

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu Nacional
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Isabel Ribeiro Penoni

Hagaka:
Ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro
do Alto Xingu (MT, Brasil)



Rio de Janeiro
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Isabel Ribeiro Penoni

Hagaka:
Ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro
do Alto Xingu (MT, Brasil)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fausto
PPGAS-MN/UFRJ

Rio de Janeiro
2010

Penoni, Isabel Ribeiro

Hagaka: ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil). Rio de Janeiro, 2010

163 f.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fausto

1. Etnologia Indígena 2. Kuikuro 3. Ritual

I. Fausto, Carlos (Orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro III. *Hagaka*: ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)

Isabel Ribeiro Penoni

Hagaka:
Ritual, *performance* e ficção entre os Kuikuro
do Alto Xingu (MT, Brasil)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fausto – orientador
PPGAS-MN/UFRJ

Prof. Dra. Bruna Franchetto
PPGAS-MN/UFRJ

Prof. Dr. Rafael Menezes Bastos
UFSC

*Dedico essa dissertação a Carlos Fausto e aos kuikuro,
pelo que coube à cada parte na minha iniciação
ao trabalho de campo e à etnografia.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a minha mãe Maria do Carmo, pelas correções cuidadosas e valiosas contribuições a esta dissertação; por todo o interesse e envolvimento com as coisas que faço, pelo amor e apoio incondicionais, e o exemplo de determinação, integridade e coragem, no qual me espelho. Ao meu pai Nilson, pelos valores tão preciosos que me transmitiu ao longo da vida: a liberdade, o respeito às diferenças e o compromisso com idéias de um mundo melhor para todos; e também pelo amor e apoio incondicionais. Ao meu irmão João, por ter compartilhado de boa parte do que vi nascer e crescer; e por todas as ajudinhas gráficas e visuais! À família Freitas Ribeiro, em especial aos meus tios Joaquim, Marcos, Lúcia, Ana, André, Pedro, Paulo, Cecília e Camila, e aos meus avós Luci e Joaquim, pelo exemplo de luta, fé e companheirismo. Aos meus avós João e Esther, *in memoriam*. E a minha irmã Magda, por tudo o que ainda há por vir.

Agradeço ao meu orientador e amigo Carlos Fausto, por ter me dado a liberdade que procurava para desenvolver um trabalho pessoal, que implicaria em construir pontes interdisciplinares, o que percebi também ser uma prática e um gosto seus; pelo interesse, incentivo, apoio, paciência e, sobretudo, pela orientação cuidadosa; enfim, por ser um grande mestre! A Bruna Franchetto, por todo o seu trabalho e trajetória profissional, inspiradores. E a todos os demais professores do PPGAS (MN/UFRJ), dos quais destaco Renata Menezes, Fernando Rabossi, Lygia Sigaud (*in memoriam*) e Eduardo Viveiros de Castro, por terem contribuído mais diretamente para a minha formação em antropologia dentro do Programa.

A Carlo Severi pelo estímulo intelectual (ainda que indireto) à produção desta dissertação. A Tommaso Montagnani, pela profícua troca de idéias, que começou tímida no campo e vem conquistando cada vez mais liberdade, confiança e resultados; suas contribuições e comentários foram, todos, valiosos e estão incorporados a este trabalho.

Ao Tiago Carvalho pelo interesse em ilustrar a dança do Hagaka.

Aos meus colegas do PPGAS, principalmente aqueles que ingressaram comigo em 2008, por todas as boas discussões e momentos de descontração, que foram essenciais nos últimos dois anos. Um agradecimento especial a Bruno Sotto Mayor, que desde o princípio foi quem

acompanhou mais de perto minha trajetória dentro do Programa, partilhando de minhas inquietudes e decisões. A Paula Lacerda e Thiago Oliveira, por terem aberto as portas do seu refúgio no Alto do Sumaré e me apresentado com a sua boa companhia e deliciosas comidinhas. E a Gustavo Saporì, que compartilhou comigo da aridez e imensa emoção, da beleza extravagante, medos injustificados e toda sorte de desconforto (entre saudades de casa e intrigas políticas) que povoaram nossa primeira estadia na aldeia Kuikuro de Ipatse.

Aos funcionários do PPGAS, da secretaria, da biblioteca, do restaurante e da xerox, por serem sempre atenciosos e eficientes.

A CAPES – Cordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelos 24 meses de bolsa concedida para a realização do meu mestrado.

Aos Kuikuro, representados pela figura do chefe Afukaká, pela generosidade com que me acolheram em sua aldeia. Especialmente, a Juelita e Myke, por toda a delicadeza. A Takumã, Ashauá, Ahuké, Jamalui e Babalu, pelo empenho na documentação do Hagaka e nas transcrições e traduções do material registrado. A Kanu e Jahila, pela confiança. A todos que participaram de minhas oficinas de teatro na aldeia, pela dedicação e disponibilidade e, também, por terem me proporcionado momentos de extrema felicidade e emoção. E a Mutuá, pelo cuidado e atenção que dispensou comigo no período em que estivemos em Ipatse, e pela amizade e inestimáveis contribuições a esta dissertação.

Da minha trajetória no teatro, são incontáveis as pessoas que compartilharam comigo das alegrias, angústias, estréias, viagens... E me alongaria demais lembrando-me de todas elas. Portanto, destaco alguns nomes, como se pudessem representar todos os outros. Agradeço a Rosyane Trotta, que me ajuda a acreditar que o trabalho vale mais a pena se for construído por relações que atravessam o tempo. A Lygia Veiga, que me ensinou a ver no teatro o mundo mais maravilhoso dos mundos, sem fronteiras e para todos, de mystérios e das mais deliciosas companhias. A Joana Levi, com quem aprendi a enxergar a cena com os olhos inquietos de um cientista, que não descansa enquanto não faz uma grande descoberta. Agradeço especialmente aos atores da Cia Marginal, Priscilla, Geandra, Jaqueline, Diogo, Wallace e Rodrigo, pela amizade e parceria, e por terem embarcado no sonho de construirmos juntos um grupo de teatro.

Às amigas de casa e todas as horas Isabel Pacheco (agora também irmã), Shirley e Isadora, por terem apoiado e acompanhado, de perto, minha trajetória acadêmica.

A Tatiana Altberg por ter me tornado sócia de sua casinha de campo em Galdinópolis (onde fiz boa parte desta dissertação) e pela parceria sempre bem humorada.

Ao “Papai” Flávio e a Ialê Lucinha, todo meu respeito e gratidão. A Nildes e Ana Paula, por terem participado e compartilhado de momentos tão especiais. A todos os irmãos do Ilê Axé Omin. Em especial, a Ronaldo e Elaine (meus irmãos mais velhos...), por cada palavra de apoio, incentivo e carinho; por todo o cuidado, pela amizade e o comprometimento, no qual me espelho e me identifico; enfim, pelo sentido maior que conferem a minha caminhada. A José Renato, meu irmão e amigo querido, por ter me colocado de frente para tantos caminhos que hoje constituem a minha vida; antes e depois, te amo demais! E a Isabele, pelo carinho mútuo e irrestrito, que nos foi “dado”, e pela certeza de que estará sempre junto.

