

A Saga do Yawari: mito, música e história no Alto-Xingu(1)

Rafael José de Menezes Bastos, UFSC.
Bolsista do CNPq.

Comunicação apresentada ao Simpósio: Pesquisas Recentes em Etnologia e História Indígenas da Amazônia, promovido pela ABA e ANPOCS, em Belém, Pará (7-11/12/87)

"Para a história não há passado. Há só
atenuada presença do presente".

Eudoro de Souza.

A intenção do presente texto é expor, de maneira extremamente sumária e direta, a etnografia de um Yawari xinguano, conforme a versão Kamayurá por mim colhida na aldeia destes índios em 1981. Noto que a festa envolveu, de um lado, os Kamayurá -time anfitrião- e os associados Yawalapití, tendo, de outro, os Matipúhy como convidados. Feita a exposição, pretendo levantar algumas reflexões analíticas, aqui centradas na questão articulatório-processual xinguense. Devo dizer que o privilegiamento não é casual, ao que eu entendo o Yawari se constituindo num discurso que tem nessa ordem de problemas um de seus mais centrais objetos.

Antecedentes do Yawari:

Por volta de meados de abril (sempre de 1981), durante uma "roda dos pajés", Wahu(2) consultou a Takumã sobre a realização, no corrente ano, do Yawari. Takumã opinou positivamente, levando em conta que, ano passado, não tinha havido Yawari Kamayurá. Wahu acedeu, lembrando, porém, que ainda não era época para a festa, devendo-se esperar o tempo de aparição, na madrugada, das "Plêiades". Wahu, então, perguntou a Takumã sobre a escolha do "titular do arco" a ser comemorado pelo Yawari em comentário. Takumã disse-lhe que esta era uma questão a cargo dele, Wahu.

Durante a "roda dos fumantes" de 23-24 de abril(3), Wahu comunicou a Takumã que havia escolhido Kakaca como o morto a ter seu arco queimado na festa(4). Takumã concordou. No "dia" 12-13 de maio, Wahu foi à casa (5) de Yawa'ikumã, o principal "mestre de música" do Yawari entre os Kamayurá, consultá-lo sobre a realização do ritual. O "mestre" concordou, dirigindo-se os dois, em seguida, à "ro-

da dos fumantes". Aí, Yawa'ikumã consultou Takumã sobre o mesmo, tendo este, uma vez mais, accedido, lembrando, porém, que ainda as "Plêiades" não haviam aparecido na madrugada.

Numa madrugada dos fins de maio, Wahu apreciou o nascimento das "Plêiades". Na "roda dos pajés" seguinte, ele comunicou isto a Takumã, bem como aos demais presentes. A 4-5 de junho, sempre na "roda dos fumantes", o "titular da aldeia" dirigiu consultas sobre a realização do Yawari aos "titulares de casa" circunstâncias, tendo obtido respostas positivas.

A 6-7 de junho, Wahu mandou chamar à "roda dos fumantes" o "mestre de música" e lhe perguntou: "vamos fazer Yawari"? O "mestre" respondeu: "primeiro, você tem que chamar Kurimatã. É ela quem vai nos mandar fazer a festa". Kurimatã, esposa de Takumã, é a "titular do Yawari hereditária principal" entre os Kamayurá. Em seguida, Wahu convocou à "roda" todos os adultos masculinos da aldeia, dando especial ênfase, em seus discursos, aos três "enterradores" de Kakaca, a saber: Cikamak, Mawãã e Mapi. Chegados todos à "roda", o "titular da aldeia" indagou aos "enterradores" -agora, "ex-pedidores": "quem vai chamar Kurimatã"? Cikamak indicou Yawa'ikumã, devido à sua condição de irmão senior de Kurimatã. O "mestre" dirigiu-se, então, à casa de sua junior, chamando-a ao centro da aldeia. Kurimatã e sua filha Mapulu, em seguida, aí chegaram. Wahu, então, disse a Kurimatã: "irmã de minha mãe, nós vamos fazer Yawari. Estamos querendo queimar o arco do irmão de seu marido". Kurimatã: "você que sabe. Se você quiser, pode fazer". Após, o "titular da aldeia" fez a mesma questão a Mapulu, "titular do Yawari hereditária secundária". Mapulu replicou positivamente. Logo, Awmari, o pai do defunto, foi chamado ao terreiro. Aí chegado Awmari, os três "ex-pedidores" se dirigiram a ele, sucessivamente: "vamos queimar o arco de seu filho". Logo, foram o "mestre" e Wahu quem assim também falaram a Awmari. Awmari disse-lhes, a todos: "esperem um pouco". Foi, em seguida, à sua casa. Aí, consultou a Karyma, sua irmã uterina, e a Kucara-py, filho desta, sobre se estes estavam dispostos a assumir, junto com ele, o patrocínio de comida, enfeites e outros encargos para a festa. Lembrou-lhes que era viúvo e que já estava muito velho e cansado. Os dois concordaram, com a condição, no entanto, de que também Takumã viesse a se co-obrigar com eles. Awmari, então, foi até a casa de Takumã, aí lhe dizendo o que segue: "meu filho, como é que nós vamos fazer"? Takumã replicou: "nós vamos queimar arco de seu filho. Eles vão fazer festa para nós. Isto é muito bom para nós". O velho continuou: "eu não tenho nada. Sou sozinho. Minha esposa morreu. Eu estou muito velho e cansado. Não tenho nada". Takumã, aí, lhe disse: "eu vou lhe ajudar". Isto posto, Awmari voltou ao terreiro, aonde fez o seguinte discurso, face a Wahu, ao "mestre" e aos "ex-pedidores", centralizados em Cikamak... (6): "podem fazer Yawari de meu filho. Eu agora não

estou mais triste com a sua morte. Só um pouquinho. Meu filho não foi 'campeão' de Yawari. Quando 'campeão' de Yawari morre, é bom fazer Yawari para ele, queimar seu arco. Mas meu filho era ainda muito moço, pequeno ainda para 'campeão'. Ele ainda estava crescendo para 'campeão'. Mas é bom também, para ele, que se faça o Yawari". Depois, Cikamak mandou buscar peixe e fumo em sua casa. Os pajés, então, comeram e fumaram, os demais retornando a suas casas. Era o fim da tardinha de 6-7 de junho de 1981.

Fase Intratribal do Yawari:

Logo após, no começo da noitinha de 7-8 de junho, deu-se a abertura formal do Yawari, com uma instância da seqüência de cantos da noitinha. Sentados dentro da "casa das flautas" e nuclearizados em torno do "mestre", dispuseram-se vários "velhos" (7). Entre estes, Wahu assumiu a posição de "ajudante" do "mestre". Os restantes postaram-se como "coro". Em pé e em torno da formação nuclear, colocaram-se alguns "adultos jovens". Note-se que esta configuração músico-coreográfica corresponde à estrutura núcleo-periferia, extremamente importante para a vida Kamayurá, especialmente a musical (Menezes Bastos, 1978). O núcleo aqui é constituído pelo "solo" do "mestre", sua homofonização pelo "ajudante", por sua vez também homofonizada pelo "coro" (8). Já a periferia se constrói pela "imitação" de vozes de animais. Cantou-se, então, a seguinte instância da noitinha, sem interrupções caso não indicadas (9):

$\text{♩} = \text{ca. } 48$ 1. M

o ho o o ho wo o hoy... wo

Yawari solo Wahu + coro (cont. Y)

Nota que a letra desta, diga-se assim, vinheta é, nos dois primeiros segmentos, uma onomatopéia da voz do gavião tanatau (o, ho, wo). O último motivo onomatopéico a jaguatirica (hoy...wo em descendente difuso).

$\text{♩} = 176-184$ 2. Motakey

mo te ke y hay ha y mo te ke y hay ha y mo te ke y

Yawari solo M (Wahu + coro) M (idem)

6 motekey morÿrÿ yepiramõ yepiwa motekey hayhay
7 8

9 motekey hay hay 10 motekey 11 hotekey horÿrÿ yepiwa 12 13

mõ yepiwa 14 hotekey hay hay 15 motekey hay hay

Nesta canção, como nas demais a seguir, observe-se a execução pelo "coro", sob o comando de Wahu -e logo após a entrada do "solo" do "mestre"-, da vinheta M. Aqui, o sinal \mathbb{M} indica "extinção" de M. Quanto à letra, noto o seguinte:

- motekey, segundo os Kamayurá, é uma palavra Trumai para "jacubim"(10);
- hay, contração da vocalização aspirada da palavra Kamayurá yawari, "jaguatirica". Noto que esta é uma dedução que somente a apreciação inteira da partitura do Yawari torna possível. Como isto será aqui inviável, aponto o seguinte: a forma hahahi (às vezes, haha'i) -um claro vocalise- parece constituir-se na vocalização primária de yawari. Em seguida, ela se contrai em hahi (ou ha'i) e depois na unissílaba hay. Os exegetas nativos traduzem esta forma como onomatopéia de "risos", "jocosidades" acerca do "primo cruzado";
- morÿrÿ, trocadilho com motekey. Talvez aponte para "exclusivamente nosso" (morere, porere) e, através de outro trocadilho, para "água", "curso de" ('ÿ).
- yepiramõ yepiwa, "eu peixe outro, eu flecho";
- hotekey, motekey com aspiração inicial(?);
- horÿrÿ, outro trocadilho com motekey. Talvez aponte para orÿp, "alegre".

