

Agentes de transformação indígena: Os aerofones *Yreru* e *Yrua*¹

Gabriel Garcêz Bertolin

Mestrando do PPGAS-UFSCar
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Neste texto pretendo articular, por meio da etnografia do *Mboatawa*, festa que ocorre anualmente entre os Tenharim, o conceito de transformação acionado por meio de cantos e danças. Neste sentido, será dada atenção a dois agentes associados nestes processos: as flautas *Yreru* e *Yrua*. A partir das suas semelhanças e diferenças pretende-se estabelecer os diferentes modos de alterações acionados pelos agentes presentes na festa. Os Tenharim são um grupo Tupi-Kagwahiva que habita os afluentes do rio Madeira.

Palavras-chave: Ritual, flautas, transformação, Kagwahiva.

Abstract

Agents of indigenous transformation: the aerophones Yreru and Yrua

In this paper the intent is to articulate, through the ethnography of *Mboatawa* feast held annually among Tenharim, the concept of transformation triggered by means songs and dances. In this regard attention will be paid to two transformation agents associated in these processes: the flutes *Yreru* and *Yrua*. From there similarities and differences the intention is to establish the different way of alteration triggered by agents in the feast. The Tenharim are group Tupi-Kagwahiva that inhabits the tributaries of the Madeira river.

Keywords: Ritual, Flutes, Transformation, Kagwahiva.

1. Este texto é resultado de uma apresentação realizada no Grupo de Trabalho denominado Estudos Ameríndios, o qual ocorreu no Segundo Seminário de Antropologia na Universidade Federal de São Carlos, no ano de 2013. Agradeço, desde já, aos coordenadores Felipe Ferreira Vander Velden e Clarice Cohn, e ao debatedor Antonio Guerreiro Júnior que se propuseram a ler e debater este texto. Também agradeço os comentários dos demais participantes do Grupo de Trabalho. Este texto também foi apresentado ao Grupo de Etnologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), agradeço pela leitura minuciosa e pelos apontamentos realizados por Amanda Danaga, Clarissa Martins, Marina Pereira Novo, Lígia Rodrigues de Almeida e Thais Mantovanelli. As reflexões aqui apresentadas são fragmentos do exame de qualificação de mestrado. Trata-se, especificamente, da elaboração preliminar do que será o terceiro capítulo da dissertação no qual pretendo elaborar uma leitura etnográfica sobre os aerofones e os cantos acionados durante o *Mboatawa*. A dissertação tem como tema a festa Tenharim.

Trato aqui da transformação ritual que ocorre a partir do acionamento de dois distintos aerofones.² O contexto desta ação ritual é o *Mboatawa*, festa que ocorre anualmente entre os Tenharim, grupo Tupi-Kagwahiva que se localiza no rio Marmelos, afluente do rio Madeira ao sul do estado do Amazonas.³ A partir da descrição do contexto de produção e de acionamento da *Yreru* (clarineta) e da *Yrua* (flauta) elaboro um conjunto de oposições entre estes dois mediadores que permitem pensar determinados temas como a transformação e a temporalidade ritual. Todas estas ações têm como pano de fundo o *Mboatawa*, uma festa Tenharim.

Os dados etnográficos aqui apresentados são fruto de três breves inserções em campo que ocorreram a partir de 2011. Desde a primeira viagem para o sul do Amazonas, ainda na graduação, meu interesse foi etnografar a festa Tenharim. Participei da festa na aldeia Água Azul, na aldeia Marmelos e na aldeia Marmelos IV. Não há uma etnografia especificamente centrada na festa Tenharim, ainda que Edmundo Peggion (2011) descreva a festa e elabore uma excelente leitura do *Mboatawa* à luz do *dualismo em perpétuo desequilíbrio* das metades Kagwahiva.⁴ O que apresento aqui são fragmentos etnográficos, lacunas que ainda estão distantes de qualquer fechamento, tanto teórico quanto em relação aos dados de campo. A etnografia de festas, de um modo geral, demanda um grande esforço e tempo, e neste longo processo ainda estou dando os primeiros passos. Ainda assim penso que os dados aqui apresentados apontam para um determinado caminho para se refletir sobre as festas e suas conexões com a paisagem amazônica.

Faz-se necessário, antes de apresentar os elementos da sonoridade Kagwahiva, uma breve apresentação da festa, dos seus contornos, e também situar o arcabouço conceitual no qual venho me atentando para pensar este contexto festivo. Esta festa está associada ao calendário agrícola do

² Utilizo o termo aerofone, pois ele é amplo o bastante para tratar das distintas características dos instrumentos utilizados pelos Tenharim. Trata-se de qualquer instrumento que soa através de uma coluna de ar posta em vibração. Quando trato da especificidade de cada um dos aerofones utilizo o termo clarineta ou flauta. A clarineta refere-se à *Yreru* e é assim classificada, pois é um instrumento de sopro que possui em seu interior uma palheta. A vibração desta palheta em consonância com o tubo sonoro é que permite o som da *Yreru*. A flauta refere-se à *Yrua*, em que o som é produzido por um tubo sonoro sem a necessidade de palhetas. Trata-se muito mais de uma distinção arbitrária, para facilitar a leitura do texto, do que necessariamente uma classificação dos instrumentos de sopro. Quero deixar claro que não tenho conhecimento musical para descrever as especificidades sonoras com alguma relevância.

³ *Kagwahiva* significa "nós", "a gente", e constituem uma variedade de grupos localizados na região do rio Madeira e seus afluentes. Os *Kagwahiva* setentrionais são constituídos pelos Tenharim, Parintintin e Jiahui. Os *Kagwahiva* meridionais são compostos pelos Amondawa, Jupaú (Uru-eu-wau-wau) e Karipuna. Existem determinados fatores que conectam estes diferentes grupos: a língua, a história (de suas migrações) e a organização social. Os *Kagwahiva* possuem uma característica comum aos grupos Jê, e que os fazem um caso particular junto aos Tupi, qual seja, a presença de metades patrilineares e exogâmicas: Mutum (*Myty Nhāgwera*) e Taravé (*Kwandu*). A relação entre as metades é intensa durante a festa, há diversas trocas cerimoniais: apresentação da caça, na cerimonia de luto, durante a distribuição dos alimentos.