A todos os santos e ancestrais, a minha reverência. Principalmente aqueles que participam de minha essência e trajetória no mundo, e aos que constituem os tesouros mais preciosos de minhas famílias de sangue e de santo. Em especial a Iemanjá, por todos os presentes e o cuidado incansável com seus filhos.

Por fim, agradeço a Isabel Mansur, por ter feito dos últimos anos os mais felizes de toda a minha vida. Por me fazer acreditar, a cada dia, no amor e na felicidade. Por toda delicadeza e doçura, pelo comprometimento, respeito e companheirismo, inabaláveis. Pela generosidade e compreensão, admiráveis. Meu presente, meu sonho, minha vida, a ti todo o meu amor.

RESUMO

PENONI, Isabel Ribeiro. *Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – PPGAS/MN/UFRJ: Rio de Janeiro, 2010.

Esta dissertação de mestrado apresenta uma descrição e análise preliminares do ritual de Hagaka, observado e documentado em julho de 2009 na aldeia Kuikuro de Ipatse (MT, Alto Xingu). O Hagaka, mais conhecido como Jawari, é um ritual inter-tribal, feito em homenagem a um morto ilustre, geralmente um mestre de canto, ou um arqueiro exemplar. O homenageado de 2009 foi Nahum Kuikuro, possivelmente o maior especialista ritual da história recente kuikuro. Dois objetivos principais nortearam a escrita deste trabalho, foram eles: a) explorar a continuidade formal entre a narrativa mítica, o repertório musical e a rotina coreográfica associados ao Hagaka; e b) questionar os regimes de atribuição de identidades a *performers* e a artefatos envolvidos nesse ritual, explorando, assim, a construção de seus “personagens”. Por fim, sugere-se um possível diálogo entre certa discussão que anima a criação teatral brasileira contemporânea e os estudos do ritual.

ABSTRACT

PENONI, Isabel Ribeiro. *Hagaka: ritual, performance and fiction among the Kuikuro from Alto Xingu (MT, Brasil)*. Master's Degree thesis on Social Anthropology – PPGAS/MN/UFRJ: Rio de Janeiro, 2010.

This dissertation presents a preliminary description and analysis of the Hagaka ritual, observed and documented in July, 2009, in the Kuikuro village of Ipatse (MT, Alto Xingu). The Hagaka, more commonly known as Jawari, is an intertribal ritual held as a tribute to an honorable dead man, generally a chanting master or a model archer. The honoree in 2009 was Nahum Kuikuro, who possibly was the greatest ritual specialist in Kuikuro's recent history. The two main objectives that guided the writing of this study were: a) to explore the formal continuity underlying the mythical narrative, the musical repertoire and the choreographic routines associated with the Hagaka; b) to investigate the regimes of identity attribution to both performers and artifacts involved in this ritual, thus, exploring the fabrication of their "personas". Ultimately, this dissertation suggests a possible dialog between a certain discussion which stimulates Brazilian contemporary theatrical making and the ritual studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
O campo	18
O objeto (de pesquisa)	22
CAPÍTULO 1	31
Hagaka passo a passo: um exercício de descrição do ritual	
Não é só de música e dança que se faz um ritual	33
Ações músico-coreográficas	42
A efígie antropomorfa do Hagaka	69
A ordem dos (f)atos	71
CAPÍTULO 2	73
Narrativa, música e ação ritual	
A poética das narrativas	75
Estratégias da memória – a codificação da informação nos gêneros voco-musicais <i>kuikuro</i>	83
Exercício de análise sobre um fragmento ritual	89
A <i>performance</i> coreográfica do Hagaka	98
CAPÍTULO 3	104
A construção dos “personagens” rituais	
Animais-personagens	104
Objeto-personagem	117
CONCLUSÃO	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
ANEXO	144

INTRODUÇÃO

O Hagaka já havia sido o mote de minha pesquisa de iniciação científica, há cerca de 2 anos, também sob orientação de Carlos Fausto. Naquela ocasião dedicamo-nos a uma descrição preliminar da sua rotina coreográfica, baseada em registros audiovisuais de rituais passados. Portanto, a notícia de que em julho de 2009 se realizaria um prestigioso Hagaka na aldeia Kuikuro de Ipatse foi determinante para a minha decisão de fazer pesquisa de campo no Alto Xingu, visando à dissertação de mestrado.

Além de me parecer produtivo dar continuidade a uma pesquisa já iniciada, também me motivou a oportunidade de participar mais ativamente do projeto maior dentro do qual ela se inseria. Com efeito, há cerca de uma década, a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIXAX), em parceria com pesquisadores do Museu Nacional (UFRJ), a ONG Vídeo nas Aldeias e o Museu do Índio (FUNAI), investem na construção de um *corpus* documental que reúna todas as manifestações rituais kuikuro e também os conhecimentos tradicionais associados a ela.¹

Esta dissertação deve ser compreendida como mais um tijolo a ser colocado no edifício documental que se pretende construir. Em contrapartida, sua elaboração, assim como o trabalho de campo que lhe serviu de base, tiveram o privilégio de contar com a estrutura desenvolvida ao longo de quase dez anos de execução daquele projeto, assim como com o conhecimento acumulado nesse período.

Cheguei à aldeia de Ipatse nos primeiros dias de julho de 2009, acompanhada de Carlos Fausto e dos colegas Tommaso Montagnani e Gustavo Saporì. Na aldeia ficamos hospedados na casa do chefe Afukaká, que se encontra a menos de 100m do Centro de Documentação. Neste espaço, por razões óbvias, concentramos todas as atividades de

¹ O projeto de documentação da ‘cultura’ kuikuro foi idealizado pelo próprio chefe Afukaká (ver Fausto, Franchetto & Montagnani 2007; Fausto 2009). A fundação da AIXAX, no ano de 2002, está diretamente relacionada à viabilização desse projeto. De suas consequências mais importantes, destaco a criação do Coletivo Kuikuro de Cinema, que é o responsável pela maior parte do material audiovisual hoje desenvolvido na aldeia, assim como pela produção de documentários, entre os quais, os premiados “Imbé gikegü: cheiro de pequi” e “Nguné elü: o dia em que a lua menstruou”. Além disso, em 2007, foi inaugurado o Centro de Documentação Kuikuro, que, além de sediar a Associação, tornou-se o principal espaço de formação e capacitação de uma equipe de jovens cinegrafistas, tradutores e transcritores kuikuro. A inauguração do Centro de Documentação conferiu legitimidade às novas formas de conservação e armazenamento da memória desenvolvidas na última década dentro da aldeia de Ipatse: naquele espaço, computadores, filmadoras, gravadores e máquinas fotográficas passaram a ser entendidos como instrumentos para “guardar” a “cultura” kuikuro. Atualmente, o Centro conta com equipamentos de última geração para registro e edição de imagem e de som, além de internet via satélite.

planejamento, organização e elaboração do nosso trabalho de campo, desde o que teríamos para realizar em colaboração uns com os outros ao que cabia a cada um individualmente.² O Centro, por vezes, também serviu de espaço para a realização de entrevistas e, especialmente, foi ali onde transcrevi a maior parte dos dados coletados para o meu caderno de campo.