Quanto à música da canção, observo o seguinte: seu material temático constitui-se dos dois segmentos iniciais: o primeiro, sobre o "jacubim", o segundo, "jaguaririca". Noto que o "jacubim" ("jacu") é alimento prescrito para o tempo do Yawari, quando deve ser comido assado, seco e com bastante pimenta: sua carne arde e seca a boca do comedor, queimando-a -a boca do yawari. O motivo sobre esta ave se define pelo alcançamento do centro tonal a partir de uma pequena ascensão da terça menor inferior, o que lhe desenha um caráter medianamente tenso. Já o segundo motivo -sobre o comedor-, é francamente afirmativo-declarativo, feito todo em cima do próprio centro tonal, arquitetando-se a partir, pois, do rabo do primeiro motivo, do qual abandona a tensão, a pimenta. Noto que o verbo -kay, "queimar", é uma metáfora Kamayurá para "ciúme" (wy'yrõ), sentimento que, entre os Kamayurá, caracteriza relações de disputa, rivalidade perante bens a acumular, inclusive mulheres -perante, na realidade, bens enquanto objetos de desejo. Este material temático logo é repetido, com tênues modificações rítmico-durativas, memorização na qual a redundância sofre controle. Este, o primeiro período da canção. No segundo -que cobre os três motivos seguintes-, o "jacubim" é, por assim dizer, "pré-parado" em cima do quarto grau do centro tonal, o que, entretanto, se elabora com espantosa radicalidade: o quarto grau é bordado pelo dó sustenido, o que lança a gravidade do sistema para bem longe. Tudo aqui flutua, tensamente: terror! Logo isto se repete, impiedosamente (o quarto motivo é uma repetição rítmica-durativamente modificada). Mas não é só: este "jacubim", queimado, ardente, seco é espelhado, invertido no terceiro motivo do período, aquele que está sobre, domina, avalia a declaração: "da exclusivamente nossa água, eu -outro peixe- o flecho, ó jacubim*(?). As coisas se aliviam em seguida, com o retorno ao centro tonal -proveniente da batalha anterior-, onde os "outros" ficam planos, sem inflexão alguma. Depois, tudo começa de novo, remetendo-se o ouvinte -lembrando-lhe- dos inícios da peça. Nesta recapitulação, ouço algo de absolutamente notável: onde estava morÿrÿ, "exclusivamente nossa água" (?) coloca-se -com o mesmo páthos, pois- horÿrÿ, ao que parece a palavra Kamayurá orÿp, com aspiração inicial, reiteração da segunda sílaba e caída do p final. Observo que tudo indica que esta "alegria" - tradução Kamayurá de orÿp na língua de contato alto-xinguana- se compõe de -ÿp, "pau", "eixo" e de or-, o pronome da primeira pessoa do plural, exclusivo.

Resumidamente, entendo que esta canção aponta para as relações entre "outros", aqui vistas sob o prisma do par "jacubim"- "jaguaririca", o que parece privilegiar o aspecto fágico dessas relações. O "jacubim" é comida queimada que arde. O yawari, comedor que a resfria: metamorfose e continuidade. Noto que as relações em epígrafe, no momento da flechada, são vistas sob a moldura da inversão espelhar, o que parece indicar uma identificação também entre ação e paixão, entre os "outros".

3. He nu yawari

$\text{♩} = 200-208$

wari he yawari a mo he nu yawari he he nu yawari
(Yawa'ikumã + W + CORO)

nu yawari he yawari hay hi ha y hay hi hay hi hi hay hi hay hi hi

hay hi hi hay hi hi hay hi ha y ira i ty he yawari he yawari rano
1 2 3

ira i ty he yawari he yawari rano he he nu yawari
4 5 6 7

he nu yawari nu yawari he yawari hay hi ha y hay hi hay hi hi
8 9 10 11 12

hay hi hay hi hi hay hi hi hay hi hi hay hi ha y

Nesta canção, por motivos de gravação defeituosa, perdi o caput (sinal (...)) na transcrição). Letra:

(...)wari, "jaguaririca";

he, segunda pessoa singular, "você" (hene, do qual caiu o -ne final);

amõ, "outro". Alguns cantores cantam amo (ver mais abaixo);

nu, parece ser uma forma contrata de 'iyup, "amarelo". A forma nuyawari aponta para um felino (que não identifiquei) amarelo e comprido;

hay hi, hay, vocalizações contratas de yawari;

iraity, "cera de abelha" (presente nas pontas dos dardos do jogo do Ya-wari);

amo, "falta", "saudades", "sentimento de perda". Noto que, no "coro", alguns cantores dizem amõ, "outro", outros dizendo amo. Observo que, falando, os Kamayurá sempre dizem amot, com o t final não explodido, o que quase sempre é impossível de se realizar cantando, sobretudo em notas longas.

O centro tonal desta terceira peça desloca-se um semitom para cima com relação ao da imediatamente anterior. Alcança-se, pois, dó suspenso. Considerando o caráter iterativo vigente entre os dois grandes macro-segmentos da canção e, também, o fato de que -devido a problemas de gravação- perdi a parte inicial do primeiro destes dois macro-segmentos, trabalharei aqui apenas o segundo deles, aquele cujos motivos estão numerados na partitura. A canção começa, sobre a "cera de abelha" no segundo grau de dó suspenso, subitamente -com relação à peça anterior- apresentando um outro sistema de gravidade. Note-se que este começo em suspensão logo relaxa, ao direcionar-se a melodia para o dó suspenso, ele mesmo. Tudo isto se passa nos três segmentos iniciais da música, sendo logo memorizado nos três seguintes. O segmento 7, porém, traz surpresas: o he, "você" -duplicado na letra- é cantado em cima do ré natural, uma sensível superior do centro tonal, extremamente tensa. Esta tensão, logo logo, diz a que vem: ao nuyawari, "jaguaririca amarela", outro "outro" do yawari referencial. Tal patologia é memorizada no segmento seguinte, 8. O período seguinte (9-11) tem nos motivos 9 e 10 uma mediatização medianamente tensa, através de uma bordadura à terça menor inferior, centralizada no centro tonal. Isto se resolve em 11, a "jaguaririca amarela" -o "você"- dando lugar ao yawari ele mesmo. Em seguida, de 12 a 16, a peça se fecha em cima deste último, invertendo, entretanto, a bordadura exposta em 9-10: espelho de um espelho.

Apesar da relativa diversidade do material temático desta canção com relação ao da anterior, algumas relações tonais importantes aqui se repetem: centro/3ª inferior (menor); centro/sensível superior; e centro-centro. A relação de alteridade agora, não mais fágica, se concretiza em termos eminentemente categoriais.

$\text{♩} = 200-208$ 4. Horowý

1 2 3 4 5
 ho ro wý ho ro wý wa tý wa hay hay hay ho ro wý ho ro wý wa tý wa hay
 Y solo M (W+coro)

6 7 8 9 10 11
 hay hay o yý ka ye ka ma yý wa ne re he ý wa hay hay hay o yý
 M (idem)

(yý) (wý) (ý) (wý)

12 13 14 15 16
 ka ye ka ma yý wa ne re he ý wa hay hay hay ho ro wý ho ro wý
 (pý) (tuk)

17 18 19 20
 wa tý wa hay hay hay o yý ka ye ka ma yý wa ne re he ý wa hay
 (ý)

21
 hay hay

Nesta quarta canção, note-se a aparição primeira de manifestações na periferia, anotadas entre parênteses abaixo do pentagrama. Tratam-se das seguintes onomatopéias:

- pý, corujão;
- tuk, picapau;
- yý, wý e ý, capivara.

Quanto à letra:

horo, "exclusivamente nosso" (com aspiração inicial);

wỹ, uma onomatopéia da capivara e "sangue genealógico" ("substância");

-wa, genitivo;

-tỹ, "elaboração genealógica" ("criação", "reprodução"). Trocadilho com a onomatopéia da voz do picapau(?);

hay, trocadilho com -hap (de hawa), nominalizador;

watywahay, pelo somatório de wa+tỹ+wa+hay, pode-se divisar um trocadilho que ecoa a forma yatywahap, "gente que (me) elabora (a substância)", "primos cruzados (de primeiro e segundo grau)";

oyỹka, o-, "ele" (prefixo verbal) + -yỹka, vocalização(11) de -yuka, "matar" (?);

ye, "meu" ("eu");

kamaỹwa, kamaỹ-, tipo de dardo usado no jogo do Yawari, feito de kamaỹp, "macaúba" + -wa, genitivo";

nerhe, "de você";

ywahay, talvez uma contração de watywahay (yatywahap)/ talvez ỹ, "água" (com a caída do ' inicial) + genitivo (alternativa na qual hay não teria pertinência);

Volta-se aqui ao centro tonal de dó natural e a uma tematização extremamente similar à da canção de número 2 (motekey), ritmicamente, entretanto, mais figurada. Esta figuração, que na canção 2, se aplicava somente ao "jacubim" -à comida que queima- aqui se generaliza na unicidade genealógica e na diversidade reprodutiva, o que é permeado por trocadilhos. Noto que os "primos cruzados" entre os Kamayurá, no nível vocativo da nomenclatura são igualizados -são "irmãos". Referencialmente, porém, são separados, separação esta que se radicaliza mais ainda na ordem reprodutiva: "primos cruzados" do mesmo sexo -raramente de primeiro grau mas comumente de segundo- trocam "irmãs", sendo, pois, "cunhados" em potencial, separados pela etiqueta do respeito (evitação). Ainda de mesmo sexo mas em grau genealógico mais distante, estes "cruzados", no entanto, se aproximam pois podem partilhar as mesmas mulheres: deve-se namorar a mulher deste "cruzado", que é quase, ele mesmo, um "jacubim": "ciúmes". "Primos cruzados" de sexo diferente, caso entre si não partilhem uma relação de "reprodução", de respeito, "brincam", quase como que "brigam", "namoram". Voltarei adiante, mais sistematicamente, a essa temática. Pois bem, de 1 a 6, este "socio-morfismo" é patologicamente considerado, sendo de notar que a figuração rítmica e a tensão tonal -numa ampla bordadura- terminalizam (em 3 e em 6) com amplas durações em cima do centro tonal. De 7 a 10, as coisas mudam radicalmente. Noto que tenho dúvidas aqui quanto à tradução da letra -e eu quase nada

tendo de "língua" como "linguística"- mas optando por trabalhar a versão registrada, observe-se como de 7 a 14 (em dois períodos "repetidos"), a canção se pontualiza. No plano tonal, isto se manifesta pela flutuação -um trocadilho demolidor- entre dó e dó suspenso. Demolidor porque dissolve -quase dissolve, diga-se- as fronteiras entre estes dois graus tonais, tão próximos mas, ao mesmo tempo, tão distanciados entre si. Interessante observar -numa audição etnocêntrica que me não poderei privar de fazer- como o "tom menor" aqui sensibiliza o "maior" -desmodalizando a tonalidade: onde estamos, afinal, num tom menor, "triste", "fechado", ou, maior, "alegre" e "aberto"? Esta flutuação tonal, por outro lado, se efetiva, na peça, numa rítmica figurada que salienta que o tempo agora está prenhe de acontecimentos que, opostos mas também semelhantes, confundem-se mas também se cortam afiadamente. Em 10, isto é espantosamente realizado: o yawari (contraído em hay) é dó suspenso, repetido numa microtonalização (↓). Em 14, porém, o "outro" -mas que, diabos!, é também, como "nós", uma "jagatirica"- cede lugar a seu "outro" (ao ego da peça), o centro tonal, longamente figurado, retornando a dó natural. De 16 até o fim, o que se passa é como se o primeiro macro-segmento (1-14) fosse, ao mesmo tempo, repetido e transformado, operações, porém, realizadas sob contração: este segundo macro-segmento por assim dizer resume o primeiro, apontando, salientemente também para o páthos e o éthos das canções anteriores: ouve-se ali o ré natural.