⁴ Utilizando o conceito lévi-straussiano de dualismo em perpétuo desequilíbrio, Edmundo Peggion (2011) elabora uma análise da assimetria entre as metades Mutum e Taravé, e como esta assimetria funda uma relação dinâmica que atravessa o contexto da organização social, a onomástica e o ritual. Peggion (2011) ainda analisa cada um destes contextos.

grupo, ocorre entre os meses de junho e agosto, período no qual há a derrubada da capoeira para elaboração de novos roçados, chamado de verão amazônico, momento propício para a constituição dos grupos de caça. Durante este período os diferentes grupos domésticos se organizam para caçadas coletivas, as quais fornecerão a base material para a opulência de alimento durante a festa. A festa tem uma duração de aproximadamente cinco dias, enquanto que sua preparação, em termos ideais, é de, pelo menos, um ano. Ela ocorre anualmente numa aldeia distinta, e assim a própria festa opera enquanto dádiva, circulando nas distintas aldeias que se localizam na margem da rodovia Transamazônica. A circulação da festa entre as aldeias ocorre no domínio da relação entre chefes, ainda que não chefes tenham a possibilidade de realizá-la. O dono da festa, idealmente um chefe com capacidade de acionar uma ampla rede de relações a partir de seus genros e cunhados, tem a função de preparar a casa cerimonial (local onde são realizadas as danças), organizar os grupos de caça e, principalmente, financiar todas as atividades que envolvem gastos, seja para a construção da casa cerimonial ou para os distintos grupos de caça, enquanto os convidados entram com a caça coletiva e consumo dos bens festivos.

Durante a realização da festa ocorrem diversos atos: distribuição de alimentos, danças, cantos, trocas cerimoniais entre as metades, casamentos, cerimoniais de luto, entre outras diversas atividades que se congregam nesse emaranhando. Nesses vários elementos que constituem sua realização é possível falar numa sequência permanente em todas as festas: a entrada dos caçadores a partir de um confronto virtual (a iminência constante de um conflito real está presente), a “pacificação” desses grupos externos pelos anfitriões através de refeições comunais, danças e cantos e, por fim, o consumo do principal alimento da festa, o *miná*, carne de anta cozida no leite da castanha. Sua sequência segue uma estrutura muito comum na Amazônia: entrada a partir de um confronto virtual entre anfitriões e convidados, trocas e distribuição de bens materiais e imateriais entre convidados e anfitriões, que no *Mboatawa* está inscrito na relação cerimoniosa entre as metades Kwandu e Mutum, além da dança, música, ornamentação corporal. E, como em vários outros contextos, trata-se de um processo de constante comunicação entre termos distintos, sejam eles humanos ou não humanos, mas sempre permeada pela alteridade numa relação ambígua entre um Eu e um Outro. E é justamente um dos temas desta ambiguidade que quero aqui abordar a partir de aproximações e distanciamentos entre a *Yreru* e a *Yrua*, dois aerofones Tenharim. Além da *Yreru* e da *Yrua*, há outro aerofone, o qual não é mais utilizado, a *Tawarina*. Tratava-se de um instrumento confeccionado a partir de palha da palmeira cujo som era semelhante a uma buzina, produzia uma espécie de estrondo, como declaram os Tenharim. Antigamente os grupos de caça que saíam para realização da caça coletiva retornavam soprando estes instrumentos, alertando o grupo anfitrião que já estavam próximos. Hoje, esse instrumento foi substituído pelos rojões, mais potentes em termos de estrondo.

Marilyn Strathern (1990), ao discutir o conceito de evento na obra de Marshall Sahlins, sua tradução da chegada do capitão Cook ao Havaí, aponta para o conceito de performance. Segundo a autora, há duas formas distintas de se pensar o evento, fenômeno em si temporal. A primeira, que toma o evento enquanto contingência frente sua relação com a estrutura e, desta forma, o tempo que emerge desse ponto de vista é uma sucessão progressiva de eventos; a segunda, que toma o evento como performance e, assim, ele se torna conhecido por seus efeitos e somente pode ser entendido a partir da relação entre obliteração e revelação para aqueles que o presenciam. Aqui o tempo que emerge não é uma linha de acontecimentos sucessivos, mas a intenção é criar uma imagem singular, única do evento. Um exemplo utilizado pela autora é o fato de na Melanésia as pessoas serem cativadas durante as performances rituais ativadas pelos usos de determinados artefatos. Esse ato de maravilhar-se pela performance advém do fato de que os ritos não podem ser compreendidos, segundo Strathern (1990), pela mera repetição de gestos, mas são movidos pelo inesperado, uma vez que a imagem criada pela performance não está dada a priori - a performance nunca é um ato antecipado, as imagens que ela revela são criadas no ato mesmo da performance e singularização dos agentes envolvidos no ato mesmo da ação ritual. É justamente esta distinção que faz dos rituais atos singulares frente ao cotidiano. A intenção aqui, quero deixar isso claro durante o decorrer do texto, é que os aerofones são artefatos que produzem performance em um contexto específico. Num mundo onde artefatos são tão personalizados quanto as pessoas (Strathern 1990), o acionamento dos aerofones engatilha um jogo de revelação e obliteração que faz do acontecimento, enquanto instante, um ato de criação de imagens nos observadores. São nestes termos que tomo a performance.