Na primeira etapa da minha temporada em Ipatse, que abrange, basicamente, o período de execução do Hagaka, dediquei-me exclusivamente a uma extensa documentação desse ritual, realizada em parceria com Carlos Fausto e uma pequena equipe de cinegrafistas locais, coordenada por Takumã Kuikuro. Essa documentação reuniu, ao final, um total de 21h de gravação digital em áudio e cerca de 14h em vídeo, onde se privilegiou a *performance* ritual, mas registraram-se também entrevistas com os protagonistas da festa e exegeses fornecidas por especialistas rituais. Deste material destacam-se: as entrevistas com o “dono” do ritual e a família do morto homenageado, o registro de uma narrativa mítica sobre a origem do Hagaka, e a extensa gravação de todo o repertório de cantos desse ritual, que nos foi concedida por Tagukagé, depois de terminado o período de execução da festa³. Esta dissertação baseia-se, portanto, não apenas em anotações (e recordações) do período em que estive em campo, mas, principalmente, nessa documentação audiovisual, que só chegou a ter a dimensão e a qualidade que tem, por ter sido feita da maneira como foi, i.e. em equipe.⁴

Nos últimos dias de julho, Carlos e Tommaso deixaram Ipatse rumo ao Rio de Janeiro, enquanto eu e Gustavo permanecemos na aldeia. Deu-se início, então, a segunda e última etapa do meu trabalho de campo. Nesse período, concentrei-me em uma primeira audição e decupagem do material registrado, para o que contei com o auxílio luxuoso de transcritores e tradutores kuikuro⁵. Destes, destaco os nomes de Ashauá e Ahuké Kuikuro, que, embora em

² Durante toda a sua estadia em Ipatse, tanto Tommaso quanto Gustavo estiveram voltados quase que exclusivamente para suas pesquisas pessoais de doutorado e mestrado, respectivamente. O prof. Carlos Fausto, por sua vez, se dividiu entre tratar dos assuntos mais gerais relacionados à AIXAX e à administração dos projetos culturais hoje em atividade na aldeia, e a coordenação da pesquisa individual de cada um de nós.

³ O Hagaka é um ritual feito em homenagem a um morto ilustre, tal como ficará claro na terceira parte desta introdução. Tagukagé, por sua vez, atuou como um dos principais cantores do ritual observado em 2009, além de ser neto do morto homenageado na ocasião. Depois de terminado o ritual, Tagukagé nos permitiu documentar todo o repertório cancional do Hagaka, segundo o aprendeu com seu avô, que foi um dos maiores mestres de canto kuikuro. Essa gravação tem 7h43m de duração e faz parte da coleção *kuikugu igisü* (“cantos kuikuro”), que compõe o acervo documental principal do projeto de documentação a que me referi anteriormente.

⁴ É preciso ressaltar ainda que uma parte das propostas e hipóteses aventadas ao longo desta dissertação foram elaboradas a partir das discussões que vem fomentando a realização da obra em progresso “A Reza e a Flecha – um ensaio de descrição e interpretação do ritual de Hagaka [Aldeia Kuikuro, Alto Xingu, Brasil]”, da qual figuram como autores, além de mim, Carlos Fausto e Tommaso Montagnani. Essa parceria me deu, principalmente, segurança para tecer considerações, ainda que preliminares, sobre a especificidade do repertório musical do Hagaka, o que tem lugar no Cap. 3 desta dissertação.

⁵ A formação e capacitação sistemáticas de transcritores e tradutores kuikuro se iniciou com o projeto DOBES de documentação da língua Kuikuro, coordenado pela professora Bruna Franchetto entre 2001 e 2006. O projeto de documentação linguística foi, segundo Franchetto, “o estímulo que deu aos Kuikuro a possibilidade e a

fase de treinamento, empenharam-se na transcrição de todas as principais entrevistas e narrativas registradas na ocasião, as quais, muitas delas, encontram-se incorporadas a esta dissertação. Destaco também os nomes de Jamaluí e Mutuá Kuikuro Mehinaku, que foram os responsáveis pela revisão e tradução das transcrições⁶. Estes últimos, por terem ainda contribuído enormemente para a análise do material, figuram entre os colaboradores mais importantes desta dissertação. É preciso ressaltar que sem a colaboração desses jovens pesquisadores kuikuro não teria sido possível concluí-la dentro do prazo regulamentar de 24 meses, reconhecidamente insuficiente, quando se trata de realizar um trabalho de campo em uma aldeia indígena, que coloca, acima de tudo, o desafio de se enfrentar uma outra língua.

A decisão de fazer pesquisa no Alto Xingu e o entusiasmo diante da possibilidade de etnografar um ritual em uma de suas aldeias, remontam, contudo, a uma trajetória ainda mais antiga: aquela que me trouxe do campo do teatro para o da antropologia, abrindo uma via de mão dupla, na qual pretendo trafegar em ambas direções. Com efeito, após um período de 5 anos de dedicação exclusiva ao teatro, em 2004, retornei à universidade, no curso de Ciências Sociais, movida pelo interesse em estudar a antropologia dos rituais e da *performance*, como uma oportunidade de articulação entre “teoria e prática”. O meu posterior ingresso no PPGAS do Museu Nacional (UFRJ) foi principalmente motivado pelo desejo de consolidar uma opção profissional de diálogo entre dois campos, o do teatro e o da antropologia. Portanto, é também dentro desse contexto, de articulação e diálogo, que a produção desta dissertação deve ser compreendida.

Entre os anos 60 e 80 do século passado, aproximações entre o teatro e a antropologia marcaram a produção prática e teórica de ambos os campos. No âmbito do teatro destaca-se o pioneirismo de Jerzy Grotowski. O diretor e pesquisador teatral polonês dedicou-se, ao longo de quase toda a sua vida, a um estudo sistemático sobre diferentes práticas rituais tradicionais, abordando-as do ponto de vista do trabalho do ator e do encenador. Cito, “foi esta orientação que de imediato abriu um terreno virgem, me permitindo fazer várias perguntas fundamentais relativas às leis que dirigem o comportamento humano numa situação extra-cotidiana.” (Grotowski 1997) Suas pesquisas sobre as relações entre práticas rituais e técnicas dramáticas foram determinantes para a elaboração de sua estética e metodologia de trabalho. Grotowski tornou-se a principal referência da corrente de teatro identificada pelo nome de “antropologia

oportunidade de conceber e iniciar seu próprio projeto de documentação” (Franchetto 2007) – o amplo projeto multimídia de documentação da “cultura” kuikuro, mencionado anteriormente.

⁶ Cabe assinalar que, como não tenho domínio da língua kuikuro, não tive meios para controlar as transcrições e traduções feitas por esta equipe de jovens kuikuro. Será preciso, mais à frente, submetê-las ao parecer de especialistas.

teatral”, fundada por discípulos seus na déc. de 70, dentre os quais se destaca a figura de Eugenio Barba⁷.