O que da capivara, corujão e picapau? Que cantam-dizem estes bichos aqui? Quase nada sei sobre isto e o pouquinho que consigo agora registrar -por questão tanto de ignorância quanto de tempo e espaço- é que parece haver um trocadilho entre a capivara e a genealogia; entre a relação de reprodução -um "trabalho", para os Kamayurá- e o picapau. Cortarei desta comunicação a questão da onomatopéia -à qual só me referirei, aqui, muito de raspão-, remetendo o leitor para outros trabalhos meus (12).

5. Kamiwaye
 ♩ = 200-208

kamiwaye kamiwaye hay hay ha y ha y ka mi waye ka mi
 Y solo M(W+CORO)

waye hay ha y ha y hay kamiwaye wa ry hy kamiwaye wa ry
 M (idem)

9 hy kamiwayewary haya katuwary hy kamiwayewary hy

12 hay hay hi ha y 13 hayhi hayhi hi hayhi hayhi hi hayhi hi hayhi hi

14 hay hi ha y 18 kamiwayewary hy 19 kamiwayewary hy 20 ka mi wa

21 yewary 22 ha ya ka tu wary hy 22 ka mi waye wa ry hy

23 hay hay hi ha y 24 hayhi hayhi hi hayhi hayhi hi hayhi hi hayhi hi

28 hay hi ha y

Quanto à letra:

kamiwa, árvore de cujo pau foram feitos os homens originais, usada na construção das efígies do Kwarÿp (13) e como pilar das casas Kamayurá;

ye, conforme anotado anteriormente;

-wa, idem;

-rÿ, "água", onde r → r;

-hÿ, vocalise em cima do ÿ de 'ÿ, "água";

{ ha, prefixo verbal, la. pessoa singular, com aspiração inicial(?);
 { ya, idem, la. pessoa plural inclusivo(?);

haya, (?);

katu, "bom", no sentido de "modelar", "direito";

nota: a alternativa de vigência do morfema haya(?) elimina a da sua decomposição em ha e ya.

O centro tonal volta aqui a dó sustenido, pulsando, pois, com o da peça imediatamente anterior. É de notar que esta elevação de semitom já se deu antes, da canção de número 2 à seguinte. Sistemáticamente também o material temático é uma variação rítmico-durativa daqueles já apresentados nas canções antecedentes: o primeiro tema (motivos 1-2) se faz pelo salto ao centro tonal a partir da terça menor inferior, uma quase sinonímia, isto numa bordadura. Esta pequena tensão se resolve -ainda com o mesmo salto mas sem bordadura- no motivo 3, o do yawari sob a forma contrata hay (ha'i). Isto se repete, quase sem desvio, de 4-6. 7-9 constituem o período seguinte, caracterizado pela suspensão, no segundo grau (7-8), feita em cima de "eu madeira(do Kwarÿp) da água", relaxada só no final, embora com grande eficácia devido à iteração do centro tonal em 9. Noto que se os páus do Kwarÿp vão para a água -fertilização, continuidade-, os do Yawari (dardos, arco e "imitação" do defunto) são virtualmente queimados pelo fogo, quer dizer: metamorfoseados. De 10-11, onde (especificamente em 10) a água dos páus do Kwarÿp são enfaticamente definidas como modelares e atinentes a um "nós" todo inclusivo, a gravitação da melodia vai ao satélite lá sustenido, pobre sinonímia de dó sustenido. Isto se resolve em 12, onde volta a imperar o centro tonal. De 13-17 o que se ouve é uma memorização da canção de número 3 (motivos 12-16), aquela que constrói a alteridade-identidade do yawari com o nuyawari. De 18 até o fim, a canção só memoriza o que antes foi cantado. Acho notável nesta canção o trabalho de postulação do yawari em termos da inclusividade total do Kwarÿp ser logo relativizado pelo apontamento -qual nota de pé de página- da exclusividade do Yawari.

6. Nuterihiyu
 = 176-184

he he he nu teri hi yu. he he he nu teri hi yu wi cu we
 Y solo M (W+CORO)

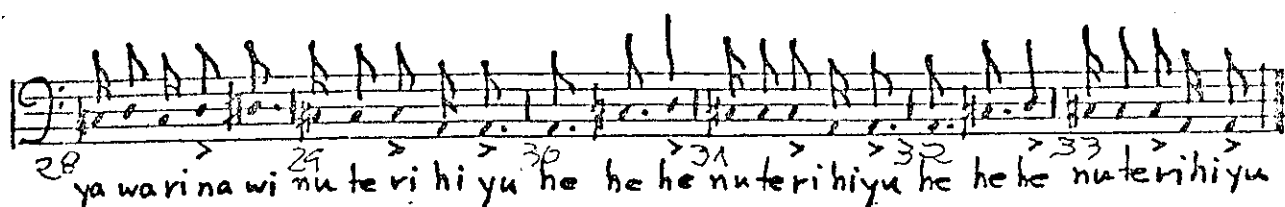
ru we ru ya wa ri na wi nu te ri i yu wi cu we ru we ru ya wa
 M (idem)

ri na wi nu te ri hi yu ku e u e ya wa ri na wi nu te ri

hi yu a tyra yawari na wi nu te hi hi yu he he he

nute ri hi yu he he he nu te ri hi yu hi cu e ru e ru yawari na

wi nu te ri hi yu hi cu e ru e ru yawari na wi nu te ri hi yu a tyra



Quanto à letra da canção:

he, "você", com aspiração inicial e caída do -ne final de ene;
nuterihyu, nuteri, segundo os Kamayurá, outra palavra Trumai para
 "jacubim"(14) + hiyu, "amarelo" (onde, de 'iyup, "amarelo": i → h e -p → \emptyset). Trata-se aqui de um "jacubim amarelo", ao que me parece, um magistral invento poético -pois todo "jacubim" não é preto e, no Yawari, todo "amarelo" não é "jaguatirica"? A verossimilhança e necessidade deste pássaro de "mentira" estaria na junção que, com sua invenção, se faz do caráter fágico da relação yawari/motekey (canção 2) com o perfil libidinoso da relação yawari/nuyawari;

wicu, logo depois, hicu (com aspiração inicial): -i, "dele" + tup, "pai" (?);

weru, logo depois, eru (com a caída do w-): "partilhar" (?);

nawi, talvez, -awi, "proveniente de", com nasalização inicial;

nuteriiyu, variação de nuterihyu (também, abaixo: nutehihiyu);

ku-e-u-e, variação de weru weru (?);

-a, nominativo;

t̃ya, t̃yt, "afim" + -a(ver). Na junção: t → r;

Em 1-2 -o que se repete em 3-4- é apresentado o primeiro tema desta canção. Isto se evidencia, através de um desenho arcado -uma bordadura-, tonalmente ambíguo, o que mais ainda toma corpo caso se leve em conta os ecos tonais das canções anteriores, especialmente da última. Anteriormente, tinha-se uma pulsação entre dó e dó suspenso, provisoriamente estacionada neste último centro (canção 5). Subitamente -e usando, exatamente, este dó suspenso como uma ponte- a pulsação migra para lá suspenso/lá natural: o desenho em "você" parece apontar para uma migração para lá suspenso -uma sinonímia enfraquecida do dó suspenso-, um centro, entretando, "modalmente" flutuante, pois no rabo do motivo eis que se ouve um ré natural. O ouvinte, assim, fica convencido de que não se trata, agora, de um salto, de terça, resolutivo. Mas não é só: postulada esta ambigüidade do "outro" -do he-, o desenho quase espelhar do motivo seguin-

te radicaliza mais ainda a flutuação, agora não mais tão somente "modal" mas -terror!- também tonal: a melodia dirige-se -voando em cima de um "jacubim amarelo", poético mas não histórico- para lá natural, uma sensível inferior de lá suspenso! Esta canção, até aqui -com a repetição (memorização) em 3-4-, é como se fora um resumo crítico-interpretativo das quatro anteriores. De 5-7 -com iteração em 8-10- a melodia indica maior estabilidade: desponta logo no início uma providencial seqüência de mi naturais -em cima de wicu(?) weru(?)- que, com pujança insuspeita, dirige o ouvir para a gravidade do lá natural, o que, porém, se concretiza via uma suspensão relativamente forte, como se o lá suspenso se apenas colocasse entre parênteses. A evidência disto está naquele ré suspenso -em lá natural, um terror dia-bólico e não somente para os padres medievais- que se ouve em cima do yawarinawi. Esta patologia é recapitulada de 11 a 13, onde o canto, por assim dizer, procura dissolver a limpidez verbal da letra: ouve-se, no caput, ku-e-u-e -uma, ao que tudo indica, fonetização meramente musical de wicu weru weru(?). De 14 a 16, nova recapitulação, agora, entretanto, substituindo-se, na letra, wicu weru weru (ku-e-u-e) por uma expressa referência (atÿrà) à questão das relações de afinidade. Observe-se que a forma tÿt, que traduzi por "afim", parece ser uma nominalização de tÿ ("elaboração genealógica"), isto numa teoria da concepção que, ao que tudo indica, aponta, no homem, a capacidade de transmitir substância e, na mulher, a de "trabalhá-la diferente", isto é, "elaborá-la" (-wÿkÿtÿ-te). As relações entre homens e mulheres, assim, entre os Kamayurá, constituiriam o próprio modelo de uma afinidade radical -da ordem da "natureza"-, culturalmente canalizada -sob os constrangimentos da proibição do incesto e da exogamia de parentela- pela afinidade socialmente efetiva. Desta, os "primos cruzados" são o objeto -tanto os de primeiro como de segundo graus. É importante lembrar, entretanto, que aquela afinidade radical acima ventilada sempre está presente no horizonte de reflexão Kamayurá, uma sociedade onde há ritos sexualmente estritos (o Yaku'i, "dos homens" e o Amurikumã, "das mulheres") e de severa oposição sexual, como este, o do Yawari. Registro que, no Yawari, o ta'angap, "imitação", do defunto é, no decorrer dos "treinos" de pontaria, severamente admoestado pelos participantes. Esta "imitação" -uma mímese aristotélica, não uma "cópia"- é, paradoxalmente apenas na aparência, uma figuração do defunto, do "dono do arco". Na hora, entretanto, das admoestações, o defunto, ele mesmo, não é xingado -ele que cometeu o supremo "roubo" de ter morrido. Quem se xinga são: as mulheres ("roubadoras de esperma"), os "cruzados" distantes (não-cunhados: "roubadores de mulheres") e -suprema compreensão da afinidade sob o prisma da reciprocidade negativa- os "civilizados" -"roubadores de terra" e de seus frutos e acumuladores "ciumentos" de bens. De 17 em diante, a canção é reiterativa do que antes se ouviu, devendo-se notar que ela vai desembocar, no final, numa quase cristalização do lá natural como centro tonal, um lá natural, porém, cuja terça superior cristaliza-se no dó sus-

tenido e, não, no natural. Esta "modulação" e "tonulação", com relação seja à própria canção em que se faz, seja às anteriores, introduz na tessitura tonal da "suíte" um elemento de extrema novidade: o centro tonal de uma peça optando (modalizando-se) pela terça (maior) de sua série harmônica natural - o tonalismo desmodalizado Kamayurá como que, aqui, acena a Bach e a Rameau.