Os aerofones Kagwahiva operam numa dinâmica entre obliterar e revelar, na qual se encetam transformações dos sujeitos nela envolvidos, sejam eles humanos ou não humanos. Assim, o que temos no *Mboatawa* é um ato de singularização frente à vida ordinária a partir da transformação de determinados agentes, isso tendo como pano de fundo a dança coletiva e o acionamento da pequena taboca. O fato é que o acionamento desses aerofones somente faz sentido se pensado em termos mais da experiência enquanto processo do que da representação enquanto descrição.⁵ E neste processo não faltam ambiguidades⁶ entre os termos, tema comum nas terras baixas da América do

⁵ É tema comum na bibliografia sobre rituais nas Terras Baixas da América do Sul a oposição entre mito e rito, representação e acontecimento, metáfora e metonímia, estrutura e ação. O conceito de devir, elaborado por Eduardo Viveiros de Castro (1986), a partir da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é uma das formas mais exitosas para pensar a ação ritual, pois permite justamente sair destas dicotomias. O autor usa o conceito de devir por dois motivos: o primeiro em oposição à metáfora ocidental do Ser; o segundo por se tratar de um processo pré-representativo, anterior à oposição entre o real e a representação, e em oposição à metáfora e metonímia que geram identidades a partir de oposições estruturais: o devir é a contraidentidade.

⁶ Aqui tomo o tema da ambiguidade no mesmo sentido que Eduardo Viveiros de Castro (1986) toma a ambivalência como característica fundamental dos grupos Tupi-Guarani; trata-se de uma dinâmica inconstante.

Sul: ambiguidade do guerreiro Tupinambá (Viveiros de Castro 1986), do xamã Yagua (Chaumeil 2011), ou das próprias flautas Tenharim, como pretendo demonstrar.

O que chamo de transformação/alteração são conceitos que melhor caracterizam a ação ritual. Na realidade, o conceito de transformação permite justamente tratar da ação ritual, mas sem retomar dicotomias como as de estrutura e ação, ou representação e acontecimento, entre outras. Como aponta Renato Sztutman (2003) ao tratar do xamanismo e das festas regadas a caxiri na Amazônia, a alteração, aquilo que ele pontua como “sair de si”, é uma constante nos atos rituais, pois é uma forma de conectar-se à alteridade, seja ela humana ou não humana. Assim, os rituais operam através de processos que promovem a alteração dos vários sujeitos neles envolvidos e permitem, desta maneira, a comunicação entre uma miríade de agentes rituais. A transformação é uma característica amazônica, pois este mundo transformacional está mais próximo à prática (Sztutman 2000). Como aponta Sztutman (2003), só há comunicação porque há alteração entre sujeitos; as partes envolvidas no ritual trocam, se aliam justamente para, posteriormente, se alterarem. Pretendo olhar para um dos meios da alteração envolvidos no *Mboatawa*, seus aerofones. A partir das relações engendradas por este elemento ritual pretendo estabelecer conexões com outras formas relacionais esboçadas na festa: humanos e não humanos, guerra, memória, a relação com os antigos, entre outras formas. Como aponta Chaumeil (2011), é a heterofonia das flautas nas Terras Baixas da América do Sul que singulariza tanto o contexto exigido para a alteração como os agentes nela envolvidos e, assim, elabora-se um campo de comunicação entre humanos e não humanos. Comunicação que nessa paisagem dá mais ênfase ao som não verbal (ruídos, assovios, aerofones) que ao verbal, tratando-se de comunicação com não humanos⁷ (Chaumeil 2011). Isso mostra a especificidade da linguagem ritual frente à linguagem operacionalizada durante o cotidiano.

No caso Tenharim, além da rouquidão da *Yreru*, clarineta de aproximadamente 1,8 metro de comprimento, há o macio assovio da *Yrua*, pequena taboca de poucos centímetros de comprimento. A correlação entre elas permite a constituição de um conjunto de relações que vão da predação à memória. São justamente estas características, cinegéticas e mnemônicas, que pretendo elaborar a partir das relações suscitadas entre estes dois agentes da transformação ritual Tenharim. Relações diretamente conectadas com uma das principais características do *Mboatawa* que é a alegria (ou euforia) e a tristeza (ou choro). Mas para etnografar essas aproximações e distanciamentos faz-se necessário uma passagem pela questão vocalizada durante os cantos Tenharim. No caso da *Yrua*, seu acionamento ocorre junto ao canto individual. Assim como mostrei acima quanto à singularidade da linguagem dos aerofones frente à linguagem cotidiana, também ocorre o mesmo com o canto. Desta

⁷ No caso do xamanismo Yagua descrito por Jean-Pierre Chaumeil (2011) se faz necessário, no processo de construção do corpo xamânico, a deformação da voz. Todo canto xamânico inicia-se com assovios e esta transformação para a frequência acústica dos espíritos é que torna possível a comunicação entre sujeitos outros. O mesmo pode-se pensar para o contexto dos aerofones Tenharim e sua relação com o domínio animal, como descreverei a seguir abaixo.

maneira elabora-se uma distinção frente à linguagem utilizada no cotidiano: presença de palavras arcaicas, onomatopeias e paralelismos. Ou seja, a vibração das cordas vocais não difere da sonoridade das flautas, e também constitui uma maneira diferenciante de comunicar-se que busca a alteração e singularização daquele que canta.

Yreru e Yrua: paisagens sonoras

Descrevo agora os aerofones Tenharim. Para tratar da *Yreru* é necessário falar sobre a paisagem Tenharim.⁸ Esta paisagem é produzida por diferentes localidades e agentes variados, os quais permitem pensar em uma forma de acesso ao passado. Desta geografia emergem pontos que estabelecem conexões com temas míticos, como alguns conjuntos de pedras conhecidos como aldeia de *Mbahira*,⁹ capoeiras antigas, cemitérios, locais onde estavam instaladas antigas aldeias, além de trilhas e locais para caça, igarapés e uma variedade de outras conexões espaço-temporais. Um dos pontos que emerge desta paisagem Tenharim são os locais onde se encontram as tabocas, material manuseado para a confecção da *Yreru*. São locais acessados sempre no tempo que precede a festa. Esses locais onde se encontram as tabocas estão também presentes nas narrativas dos grupos de caça, momento discursivo no qual esses pontos da geografia Tenharim emergem constantemente. Observei a presença de dois locais onde essas tabocas podem ser encontradas: o primeiro é no rio Preto, afluente do rio Marmelos, e o segundo se encontra nas proximidades da aldeia Taboca, que leva este nome justamente pelo fato de seu entorno estar repleto de taboca para confecção das clarinetas.

