **ta'akwari**;
- p2. **ta'akwariácá**.

Subcategorização da dimensão anterior. Note-se, de novo, dimensão do tubo (comprimento, largura) como critério de distinção.

Q. Subtipos de taquara usados (aplicável a o2):

- q1. **ta'akwacu**;
- q2. **ta'akwat**.

Idem à dimensão anterior, **mutatis mutandis**.

R. Dimensão do tubo (aplicável a n2):

- r1. **tuwiap**, 'grande';
- r2. **tápíácá**, 'pequeno'.

A dimensão, de novo, se explicita em termos do 'tamanho' do tubo usado, sendo de notar que este 'tamanho' se define — em termos de r2 —, pela conservação ou diminuição do comprimento natural dos tubos de **ta'akwat**. Observe-se que, basicamente, o material de construção não é distintivo (sempre **ta'akwat**), mas sim o comprimento efetivamente usado do tubo natural: no **tarawí** usa-se pequeno pedaço, no **takwara**, todo.

.. Definições componenciais das categorias terminais de marakatap.

1. a1 b1;
2. a1 b2 g1 i2;
3. a1 b2 g1 i2 j1 n1 o1 p1;
4. a1 b2 g1 i2 j1 n1 o1 p2;
5. a1 b2 g1 i2 j1 n1 o2 q1;
6. a1 b2 g1 i2 j1 n1 o2 q2;
7. a1 b2 g1 i2 j1 n2 r1;
8. a1 b2 g1 i2 j1 n2 r2;
9. a1 b2 g1 i2 j2 l1;
10. a1 b2 g1 i2 j2 l2 m1;
11. a1 b2 g1 i2 j2 l2 m2;
12. a1 b2 g2 h1;
13. a1 b2 g2 h2;
14. a1 b2 g2 h3;
15. a2 b3 f1;
16. a2 b3 f2;
17. a2 b4 e1;
18. a2 b4 e2;
19. a2 b5 c1;
20. a2 b5 c2 d1;
21. a2 b5 c2 d2;
22. a2 b5 c2 d3.

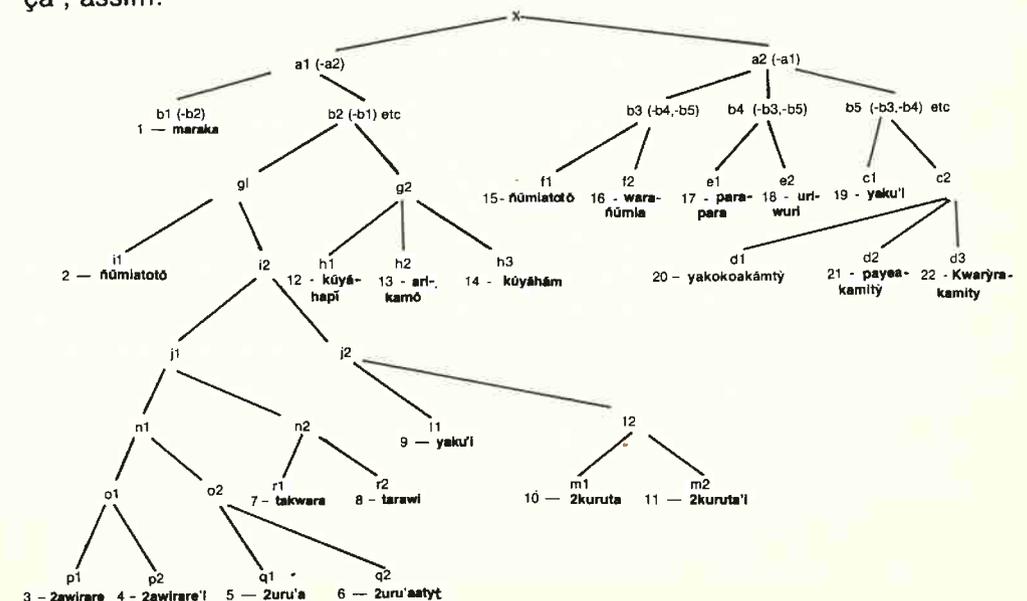
.. Árvore do conjunto.

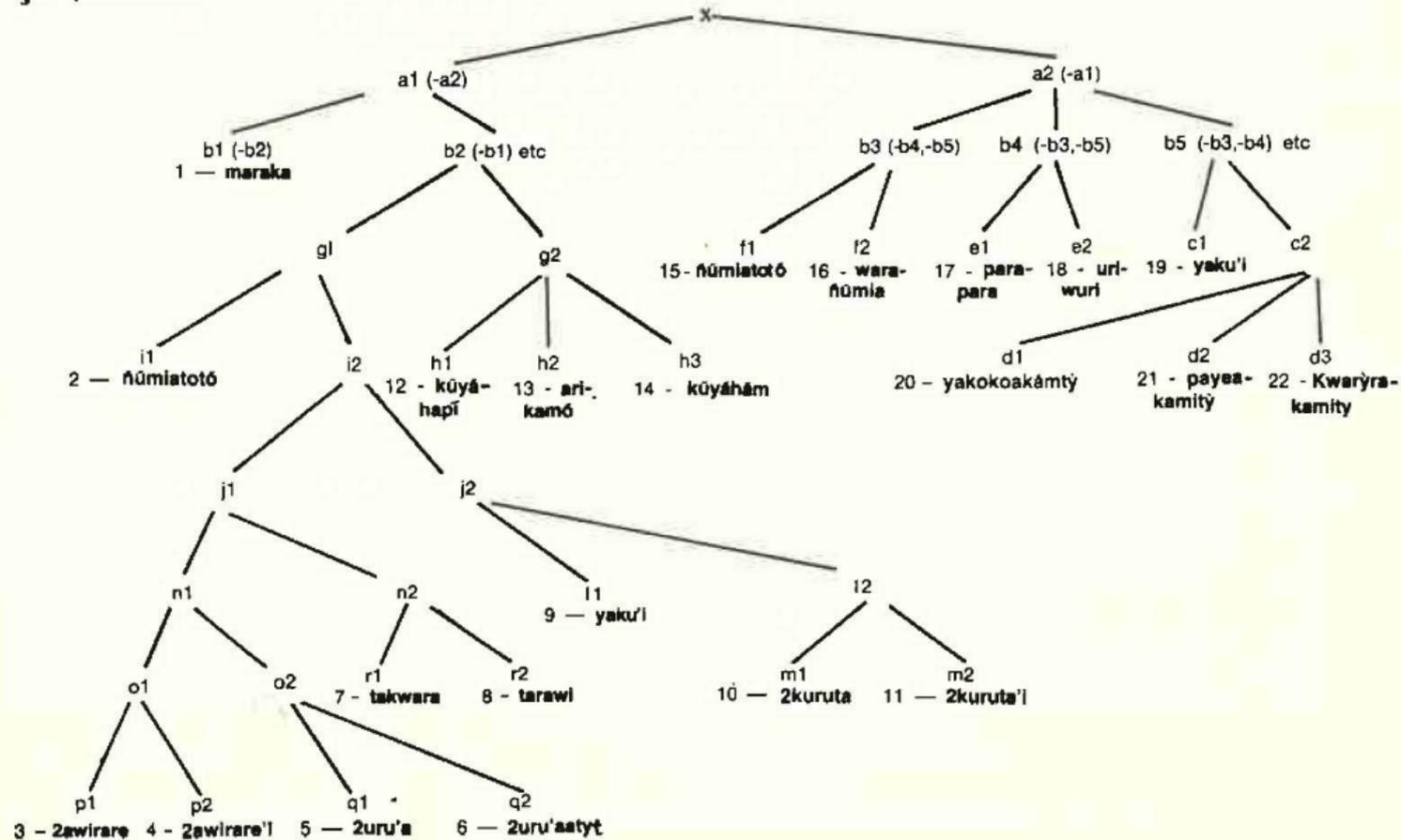
Reproduzo abaixo a árvore do conjunto contrastivo, árvore esta realizada a partir das definições componenciais acima —, única, no sentido em que não permite permutação, o que, inclusive, demonstra a validade de minha análise. Note-se que essa árvore pode também ser entendida como um esquema de decisões cognitivas, onde, no entanto, as alternativas nem sempre são binárias, i.e. redutíveis às operações "mais" e "menos" de um módulo. Assim, se, por um lado, por exemplo (a 1) pode ser entendido como (-a2) e vice versa, (b3), por exemplo, por outro lado, deve ser abordado como (-b4, -b5), o que resulta naquilo que os gramáticos gerativo-transformacionais (veja Chomsky 1975) chamam de operações complexas de um módulo (símbolo).

.. Considerações finais sobre a taxonomia geral de marakatap.

A análise detida da taxonomia estudada mostra, de um lado, a sua grande consistência com o pensamento acústico-musicológico geral Kamayurá, de outro lado, evidenciando o seu estabelecimento como algo extremamente, a um só tempo, potente e econômico, do ponto de vista da codificação de informação.

Conforme já visto, as matrizes analíticas tanto de **2ihu** quanto de **maraka** — interessadas, ambas, nos planos de expressão e conteúdo do som —, se estruturam em três dimensões fundamentais: 'tamanho', 'força' e 'origem'. Note-se que — distintivamente musical —, a de **maraka** acrescenta ainda considerações sobre 'duração', 'velocidade' e 'processamento gramatical'. Pois bem, a taxonomia de **marakatap** se organiza de tal sorte que as suas dimensões de contraste são, por assim dizer, aprofundamento daquelas três dimensões básicas de 'origem', 'tamanho' e 'força', assim, as dimensões A, B (envolvendo B1 e B2), C, D, F, G, H, I, L, N se referindo à 'origem'; D, E, G, H, J, M, N, O, P, Q, R, ao 'tamanho'; e E, G, H, à 'força'; assim:





Dimensão das matrizes de 2ihu e maraka.	Dimensão de contraste da taxonomia geral de marakatap.
'origem' (timbre)	A, B, C, D, F, G, H, I, L, N
'tamanho' (extensão)	D, E, G, H, J, M, N, O, P, Q, R
'força' (intensidade)	E, G, H

Note-se que essa consistência garante aquela continuidade, de que já falei antes, entre o subdomínio 2ihu e o conjunto maraka, assim, os marakatap se estabelecendo como objetos, por assim dizer, de essência acústica, 'duração' e 'velocidade' — as distinções de maraka —, neles, como corpos, não estando presentes, só por intervenção do executante tal se efetivando.

Do ponto de vista informacional, é de mencionar que o conjunto é extremamente potente e despojado, potente, na medida em que efetivamente consegue com grande clareza mapear o conjunto, no sentido da identificação (classificatória e de nomenclatura) de todas as suas categorias. Despojado e econômico, pois, fazendo uso de poucas dimensões, opera um largo espectro de objetos, isto sem nenhuma redundância: note-se (e a árvore do sistema bem pode mostrar isto) que à toda saída do sistema corresponde uma categoria, não havendo saída supérflua. Em outras palavras: toda e qualquer operação cognitiva é necessária, no sentido semântico deste termo.

.. Três reclassificações dos marakatap.

O interesse das três taxonomias que rapidamente apresento a seguir — sem as análises componenciais rigorosas, procedimento que só usei para a classificação anterior —, é o de repor o instrumental musical Kamayura, ainda que paradigmaticamente, diga-se. Note-se que enquanto a primeira taxonomia trabalha o tema pedagógico e técnico-composicional, as duas últimas se preocupam em estruturar os 'instrumentos' em termos já de execução musical propriamente dita, coisa que só abordarei especificamente na seção seguinte. As implicações e explicações sociológicas desses quadros só serão enfocadas no capítulo seguinte.

3 marakatap, 'instrumento musical'	
Iñémo'étaramarakatap, 'instrumento musical de aprender (treinar)'	promo'éma'étaramarakatap, 'instrumento musical de ensinar (tocar mesmo)'
1	2

4 marakatap, 'instrumento musical'		
2marakatap, 'instrumento musical de tocar cantando'	poyarutap, 'instrumento musical de tocar brincando'	porahaytap, 'instrumento musical de tocar dançando'
1	2	3

7 marakatap, 'instrumento musical'					
moyepetete-teamarakatap, 'instrumento musical monádico'	mókóytetea-marakatap, 'instrumento musical diádico'	mo'apýtetea-marakatap, 'instrumento musical triádico'	múyóirútetea-marakatap, 'instrumento musical tetrádico'	yenepómó-mateamarakatap, 'instrumento musical pentádico'	áyáreteamarakatap, 'instrumento musical múltiplice'
1	2	3	4	5	6

O sentido etimológico de -mo'ê- é o de 'tempo de', assim, iñémo'ê vindo a ser 'tempo de aprender', já que iñé é o lexema ñe'eng, 'linguagem', usado no sentido de 'aprender', 'explicar'. iñémo'étap, pois, é 'coisa do tempo de aprender' (-tap sendo um nominalizador). Não consigo saber o pro da categoria seguinte, da primeira taxonomia, esta vindo a ser algo como 'coisa do tempo de.... por excelência'. Efetivamente, devo dizer que o sentido da categoria é o oposto ao da classe anterior: 'ensinar', 'tocar mesmo'.

Esta primeira taxonomia refunde o instrumental Kamayurá do ponto de vista pedagógico, em princípio, de dois instrumentos diferenciados apenas do ponto de vista da dimensão, o pequeno sendo 'de aprender', o grande, 'de ensinar'. Note-se, no entanto, que a classificação não é aplicável a todo o domínio dos marakatap, só 2awirare, 2awirare'i, 2uru'aatyt e 2kuruta'i sendo 'de aprender', os três primeiros, de 2uru'a, a última, de yaku'i e 2kuruta. Assim:

'instrumento musical de aprender'	'instrumento musical de ensinar' correspondente
2awirare 2awirare'i 2uru'aatyt	2uru'a
2kuruta'i	yaku'i e 2kuruta

Observe-se que a noção de 'aprender' tem aqui os sentidos tanto de 'estar a ser ensinado' ('ser aprendiz') quanto de 'treinar', sendo neste último sentido que a noção se aplica ao campo da composição musical Kamayurá: o **maraka'yp** usa de 'instrumentos de aprender' para produzir, treinando, suas composições, que serão, depois, 'tocadas mesmo', no instrumento correspondente 'de ensinar'. Note-se a aplicação da presente taxonomia somente às categorias 25 e 29 da taxonomia geral, efetivamente as outras não sendo sofisticadas do ponto de vista didático e composicional, isto de acordo com os Kamayurá. No Capítulo IV trato especificamente dos temas da aprendizagem e composição musicais Kamayurá.

A segunda classificação se preocupa em distinguir instrumentos do ponto de vista de seu uso no contexto musical, assim, **2marakatap** sendo todos aqueles instrumentos que acompanham o 'canto', **poyarutap**, 'brinquedo'; **porahaytap**, 'dança'. Note-se que o sentido de **poyaruru**, 'brinquedo', tem a ver com o tipo de corrente de comportamento do contexto musical que não é nem de dança (movimento controlado basicamente pela 'duração' e 'velocidade'), nem de canto, parado. Os instrumentos tidos como **poyarutap** (alguns estilos de **3maraka**, **númiatotó** de sopro, **parapara** e **uriwuri**) efetivamente não geram controle rítmico i.e. de duração e 'velocidade'. Os **porahaytap** (veja a apresentação "ética" dos instrumentos) são: alguns estilos de **3maraka** mais as categorias 19 e de 3 a 14 da taxonomia geral. Os 'de cantar' são todos os 'chocalhos' (21), inclusive o de número 19, quando tocado, não preso ao tornozelo, mas seguro nas mãos do tocador, é instrumento de 'bater'. Lembre-se aqui — conforme a apresentação dos **marakatap** —, que o 'chocalho' 19 normalmente é usado no tornozelo direito do dançador, podendo, no entanto, no ritual do **Yaku'i** — e associadamente ao **Yakokoamaraka**, 'música de **yakoko**' —, ser tocado manualmente, quando, então, exige dois tocadores e módulos (conforme adiante). Note-se, da taxonomia geral, que **maraka** pode ser de 'brincar', 'cantar' ou 'dançar'; os membros das categorias 30 e 32, só de 'dançar'; os 'chocalhos' e 'batedores', de 'cantar'; e os 'giradores', mais a categoria 2, de 'brincar'. Note-se, ainda, que 19 pode ser de 'dançar' (no tornozelo) ou 'cantar' (nas mãos). Veja abaixo o quadro que distribui os instrumentos de acordo com essa classificação.

2marakatap	poyarutap	porahaytap
categorias 20-22 e 15-16; 19 (nas mãos); alguns estilos de 3maraka	alguns estilos de 3maraka ; númiatotó de sopro; parapara ; uriwuri .	alguns estilos de 3maraka ; categorias 19 (no tornozelo) e 3-14.

A terceira das taxonomias deve ser entendida de dois pontos de vista: número de executantes exigidos para a realização da música de **um** instrumento, e número de módulos (partes constituintes iguais) que formam **um** instrumento. Note-se que a preocupação na presente classificação é tanto

musicológica (módulos) quanto, codificadamente, sociológica (executantes; veja Capítulo IV).

O critério para delimitar o que é **um** instrumento parte do princípio de que só **um** instrumento pode gerar **uma** música, módulos isolados isto nunca podendo fazer. Como o uso da **hocket technique** (técnica de alternância; veja Nettl 1969: 84), é extremamente comum aqui, o critério de unidade instrumental quase nunca coincide com o de minha subcultura. Registro em seguida a distribuição dos **marakatap** de acordo com esses dois pontos de vista.

		número de executantes					
		1	2	3	4	5	n
n ú m e r o d e m ó d u l o s	1	alguns 1; 2; 9; 10; 11; 12; 19 (no tornozelo) 21;					16
	2		1; 8; 13; 14; 17; 18; 19; (nas mãos) 20; 22 (Kwarýp). 15 (com 22 Tawurawanáakámity).				
	3			9; 10; 11.			
	4	3	3; 5; 6.				
	5	4	4			7	

Note-se que a categoria 6 da terceira taxonomia não deve ser considerada quando esta é abordada do ponto de vista do número de módulos que compõem o instrumento, não existindo, assim, **marakatap** com o número de módulos constituintes indeterminado.

Na efetivação do contexto musical, note-se, ainda com relação a esta última classificação, que diversos conjuntos podem interagir simultaneamente, nascendo, assim, conjuntos complexos, como é o caso dos **2númiamá'éare'yy** entre outros (veja Capítulo IV).

Verifique-se nesta última classificação o pleno emprego de sistema numeral, segundo tudo indica, de base cinco.

Sobre a construção, afinação e execução dos marakatap.

Nesta seção preocupar-me-ei apenas muito sumariamente com os três aspectos acima enumerados, isto por razões basicamente de espaço, no sentido de não tornar extremamente longa esta dissertação. Remeto o leitor mais interessado a meu trabalho, De Menezes Bastos (1974b).

.. Sobre a construção.

As técnicas de construção do instrumental musical Kamayurá — entregues, as de alguns deles, a especialistas —, supõe pelo construtor o conhecimento de duas ordens de coisas: do material a ser usado e do modelo a ser realizado. Note-se que a primeira ordem diz respeito, basicamente, sempre ao reino vegetal, madeiras, cabaças e taquaras sendo os subdomínios aqui mais importantes. A segunda das ordens se explicita por categoria, ou supercategoria, as classificações dos instrumentos enquanto todos constituídos por partes sendo agora fundamentais (veja a apresentação dos instrumentos). Há, assim, para a categoria /Z/, as seguintes partes: **ywýra'i**, 'madeirinha' ('cabo'), **apí**, 'cabaça' e **ha'yy**, 'sementes', notando-se também a vigência de outros elementos não acústicos como **tapaka**, 'desenhos'. Do ponto de vista posicional, observe-se a classificação do 'cabo' em duas **oputa**, 'pontas' ('extremidades'), uma sendo a **akang**, 'superior' ('cabeça', etimologicamente), outra a **ipy**, 'inferior' ('pé', etimologicamente).

No caso da categoria 19, a técnica é extremamente simples, consistindo tão somente no amarramento de castanhas secas de pequi num cordão. Note-se que o instrumento não tem partes. Instrumentos também sem partes são os da categoria 36, suas subcategorias se diferenciando apenas dimensionalmente, a forma sendo constante. Os membros da categoria 35 têm partes, eu não tendo podido estudar, no entanto, o de número 16, por inexistência na aldeia. O de número 15 abordo a seguir junto com os instrumentos de soprar.

A classificação das partes dos sopros é uma metáfora quase completa da classificação do corpo humano, coisa já de se notar inicialmente entre os 'chocalhos'. Esta metáfora começa pela verificação posicional, 'cabeça' e 'pés' sendo correspondidos às partes, respectivamente, superior e inferior do instrumento. Na cabeça está a **iyuru**, 'boca' (entrada do ar), **yapówat**, 'nariz' (etimologicamente: 'da forma do nariz'; é o orifício de deflexão). Em seguida devem vir, se for o caso, os **ikwat**, 'orifícios' (para dedos, no caso), o ar saindo pelo **hewikwat**, 'ânus'. Note-se que todos esses orifícios são **ikwat** no geral, diferenciados apenas funcionalmente. O interior do tubo nada tem a ver com o corpo humano, sendo o **ywýy**, 'ôco'.

.. Sobre 'afinação'.

Há dois tipos de 'afinação' no sistema musical Kamayurá. Uma, usada no processo de construção do instrumento (**wý'ang**, 'experimental', 'tentar', no sentido de 'procurar'), outra, ele já pronto, no período que antecede toda execução musical (**homo'acirám**, 'consertar'). O primeiro tipo de experiên-

cia tem como modelo geral a procura, pelo construtor, da escala do instrumento em construção: 'origem' e 'tamanho' são aqui as preocupações, especialmente a última. Note-se que aqui não estudarei as escalas dos instrumentos musicais — coisa apenas feita, rapidamente, com a categoria 3 da taxonomia geral (veja seção sobre 'tamanho' do item 3.2.3.2. e meu trabalho De Menezes Bastos 1974b). O segundo tipo de afinação, tendo realmente o sentido de conserto (devido, por exemplo, à secura, o som dos instrumentos se modifica), é especialmente tímbrico, os materiais apropriados sendo a água, a fumaça de cigarros e o **okutukap**, 'pauzinho de cutucar'. Note-se que o Kamayurá intenciona, conscientemente, com a água, tornar os tubos mais **ipyu**, 'moles' e, com a fumaça, dilatá-los, com esta também dissolvendo a cera de abelha, que é o elemento de amalgamação e, às vezes, esculturação das partes do instrumento. Observe-se que tal atividade é especialmente elaborada no caso das flautas **yaku'i**, sendo dito que esses materiais (água, fumaça) são a comida de **yaku'i**; pimenta também o é. Sobre isso me detenho mais no próximo capítulo. Devo dizer que efetivamente não consegui auditivamente perceber as mudanças que esta última afinação opera no instrumento, o que mais objetivei sendo apenas entender mentalmente o processo: buscar o timbre ideal, que não consigo realizar auditivamente.

.. Sobre a execução.

Meu interesse aqui é rapidamente tratar dois temas vinculados à execução, o primeiro dizendo respeito às técnicas instrumentais, o segundo a uma classificação especialmente importante das fases da execução de toda e qualquer música. De novo, estou remetendo o leitor mais interessado a meu trabalho De Menezes Bastos (1974b).

As técnicas de execução musical — relacionadas com as de aprendizagem (veja o próximo capítulo) —, mais elaboradas dos Kamayurá, segundo sua própria opinião, são as dos sopros, especialmente as das categorias 9 a 11, especialmente ainda as das flautas **yaku'i**.

Há dois pontos capitais nessas técnicas de sopro, um, dizendo respeito ao controle da barriga e peito — emissão interior do ar —, outro, aos dos lábios, nos casos apropriados (categorias 9 a 11), envolvidos ainda os dedos das mãos (médio e indicador das duas mãos). Note-se que no 'canto' — **ipypprawite**, 'semelhante a instrumento de sopro' —, esses controles são muito mais sofisticados, abrangendo, inclusive, diversas maneiras de colocação de voz (na 'laringe', 'faringe', 'cabeça', etc).

Quanto à classificação acima referida, devo dizer que toda e qualquer execução musical consta das seguintes fases: **homo'acirám**, 'conserto' ('afinação'); **inémõ'é**, 'ensaio' ('tempo de aprender'); **ipy**, 'começo' ('temário', 'exposição'); **amoramete**, 'meio'; e **opyk**, 'fim' ('parar'); a última fase podendo ser de dois tipos: **amorameteopyk**, 'parada intermediária', e **opyranekopy**, 'parada mesmo'.

A primeira fase já foi apresentada na parte referente à afinação, devendo-se mencionar que ela é desempenhada só, e somente só, pelo ma-

raka'yp, 'mestre de música', sendo que no caso de o instrumento não subentender isto, pelo **ténotat**, 'condutor'. A segunda fase se caracteriza pelo fato de os executantes combinarem entre si o que vão tocar, no que diz respeito ao conjunto de peças específico. Note-se que aqui também é o 'mestre' ou 'condutor' que comanda as atividades, efetivamente 'ensinando' ao seu aprendiz o que se irá tocar. Tal fase é feita em som pianíssimo, tendo também o sentido de 'treino': adequação entre os diversos executantes no sentido da música bem executada. A fase de **ipy**, 'pé', é efetivamente a 'exposição' do material temático da peça, que depois será processado na fase seguinte: **amoramete**, 'meio' da música. A peça termina no **opyk**. O primeiro tipo de **opyk** supõe que os executantes interrompam sua atividade apenas por momentos, logo voltando eles a tocar. O segundo é o fim definitivo. Note-se que a execução Kamayurá é sempre feita de peças, tocadas em blocos definidos pela semelhança, cada bloco se separando do outro por pequeno espaço de tempo: é o conjunto de todos os blocos que delimitam uma execução de um determinado repertório ou sub-repertório. Observe-se, finalmente, que há repertórios 'lentamente', 'rapidamente', 'matutinos', 'no-turnos', etc.

NOTAS

- (1) **Maraka** tanto pode ser 'música' como 'canto', tanto pode ser nome, i.e. substantivo, quanto verbo ('fazer música', 'cantar'), aqui sendo fundamental a idéia Kamayurá do 'canto' ('cantar') como a 'música' ('fazer música') por excelência. Observe-se que coisa semelhante, relativa à amplificação do raio de significação da forma fonológica, também ocorre, entre outras com **ne'eng**, **ihu**, etc. Veja a nota 5 próxima seguinte. Sobre o referente "chocalho" da forma fonológica **maraka** em português ("maracá"), veja, adiante, (nota 21) uma explanação tentativa.
- (2) Deixo de usar neste trabalho o prefixo etno — como o mesmo é empregado na Etnociência, isto porque, parece, aí ele quer apenas indicar a natureza **folk** do sistema de conhecimento que prefixa, tal procedimento sendo aqui dispensável, pois, de antemão, se sabe que nesta dissertação se trata dos Kamayurá e de conhecimento **folk**. Dentro deste esquema a expressão, por exemplo, "etnosemiologia Kamayurá" seria pleonástica, redundante e, pois, supérflua.
- (3) Em alguns pontos desta dissertação — como o presente —, procurou-se usar a expressão matemática, isto por motivos, não estéticos, mas estritamente técnicos, esta expressão sendo, como é, generalizadora e simplificadora por excelência. Observe-se que a questão de o conceito de "permutação" ser "êmico" ou não é aqui desprezível, isto porque, efetivamente, "tendo" o conceito ou não, os Kamayurá operacionalizam permutações, como as apresentadas no texto. Sobre o uso da Matemática na Antropologia Social, veja-se a coletânea de Kay, ed. (1971) e, desta, especialmente Kay (1971) e Keesing (1971).