No campo da antropologia, Victor Turner (1982,1986,1987) está entre os que primeiro investiram em uma leitura da realidade social à luz dos paradigmas do teatro, mas também poderíamos nos referir aos trabalhos de Geertz (1978,2001) e Goffman (1982), como experiências pioneiras. A partir dos anos 60, estabelece-se um diálogo fértil entre os estudos do ritual, do teatro e da interação social no campo da antropologia, motivado por um contexto maior de discussão em torno do papel dos símbolos na vida social. Como resultado daquele diálogo, uma nova vertente antropológica começa a despontar no cenário internacional. A chamada “antropologia da *performance*” surge na década de 70 como um espaço interdisciplinar dedicado, principalmente, à compreensão de “um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana.” (Langdon 2009:252) Victor Turner se empenhou na fundação dessa vertente na última fase de sua produção intelectual, o que fez em colaboração com o diretor teatral e antropólogo Richard Schechner (1985, 1988, 2002). Este último desempenhou – e ainda desempenha – papel decisivo no desenvolvimento e legitimação do novo campo, afirmando-se possivelmente como a sua principal referência.

Na antropologia brasileira, os estudos da *performance* ganham vulto apenas a partir dos anos 90, o que pode ser verificado pela quantidade crescente de núcleos de pesquisa sobre o tema⁸, assim como de seminários, mesas redondas, grupos de trabalho e comunicações apresentados em eventos realizados no país. Ademais, há um número cada vez maior de artigos, teses e dissertações dedicados ao tema.⁹ Segundo Langdon (2009), entre os autores mais citados pelos antropólogos brasileiros figuram, além daqueles aos quais me referi no parágrafo anterior: Austin (1975), Benjamin (1985), Tambiah (1985,1996) e Taussing (1993).

Nos Estados Unidos o desenvolvimento dos estudos da *performance* se deu em diferentes direções, destacando-se, em particular, uma vertente em interface com a sociolinguística. Dentre os seus principais autores, resalto: Tedlock (1972), Gossen (1974),

⁷ Em 1979, Eugenio Barba fundou a ISTA – International School of Anthropology, que está sediada na Dinamarca. O resultado das pesquisas desenvolvidas pela ISTA podem ser encontrados em Sevarese (1995) e Barba (1994).

⁸ Segundo Langdon (2009), há núcleos consolidados na Universidade de Brasília, Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo e Universidade Federal de Santa Catarina.

⁹ Destacam-se as compilações de artigos apresentadas nas edições temáticas das revistas *Horizontes Antropológicos* (2005) e *Religião e Sociedade* (2009), além das seguintes teses e dissertações: Bustos (2006), Dutra (1998), Hartman (2000, 2004), Neves 2005, Pacheco (2004), Pellegrine (2008), Silva (2008), Spaloense (2006), Wawzyniak (1995).

Bauman (1977, 1986, 1992, 2004; Bauman & Braid 1998; Bauman & Briggs 1990, 2003, 2005), Briggs (1985, 1988), Hymes (1981) e Sherzer (1990, 1990a).

No contexto ameríndio, uma série de pesquisadores norte-americanos alinham-se a essa vertente, tendo dedicado suas pesquisas à compreensão dos “gêneros de discurso” observados entre as etnias com as quais trabalham, entre eles: Basso (1985), Graham (1993, 2002, 2005), Urban (1986) e Oakdale (2004). Bruna Franchetto (1986; 1989; 1993; 2000; 2003; Fausto, Franchetto & Montagnani 2007) destaca-se como um dos poucos linguístas e etnólogos radicados no Brasil interessados na poética oral dos povos indígenas brasileiros, em especial dos kuikuro do Alto Xingu, tendo publicado uma série de trabalhos voltados para uma análise das manifestações verbais desse povo, entre elas a “narrativa mítica”, o “discurso cerimonial do chefe” e os “cantos rituais”.

Embora a produção de rituais no Alto Xingu seja absolutamente central para o estabelecimento de relações econômicas e políticas nos contextos intra e intertribais (Barcelos Neto 2004), assim como para a atualização de um “modo de ser” xinguano (Fausto 2009), não existem muitas etnografias dedicadas a uma descrição e análise de suas manifestações específicas. Destacam-se, entretanto, os trabalhos pioneiros de Agostinho (1974) sobre o Kwarup e o de Menezes Bastos (1989) sobre o Jawari, além das contribuições mais recentes de Barcelos Neto (2004) sobre a dança das grandes máscaras apapaatai, de Piedade (2004) sobre a festa das flautas Kawoká e de Mello (2005) sobre o ritual de Iamurikumã. É importante ressaltar que esses três últimos trabalhos, ou tiveram procedência, ou foram produzidos no Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) da UFSC, coordenado por Menezes Bastos.

Nesta dissertação, que tem um caráter fundamentalmente etnográfico, não irei dedicar-me a revisões bibliográficas substanciais, deixando, para um próximo trabalho, uma abordagem mais aprofundada e teorizante dos autores que fundaram – e dos que se destacam nas diferentes correntes – dos estudos da *performance*. Todavia, procuro, tanto quanto possível, dialogar com os autores que voltaram seus estudos para os rituais no Alto Xingu.

Em linhas gerais, preocupo-me aqui, fundamentalmente, em apresentar uma descrição do ritual de Hagaka realizado em 2009 na aldeia de Ipatse. Ademais, procuro explorar a continuidade formal entre a narrativa mítica, o repertório musical e a rotina coreográfica associados ao ritual, além de problematizar a construção dos seus principais “personagens”. Se tivesse que indicar ao menos uma referência, entre as teorias do ritual, que influenciou a escrita deste trabalho, indicaria a abordagem pragmática e relacional de Carlo Severi e

Michael Houseman (1998), assim como os trabalhos posteriores de Severi (2002, 2003, 2004), onde elaborou noções como as de “objetos quimera” e “enunciadores complexos”.

A dissertação se organiza em três capítulos. No capítulo 1, dedico-me à descrição do ritual, em quatro etapas. Na primeira, traço um panorama das ações que constituem o *backstage* do ritual. Comuns a maior parte das festas realizadas no Alto Xingu, as identifico como “estruturantes” ou de armação de um conjunto de outras ações, estas, altamente performativas, que chamo de músico-coreográficas e das quais trata a segunda etapa da descrição. A seguir, descrevo, em destaque, a cremação da efigie antropomorfa do Hagaka, por constituir, ao meu ver, uma ação absolutamente central na construção da ficção ritual. Finalmente, na última etapa, apresento um quadro esquemático de como todas as ações descritas anteriormente organizaram-se cronologicamente ao longo do período ritual.

No capítulo 2, apresento, inicialmente, uma narrativa *kuikuro* sobre o “surgimento do Hagaka”. Em seguida, parto para uma abordagem mais formal dessa narrativa e também dos gêneros voco-musicais *kuikuro* de uma maneira geral. Tal abordagem encontra-se assentada em referências teóricas bem definidas. Num primeiro momento, me favoreço dos trabalhos de Basso (1993, 1995) e Franchetto (1986, 1989, 2002, 2003) e, depois, do texto de Fausto, Franchetto e Montagnani (2007). Na segunda parte do capítulo, procuro trabalhar sobre o meu próprio material etnográfico, ainda que em diálogo com as discussões anteriores. Proponho um exercício de análise sobre um fragmento do ritual, por meio do qual exploro as relações entre o conjunto de cantos e a partitura de ações que constituem aquele fragmento, assim como entre estes últimos e a narrativa *kuikuro* abordada anteriormente. Por fim, teço considerações gerais sobre a *performance* ritual do Hagaka, com ênfase na especificidade de sua rotina coreográfica.