7. Yahaha
♩ = 120-126

1 y a ha ha ha y 2 hi a ha ha 3 hi a ha ha hay 4 hi a ha ha hay 5 hi a ha ha hay 6 hi a ha ha hay 7

Y solo M (w+coro)

8 he ru a ta 9 mi a ha ha 10 heruwata 11 mi a ha ha hay 12 heru wa 13

M (idem)

14 ta mi a ha ha hay 15 hi a ha ha hay 16 hi a ha ha hay 17 hi a ha ha hay 18 hi a ha ha hay 19

20 heru wata 21 mi a ha ha 22 heruwata 23 mi a ha ha hay 24 heru 25

26 wata mi a ha ha hay 27 hi a ha ha hay 28 hi a ha ha hay 29 hi a ha ha hay 30 hi a ha ha hay 31

yahaha, ya-, "nós inclusivo" + ha (duplicado), verbo "ir". A forma é um trocadilho com (ver abaixo) mĩ-a-haha, por sua vez um trocadilho (feito à base de aspirações e palatizações) de mĩyat. Esta última forma indica os felinos e a caça e a pesca ainda não caçada e pescada. Yahaha varia com hiahaha (abaixo); heruata, (também heruwata, abaixo) faz trocadilho com weruracã, "al-guns" e com a forma verbal eruacã, "dê-me um pouco" ("partilhe comigo").

Note-se logo, de início, como o centro tonal lá natural aqui se fixa definitivamente, sob a modalização da terça maior superior (dó sustenido). Isto, já numa audição psico-acústica, "naturaliza" o tecido melo-harmônico da peça. Ya haha, "Transformemo-nos todos em mĩyat", "naturalizemo-nos!", é a exortação que parece estar sendo feita na letra, exortação esta reiterada de 1 a 7, onde o hay (yawari) ocorre alternadamente -num vocativo?- com relação ao yahaha. Em 8-9 (reiterado em 10-11) instala-se uma flutuação entre ré sustenido e ré natural, flutuação esta que parece memorizar o lá sustenido da canção anterior e, assim -mais passado ainda-, os antigos centros tonais de dó sustenido e dó natural. Nisto tudo, um grande esforço de trazer, ao tempo presente, tempos já cantados e, agora, de atenuada presença. Isto até o motivo 14. De 15 em diante a canção volta sobre si mesma, rememorando a exortação à naturalidade e o convite à partilha.

Logo depois desta canção, cantou-se:

8. M, a mesma vinheta de número 1.

Houve, então, uma pequena interrupção nos cânticos. Poucos momentos depois, cantou-se:

9. T

♩ = ca. 60

1º Tawato (Muricapá)

2º Tawato (Makari)

CORO

5. o o hoy...wo 6. o o hoy...wo

yawat (Takumã)

hÿ hÿ hÿ hÿ hÿ hÿ hÿ hÿ

Esta vinheta, executada em dueto, caracteriza-se pela não obrigatória isocronia entre as duas "vozes". Isocronia aqui somente até 3 (1º tawato, "tanatau") e 3'(2º). Daí em diante os motivos das duas vozes interpenetram-se, deixando de haver uma mera alternância tipo hocket technique (Menezes Bastos, 1978). Até o motivo 4 do 1º tawato e 5' do 2º esta vinheta se explicita como uma onomatopéia da voz desse gavião ("tanatau"). Em seguida, na primeira voz, instala-se o "coro", que canta o rabo de M, o que faz com variações. Lembre-se que este segmento de M -o de número 3- onomatopeiza a voz da "jaguatirica". Enquanto isto se passa na primeira voz, o que se vai ouvir na segunda é, pela primeira vez, a onomatopéia da voz do yawat, "onça", cantada por, exatamente, Takumã, o "mandatário" dos Kamayurá: hÿ, hÿ, hÿ... Nesta vinheta T -na realidade, um "concerto" de vinhetas - o que eu percebo é, inicialmente, a postulação de uma alteridade entre dois "idênticos": dois "tanataus" que, separados de início, se interpenetram adiante. Noto que o "tanatau" -um mÿyat- é como se fora uma "jaguatirica" dos céus, de vôo medianamente alto: ele é um devorador de almas, no caminho destas para a aldeia celeste. A segunda parte da vinheta o que parece denotar é uma oposição entre o yawat -espécie de emblema da "chefia" entre os Kamayurá, um "tio materno" preferencial, na mitologia - e os yawari. Aqui o sociomorfismo do Yawari é eminentemente político.

Finalmente e após indicações de Yawa'ikumã e Wahu sobre quem deveria cantar qual parte, ouviu-se o seguinte:

10. T'

1º Tawato'i

2º Tawato'i

1 kÿ kÿ kÿ kÿ kÿ ÿ

2 kÿ kÿ kÿ kÿ ÿ

3 kÿ kÿ kÿ kÿ kÿ ÿ

4 kÿ kÿ kÿ kÿ ÿ

Esta é a vinheta -isócronas as suas duas partes, conforme se ouve- do tawato'i, o gavião tem-tenzinho ou cauré. Note-se que este "gavião" -cuja voz é mimetizada por kỹ- é o emblema dos jovens reclusos Kamayurá, jovens estes, que no jogo do Yawari, "vão na frente" no lançamento de dardos. No Yawari e no seu tempo, os tawato'i sinonimizam estes reclusos, daí serem, os gaviões, chamados de tēnotat, "os que(vão) por primeiro(na frente)". No final da vinheta, que até então, em hocket technique, alternava isocronamente dois "reclusos", ouve-se mais uma vez, o segmento 3 da vinheta M, o da voz da "jaguaririca".

Logo ao final desta música, Takumã fez a seguinte admoestação aos participantes da sessão: "vocês parecem Suyá! Não houve onça!" Com isto, reclamava ele do fato de não se terem ouvido, na seqüência, imitações de vozes de onça (hỹ), que ocorreram apenas em T, por intervenção, exatamente, de Takumã. Observe-se que a onça, no universo Kamayurá, sinaliza a liderança político-ritual, Takumã sendo o "mandatário" destes índios. Por outro lado, observe-se como aqui comparecem os Suyá, grupo não-modelar quanto à xinguanidade. Finalmente, verifique-se que admoestações, indicações, etc têm presença muito comum nas execuções músico-rituais Kamayurá. No presente caso, Yawa'ikumã, Wahu e outros, como Takumã, Kanutari, etc se revezavam nas reclamações, sendo de notar aquelas que Yawa'ikumã, em muchochos, dirigia à interpretação de seu "ajudante", Wahu, acusado de pouca fidedignidade repetitiva. Após as admoestações, os presentes cantaram uma seqüência de hỹ ("onça"), dando-se, assim, por encerrada a sessão de abertura formal do Yawari. Eram 20:06 horas de 7 de junho de 1981.

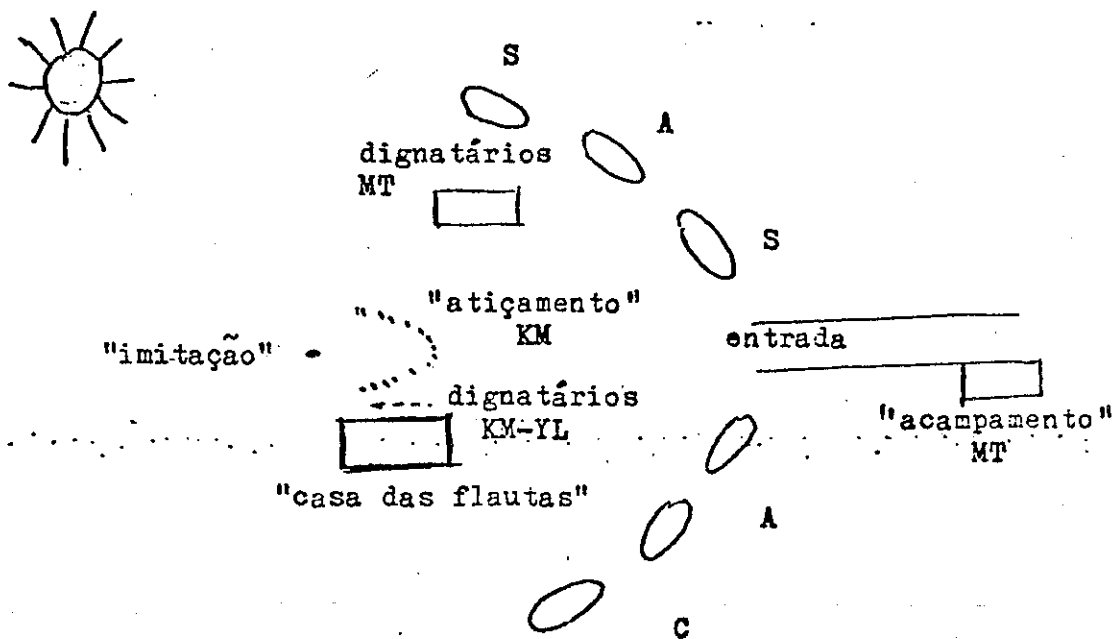
Cortarei por aqui minha exposição etnográfica do Yawari, dando-me por satisfeito -para os efeitos desta pequena comunicação- com o registro de seus antecedentes e, apenas -quanto à sua fase intratribal-, de sua magnífica Abertura. Noto que esta Abertura será complementada na tarde do dia seguinte -ainda, entretanto, no mesmo "dia" Kamayurá, aquele que vai de crepúsculo a crepúsculo- por uma instância da seqüência da tarde-tardinha, logo após seguindo-se a sessão

de "atiçamento à imitação" (conforme nota nº 17), que se dá já no lusco-fusco do fim do "dia", começo do "dia" seguinte. O somatório de uma Abertura, uma Tarde-Tardinha e um Atiçamento constitui, por assim querer matematizar, o módulo do Yawari. Este módulo, aumentado ou diminuído, será, nos "dias" subsequentes, reiterado; no caso do presente Yawari, durante mais dez "dias", até, portanto, o "dia" 16-17 de junho de 1981. No "dia" 17-18, instalar-se-á a Fase Intertribal.