Note-se que no caso particular da taxonomia de **ihu**, as proposições comparativas básicas registradas no texto se efetivam da seguinte maneira:

- i.i. **maraka iñe'era**,
'música é (um tipo de) linguagem';
- i.ii. **2né'eng iñe'era**,
'língua falada é (um tipo de) linguagem';
- i.iii. **ne'eng ihura**,

- i.iv. **3ñe'eng 2ihura**,
'voz é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.v. **iciniñi 2ihura**,
'iciniñi é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.vi. **iciririk 2ihura**,
'iciririk é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.vii. **ipáng 2ihura**,
'ipáng é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.viii. **itak 2ihura**,
'itak é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.ix. **itatak 2ihura**,
'itatak é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.x. **'o'ycowýt 2ihura**,
'o'ycowýt é (um tipo de) corrente sonora qualquer';
- i.xi. **2ihu ihura**,
'corrente sonora qualquer é (um tipo de) corrente sonora';
- ii.i. **maraka, 2ñe'eng yatýte ñe'era**,
música e língua falada são (tipos) diferentes (de) linguagem';
- ii.ii. **3ñe'eng, iciniñi yatýte 2ihura**,
'voz e iciniñi são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.iii. **3ñe'eng, iciririk yatýte 2ihura**,
'voz e iciririk são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.iv. **3ñe'eng, ipáng yatýte 2ihura**,
'voz e ipáng são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.v. **3ñe'eng, itak yatýte 2ihura**,
'voz e itak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.vi. **3ñe'eng, itatak yatýte 2ihura**,
'voz e itatak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.vii. **3ñe'eng, 'o'ycowýt yatýte 2ihura**
'voz e 'o'ycowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.viii. **iciniñi, iciririk yatýte 2ihura**,
'iciniñi e iciririk são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.ix. **iciniñi, ipáng yatýte 2ihura**,
'iciniñi e ipáng são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.x. **iciniñi, itak yatýte 2ihura**,
'iciniñi e itak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xi. **iciniñi, itatak yatýte 2ihura**,
'iciniñi e itatak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xii. **iciniñi, 'o'ycowýt yatýte 2ihura**,
'iciniñi e 'o'ycowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xiii. **iciririk, ipáng yatýte 2ihura**,
'iciririk e ipáng são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xiv. **iciririk, itak yatýte 2ihura**,
'iciririk e itak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xv. **iciririk, itatak yatýte 2ihura**,
'iciririk e itatak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xvi. **iciririk, 'o'ycowýt yatýte 2ihura**,
'iciririk e 'o'ycowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xvii. **ipáng, itak yatýte 2ihura**,
'ipáng e itak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xviii. **ipáng, itatak yatýte 2ihura**,
'ipáng e itatak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xix. **ipáng, 'o'ycowýt yatýte 2ihura**,
'ipáng e 'o'ycowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';

- ii.xx. **itak, itatak yatýte 2ihura,**
'itak e itatak são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xxi. **itak, 'o'ýcowýt yatýte 2ihura,**
itak e 'o'ýcowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xxii. **itatak, 'o'ýcowýt yatýte 2ihura,**
'itatak e 'o'ýcowýt são (tipos) diferentes (de) corrente sonora qualquer';
- ii.xxiii. **2ihu, ñe'eng yatýte ihura,**
'corrente sonora qualquer e linguagem são (tipos) diferentes (de) corrente sonora'.

Observe-se, no geral, que as glosas portuguesas aqui fornecidas são extremamente tentativas, nelas os parênteses indicando não vigência, na língua nativa, dos lexemas por eles circunscritos. Leve-se em consideração que **-ra**, do Kamayurá, é o verbo de ligação prediativa ('ser') e que **i-** (**y-**) é uma prótese inicial.

Quanto aos algarismos colocados antes de forma fonológica nativa, como em **2ihu, 2ñeeng, 3ñeeng** e noutras a aparecer adiante, eles se referem — conforme já dito anteriormente —, ao fato de a dita forma (numerada) estar presentemente trabalhando num outro nível de contraste — nos casos, segundo, terceiro —, com relação ao primeiro (não numerado). Repare-se que a ocorrência de outros níveis é viável, potencialmente.

- (4) Observe-se que **3ñe'eng**, 'voz', e **ñe'eng**, 'linguagem', são categorias destacadas entre si, notando-se que qualquer animal tem 'voz', 'linguagem', no entanto, só homens e pássaros tendo. Com relação à **ñe'eng**, 'linguagem' dos **wýra**, 'pássaros', repare-se que ela é pensada tanto em termos metafóricos — o 'pássaro' como metáfora da gente —, quanto no plano "real", o aparelho fonador desses animais sendo estimado como muito sofisticado, seu falar e cantar também.
- (5) Embora não me tenha sido possível estudar também este tema senão muito rapidamente, sem dúvida alguma o Kamayurá elabora conhecimento do corpo humano, em termos tanto anatômicos quanto fisiológicos, o que, entre outras coisas, se aplica enormemente ao campo médico-farmacológico. Assim, sabe-se, por exemplo, que a 'próstata' tem a função de guardar o 'esperma', o **akangapupe**, 'cérebro' (?), de 'pensar', etc. Conhecidas as estruturas e funções desses órgãos, qualquer desarranjo em algum deles pode ser combatido médico-farmacologicamente. Em termos históricos, não se deve descartar, por outro lado, a hipótese da origem e aplicação do conhecimento do corpo humano na antropofagia, isto em termos, naturalmente, parciais.
- (6) "Linguágico" é neologismo meu, adjetivo de "linguagem", não de "língua falada" (que seria "linguístico"). Com "ruidal", pretendeu-se a mesma adjetivação, só que de "ruído", empregada esta palavra não no sentido da teoria da comunicação, mas naquele, popular, de "som não-harmônico": Sobre a diferenciação, agora, entre estabelecimento definicional e citacional de um conceito: o definicional é gerativo, i.e. teórico, o citacional, empírico. Assim, **2ñe'engama'é** e **2ihuama'é** — ao menos segundo pude entender —, são estabelecimentos que partem das citações dos diversos tipos de **ñe'eng** e **2ihu** para se explicitar, ao invés de explicitá-los.
- (7) Noto que o estudo rigoroso do subdomínio **2ihu**, além de muito mais tempo, me exigiria tanto um conhecimento quanto um equipamento acústicos muito mais sofisticados do que os de que eu poderia dispor àquela altura. Observe-se que os meios principais na elicitação dos dados aqui foram a fita magnetofônica, a entrevista (onde as referidas fitas eram usadas intensamente) e a observação participante.
- (8) Noto que me seria impossível desenhar um modelo de decisão completo para o subdomínio, isto porque, como já registrei tantas vezes, não o conheço em profundidade. A amostra feita no texto, no entanto, é perfeitamente viável, tendo sido ela testada muitas vezes com

diversos informantes, isto com todas as categorias por mim aqui registradas. Noto que tenho documentada uma série de outros lexemas, os quais não apresento por não poder ainda sistematizá-los. Com relação ao gráfico do esquema de decisões, observe-se que o número de lados dos polígonos ali usados é igual ao número de alternativas menos uma, à exceção da dimensão iii.i, onde o 6 é arbitrário.

- (9) Note-se que aqui não aparecem as dimensões referentes à duração e à velocidade do som, isto sendo, inclusive, critério de distinção entre o subdomínio e a categoria **maraka** de **ñe'eng** (veja o item 3.2.3.).
- (10) Esta representação, parte de um discurso de Kari sobre música — discurso livre, não provocado —, teria glosa ao pé da letra assim: 'música não fala não' (no sentido de efetivamente não descrever). 'Só cantando, só tocando. Aí, nós dançamos: ficamos como o nosso modelo'. Repare-se como este discurso é perfeitamente congruente com o de Takumã, referido na nota 14 do capítulo anterior, teste, parece, da representatividade dos dois.
- (11) Agradeço especialmente à colega Maria das Graças de Pinto Tavares a ajuda no sentido do melhor entendimento deste tópico. Devo notar que os lexemas do ramo **2ihu** da taxonomia efetivamente não são onomatopéias, claramente o Kamayurá não os vendo como, fonologicamente, descritivos dos objetos a que se referem.
- (12) Sobre **tuwiap** enquanto composição de **tup**, 'grande', mais **-ap**, 'nominalizador', veja a seção 2.3. (Capítulo II). O 'grande', na música, para o Kamayurá, é o apoio, a sustentação e geração dos 'pequenos'.
- (13) Esta parte da dissertação é uma glosa única, tentativamente a tradução de um discurso de Tarakuay, comparativo da música do **Kwarýp** com a do **Yaku'i**. Devo dizer que o discurso foi provocado pela seguinte solitação: "**Tarakuay, háway, apotat eneamoróneta ayáng mawite wara eram Kwarywamaraka Yaku'amaraka nite**", 'Tarakuay, meu irmão mais velho, eu gostaria que você me explicasse muito qual a diferença entre a música de **Kwarýp** e a de **Yaku'i**'. Noto que a versão aqui apresentada é extremamente reduzida, e que a presente tradução foi feita sob a supervisão de Kari e Takumã. Sobre o **Kwarýp**, veja Agostinho (1970, 1974 e 1974a: 43-55, **passim**).
- (14) Conforme se verá adiante, os Kamayurá classificam os **marakatap** — além de através da forma da taxonomia geral já vista —, dos pontos de vista de suas "funções" pedagógica e músico-funcional-estrutural. De Menezes Bastos (1973) traz uma descrição mais detalhada e rigorosa dos "instrumentos musicais".
- (15) Prefiro usar o termo **polifonia** ao invés do de **heterofonia**, precisamente devido à carga etnocêntrica deste último, entendido, na maioria das vezes, como uma "polifonia primitiva".
- (16) A se adotar, por exemplo, o teste de tríades para um universo de, seja, 4000 **taxa**, o número de combinações (tríades) possíveis é efetivamente imenso. Não acredito que etnógrafo (e informante) algum possa suportar tal esforço analítico: 10.658.688.000 testes individuais!
- (17) Com relação a esta parte da dissertação sou especialmente grato aos colegas Raymundo Heraldo Maués, Luiz Botelho Albuquerque e Carlos Alberto Farias Galvão, o primeiro pela ajuda na análise componencial, os dois últimos, organológica.
- (18) Devo notar que a glosa etimológica do nome do herói cultural Mawucini é, possivelmente, a de '(aquele) que chocalha para o pau' (**mawu**, 'pau original'; **-cini**, 'chocalhar'). Tal glosa é perfeita com sua figuração — a do herói —, que no mito do **Kwarýp** tenta fazer gente de paus, exatamente cantando e chocalhando ante eles (veja Agostinho 1970, 1974 e 1974a: 43-55, **passim**).

- (19) Tendo eu levado para a aldeia um violão, devo notar que os Kamayurá o classificaram como **homopangipýt**, 'de bater', tendo semelhança mais com o bater do **warañumia** (mãos) do que do **númiatoto** (**ipáng**, não **totó**).
- (20) Observe-se que minha insistência comparativa com relação à acústica científica Ocidental tem por objetivo, entre outros, — tomando-a como referência —, a comparação das eficácias cognitivas dos sistemas acústicos Kamayurá e de minha subcultura.
- (21) Suponho que a forma **maraka** (Tupi) — como 'música', 'cantar', etc —, veio dar "maracá" (chocalho) em Português, na medida exata em que o chocalho é para o Kamayurá (faço o "palpite"): para o Tupi o instrumento de acompanhamento (**hopopytywomarakatap**) de canto por excelência: **2marakatap**, 'de cantar'.

sóciomusicologias Kamayurá

O objeto deste capítulo são algumas estruturas cognitivas pertinentes tanto ao meta-sistema de discurso verbal sobre a música quanto às ordens social, política e econômica, o ritual sendo o ponto focal da abordagem, isto porque, entre outras coisas, por assim dizer, ele codifica, resumindo, a cultura e a sociedade Kamayurá, em particular, xingüana, no geral, as ditas estruturas tendo emprego especialmente importante no dito ritual. Observe-se que o uso que acima faço do prefixo sócio - não representa, afinal, concessão àquele modelo dilemático da Etnomusicologia, formulado com base nas categorias estanques de "música" (fonologia e gramática) e "cultura musical" (semântica), modelo este, de resto, já criticado em profundidade na **Introdução** desta dissertação. Não o prefixo sócio, combinando-se com o — músico — do mesmo título supra, o que aqui quer dar idéia é da natureza interseccional das -logias que agora estudarei, logias estas, especificamente, nem sociais, nem políticas, nem econômicas, nem, também, musicais, sendo elas, isto sim, tão somente, lógicas, pertinentes, portanto, a um largo espectro de domínios, particularmente não estando presas a nenhum deles (1).

O capítulo anterior — breve, mesmo, com relação a todo o seu objeto; estreito, já, se comparado apenas com o volume de etnografias de que disponho e que me resignei, por questões de espaço, a aqui não registrar **in totum** —, tentou sumarizar a parte do meta-sistema que é pertinente, exclusivamente, ao domínio musical. Relembre-se que as relações que este mantém com o sistema musical propriamente dito são da ordem da **indicação**, não havendo entre os dois, portanto, a congruência semântica que só uma relação de **tradução** torna exequível. Basicamente, assim — diga-se mais uma vez —, o que este meta-sistema propicia ao Kamayurá é o falar sobre música, devendo ficar claro que, com este falar, não elicitava ele aquilo que só a sua música viabiliza: o sentido musical. Note-se, pois, que as estruturas verbal-cognitivas estudadas aqui e no capítulo imediato passado — entre as quais, por exemplo, a taxonomia geral dos **marakatap** —, apenas **indicam** o plano efetivamente semântico da música, por exemplo, a oposição entre as categorias **yaku'i** e **2kuruta** não tendo o poder de trazer à baila coisas propriamente musicais mas, tão somente, verbal-cognitivas do campo acústico, como material de construção, existência ou não de orifícios, etc.

Por outro lado, o capítulo anterior aponta já para uma verdade inarredável, coisa a se complementar agora: a extrema relevância do sistema **indicado**, da música, para os Kamayurá. Uma cultura é muito aquilo sobre o que seus membros se falam entre si, ponto crucial desta cultura sendo, claramente, aquilo que, do total, é especialmente marcado, no presente caso pela extrema potência e economia — enfim, pela não redundância em direção à ágil transmissão social. Falar sobre música sendo coisa tão imperiosamente interessante para o Kamayurá, é porque "fazer" música também o é, música como aquela ponte que liga o mito às expressões do corpo, esta tríade constituindo, como constitui, o cerimonial, o atestado básico da xingüanidade e sua efetiva linguagem franca. Tratarei deste último tema especificamente no último capítulo desta tese.

Como se viu, a parte do meta-sistema já estudada no Capítulo III consta, no fundamental, de paradigmas, a forma de classificar característica do **âng**, 'tempo histórico'. Como se verá em seguida, instalada a música como coisa agora ritual, coloca-se o **mawe**, 'tempo mítico', como o tempo de referência dos eventos e coisas, o sintagma vindo a assumir, assim, a predominância enquanto maneira de classificação. Note-se, pois, que classificar aqui não mais será juntar categorias na medida puramente tipológica, para tanto constituindo-as de maneira discreta e empírica, mas, sim, reuni-las pela sua coparticipação no original, critério, por excelência, da continuidade, de sustentação gnosiológica, como se viu, mito-poética.

a viagem do verbo ao corpo passando pela música: música como coisa ritual

O conceito de **torÿp**, 'em direção exclusivamente ao nosso modelo' (etimologicamente), foi por mim glosado por 'ritual', esta glosa aqui comparando como a categoria nativa apenas tentativamente traduzida, sendo ela, pois, do discurso etnográfico e não, explicitamente, do etnológico (Keesing 1966) (2). Necessária se faz tal contenção, pois **ritual**, enquanto conceito do discurso etnológico, por sua amplitude não vem a coincidir completamente com a noção Kamayurá de **torÿp**, a correspondência mais próxima desta com relação àquele sendo representada pela postura particular de, entre outros, Turner (1964: 20, citado por Ramos e Peirano 1973: 2). Basicamente, portanto, coloco 'ritual' como o **ritual** da teoria antropológica do modelo, por assim dizer, mágico-religioso, os chamados "ritos sociais", assim, daqui ficando de fora (3).

Conhecida já a etimologia — semanticamente vigente —, de **torÿp** (veja Capítulo II, item 2.2: **t-**: possivelmente, 'em direção a'; **-or-**: 'nós', 'nosso' exclusivos; **-ÿp**: 'pau', 'modelo'.) (4), vale a pena agora, rápida mas desenvolvidamente, apresentar o pensamento Kamayurá sobre o conceito.

As três noções básicas que informam o conceito de **torÿp** já estão apontadas, transparentemente; aí, na própria palavra: o movimento em direção a algo; a marcação de exclusividade dos atores deste movimento, reunidos em bloco que exclui outros blocos; o objetivo do movimento destes atores como algo por excelência modelar. **Torÿp**, portanto, se explicita como a representação ('lembrança') que move o xingüano (o Kamayurá; ponto mínimo de abrangência, máximo de partilhamento em termos do modelo escalar do Alto-Xingu; veja **Introdução**) — um "nós" que se opõe aos "outros" —, em direção a seu modelo mítico, do **mawe**, sendo ela, enfim, uma tentativa de aprisionamento do **mawe** no **âng**. Note-se que o representado é algo de, efetivamente, empiricamente não experimentado, se fazendo presente apenas enquanto representação mito-poética, notando-se também que o tempo da representação é o **âng**. Observe-se ainda que entre o começo (**âng**) e o fim (**mawe**) do movimento desenha-se uma relação de desordem-ordem, ciberneticamente realizável.

A estrutura desta representação — nunca igualada ao representado; conforme abaixo —, é explanada pelo Kamayurá com base naquela seqüência tripartita que, entrando no mito, sai na dança, tendo ponto de entroncamento na música. O **moróneta**, 'mito', narra, ao tempo em que **moróneta**, 'explana', as coisas e eventos em representação; o **aporahay**, 'dança', revela-lhes os comportamentos característicos, o **maraka**, 'música'; realizando a transformação de uma coisa em outra pela produção das ambiências necessárias que harmonizam a entrada com a saída. Assim, por exemplo, no **Yawari** (veja Galvão 1950; Zarur 1972; Basso 1973a), há, na entrada do sistema, uma ferocida-

de explanada em termos da oposição, já desportiva, entre os contendores, a saída do ritual na dança e no jogo, se estabelecendo através da vigorosidade dos movimentos dos atores, a ponte desta sonata sendo uma música que tenta imitar as vozes dos animais por excelência ferozes: **míyat**, 'felinos', e **wý-rapý**, 'gaviões' (5).

Note-se que nessa **suite** ternária do ritual, na saída também do sistema, estão a plumária e a pintura corporais, conjuntos que nem mesmo superficialmente pude estudar e que os Kamayurá estabelecem como representantes não dos comportamentos dos personagens primevos, mas de suas aparências (6).

O ritual, interrelacionadamente com os sinais ecológicos naturais, é um dos marcadores do tempo Kamayurá, sendo, inclusive, interessante de se mencionar que a categoria "ano", da minha subcultura, é por eles tentativamente glosada por **Kwarýp**, o lexema para o ritual funerário dos 'representantes'. Note-se, no entanto, que esta categoria, tanto do ponto de vista ecológico quanto do ritual, representa apenas um dos períodos a marcar do tempo Kamayurá, havendo rituais — como o **Yaku'i** e o **Amurikumá** —, que não têm periodicidade anual, ela sendo muito mais longa.

Como marcador, portanto, do tempo, o ritual tem a capacidade de tornar específicas, particulares, as suas diversas porções, sendo procedimento corriqueiro do Kamayurá referir-se, por exemplo, ao período imediatamente anterior às chuvas, como **Kwarýramo'é**, 'tempo de **Kwarýp**'. Note-se que este tempo é, segundo parece, o considerado como o início do ciclo anual Kamayurá, sendo também assinalado pelo nível mais baixo das águas, pela seca e opressão do ar, pela névoa seca e fumaça das queimadas, e pelo aparecimento de um determinado tipo de inseto ("gafanhoto") que não pude determinar qual seja.

Isto sumariamente posto com relação ao conceito de **torýp**, importa-me agora trabalhar as reclassificações das coisas musicais em termos sintagmáticos, rituais, não mais, tão somente, paradigmáticos.

Há um paradigma de **torýp** que não estudei convenientemente mas que sei se desenvolve fundamentalmente no sentido horizontal, tendo, ao que parece, inclusive, profundidade máxima II. Categorias-membro deste paradigma são, por exemplo, **Kwarýp**, **Yawari**, **Yaku'i**, **Namí**, etc, enfim todos os **torýp** xingüanos. Note-se que a operação de inclusão é aqui realizada com base no pressuposto de que toda categoria-membro apresenta os caracteres distintivos de todo e qualquer **torýp**, acima tentativamente registrados.

Por outro lado, a operação de contraste, extremamente mais complexa, se explicita em termos tanto internos quanto externos às categorias, fundamental do ponto de vista externo sendo, por exemplo, aqueles mesmos tempos apropriados para cada representação e, assim, as estruturas pertinentes de sinais ecológicos naturais. Distinção deste tipo, por exemplo, do **Yawari**, é o término das chuvas, com o início do processo de rebaixamento das águas de rios e lagos e com o reaparecimento abundante de peixe, antes em fuga pelo ímpeto das mesmas.

Em termos internos — partindo-se do princípio de que a cada subsistema de 'mito' correspondem dois exclusivos subsistemas de 'música' e 'dança', e vice-versa (assim como de pintura e plumária corporais) —, a distinção vai se realizar pela atribuição, a todo e qualquer traço do rito particular, de características próprias e irrepetíveis, que se explicitam pelo fato de os mesmos traços serem reconhecidos como co-participantes do evento original que o rito representa, tal classificação atravessando domínios, sendo sintagmática, pois.

Diz-se, assim, do **yawariamómop**, 'propulsor de **Yawari**', que ele é **yawariare'yy**, 'membro do **Yawari**', o sufixo **-are'yy** (abordado no item 2.3 do Capítulo II) sendo usado tão somente neste contexto pelo Kamayurá: no da inclusão sintagmática, em **torýp**, de todo e qualquer traço deste. Note-se que esta inclusão pode ser feita, indiferentemente, com relação a coisa de "cultura material" ou não, assim o **yawariamaraka**, 'música de **Yawari**', sendo tão **yawariare'yy**, 'membro de **Yawari**', quanto o referido propulsor. Verifique-se que, com "cultura material", abuso meu do plano "ético", quero me referir basicamente aos objetos cujo principal critério de materialidade é visual.

Há três níveis de abrangência diferentes de inclusão sintagmática através de **-are'yy**: um primeiro, quando o incluído é coisa exclusiva do ritual que o inscreve; um segundo, onde a inclusão é exclusiva de um conjunto de ritos tidos como **awite**, 'assemelhados'; um último, no qual o incluído o pode ser de um largo espectro de rituais. Assim, respectivamente, o **yawariamómop** é **-are'yy** somente do **Yawari**, o **hy'yp**, 'arco', do **Yrapat** e **Yawari**, pelo menos e o **yaku'iakamity**, chocalho de **Yaku'i**, de uma vasta gama de rituais.

A virtude, por excelência, desta forma de classificar as coisas e eventos do mundo é a de reuni-las — enquanto protótipos do **mawe**, os objetos do **áng** sendo suas imitações —, sem quase nenhuma consideração de ordem tipológica, as coisas e eventos que antes eram intocáveis integrantes de "caixas fechadas" (paradigmas), passando, assim, abertas as "caixas", a contagiarem-se mútua e continuamente. Note-se que como característica complementar deste tipo de classificação coloca-se o fato de o conjunto classificado se estabelecer em termos de uma categoria central e outras periféricas, a central sendo, por assim dizer, aquela que resume, evoca todo o conjunto. No caso, por exemplo, do **Yaku'i** (o **torýp**), o núcleo do sistema são as flautas de mesmo nome, as entidades em torno das quais efetivamente gira todo o rito. Como se verá adiante, as relações que os membros da classificação vão manter entre si às vezes se colocam em termos metafóricos de um grupo de parentesco, do tipo **kindred**, cujo ego é exatamente o núcleo do conjunto.

Observe-se que entre o modelo do **mawe** e a réplica do **áng** há uma relação de ordem-desordem, explicitada pelo pressuposto de que a réplica, excelência sua, é imperfeita, o modelo, perfeito. Assim, as flautas **yaku'i** do **áng** (as de madeira, do mato) são muito menos ótimas que as originais, do **mawe** (as de peixe, das águas), estas flautas sendo aquelas que Mawuciní aprisionou do lago, elas se tendo deixado, resignadamente, aprisionar (7).

Em termos musicais, o que a noção de **-are'yy** vai trazer como consequência principal é a formulação de toda a música Kamayurá em termos de, digamos assim, estilos, a cada **torýp**, necessária e exclusivamente, correspondendo um destes. Há, assim, um estilo de **Kwarýramaraka**, música de **Kwarýp**, outro de **Yawariamaraka**, música de **Yawari**, e assim por diante. Observe-se que esses estilos vão se subclassificar, formulando-se, assim, subestilos e estilos de outras ordens menores, chegando isto até a peça de música. Os critérios desta formulação são dados pela estrutura do ritual-matriz, havendo, assim, para cada ritual, subestilos que lhes acompanham as fases, subfases, etc. No **Yawari**, por exemplo, há um subestilo 'diurno', outro 'noturno', um 'lentamente', outro 'rapidamente', um 'sentado', outro 'em pé' ('parado' ou 'dançando'), um para a preparação do atijamento dos dardos no calunga, outro para a queima dos arcos e dardos do falecido em comemoração, etc.

Das reclassificações sintagmáticas de coisas musicais, classificadas anteriormente de maneira paradigmática (8), a que mais me prendeu a atenção foi a dos **marakatap**, a razão desta preferência tendo sido ditada pelo modelo nativo, isto sendo estabelecido pelo fato de serem, os **marakatap**, exclusivamente, aquelas coisas que geram a música. Observe-se que, com relação pelo menos a três determinados subconjuntos de **marakatap**, as reclassificações são especialmente cruciais, constituindo seções relevantes dos conjuntos totais representados pelos sintagmas rituais correspondentes.

Das vinte e duas categorias terminais da taxonomia geral de **marakatap**, a de número 1 (**3maraka**) — enquanto 'instrumento' —, não se prende a nenhum **torýp** em particular, sendo, por outro lado — enquanto realizadora de estilos exclusivos —, participante inevitável de todo e qualquer ritual, de alguns deles sendo, inclusive, o núcleo sintagmático. A categoria seguinte, número 2 (**númiatotó**, 'sopro de bater') — enquanto **ipýpýp**, 'instrumento de soprar' —, não pude vir a saber como se caracteriza deste ponto de vista, isto porque a única execução ritual sua a que presenciei não foi distintiva, tendo-se dado quando de um eclipse total da lua (junho de 1974), ocasião em que toda a música Kamayurá tem de ser tocada intensivamente, caso contrário correndo o risco de não mais "acordar" (9).

As categorias seguintes, números 3, 4, 5, 6, 7, 19 (no tornozelo; não exclusivo) e 22 (enquanto **Kwarýrakámity**, 'chocalho de **Kwarýp**) formam o subconjunto dos **Kwarýrare'yyamarakatap**, 'membros **marakatap** do **Kwarýp**'; as grandes flautas **2uru'a** sendo-lhe o núcleo, como, de resto, de todo o sintagma ritual.

Colocam-se a seguir os **Yaku'iare'yyamarakatap**, 'membros **marakatap** do **Yaku'i**', também chamados de **2númiamá'éare'yy** (**2númiamá'é**, sinônimo das flautas **yaku'i**). São eles as categorias terminais 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19 (nas mãos, não exclusivamente) e 20. Note-se que o ego deste sistema são as 'flautas por excelência', as **yaku'i**, também nucleares do sintagma ritual pertinente.

Em seguida, as categorias 15 e 22 (enquanto (**Tawurawánáakámity**, 'chocalho de **Tawurawáná**')) compõem os **Tawurawánáare'yyamarakatap**,

'membros **marakatap** do **Tawurawána**'. Note-se que este subconjunto coincide com a única díade cujos integrantes não são da mesma categoria, **númiatotó** (categoria 15) sendo-lhe o núcleo, assim como do ritual total.

A categoria 21 (**payeakámity**, 'chocalho de pajé') é membro do subconjunto **Payemeramarakaare'yyamarakatap**, 'membros **marakatap** de **Payemeramaraka**' ('membros **marakatap** da pajelança'), o sintagma correspondente (inscritor) sendo o de **Payemeramaraka**, 'Pajelança'. Note-se que o núcleo tanto do **torýp** quanto do subconjunto musical é 1, enquanto **Payemera3maraka**, 'canto de **Payemeramaraka**'.

Conforme registrei acima, desses subconjuntos, especialmente três são relevantes: os **2númiamá'éare'yy**, os **2uru'aare'yy** e os **tawurawánáare'yy**. Ao final do presente capítulo (item 4.6) realizo um estudo sumário dos primeiros, (**2númiamá'éare'yy**).