No capítulo 3, questiono os regimes de atribuição de identidades a *performers* e artefatos rituais, em jogo no Hagaka, explorando a construção de seus “personagens”. Esse capítulo encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, detenho-me sobre o caso dos lançadores de dardos, ou melhor, sobre a especificidade dos “animais-personagens” que cada um deles representa. Nessa parte do capítulo, procuro contrastar os meus dados de campo a respeito desses personagens, com os de Barcelos Neto (2004, 2006) sobre as grandes máscaras rituais *waurá*. Na segunda parte, detenho-me sobre a efigie antropomorfa que, tendo permanecido fixada no centro da aldeia *kuikuro* durante todo o período ritual, protagoniza dois importantes eventos cerimoniais. Exploro o rendimento da teoria dos enunciadores complexos de Carlo Severi (2002, 2004, 2007) para pensar a construção dessa efigie como um “objeto-personagem” ritual.

Antes de passar ao capítulo 1, é preciso ainda apresentar algumas notas introdutórias sobre o Alto Xingu e o ritual de Hagaka.

O campo

O Alto Xingu situa-se ao norte do estado do Mato Grosso, compreendendo a região da bacia dos formadores do rio Xingu – área de transição entre o cerrado e a floresta, cortada por uma extensa rede hidrográfica, dentro da qual destacam-se os rios Culiseu, Culuene e Ronuro. A região corresponde à parte sul do Parque Indígena do Xingu, criado no começo dos anos 60.

Segundo Heckenberger (2001, 2003, 2005), suas primeiras ocupações datam, pelo menos, do primeiro milênio d.C. O autor procurou definir uma série de períodos de transformação através dos quais a sociedade xinguana, tal como a conhecemos nos dias atuais, foi criada. Assim, haveria um primeiro período (c. 900-1250), marcado inicialmente pela chegada de populações arauak-maipure à região¹⁰, que se caracterizaria pelo estabelecimento de aldeias circulares e por uma manufatura de cerâmica distintiva. O segundo período (c. 1250-1650), denominado pelo autor de Galáctico, apresenta algumas mudanças significativas, especialmente no que se refere aos padrões de assentamento. Vilas fortificadas, com 10 a 20 vezes o tamanho das aldeias atuais, passam a dominar a região. Cada uma delas, associada a agrupamentos de aldeias menores, constituía uma unidade política autônoma, e conectava-se às demais através de estradas bem definidas, com até 30 metros de largura e 5 quilômetros de extensão (Heckenberger et al. 2003, 2008; Fausto, 2009). É também desse período que datam as primeiras ocupações karib – localizando-se a leste do rio Culuene, elas passaram a formar um complexo oriental, em contraste com aquele formado pelas ocupações arauak, concentradas majoritariamente a oeste daquele mesmo rio. O padrão karib de assentamento caracterizava-se, contudo, por aldeias menores, não fortificadas, compostas provavelmente de uma ou mais estruturas circulares, algumas das quais podendo ser identificadas como casas (Franchetto & Heckenberger 2001).

¹⁰ A colonização pioneira de populações arauak à região do Alto Xingu constitui a fronteira oriental de uma migração proveniente do oeste e anterior à 800-1000 d.C. Possivelmente, logo em seguida a sua chegada, essas populações segmentaram-se entre aqueles que viriam a se fixar ao norte da confluência dos formadores do rio Xingu (os ancestrais dos yawalapiti e outros povos já extintos) e aqueles que ocuparam justamente a região da bacia dos formadores, restringindo-se, entretanto, à sua porção ocidental, ou seja, à oeste do rio Culuene (os ancestrais dos waurá, mehinako e kustenau, estes últimos também já extintos).

No terceiro período (c. 1650-1884), considerado pelo autor como proto-histórico, as grandes aldeias fortificadas entram em desuso e o padrão de assentamento estabiliza-se em aldeias circulares de menor porte. Os povos karib, até então localizados a leste do rio Culuene, migram para as regiões antes ocupadas pelas populações arauak, promovendo um rearranjo das ocupações originais. No início do séc. XVIII povos tupi (ancestrais dos kamayurá e aweti) penetram a região e no séc. XIX os trumai surgem na área da bacia dos formadores do rio Xingu. Foi principalmente nesse período que se criaram as bases para um amalgamento entre os povos que vieram a povoar o Alto Xingu, o que se consolidaria em seguida, dando origem a um sistema regional relativamente estável, multiétnico e plurilinguístico, exatamente aquele que foi documentado por Karl von den Steinen no final do séc XIX e que difere muito pouco do atual. A hipótese arqueológica de que a criação do sistema xinguano resultou da incorporação de povos e tradições diversas à uma matriz arauak pré-existente (Heckenberger 2002) é fortalecida por dados etnográficos.

Nossos estudos sobre música e artes verbais kuikuro apontam nessa mesma direção. Assim, por exemplo, todas as rezas (*kehege*) possuem uma “camada” inicial em arawak à qual se sobrepõe uma “camada” em kuikuro, que é frequentemente a tradução da primeira. Já os cantos xamânicos são integralmente em arawak, assim como boa parte dos cantos rituais. Nestes últimos, porém, observa-se uma configuração mais complexa: além dos rituais em arawak, há aqueles cujos cantos são em karib ou em tupi, além do rito funerário do quarup onde a combinação de diferentes idiomas é constitutiva (Fausto, Franchetto & Heckenberger 2008; Fausto, Franchetto & Montagnani 2007). Vários rituais contemporâneos são, assim, originalmente de povos xinguanizados nos últimos séculos. O processo de incorporação não se deu como simples “aculturação” dos não-arawak pelos arawak – houve uma negociação de mão-dupla, ainda que assimétrica. (Fausto 2009).

O último período identificado (c. 1950-presente), que o autor denomina de moderno, marca o estabelecimento definitivo do Estado brasileiro em território alto-xinguano. Em 1946 a expedição Roncador-Xingu, comandada pelos sertanistas Claudio, Orlando e Leonardo Villas Boas, chegava ao alto curso do rio Culuene, dando início a uma articulação, que envolveria a aliança com determinados grupos locais, para a fixação de uma assistência indigenista no Alto Xingu. Em 1954, a inauguração do Posto Indígena Leonardo Villas Boas consolidaria esse projeto, levando à criação do Parque Indígena do Xingu em 1961, cuja demarcação original seria ainda revista em períodos subsequentes (1968, 1971, 1978). Até 1975, o Parque foi administrado pelos irmãos Villas Boas e em seguida por sucessivas gestões da FUNAI. A partir dos anos 90, os índios assumiram a sua direção, assim como de todos os postos localizados na região. Desde a sua fundação, o P.I Leonardo passou a ser o centro político-administrativo da porção meridional do Parque e o principal ponto de acesso à

assistência médica e a bens industrializados. O regime tutelar e de dependência em relação aos brancos ali instalados (Franchetto 1992) produziu um rearranjo artificial dos assentamentos, que passaram a gravitar em torno daquele centro.