Esses tabocais também estão presentes nas narrativas míticas. No mito não é especificado o local exato onde é encontrada, mas trata-se da descrição de uma aldeia de espíritos que se escondem na *Yreru*. A narrativa mítica específica, de maneira minuciosa, a epopeia de um pajé que se perde de seu grupo devido à guerra com o branco, conflito que ocorreu no tempo em que os portugueses chegaram ao Brasil, segundo o narrador da única versão a que tive acesso. A narrativa trata da dispersão devido à guerra com o branco, e durante a viagem do pajé ele encontra com diversos animais: sapo, cobra, veado, macaco, coruja. Estes diferentes animais, que durante a epopeia conversam com o pajé, se dividem entre aqueles que o auxiliam a encontrar sua aldeia e aqueles que tumultuam seu trajeto, colocando-o em situação de perigo constante. A intenção aqui não é

⁸ O termo "paisagem" advém do uso de Jonathan D. Hill (2011), o qual se refere à paisagem como marca visível da agência humana no passado ou como reflexos de interações orgânicas, inorgânicas e semiótica.

⁹ Como descreve Waud Kracke (1984), *Mbahira* é um herói-cultural responsável pela obtenção do fogo dos urubus, criação das mulheres, entre outras atividades que remontam ao tempo do mito. Apesar das suas ações estarem relacionadas ao tempo do mito, a gente de *Mbahira* continua vivendo no mesmo patamar cosmológico que os humanos. Hoje eles vivem no interior das pedras, suas aldeias estão às margens do rio Marmelos, mas somente podem ser vistas por pajés. Encontram-se vestígios de sua presença na mata, principalmente nas capoeiras, pequenas pedras polidas que são a bosta de *Mbahira* (*Mbahira-Tagwera*).

remontar a longa narrativa, mas apontar a relação da *Yreru* com os espíritos que se escondem em seu interior. Em um determinado momento da epopeia o pajé pensa ter, de fato, encontrado com seu povo, pois ouve de longe a zoadá da clarineta. Como em todas as outras vezes em que pensou ter localizado o grupo, ele se prepara para o encontro, banha-se no igarapé mais próximo e se arruma. Quando se aproxima da aldeia, que acredita ser seu grupo festejando, observa uma quantidade enorme de clarinetas apoiadas nas casas e um enorme silêncio. Tratava-se da aldeia do espírito que se esconde dentro da clarineta *Yrerujiputehe*.¹⁰ Hoje, quando coletam a taboca para confecção da clarineta, entram em contato com as aldeias onde esses espíritos vivem.

Mas para a elaboração da *Yreru* não basta somente a taboca e as relações que ela engendra, tanto espaciais quanto com agentes não humanos. Este tubo que possibilita a vibração do som não corresponde ao todo do instrumento. Como disse acima, trata-se de uma clarineta, em seu interior é inserida uma palheta. A *uã*, pequena e fina taquara que é levemente cortada é que produz o som devido a sua vibração, enquanto que o tubo sonoro possibilita a amplificação e erupção de um som grave e rouco como o do *taia'hu* (queixada). Diferentemente da taboca, a *uã*, confeccionada com um ramo de taquara, pode ser encontrada com facilidade às margens dos rios e igarapés. E para a *uã* emitir um “som macio” é preciso que ela seja uma taquara homem; se for mulher, o som “não sai bonito”, o som fica “falhado”.¹¹

A criação deste aerofone, em termos materiais, não aponta para uma sofisticada elaboração de seu corpo exterior. Não há uma padronização rígida durante seu processo de confecção, nem quanto ao tamanho ou em termos de ornamentação, nada além da perfuração dos seus gomos através do uso de uma barra de ferro. A sofisticação está justamente em seu uso e no conhecimento específico de quem o confecciona. A sua elaboração engendra um apuro requintado por parte daquele que o constrói e afina. Os bons afinadores são, por extensão, aqueles que detêm maior conhecimento a respeito da preparação da *Yreru*. Durante as festas, estes homens, geralmente mais velhos, são constantemente acionados para a confecção das clarinetas. Eles são requisitados devido a sua habilidade auditiva, sua capacidade de afinar a clarineta a partir de seus diferentes tons. Assim, se externamente a clarineta não demonstra a necessidade de um cuidado específico, em seu interior, a *uã* demanda uma habilidade específica para sua afinação. Principalmente durante a alvorada, momento que antecede as grandes danças coletivas, eles passam algumas horas afinando a taboca, confeccionando a *uã*. Todo este esforço para que cada *Yreru* esteja no tom certo. Estes diferentes tons são dispostos em uma escala intensiva; no total são quatro tons diferentes que vão desde o mais

¹⁰ Segundo o dicionário Português-Parintintin de LaVera Betts (1981) *Yrerujipyhu'ga* significa gente lendária que se esconde em sua flauta quando outros vêm passear.

¹¹ Esta mesma distinção faz-se presente na obtenção de material para confecção das flechas. As taquaras manchadas são as masculinas, enquanto as taquaras lisas são “como a pele da mulher”. Quando vão preparar as flechas no fogo a taquara mulher espoca, não sendo boa para caça.

abafado até o *tororó* (ronco, estrondo), “do *taia’hu* mesmo”. Esta variação sonora é determinada principalmente pelo corte da palheta, que permite a sua vibração, mas também pelo tamanho da taboca. Visto que a diferença sonora diz respeito à intensidade do som – do mais abafado ao mais grave – esta distinção não é muito clara quando acionados simultaneamente. Mas estes homens, responsáveis pela confecção e afinação do instrumento utilizado nas danças coletivas, não constituem uma classe distinta ou de especialistas, em termos marcados no interior do grupo. Estes instrumentos Kagwahiva não conectam relações entre classes de pessoas ou distinção entre os sexos, como em outras paisagens amazônicas onde se pode encontrar o complexo das flautas sagradas. As mulheres podem manuseá-las, mas não podem soprar o instrumento quando adultas, somente quando ainda crianças, ainda que isso seja raro. Ainda assim, não são impedidas de vê-las e muito menos de ouvi-las, uma vez que também estão presentes nas danças coletivas. Esta relação de gênero, e destes com os aerofones, reflete as próprias relações de gênero nos mais distintos contextos da vida Kagwahiva, ou seja, uma relação marcada mais pela fluidez que pela rigidez da regra.