Registro abaixo o quadro-resumo de distribuição dos **marakatap**, do ponto de vista da inclusão em **torýp** (conjuntos tipo **-are'yyamarakatap**), deste quadro não constando, no entanto, aqueles rituais cujo único membro **marakatap** (às vezes núcleo) é a categoria 1 da taxonomia geral (**Yawari**, **Amurikamá**, **Namí**, etc; afinal, a grande maioria dos rituais).

torýp inscritor	tem — are'yyamarakatap?	núcleo do torýp	núcleo do conjunto -are' yy amaraka- tap perti- nente.
?	? (2 é membro?)	?	?
Kwarýp	sim; membros: 1 (enquanto Kwarýra3maraka , 'canto de Kwarýp '), 3, 4, 5, 6, 7, 19 (no tornozelo; não exclusivo) e 22 (enquanto Kwarýrakámity , 'chocalho de Kwarýp).	2uru'a	2uru'a
Yaku'i	sim; membros: 1 (enquanto Yaku'ia3maraka , 'canto de Yaku'i '), 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19 (nas mãos: exclusivo; no tornozelo: não exclusivo) e 20.	yaku'i	yaku'i
Tawurawána	sim; membros: 1 (enquanto Tawurawána3maraka , 'canto de Tawurawána '), 15 e 22 (enquanto Tawurawánaakámity , 'chocalho de Tawurawána ').	númiatotó (categoria 15).	númiatotó (categoria 15).
Payemera- maraka ('pa- jelança', ritual de cura pelos paye).	sim; membros: 1 (enquanto Payemera3maraka , 'canto de pajelança') e 21.	Payemera- 2maraka (categoria 1).	Payemera 3maraka (categoria 1)

estruturas elementares sociais, políticas, econômicas e musicais

a oposição entre homens e mulheres: 3marakatete-ni3marakateteyte

A estratificação sexual entre os Kamayurá se estabelece desde o nascimento (Galvão 1953, Oberg 1953), os desempenhos sociais, políticos e econômicos de cada um dos estratos se diferenciando claramente. Assim, por exemplo, em termos de atividade econômica, cabe ao homem a pesca e as fases da agricultura da derrubada e queimada, a mulher se responsabilizando pelo plantio, colheita e posterior elaboração da mandioca. No plano político, a oposição se coloca na medida em que só ao homem cabe as decisões, isto, ao menos, em termos formais. No campo social geral, pois, os papéis são bem separados.

Musicalmente, tal distinção também se vai efetivar, isto, dado ao fato capital de a mulher ser considerada **3marakatete**, 'só de cantar', o homem, ao **3maraka**, 'canto', acrescentando o desempenho exclusivo dos outros **marakatap**. Note-se que tal discrepância não se estabelece em termos hierárquicos de suposta superioridade masculina, isto não sendo verdadeiro, considerando, inclusive, que para o Kamayurá o **3maraka** é a música por excelência. Observe-se, pois, que tal divisão de desempenho musical se coloca tão somente a nível classificatório.

Observe-se, finalmente, que há estilos musicais exclusivamente masculinos (o do **Yaku'i**, por exemplo), femininos (o do **Amurikumá**) e mistos (o do **Mawurawa**, entre outros), isto dependendo, explicitamente, da organização do ritual em termos sexuais.

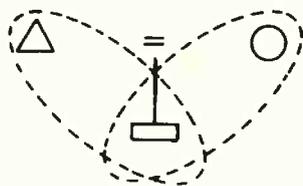
o 'dois' e o 'três' (e também o 'um', o 'quatro', o 'cinco' e o 'muito')

Conforme se viu no capítulo anterior, os Kamayurá — com base num sistema numeral possivelmente quinário — estruturam em seis categorias o seu instrumental de música, isto dos pontos de vista dos números de executantes e módulos necessários: mônades, díades, tríades, tétrades, pântades e múltiplices. Do primeiro ponto de vista, os instrumentos podem ser monádicos, diádicos, triádicos, tetrádicos e pentádicos.

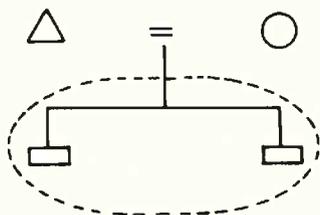
Interessa-me aqui tentar resolver este tema de todos os dois pontos de vista, interdependentes, estes, mas, ao mesmo tempo, autônomos em termos dos significantes que tais disposições numéricas colocam, de um lado, no plano dos executantes, de outro, no dos módulos.

Conforme se viu na parte da **Introdução** que, muito resumidamente, trata de estudar a estrutura social Kamayurá, há duas noções básicas que informam o seu sistema de relações em termos de parentesco: consangüineidade (filiação com filiação partilhada) e aliança (filiação partilhada com afinidade).

A relação de filiação pode ser representada pelo diagrama abaixo:



sendo que a de filiação partilhada, pelo seguinte outro:



Perguntando a um Kamayurá o que ele deve fazer para arregimentar um tocador associado de díade (no plano da execução), diz ele que o indivíduo procurado há de ser um seu **yÿrÿp**, 'companheiro' (etimologicamente: 'do meu próprio modelo'), sendo de se mencionar que **yÿrÿp** são sempre consangüíneos da mesma geração, nunca afins, de qualquer espécie. Efetivamente, computados todos os pares de executantes de **2uru'a** de durante todo o meu segundo período de campo (um total de 12 pares), cerca de 10 deles se compõem de primos paralelos e irmãos reais, os dois restantes, de consangüíneos mais distantes, classificados, ainda, como 'irmãos', no entanto. Note-se que as relações entre os membros de tais pares — típicas de **yÿrÿp** —, não são formalizadas em termos hierárquicos, como o são as existentes entre o **maraka'ÿp** e seus dois **inamíepÿ**, nas tríades. Não, aqui nas díades, a distinção entre os tocadores é meramente posicional, digamos assim, o senior sendo dito **ténotat**, 'o que vai na frente' 'condutor', o junior, **takÿhÿrÿwat** 'o que vai atrás', ('costas', 'conduzido').

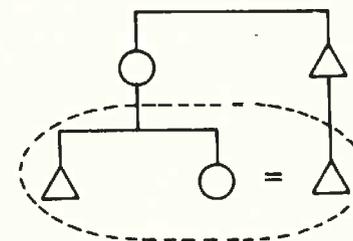
Se assim, então, se colocam as relações dos membros de díades no que se refere aos executantes, no que respeita aos módulos, são elas amplamente complementares: os dois módulos são sempre **erún**, 'marido', e **remireko**, 'esposa', notando-se que, do ponto de vista dimensional-posicional, a 'esposa' (tocada pelo **ténotat**) é maior que o 'marido' (tocado pelo **takÿhÿrÿwat**), se co-

locando, aquela, à esquerda da formação da díade, sempre em linha. Observe-se também o fato de a 'esposa' ser maior que o 'marido', o que é justificado pelo Kamayurá pela maior responsabilidade dela na 'criação' da música; ela estando sempre à esquerda porque — pensa-se —, toda esposa é potencialmente perigosa, daí a sua marcação sinistra (10).

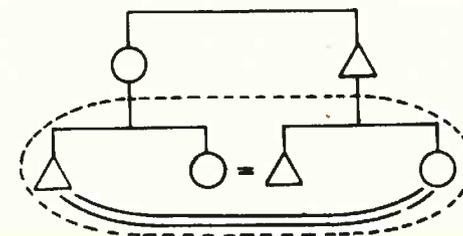
Observe-se que a relação 'marido' — 'esposa' vigente entre os módulos dos instrumentos musicais diádicos, é explanada pela suposição de que a música gerada pelo instrumento o deve ser da mesma forma como pai e mãe geram crianças, em outras palavras, metaforicamente, a música sendo considerada como 'filha' do **marakatap**.

Isto tudo posto, creio que não será exagero apontar para a noção de consangüineidade como o efetivo significante da díade para o Kamayurá, eu devendo dizer que só não afirmo isto peremptoriamente tão somente porque, no modelo nativo, tal não se colocar a nível explícito, somente implicitamente se revelando. Evidência também de isto tudo ser verídico é o fato de, no **Kwarÿp**, a díade, assim desenhada, ser a disposição grandemente predominante (à exceção da de **takwara**, uma pêntrade em termos de execução e módulos): note-se que o **Kwarÿp** — tanto pelo fato da morte como coisa a memorar; tanto pela oposição da tribo anfitriã com relação às convidadas —, é o ritual que, por assim dizer, por excelência, reforça as relações de filiação e filiação partilhada, (consangüineidade), o que não quer dizer, naturalmente, que ele anule a de afinidade que, junto com a de filiação partilhada, explicita a noção de aliança.

Isto posto quanto à díade, passo agora à tríade. A noção de aliança Kamayurá pode ser representada pelo diagrama abaixo:



isto de um ponto de vista sincrônico, diacronicamente assim sendo viável sua representação:



Basicamente — considerado o primeiro esquema —, o que aqui acontece é o seguinte: ego oferece a seu primo cruzado (bilateral, embora no diagrama, por força de simplificação, se tenha representado só o matrilateral) uma irmã, diacronicamente, o irmão masculino de ego ficando credor de uma irmã de seu primo cruzado.

Analisados todos os trios de executantes de tríades (basicamente de **yaku'i** e **2kuruta'i**), o modelo a que cheguei foi o seguinte: há um senior central, o **maraka'yp**, à sua direita sempre se dispondo um junior consanguíneo seu, à sua esquerda, (marcação sinistra — veja nota 10), outro junior, só que seu afim, todos os dois sendo seus **inamiépy**, 'aprendizes'. Note-se que enquanto na díade a arregimentação é feita, ambivalentemente, pelos dois futuros executantes associados, já **yýryp**, aqui não: é o **maraka'yp** que seleciona seus discípulos, eles sendo também ditos seus **hawat**, 'ganhadores', isto na medida em que o seu pagamento é aprender.

Observe-se, portanto, que o que caracteriza uma tríade, é, em primeiro lugar, uma relação equalizadora de ego (senior) com um seu 'irmão' e um seu afim, juniores, esta relação se estabelecendo em termos hierárquicos e, inclusive, econômicos: o 'mestre' contrata o serviço de discípulos, aos quais paga pelo ensino que lhes propicia, igualando-os econômica e socialmente (relação de respeito para com o 'mestre').

Bem, isto do ponto de vista das tríades, no plano dos executantes. No plano dos módulos, a relação se coloca identicamente, os módulos dos instrumentos triádicos sendo completamente vistos como representantes dos seus tocadores.

É de todo conveniente notar que a tríade é a disposição mais corrente no ritual do **Yaku'i** que — em nítida oposição com o do **Kwaryp**, que "trata" da morte, o **Yaku'i** tratando de criatividade e menstruação, entre outras coisas (veja o item 4.6., adiante) —, tem como fulcro principal as relações entre homens e mulheres, estabelecidas em termos de complementariedade (11).

Isto tudo posto, também não será exagero, creio, concluir pelo significativo **aliança** da disposição triádica em Kamayurá, este significativo implicando numa relação de consanguíneidade e afinidade com centro em ego (troca de irmãs).

Vistas as díades e tríades, devo dizer que as outras disposições não se estabelecem com tamanho poder evocativo, com exceção talvez da de pêntade que parece indicar, no caso do **takwara** (módulos e executantes) uma síntese entre o 'dois' e o 'três'. Insisto no **parece** pois, efetivamente, não sendo os Kamayurá bons tocadores de **takwara**, assim não pude passar da pesquisa meramente verbal no que se refere a ela. No que respeita a **2awirare'i**, uma pêntade do ponto de vista do módulo, uma díade ou mônade em termos de executantes, note-se que o significativo será também a consanguíneidade, o tubo maior sendo 'pai' dos quatro menores ('irmãos' entre si), os tocadores também sendo consanguíneos do tipo 'irmãos'.

Dos pontos de vista tanto dos executantes quanto dos módulos, a mônade parece indicar uma relação ambígua do ponto de vista sexual, às vezes sendo ela dita masculina, às vezes feminina. Tudo faz supor, portanto, a mônade como uma estrutura por excelência sintética.

O único **marakatap** múltiplice — e isto do ponto de vista não do módulo mas do número de executantes, aqui indeterminado —, é o **warañúmia**, o 'trocano', que também não encontrei na aldeia Kamayurá na minha pesquisa de campo. Suponho, no entanto, que sua multiplicidade apontará para um sentido de união dos membros do ritual do **Yaku'i** — a comunidade masculina —, este instrumento sendo usado, exclusivamente, no referido ritual.

Há somente três tétrades, e em termos de módulos: **2awirare**, **2uru'a** e **2uru'aatýt**, sendo, todas elas, integrantes do **Kwaryp**. Tudo indica, mais uma vez, a evocação da noção de consanguíneidade: dos quatro módulos, o maior é sempre o 'pai', os menores, os 'filhos', 'irmãos' entre si.

Antes de passar à próxima seção, devo eu mesmo deixar registrada a minha maior satisfação explanatória somente, aqui, no que se refere a díades e tríades, a vagueza das explicações das outras disposições sendo resultante do próprio estabelecimento nativo das mesmas e, talvez, de falta de maior perspicácia do etnógrafo.

'substância' e 'elaboração' musicais

Conforme se viu no Capítulo I, a teoria genealógica Kamayurá é cognática, ao pai cabendo a 'substância' ('alma') da criança, à mãe sua 'elaboração' ('corpo'): **-awýký**, 'trabalhar', e **-awýkýtyte**, 'trabalhar diferente'.

Essa estrutura cognitiva organiza também a música Kamayurá, toda ela se desenhando em termos de um núcleo central — produzido por homens ou mulheres maduros e velhos —, e uma parte periférica — realizada, no normal, pelos jovens, meninos e, nos casos de ritual misto, também pelas mulheres. Note-se que no ponto mais central desta estrutura — que se estabelece, inclusive, em termos coreográficos —, está o **maraka'yp** (um ou dois deles) efetivamente aquele que **-awýký**, 'trabalha', a música, seus pares etários contrapontando-lhe o desempenho. Na periferia é que se dá a **-awýkýtyte**, 'elaboração', da música, esta 'elaboração' se colocando, basicamente, em termos da imitação de vozes de animais, pertinentes ao ritual.

Assim, por exemplo, no **Yawari**, há dois **maraka'yp** hierarquizados (primeiro e segundo 'mestres de música') que se colocam no centro da formação músico-coreográfica. Num primeiro círculo concêntrico ao dos **maraka'yp** estão todos os maduros e velhos, afinal aqueles que, embora não sendo **maraka'yp**, por idade, conhecimento, etc, devem ter nestes o modelo de comportamento. Bem, aqui está o núcleo do **Yawari3maraka**, 'canto do **Yawari**', produtor do **3maraka** por excelência. Os outros participantes vêm a seguir, no próximo círculo, a sua música sendo constituída, no fundamental,

de **ha'ém**, 'gritos'. Observe-se aqui a possível classificação codificante (no sentido de Taylor 1972: 184-216): a cada classe etária (e de prestígio) corresponde um tipo de animal a imitar: aos **maraka'ýp**, **awaracíng**, 'jaguaririca'; aos **maraka'ýrawite**, 'imitadores dos **maraka'ýp**', **awaracíngara'ýt**, 'filho de jaguaririca' (etimologicamente), **yawat**, 'onça', **yawari**, 'oncinha' (também etimologicamente); aos outros (ditos **hawat**, 'ganhadores'): diversos tipos de 'gaviões', a depender da idade (quanto menor a idade, menor o 'gavião'), como **tawato**, '?', **tawato'i**, '?', **pýpýpýpý**, '?', etc.

Observe-se, portanto, que a realização musical Kamayurá implica no emprego das mesmas categorias que eles usam para discernir a concepção de crianças: uma 'substância', algo de nuclear, digamos assim, original e anímico (**-awýký**) e uma 'elaboração', periférica (**-awýkýtyte**).

criação, apropriação e transmissão musicais

O Kamayurá valoriza ao extremo o original, esta palavra sendo aqui entendida nos dois sentidos: no de compromisso com as origens e no de originalidade, o primeiro sentido se colocando ao nível coletivo, o segundo, ao da individualidade. Note-se que o que se dirá aqui no que respeita à criação e criatividade, se bem que centrado na música, pode ser, **mutatis mutandis**, extrapolado para a vida Kamayurá no geral, altamente perceptível, esta, em termos de expressão própria de cada um, não violentadora, inclusive, da improvisação. Devo notar que tais características se revelam especialmente na pintura e plumária corporais, donas de esquemas continuamente enriquecidos pela contribuição pessoal (13).

A origem da música Kamayurá está no **máwe**, relacionada com a captura, por um herói cultural, de um **yawararuwiap**, '**máma'é** onça', especialmente imenso. Capturado este **máma'é**, os Kamayurá — que antes não "tinham" música —, extraíram-lhe do corpo todos os **marakatap**, isto ao tempo em que, arrancando-lhe o couro, realizavam o primeiro ritual. A música assim adquirida (14) é o modelo daquela música dos Kamayurá do **áng**, sendo, portanto, coisa da qual não se deve fugir sob pena de incrível empobrecimento, desumanização.

Ocorre, no entanto, que o **marakaarirup**, 'memória musical' (etimologicamente: 'caixa de música', a 'memória' referida à música), não consegue guardar toda a música dos Kamayurá, grande parte dela se perdendo, por esquecimento, pela morte de especialistas, etc. Então, a cada momento, as doações dos **máma'é** (do **máwe**) se dão, tais doações sendo feitas exclusivamente aos **maraka'ýp**, seja em sonhos, seja, mesmo, em passeios solitários destes pela floresta, pelas águas, etc. Tendo o **maraka'ýp** recebido a nova música, sua tarefa agora é a de **awýkýtyte**, 'elaborar', a dita, conceituada, esta, como um **-awýký**. Esta elaboração é feita pelo **maraka'ýp** através dos **ĩñémo'étaramarakatap**, 'instrumentos de aprender', 'aprender', aqui, no sentido de 'treinar'. Realizado o **-awýkýtyte**, a nova peça está pronta e pode, pois, ser tocada no **promo'éma'éamarakatap**, 'instrumento musical de ensinar' (no sentido, 'ensinar', de 'tocar mesmo') correspondente.

A aparição, no repertório Kamayurá, de uma nova peça é um acontecimento a um só tempo pomposo e delicado. Pomposo na medida em que os auditores — única ocasião em que isto acontece —, efetivamente tomam uma atitude de auditores diferenciados, fazendo silêncio, todos, para escutar, delicado, porque para o **maraka'ýp** — legítimo proprietário da música —, os auditores são, digamos assim, ladrões em potencial (15).

Na minha pesquisa de campo em 1974, houve duas situações que bem esclareceram isto. Takumã e dois **inámiepy** tocavam **yaku'i** no **tapuwi**. Tudo normal: nenhuma atitude dos circunstantes de audição diferenciada. Em dado momento, Takumã — depois de uma 'parada intermediária' —,

começou a tocar sozinho e assim continuou. Seus **inámiepy**, em silêncio, ouvindo; os circunstantes, calados, escutando. Findo o concerto, Takumã disse, de público: 'esta (música) eu peguei no lago. Foi **yaku'i** (o **máma'e** peixe) quem me deu. Aí eu trabalhei diferente bastante'.

A outra ocasião foi a seguinte: eu fazia uma entrevista com Tarakuay, ele tocando **2kuruta'i**. Pari ('irmão real' mais moço de Tarakuay e aspirante a **maraka'yp** das **yaku'i**; Tarakuay, o segundo na hierarquia do estilo, logo depois de Takumã, o virtuose) nos acompanhava. Tarakuay tocava muito, isto ao tempo em que me explicava coisas que eu lhe ia perguntando. Em determinado momento ele disse: 'acabou' e não quis mais tocar. Eu perguntei se ele não sabia mais peças. Ele disse que não e que estava cansado. Eu insisti. Ele disse: 'olhe, eu sei muitas ainda mas não vou tocar porque ainda não trabalhei diferente muito; **uru'amé** me deu; foi no sonho; foi ontem (há poucos dias atrás)'. Note-se que ele disse, resumidamente, isto, olhando especialmente para o irmão. Eu não entendi nada.

Depois disso, pedi explicações a Pari e ele me explanou que Tarakuay não tocou com medo que ele (Pari) roubasse as músicas novas, isto porque Tarakuay, ainda não as tendo 'elaborado', não as havia apresentado, formalmente, de público como sua **-awýkytyte** exclusiva (propriedade).

Confesso que, no caso de Takumã, auditivamente não consegui perceber a novidade das peças, eu que, aquela altura, me considerava já um bom conhecedor do repertório de **yaku'i**. Isto me foi desculpado por eu não ter ainda uma boa cabeça. Note-se que todos os circunstantes perceberam o fato novo, presumindo eu, portanto, que as ditas peças eram efetivamente novas, provavelmente, combinações e permutações ainda inexistentes, geráveis pela gramática do estilo.

Numa sociedade onde o prestígio é altamente manipulado pela contínua aquisição/atribuição de identidades sociais novas; onde o poder é altamente descentralizado; onde, inclusive, o próprio sistema social é altamente individualizador; a valorização do **maraka'yp** (etimologicamente: 'modelo de música') como criador é então grandemente pertinente (16).

Do ponto de vista da apropriação da música, note-se que cada estilo compõe-se de peças reconhecidamente possuídas por pessoas (**maraka'yp**) determinadas e de outras, de domínio comum. A apropriação pelo 'mestre de música' é efetiva, sendo ele especialmente pago — em ocasiões rituais —, pela execução de suas músicas, podendo, ele, inclusive, vendê-las a outros **maraka'yp**, caso isto não acontecendo seu filho mais velho as herdando.

Isto posto — não sendo a música vendida —, vê-se, logo, como a apropriação condiciona a sua transmissão, coisa que agora passo a estudar, chegando, assim, ao que se poderia chamar de plano didático-pedagógico.

A impressão que eu tive, a certa altura, dos Kamayurá, foi a de que não havia, simplesmente, música Kamayurá, mas sim, tão somente, a música da casa de Takumã (**yaku'i**), a música da casa de Wahu (**Kwaryp**), a da casa

de Mapi (**Payemeramaraka**), etc. Efetivamente, não há um só indivíduo Kamayurá que saiba toda a música Kamayurá, muito menos ainda, quase nenhum existindo que saiba dois estilos conceituados como **atyte**, 'diferentes', e não **awite**, 'semelhantes'.

Conforme se viu na **Introdução**, cada casa Kamayurá tem a tendência a ter um núcleo de irmãos (reais e classificatórios) masculinos, um, digamos assim, fragmento de patrilinearidade, para usar um artifício do meu modelo, do observador. Note-se que com as mulheres (e, pois, com a música de **Amurikumã** e de estilos mistos) isto não acontece, porque irmãs — em definitivo —, têm a direção da separação residencial, a uxorilocalidade sendo, como se viu, temporária. Observe-se, ainda, que mesmo — no caso dos homens —, que o núcleo se reduza à unidade (busca e atribuição de prestígio de juniores pela neolocalidade), ele se transformará em contigüidade residencial, irmãos tendo a tendência — quando separados —, de morarem em unidades imediatamente próximas.

Foi essa idéia da localização dos estilos musicais Kamayurá que me ofereceu, por assim dizer, o indício de que a transmissão musical aqui é francamente linear, hipótese, depois, amplamente confirmada, apenas com uma modificação: além de linear, a transmissão é paralela. Assim, ego masculino tem a tendência a continuar o estilo musical de seu pai e irmãos do pai, ego feminino, de sua mãe e irmãs da mãe.

A educação musical entre os Kamayurá começa bem cedo, devendo ser desenvolvida em termos lineares, em dois campos: no campo, por assim dizer, formal e no outro, vou dizer desta forma, participacional. Formalmente, para os homens, é **2awirare** o instrumento universal de aprendizagem, conduzindo às grandes **2uru'a**, tocada, seja pelo aprendiz isoladamente, seja em conjunto com seu **yýryp ténodat**. Note-se que há uma integração completa entre essas duas formas de execução, o toque isolado de **2awirare** sendo considerado como preparação do de em dueto.

Bem, isto, então, delimita o aprendizado formal para os homens. Aquele a que chamei de participacional se explicita pela participação do aprendiz — em que estágio de aprendizagem que ele esteja —, nas atividades rituais em que se inscrevem os instrumentos. Note-se que, de forma geral, o modelo de imitação dos adultos pelos meninos e jovens é um fato de alta pertinência Kamayurá, constante em todos os domínios didático-pedagógicos. Assim, o menino, na ascensão etária, terá sempre um arco cada vez menos miniaturizado com relação ao arco dos adultos, também uma canoa, um dardo de **yawari**, etc até que seja considerado apto ao exercício dos objetos mesmos, nas dimensões adultas.

Observe-se que este aprendizado não é somente musical, dos aprendizes sendo esperado interesse pelas coisas correlatas, como, por exemplo, mitos, dança, plumária, etc. Verifique-se aqui, de novo, que a cada estrutura de música sempre corresponde outras de mito e dança, como também de plumária e pintura corporais.

No que diz respeito às mulheres, tudo indica que o aprendizado quase que se reduz ao âmbito participacional, aprender **Amurikumãa3maraka**, canto do **Amurikumã'**, sendo tarefa feita através da pura e simples participação imitativa dos adultos no ritual correspondente. Verifique-se que **Amurikumã'** é o ritual exclusivo feminino, sendo, neste sentido, complementar do masculino, **Yaku'i**. É tão clara esta complementariedade que diversos informantes me explicitaram a idéia de que a música de um é idêntica à de outro, a diferença residindo tão somente no fato de que, em um caso são mulheres que cantam, em outro, homens que cantam e tocam.

A transmissão linear-paralela é, então, a grande mola da educação musical dos Kamayurá, apontando ela para a localização dos estilos em termos dos núcleos de residência. Observe-se que esta transmissão traz consigo a potencialidade da também transmissão da identidade social de **maraka'yp**. Observe-se ainda que, economicamente, esta formulação não implica em ganhos para aquele que ensina, pagamentos para quem aprende.

Rompendo esta sitemática em direção à "estratificação musical" é que se coloca a forma de transmissão por afinidade, a qual vai implicar na formalização maior e na relação econômica entre 'mestre' e 'aprendiz'.

Conforme se viu, o esquema de aprendizagem linear-paralelo releva a consangüineidade, em termos seja de filiação, seja de filiação partilhada. Dá conta, ele, do aprendizado das díades, como se viu, tendo eu me detido especialmente nos **Kwaryrare'yyamarakatap**, 'membros **marakatap** do **Kwarýp'**.

O aprendizado das tríades — aqui especialmente pensadas em termos das flautas **yaku'i** —, releva tanto a consangüineidade quanto a afinidade com relação a ego (**maraka'yp**), isto configurando a noção de aliança.

Os 'aprendizes' de **yaku'i** são ditos **hawat**, 'ganhadores', sendo eles entendidos como contratados do **maraka'yp**, o qual, por outro lado, deles depende porque sem aprendizes não pode ele desempenhar a sua atividade. Note-se que esses aprendizes recebem, em troca, do mestre, tão somente o estar aprendendo **yaku'i**. Observe-se que esta sistemática de aprendizagem tende, não a localizar o conhecimento musical mas, diacronicamente, a dispersá-lo pelas residências, isto porque o **ínamíepý** é um **maraka'yp** em potencial.

Ainda usando essa forma de transmissão por afinidade, se coloca o contrato explícito entre um aprendiz e um mestre, no caso — único que conheço —, do **Payemera3maraka**, 'canto de pajelança'. Assim, quando eu estava em campo, em 1974, Tarakuay, "asilado" Awití residente entre os Kamayurá, acabava de pagar a Wahu o aprendizado deste estilo, o pagamento tendo sido extremamente substancial para os padrões Kamayurá: um colar de onça, dois colares de caramujo e uma grande panela Waurá, isto tudo além de uma contínua atitude de 'aprendiz' perante Wahu (segundo na hierarquia do estilo), que a explorava, inclusive, sempre a ele pedindo favores e tarefas.