O P.I. Leonardo passou, assim, a representar o marco definitivo da presença do Estado brasileiro em território indígena, centro de irradiação de uma experiência, a dos irmãos Villas Boas, que se tornaria um filão do indigenismo nacional. A fórmula villas-boasiana seria uma síntese de preservacionismo isolacionista, proteção efetiva com gradual e controlada integração dos índios, manutenção de um espaço imemorialmente indígena apropriado pelo Estado como reserva não somente para seus habitantes originais, como também para outros grupos que ali iriam “se refugiar”, uma vez que suas terras fossem liberadas para a colonização. (Franchetto 1992)

Nas décadas de 60 e 70, houve uma franca recuperação populacional e o restabelecimento de padrões populacionais estáveis, que haviam sido duramente afetados pelas epidemias que parecem ter ocorrido desde o séc XVII em diante.

A sociedade alto-xinguana é, hoje, um conjunto homogêneo de grupos locais inter-relacionados, que compartilham traços culturais em diversos domínios, mas distinguem-se uns dos outros por poucos, porém bem definidos, “emblemas” de identidades contrastivas, como a língua ou dialeto (Franchetto 1992). As diferenças lingüísticas, incluindo aquelas baseadas em variantes dialetais, são decisivas para a demarcação da identidade dos 10 grupos ou etnias que formam a sociedade alto-xinguana, distribuindo-se em 14 aldeias.

A região compreende povos de língua arauak, karib e tupi, além dos Trumai, de língua isolada. Os Kuikuro¹¹ fazem parte do subsistema karib alto-xinguano, o qual é constituído por quatro grupos: os Kuikuro, os Matipu, os Nahukwá e os Kalapalo. A “língua karib alto-xinguana” se distingue das demais por possuir características fonológicas e morfossintáticas próprias. Suas variantes internas consistem naquela falada pelos Kuikuro – com uma sub-variante falada pelos velhos Matipu – e naquela outra falada pelos Kalapalo, Nahukwá e as jovens gerações Matipu. “Tais variantes se distinguem por diferenças lexicais e por diferentes estruturas rítmicas, possuindo a mesma sintaxe” (Santos 2007:21).

Conforme Santos (2007), a totalidade da população karib do Alto Xingu gira em torno de 1000 indivíduos. Em suas aldeias, os falantes de outras línguas limitam-se a 10% desse total; por outro lado, aqueles que falam o português – com vários graus de fluência – já somam 30%. Contudo, a maioria dos falantes do português são, ainda hoje, homens adultos

¹¹ Para saber mais sobre os Kuikuro, consultar a página do Projeto de Documentação da Língua Karib do Alto Xingu ou Kuikuro, Programa DOBES, em www.mpi.nl/dobes, assim como o verbete ‘Kuikuro’ da Enciclopédia dos Povos Indígenas, em www.socioambiental.org. (os conteúdos das duas páginas são de autoria de Bruna Franchetto).

até os 40 anos; as mulheres falam quase que exclusivamente sua própria língua. Concentrados na porção sudeste da reserva e distribuídos, principalmente, em 3 aldeias (Ipatse, Ahukugí e Lahatuá), os Kuikuro reúnem 510 indivíduos.

A disseminação do português em aldeias xinganas é apenas uma das consequências de um processo maior, que já leva algumas décadas, de contato intensivo com a sociedade nacional. Além do aumento do número de pessoas que passaram a dominar a língua portuguesa, esse processo vem acarretando, por parte dos xinguanos, uma apropriação massiva de “costumes dos brancos” (*kagaihá ügühütu*).

Segundo Fausto (2009), nos últimos dez anos, aumentou significativamente o número de assalariados na aldeia Kuikuro de Ipatse. Atualmente, seriam 5 professores, 1 secretário, 2 auxiliares de serviços gerais, 1 agente de saúde e 1 agente ambiental assalariados, para não falar das aposentadorias rurais. Além dos assalariados formais, deve-se ainda ressaltar que, desde a fundação da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIXAX), no ano de 2002, uma série de projetos culturais foram aprovados, através dos quais cinegrafistas, tradutores e transcritores kuikuro, entre outros, não apenas passaram a ser formados e capacitados, mas também e cada vez mais, remunerados. Com a crescente diversificação das formas de se ter acesso à moeda nacional, também nesses últimos dez anos houve uma multiplicação de mercadorias não-indígenas difundidas na aldeia.

Em 1998, havia uma única TV, hoje há cerca de dez; os sistemas de som, que estiveram em moda há 5 anos, já foram substituídos por DVDs e tocadores de MP3; de algumas poucas bicicletas passou-se a uma centena, além de motos. Veículos coletivos também foram adquiridos: um trator, um caminhão, uma pickup, barcos de alumínio, meia dúzia de motores de popa. Isso sem falar de objetos de uso pessoal como roupas e miçangas. A entrada massiva de TVs teve forte impacto, pois trouxe um novo universo de imagens diretamente para dentro das casas. De início, elas eram monopolizadas pelos chefes e viam-se quase exclusivamente noticiários e jogos de futebol, mas ao se generalizarem, o público e a programação ampliaram-se, não sendo incomum hoje ver uma casa lotada de crianças assistindo à “sessão da tarde” ou algum desenho animado. A internet debutou na aldeia em 2007, junto com a inauguração do centro de documentação que lá construímos. Hoje, alguns jovens já têm seus notebooks pessoais e muitos deles utilizam quase diariamente webmail, messenger, skype e possuem páginas no orkut. (Fausto 2009)

Todos os projetos desenvolvidos pela AIXAX e seus parceiros, de alguma forma, sempre estiveram organicamente relacionados a um projeto maior, cuja necessidade de viabilização foi exatamente o que motivou a fundação da Associação. Idealizado pelo próprio chefe kuikuro Afukaká, esse projeto refere-se, como já foi dito no início desta introdução, a uma documentação extensiva (através dos recursos da escrita ao audiovisual) de todo o complexo ritual kuikuro, além dos conhecimentos tradicionais associados a ele. Diante do

processo inexorável, aos olhos de Afukaká, de tornarem-se “brancos”, o registro e conservação de sua “cultura”, representa atualmente para ele a única garantia de um dia tornarem-se “índios” novamente. A documentação da cultura kuikuro equivale para Afukaká, essencialmente, à documentação dos cantos – ponto nevrálgico, segundo ele, da perda cultural – “pois sem eles não há vida ritual e sem vida ritual não seria possível continuar a ser xinguano” (Fausto 2009).

Ser xinguano implica na participação em um complexo ritual comum, em torno do qual gravita a vida social dos diversos grupos étnicos que habitam a região. É no contexto ritual, especialmente, no contexto dos rituais intertribais, que o modo de vida xinguano se afirma, se atualiza e se reproduz. Contudo, não é só uma homogeneidade cultural que se celebra nesses contextos, mas também a identidade contrastiva dos povos. Segundo Franchetto (2001), ocorre, entre os índios do Alto Xingu, uma “convivência delicada”, alimentada pela execução periódica de rituais intertribais, onde as diferentes línguas se sobrepõem – através de formas voco-musicais especializadas – em uníssono polifônico.