Esse aerofone somente pode ser acionado coletivamente. O som por ele emitido estabelece relações diretas entre não humanos e humanos de diferentes aldeias que se reúnem durante a festa, as pinturas e o som do aerofone estão relacionados ao domínio animal. O fato é que estes quatro tons acionados simultaneamente constituem uma heterofonia. Uma heterofonia produzida durante a própria ação: “a gente vai ouvindo e vai tocando”. Ainda que não haja uma forma pré-estabelecida, dada de antemão, a sonoridade se repete a cada dança, não há muita distinção de uma dança para outra. A distinção sonora está devidamente marcada quando não há a presença dos mais velhos nos semicírculos de tocadores. Uma distinção geracional aponta para uma diferença sonora que, mesmo eu, que não tenho conhecimento musical, percebo. Enquanto nas danças onde há a presença considerável dos mais velhos é possível observar a heterofonia dos tons, a sobreposição constante entre eles. Quando a dança é constituída somente por jovens a sonoridade se torna monótona e repetitiva, todas as clarinetas são acionadas da mesma maneira e ao mesmo tempo. A heterofonia é que deixa o som *katuhete* (muito bonito).

A dança na qual a *Yreru* é acionada remete à formação de um semicírculo de guerreiros, devidamente pintados e adornados com seus cocares e a *Yreru* em punho, enquanto fora deste semicírculo encontram-se as jovens moças pintadas com o tema da onça. O primeiro da linha dos homens é geralmente um sênior que marca com o pé direito o ritmo da passada ao som do *agwahi*, chocalho atado ao seu tornozelo. Quando os homens em movimento passam pelo grupo de moças que tangenciam o semicírculo de dançarinos, elas tomam seus pares pela cintura com uma mão, enquanto que com a outra auxiliam na sustentação da *Yreru*. Desta maneira, elas ficam voltadas para o centro do círculo em movimento. Numa disposição concêntrica, partindo do centro do círculo, temos: o centro, para o qual a boca da taboca está voltada; posteriormente as meninas, que com a

mão esquerda auxiliam no manejo da clarineta e com a outra mão abraçam a cintura dos homens; os guerreiros, que com a mão esquerda abraçam as costas das moças e com a mão direita seguram a *Yreru*; e, fora do círculo, a audiência. Mutum dança com Taravé e Taravé com Mutum. Como narra Freitas (1926), em uma festa por ele observada entre outro grupo Kagwahiva, a *Yreru* estava sempre apontada para o centro, local antigamente ocupado pelo inimigo. Assim, o semicírculo conjuga elementos humanos e não humanos a partir de uma lógica predatória. Guerreiros abraçados às onças emitindo ao centro o som do *taia'hu*, centro este ocupado pelo inimigo.

A *Yrua*, pequena flauta, pode ser constituída por um ou mais tubos sonoros, podendo ser ou não ornamentadas. Elas variam quanto ao tamanho e estão relacionadas a mais de um animal. Quando formada por mais tubos, estes são postos de forma sequencial, formando uma espécie de flauta de Pã. Nimuendaju (1924) descreve a existência de flautas com 4, 7, 10 ou até 15 tubos. Além dos tubos, estas pequenas flautas variam quanto a sua ornamentação. Algumas podem levar penas de arara e mutum. Na maioria dos casos, não são ornamentadas, e também são constituídas por um único tubo sonoro.

Diferente da *Yreru*, que constitui um coletivo de clarinetas quando acionada, a *Yrua* é acionada individualmente, mas sempre na presença da audiência – não se toca a pequena flauta em ambientes que não sejam comunitários. Cada cantor, geralmente os mais velhos da aldeia, leva consigo sua própria *Yrua*. Se a clarineta é tocada a partir de um conjunto de outras clarinetas formando uma heterofonia tal como descrita acima, a flauta também está em associação com outro elemento, o canto. Outro elemento que conecta os dois aerofones, além do fato de que somente são acionados se acompanhados e em ambientes público, é a questão geracional. A presença dos mais velhos é uma constante nesses movimentos sonoros dos Tenharim. Durante o acionamento da *Yreru* há a formação de um semicírculo de guerreiros que seguem uma sequência geracional: à frente do semicírculo estão presentes os mais velhos, enquanto que em seu final estão as crianças com suas pequenas clarinetas. No caso da *Yrua*, como está conjugada ao canto e este é sempre entoado pelos mais velhos, a questão geracional também é referida.

Entre os Tenharim o canto é acionado em vários momentos rituais. Todas as ações formais, aquelas que exigem maior rendimento quanto a sua ordenação, são precedidas ou acompanhadas pelos cantos dos mais velhos. Os cantos estão conectados às diversas ações pragmáticas: chegada dos grupos de convidados, relações de troca entre as metades, durante a cerimônia de luto, durante a distribuição do excedente, e num conjunto variado de outros instantes rituais. Na chegada dos caçadores (ou grupo convidado), temos os cantos entoados concomitantemente pelo dono da festa e pelos velhos. Forma-se uma comunhão de vozes dissonantes. Neste momento, a caça é apresentada ao dono da festa, é dito a que metade pertence o caçador que matou cada um dos animais abatidos para a festa. Na cerimônia de fim de luto o canto também é entoado do seu início até seu final.