Para finalizar esta seção, note-se, portanto, a extrema importância do **maraka'yp** enquanto especialista concentrador do conhecimento e riqueza musicais, concentração esta que se vai colocar a nível, inclusive, de só ele conhecer completamente, com proficiência, os mapas e planos cognitivos do domínio, isto em termos também da construção dos **marakatap**. O ser **maraka'yp** ou ter consangüíneo **maraka'yp** implica, assim, numa alta capitalização de prestígio e econômica, o que vai representar contrapeso relevante na estrutura social dos Kamayurá, no plano, inclusive,, do faccionalismo.

a macro estrutura de realização do ritual: o -yat, 'patrocinador' o maraka'ÿp, 'mestre de música' ('oficiante') e os kamara, 'participantes'

A macroestrutura de identidades sociais responsáveis pela efetivação de todo e qualquer ritual entre os Kamayurá — semelhante, em parte, às apresentadas por Carneiro e Dole (1956-57) para os Kuikúro e por Basso (1973a) para os Kalapálo —, é ternária, subentendendo inicialmente uma oposição entre o **-yat**, 'patrocinador' (etimologicamente, 'dono') e o **maraka'ÿp**, 'mestre de música' — o 'oficiante' por excelência —, estas duas categorias, por sua vez, se contrapondo à, residual, de **kamara**, 'participantes', estes também ditos **hawat**, 'ganhadores'.

Observe-se que a contenção **macro-** aqui não é gratuita, efetivamente a estrutura em comentário constituindo apenas as categorias iniciais de uma taxonomia que vai se diversificar em muitas outras, a depender de cada ritual em particular (17).

Há dois tipos de **-yat**. Um primeiro, fixo, que recebeu tal identidade hereditariamente ou então, quando não assim, foi investido na mesma há muito tempo atrás, de sorte que, reconhecidamente, é ele, em termos de toda a aldeia, o indivíduo que concentra o patrocínio do ritual. O segundo tipo de **-yat** é circunstancial, sendo estabelecido como tal a partir de um contato recente com o **máma'ê** tutelar do rito. Note-se, no entanto, que este último **-yat** é o primeiro em potencial.

Observe-se que o 'patrocínio' significa um compromisso do 'patrocinador' com relação ao **máma'ê** que inspira o **torÿp**, tal compromisso se estabelecendo a partir de doença com que o **máma'ê** acomete o seu eleito, doença esta, necessariamente, 'espiritual' e não 'física'.

Quando qualquer indivíduo cai doente 'espiritualmente', isto significa que ele está em processo de comunicação com determinado **máma'ê**, esta comunicação podendo ser de tal intensidade a provocar, inclusive, a sua morte, seu roubo pelo 'espírito'. Doente o indivíduo, sua família contrata os serviços, inicialmente, de um **paye**, que vai tentar eliminar a situação através da intervenção na própria alma da vítima, assim como na alma do seu malefício. A intervenção se explicita pelo uso de elementos tais como sopros, sugações e fumaças, da essência mesmo, estes elementos, das coisas 'espirituais' (pneumáticas, aéreas). Se somente um **paye** não consegue restabelecer o doente, tem, a sua família, que contratar outros especialistas, chegando ao extremo de ter que patrocinar um **Payemeramaraka**, 'pajelança', ritual onde a vítima sofre a tentativa de cura por parte de toda a comunidade de **paye** da aldeia (18).

Restabelecido o indivíduo, ele, assim, fica compromissado no sentido da realização do ritual que o **mâma'ê** de sua doença inspira, tornando-se, então, **-yat**.

Há, pois, dois tipos de **-yat**, as relações entre os mesmos sendo hierarquizadas, isto na medida em que o **-yat** circunstancial, para realizar o ritual, tem que pedir permissão ao **-yat** já estabelecido, que lhe a concederá sob pagamento.

Observe-se que somente a **-a'y**, 'doença' do tipo 'espiritual' (**mâma-éapo**; de **mâma'ê**) capacita ao exercício futuro do **-yat**, a diagnose diferencial deste tipo de doença, com relação à 'física', sendo tarefa tanto do **moangakwahapap** quanto do **paye** (19).

Bem, isto posto com relação ao **-yat**, trato agora do papel do **maraka'yp**. Decidida, pelo **-yat**, a realização do **toryp**, contrata ele os serviços de um ou mais **maraka'yp** do estilo musical correspondente ao **toryp**, este contrato se estabelecendo a nível implícito e explícito, em termos de pagamento: durante todo o ritual os **maraka'yp** receberão comida do **-yat**, ao final do mesmo recebendo pagamento propriamente explícito e formal, via de regra uma grande panela ou colar de caramujo.

Contratado o **maraka'yp**, ele, por sua vez, contrata os seus 'aprendizes', eles tidos como **hawat**, já na medida em que receberão o aprendizado, já na medida em que, também, serão alimentados pelo **-yat**.

A colaboração dos **kamara**, 'participantes', generalizadamente também **hawat**, 'ganhadores', faz-se sentir paulatinamente, isto se explicitando pela própria estrutura de arregimentação do ritual que, começando sempre a nível intratribal, desemboca, no final, na participação intertribal. Note-se que estas duas fases do ritual são características do cerimonial xingüano, sendo de se notar que o começo do ritual engaja muito poucas pessoas, via de regra somente os parentes mais próximos do **-yat** e dos 'oficiantes' (**maraka'yp** e 'aprendizes'). Desenvolvendo-se o rito — ainda a nível intratribal —, pouco a pouco se vai notando a arregimentação de outros **kamara**, até chegar ao ponto culminante, intertribal, quando, virtualmente, todos os membros das aldeias intervenientes participam.

Note-se que o engajamento no ritual de um maior número de **kamara** está na proporção direta da capacidade do **-yat** de prover alimento para eles, neste sentido sendo ele ajudado por seu grupo residencial e, antes ainda de começado o rito, por outras pessoas, isto através de pescarias coletivas, basicamente.

Se, então, é o **-yat** quem patrocina o ritual, arcando com toda a economia do mesmo, a compensação que disto tudo ele receberá se explicita em termos tanto de prestígio — no decorrer e ao final do **toryp** —, quanto explicitamente econômicos: o ritual tendo para a aldeia a virtude de reequilibrá-la por completo, o seu patrocínio pelo **-yat** é tido como um serviço que

este presta a todos. Note-se que ao final do **toryp** cada cabeça de casa (**morerekwat**) paga explicitamente este serviço, colocando ao centro da aldeia seus **epý**, 'pagamentos', via de regra grandes panelas e colares.

Este breve resumo da macroestrutura de identidade sociais do ritual — que de forma alguma pretende ser uma descrição do mesmo em termos mais amplos —, mostra o peso que o **maraka'yp** tem no sentido da efetivação desta atividade crucial dos Kamayurá: o 'mestre de música' — a música, enfim —, como o ponto de entroncamento, como o **ofício** por excelência do ritual, sua liturgia.

os 2ñūmiama'ēare'yy: nota sobre o complexo das "flautas sagradas" entre os Kamayurá

A presente seção se propõe tão somente a sumarizar o tema em epígrafe, dele não podendo dar conta com profundidade maior, exigida, esta, somente, talvez, em termos monográficos, considerados aqui, também, problemas de espaço.

Fato etnográfico registrado continuamente na literatura de muitas áreas — especialmente América do Sul e Nova Guiné —, é aquele a que se costumou chamar de complexo das "flautas sagradas" (ou "rituais"), sub-sistema músico-mitológico e ritual que, centralizado em determinados aerofones (quase nunca somente do tipo flauta), se caracteriza, em rápidas palavras, pela exclusiva competência masculina, constituindo-se, de outro lado, em tabu para as mulheres.

No âmbito da Etnologia Sulamericana, Hugh-Jones (1974), antecedida por (sd), é a primeira contribuição sólida à compreensão do presente assunto, referindo-se aos índios Barasana, Tukano da área do Vaupés, no noroeste da Amazônia.

Brevemente, o que Hugh-Jones aí evidencia é a competência do complexo como codificador de uma iniciação masculina em direção à criatividade "simbólica", paralela, esta iniciação, àquela outra que dirige os homens para o poder "real" (21), no primeiro tipo de iniciação as "flautas sagradas" se colocando semelhantemente (embora retrogradamente) à menstruação com relação à iniciação feminina. O menstuar da mulher é, para os Barasana, o sinal biótico a lhe substanciar a identidade social adulta, femininamente configurada, esta, em termos de aptidão criativa. No homem, cuja madurez se definiria em termos não de criatividade mas de poder, a ausência de tão potente compulsão natural seria compensada "simbolicamente", isto sendo efetivado, entre os Barasana, através do complexo das "flautas sagradas".

Muito embora a ideologia da concepção, entre os Kamayurá, não faça consignar, exclusivamente, para o homem ou a mulher a responsabilidade no fabrico de crianças — esta ideologia se constituindo, como se viu, em termos cognáticos —, é nela fato a maior vinculação da mulher na direção da criação, considerado aqui que ao homem cabe a distintividade biológica, a substância, à mulher correspondendo a dimensão social da criatura, a sua elaboração em termos, digamos assim, de pessoa. Relembre-se que, enquanto que o pai oferece à criança o seu sopro vital, a sua alma, é a mãe quem lhe elabora o corpo (sangue, carne e ossos), dando-lhe, inclusive, as primeiras residências (barriga e, depois, sua própria rede) e, nascido o nenem, a alimentação do leite. Não será, pois, inadequado, reconhecer nesta ideologia Kamayurá cognática, na mãe a capacidade propriamente de criar, ela-

borar, no pai a de apenas transmitir o material desta criação, como se viu, não próprio seu, mas ancestral patrilinearmente.

Basicamente, portanto, o quadro proposto por Hugh-Jones, para os Barasana, poderá ser transposto para o caso Kamayurá, que, então se explicitaria assim, isto, naturalmente, depois de feita a contenção acima, que faz diferenciar a criação propriamente dita do material desta, as duas coisas formulando a concepção: a estratificação sexual seria codificada pelo binômio criatividade-poder, a investidura de mulheres e homens nas identidades adultas se fazendo através dos rituais de iniciação pubertária que, então, se estabeleceriam como mecanismos de afastamento da liminaridade característica da vida pré-adulta ambissexuada. Esses rituais, a cada passo, depois, reevocados no sentido do reforço contínuo das identidades codificadas, seriam, pois, os marcadores da estratificação sexual. Ocorre, no entanto, que o homem, não se satisfazendo somente com o poder "real" (e, paralelamente, a mulher não se satisfazendo somente com a criatividade "real"), quer a este acrescentar a criatividade (e, a mulher, o poder), característica das mulheres (dos homens, no caso do poder) e a ele (a ela — o poder) só viável "simbolicamente", essa insatisfação sendo um dos ruídos que subsiste no próprio sistema de estratificação sexual "real", tentativa, este, de superação da androginia original (22).

O que esse quadro revelaria, pois, seria a seguinte estrutura binária: de um lado, "ritos naturais" que, no plano da "realidade", o que fariam seria codificar a condução do homem para o poder e, da mulher, para a criatividade; do outro, agora o plano "simbólico": homens para a criatividade e mulheres para o poder, uma inversão da "realidade" que se apoiaria não mais em "ritos naturais" mas, sim, em "naturezas rituais".

Lembro que a presente seção estudará — com aquela perspectiva exploratória já consignada —, apenas uma parte dessa estrutura, a outra parte, a que aponta para o poder, "simbólico" das mulheres e "real" masculino, aqui não sendo abordada (23).

Conforme se viu antes, os **2ñúmiama'éare'yy** são o subconjunto tipo **-are'yyamarakatap** responsável pela parte de entroncamento (música) do ritual do **Yaku'i**, que, como todo **toryp**, entra no mito, saindo na dança (entre a plumária e a pintura corporais). Note-se que este rito pode também, sinonimamente, ser chamado de **hoka'ytap** (etimologicamente 'coisas da casa da água'; é a outra palavra para **tatap**, **tapuwí**, 'casa das flautas'), ou de **2ñúmiama'éatoryp** (etimologicamente, 'ritual dos **2ñúmiama'é**).

Muito embora eu não tenha tido ocasião de documentar uma realização "espontânea" deste rito — a que presenciei tendo sido feita a meu pedido —, consegui reunir uma grande massa de dados sobre a sua "suite" ternária seqüencial". Note-se que o **Yaku'i**, segundo parece, ainda não foi documentado "espontaneamente" por estudante do Alto-Xingu, sua periodicidade não-se submetendo a um esquema sazonal-anual, seu período —

possivelmente como o do ritual complementar de **Amurikumá** —, sendo muito longo, ou irregular.

Os **2ñúmiama'éare'yy**, como qualquer um dos subconjuntos tipo **-are'yy**, constituem-se de uma categoria central (as flautas **yaku'i** ou **2ñúmiama'é**) e de outras, periféricas, as relações entre as mesmas se definindo em termos metafóricos de um grupo de parentesco orientado na direção daquelas flautas, o ego, pois, de um **kindred**, este grupo sendo, como se viu, um característico da organização social dos Kamayurá.

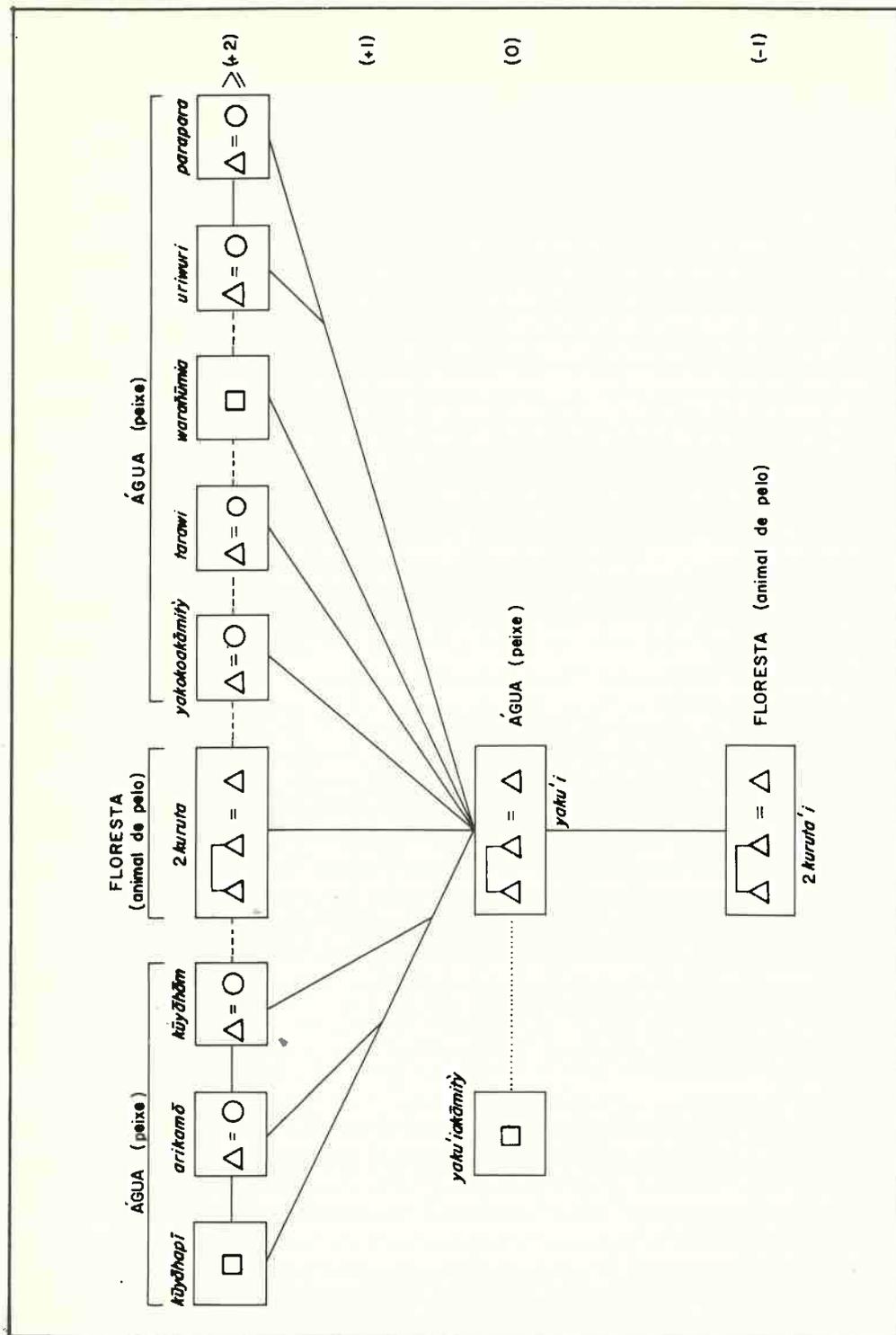
Como se viu, também, além de ego (que é uma tríade) os membros do grupo são unidades ou triádicas, ou diáticas, ou monádicas, a classificação se limitando, acima, pela geração +2 ("emicamente" identificada com qualquer geração acima de +2), e, abaixo, pela geração -1, notando-se, interessante, que a geração +1 não comparece no sistema, isto apontando para o fato de que a este ego só interessa 'ancestrais' e 'filhos', 'pais' não sendo, aqui, significantes. Observe-se — com relação à ausência de 'pais' —, que a substância de qualquer ego para o Kamayurá é apenas **transmitida** pelo 'pai', efetivamente sendo ela 'ancestral' patrilinearmente.

O sexo dos membros deste grupo é ambíguo, isto, inclusive, sendo reforçado pela idéia de que cada uma de suas unidades isto o são somente no que respeita ao grupo, interiormente sendo diversidades (díades, tríades, etc). Enquanto unidades, pois, cada instrumento é andrógino.

Acrescente-se, mais, que as noções de linearidade e colinearidade não são postas, aqui, em funcionamento, sendo, isto sim, fundidas na direção de uma noção de, apenas, relação genealógica geral. Finalmente, lembre-se o fato de que cada unidade do **kindred** tem um meio de origem, no caso: água (rio, lago) e floresta. Faço na página seguinte o diagrama de parentesco dos **2ñúmiama'éare'yy** (24).

As flautas **yaku'i** são a tentativa de réplica — nunca igualada aos modelos —, dos protótipos que Mawuciní pacificamente aprisionou das águas. Estes protótipos das águas são peixes primevos, as réplicas sendo de madeira, da floresta. Aprisionados os modelos, Mawuciní copiou-os em pau, destes, no entanto, só brotando voz quando devidamente alimentados com pimenta e fumaça de cigarros — coisas da essência do fogo, piréticas —, e água. Em seguida à replicação, o herói construiu seu lugar de guarda específico, o **tatap** (etimologicamente, 'fogo') ou **hoka'y** (etimologicamente, 'casa da água'), **tapuwí**.

Note-se que **yaku'i**, etimologicamente, é 'jacu pequeno', a esta desintensificação do pássaro (jacu) não correspondendo 'peixe' empírico (do **áng**), mas, tão somente, um **máma'é** do **mawe**. Observe-se também que o **tapuwí**, localizando-se ao centro da aldeia Kamayurá, é o espaço por excelência masculino, nele, no **áng**, a mulher não podendo penetrar: só **akwama'é**, 'homem' ('quente por excelência', etimologicamente).



Guardadas, as réplicas, no **tatap**, Mawucinī entregou-as aos homens. Ocorre, no entanto, que, os homens de posse das flautas, as mulheres as roubaram, invertendo-se, assim, toda a "realidade": agora as mulheres tocam **yaku'i**, pescam, etc, os homens devendo ficar em casa, preparando comida ou, na roça, trabalhando a mandioca.

A revolução foi, no entanto, coibida: Morenayat (um herói cultural; etimologicamente: 'dono do Morená') retomou das mulheres as **yaku'i**, para tanto tendo-as amedrontado com os 'zunidores' **parapara** e **uriwuri**, ferozes entidades (**māma'é**) também aquáticas, da essência, respectivamente, do peixe e da serpente.

Note-se que tanto o roubo quanto a retomada das flautas, se bem que centradas em **yaku'i**, foram também das outras flautas **2kuruta** e **2kuruta'i**.

Este mito — apresentado de forma extremamente livre e reduzida —, pode fornecer o esqueleto da **carta** (no sentido de Malinowski) que subsidia a compreensão dos **2ñūmiamā'éare'yy**: os modelos das "flautas sagradas" são entidades aquáticas na sua grande maioria, só **2kuruta** e **2kuruta'i** tendo vindo da floresta, coisa que estudarei mais a seguir.

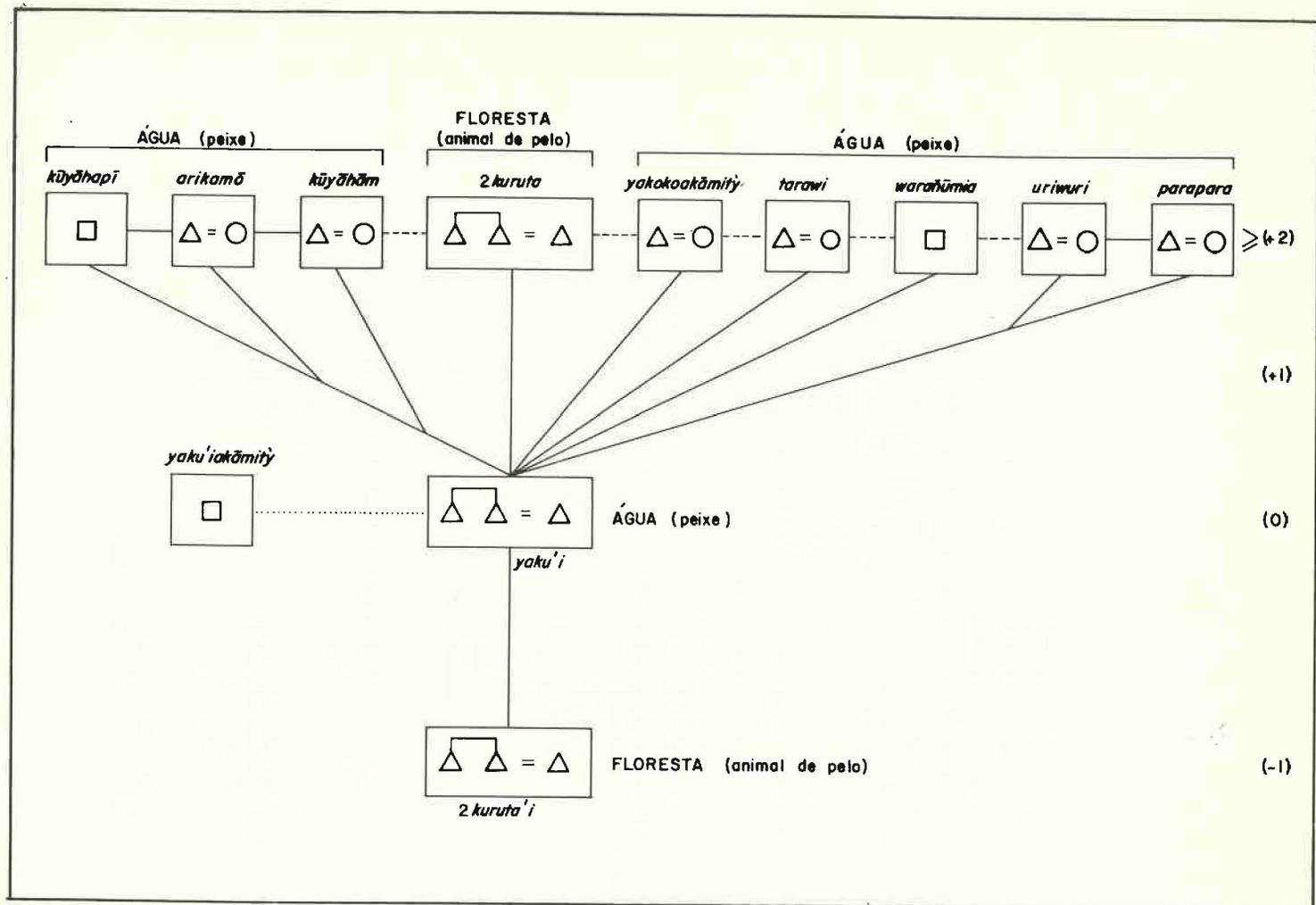
Essas entidades, então, vieram da água para o fogo, do frio para o quente. Note-se que muito embora **yworýcāng**, 'frio', não indique 'mulher' (que é **kūyā**), das mulheres — por oposição aos **akwama'é**, 'homens' ('quentes por excelência') —, se diz serem frias.

As idéias que vêm do mito são dramatizadas pela ritualização: quando da realização do rito do **Yaku'i**, as portas das casas residenciais são fechadas, mulheres e crianças de lá não podendo sair. O ritual se desenrola no terreiro e dentro do **tatap**, o tipo de pintura corporal usado pelos homens maduros aqui recebendo o mesmo nome da menstruação biótica feminina: **maycurámiko**. No ritual, dramaticamente, os maduros são ditos estarem 'de sangue', sendo, assim, proibidos de relações sexuais, o que conforma uma sua reclusão. Note-se, por outro lado, que também as mulheres estão, neste momento, reclusas: simplesmente não são permitidas de verem o ritual.

Com relação à flauta **2kuruta**, ela é dita ser 'instrumento' de **mýra**, 'velho', sua execução sendo apreciada como especialmente difícil. Complementarmente, as **2kuruta'i** são as **lñémo'éta**, 'coisa de aprender', das **yaku'i**.

Observe-se, agora, o meio de origem dessas duas últimas flautas: a floresta, sendo elas identificadas com animais de pelo. A dieta Kamayurá, como se viu, é constituída — no que respeita a animais —, por peixes e pássaros, só aos 'velhos' sendo permitida a alimentação com base em animal de pelo, o macaco.

É inevitável, aqui, a comparação da **2kuruta** e **2kuruta'i** com o conjunto das coisas normalmente não comíveis, os restantes das "flautas sagradas" sendo identificadas com peixes e pássaros, o comível por excelência.



Devo dizer que não considero aqui o **yaku'iakamity**, 'chocalho de **yaku'i**', membro não exclusivo do conjunto em estudo. Note-se, inicialmente que o seu parentesco com **yaku'i** é desintensificado, transformando-se em 'amizade'. Sua origem mitológica — sendo ele construído com castanhas de pequi —, está relacionada com a do próprio fruto, cuja árvore nasceu da carbonização de um jacaré sedutor de mulheres casadas, por isto assassinado por um dos maridos ciumentos.

Recapitulando, pode-se dizer que os **2ñumiama'éare'yy** são, prototipicamente, seres aquáticos, peixes sobretudo, que provocam 'sangue', i.e. menstruação, isto à exceção de **2kuruta'i** 'instrumento' de 'aprender' a 'ter sangue' — e **2kuruta** —, de 'velhos', pessoas que não mais 'têm sangue'. Note-se que **yaku'iakamity** não é instrumento exclusivo do conjunto, sendo o resultado da transformação, através do fogo, de um animal aquático (o jacaré) em árvore. Observe-se, finalmente, que na execução do ritual o **yaku'i** subentende a reclusão em separado de homens e mulheres, relações sexuais aos homens em performance sendo estritamente proibidas, assim como é proibida às mulheres a visão do rito.

Brevemente apresentados os **2ñumiama'éare'yy**, trato agora, muito resumidamente também, da menstruação biótica feminina. No mito, a menstruação se origina da penetração de peixes ferozes na vagina da **küyáaru-wiap**, 'mãma'e' mulher', isto quando esta se banhava no lago. Entrados os peixes, atingiram-lhe o útero, sendo que a partir daí mensalmente o mordem, intensamente.

Note-se, no plano do **âng**, que quando a mulher menstrua pela primeira vez, ela é posta em reclusão da qual só sairá para casar, esta reclusão se repetindo a partir daí toda vez que menstruar de novo, já adulta: aqui ela se recolhe, não podendo comer comida quente (inclusive "comer **akwama'é**," 'homem' — o 'quente por excelência'; "comer" no sentido das relações sexuais) nem peixe, lhe sendo vedado, inclusive, banho de imersão.

Antes de menstruar, no **âng**, a **küyá**, 'mulher', ainda é **kúnúmet**, 'criança' (masculino ou feminino), estéril e proibida de sexo. Vinda a menopausa, ela é **matýt**, 'velha', sexualmente ambígua e perigosa.

Meu interesse agora é mostrar como entre os **ñumiama'éare'yy** (e sua música) e os homens, de um lado, e a menstruação (e as relações sexuais) e as mulheres, de outro, há uma relação de completa proporcionalidade, assim expressa:

$$\frac{2ñumiama'éare'yy}{homens} = \frac{menstruação}{mulheres}$$

Karu, 'comer' — nos dois sentidos, notando-se, conforme se viu, que, sexualmente, para os Kamayurá, são as mulheres que comem os homens

—, é algo sobre o que o Kamayurá muito elabora: o que comer, o que não comer, etc, este fato tendo muito a ver com o outro, de que, através de comer, coisas poderem ser criadas ou destruídas, para o Kamayurá a água (frio) sendo o criador por excelência, o fogo (quente) tendo a tendência inversa, da destruição.