Dentro ainda da Fase Intratribal deste Yawari, não posso deixar de, mesmo que rapidamente, referir-me aos seguintes feitos: à investidura dos "expedidores" -antigos "enterradores"- em pariat(15); e, a partir daí, à escolha dos convidados, no caso, os índios Matipúhy. Quanto a esta escolha, registro que os índios Karib xinguanos são categorizados, pelos Kamayurá, como Amonap, designação que parece ter sua composição feita a partir do somatório de amon, "outro", com o nominalizador -ap: "gente outra" -e "outrificadora"-, estes Karib, para os Kamayurá: "ciumentos" e "feiticeiros", os Amonap Matipúhy(16).

Fase Intertribal do Yawari:

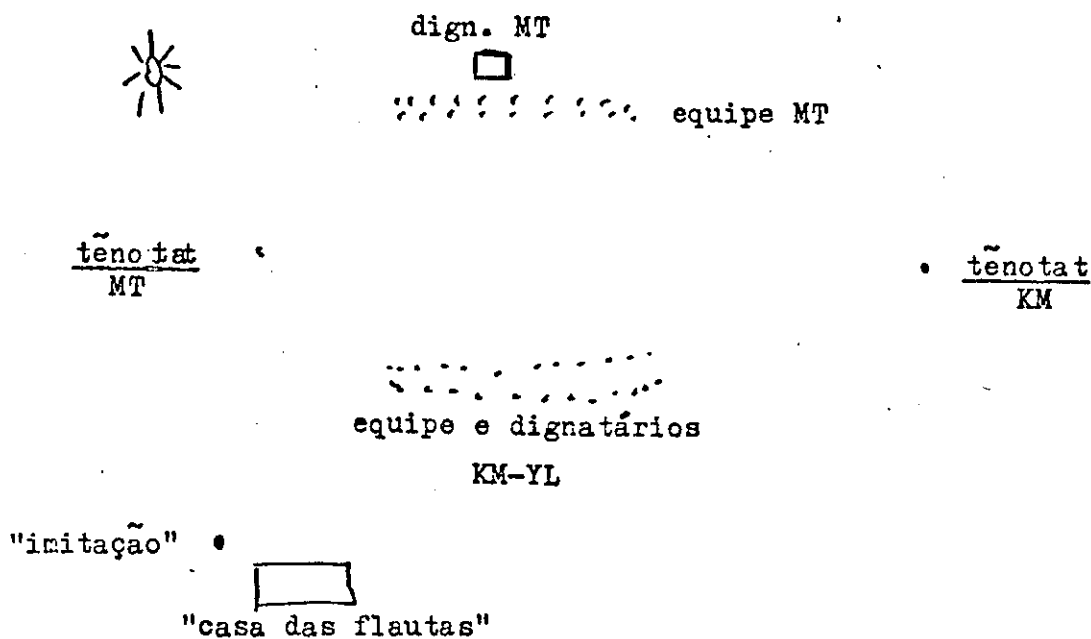
No "dia" 17-18, a partir de 18:50, acampados já, os Matipúhy, no caminho que conduz à aldeia Kamayurá, a cerca de 150 metros de sua entrada, os Kamayurá realizaram diversos "atiçamentos à imitação"(17). Por volta de 19:30, adentraram, no terreiro Kamayurá, os chefes Matipúhy, com suas esposas e filhos crianças. Os três pariat -sob o comando de Cikamak- formalmente os conduziram, até local previamente preparado, com bancos, mingaus e batatas. O quadro da aldeia, neste momento, pode ser assim representado:



Observo que entre os dignatários Kamayurá, localizados em frente à "casa das flautas" (----, no diagrama), estavam Takumã, Wahu, Yawa'ikumã e Awmari. Associados aos Kamayurá, estavam os Yawalapití Kãnátu, Aritãna e Pirakumã(18). Observe-se que os Kamayurá residentes entre os Yawalapití, os irmãos de Takumã, Sapai, Kunu'ẽ e Ayupu, postavam-se entre os Kamayurá. Cerca das 20:20, houve um último "atiçamento", quando entraram, afinal, no pátio Kamayurá, os jogadores-cantores-dançadores Matipúhy, em evolução músico-coreográfica que os conduziu a estacionar em frente a seus dignatários. Fizeram, os Matipúhy, logo logo, um "atiçamento" - à "imitação" de Kakaca. Cerca das 21:00 horas, todos os Matipúhy retiraram-se da aldeia, indo para seu acampamento. Durante o restante da noite, separados os dois grupos, cantou-se desbragadamente. Quanto aos Kamayurá, instâncias da noitinha, noite, noite funda, mutum e clausura da madrugada. Conforme registrado anteriormente, tratam-se, estes cantos, de aumentações e diminuições do módulo do Yawari - aqui apresentado reduzidamente. É importante notar que tais transformações do módulo levam criterialmente em conta a questão da antecessão-possessão de canção e seqüência, definindo-se, o conjunto, como uma suíte(19). Quanto aos Matipúhy, nada gravei.

Por volta das 8:40, deu-se o primeiro "atiçamento" do dia 18 (ainda "dia" 17-18 Kamayurá). Pouco depois disto, Cikamak foi formalmente ao acampamento Matipúhy, buscar seus dignatários, que se instalaram no local já registrado. Algum tempo depois, entrou, no terreiro, cantando-dançando, o time Matipúhy. Logo, fizeram, os Matipúhy, alguns "atiçamentos". Houve muita cantoria durante todo este tempo, aqui impossível de registrar.

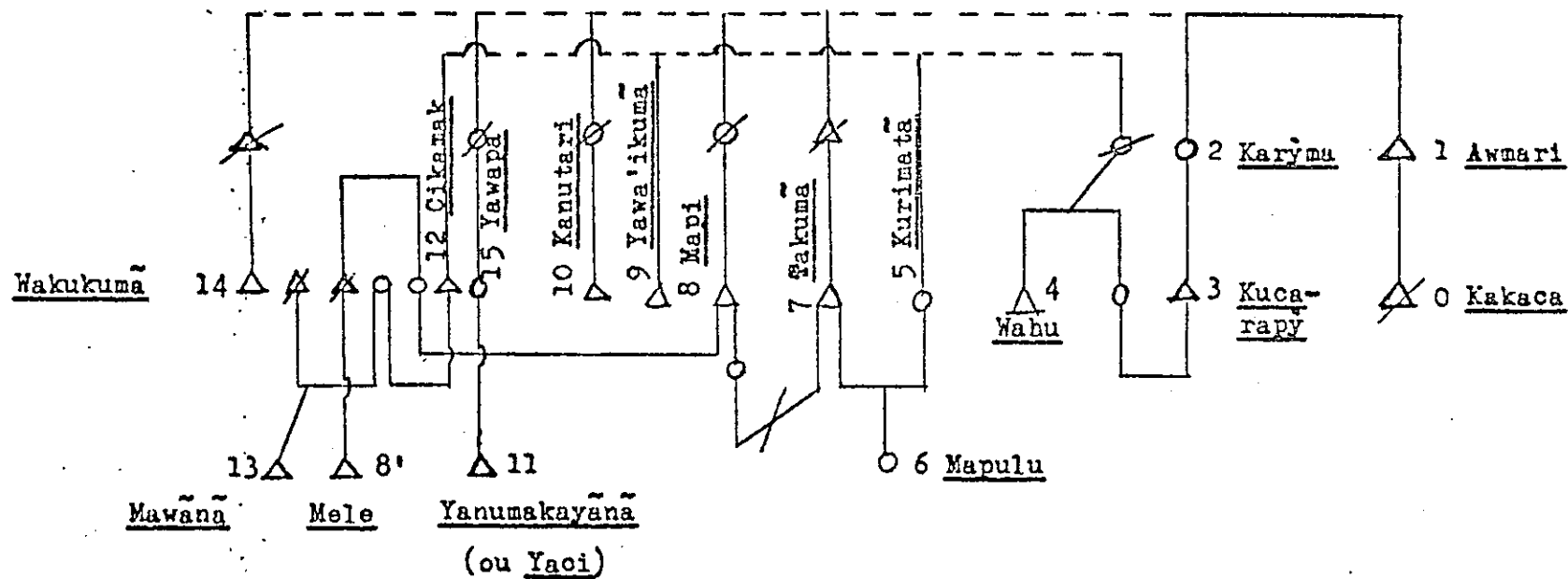
Cerca das 10 horas da manhã, começou o jogo do Yawari, conforme o quadro abaixo:



Inicialmente e de forma sucessiva, enfrentaram-se os tēnotat dos dois times. Durante a primeira carga -na qual os KM tiveram primazia de dar o primeiro tiro-, ninguém foi atingido. Na segunda, começada pelos MT, o tēnotat KM nada sofreu, tendo, porém, em sua resposta, atingido o tornozelo esquerdo de seu opositor. Os KM, então, cantaram, dando uma volta ao terreiro. Depois disto, nenhum outro tēnotat foi mais atingido. Esgotada a fase das partidas entre os "reclusos", as equipes se aproximaram, formando um corredor com cerca de metro e meio de largo. Pouco a pouco, foram se dando partidas entre pares de adversários, o que sempre começava pelo convite de alguém a um seu "primo cruzado"(20). Noto que, durante as partidas, Kānātu pontificava como moderador dos ânimos, exortando os "outros" à observância das regras do jogo: os tiros não podem ir acima das coxas; os dardos não poderiam ter, embutidos na cera de abelha, ferrões e pregos; desencadeado o momento do tiro, seu receptor não mais poderia mover-se nem a seu feixe de varas defensor; o atirador não deveria fingir que iria atirar e, não atirando, só atirar em seguida. Wahu, de um lado (KM), e Alapiá (MT), de outro, reclamavam de irregularidades nas partidas. Era uma algazarra incrível e o páteo era só poeira. Noto que os KM deram mais uma volta ao terreiro, sinal de atingimento. Eram cerca das 11:00 horas quando o jogo terminou, cantando, em seguida, tanto os KM quanto os MT.