O objeto (de pesquisa)

Nahum iginhotope
Nahum era cantor
Aitsükü iginhotope
Era cantor mesmo
Hagaka igisü nhipi
Ele tinha o canto do Hagaka
Duhe igisü nhipi...
Tinha o canto Duhe
Tiponhü nhipi...
Tinha o canto do Tiponhü
Hugagü nhipi...
Tinha o canto do Hugagü
Hüge oto nhipi...
Tinha o canto de Hüge Oto
Tatute imbükipügü iheke
Ele tinha tudo mesmo
Nahum heke
O Nahum
Iginhotope
Ex-cantor
Iginhoto sakihagatühügü otomo heke
Os tios dele que o ensinaram
Üleatehe hüle
É por isso que
Uhunügü uanke iheke
Ele sabia
Üleatehele hüle egei
É por isso que

Itsahakugupe hotega
 Eles estão queimando o propulsor dele
 Iginhotope ekisei
 Ele foi um mestre de cantos
 (...)

Úleatehe
 É por isso
 Tuhuta higei
 Que o estão fazendo a sua efigie
 Itsahakugupe hotega
 Que estão queimando o propulsor dele
 Úleatehe
 É por isso
 Iginhotope
 Ex-cantor
 Úleatehele hüle igei igiagage leha
 É por isso que está sendo assim
 Ihijão heke leha
 Os netos dele
 Imuguha
 O filho dele
 Ugeti indisü, Magia indisü
 Eu sou filha e Magia também é
 Takiko indisü
 Duas filhas
 Aetsiha itoto Jakalu
 Só tem um homem que é Jakalu
 Hagaka oto hekisei
 Ele é o dono do Hagaka
 Jakalo kilü egeha anga~upügü tahakugupe ihoteke nügü iheke Mutua heke
 O Jakalo falou assim pro Mutuá: queime o propulsor do seu avô
 Umukugu heke
 Disse para o meu filho
 Umukugu heke
 Disse para o meu filho
 Osi nügü leha iheke
 Tá bem, ele disse
 Ugeapa,úleatehe hüle sitühügü hõhõ
 - Está bem. Ele disse (Mutuá)
 Rio tongopenginhe
 É por isso que ele voltou de lá do Rio
 Mutuá etsühügü
 A vinda do Mutuá
 Tuhutomi iheke
 Para fazer a efigie dele
 (Trecho de entrevista com Ipi, mãe de Mutuá – 15/07/2009)

Segundo a classificação proposta por Fausto (2009), existem hoje entre os Kuikuro 15 rituais diferentes, que podem ser divididos entre: “festas realizadas para comemorar humanos exemplares (o chefe morto no Quarup, o futuro chefe na furação da orelha, o falecido arqueiro no Javari) e festas de ‘espíritos’ (*itseke*)” (2009:15).¹² Ambas compartilham uma mesma

¹² Mello (2005) apresenta um esquema de classificação dos rituais xinguanos distinto daquele proposto por Fausto. Segundo a autora, os rituais no Alto Xingu dividem-se, basicamente, entre: a) rituais intertribais; e b)

estrutura organizacional: “há sempre um ‘dono’ (*oto*), responsável pela realização do ritual, e de 3 a 6 pessoas – chamadas ‘corpo’ [*ihü*] nas festas de espíritos – que fazem a mediação entre a comunidade e o dono” (2009:15).¹³ Todavia, as primeiras são invariavelmente intertribais e realizadas uma só vez para cada pessoa homenageada; enquanto as últimas são, na sua maior parte, celebradas no contexto intratribal, constituindo uma das etapas – aquela de caráter público, coletivo e, poderíamos dizer também, espetacular – da relação que se constrói entre humanos e não-humanos via adoecimento¹⁴. Os rituais no Alto Xingu estabelecem relações normativas de longo prazo entre os homens, mas também entre esses últimos e os “espíritos”. No entanto, essas relações não se restringem aos períodos de *performance* ritual, mas se dispersam em uma quantidade de obrigações mútuas ao longo do tempo.

Barcelos Neto (2004) ressalta a centralidade dos rituais na produção e manutenção das relações econômicas e políticas nos contextos intra e intertribais, sobretudo, na constituição da chefia. Um chefe, ou *amunaw*, é, segundo o autor, aquele que conseguiu potencializar a substância “nobre” que herdou de linha materna e/ou paterna – mesmo que esta não seja muita –, tornando-se um grande chefe. O prestígio de um chefe se constrói justamente pela sua capacidade de gerir rituais e com isso aquecer a produtividade da aldeia, o que depende, contudo, da produtividade do seu núcleo familiar – que precisa ser alta – e da sua habilidade para envolver toda a comunidade em atividades cerimoniais. Por isso, segundo Barcelos Neto, “(...) os ‘donos’ de rituais permanentes de *apapaatai* são invariavelmente *amunaw* (...)”.

rituais intratribais. Na primeira categoria inserem-se os “rituais de passagem” (notadamente os mesmos que Fausto identificou sob o rótulo de “festas realizadas para comemorar humanos exemplares”), a saber: o *pohoká* e o *kaojatapá* (i.e. as festas de iniciação de homens e de mulheres), o *kaumai* [Quarup] e o *yawari* [Javari]. A autora enfatiza exatamente o caráter liminar de todos os rituais que fazem parte dessa primeira categoria: “(...) estes quatro ritos tratam de mudanças de uma fase para outra da existência.” (2005:61) Na segunda categoria, a dos rituais intratribais, a autora inclui os incontáveis “rituais de cura” (aqueles que Fausto identifica como “festas de ‘espíritos’”). Por fim, na intersessão de uma e outra categoria, encontram-se os “rituais de gênero”, especificamente, as festas de *kawoká* e *iamurikuma*. Essas festas podem ocorrer tanto no contexto intertribal, como no intratribal. No primeiro caso, enfatizam-se as questões de gênero neles implicadas; no segundo, destaca-se o seu potencial xamânico, relacionado à cura (2005:62).

¹³ Nas festas que não são de “espíritos”, as pessoas responsáveis por mediar as relações entre o dono do ritual e a comunidade são chamadas *tajope*.

¹⁴ No Alto Xingu, a causa geralmente atribuída ao adoecimento de uma pessoa é uma predação ou ataque de um “espírito” (tradução aproximada para o termo *kuikuro itseke*, ou para o waurá *apapaatai*). Segundo Barcelos Neto (2004), a relação que se estabelece entre séries humanas e não-humanas desencadeada pelo adoecimento, estende-se através de três etapas diferenciadas: “passear (com)”, “trazer” e “fazer” *apapaatai*. A primeira etapa refere-se ao momento do adoecimento, quando os *apapaatai* levam as almas dos homens para “passear”. A segunda depende necessariamente do poder visionário do xamã – a quem cabe descobrir a identidade dos agentes patogênicos – e constitui uma terapia ritual, onde parentes do enfermo são convocados a representarem (“trazerem”) os *apapaatai* identificados anteriormente, para que estes devolvam a alma raptada. A última se refere aos rituais de máscaras e aerofones em si, quando os *apapaatai* aparecem mediados pela estética visual, a música e a dança. Ali o doente assume a posição de *nakai wekeho* ou “dono” do ritual, aquele que está numa relação direta de reciprocidade com *apapaatai*, alimentando-os e festejando-os em troca de proteção e saúde.