O que no subconjunto dos **2ñumiama'éare'yy** é homólogo da menstruação feminina é todo o instrumental cujo meio é aquático, ("criador") isto centralizado nas flautas **yaku'i**. Note-se que esses instrumentos são executados tão somente pelos adultos maduros. **2kuruta** é instrumento de velhos, **2kuruta'i** de jovens, exatamente as duas classes etárias que, no rito, não se pintam de 'sangue': de um lado, jovens ainda não-menstruados, de outro, velhos em menopausa, ambos 'não comíveis por excelência.

A homologia entre os dois sistemas de diferenças é insofismável, ambos dividindo (classificando) o conjunto das pessoas em três coleções. A primeira delas é a dos que ainda não possuem o atributo que cada sistema representa, a segunda sendo formada pelos que o têm plenamente e a terceira sendo arregimentada de acordo com a cessação do mesmo.

A exclusividade masculina ou feminina, respectivamente, do complexo das "flautas sagradas" e da menstruação tem sido vista por muitos estudiosos como indicação de separação abrupta entre os sexos, não raramente tendo servido, inclusive, como argumento no sentido da assimetria, em termos de poder, entre os mesmos. Com relação ao Alto-Xingu, a bibliografia o que tem dito sobre o tema — o pouco que tem —, é que o "culto do **yaku'i**" implica na solidariedade masculina, os homens se vendo superiormente às mulheres (25). Minhas observações parecem indicar também esta solidariedade, só que não em termos desta superioridade mas, exatamente, em termos inversos: a prática dos **2ñumiama'éare'yy** (da menstruação masculina) parece apontar para um sentimento de desvantagem masculina ante o fato de serem as mulheres que criam crianças, delas concretamente enchendo suas barrigas e a elas empiricamente parindo, tanto isto se verificando que escolheram, os homens, a menstruação como significante da sua ritualização talvez mais relevante, a menstruação sendo, como é, o sinal biótico todo poderoso desta criatividade patente. Assim, o sistema o que querará veicular será, antes, desejo de reunião, isto coincidentemente com a androginia que os mitos tanto se esmeram em estabelecer originalmente.

NOTAS

(1) A postura defendida no texto com relação à não prisão das estruturas em estudo a nenhum domínio em particular, de certa maneira representa divergência da conhecida colocação, de Claude Lévi-Strauss, da **bricolage**, isto na medida em que, parece, aí, o antropólogo francês não confere estatuto propriamente lógico, entre outros sistemas, ao mito, este tendo lógica apenas emprestada de outros conjuntos (como, por exemplo, a estrutura social), tomados, os últimos, como os efetivamente lógicos. A minha postura não coloca, pois, o meta-sistema em estudo como lógico na medida desta **bricolage**, de

resto uma outra visão do modelo tão criticado na **Introdução**, da prevalência da "cultura" ante, entre outras coisas, a "música". (Sobre a **bricolage**, conforme Lévi-Strauss 1962b).

- (2) Com **discurso etnográfico** Keesing (1966) quer se referir ao modelo nativo, "êmico", com o oposto, **discurso etnológico**, do observador, "ético".
- (3) Ramos e Peirano (1973: 1-4) oferecem um resumo da antropologia do ritual, para tanto examinando as posições de Leach (1965, 1966) e Turner (1964, 1967, 1971). Definem ritual como "sistema de comunicação que se manifesta através de uma cadeia sintagmática de comportamento estruturalmente fixa, cujos elementos estruturais são símbolos". Note-se aqui, em primeiro lugar, a não exclusividade do ritual em termos religiosos (havendo, assim, "ritos sociais") e, em segundo, o uso do conceito de **bricolage** de que, rapidamente, tratei na nota 1, acima. Devo dizer que acho a definição válida, aqui a reduzindo aos fenômenos religiosos tão-somente devido à postura Kamayurá de **toryp**. Acrescente-se, no entanto, que não vejo nenhuma necessidade do emprego da **bricolage** aqui.
- (4) O Kamayurá usa dois pronomes pessoais correspondentes a "nós": **or-**, que exclui a pessoa sobre quem se fala ('ele') e **yene**, que a inclui.
- (5) Existe já uma relativamente desenvolvida bibliografia do ritual xingüano que, no caso do **Yawari**, começa com Galvão (1950), chegando a Basso (1973a), passando por Zarur (1972), entre outros. Do **Kwarýp** trata, especificamente, Agostinho (1974) e Basso (1973a) muito rapidamente. Minha experiência neste campo do ritual xingüano se baseia na documentação completa que fiz, em 1959, do **Amurikumã**, com Pedro Agostinho e, em 1974, do **Yawari**, **Namí**, **Mawurawa** e **Payemeramaraka** ('Pajelança'). Não registro as etnografias correspondentes aqui por uma questão de escopo e espaço.
- (6) Sobre a plumária e a pintura corporais do Alto-Xingu a bibliografia é extremamente escassa e, sempre, de reconhecimento. Conforme, por exemplo, entre outros, Mú d-Becquelín (1975).
- (7) O mito de origem de **yaku'l** começa com o episódio do aprisionamento das flautas por Mawucini, das águas de um lago. Os **mãma'é** — peixe (que se acompanhavam, lateralmente, de dois **tarawí**, também **mãma'é** — peixe) só foram presos porque quiseram, intencionalmente, que com isto os Kamayurá viessem a aprender a sua música. Sobre este mito, consulte-se Agostinho (1974a: 113-128).
- (8) Devo deixar claro que o uso que aqui faço de **reclassificação** não implica em nenhuma relação diacrônica com **classificação**, entre as duas, portanto, não postulando eu nenhuma seqüenciação histórica.
- (9) O eclipse da lua parece se relacionar, para o Kamayurá, com a menstruação do dito astro devendo eu notar que, possivelmente, estará também vinculada ao ritual do **hy'yramaraka**, (etimologicamente: 'música do arco'), este, por sua vez, com a guerra. Logo após o eclipse toda a música Kamayurá foi executada resumidamente, i.e. sub-repertórios de cada estilo, o que me deu uma amostra maravilhosa do sistema musical em estudo. Tal amostra durou cerca de dia e meio, a partir, imediatamente, do fim do fenômeno. A explicação que me deram desta espécie de transe, eu não consegui elaborar: dizia-se que, caso a música não fosse tocada, ela corria o perigo de ser esquecida. Note-se que especialmente as crianças recém-nascidas foram, durante o transe, cuidadas pelos **paye**.
- (10) Sobre o simbolismo esquerda-direita, também grandemente vigente entre os Kamayurá, veja, entre outros; Hertz (1960), Needham (1960) e Beidelman (1961). Note-se que aqui a esquerda é marcada sempre negativamente, ao menos em potencial. Veja Gregor (1969,

1970) sobre os perigos da poluição que o ato sexual representa para os Mehináku, perfeitamente transponíveis para o caso Kamayurá, neste ato as secreções femininas (especialmente menstruação) sendo particularmente perigosas. Note-se que também os afins são sinistros, todo afim de ego sendo um 'feiticeiro' em potencial. No final, verifique-se como aqui é interessante o fato de a mulher ser maior que o homem no processo de geração, isto considerando-se que o maior é, por excelência, o gerador para o Kamayurá, que professa, por outro lado, uma ideologia concepcional francamente cognática (veja **Introdução**).

- (11) Faço aqui uma diferença entre oposição e complementariedade que, de certa maneira, terá algo a ver com a que Radcliffe-Brown (1952) faz entre **oposição** e **integração** que reunidas, formulam o conceito de **poemos**, emprestado de Heraclito. Com **oposição** me refiro, basicamente, à idéia de simetria, ou seja, há um módulo a ser positivado (+) ou negativado (-). **Complementariedade** implica, por outro lado, na existência de um módulo resultante entre os comparanda, os dois se sintetizando numa entidade de ordem superior. Assim, vejo o **Kwarýp** como oposto do **Yaku'l** na medida em que o primeiro aponta para a morte (extinção), o segundo para a criatividade, o módulo sendo a vida, que se extingue ou se estabelece. Complementares são, por outro lado, o **Yaku'l** e o **Amurikumã** — ritual exclusivo feminino —, o módulo resultante sendo a androginia que supera a masculinidade e a feminilidade.
- (12) Quanto à doação pelos **mãma'é**, note-se que ela pode ser intencional (caso do **yaku'l**, veja nota 7) ou não, neste último caso se configurando o roubo como forma de aquisição. Tarakuay me disse que diversas de suas composições para **yaku'l**, foram roubadas dos peixes **-mãma'é**, quando ele passava, de canoa, no lago, e as entidades tocavam-se música. Ele parou, aplicou bem a cabeça, (note-se que não os ouvidos) e guardou as músicas. Sobre composição, veja, adiante, neste capítulo.
- (13) A tendência de qualquer "outro" é padronizar qualquer "nós", neste sentido a Antropologia Social se constituindo, perfeitamente, num subsistema cultural e social. A partir, no entanto, basicamente, de Firth (1964), modelos, digamos assim, opcionais começam a se desenvolver na disciplina, isto indo desembocar, importantemente, na abordagem de tomada de decisões. Sobre a pintura e a plumária Kamayurá, note-se que elas terão, naturalmente, esquemas gramaticais, de tal sorte estes se constituindo, no entanto, a ponto de poderem incorporar organicamente a expressão individual e o improvisado.
- (14) Note-se que a música é, para o Kamayurá, uma aquisição, como, por exemplo, a língua falada (doada pelo urubu-rei), o fogo, a mandioca, etc, nos seus discursos míticos os Kamayurá deixando bem frisado que antes dessas aquisições eles eram 'parecidos com felinos' (**miyarawite**).
- (15) O primeiro **yaku'iamaraka'ýp**, '**maraka'ýp** de **yaku'l**' dos Kamayurá é, consensualmente, Takumã, o 'representante da gente', em seguida a ele se colocando Tarakuay (seu primo paralelo) e Tawakumã (irmão real). Takumã é tão cioso da sua propriedade musical que raramente toca, evitando, assim, o roubo das músicas por **maraka'ýp** menos dotados.
- (16) Dole (1966) e Gregor (1969, 1970) mostram como as estruturas social e política, respectivamente, dos Kuikúro e Mehináku são altamente descentralizados e fluidas, o último autor se baseando especialmente na, digamos assim, fluidez do sistema de relações no sentido desta não padronização individual. A alternativa que existe aqui — tome-se como princípio que os Kamayurá são também típicos a esse respeito —, é a acumulação de identidades sociais rituais, a do **maraka'ýp** nesta medida aí se inscrevendo (como as de **paye**, **yat**, etc.)
- (17) Dole e Carneiro (1956-57) estabelecem para os Kuikúro três categorias: o patrocinador, o pedidor (**asker**) e o oficiante (**player**). Já Basso (1973a), duas, para os Kalapálo: dono

- (oto) e responsável pela performance (ify). Note-se aqui o equívoco dos dois autores em reduzirem somente a essas categorias todo e qualquer ritual xingüano, elas não passando, efetivamente, apenas das categorias iniciais da taxonomia que se vai diversificar enormemente em outras, específicas, a depender de cada ritual (veja Agostinho 1974, para o caso do **Kwarÿp**, que conta, pelo menos, além do 'dono' e 'oficiantes' com as seguintes outras identidades: 'dono do discurso', 'dono do morto', 'dono do caminho', etc). De qualquer sorte, verifique-se que os dois registram as categorias capitais de 'patrocinador' e 'oficiante', Dole e Carneiro ainda documentando o segundo tipo de **-yat** do meu texto (**asker**). Todos os dois, no entanto, se equivocam novamente ao não perceberem a categoria dos **kamara**, 'participantes', ou **hawat**. Quanto a **kamara** — que parece ser fonetização Kamayurá do Português **camarada**, e não, como se diz, "corruptela", conceito linguístico etnocêntrico —, observe-se que o lexema tem uso também enquanto oposto de **morerekwat**, neste sentido a extensão sendo perfeitamente razoável, pois os 'participantes' do ritual isto o fazem enquanto pessoas de prestígio mais baixo, não de **morerekwat**.
- (18) Note-se que o ritual coletivo de cura — que documentei intensiva e extensivamente —, é dito **Payemeramaraka** (etimologicamente: 'música da comunidade dos **paye**'). O rito que documentei tinha a Takumã como **a'yyat**, 'dono da doença', doença esta, 'espiritual' (segundo os médicos da Escola Paulista de Medicina, na época presentes na área, simplesmente inexistente), o que foi diagnosticado em mesa-redonda com a especial participação de Mapi (primeiro **payemeramarakaamaraka'ÿp**, '**maraka'ÿp** de **Payemeramaraka**) e Wahu (segundo e, ao mesmo tempo, **moångakwahapap**, 'médico-farmacólogo'), além de todos os **paye** da aldeia. Devo registrar que Takumã investiu na sua cura praticamente toda a sua riqueza (colares, painéis, rifles, etc), tendo se ausentado da vida (**manóátáplacá**, 'morte pouquinho') cotidiana da aldeia durante cerca de mês inteiro. O ritual foi realizado somente depois de repetidas tentativas de curas individuais por diversos **paye**. Ao final do ritual, depois de uns dez dias, ele começou a se recompor. Observe-se que durante todo o tempo de sua doença Takumã só comia pimenta e fumava cigarros, pouca água bebendo. Não se levantava senão para as necessidades, no que era ajudado pelo filho, Kotok. Eu, muito preocupado com o estado de meu irmão mais velho (que assumia um comportamento semelhante ao do esquizóide de minha subcultura), sempre conversava com Pari sobre isto, que, em contraposição me dizia que, depois da cura, Takumã seria um **paye** melhor ainda, pois estava ganhando um novo **mama'é** tutelar (já possuía cinco) e, assim, a possibilidade de cobrar mais caro pelas suas consultas, depois de curado. Sem querer dizer que Takumã não estava realmente doente, digo, no entanto, que a sua doença terá tido um alto grau de intencionalidade e conveniência sua, coisa, no entanto, a que o modelo nativo não se adequa muito bem.
- (19) A doença 'física' é causada, segundo o Kamayurá, por malefícios da ordem 'natural' das coisas do mundo, a 'espiritual' por aqueles da 'sobrenatural'. O malefício do **moangyat**, 'feiticeiro' (etimologicamente: 'dono das drogas'), parece se estabelecer num domínio intersecção 'natural'-'sobrenatural'.
- (20) A presente seção é uma espécie de resumo do meu trabalho De Menezes Bastos (sd), este, por sua vez, baseado no trabalho final que apresentei ao Seminário de Etnologia Brasileira, ministrado pelo Prof. Roque de Barros Laraia, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, em 1974. Agradeço, inicialmente, ao Prof. Peter Silverwood-Cope as idéias que me ministrou sobre o tema, ao Prof. Roque a leitura do trabalho final, ao Prof. Anthony Seeger, do Museu Nacional, a iluminante crítica do trabalho acima, já no prelo. Naturalmente, nenhuma dessas pessoas citadas tem aqui, no entanto, responsabilidade pela minha postura.
- (21) Com "realidade" me refiro aqui ao plano adaptacional, as organizações social, política e econômica sendo o primeiro nível de sua explicitação. O plano "simbólico", neste contexto, por oposição, é o puramente ideológico, de feição tão-somente prescritiva.

- (22) Muito embora, entre os Kamayurá, os papéis sexuais se estabeleçam desde o nascimento, a ambissexualidade dos pré-pubertários é evidente, na medida em que eles são sexualmente inativos. Note-se que estratificação, a esta altura, se coloca no plano da socialização, a imitação paralela das crianças com relação aos adultos sendo o seu mecanismo. Observe-se que a classe etária **kúnúmet** abarca meninos e meninas pré-pubertários. Quanto à androginia original, me refiro, aqui, ao plano mitológico, os personagens primevos sendo, por excelência, também, ambissexuados. Coloco-me, assim, perto de Freud (1973: 16) no que respeita ao tema da estratificação sexual, por ele focado em termos sócio-culturais, pouco apelando para o estritamente biótico.
- (23) A segunda parte dessa estrutura incluirá pelo menos o ritual do **Amurikumá** e a organização política dos Kamayurá. Embora Pedro Agostinho e eu tenhamos, em 1969, documentado integralmente o **Amurikumá**, nenhum estudo sobre o mesmo foi ainda realizado.
- (24) Nesse sistema o vocativo que ego usa nos mitos para todos aqueles que estão na geração + 2, ou superior, é o de **tamáy** 'pai do pai' ou 'qualquer ascendente da geração + 2 em diante' sendo que o personagem da geração -1 é indicado por **pl'a**, 'filho' ou 'filho do irmão'. Além disto, ego é, não parente, mas **yÿrÿp** do **yaku'iakámitÿ**. No diagrama, este último tipo de relação é representada por uma linha pontilhada entre os dois. No mesmo diagrama: Δ , masculino; \bigcirc , feminino; \square , ambissexuado; \equiv , casamento; \cdots , filiação partilhada. Finalmente, o retângulo inscrito quer indicar que a unidade inscritora é ambissexuada.
- (25) Zarur (1972) oferece uma visão, digamos assim, econômica do "culto de **yaku'l**", relacionando-o com a própria capacidade produtiva dos Awetí. Basso (1973a), por outro lado, coloca-o em termos, basicamente, de solidariedade masculina, mais adiante não indo. Se bem que a postura de Zarur me pareça fundamental — efetivamente, o ciclo do **yaku'l** sendo um dos relógios econômicos dos xingüanos —, não se poderá reduzi-lo a somente esta faceta, eliminando-lhe as potencialidades na área explicitamente mágico-religiosa.

conclusão

na realidade, a obra de [nome] é a primeira
obra de [nome] e a primeira
obra de [nome] de [nome].

“Não existe uma antropologia da comunicação. Minha justificativa para estudá-la é a crença em que pode existir e em que há indícios de que está nascendo.”.

(Hymes 1973:9)

os Kamayurá, o Alto Xingu e a música: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu.

A epígrafe acima bem ilustra a minha postura no escrevendo esta **Conclusão**: se, por um lado, posiciono-me francamente na direção do estabelecimento de uma Antropologia da Comunicação, Antropologia esta que se proponha — na linha semiótica de Saussure (1967: 59-62) e, pois, sem nenhuma privilegiação lingüística —, a dar conta da comunicação em termos sócio-culturais, por outro lado me coloco, convenientemente, em contenção, isto na medida em que esta promessa de disciplina apenas ensaia os primeiros passos (1), a presente contribuição — de médio alcance —, se definindo, pois, tentativamente por natureza.

O caminho da Etnomusicologia até a Antropologia da Comunicação, feito na medida em que a primeira — parece, afinal, que por substância infeliz sua —, simplesmente não consegue deslindar o seu dilema inaugural, ao invés de representar desprezo perante aquela disciplina, quer significar, primeiro, tentativa de superação crítica sua, segundo, convencimento de que a música não deve cientificamente estar reduzida e isolada a em si própria em termos enigmáticos, pelo contrário se devendo abordá-la como o fenômeno universalmente humano que é, por natureza ligado a tantos outros fenômenos universalmente humanos, como, por exemplo, a língua falada.

A existência da **sociedade xingüana**, sem “língua xingüana”, i.e. consideradas a ininteligibilidade lingüística e a incipiência do polilingüismo entre os seus grupos formadores, tem sido respondida de forma inconsistente pela bibliografia, seja, isto, através do levantamento da ausência de língua franca na área, seja, também, correspondentemente, pela não exploração conveniente da vigência de sistemas culturais — como, importantemente, entre outros, o cerimonial —, altamente partilhados pelos referidos grupos, sistemas estes de expressiva pertinência comunicatória em termos xingüanos. No sentido da constatação desta postura, veja-se Schaden (1969), Basso (1973a e 1973c) e Monod-Becquelin (1970 e 1975), entre todos os outros.

A detecção dessa ausência, inter-relacionadamente com a não prospecção dessa presença, implícita ou explicitamente tem se baseado em ar-

gumentos, ou falta destes, de diversas naturezas, dois deles, no entanto, sobressaindo: a comparação do Alto-Xingu com outras áreas intertribais multilingüísticas (2) e o constrangimento verbal-cognitivo da Antropologia, que aqui se manifesta na medida em que supõe-se que a comunicação, intertribal no caso, forçosamente há que se realizar no plano lingüístico. Junto a esses dois "finca-pés", deve-se ainda adicionar a esse quadro uma não perfeita manipulação pelos etnógrafos da própria noção de **língua franca** ou **geral**.

Se instrumentalmente se definir **língua franca** como o sistema de comunicação lingüístico de que fazem uso intergrupais os membros dos grupos — lingüisticamente ininteligíveis entre si —, de um sistema social, no caso, por exemplo, do Noroeste da Amazônia, do Vaupés — área com a qual, inabilmente a este respeito, o Alto-Xingu tem sido comparado (Schaden 1969) —, só as línguas tribais ali não são francas (Sorensen 1971), no do Alto-Xingu, somente o português o sendo, e, isto, aos níveis, somente, xingüano-não xingüano e interétnico, conforme explorado na **Introdução** (3).

Por outro lado, note-se que, no Vaupés simplesmente não há ritual intertribal (Silverwood-Cope, 1976), no Alto-Xingu este sendo o sistema talvez mais relevante no contato entre as tribos.

Observe-se, assim, que Vaupés e Alto-Xingu — o Vaupés aqui tendo o sabor de exemplo de uma reflexão de ordem geral —, são situações entre si muito diferentes para que com base em uma se exija da outra compromissos comparativos de qualquer espécie, impertinente, pois, aqui resultando a detecção de qualquer ausência, detecção esta que, aliás, vem a ilustrar como, no que respeita ao presente tema, a bibliografia xingüana tem se importado mais com comparar do que, com efeito, com estudar o Alto-Xingu. Observe-se ainda, de resto, que as diferenças, desse campo, entre as duas áreas, estarão apoiadas em outras, de outros domínios, indo, estas últimas, desde as estruturas sociais dos grupos pertinentes até a história do contato dos índios com o mundo dos brancos (4).

Isso posto no respeitante à comparação, chego à segunda parte de minha discussão, referente ao que chamei acima de constrangimento verbal-cognitivo da Antropologia.

Esta questão é por excelência múltipla e extensa, aqui não pretendendo dar eu conta dela senão em dimensão muito sumária. Basicamente, pode ela ser aproximada através de duas direções: a supervalorização da língua falada pelo 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" (veja **Introdução**).

Trato da primeira aproximação.

Uma atitude de alto teor etnocêntrico do Ocidente é a da extrema valorização da comunicação falada, em princípio sendo ela tomada como de ocorrência **sine qua non** no campo comunicatório. A este respeito, note-se

que somente alguns textos recentes começam a dar a devida importância a outras formas de comunicação, ou ausência dela, o estudo de Basso (1972) sobre o silêncio Apache e o de Birdwhistel (1972) sobre a expressão corporal sendo bons exemplos da nova tendência.

Tal postura verbalista — e, pois, cognitivista —, esquece o fato capital de que as comunicações humanas se estabelecem através de muitos e diferentes canais e meios, descurando ela, também, da observação etnográfica sobre a não universalidade da loquacidade Ocidental.

Etnograficamente, há muitas e muitas evidências de que falar não é coisa tão compulsiva assim para todas as sociedades, textos correntemente se referindo a nativos especialmente silenciosos e mudos (veja, por exemplo, Basso 1972: 67). Eu mesmo devo dizer de minha experiência entre os Kamayurá: em diversas ocasiões, com diferentes companheiros, não vi correspondida a minha verbosidade senão com parcimoniosos resmungos e muchochos, quando muito, com monossilabos. De início, tomei este mutismo, inclusive, como demonstração de certa hostilidade e tensão dos Kamayurá para comigo, eu que na minha subcultura levo o falar, mesmo que perfunctório, como o atestado por excelência da interação social ótima. Note-se como na minha subcultura o silêncio corresponde a um dos seguintes dois extremos: ou falta de amizade (desconfiança) ou amizade (confiança) total, como é o caso do amor.

O Kamayurá reflete sobre isso muito diferentemente: parte do princípio de que falar só se deve o "estritamento necessário", tal admirável sabedoria nada tendo a ver com falta de amabilidade, ao contrário, apontando para um respeito que os ouvidos alheios devem merecer. Observe-se que, do muito falador, dizem os Kamayurá serem eles **ayuruawite**, 'semelhantes a papagaio', aos mesmos inclusive ajuizando como causadores de uma certa **iyapyua'y**, 'dor de ouvido'.

Fica claro, portanto, que falar, ao menos para o Kamayurá, não é comportamento compulsivamente presente em toda situação de interação, por exemplo, pescadores e caçadores sendo capazes de durante horas a fio não emitirem nenhuma palavra; **yÿrÿp**, 'companheiros', em companhia altamente amistosa, também, etc.

Isso quanto à loquacidade, como diziam os gregos: filologia.

Outra manifestação do constrangimento verbal-cognitivo Ocidental e, pois, antropológico, é a de que as palavras, necessariamente, devem significar verbal-cognitivamente, esta sendo a razão, por exemplo, que substancia, por alguns etnógrafos, a acusação de **non sense** a muito discurso falado, verbalmente incompreensível para seus portadores.

Assim, por exemplo, as letras de muitas músicas xingüanas (5) têm sido acusadas de **non sense**: como os nativos delas não se apercebem verbalmente, não há, nela, função comunicativa, segundo alguns etnógrafos. Maior engano que este aí não há: a ininteligência verbal-cognitiva da palavra em certa música xingüana quer apontar, isto sim, para a sua reelaboração

em termos tão somente, digamos assim, fonológico-musicais, de resto isto não sendo surpreendente pois não vai longe o tempo em que os membros de minha subcultura cantavam nas igrejas em latim, sem nenhum latim saber, ao que se sabe.

Fique, pois, estabelecido, que nem loquacidade nem senso tão somente verbal da palavra falada são atitudes do Kamayurá perante **Zñe'ëng**, 'língua falada'.

Para rematar essa aproximação, gostaria de, sumariamente, me referir a uma etnografia especialmente reveladora: numa situação intertribal cerimonial — a do **Yawari** de junho de 1974 —, de que participavam os Kamayurá (anfitriões), os Yawalapití (aliados dos anfitriões — veja nota 11 do Capítulo I) e os Kalapálo, notei que via de regra os participantes usavam a sua língua própria, o polilingüismo sendo, como é, muito raro. Observe-se que este uso me era especialmente notável no confronto de monolíngües, seja no discurso propriamente cerimonial, seja no circunstancial, meramente.

Depois da festa, inquiri a Takumã sobre se todos "entendiam" ali o que todos diziam, ele, muito filosoficamente, me tendo dito que, por um lado, sim, por outro, não. Desenvolvi minha pergunta: "Como, Takumã, eu não entendo nada". Sua resposta foi curta e certa: todos ali "entendiam" o que todos diziam porque o discurso verbal não é isolado, ocorrendo biunivocamente com relação às fases do ritual — destas se ocupando da marcação —, ou, mesmo, com relação a toda e qualquer situação social outra: mesmo fora do ritual, dizia ele — na consideração, por exemplo, do choro esquisito dos Kalapálo, pelos anfitriões —, as pessoas sabiam o que as outras diziam, os referentes sendo tão presentemente claros como eram. Por outro lado, ele respondeu que, do ponto de vista verbal rigoroso, pouquíssimas pessoas "entendiam" o que ali estava sendo dito, isto porque cada um, em princípio, sabia falar só a sua própria língua. Note-se aqui duas possibilidades de decodificação paralelas dos "mesmos" signos verbais, a primeira, no plano, digamos, fonológico-musical, a segunda, no verbal propriamente dito.

Assim, pois, para o Kamayurá — e, possivelmente, para muitas outras sociedades —, nem falar muito é característico, nem, do falar, apenas a matriz verbal-cognitiva é relevante.

Chego à segunda direção de aproximação da segunda parte de minha discussão.

A questão da conversão semântica intersistemas de comunicação — que rapidamente tentei elaborar, no Capítulo I, em termos de uma escala de congruência que vai da tradução à indicação —, é também extremamente relevante aqui. Desconsiderá-la será, por exemplo, igualar apertos de mãos a discursos verbais sobre apertos de mãos.