Concluído o jogo e encerrados os cantos de clausura, Takumã e Awmari postaram-se no espaço mais ou menos intermediário entre a embaixada MT e a "imitação" de Kakaca. À frente deles -Takumã em pé, Awmari sentado-, estavam os dardos, arco e propulsor que haviam sido de Kakaca(21). Awmari, começou a chorar, ao tempo em que quebrava as armas de seu filho. Enquanto isto fazia Awmari, Takumã discursava: "Eu tenho saudades de meu irmão junior. Ele morreu ainda muito moço, mas era grande campeão na luta e no jogo. Ele era um grande pescador. Vocês, Matipúhy, vêm nos ajudar a fazer a festa dele. Vêm chorar conosco, chefes Matipúhy". Ao final desta elocução, do local de onde estava a embaixada MT saíram três destes índios e se dirigiram para Takumã e Awmari. A estes chegando, começaram, os três, a entoar um canto que não recolhi, terminado o qual sentaram-se ao chão. Neste instante, Takumã fez entrega a cada um dos dignitários MT de uma bacia de mingau, o que fez preceder por um kewere, "reza", para cada uma. Isto posto, os três MT foram ao local onde estava afixado ao terreno o ta'angap, de lá extraíndo-o e trazendo-o para onde estavam os apetrechos de Kakaca. Aí, juntaram tudo: "imitação", arco, dardos e propulsor do defunto. Takumã e Awmari se afastaram em direção à "casa das flautas", permanecendo onde estavam, os MT. Em seguida, atiraram fogo, os MT, às relíquias de Kakaca, chorando tristemente. Depois disto, houve cantoria MT e KM, ao final do que, conduzidos por Cikamak, os MT foram tomar banho. Pouco depois, foram embora.

Relações de parentesco entre as pessoas investidas
nas principais identidades no Yawari de Kakaca

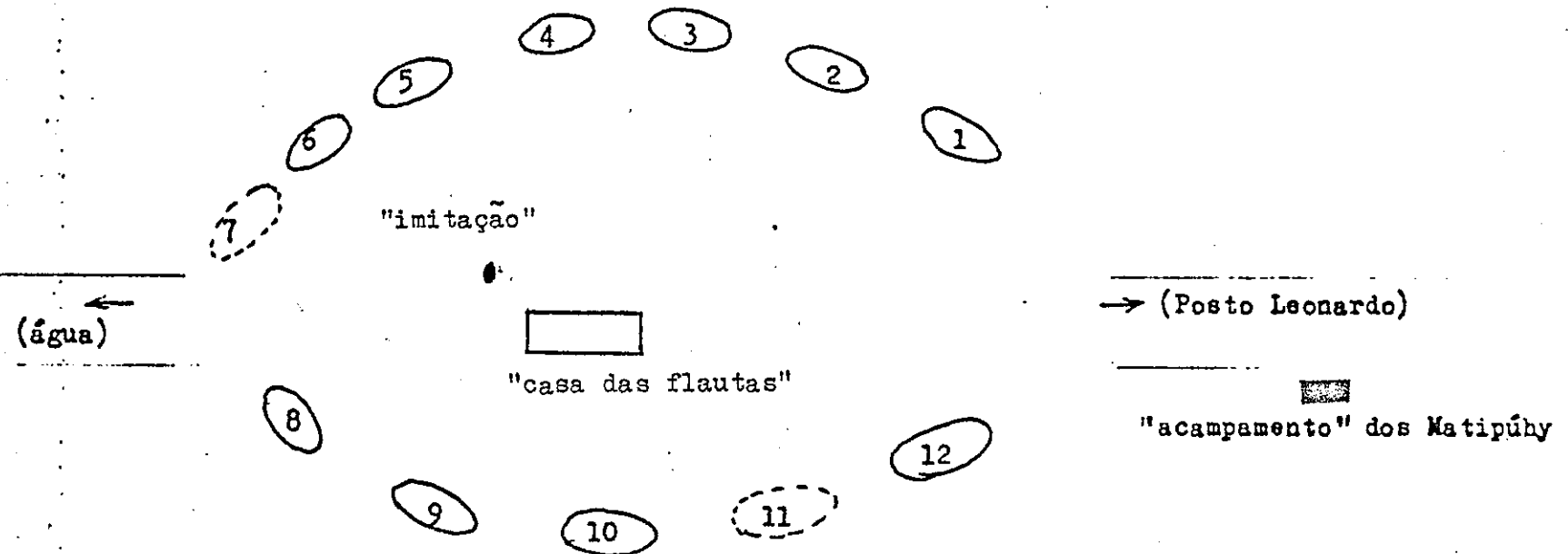
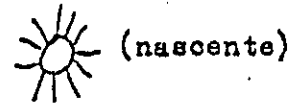


(/ -falecimento ou
divórcio;
--- estimativa de
fraternidade)

- 0 : "titular do arco".
- 1 : "titular do Yawari" (principal, sazonal).
- 2 : idem (secundária, sazonal).
- 3 : idem (idem).
- 4 : "titular da aldeia".
- 5 : "titular do Yawari" (principal, hereditária).
- 6 : idem (secundária, hereditária).
- 7 : "mandatário"; também "titular do Yawari" (secundário, sazonal).

- 8 : "enterrador" e "ex-pedidor" (secundários); substituído por 8' como "convidador" (secundário).
- 8' : substituto de 8 como "convidador" (secundário).
- 9 : "mestre de música de Yawari".
- 10 : "titular de casa" (nº 4).
- 11 : idem (nº 9).
- 12 : "enterrador", "ex-pedidor" e "convidador" (principais); também "titular de casa" (nº 1).
- 13 : idem (secundários).
- 14 : "titular de casa" (nº 2)
- 15 : "mandatário feminino" (nuytu).

Esquema da aldeia quanto ao Yawari de Kakaca
(e pessoas chaves por casa)



- | | |
|---|---|
| 1 : <u>Cikamak</u> ("titular") e <u>Mawãã</u> . | 8 : <u>Awmari</u> , <u>Karyma</u> e <u>Kucarapy</u>
("titular"); antiga residência
de Kakaca. |
| 2 : <u>Wakukumã</u> (idem). | 9 : <u>Yawapa</u> e <u>Yaci</u> ("titular"). |
| 3 : <u>Takumã</u> (idem), <u>Kurimatã</u> e <u>Mapulu</u> . | 10 : <u>Wahu</u> ("titular"). |
| 4 : <u>Kanutari</u> (idem). | 12 : <u>Mapi</u> (idem) e <u>Mele</u> . |
| 5 : <u>Yawa'ikumã</u> . | |

(casa em construção);
("titular" se refere às
casas de residência)

Considerações analíticas:

"O Yawari não é 'modelar'. No tempo do Yawari, dirige-se a palavra ao 'primo cruzado'. Na festa de verdade, no Kwarÿp, não se pode fazer isto. O Kwarÿp está no 'princípio'. O Yawari, só no 'meio'. Yawari é 'comédia'".

Awmari.

"O Kwarÿp é diferente. No Kwarÿp, a 'imitação' vai para a água, porque Mawucini começou assim. Kwarÿp, água. Yawari, queima. O Yawari, não foi Mawucini quem começou, não. Quem começou Yawari? - Payeta. Mawucini é outra coisa".

Takumã.

"Na aldeia Trumai de Wawanĩwãĩ, seu chefe surpreende -ao mesmo tempo em que propicia- suas duas esposas mantendo relações sexuais com seu 'primo cruzado', Mÿtyakang, 'Cabeça de Mutum'. O chefe fica tomado de profundo ciúme e tenta flechar o primo. Este foge, escondendo-se nos matos próximos à aldeia. Seu primo, entretanto, logo aí o descobre, atijando fogo ao matagal. 'Cabeça de Mutum' tem, então, o cabelo queimado, o que é testemunhado por todos, envergonhando-o. Decide, então, 'Cabeça de Mutum', ir embora da aldeia, na direção do norte extremo, região de povos selvagens. Segue viagem com seus irmãos mais moços, a viagem sendo extremamente longa e perigosa. Passam fome, aí, os viajantes. Ao final de muitos e muitos dias de penúria e embates fabulosos, os irmãos chegam perto da aldeia dos índios Payetã, a uma roça nas cercanias da mesma. Lá encontram uma mulher velha, cozinhando batatas. A velha diz aos 'Cabeça de Mutum' que na aldeia estão fazendo a festa do Yawari. Diz e os convida a ir até lá, para presenciar o rito. Os irmãos foram, lá sendo muito bem recebidos pelos Payetã. A festa tinha a estes índios selvagens como anfitriões, e aos também selvagens Anumãnia como convidados. Os 'Cabeça de Mutum' testemunharam toda a festa, tudo dela aprendendo: músicas, danças, jogos e tudo o mais. Terminado o Yawari, os irmãos permaneceram na aldeia Payetã por vários e vários anos, até que sua vergonha acabasse e, lá longe, o ciúme do primo. Depois deste período, os irmãos retornam a Wawanĩwãĩ, numa viagem retrógrada, longa, perigosa e cheia de penúria. Foram, em seu retorno à aldeia Trumai, muito bem recebidos: o respeito havia já sido recomposto. Os 'Cabeça de Mutum' introduziram, então, a festa do Yawari entre os Trumai. Esta festa é dos índios Payetã, que a ensinaram aos Anumãniã. A língua dos Payetã era semelhante à dos Kamayurã. Foram os Trumai que ensinaram aos Kamayurã o Yawari".

Awmari.