Durante este ato ele aparece como pano de fundo harmônico. O mesmo ocorre durante a distribuição da *mandiogwy* (farinha branca), elaborada para o *Mboatawa* e que é uma dádiva produzida pelo grupo do dono da festa e distribuído aos convidados ao final de cada festa. Se os atos rituais forem tomados em termos diacrônicos, é possível perceber que, do início ao final da festa, há cantos sendo entoados incessantemente. Isso ainda é mais claro durante as grandes danças. Após a entrada de todas as meninas no círculo de dançarinos, e de várias voltas durante bons minutos, o círculo é desfeito abruptamente, os dançarinos cansados sentam nos bancos que ficam na lateral da casa cerimonial. Neste exato instante, no intervalo entre as danças, os velhos entoam seus cantos. Isso aponta para uma característica dos cantos durante o *Mboatawa*: mais que um pano de fundo que circunscreve estas ações rituais, das mais variadas, eles são a própria possibilidade da transformação ritual.

A *Yrua* está presente tanto nos cantos referentes aos feitos guerreiros e de caça como nos cantos em relação aos antigos. Seu termo ambíguo percorre o caminho entre os dois polos intensivos da festa: a alegria (*ji'oryorude*) e a tristeza (*-gwahy*). Como narra Freitas (1926), os guerreiros andavam de um lado para outro proferindo seus feitos guerreiros. Mas não se canta somente a guerra, mas também os mortos. Nestas duas imagens rituais, a da *Yreru* e seu acionamento coletivo, circular e guerreiro; e da *Yrua* e seu acionamento individual, linear e tanto guerreiro como em referência aos antigos, temos o estabelecimento de um conjunto de relações a partir do acionamento de distintos tubos sonoros. Temos uma imagem dos caminhos percorridos pelas sonoridades das flautas: a curva, formando um círculo, e a reta. Se na dança coletiva percorre-se um espaço circular, nos cantos percorre-se uma linha reta, indo e voltando por sobre o mesmo caminho enquanto entoam-se seus cantos.

Há um ponto desta conexão entre sopro e ruído vocálico e sua relação com a alegria e tristeza que pode melhor descrever um dos muitos modos pelos quais esta relação se estabelece durante a festa. Trata-se de um fato específico que ocorreu durante o *Mboatawa*, em um dos inúmeros movimentos de idas e vindas realizadas por um velho ao cantar. Em um destes percursos retilíneos, um dos velhos, munido com seu arco e flecha e com a *Yrua* em mãos, começou a percorrer o caminho enquanto entoava o canto por alguns minutos e, já próximo do desfecho, estava em prantos. Ele então caminhou em direção a um grupo que se encontrava na casa cerimonial e todos, antes mesmo da sua aproximação, caíram num choro incessante e intenso. Naquele exato momento, enquanto todos choravam, entrou na casa cerimonial um pastor que foi recebido pelo filho do dono da festa. Era a primeira vez que o pastor assistia ao *Mboatawa*. Surpreso e ao mesmo tempo receoso com todo aquele choro, perguntou para aquele que o recepcionava se o velho estava possuído por algum espírito. O filho do dono, sem escolha, lhe respondeu que não se tratava de um ato de possessão. No mesmo instante remeteu-se à máquina fotográfica, tecnologia do branco, para dizer que o canto do

velho cria imagens assim como a máquina. Tal associação, entre tecnologia sonora Kagwahiva e a tecnologia do não-índio, somente foi possível porque eu estava sentado na frente do filho do dono e do pastor, e tinha em mãos uma máquina fotográfica com a qual documentava a festa. Para alguém daquilo que uma relação entre interlocutores tão diversos possa suscitar, tomo apenas a questão das imagens. Imagem que está entre um falar como morto e fazer os mortos falarem.¹² Como descreve Viveiros de Castro (1986) ao retratar o xamanismo Araweté, a possessão é algo estranho aos Araweté, pois se trata mais de uma excorporação do que incorporação. Uma vez que o canto do xamã Araweté opera oniricamente, ele canta o que vê e ouve, sua alma sai, mas corpos alheios não entram, trata-se mais de uma encenação que incorporação. Talvez esta estranheza quanto à possessão tenha levado o filho do dono da festa a realizar tal reflexão. Quanto à imagem, Viveiros de Castro (1986) já alertava que se trata menos de uma imagem substância que imagem enquanto posição do inimigo, ao tratar do devir entre os Araweté.

Como disse acima, as flautas estão relacionadas ao domínio animal. No caso da *Yreru*, trata-se do *taia'hu* (queixada). No caso da *Yrua* é um pouco mais complexo, pois a questão do contexto de seu acionamento interfere na relação com a espécie animal determinada. Antes de chegar à aldeia anfitriã, o grupo de caçadores se reúne nas proximidades desta e iniciam a preparação para a entrada na festa. Os corpos são devidamente ornamentados com a pintura para guerra, a *Yrua puku*¹³ é distribuída para alguns guerreiros e os rojões são preparados pelos mais jovens. Neste contexto da chegada, o som da *Yrua* é o da anta. Sem a anta não há *Mboatawa*, pois "ela tem *tavejara*¹⁴ forte"; todas as aldeias se congregam ao seu redor, ela é o inimigo por excelência e o prato principal. A flauta também está relacionada ao som de uma variedade de pássaros que remetem à paisagem Tenharim, principalmente às antigas capoeiras e igarapés. Aqui, o contexto muda e a temática passa a ser o tempo dos antigos, daqueles que já não estão mais presentes. Os pássaros ao qual está associada são *pyka'hu*, *Yruti tinga* e *tutur'i*, regionalmente chamados de juriti.¹⁵ As capoeiras, nas quais esses pássaros costumam cantar, remetem aos antigos roçados e aldeias que podem ser localizados principalmente à margem do rio Marmelos e do rio Preto. Essa referência a uma paisagem ocupada pelos antigos estabelece uma relação sonora com os antigos, como dizem os Tenharim: "pássaros que lembram a morte". Há uma passagem, durante a festa, que elucida melhor esta relação com a morte.

¹² Aqui retomo a definição de Philippe Erikson (2000) para a transformação dos Matis em jaguares: "Em outras palavras, os atores rituais assimilam-se sem se fundir, absorvem felinidade, mas sem por isso nela se perder." (Erikson 2000: 8).