O modelo que consigna a capacidade toda tradutora da língua falada com relação a todo e qualquer outro sistema de comunicação é aquele mesmo modelo da expressão e conteúdo descolados, tradicionalmente literário, de resto, se apoiando no outro também modelo, psicológico, que separa,

essencialmente, a percepção da conceptualização. Note-se que a tendência mais recente da Psicologia é a de reintegrar esses dois níveis do processo de conhecimento, a postura de Gibson (1966) bem esclarecendo isto. Note-se ainda, como tal postura psicológica teve importante rebatimento no campo mesmo da Teoria da Comunicação, McLuhan (1971) sendo o seu principal popularizador, através do célebre **dictum** de "o meio é a mensagem".

Conforme tanto se enfatizou nesta dissertação, o meta-sistema que aqui se estudou apenas **indica** o sistema musical seu objeto, cuja semântica nunca poderá revelar, no entanto. Observe-se, mais uma vez, que, assim relacionados o meta-sistema e o sistema, este último é que **baseia** a expressão musical, a qual constitui aquela ponte entre o mito e a dança, transformando o primeiro no segundo.

Um dos preconceitos que os teóricos lingüísticos têm no sentido da negação de estatuto, digamos assim, lingüístico, entre outros sistemas, ao ritual, é o de que, neste, as sentenças e frases são estruturalmente fixas, presas indissolúvelmente às situações sociais matrizes. Assim colocados rito e situação social, dizem eles, não há como aqui se resguardar a chamada intencionalidade que toda linguagem deve ter para assumir tal **status**. No sentido da caracterização desta postura, veja-se, por exemplo, Lyons (1974a).

Estudos sóciolingüísticos recentes têm tido, entre outras, a capacidade de mostrar que esta aparente libertação da língua falada com relação as situações sociais que lhe inscrevem não passa de mera aparência, o que se por um lado a recoloca em termos da dita intencionalidade, por outro lado tem o poder de — também deste ponto de vista —, fazer repensar os ditos sistemas simbólicos em termos lingüísticos. Entre os estudos acima falados, veja-se Giglioli, ed. (1972), uma coletânea.

A questão, portanto, da intencionalidade comunicatória ou, por outra, da possibilidade de comunicação a partir de um dado quadro social, necessita de refinamento, não sendo em função disto que os sistemas não lingüísticos não terão estatuto lingüístico.

Isso tudo visto, a detecção da "falta" de língua franca no Alto-Xingu cai, pois, por terra, isto na medida em que os dois argumentos que a sustentam são, meramente, eles mesmos, insustentáveis, correspondentemente daí surgindo a necessidade de séria prospecção da presença, ali, do cerimonial, entre os três sistemas de comunicação da área, talvez o mais relevante de todos, ele sendo, como se disse, o atestado da xingüanidade.

Admitida aqui, por base, uma postura, quanto à adaptação ecológica, na linha do possibilismo ambiental (veja Sahlins 1968), postura esta que, de certa maneira, solidificou a transição que fiz do ouvir acústico ao musical — ouvir sendo, como é, coisa tão relevante para o Kamayurá; os **Apyap**, aqueles que ouvem' —, não será por acaso nem, muito menos, por "falta", que a música se estabelece no Alto-Xingu com tamanha potência e funcionalidade em termos, digamos, **francos**: o mundo acústico xingüano, coisa "boa" para viver; não, somente, para pensar; não, somente, para comer; dicotomia,

esta, eminentemente etnocêntrica, daquele que ao comer torna estranho o pensar e que a este distancia do comer.

O objetivo desta dissertação foi, tão somente, o de circunstanciar o meta-sistema de discurso verbal sobre a música dos índios xingüanos, aqui se tendo estudado a versão Kamayurá do mesmo, "varietal" com relação ao conjunto. Este estudo, eu defino como estratégico no sentido de um outro, futuro, sobre o discurso cerimonial dos ditos indígenas, a música aqui se estabelecendo como **pivot**. A grande virtualidade deste estudo futuro, prometido, será, afinal, revelar a semântica do ritual xingüano — que aqui se estabelece como linguagem franca —, coisa que, possivelmente, poderá ter sérias implicações no sentido da teoria do contato intertribal e interétnico da área, com viáveis rebatimentos na chamada Antropologia Aplicada. Isto na medida em que a participação no cerimonial na área do uluri representa o passe de ingresso de qualquer grupo na comunidade dos xingüanos, esta sendo o foco indígena do processo de mudança que se desenrola na região, como se viu na **Introdução**.

Para finalizar, gostaria de registrar uma preocupação humanística: a cada vez maior penetração do mundo dos brancos no Alto-Xingu tem trazido como conseqüência inevitável a também cada vez maior penetração do uso do Português (impregnado de Kamayurá) pelos índios, inicialmente com os brancos. Ora, como é impossível se dizer com fala o que só se diz, por exemplo, cantando — e vice-versa —, e como, também, uma cultura é, em resumo, aquilo que seus membros se comunicam, a introdução do Português ou, mesmo, do Kamayurá (veja nota 3) como língua franca no contato xingüano-xingüano representará, certamente, uma perigosíssima ameaça para a continuidade do ritual intertribal, assim, também, perigosamente, apontando para uma perspectiva de mudança da qual não se sabe ao certo os contornos, as previsões com relação a ela, no entanto, nada otimistas podendo ser (6).

da musicologia à musicopatia: idéias para uma pesquisa de doutoramento

Conforme se estabeleceu na **Introdução** desta dissertação, a principal vocação semântica da música é a do sentimento, a cognição se limitando ao plano de expressão desta linguagem, aos níveis fonológico e gramatical.

Por outro lado, ficou também estabelecido que a música no Alto-Xingu não se estabelece isoladamente, integrando-se no discurso cerimonial, a linguagem franca da área. Note-se que este cerimonial entra na mitologia, saindo na dança, como, também na pintura e plumária corporais. A música está aí, no meio, como ponte transformadora.

Toma-se este cerimonial como o instrumento de reordenação constante do mundo xingüano, ele, por assim dizer, realimentando a vida circunstancial, do **âng**, 'tempo histórico'.

Ideal para uma pesquisa deste sistema seria a constituição de uma equipe transdisciplinar, a cada um de seus membros cabendo a dissecação de cada um dos subsistemas do conjunto total cerimonial, Hugh-Jones (1974) aqui podendo vir a se mostrar como uma alternativa ótima de abordagem deste conjunto total.

No caso da música, toma-se já como razoavelmente conhecido o sistema de classificação e nomenclatura, o seu hemisfério cognitivo.

No sentido semântico, a meta-taxonômia de Bloom (1972b) poderá ser extremamente útil, isto na medida em que ali se levanta um quadro geral de respostas afetivas aos mais diversificados estímulos. Note-se que a expressão musical poderá aqui ser vista como produtora desses estímulos, a semântica musical se definindo como as contrapartidas (respostas) dos atores no ritual. De outro lado, a dita expressão deverá ser abordada de outro ponto de vista, ela mesma como resposta aos estímulos — situações sociais.

Empiricamente, dever-se-á tomar um determinado ritual, ou conjunto destes, como objeto de estudo. O **Yaku'i** e o **Amurikumá** parecem ser opções relevantes, isto na medida que são, por assim dizer, distintivos dos estratos masculino e feminino, respectivamente, os índios os vendo complementarmente, inclusive.

O resultado da pesquisa poderá vir a deslindar o que efetivamente é a competência comunicatória do ritual xingüano, este sendo, como se viu, o sistema de maior repercussão distintiva da xingüanidade.

Preliminar e instrumentalmente, a pesquisa se preocupará em estudar a estrutura social da sociedade Kamayurá, isto na medida em que o que se conhece sobre a mesma é fragmentário. Da mesma maneira, procurar-se-á aprofundar o estado dos conhecimentos, na área, sobre a adaptação ecológica.

Em termos de médio alcance, assim se coloca a pesquisa no âmbito, pois, da Antropologia da Comunicação, com especial enfoque na Música. Almejando maior amplitude, a investigação poderá apresentar um quadro possibilista de como se organiza um discurso ritual determinado, isto podendo contribuir no sentido de uma Antropologia do Ritual.

NOTAS

- (1) Note-se que esses primeiros passos da Antropologia da Comunicação têm sido dados com bastante ênfase no âmbito da Sóciolingüística, neste caso Fishman (1971), Hymes (1972), Pride e Holmes, eds. (1974) sendo títulos capitais, entre outros. Birdwistel (1972) e Hall (1959) são incursões de grande relevância fora do campo lingüístico.
- (2) Sobre o tema do multilingüismo, veja-se, entre outros, Denison (1971), Gumperz (1969), Sankoff (1971), Sorensen (1971) e Fishman (1971).
- (3) A presente definição de língua franca implicitamente se baseia na postura de Sorensen (1971). É interessante notar como o Português franco do Alto-Xingu — usado, no plano intertribal, no confronto xingüano-não xingüano; e, no interétnico, na comunicação índio-não índio —, está impregnado de Kamayurá, isto não só ao nível do léxico, neste onde palavras Kamayurá como **Kwarip** (Português, "Quarupe"), **Yawari** (Português, "Jawari"), etc, são as empregadas, em detrimento das correspondentes nas outras línguas xingüanas. Este predomínio Kamayurá no campo sócio-lingüístico seguramente estará informado nas ordens social, política e econômica, esta tribo sendo, como é, em muitos aspectos, uma das mais importantes no sistema de relações da área. A tal ponto esta importância se revela que não será muito inconcreto o palpite de que o Kamayurá é a língua indígena da região de maior potencial franco, podendo, no futuro, inclusive, vir a assumir este papel juntamente com o Português, as duas línguas se fundindo ou, separadamente, atuando com competências sócio-lingüísticas diferentes.
- (4) No sentido desta breve comparação do Vaupés com o Alto-Xingu, dessa primeira área usei os elementos, basicamente, de Goldman (1968), Hugh-Jones (1974) e Silverwood-Cope (1972), Silverwood-Cope (1976) também tendo tido importância fundamental. Note-se, no Vaupés, a não coincidência do grupo local com relação à tribo.
- (5) Com relação às letras das músicas xingüanas, note-se que grande parte delas tem caráter eminentemente iterativo, sendo também muito comum o uso do que presumo serem arcaísmos. Observe-se ainda as transformações estruturais dadas, às letras, pelo texto musical. Considerando que, no Alto-Xingu cada estilo musical tem letra em língua específica (por exemplo: **Payemera3maraka**, Yawalapiti, **Yawari**, Trumái e Kamayurá; etc) talvez se possa a partir daí reconstituir a história da difusão xingüana dos mesmos, assim como dos rituais inscrites.
- (6) Desenvolvo atualmente (1978) um trabalho de tentativa de orientação antropológica da ação indigenista no Alto-Xingu, onde, entre outros, trato do presente tema. O trabalho deverá ser publicado ainda este ano (veja De Menezes Bastos s/d1).

referências

- ABRAHAM, Otto e E. M. v. HORNBOSTEL
1909-10 **Vorschläge für die Transkription exotischen Melodien. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, 11: 1-25
- ADAMS, Charles R.
1976 **Melodic contour typology. Ethnomusicology**, 20 (2): 179-215.
- ADKINS, D. C. e G. F. KUDER
1940 **The relation of primary mental abilities to activity preference. Psychometrika**, 5:251-262.
- AGOSTINHO, Pedro
1968 Geografia e Cultura no Alto-Xingu. **Geographica**, 12: 19-31.
1970 Estudo preliminar sobre o mito de origens xingüano. Comentário a uma variante Awetí. Sep. de **Universitas** 6/7.
1972 Informe sobre a situação territorial e demográfica no Alto-Xingu, in **La situación del Indígena en America del Sur**, Georg Grunberg, coordenador (Montevideo, Tierra Nueva), pp. 355-380.
1974 **Kwarip: mito e ritual no Alto-Xingu**. São Paulo, EDUSP.
1974a Mitos e outras narrativas Kamayurá. Bahia, Universidade Federal da Bahia.
- ANDERSON Jr., Eugene Newton
1967 **The ethnoichthyology of the Hong Kong Boat People**. Tese de doutorado, Universidade da Califórnia (University of Michigan Microfilms).
- AQUINO, Terri Valle de
1976 O índio em quadrinhos. **Pesquisa Antropológica**, 6: 1-22.
- BASSO, Ellen B.
1973a **The Kalapalo Indians of Central Brazil**. New York, Holt.
1973b **Kalapalo affinity: its cultural and social contexts**. Mimeo.
1973c **The use of Portuguese relationship terms in Kalapalo (Xingu Carib) Encounters: changes in a Central Brazilian Communications Network. Language in Society**, 2: 1-21.
- BASSO, K. H.
1972 **'To give up on Words': Silence in Western Apache Culture, in Language and Social Context**, Pier Paolo Gigliotti, ed. (Penguin), pp. 67-86.
- BEIDELMAN, T. O.
1961 **Right and Left Hand among the Kagum. Africa**, 31 (3).
- BERLIN, Brent, et alli
1968 **Covert categories and folk taxonomies. American Anthropologist**, 70: 290-299.

- BERLIN, Brent, et alli
1969 **Folk taxonomies and biological classification in Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 60-66.
- BERREMAN, G. D.
1972 **Is Ethnoscience relevant ?**, in **Culture and Cognition**, J. P. Spradley, ed. (San Francisco, Chandler), pp. 223-232.
- BIBLIA, N.T., Evang. seg. João
1957 Evangelho de Jesus Cristo segundo São João, in **Bíblia Sagrada** (vulgata), (s.1., Edições Paulinas), pp. 1282-1312.
- BIRDWHISTEL, R. L.
1972 **Kinesics and context, essays on body communication**. New York, Ballantine.
- BLACK, Mary B.
1969 **Eliciting folk taxonomies in Ojibwa**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 165-189.
- BLACKING, John, et alli
1966 **The Anthropology of Music by Alan P. Merriam, a Current Anthropology Book Review**. *Current Anthropology*, 7 (2): 217-230.
- BLOOM, B. S., et alli
1972a Taxonomia de objetivos educacionais, domínio cognitivo, trad. bras.. Porto Alegre, Globo.
1972b Taxonomia de objetivos educacionais, domínio afetivo, trad. bras.. Porto Alegre, Globo.
- BLUMER, H.
1972 **Symbolic Interaction**, in **Culture and Cognition**, J. P. Spradley, ed. (San Francisco, Chandler), pp. 65-83.
- BOAS, Franz
1955 **Primitive Art**. New York, Dover.
- BOILÈS, Charles
1973 **Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations**. *Musique en Jeu*, 12: 81-99.
- BRASIL, leis, decretos, etc.
1961a Decreto nº 50.455, de 14 de abril de 1961 (Cria o Parque Nacional do Xingu). *Diário Oficial da União*, 15/abril/61.
1961b Decreto nº 51.084, de 31 de julho de 1961 (Regulamenta o Parque Nacional do Xingu). *Diário Oficial da União*, agosto/61.
1968 Decreto nº 63.082 (Altera os limites do Parque Nacional do Xingu). *Diário Oficial da União*, 8/agosto/68.
- BRASIL, leis, decretos, etc
1971 Decreto nº 68.909, de 13 de julho de 1971 (Altera os limites do Parque Nacional do Xingu). *Diário Oficial da União*, 14/julho/71, pp. 5413.
- BURLING, Robbins
1969 **Cognition and componential analysis: God's Truth or Hocus-Pocus?**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler ed. (New York, Holt), pp. 419-428.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto
1971 Identidade étnica, identificação e manipulação. Mimeo.
1974 Processos de articulação étnica. Brasília, Universidade de Brasília. Série Antropologia-7.
- CARNEIRO, Roberto L.
1956 **Slash and burn agriculture: a closer look at its implications for settlements patterns**, in **Men and Cultures**, Anthony F. C. Wallace, ed. (University of Pennsylvania Press.), pp. 228-234.
1957 **Subsistence and social structure: an ecological study of the Kuikuro Indians**. Tese de doutorado (University of Michigan Microfilms).
1960 **Slash and burn agriculture. Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences**, V, Philadelphia.
1974 **Slash-an-Burn Cultivation Among the Kuikuro and its Implications for Cultural Development in the Amazon Basin, in Native South Americans: Ethnology of the Least Known Continent**, Patricia J. Lyon, ed. (Boston, Little, Brown and Co.), pp. 73-91.
- CARNEIRO, Robert e Gertrud DOLE
1956-57 **La cultura de los Indios Kuikuro del Brasil Central**. Runa, VII, parte segunda.
- CARROL, John B.
1972 *Psicologia da Linguagem*, 2ª ed. da trad. bras. Rio, Zahar.
- CARVALHO, José Cândido M.
1951 *Relações entre os índios do Alto-Xingu e a Fauna Regional*. Rio, Museu Nacional. Publ. Av. do Museu Nacional.
- CHAGNON, Napoleon A.
1968 **Yánómámo, the fierce people**. New York, Holt.
1974 **Studying the Yánómámo**. New York, Holt.
- CHAILLEY, Jacques, ed.
1958 **Précis de Musicologie**. Paris, PUF

- CHENOWETH, Vida
1972 **Melodic perception and analysis.** Unakumpa, E.H.D., Summer Institute of Linguistics.
- CHIARUCCI, Henri
1973 **Essai d'analyse structurale d'oeuvres musicales. Musique en Jeu**, 12: 11-44.
- CHOMSKY, Noam
1971 Linguagem e pensamento, trad. bras. Petrópolis, Vozes.
1975 Aspectos da teoria da sintaxe, trad. port. Coimbra, Armênio Amado — Editor, Sucessor.
- COLBY, B. N.
1966 **Ethnographic semantics: a preliminary survey. Current Anthropology**, 7 (1): 20-23.
- CONKLIN, H. C.
1969 **Lexicographical treatment of folk taxonomies**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 41-59.
- CONKLIN, H. C. e José MACEDA
1971 **Hanunó music from the Philippines**, in **Readings in Ethnomusicology**, D. P. McAllester, ed. (New York, Johnson Reprint Corp.), pp. 186-214.
- CORNFORD, Francis MacDonald, ed.
1955 **The Republic of Plato** — V, trad. ingl. com introdução e notas. London, Oxford et Clarendon Press.
- CROSSLEY-HOLLAND, Peter, ed.
1971 **The Melograph Issue** — reports on the unique Seeger Melograph Model C, a computer-logic-controlled realtime analyzer of pitch, loudness and timbre. **Selected Reports in Ethnomusicology**, vol II, nº 1 (Institute of Ethnomusicology).
- DAHLBACK, K.
1958 **New methods in vocal folk music research.** Oslo, Oslo University Press.
- DAVENPORT, W.
1959 **Nonunilinear descent and descent groups. American Anthropologist**, 61: 557-572.
- DENISON, N.
1971 **Some observations on Language Variety and Plurilingualism**, in **Sociolinguistics**. J. B. Pride e Janet Holmes, eds. (Penguin, 1974), pp. 65-77.
- DOLE, Gertrud
1966 **Anarchy without chaos: alternatives to political authority among the Kuikuro**, in **Political Anthropology**, M. Swarz, V. Turner e A. Tuden, eds. (Chicago).
- ECO, Umberto
1971 **Pensée structurale et pensée sérielle. Musique en Jeu** 5: 45-56.
- ERDELY, Stephen e R. A. CHIPMAN
1972 **Strip-Chart recording of narrow band frequency in aid of Ethnomusicological data. Yearbook of the International Folk Music Council**, 4: 119-136.
- EVANS-PRITCHARD, E. E.
1940 **The Nuer.** Oxford.
- FELD, Steven
1974 **Linguistics and Ethnomusicology**, 18 (2): 197-217
- FIRTH, R.
1964 Some principles of social organization in **Essays on Social Organization and Values.** University of London.
- FIRTH, J. R.
1957 **A synopsis of Linguistic Theory 1930-1955**, in **Studies in linguistics analysis, special volume of the Philological Society** (Oxford, Blackwell), pp. 1-32.
- FISHMAN, J. A.
1971 **The relationship between Micro-and-Macro - Sociolinguistics in the Study of Who Speaks What Language to Whom and When**, in **Sociolinguistics**, J. B. Pride e Janet Holmes, eds. (Penguin, 1974), pp. 15-32.
- FORTES, M.
1953 **The structure of unilineal descent groups. American Anthropologist**, 5: 17-41.
- FRAKE, C. O.
1969 **The ethnographic study of cognitive systems in Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 28-41.
- FREEMAN, J. D.
1961 **On the concept of the kindred**, in **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 91: 192-220.
- FREUD, S.
1973 **Tres ensayos sobre teoria sexual**, trad. esp. Madrid, Alianza Editorial.

- GALVÃO, Eduardo
1949 Apontamentos sobre os índios Kamayurá in **Observações zoológicas e antropológicas na região dos formadores do Xingu**. (Rio, Museu Nacional, Publ. Av.) pp. 31-48
- 1950 O uso do propulsor entre as tribos do Alto-Xingu. **Revista do Museu Paulista**, n.s., 6: 469-477.
- 1953 Cultura e sistema de parentesco das tribos do Alto-Xingu. **Bol. do Museu Nacional**, n.s., nº 14.
- 1960 Áreas culturais indígenas do Brasil; 1900-1959. **Bol. do Museu Paraense Emílio Goeldi**, n.s., Antropologia nº 8.
- GALVÃO, E. e M. F. SIMÕES
1965 Notícia sobre os índios Txicão — Alto-Xingu. **Bol. Museu Paraense Emílio Goeldi**, n.s., Antropologia nº 24.
- 1966 Mudança e sobrevivência no Alto-Xingu. **Revista de Antropologia**, 14: 37-52.
- GARRY, Ralph e H. L. KINGSLEY
1970 **The nature and conditions of learning**, 3rd, ed. New Jersey, Prentice-Hall.
- GARVIN, Paul, ed.
1970 **Cognition: a multiple view**. New York, Spartan Books.
- GIBSON, J. J.
1966 **The senses considered as perceptual systems**. Boston, Houghton Mifflin.
- GIGLIOLI, Pier Paolo, ed.
1972 **Language and Social Context**. Penguin.
- GOLDMAN, Irving
1968 **Los Cubeo**, trad. esp. México, Instituto Indigenista Interamericano.
- GOODENOUGH, W. H.
1955 **A problem in Malayo-Polynesian Social Organization**. **American Anthropologist**, 57: 71-83.
- 1956 **Componential analysis and the study of meaning**, **Language**, 32: 195-216.
- 1957 **Cultural Anthropology and Linguistics**, in **Language in Culture and Society**, D. Hymes, ed. (New York, Harper, 1964), pp. 36-39.
- 1962 **Kindred and Hamlet in Lakalai**. **Ethnology**, 1, nº 1.
- 1964 **Componential analysis of Kōnkāmā Lapp kinship terminology**, in **Explorations in Cultural Anthropology**, W. H. Goodenough ed. (New York, McGraw-Hill).
- 1969a **Yankee Kinship Terminology: A problem in Componential analysis**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler ed. (New York, Holt), pp. 255-288.
- GOODENOUGH, W. H.
1969b **Rethinking "status" and "role": toward a general model of the cultural organization of social relationship in The Relevance of models for Social Anthropology**, M. Banton, ed. (ASA Monographs 1, London, Tavistock Publications), pp. 1-24.
- 1970 **Description and comparison in Cultural Anthropology**: Chicago, Aldine.
- GREBE, Maria Ester
1971 **Clasificación de Instrumentos Musicales**. Sep. de **Revista Musical Chilena**, nº 113-114.
- GREGOR, Thomas A.
1969 **Social relationship in a small society: a study of the Mehinaku Indians of Central Brasil**. Tese de doutorado, Columbia University.
- 1970 **Exposure and seclusion: a study of institucionalized effects among the Mehinaku Indians of Brasil**. **Ethnology**, 9.
- GUMPERZ, John J.
1969 **Communication in multilingual societies**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 435-448.
- HALL, E. T.
1959 **The silent Language**. New York, Doubleday & Co.
- HARRIS, Marvin
1968a A natureza das coisas culturais, trad. bras. Rio, Civilização.
- 1968b **The rise of anthropological theory, a history of theories of culture**. New York, Thomas Y. Crowell Company.
- HARRISON, Carl H.
1968 A forma lingüística de uma Teoria Folclórica dos Kamayurá. Datil.
- sd Formulário dos vocabulários padrões para estudos comparativos preliminares nas línguas indígenas brasileiras (Kamayurá-Ap̄ap) Rio, Museu Nacional/Summer Institute of Linguistics. Datil.
- HARROW, A. J.
1972 **A taxonomy of the psychomotor domain, a guide for developing behavioral objectives**. New York, David McKay Co., Inc.
- HEIDEGGER, Martin
1967 A coisa, trad. bras. Mimeo.
- HERDON, Marcia
1974a **Analysis: Herding of Sacred Cows?**. **Ethnomusicology**, 18 (2): 219-262.
- 1974b **Review of Vida Chenoweth's Melodic perception and analysis**. **Ethnomusicology**, 18 (2): 303-304.
- 1976 **Reply to Kolinski: Tarus Omicida**. **Ethnomusicology**, 20 (2): 217-231.