Numa tarde, durante o tempo da fase ainda intratribal do Yawari, presenciei algo de absolutamente espantoso na aldeia Kamayurã. Tendo um grupo de adultos jovens saído, pela manhã -scube, depois, para caçar-, em direção à flo-

resta, retornaram, cerca das 15 horas, com uma vara de caimitus abatidos, que formalmente depositaram no centro da aldeia. Eram por volta de doze, quinze caimitus, recém caçados. Houve um grande alarido na aldeia, mulheres e crianças que eventualmente estavam no terreiro tendo rapidamente entrado para casa. No pátio, em torno da caça, reuniram-se os homens Kamayurá, discutindo algo que eu ainda não entendia. Em casa, crianças e mulheres, aterrorizados, dirigiam seu ouvir para o centro, tentando de lá captar o que se dizia com extrema excitação. Diversos dos homens discursaram amplamente: falava-se dos porcos -dos caimitus- e de comê-los ou não. Kurimatã, dentro de casa, recontava mitos de transformação dos homens em animais de pelo: de homens que, tendo ido pescar, por demais permaneceram no mato -abandonando as mulheres à penúria-, aí se tendo metamorfoseado em porcos, antas e outros seres que andam com quatro pés(22). Em determinado momento da cena, Kanutari, tido entre os Kamayurá como Apÿap, Kamayurá de verdade(23), tomou a palavra e discursou: "vocês nos trouxeram caimitus. Eles estão quentes ainda. Eles cheiram forte. Eu ontem disse a vocês |aos adultos jovens| que apesar de de dia vocês dizerem que são fortes e duros, de noite só fazem dormir. Ficam moles como água e não vêm tomar parte nos cantos do Yawari. De dia, gritam ho'e, ho'e, ho'e(24). De noite, amolecem dormindo. Agora vocês trouxeram para nós estes caimitus. Nossos ancestrais, Apÿap de verdade, comiam porco, caimitus, antas. Comiam veado. Agora, não. Aqui, nós não podemos comer caimitus. Nos dá nojo(25) e medo de transformarmo-nos em mama'ê(26). Nós ficamos com vergonha das outras tribos xinguanas. Amõnap não gosta. Waurá não gosta. Outro não gosta. Antigamente, entretanto, nossos ancestrais comiam. Quando nós chegamos aqui, nós aprendemos a não mais comer. Pronto".

Ao final deste discurso, as discussões foram pouco a pouco amainando. Dentro de pouco tempo, os jovens caçadores removeram sua caçada do pátio da aldeia e a levaram para os matos de onde tinham vindo. Um deles me disse: "é para urubu comer".

O processo de inclusão dos índios Kamayurá na trama xinguanana parece ter nos hábitos alimentares, sexuais e matrimoniais alguns de seus domínios mais importantes, desembocando no grande relógio que é o ritual intertribal. Em outro trabalho (Menezes Bastos, 1984-85), tentei mostrar como isto se comporta para o caso do Payemeramaraka, onde visões -e, sem dúvida, audições- do mundo Kamayurá, Kuikúro e Yawalapití se organizam as diferenças. Agora trato do Yawari; rápido.

Apesar de tanto os xinguanistas quanto os xinguanos reconhecerem, no Yawari, uma xinguanização através de um vetor Trumáí, desde Steinen (1940: 140; 148-150) e Schmidt (1942: 365-366) este rito é identificado como distinção dos grupos Tupi xinguanos, quer dizer, dos Kamayurá e Awetí, somados aos mesmos Tru-

maí. Galvão (1950) já oferece um quadro muito mais amplo dessa xinguanização, amplitude diretamente proporcional aos cinquenta anos que separam suas pesquisas das de Steinen e Schmidt, realizadas nos fins do século passado e começos do presente. À época do trabalho de Galvão, o Yawari só continuava, ainda, desaprendido pelos Mehináku, o que infelizmente Gregor (1977) não trabalha. Note-se que o ritual em epígrafe extravasa as fronteiras xinguanas, entre os Suyá, pelo menos, sendo ele conhecido (Seeger, 1981). Generalizado pan-xinguanamente, o certo é que o ritual continua a ser visto como focalmente Tupi-Trumáí, indicador, talvez -inclusive-, de uma associação pré-xinguanização dos Trumáí com os Tupi (Monod-Becquelin, 1975)(27).

Os trechos de depoimentos de Awmari e Takumã acima registrados parecem estar montados numa visão "alienadamente" Karib-Aruak do Alto-Xingu. Ali, o princípio é o Kwarÿp, rito de origem Aruak, cujas canções estão, ao que tudo faz parecer, numa das línguas deste tronco(28). Os "primos cruzados" -quais deles?- devem ser evitados. Complementarmente, o Yawari está no "meio", abordagem, de Awmari, extremamente acomodada da questão da xinguanização dos Kamayurá, aqui centrada no "modelo" Karib-Aruak. Os "primos cruzados", agora, são vítimas de injúrias, assim como o próprio espectro do morto. Que "primos cruzados", entretanto, são estes, os dos Kamayurá? Ao que eu entendo -sob o signo, ainda, da provisoriidade-, a categoria Kamayurá yatywahap abarca três sub-categorias de pessoas:

1. os "primos cruzados" de primeiro grau, bilaterais;
2. os de segundo grau, idem; e
3. aqueles que eu chamaria de "residuais", caracterizados pela maior distância genealógica, contando, via de regra com ascendentes, de um lado ou de outro, de outras etnias, xinguanas ou não.

Ao que parece, atualmente inexistente casamento com pessoas da sub-categoria 1, para ego masculino ou feminino. Impera aqui a relação de respeito mas -quanto a evitação- esta é apenas moderada. Pessoas do mesmo sexo nesta classe, tratam-se com brandura. De sexo diferente, respeitam-se mas "brincam" moderadamente. Para o caso da sub-categoria 2, as coisas mudam de figura: concretizando-se uma relação de casamento entre pessoas com este tipo de relacionalidade, efetiva-se entre os paralelos do casal uma profunda relação de respeito e evitação, estendida a "sogros" e "sogra". Se os primeiros "primos cruzados" fossem "solidários", estes seriam "aliados", mas, porisso mesmo, "sócios" e "rivais": é nesse "cruzamento" que se canalizam as relações extra-conjugais entre os Kamayurá. "Primos", aqui, de sexo diferente, "brincam" publicamente e "namoram" privadamente. A última sub-categoria extremiza a "jocosidade" da segunda: deve-se injuriar este "cruzado" e deve-se "namorar" sua esposa. Quanto ao "ciúme", noto que nas três sub-categorias ele deve ser controlado, não resulte violência.

Tenho para mim que os "primos cruzados" de que fala Awmari em sua interpretação sobre o Yawari são os da sub-categoria 2; ao que ele explica, tratados, no ritual, como se fossem os "residuais". Complemento: "primos cruzados" da sub-categoria 2, de mesmo sexo, relacionados através de laço matrimonial genealogicamente intermediário entre as classes 1 e 3. A "residualização" destes "cruzados" no Yawari parece estender-se às máximas fronteiras -às mulheres, em geral, e aos "civilizados". Parece perigar, assim, o Yawari de um jogar-se fora a genealogia, decretando-se, por outro lado, uma alteridade extremada, onde a reciprocidade se tornaria negativa: dirige-se, no Yawari, a palavra ao "primo cruzado" que, tendo morrido, é vítima de injúrias e violências, queimando-se no ciúme.

Se no discurso sobre a alteridade extremizada, Awmari parece tomar como "modelo" o equilíbrio desta sob o signo do sistema Dravidiano, que parece prevalecer na formação "prototípica" Karib-Aruak(29), Kanutari, embora no mesmo eixo -o de uma sociologia nativa das xinguanização dos Kamayurá-, busca o polo oposto de reflexão. Se o primeiro se acomoda, o segundo -diga-se assim- se engaja quase num protesto contra a "repressão" xingwana. Entre esses dois pontos é que talvez esteja Takumã, diplomático: Payeta e Mawucini são "coisas" diferentes -"história" e "mito" (30).

O que esta pequena comunicação apenas pretenderia mostrar é como o que seria a "metafísica" dos índios das terras baixas da América do Sul pode ser uma "sociomorfia", a Metafísica aqui sendo, tão somente -como a de Aristóteles-, aquele livro escrito depois do da Física: "A metafísica é a física do futuro" (Fernando Pessoa). Além disto, procurei evidenciar também como um estudo antropológico sobre a música, feito à distância da moldura etnomusicológica -e, talvez até corajosamente, próximo à Crônica e à Crítica Musicais-, tem a potencialidade de congênitamente "entender" a música. Não há aqui "música" -um particular, um cabo- e "cultura", um "general" -em Portugues, um "geral". "Música" aqui não é um ex-emplo que executa ordens apenas arbitrariamente estratégicas: a da República da expulsão dos poetas.

Notas:

- (1) este trabalho se relaciona com minha dissertação de doutorado (Menezes Bastos Ms) e com uma série de outras notícias e comunicações associadas à mesma: Menezes Bastos, 1978, 1984-85, 1986 a-f, 1987 a-b, entre outros. Eu o dedico a meu avô Eduardo Galvão que (em 1950: 43) apontou: "Às três horas da madrugada de ontem, acordamos com a cantoria do 'iawari'. De certa maneira, meu trabalho desperta nesta madrugada, de 16 de junho de 1947.
- (2) conforme a página 23, para um mapa das relações de parentesco entre as principais pessoas envolvidas neste Yawari. Noto que Waku é o tawayat, "titular da aldeia" Kamayurá e Takumã seu morerekwat, "exclusivamente nosso princípio" (?). Traduzirei esta última forma por "mandatário".