¹³ *Puku* é sinônimo de comprido, assim remete a uma flauta mais alongada que a tradicionalmente utilizada durante o restante da festa.

¹⁴ *Tavejara* é o termo utilizado para chefia entre os povos Kagwahiva. Na etimologia Tupi-Guarani, remete à ambígua posição entre cunhado e inimigo, termo usado para designar a ambos (Viveiros de Castro 1986; Fausto 2001; Peggion 2011). Termo que mostra a ambiguidade entre afim e inimigo. No caso Tenharim, como bem caracterizou Edmundo Peggion (2011), trata-se da ambiguidade do próprio chefe durante a festa, que está na posição de dono e inimigo concomitantemente.

¹⁵ Juriti é o nome popularmente dado para o gênero *Leptotila*.

Um jovem, durante o *Mboatawa*, me disse que tem um problema com a festa, algo que lhe incomodava: “não gosto de ouvir o som da taboquinha [*Yrua*], lembra meu avô [já falecido]”. Assim, podem-se observar dois fatos: o primeiro é que, apesar de remeter ao som da anta durante a chegada, a distinção entre os temas acionados pela flauta não é muito clara, depende tanto do contexto quando do modo como os ouvintes o interpretam; o segundo é sua relação com os antigos, em termos genéricos, e não com um antigo específico e, conseqüentemente, sua associação com a tristeza.

Assim como os cantos que remetem à guerra e à caça, o qual narram os feitos guerreiros e por extensão a audiência é afetada pela euforia, há o movimento contrário, quando remetem aos antigos e, desta maneira, o ouvinte e o próprio cantor são afetados de maneira inversamente simétrica ao canto da guerra, por meio da tristeza. A associação entre canto e sopro torna possível a comunicação de uma variedade de sujeitos, sejam estes humanos ou não humanos. Estes cantos entoados e sopros interpostos são instrumentos que fazem do instante um tempo possível para transformação e comunicação. De repente, num instante, tudo acontece. Nesse sentido, o *Mboatawa* poderia ser caracterizado por um curto-circuito temporal dos coletivos envolvidos na festa. Desta forma, elabora-se um ritual posto em camadas temporais sobrepostas: o tempo da guerra, o tempo do mito, o tempo dos mortos. No caso Tenharim, os cantos e suas variedades de temas apontam tanto para uma relação de predação guerreira como para a apreensão mnemônica dos mortos.

Alguns Apontamentos

Através da *Yreru* há uma relação com certos pontos determinados da paisagem Tenharim, como o local onde se encontram os *Yrerujiputehe*. Estes elementos da paisagem Tenharim acessados para a confecção da *Yreru*, principalmente nos períodos que antecedem a festa, são modos de conexão com uma forma determinada de temporalidade espacial. O tempo que emerge desta relação com determinados pontos da paisagem é um modo de continuidade: uma continuidade indefinida no tempo, uma forma de duração no tempo conectada a cada nova festa. Além disso, ambas as flautas estão diretamente relacionadas aos animais: *taia’hu*, *tapi’yra* (anta) e pássaros que cantam nos antigos roçados. Enquanto a *Yreru* é o som do *taia’hu* em um contexto de predação guerreira (semicírculo dos dançarinos), a *Yrua* está tanto para o polo da predação guerreira quanto da memória dos antigos. Destas variações encontra-se também a do espaço percorrido durante o acionamento destes agentes sonoros: de um lado um percurso circular e coletivo que se pode relacionar a um tipo de temporalidade imemorial; do outro lado, um percurso linear, relacionado à temporalidade mnemônica, onde se cantam os antigos, mas também os feitos guerreiros, um processo de

singularização da pessoa através da história pessoal. E, assim, mostra-se que a memória não é instituída, mas instituinte, criada (Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro 2009).

Tentei mostrar como somente a partir de uma sonoridade heterogênea é que se pode pensar a relação com agentes outros. Em outras palavras, a comunicação ritual, seja ela entre humanos ou entre humanos e não humanos, tem como condição o colapso temporal, um achatamento espaço-temporal. Como aponta Peggion (2011), o tempo no *Mboatawa* é o tempo dos mortos, dos inimigos, o tempo do mito. Este achatamento espaço-temporal é um efeito do acionamento dos aerofones descritos acima.

Carlos Fausto e Michael Heckenberger, na introdução de *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives* (2007), elaboram um argumento que pensa as temporalidades ameríndias a partir do conceito de transformação. Transformação, enquanto dinâmica constante nas interações sociocósmicas ameríndias, e sua conseqüente relação com o tempo, somente pode ser pensada através dos processos de atualizações míticas. Como as ações transformativas são sempre diferenciantes em relação à ordem pós-mítica, ela implica na atualização do tempo mítico para que sejam produzidas transformações efetivas. Este processo de atualização dos mitos é a condição para a produção de agência social. Assim, nas paisagens amazônicas, o que se forma são agentes históricos, mas não em termos ocidentais, com consciência reflexiva do processo histórico, mas pessoas com capacidades agentivas capazes de se relacionar com humanos e não humanos, figuras frequentemente acionadas durante o xamanismo ou o ritual. Os rituais seriam o campo por excelência desta atualização mítica operada pelo idioma das metamorfoses sucessivas. Mas para tal procedimento se faz necessária a fabricação de pessoas que saibam manejar estas capacidades agentivas, e aqui teríamos a temporalidade ameríndia pensada a partir das práticas rituais (Fausto e Heckenberger 2007).