- HERTZ, Robert
1960 **Death and the Right Hand.**
- HOOD, Mantle
1960 **The challenge of bi-musicality.** *Ethnomusicology*, 4: 55-59.
1966 **Sléndro and Pélog redefined, with a note on laboratory methods by Max Harrell, in Readings in Ethnomusicology, D. P. McAllester, ed. (New York, Johnson Reprint Corp., 1971). pp. 35-55.**
1971 **The ethnomusicologist.** New York, McGraw Hill.
- HORNBOSTEL, E. M. e Curt SACHS
1961 **Classification of musical instruments, trad. ingl. Galpin Society Journal, 14: 3-29.**
- HUBERT, H. e M. MAUSS
1909 **Étude sommaire de la representation du temps dans la religion et la magie. Mélanges d'histoire des religions (Paris).**
- HUGH-JONES, Stephen
sd **Seminar paper (sobre o Jurupari). Datil.**
1974 **Male initiation and cosmology among the Barasana Indians of the Vaupés of Colombia. Tese de doutorado (Cambridge).**
- HUXLEY, Francis
1963 **Selvagens amáveis. São Paulo, Nacional. Brasileira - 316.**
- HYMES, Dell H.
1969 **Discussion of Burling's paper, in Cognitive Anthropology. S.A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 428-431.**
1972 **Toward Ethnographies of Communication: the analysis of communicative events, in Language and Social Context, P. P. Giglioli, ed. (Penguin), pp. 21-43.**
1973 **A Antropologia da Comunicação, in Teoria da Comunicação Humana, F. E. X. Dance, ed., trad. bras. (São Paulo, Cultrix), pp. 9-56.**
- JAKOBSON, R. e Halle MORRIS
1956 **Fundamentals of Language. The Hague, Mouton and Co.**
- JUNKER, Buford H.
1971 **A importância do trabalho de campo: uma introdução às ciências sociais, trad. bras. Rio, Lidador.**
- JUNQUEIRA, Carmen
1967 **Os Kamayurá e o Parque Nacional do Xingu. Tese de doutorado (Campinas).**
1975 **Os índios de Ipawu: um estudo sobre a vida do grupo Kamayurá. São Paulo, Ática. Ensaios-7.**
- KAY, Paul
1969 **Comments on Colby, in Cognitive Anthropology, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 78-90.**
1971 **Introduction: Mathematics in Anthropology, in Explorations in Mathematical Anthropology, P. Kay, ed (Cambridge, The MIT Press), pp. xi-xviii.**
1971,ed **Exploration in Mathematical Anthropology. Cambridge, The MIT Press.**
- KEESING, R
1966 **Kwaio kindreds. Southwestern Journal of Anthropology, 22: 346-353.**
1968 **Nonunilineal descent and contextual definition of status: the Kwaio evidence. American Anthropologist, 70: 82-84.**
1969 **On quibblings over squabblings of siblings: new perspectives on kin terms and role behavior. Southwestern Journal of Anthropology, 25 (3): 207-227**
1971 **Formalization and the construction of ethnographies, in Explorations in Mathematical Anthropology, P. Kay, ed. (Cambridge, The MIT Press), pp. 36-49.**
1972 **Paradigms lost: the New Ethnography and the New Linguistics. Southwestern Journal of Anthropology, 28 (4): 299-332.**
1974 **Theories of culture, in Annual Review of Anthropology, B. Siegel, ed. 3: 73-97.**
- KOLINSKI, M:
1936 **Suriname music, in Suriname Folk-lore, Melville J. and Frances S. Herskovits (New York, Columbia University Press), pp. 489-758. Columbia University, Contributions to Anthropology-27.**
1949 **La musica del Oeste Africano. Rev. de Estudios Musicales. 1: 191-215.**
1957 **Ethnomusicology, its problems and methods. Ethnomusicology Newsletter, 10: 1-7.**
1959 **The evaluation of tempo. Ethnomusicology, 3: 45-57.**
1965 **The structure of melodic movement — a new method of analysis, revised version, in Studies in Ethnomusicology, M. Kolinski, ed. (New York, Oak Publications), pp. 95-120**
1976 **Herndon's verdict on analysis: tabula rasa. Ethnomusicology, 20 (1): 1-22.**
- KUHN, Thomas S.
1975 **A estrutura das revoluções científicas, trad. bras. São Paulo, Perspectiva.**
- KUNST, Jaap
1959 **Ethnomusicology, 3rd ed. The Hague, M. Nijhoff.**

- LARAIA, Roque de Barros
1971 A estrutura do Parentesco Tupi, in **Estudos sobre Línguas e Culturas Indígenas** (Brasília, Summer Institute of Linguistics), pp. 174-212.
- 1972 Organização social dos Tupi contemporâneos. Tese de doutorado (Universidade de São Paulo).
- LEACH, Edmund
1965 **Political systems of Highland Burma**. Beacon Press.
1966 **Ritualization in Man. Philosophical Transactions of the Royal Society**, série B, nº 772, vol. 251: 403-408.
1973 As idéias de Lévi-Strauss, trad. bras. São Paulo; Cultrix-EDUSP.
1974 Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo, in **Repensando a Antropologia**, E. LEACH, trad. bras. (São Paulo, Perspectiva), pp. 191-209.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1955 **Tristes Tropiques**. Paris, Plon.
1958 **Anthropologie Structurale**. Paris, Plon.
1962a **Le totemisme aujourd'hui**. Paris, PUF.
1962b **La pensée sauvage**. Paris, Plon.
1964 **Le cru et le cuit (Mythologiques I)**. Paris, Plon.
1968 **L'Origine des manières de table (Mythologiques III)**. Paris, Plon.
1971 **L'Homme nu (Mythologiques IV)**. Paris, Plon.
- LIST, George
1971 **On the non-universality of musical perspectives. Ethnomusicology**, 15 (3): 339-402.
- LIST, George
1974 **The reliability of Transcription. Ethnomusicology**, 18 (3): 352-377.
- LÖMAX, Alan
1962 **Song structure and social structure**, in **Reagings in Ethnomusicology**, D. P. McAllester, ed. (New York, Johnson Reprint Corp., 1971), pp. 227-252.
1968,ed **Folk song style and culture**. Washington, D. C., American Association for the Advancement of Science.
1970 **The homogeneity of Afro-American musical style**, in **Afro-American Anthropology**, N. E. Whitten Jr. e J. F. Szwed, eds. (New York, Free Press), pp. 181-201.
1972 **Brief Progress Report: Cantometrics-Choreometrics. Yearbook of the International Folk Music Council**, 4: 142-145.
- LORENZ, K
1954 **Man meets dog**. London, Mithuen.
- LOUNSBURY, Floyd G.
1969 **The structural analysis of kinship semantics**, in **Cognitive Anthropology**, S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 193-212.
- LOWENSTEIN, O.
1968 Os sentidos, trad. bras. Rio, BUP.
- LYONS, John
1974a **Introduction to theoretical linguistics**. Cambridge University Press.
1974b **Semântica Estrutural**, trad. port. Lisboa, Editorial Presença.
- MACDONALD, J. Frederick
1965 **Some considerations about Tupi-Guarani Kinship Structures. Bol. do Museu Paraense Emílio Goeldi**, n.s., Antropologia nº 26
- MARANHÃO, Túllio Persio
1975 **Náutica e classificação ictiológica em Icarai, Ceará: um estudo em Antropologia Cognitiva**. Tese de Mestrado (Universidade de Brasília).
- DA MATTA, Roberto
1973 **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Petrópolis, Vozes.
1974a O ofício de etnólogo, ou como ter **Anthropological blues**. Rio, Museu Nacional. Comunicação nº 1.
1974b **Contrast and licence: a preliminary study of two Brazilian National Rituals**. Datil.
- MATTOS, Rubens Belfort
1958 **Acuidade visual para longe e freqüência de discromatopsia em índios brasileiros (descrição de alguns aspectos oftalmológicos nos índios examinados)**. Tese de livre docência (Faculdade Paulista de Medicina).
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia
1969-72 **Informação preliminar sobre o Português falado na aldeia Kamayurá**. Sep. da **Rev. de Antropologia**, 17-20 (1ª parte): 75-92.
- MAYBURY-LEWIS, David
1967 **Akwé-Shavante Society**. Oxford, Clarendon Press.
- MAYHEW, L. B.
1958 **"And in attitudes"**, in **Evaluation in the basic college at Michigan State University**, P. L. Dressel, ed. (New York, Harper), capítulo 4.
- McALLESTER, D. P.
1971 **Some thoughts on "universals" in world music. Ethnomusicology**, 15 (3): 379-380.
- McKEON, Richard, ed.
1947 **Aristotle's Metaphysics**, in **Introduction to Aristotle** (New York, The Modern Library), pp. 243-296.
- McLUHAN, Marshall
1971 Os meios de comunicação como extensões do homem, trad. bras. São Paulo, Cultrix.

- MEGGERS, Betty J.
1971 **Amazonia, man and culture in a counterfeit paradise.** Chicago, Aldine.
- MELATTI, Júlio César
1970 Índios do Brasil. Brasília, Coordenada.
- DE MENEZES BASTOS, Rafael José
1973a Música Kamayurá: sumário de dados brutos. Datil.
1973b Totemismos: hoje — uma reflexão em História da Antropologia. Datil.
1973c Categorias de canais sensorio-perceptuais e de campos conceito-cognitivos: um ensaio sobre a codificação sensorio-perceptual da cognição brasileira. Datil.
- 1974a **Las músicas tradicionales de Brasil.** *Rev. Musical Chilena*, 125: 21-77.
1974b A musicológica Kamayurá — Projeto de Pesquisa. Datil.
sd Musicologias: da menstruação às flautas — Notas sobre o complexo das flautas sagradas entre os índios Kamayurá do Alto-Xingu. Datil.
sd1 "Xingüanização" — "Desxingüanização": notas sócio-semiológicas para a ação indigenista no Parque Nacional do Xingu (em preparação).
- MENGET, Patrick
sd **Ethnies et Société: remarques sur le système social xinguano.**
- MERQUIOR, José Guilherme
1975 **A Estética de Lévi-Strauss.** Rio, Tempo Brasileiro.
- MERRIAM, Alan P.
1957 **Yovu songs from Ruanda.** *Zaire*. 11: 933-966.
1960 **Ethnomusicology, discussion and definition of the field.** *Ethnomusicology*, 4: 107-114.
1963 **Songs of the Gegê and Jeshá cults of Bahia, Brazil.** *Jahrbuch für Musikalische Volks und Volkerkunde*, (Fritz Bose, ed.), I: 100-135. Berlin, Walter de Gruyter.
1964 **The Anthropology of Music.** Northwestern University Press.
1967 **Ethnomusicology of the Flathead Indians.** New York, Wenner-Gren.
- METZGER, D. G. e G. E. WILLIAMS
1966 **Some procedures and results in the study of native categories; Tzeltal "Firewood".** *American Anthropologist*, 68: 389-407.
- MEYER, Hermann
1897 **Über seine expedition nach Central-Brasilien. Sonderdruck aus den Verhandlungen der Gesellschaft für Endkunde;** n. 3, Berlin.
- MILLER, G. A., et alii
1972 **Plans,** in **Culture and Cognition**, J. P. Spradley, ed. (San Francisco, Chandler), pp. 52-64.

- MOLES, Abraham
1969 **Teoria da Informação e Percepção Estética,** trad. bras. Rio, Tempo Brasileiro.
- MONOD-BECQUELIN, Aurore
1970 **Multilinguisme des Indiens Trumai du Haut-Xingu (Brésil Central).** *Langage*, 18: 78-94.
1975 **La pratique linguistique des Indiens Trumai.** Paris, SELAF. 2 volumes.
- MONTAGU, Jeremy e John BURTON
1971 **A proposed new classification system for musical instruments.** *Ethnomusicology*. 15 (1): 49-70.
- MURDOCK, George Peter
1949 **Social Structure.** New York, The Free Press.
- MURPHY, Robert F. e Buell QUAIN
1966 **The Trumai Indians of Central Brasil** Seattle and London, University of Washington Press — monographs of the American Ethnological Society-24.
- MUSEU NACIONAL, Divisão de Antropologia, Setor Lingüístico.
1960 **Formulário dos vocabulários padrões para estudos comparativos preliminares nas línguas indígenas brasileiras, II, Questionário,** 2ª ed. Rio, Museu Nacional.
- NATTIEZ, Jean-Jacques
1973a **Rencontre avec Lévi-Strauss: le plaisir et la structure. Musique en Jeu,** 12: 3-10.
1973b **Analyse musicale et sémiologie: le structuralisme de Lévi-Strauss.** *Musique en Jeu*, 12: 59-70.
1974 **Sémiologie musicale: l'état de la question.** *Acta Musicologica*. 46 (2): 153-171.
- NEEDHAM, Rodney
1960 **The Left Hand of the Mugwe.** *Africa*, 30 (1).
- NETTL, Bruno
1956 **Music in Primitive Culture.** Cambridge, Harvard University Press.
1964 **Theory and method in Ethnomusicology,** New York, Free Press.
- OBBERG, Kalervo
1953 **Indian Tribes of Northern Mato Grosso, Brasil.** Washington, Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology. Publ. n° 15.
- PANTALEONI, Hewitt
1972 Alan Lomax "Folk Song Style and Culture", a review. **Yearbook of the International Folk Music Council**, 4: 158-161.

- PIAGET, Jean
1975a A construção do real na criança, 2ª ed., trad. bras. Rio, Zahar.
1975b Gênese das estruturas lógicas elementares, 2ª ed., trad. bras. Rio, Zahar.
- POUSSEUR, Henri
1971 **Avant-Propos**, in **Fragments théoriques I sur la Musique Expérimentale** (Bruxelles, Institut de Sociologie) pp. 9-28.
- PRICE, Paul David
1967 **Two types of taxonomy: a Huichol ethnobotanical example. Anthropological Linguistics**. 9 (7).
1975 Carta de 17/maio/75, de Cuiabá, Mato Grosso.
- PRIDE, J. B. e Janet Holmes, eds.
1974 **Sociolinguistics, selected readings**. Penguin.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R.
1952 **The comparative method in Social Anthropology. Journal of the Royal Anthropological Institute**, vol. 81, partes I e II.
- RAHLES, Alfred, ed
1935 Exodo, in **Bíblia, A. T. (Septuaginta, id est Vetus Testamentum Grace iuxta LXX Interpretes)**, 6ª ed. Stuttgart Privilegierte Württembergische Bibellaustalt. Vol. I, pp. 86-158.
- RAMOS, Alcida e Mariza PEIRANO
1973 O simbolismo da caça em dois rituais de nomeação. Brasília, Universidade de Brasília. Série Antropologia-4.
- REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA
1955a Convenção para a grafia dos nomes tribais. **Rev. de Antropologia** 3(2): 150-152 (1ª Reunião, Rio, 1953).
1955b A grafia dos nomes tribais brasileiros (listagem dos etnônimos). **Rev. de Antropologia**, 3(2): 125-132 (2ª Reunião, Salvador, 1955).
- RHODES, Willard
1956 **Toward a definition of Ethnomusicology. American Anthropologist**. 58: 457-463.
- SAHLINS, Marshall D.
1968 **Culture and environment: the study of cultural ecology**, in **Theory in Anthropology**, Robert A. Manners e D. Kaplan, eds. (Chicago, Aldine), pp. 367-373.
- SÄLTZER, Meinke
1974a **A tentative phonemic analysis of Kamayurá**. Datil.
1974b **Tentative Kamayurá Phonology**. Datil.
- SÄLTZER, Meinke e Carolyn CLAPPER
1974 Formulário dos vocabulários padrões para estudos comparativos preliminares nas línguas indígenas brasileiras, língua Kamayurá, família Tupi, Parque Nacional do Xingu. Datil.
- SANKOFF, G.
1971 **Language Use in Multilingual Societies: Some Alternative Approaches**, in **Sociolinguistics**, J. B. Pride e Janet Holmes, eds. (Penguin, 1974), pp. 33-51.
- SAUSSURE, F. de
1967 **Curso de Linguística Geral**, trad. esp. Buenos Aires, Losada.
- SCHADEN, Egon
1969 **Aculturação Indígena**. São Paulo, Pioneira EDUSP.
- SCHMIDT, Max
1942 **Estudos de Etnologia Brasileira**, trad. bras. São Paulo, Nacional. Brasileira.
- SEEGER, Anthony
1974 **Nature and Culture and their transformation in the Cosmology and Social Organization of the Suyá, a Gê speaking tribe of Central Brasil**. Tese de doutorado (Universidade de Chicago).
1975a Comunicação pessoal.
1975b **The meaning of Body Ornaments: A Suyá Example. Ethnology**, 14 (3): 211-224.
- SEEGER, Charles
1958 **Prescriptive and descriptive music writing. Musical Quarterly**, 44: 184-195.
1964 **Preface to the critique of music. Interamerican Music Bulletin**, 49: 2-24.
1966 **The music Process as a function in a context of functions. Yearbook of Interamerican Institute for Musical Research**, 2: 1-36.
1971 **Reflexions upon a given topic: music in universal perspective. Ethnomusicology**, 15 (3): 385-398.
- SERRA, Olympio José Trindade
1976 Comunicação pessoal.
- SILBERMANN, Alphons
1955 **Introduction a une Sociologie de la Musique**, trad. fran. Paris, PUF.
1961 **Estrutura social de la musica**, trad. esp. Madrid, Taurus.
- SILBERMANN, Alphons, et alli
1971 **Sociologia del Arte**, trad. esp. Buenos Aires, Nueva Visión.

- SILVERWOOD-COPE, Peter
1972 **A contribution to the ethnography of the Colombian Maku.** Tese de doutorado (Cambridge).
sd manuscrito inédito sobre as relações entre os sons "naturais" e "culturais" entre os Maku.
1976 Comunicação pessoal.
- SIMÕES, Mário
1963 Os Txicão e outras tribos marginais do Xingu. **Rev. Museu Paulista**, n.s., 14: 76-104.
- SIMÕES, Mário
1967 Considerações preliminares sobre a arqueologia do Alto-Xingu (Mato Grosso), in **Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. Resultados Preliminares do primeiro ano, 1965-1966.** Publ. Av. do Museu Paraense Emílio Goeldi, nº 6, pp. 129-144.
- SIMPSON, G. G.
1969 **Principles of animal taxonomy.** New York, Columbia University Press.
- SMITH, Marian W., ed.
1961 **The artist in tribal society, proceedings of a Symposium held at the Royal Anthropological Institute.** New York, Free Press.
- SORENSEN Jr., A. P.
1971 **Multilingualism in the Northwest Amazon,** in **Sociolinguistics,** J. B. Pride e Janet Holmes, eds. (Penguin, 1974), pp. 78-93.
- SOUSA, Eudoro de, ed.
1966 Poética de Aristóteles, trad. pref. introd., comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo.
- SPRADLEY, J. P.
1972 **Foundations of cultural knowledge,** in **Culture and Cognition,** J. P. Spradley, ed. (San Francisco, Chandler), pp. 3-40.
1972,ed **Culture and Cognition.** San Francisco, Chandler
- STEINEN, Karl von den
Entre os Aborígenes do Brasil Central. Sep. da **Revista do Arquivo**, nº 34-58.
1942 O Brasil Central. São Paulo, Nacional. Brasileira.
- STURTEVANT, W. C.
1964 **Studies in Ethnoscience.** **American Anthropologist**, 66 (3): 99-131 (parte 2).
- SUPIĆIĆ, Ivo
1971 **Musique et société: perspectives pour une sociologie de la musique.** Zagreb, Institut de Musicologie.
- TAYLOR, K. I.
1972 **Sanuma (Yanoama) food prohibitions: the múltiple classification of society and fauna.** Tese de doutorado (Universidade de Wisconsin).
- TURNER, Victor W.
1964 **Simbols in Ndembu Ritual,** in **Closed Systems and Open Minds** Max Gluckman, ed. (New York, Aldine), pp. 20-51.
1967 **The forest of symbols. Aspects of Ndembu Ritual.** Cornell University Press.
1969 **The ritual process.** London.
1971 **The syntax of symbolism in a Ndembu ritual,** in **Structural Analysis of Oral Tradition,** Elli Kongas Marand, ed. (University of Pennsylvania Press), pp. 125-138.
- TYLER, S. A.
1969 **Introduction,** in **Cognitive Anthropology,** S. A. Tyler, ed. (New York, Holt) pp. 1-23.
1969,ed **Cognitive Anthropology.** New York, Holt.
- UNESCO, org.
1975 **As culturas e o tempo,** trad. bras. Petrópolis, Vozes.
- WACHSMANN, K. P.
1971 **Universal Perspectives in Music.** **Ethnomusicology**, 15 (3): 381-384.
- WAGLEY, Charles e E. GALVÃO
1946 O Parentesco Tupi-Guarani. **Bol. do Museu Nacional**, n.s., Antropologia, nº 6.
- WALLACE, A. F. C.
1969 **The problem of the psychological validity of componential analysis,** in **Cognitive Anthropology,** S. A. Tyler, ed. (New York, Holt), pp. 396-418.
1972 **Driving to work,** in **Culture and Cognition,** J. P. Spradley, ed. (San Francisco, Chandler), pp. 310-326.
- WATERMAN, R. A.
1943 **African Patterns in Trinidad Negro Music.** Tese de doutorado (Northwestern University).
- WERNER, J. e J. FENTON
1970 **Method and Theory in Ethnoscience or Ethnoepistemology,** in **A Handbook of method in Cultural Anthropology,** R. Nanell e R. Cohen, eds. (New York, Garden City, Natural History Press), pp. 537-578.
- WIENER, N.
1948 **Cybernetics.** New York, John Wiley and Sons. Inc.
1970,ed O conceito de informação na ciência contemporânea, trad. bras. Rio Paz e Terra.
- WINCKEL, Fritz
1967 **Music, sound and sensation,** trad. ingl. New York, Dover.

- WITTGENSTEIN, L.
1953 **Philosophical Investigations.** Oxford, Blackwell's.
- ZARUR, George de Cerqueira Leite
1972 Parentesco, ritual e economia no Alto-Xingu. Tese de Mestrado
(Museu Nacional).
- ZUCKERKANDL, V.
1956 **Sound and symbol: music and the external world.**
New York, Pantheon.

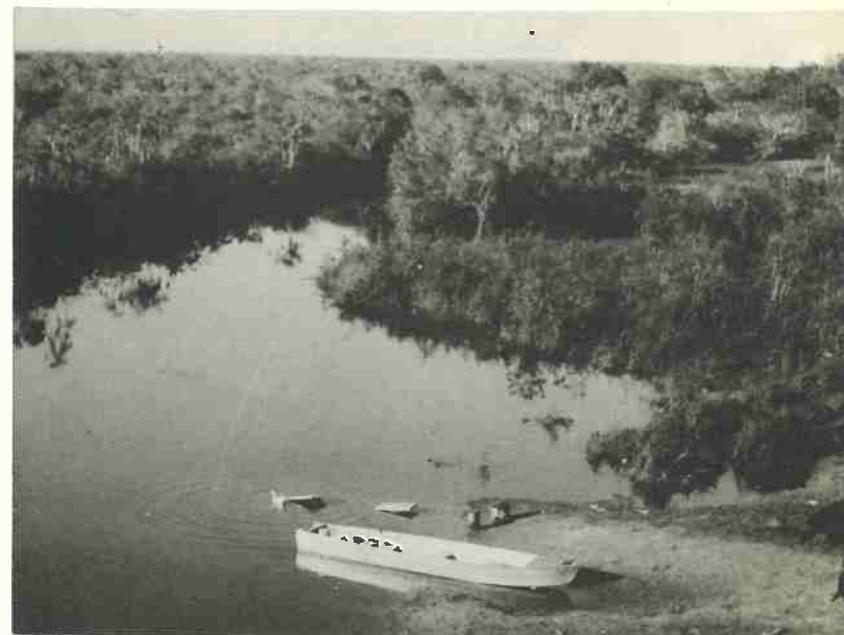
apêndice

Nota:

deste anexo não constam fotografias do toque das flautas yaku'i por expressa recomendação dos seus tocadores. Segundo parece, a visão, por mulher, desse toque é algo de extremamente deselegante e perigoso para ambos, metaforicamente correspondendo ao contato, por homem, com mulher menstruada.



No primeiro plano, campo (queimado incidentalmente) característico da região. Ao fundo, mata de pequeno porte, bordeando rio, fato também marcante da área.



Porto do Rio Tuatuari, no Posto Indígena Leonardo Villas-Boas.



Aspecto da aldeia Kamayurá (da direita para a esquerda, casas, 5, 6, 7 e 'tapu' fotografado da frente da casa 2. Note-se os estilos diferentes, de 5 com relação a 6 e tradicionais estas últimas. Entre 5 e 6, passa o caminho que conduz a Ipawu. Atrás de 6, pequeno tapiri de trabalhos artesanais. À frente, silo para secagem dos "pães" de mandioca. Note-se 7, em construção. Com algum esforço, pode-se observar os caminhos radiais (masculinos) de chegada ao 'tapu' e de contorno da aldeia (femininos).



Interior da casa 7, em construção: estrutura pronta, cobertura em processo.



A casa 7, em construção, com estrutura (madeiras diversas) já pronta, cobertura (sapé) em processo. As cabaças em primeiro plano contem **kawí**, 'mingau', com que o **hokyat**, 'dono da casa', paga a seus arregimentados.



Frente de uma casa Kamayurá (10), estilo xingüano tradicional. Note-se caminho radial (masculino), de chegada ao 'tapu'.

Casa Kamayurá tradicional (6), com silo de secagem dos "pães" de mandioca. Note-se o caminho radial (masculino) em direção ao centro do 'terreiro' ('tapuĩ').



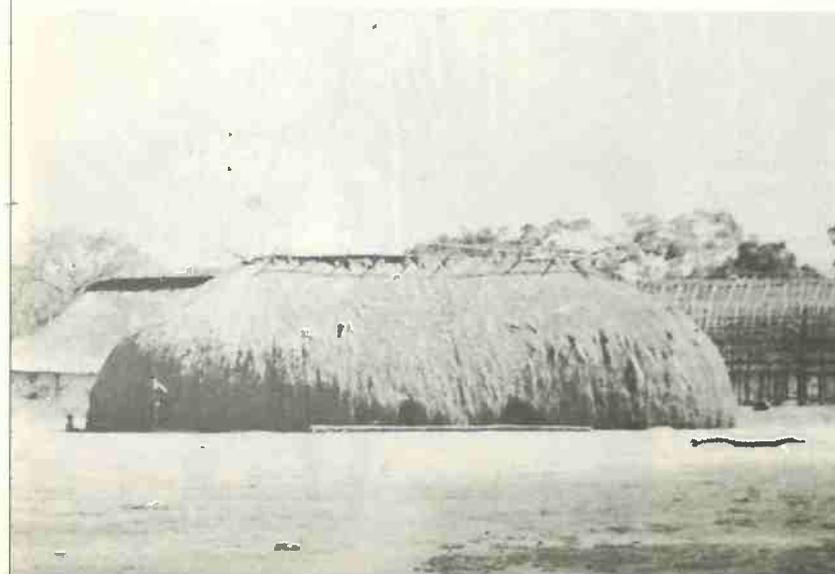
Aspecto interior de uma casa tradicional Kamayurá (2, setor esquerdo). Foto com "flash". Observe-se os fogos e os jiraus periféricos.



Casa Kamayurá (8) com intrusão de parede (de taipa). Observe-se caminho radial (masculino) de chegada ao 'tapuĩ'.



Frente do hoka'y , 'tapuĩ', com toro de sentar. Ao fundo, à direita, casa 7; à esquerda, casa 8. Observe-se caminho radial (masculino) chegando ao 'tapuĩ'.

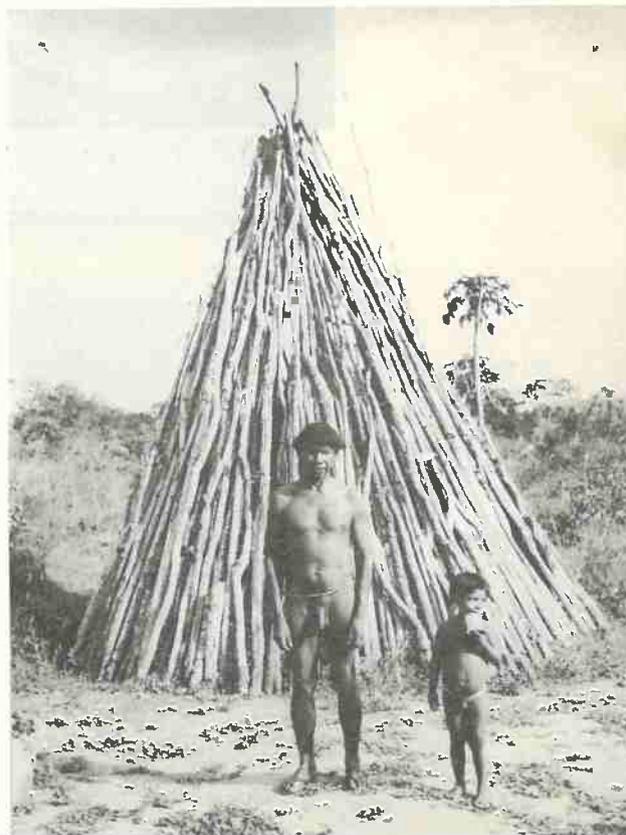




Fundo do 'tapu'. Note-se caminho radial (masculino).



Família conjugal Kamayurá chegando da roça (às margens opostas de Ipawu), a um dos portos privados, em Ipawu. Note-se carregamento de mandioca à direita, na canoa



Ao fundo, 'gaiola' do 'gavião real'. À frente, Mapi, seu -yat, 'dono'. Mapi, informante capital do etnógrafo, é primeiro maraka'yp do Payemeramarka, 'Pajelança', e segundo do Kwaryp. À sua esquerda, um dos filhos de um de seus filhos.



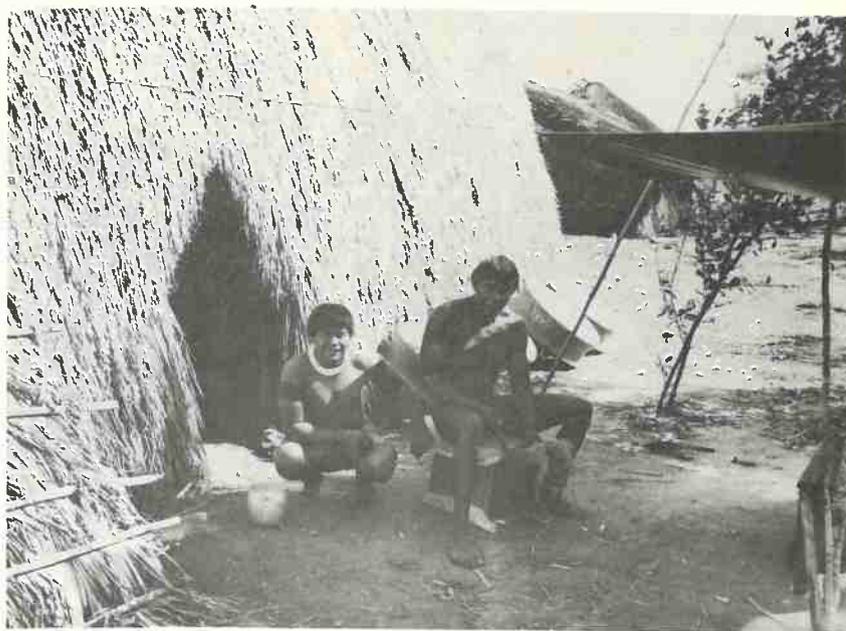
Indo para a pescaria (coletiva, preparativa do Yawari de 1974). Observe-se a vegetação marginal a Ipawu e, na canoa, equipamento tradicional de pesca cikli, 'rede'.



aspecto da pescaria tradicional, com **címó**, 'timbó' (coletiva, preparativa do Yawari de 1974); note-se o rio apropriado, do tipo **ta'akwatip**, 'de taquara'. A direita, a represa à esquerda da qual os peixes ficarão aprisionados. Ao meio, observe-se homem batendo o 'timbó' antes de misturá-lo à água.