- (3) o "dia" dos Kamayurá parece ter seu princípio (e começo) no crepúsculo -como, parece, também entre babilônios e egípcios. A "roda dos pajés" aqui é um tempo intermédio, entre um "dia" e outro. Seu lusco-fusco de certa maneira reproduz aqui, agora, a luminosidade dos primórdios: o cargo somente de cupins e vagalumes até que Sol (Kwat) e Yaŷ (Lua) instalem-se em seus buracos nos céus.
- (4) Kakaca morreu em 1977, com cerca de 23 anos, de malária, em Brasília (ali onde os melhores médicos seriam os aviões, diriam os Kamayurá, que, do ponto de vista médico, "civilizado", preferem São Paulo). Ele transportado para Brasília depois de esgotadas as possibilidades de tratamento no Parque Indígena do Xingu (Pqxin). Morto, voltou aos Kamayurá, onde foi enterrado (conforme Serra, dd).
- (5) conforme a página 24, para um diagrama da aldeia Kamayurá nos tempos deste Yawari.
- (6) os "enterradores" de Kakaca (Cikamak, Mãwãã e Mapi) são investidos como "ex-pedidores" (ye'engyaret) de seu Yawari nesta seqüência de episódios. Depois, eles serao nomeados pariat, "convidadores" (veja nota 15).
- (7) na realidade a categoria etária aqui envolvida é a dos mýra'ĩ, "pouco velhos", aqueles que já têm pelo menos um neto e que ainda "trabalham", não sofrendo, por outro lado, de incontinência urinária, o que parece ser uma característica dos mýra, "velhos". Preferí esta última tradução para evitar a piedade de "velhinhos".
- (8) conforme Ward, ed (1975: 274) -que deve ser consultado, em geral, para os conceitos "musicológicos"-, homofonia seria uma parte "nao independente" que se faz ao tempo de outra, central. O conceito é polêmico mas me resigno.
- (9) para a grafia das palavras e motivos (musicais) indígenas, conforme Menezes Bastos (Ms) e a bibliografia linguística ali empregada. Quanto às músicas grafadas, registro aqui uma severa preocupação dos Kamayurá: que não se as roubem e, assim, os seus copyrights.
- (10) Monod-Becquelin (1975, I: 224) registra mote como "jacubim" na língua "atual" dos Trumái.
- (11) o conceito de vocalização -que parte do de vocalize (vocalise, em italiano)- supoe a transfiguração musical da fonética linguística, feita sob o império da aspiração. Aqui estendo a noção, que passa a abranger, também, palatalizações (y), bilabializações (semivocálicas ou nao) -w, p/m-, nasalizações (consonantais ou nao) - ̃, n/m̃-, etc.
- (12) para a questão da onomatopéia Kamayurá, veja Menezes Bastos (Ms, 1987b e Ms'). Parece que para os Kamayurá a onomatopéia é lógica e cronologicamente anterior à "música" (maraka) e à "língua" (ye'eng).
- (13) conforme Agostinho (1974a) para um excelente estudo de um Kwarýp Kamayurá.
- (14) Monod-Becquelin, I: 224) registra noterese como "jacubim" na língua "arcaica" dos Trumái.
- (15) Galvão (1950: 359-360) registra o uso, pelo pariat -que escreve pareat- central, de um fio de embira com tantos nós quanto serao os dias de espera dos convidados, procedimento atualmente ineficaz entre os Kamayurá. Suponho, assim, que, ao pé da letra, pariat pode ser: -papat, "contar" ("quantificar") + -yat, "titular" -"titular da contagem". Adoto a tradução de "convidador", embora não deixe de fazer essa contenção etimológica.
- (16) na época deste Yawari os Matipúhy estavam, ao que parece, faccionalmente separados em duas aldeias, segundo Kanátu: "Matipúhy da Funai" e "Matipúhy da FAB". Noto que os Kuikyuro sac, para os Kamayurá, os mais Amonap dos Karib xinguanos. Estes índios são tidos como especialmente "ciumentos" com relação aos Kamayurá, o que se evidencia em narrativas que reportam os tempos já da chegada de Karl von den Steinen, ao Alto-Xingu, de chegada de Kaluci, que

os Kuikíro queriam só para sí (veja Menezes Bastos, Ms").

- (17) suponho vigente a seguinte etimologia para ta'angap, aqui traduzido por "imitação": t, generalizador, despronomizador de posse + -a'ang, "imitar" + -ap, nominalizador. Conforme Menezes Bastos (1984-85) para a abordagem de um outro ta'angap Kamayurá, aquele do "ritual de cura", do Payemeramara-ka.
- (18) os Yawalapití são especiais intermediadores entre os xinguanos (Viveiros de Castro, 1977). Em rituais intertribais eles se aliam a um ou outro grupo, ao que parece havendo uma certa preferencialidade de uma associação com os Kamayurá -é claro: da "banda" Yawalapití-Kamayurá dos Yawalapití (Menezes Bastos, Ms"). Noto, entretanto, em Kanátu o desempenho supra-tribal, quase como o de um "juiz", nessas ocasiões.
- (19) esta caracterização de "suíte" das canções do Yawari não deixa de existir mesmo no caso de inversões e retrograções, que devem ser entendidas como transformações da ordem modular primária (Menezes Bastos, Ms).
- (20) a maioria desses pares de adversários, segundo verificações precárias, cairiam nas sub-categorias 2 e 3 (conforme texto, pp. 27-28).
- (21) noto que estes implementos -nota meramente policial, diga-se- foram construídos por Awmari ad hoc o Yawari em curso. Mas são considerados como se fossem aqueles que "foram" de Kakaca.
- (22) Kurimatã aqui, apavorada, narra o mito de Amurikumã, que, parece, tem também uma ancestralidade Aruak, a depender das letras de suas canções. Conforme Villas Boas, O. e C. (1970) para alguns mitos de Amurikumã e meus inéditos sobre o tema.
- (23) observo que Kanutari, no "aldeamento" Kamayurá é reconhecido como um autêntico Apypap, Kamayurá de verdade. Noto que os Kamayurá se reconhecem, atualmente, como um grupo local composto por descendentes de origem diversa: Karayaya, Arupaci, Apypap, Anumania e, mais recentemente, Aweti, Suyá, etc. Trato disto em Menezes Bastos (Ms).
- (24) ho'e (com muitas reiteraões) é o grito de bravura dos jovens adultos Kamayurá, dos tempos do Yawari. Parece onomatopéizar a voz de um gavião que não consegui identificar.
- (25) ipo'yý, que traduzi por "nojo" implica em máxima evitação, sendo aplicável a relações incestuosas, alimentares e com os mama'e (ver nota 26).
- (26) observo que estes animais de pelo são, eles mesmos, mãma'e. Não haveria aqui, desta maneira, um "natural" por oposição ao "sobrenatural". Os Kamayurá, pois parecem ser dicnisiacos: para eles não há nada "lá fora". Tudo pode.
- (27) noto que, para os Kamayurá, esses Tupi nórdicos são classificados -tanto quanto quaisquer outros não-xinguanos- como kawa'ip, que, assim, não é, na ótica Kamayurá, uma designação monoétnica mas categorial (veja Menezes Bastos, Ms).
- (28) conforme meus inéditos, para dados sobre as canções do Kwaryp.
- (29) veja Gregor (1977) e Basso (1973) para a identificação desse Dravidiano (conforme, originalmente, Dumont, 1953) Karib-Aruak.
- (30) para referências aos Payeta, conforme "mitos" em Agostinho (1974b), Monod-Becquelin (1975) e Villas Boas, O. e C. (1970). Conforme também Menezes Bastos (Ms). Noto que os Payeta, para os Kamayurá, não estão no princípio da xinguanidade, da mesma maneira que o Yawari. Ai, eles estão no meio. Pertencem, desta maneira, os Payeta e o Yawari a "história" xinguanas, mas não a sua "mitia". O oposto ocorreria numa modelação Tupi: agora, o que seria "mitia" seria "história" e vice-versa. Brinquedos aristotélicos, sem pólis (sem pólis?).

Referências:

- Agostinho, Pedro
 1974a Kwarÿp: mito e ritual no Alto-Xingu. São Paulo, EPU/EDUSP.
 1974b Mitos e outras narrativas Kamayurá. Bahia, UFBA.
- Basso, Ellen B.
 1973 The Kalapalo Indians of Central Brazil. New York, Holt.
- Dumont, Louis
 1953 The Dravidian Kinship Terminology as an Expression of Marriage. Man, 53: 34-39.
- Galvão, Eduardo
 1950 O uso do propulsor entre as tribos do Alto-Xingu. Rev. Mus. Pau., n.s., 4: 353-368.
- Gregor, Thomas
 1977 Mehinaku: the drama of daily life in a Brazilian Indian Village. Chicago, The University of Chicago Press.
- Menezes Bastos, Rafael José de
 1978 A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu. Brasília, Funai.
 1984-85 O "Payemeramaraka" Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto-Xingu. Rev. de Antr., vols. 27/28: 139-177.
 1986a Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu. Rev. de Mús. Lat. Amer., 7(1): 51-80.
 1986b Zur Musikkonzeption der Kamayurá, in Brasilien: Einführung in Musiktraditionen Brasiliens, T. de Oliveira Pinto, org., Mainz, Schott, pp. 48-57.
 1986c Notas sobre a Canção do Ritual do "Yawari" dos índios Kamayurá do Parque Indígena do Xingu, in Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisa em Música, Sandra L. de F. Reis, org., Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, pp. 105-107.
 1986d Myth, Music and Dance in the Formation of Ritual Discourse among the Xinguano Indians of Central Brazil, in Actes du 13e. Congrès de la Société Internationale de Musicologie, M. Honegger et alli org., Strasbourg, Association des Publications Près les Universités de Strasbourg, vol. I, pp. 448-453.
 1986e O Ritual do 'Yawari' do Alto-Xingu: Para uma Etnografia do Ciúme, do Respeito e da Vergonha. Comunicação apresentada à 15ª Reunião Brasileira de Antropologia (Curitiba, 1986), GT "Música e Sociedade no Brasil".
 1986f Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: a Saga do 'Yawari'. Conferência pronunciada nas Terceiras Jornadas de Musicología (Buenos

- Aires, 1987).
- 1987a Mito e Música no Alto-Xingu: o Ritual do 'Yawari'. Comunicação apresentada ao Seminário Internacional: Atualidade do Mito, Painei "Mito e Música" (Porto Alegre, 1987).
- 1987b A Canção como "Técnica Corporal" e como "Expressão": Música, Cultura e Natureza no Alto-Xingu. Anais do 3º Encontro Nacional de Pesquisa em Música (Ouro Preto, 1987) -no prelo.
- Ms A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP (FFLCH).
- Ms' Onomatopéia, música e língua: para uma teoria Apyap (Kamayurá) da linguagem. Comunicação a apresentar ao 46º Congresso Internacional de Americanistas (em preparação).
- Ms" Exegeses Yawalapití e Kamayurá da criação do Parque Indígena do Xingu e a invenção da Saga dos Irmãos Villas Boas: Introdução e Notas. Rev. de Antr. -no prelo.
- Monod-Becquelin, Aurore
- 1975 La Pratique Linguistique des Indiens Trumai. SELAF (Paris). 2 volumes.
- Schmidt, Max
- 1942 Estudos de Etnologia Brasileira. São Paulo, Nacional.
- Seeger, Anthony
- 1981 Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso. Cambridge, Harvard University Press.
- Serra, Olympio
- dd Comunicações Pessoais.
- Steinen, Karl von
- 1940 Entre os Aborígenes do Brasil Central. Separata da Rev. do Arq., nº 34-58.
- Villas Boas, Orlando e Cláudio
- 1970 Xingu: os índios, seus mitos. São Paulo, Edibolso.
- Viveiros de Castro, Eduardo Batalha
- 1977 Indivíduo e Sociedade no Alto-Xingu: os Yawalapití. Tese de Mestrado (Museu Nacional).
- Ward, John Owen, ed.
- 1975 The Concise Oxford Dictionary of Music. London, Oxford University Press.