Esse controle das capacidades agentivas, no caso do *Mboatawa*, está diretamente relacionado aos velhos e suas capacidades auditivas e sonoras. O *Mboatawa* mostra que mesmo onde não há palavras há metamorfoses, e neste processo de transformação novas subjetividades são constituídas, emergindo novos cantos e cantores. Por meio dos cantos, os enunciadores Kagwahiva se singularizam, projetam-se para fora, através de um ato coletivo, incorporando temas exteriores, da alteridade, seja ela guerreira ou dos antigos. Trata-se, nesse processo, de uma relação entre sujeitos (aerofones, cantos), na qual se subjetiva uma posição, mas sem transformar o outro em matéria inerte, pois isso absorveria sua capacidade diferenciante inerente às flautas e aos cantos.¹⁶

¹⁶ Esta afirmativa é retirada da filosofia antropofágica proposta por Marcos de Almeida Matos (2013) e incorporada por mim ao contexto das flautas Kagwahiva. O autor propõe uma filosofia antropofágica que não opere uma distinção entre pensamento e ação. Para isso ele toma a definição de Oswald de Andrade sobre a obra de arte, onde o humano sofre um processo de subjetivação, mas sem transformar o outro em matéria inerte, pois tal processo obliteraria o poder diferenciante anunciado nesta relação. Assim, como conclui Matos (2013), toda relação de conhecimento é uma relação entre sujeitos.

A partir das relações entre os tubos sonoros Kagwahiva, aponte para uma distinção entre dois modos de relação com a alteridade: a predação guerreira dos cantos que envolvem narrativas de guerra e de caça e a consequente euforia da audiência; e a relação mnemônica com os antigos e a consequente tristeza da audiência. Talvez muita atenção tenha sido dada, até então, para uma relação de alteridade, a qual toma o morto num constante movimento de obliteração, sempre como Outro, como aponta Chaumeil (2007), para quem, mais que uma relação de pura obliteração do morto pelo grupo, deve-se pensar na construção de uma relação adequada com ele. Desde Overing (1977) e sua oposição ao modelo genealógico africano, ou seja, sua oposição à teoria da descendência, é que se tem uma concepção para as Terras Baixas da América do Sul fundamentada na obliteração do tempo e, conseqüentemente, dos laços genealógicos. No caso Tenharim, não se trata de uma adoração aos mortos, o que seria pura continuidade. Mesmo não tendo observado diretamente suas práticas funerárias, na descrição realizada por Garcia de Freitas (1926) fica clara a descontinuidade gerada pela morte, o medo gerado nos viventes devido a aproximação dos espíritos maus que perturbam o corpo do morto. O morto era enterrado no interior da casa, eram colocados junto ao corpo do morto todos os seus pertences, assim como um tronco pesado era posto sobre a sepultura para que os espíritos da mata não perturbassem nem o morto nem os vivos (Freitas 1926). Assim, a questão não é afirmar uma relação de continuidade com o morto e, conseqüentemente, com o passado, mas compreender um modo de relação outro com os mortos que não somente sua associação ao polo da inimidade. Para isso se faz necessário dados etnográficos mais densos e também um aprofundamento na bibliografia sobre o tema.

Bibliografia

- BETTS, LaVera. 1981. *Dicionário Parintintin-Português Português-Parintintin*. Brasília: Summer Institute of Linguistics.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2009. "Vingança e Temporalidade: Os Tupinambá". In: M. Carneiro da Cunha, *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 77-99.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre. 2007. "Bones, Flutes, and the Dead: Memory and Funerary Treatments in Amazonia". In: C. Fausto e M. Heckenberger (org.), *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*. Florida: University Press of Florida. pp. 243-283.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre. 2011. "Speaking Tubes: The Sonorous Language of Yagua Flutes". In: J. Hill & J. Chaumeil (org.), *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South American*. Nebraska: University of Nebraska. pp. 49-67.
- ERIKSON, Philippe. 2000. "I", "UUU", "SHHH": Grito, Sexos e Metamorfoses entre os Matis (Amazonia Brasileira)". *Mana*, 6(2): 37-64.

- FAUSTO, Carlos e HECKENBERGER, Michael. 2007. "Introduction: Indigenous History and the History of the "Indians". In: C. Fausto. e M. Hackenberger. *Time and Memory in Indigenous Amazonia Anthropological Perspectives*. Florida: University Press of Florida. pp. 1-49.
- FAUSTO, Carlos. 2001. *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- FREITAS, José Garcia. 1926. "Os Índios Parintintin". *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 18: 67-73.
- HILL, Jonathan D. 2011. "Sacred Landscapes as Environmental Histories in Lowland South America". In: J. Hill & A. Hornborg (org). *Ethnicity in Ancient Amazonia: Reconstructing Past Identities from Archaeology, Linguistics, and Ethnohistory*. Colorado: University Press of Colorado. pp. 259-278.
- KRACKE, Waud H. 1984. "Ivaga'nga, Mbahira'nga e Anhang: Gente do Céu, Gente das Pedras e Demônios das Matas (Espaço Cosmológico e Dualidade na Cosmologia Kagwahiv)". Comunidade apresentada no grupo de trabalho Cosmologia Tupi, XVI Reunião da ABA, Brasília.
- MATOS, Marcos de Almeida. 2013. "Tudo Cósmico e Exterior: Observações sobre a O(do)ntologia do Pensamento Antropofágico". *Sopro*, 93: 14-19
- NIMUENDAJÚ, Curt. 1924. "Os Índios Parintintin do Rio Madeira". *Journal de La Société des Américanistes*, 16: 201-278.
- OVERING, Joanna. 1977. "Orientation for Paper Topics & Comments". In: Overing, J. (org.), *Social Time and Social Space in Lowland South American Societies*, Actes du XLII Congrès International des Américaniste, pp. 9-10, 387-394.
- PEGGION, Edmundo. 2011. *Relações em Perpétuo Desequilíbrio: A Organização Dualista dos Povos Kagwahiva da Amazônia*. São Paulo: Annablume.
- STRATHERN, Marilyn. 1990. "Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images". In: J. Siikala (org.) *Culture and History in the Pacific, Helsinki*. Finnish Anthropological Society. pp. 25-44.
- SZTUTMAM, Renato. 2000. *Caxiri, A Celebração da Alteridade: Ritual e Comunicação na Amazônia Indígena*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP.
- SZTUTMAN, Renato. 2003. "Comunicações Alteradas – Festa e Xamanismo na Guiana". *Campos* (4): 29-51.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Arawete: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/ANPOCS.

Recebido em 24/03/2014
Aprovado em 08/05/2014