Kurimatã (direita) e Apumí (esquerda), informantes capitais do etnógrafo, respectivamente 'mãe da filha' e 'filha' de Takuma (veja foto 17). Mamãe procura um delicioso piolho na cabeça da filhinha.

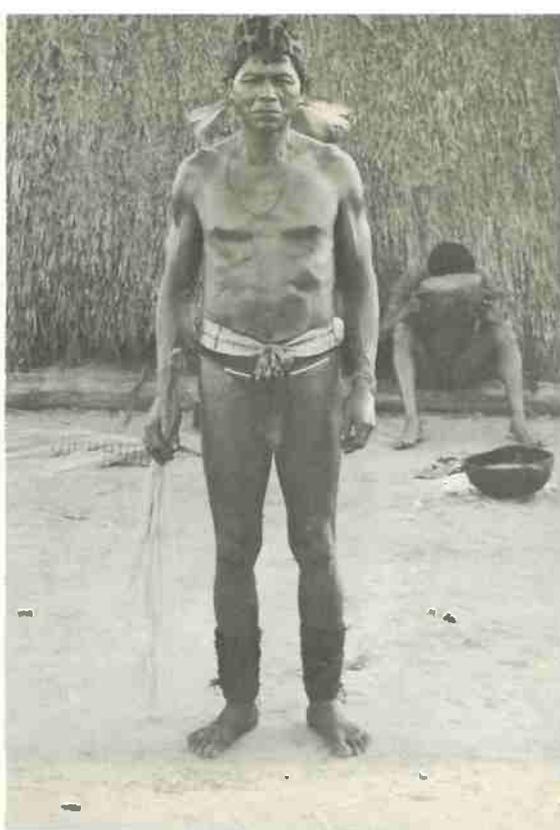


Takumã (direita) e seu filho Kotok (esquerda) no fundo de sua casa (2). Takumã, informante capital do etnógrafo, é 'grande representante' ('da gente') dos Kamayurá, **paye** (não musicoterapeuta) e virtuoso consumado das flautas **yaku'í**. Kotok, informante também capital do etnógrafo, é um 'aprendiz' pouco diligente de seu pai.

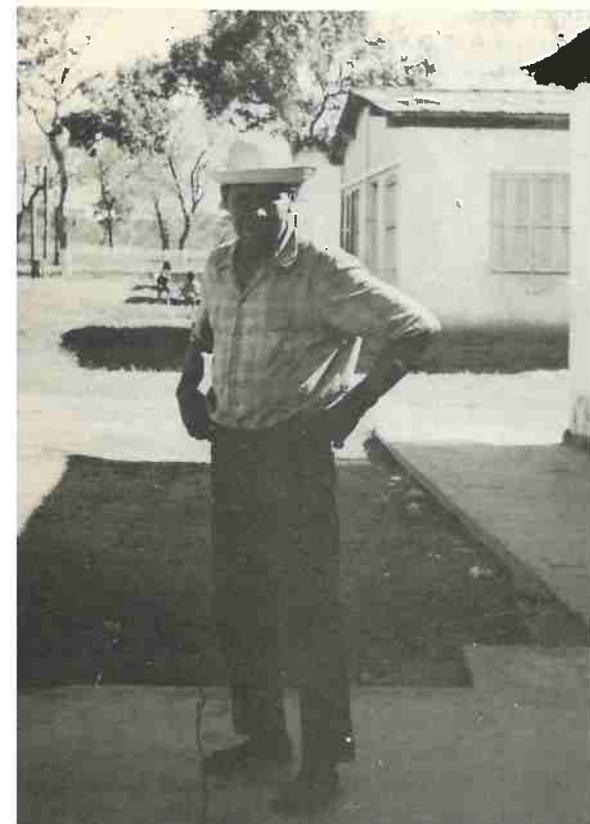


Kari, informante capital do etnógrafo. Kari é 'aprendiz' de diversos estilos entre os Kamayurá.

Wahu, à frente do 'tapuí'. Informante capital do etnógrafo, Wahu é 'grande representante' ('da terra') entre os Kamayurá, primeiro **maraka'yp** de **Kwar'yp**, terceiro de **Payemeramaraka** e farmacólogo'. É também **Yawariyat**, 'dono do **Yawari**'. Note-se o capacete distintivo de 'grande representante', de couro de 'Felix Onca'. À mão direita, palha de buriti, distintiva de seção do **Yawari**. Ao fundo, note-se (sentado no toro em frente ao 'tapuí) um 'participante' do **Yawari** tomando 'mingau' que Wahu oferece como **epý**, 'pagamento', durante o ritual.



Kanutari, informante de importância intermediária do etnógrafo, pintado para o **Yawari** (espelho incorporado como adorno) Um dos mais diligentes 'aprendizes' de 'yaku'l', Kanutari é homem de prestígio crescente, **paye** iniciante e um dos mais bem dotados no desempenho ritual.



Irituary, 'representante' Trumai, primeiro **maraka'yp** de **Yawari** de todo o Xingu. No Posto Leonardo.



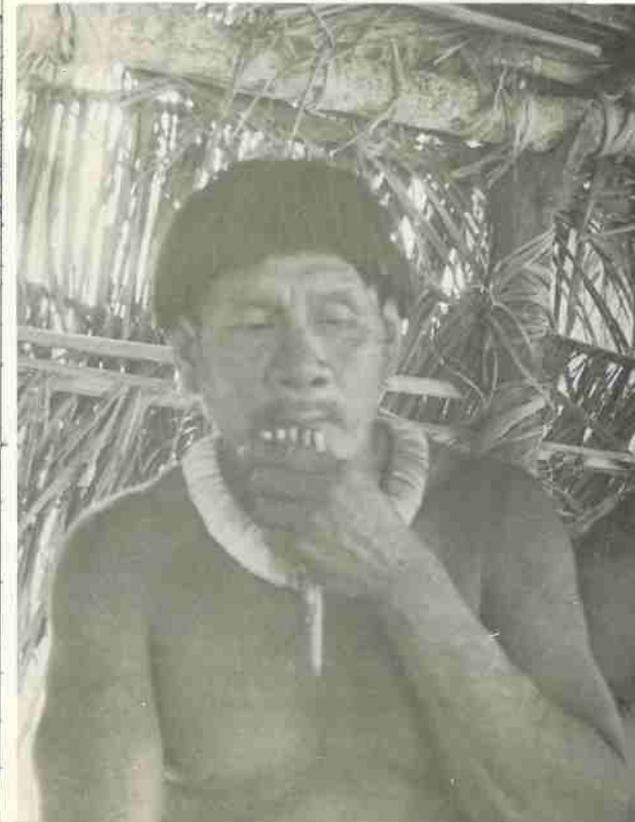
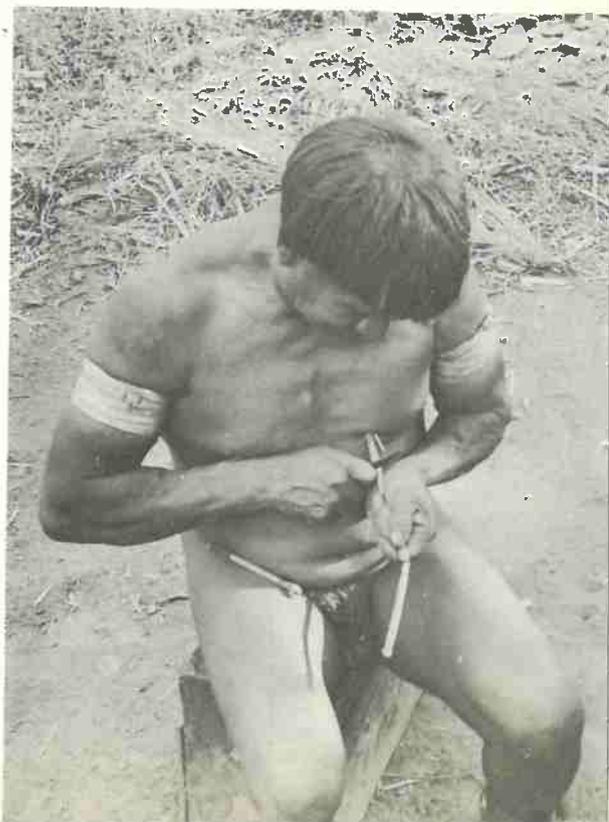
Zawirare, flauta de Pã. O tubo menor 2 está amarrado porque rachou-se.

Tarakuay didaticamente toca **2awirare**. Note-se a posição correta de toque: mão esquerda segurando a flauta; seqüência esquerda-direita tubos maiores-menores e sopro "fino", i.e. de flauta. Tarakuay, informante capital do etnógrafo, é músico e compositor de prestígio entre os Kamayurá, **maraka'ÿp** de muitos estilos. Note-se na sua cabeça a distinção de 'grande mestre de música'.



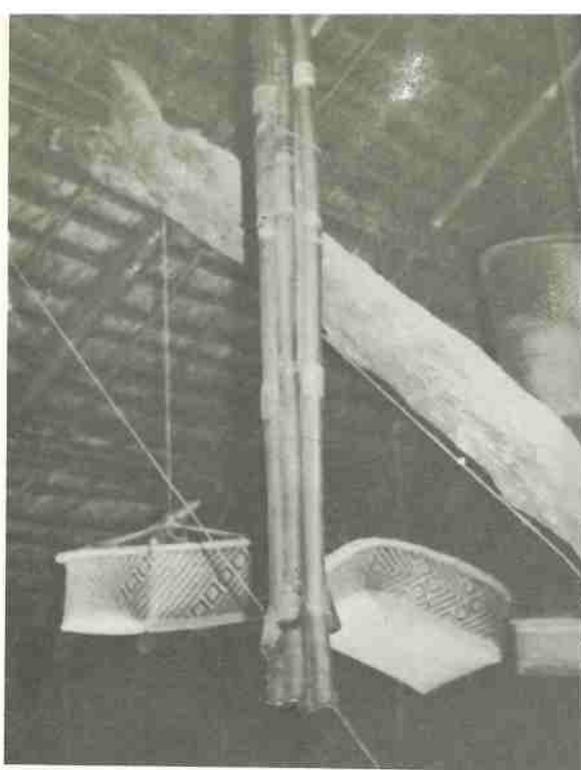
2awirare'i (foto de gabinete).

Construção de uma **2awirare**.

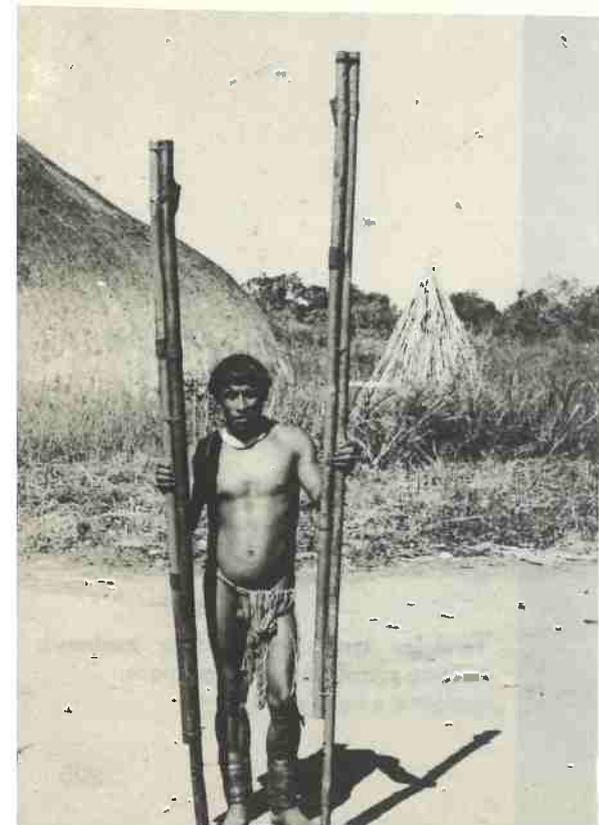


Tarakuay didaticamente toca **2awirare'i**. Note-se a posição correta de toque, conforme a foto 24.

Zuru'a no seu lugar de guarda: pendurada no "teto" da casa.



Parte superior da **Zuru'a**, mostrando condutos externos e orifícios de deflecção.

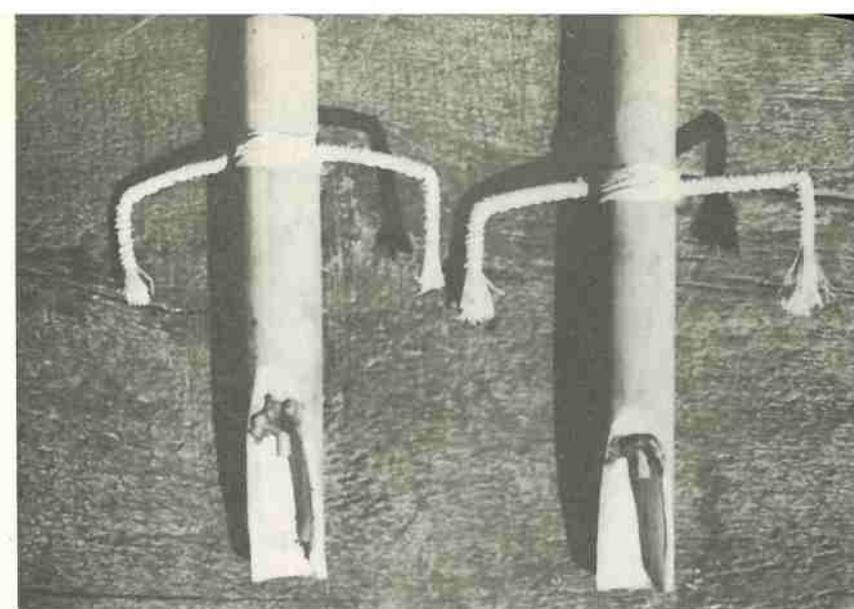
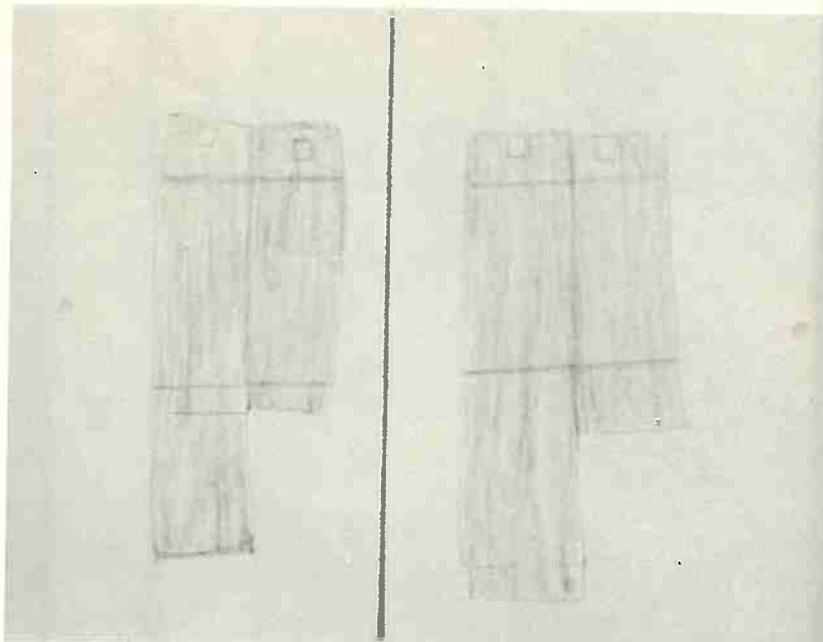


Yaci, infórmante capital do etnógrafo, mostra uma flauta **Zuru'a**, no fabrico da qual é especialista entre os Kamayurá. Note-se os tubos amarrados dois a dois, com tamanhos alternados. Ao fundo (esquerda) a casa 10; direita, a gaiola do 'gavião real'.



Dois 'companheiros' tocam (espontaneamente) **Zuru'a**; 'condutor' (tubos maiores 1-3), à esquerda.

2uru'aatýt,
segundo desenho de
Kari. Note-se a
semelhança com
2uru'a .



tarawi . Note-se o
tubo interior que,
seccionado, gera a
palheta livre. 'Condu-
tor' (tubo maior), à
esquerda.



Dois 'companheiros', didaticamente tocam **tarawi** . 'Condu-
tor' à esquerda.

Quatro tubos de uma **takwara** (não
Kamayurá, mas Yawalapití; toto feita em
Brasília).



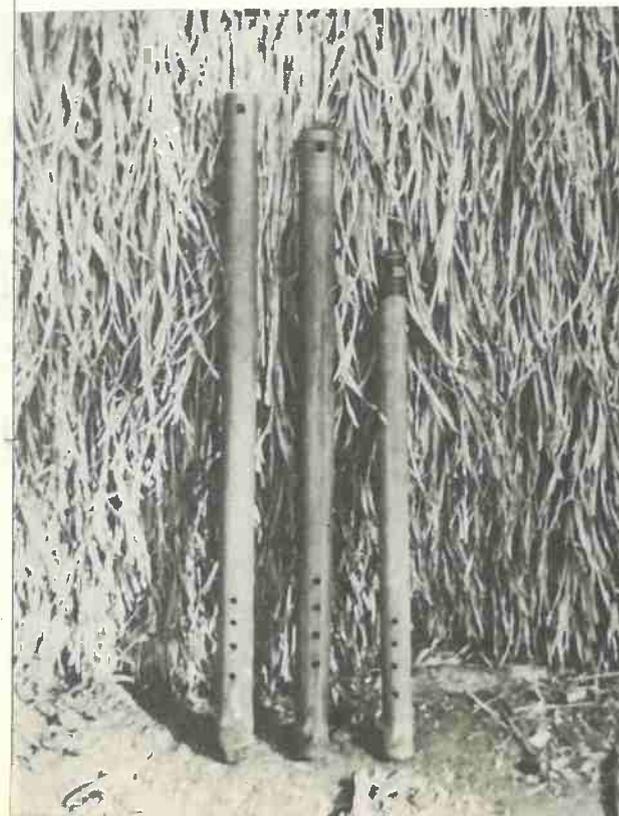
Um conjunto de **yaku'i**, no seu lugar de guarda: pendurado no "teto" do 'tapuĩ.



Um conjunto de **2kuruta** foto de gabinete). No centro, a do **maraka'yp**, à esquerda, a do eu 'aprendiz' afim, à direita, a do consangüíneo. Note-se como a barra de palha tem a mesma altura no caso do **maraka'yp** - afim, abaixo da do consangüíneo.



Flauta **yaku'i** (foto de gabinete).



Conjunto **kuruta'i**. Note-se o intervalo de variação do comprimento.

Tarakuay didaticamente toca
2kuruta'i . Note-se a posição
 correta de toque: os dedos
 médio e indicador de ambas as mãos
 manipulando os 4 orifícios digitais;
 posição de sopro "fino"



O conjunto **arikamó**. Sobre
 ilustração de rosto na cabaça,
 veja foto 41. Foto de gabinete.
 À esquerda, e "ponta" para
 baixo, o 'condutor', fêmea.
 À direita, "ponta" para cima,
 o 'conduzido', macho. Note-se a barra
 (vermelha de urucum) na fêmea.



Kúyáhapí (foto de gabinete).
 Note-se a ilustração de rosto
 na cabaça: sem nariz
 (distinção de animalidade) e orelha
 (de humanidade), mas com
 olhos (distinção de **máma'é**) e
 boca (idem). Consulte-se
 Seeger (1975b). Boca de dente
 de piranha; olhos de concha
 de caramujo.



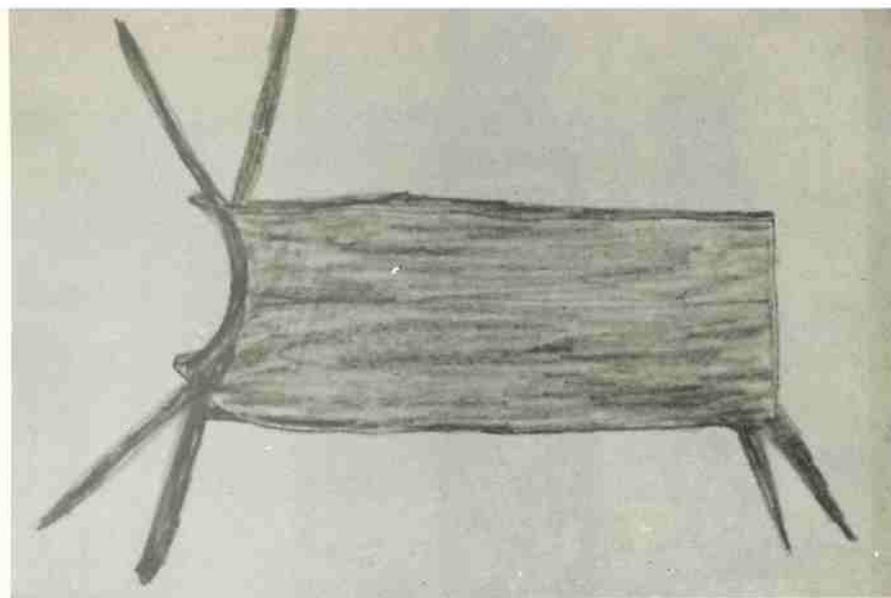
kúyáhám (foto de gabinete).
 Sobre ilustração de rosto da cabaça,
 veja as fotos 41 e 42.



Númatotó . O orifício que transforma este idiofone em aerofone está no hemisfério oculto do instrumento (veja foto 45).



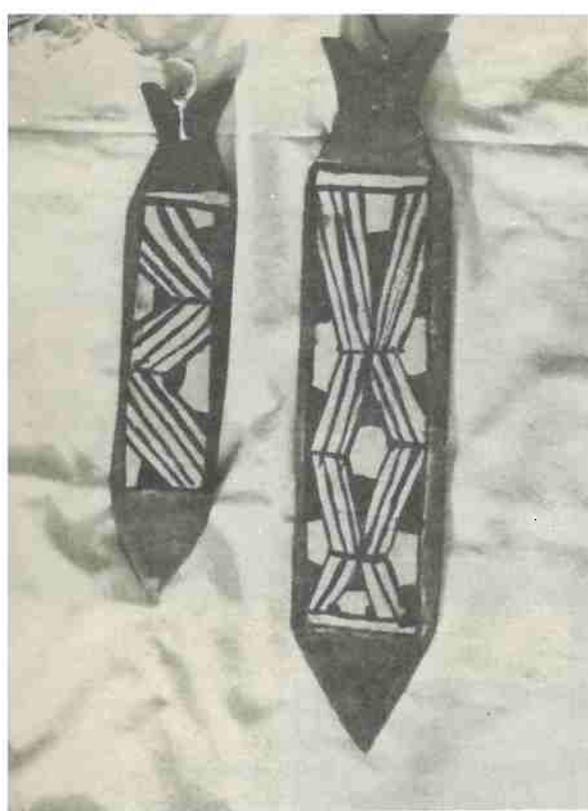
Warañúmia , segundo desenho de Pari. Note-se os pés e a "antena", assim como o corpo (toro cavado).



Parapara (foto de gabinete). Note-se o cordão de zunir, enlaçado.

Númatotó. Note-se o orifício referido na foto 44, aqui tampado com cera de abelha.





uriwuri . À esquerda, o maior, fêmea ('condutor'); à direita, menor, o macho ('conduzido'). Cordões de zunir, acima.



Yakokoakámity . Fêmea (maior, condutor'), à esquerda; à direita, macho (menor, 'conduzido').



Yaku'iakámity

Três **payeakámity** diferentes (note-se a ilustração superior no cabo do centro, dito de **Tupá**, pertencente a Wahu). Observe-se no cabo, o campo de mobilidade (Translação e "arrastamento") das cabaças, entre duas barras de cordão.

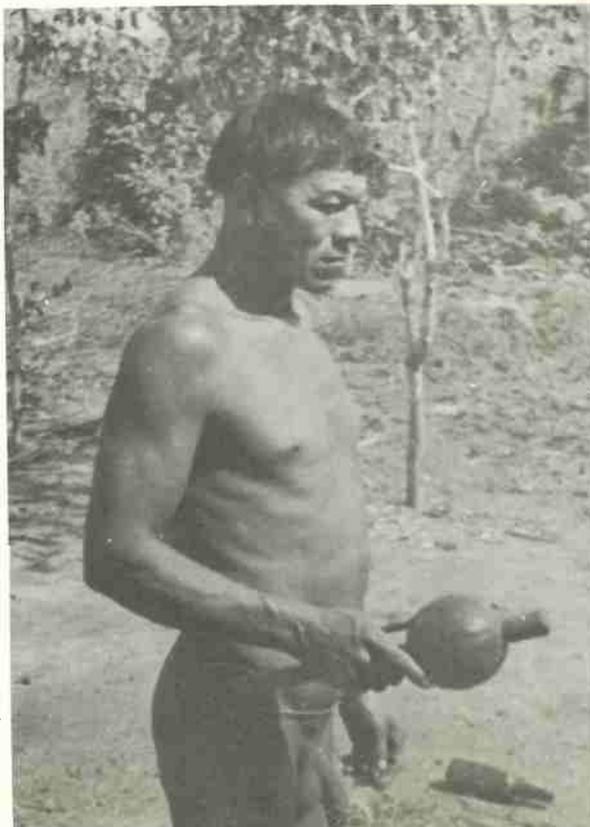




Wahu didaticamente mostra a execução do **payeakâmity**, fase sem giro, i.e. só chocalhamento.



Tarakuay didaticamente mostra uma das fases de execução do **payeakâmity**: só chocalhamento.

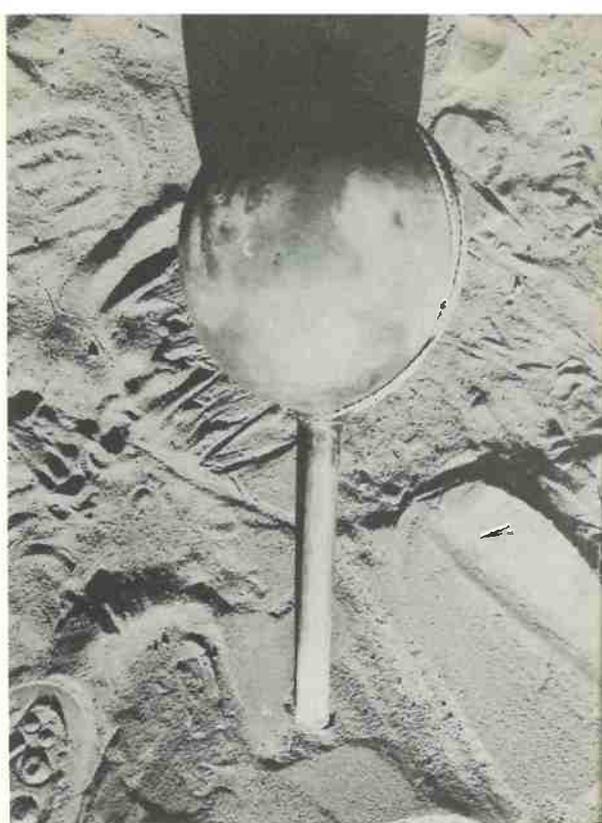


idem à foto 52, só que girando a cabaça em torno do cabo.



Idem à Foto 54, só que girando.

Tawurawánáakámity (ou **Kwarýrakámity**). Note-se a cabaça fixa.



Aspecto do ritual do **Tawurawáná** (veja foto da capa). Note-se a estrutura núcleo-periferia, moças participando desta última enquanto "patrocinadas" de um dos "aprendizes".



Aspecto do ritual do **Yawari**. Note-se a estrutura núcleo-periferia. No núcleo, o **maraka'yp**, o **Trumái Irituary** (veja foto 21), com "peruca" de folha de buriti (na seção do ritual com este nome). Observe-se a presença de moças "patrocinadas".

Aspecto do ritual
do **Tawurawânã**
(veja foto da capa).
Note-se a estrutura
núcleo-periferia,
moças participando
desta última
enquanto
“patrocinadas” de
um dos “aprendizes”.





Composto e Impresso
Editora Gráfica EIXO Ltda.
Fones: 272-3947 e 273-1153 - Brasília-DF.

PROVENIENCIA prof. M^a Aracy
ADQUISICAO doação PREÇO
DATA DE ENTREGA 08/4/81 TOVINDO 02782 11

781.7
B327g

27821

Bastos, Rafael José de M.

TRUO CIRCUIT