(2004:281) O que me parece importante aqui é a ênfase do autor na via de mão dupla que existe entre a produção de rituais e a produção de chefes no contexto alto-xinguano.

O regime temporal dos rituais xinguanos é biográfico e a sua ênfase é sobre a progressão da “substância nobre”. Na biografia de um *amunaw* cabem todos os rituais: do Pohoká ao Kumai, o “primeiro” e o “último” ritual de sua vida, e entre ambos estão os rituais de apapaatai que ele patrocinou/“cuidou”. Penso, em função dessa natureza temporal, que a idéia de “sistema ritual” seria válida se analisada em termos de *continuum*, tomado, no caso xinguano, como um plano consciente de produção ritual contínua de homens e mulheres *amunaw*. (2004:284)

O Hagaka que foi realizado na aldeia de Ipatse em julho de 2009 rendeu homenagem a Nahum Kuikuro. Nahum construiu o seu *status* de “chefe” através da atuação em um novo campo de relação, o do contato com o branco, o que foi legitimado internamente, todavia, pelo universo do ritual. Por ser órfão e, portanto, não possuir vínculos que o atrelassem à aldeia, ele foi viver entre os Bakairi ainda nos anos 30 do século passado, trabalhando para o SPI no Posto Simões Lopes, onde aprendeu o português. Com a chegada dos irmãos Villas Boas no final dos anos 40, ele se tornou um dos principais mediadores entre brancos e índios no Alto Xingu, por seu um dos únicos em toda a região a dominar a língua dos “caraíbas”.

Entre os curiosos que assistiam às operações da Expedição Roncador Xingu no Kuluene, havia um índio que iria ser guia dos brancos da expedição até suas aldeias, um Kuikuro, descendente de Nahukwá, familiarizado com a língua portuguesa por ter trabalhado no P. I. Bakairi Simões Lopes e nas fazendas vizinhas. Lembram que foi esse primeiro guia dos brancos a exercer, daí em diante, o papel de “dono dos caraíbas”, mediador prestigiado, poderoso e invejado entre os dois mundos, um novo gênero de “chefia”, heterodoxa e conflitiva. (Franchetto 1992)

Passando a controlar o fluxo de mercadorias, ele conseguiu casar seus filhos com pessoas de linhas de chefia e, além disso, adquirir todo o conhecimento ritual possível por meio de pagamento. “À la fin de sa vie, il était le principal maître des incantations et des chants des Kuikuro et il a distribué une partie de ce savoir à des enfants et petits-enfants.” (Fausto, Franchetto & Montagnani 2007) Nahum foi o maior especialista ritual da história recente kuikuro. Tendo falecido em janeiro de 2005, nesse mesmo ano foi homenageado com um Quarup. Atualmente, seu primogênito, Jakalu, é o principal mestre de flauta *Kagutu* de Ipatse; Magia, uma de suas filhas, a principal cantora de *Tolo*; e seu neto Tagukaré, um importante cantor de *Hagaka* e da Festa do Pequi, entre outros rituais.

Nahum é também avô de Mutuá Kuikuro Mehinaku, que ingressou em 2009 no PPGAS do MN/UFRJ com bolsa da Fundação Ford. Tenho convivido com Mutuá há pelo menos um ano e meio, desde o período de sua adaptação ao Programa e também à cidade do Rio de Janeiro. No final de 2008 redigimos juntos um documento endereçado à FUNAI – para

onde, nos meses seguintes, ainda encaminharíamos muitos outros (em vão, todavia) – solicitando recursos para a realização do ritual que viria a ser o objeto de minha pesquisa. Nos primeiros dias de julho de 2009, Mutuá seguiu comigo e com Carlos Fausto para a aldeia de Ipatse. Mas o que não podíamos esperar um ano antes da realização da festa – no momento em que decidi pela minha pesquisa no Alto Xingu – é que ele se tornaria um dos “donos” daquele Hagaka.

Homenagear o avô e pai em um ritual de Hagaka tinha um sentido especial para seus descendentes. Nahum era, entre os Kuikuro, o principal mestre de cantos da festa, que, segundo consta, era a sua preferida. Antes de morrer, teria pedido a seus filhos e netos que o festejassem com um Hagaka. “Isso ficou guardado na memória dos seus parentes”, me contou Mutuá. Portanto, a idéia inicial era promover a festa logo no ano seguinte à realização do Quarup em sua homenagem, o que não se concretizou. Mas Mutuá nunca deixou de lembrar a seu tio que deveriam fazer a festa e, então, a programaram para 2009.

Ao mesmo tempo, homenagear o avô e pai em um ritual de Hagaka tinha um sentido político para seus descendentes, ainda que não expresso pelos mesmos. O Hagaka, assim como o Quarup, são, ambos, rituais ligados à chefia, ou à confirmação de chefes – no primeiro caso o espectro de homenageados é ainda um pouco mais abrangente, incluindo também mestres de canto e valorosos arqueiros. Sendo Nahum consagrado como um grande chefe, o seu *status* de “nobre” (para falar nos termos de Barcelos Neto) estenderia-se invariavelmente às suas linhas de descendência.

Os parentes de um amunaw morto que patrocinam o Kaumai [Quarup] em sua homenagem estão, na verdade, fazendo algo próximo a um “auto-investimento”, pois, o “efeito” da confirmação da linha se fará sobre os descendentes do amunaw morto. (...) O Kumai fixa de maneira supra-local os nomes do morto homenageado e atribui-lhes valor, também supra-local. Aliás, todo o movimento de produção de estatutos especiais, seja o de amunaw, o de músico ritual (apayekeho) ou o de “dono” ritual (nakai wekeho) aponta invariavelmente para âmbitos supra-locais. (Barcelos Netos 2004:292)

Se o ritual de Hagaka representou a última cerimônia de afirmação (ou produção) de Nahum como chefe, também constituiu um marco importante no início de uma carreira de chefia, da mesma forma heterodóxica, que Mutuá vem construindo entre os kuikuro. Ao se tornar pela primeira vez “dono” de um ritual, ele estava, ao mesmo tempo, dando um passo importante na sua trajetória de talvez um dia tornar-se chefe. Com 29 anos, Mutuá é o atual presidente da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu. Em 2006, ele concluiu o 3º grau Indígena da Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT), no campus de Barra do Bugres, a 170km de Cuiabá, tendo optado por uma monografia de conclusão de curso na área

da lingüística, especificamente sobre a morfologia do plural. No primeiro semestre de 2009, ingressou no Museu Nacional, para cursar o mestrado, orientado pela prof. Bruna Franchetto, apresentando como projeto original de pesquisa, um estudo sobre os neologismos kuikuro. Durante a sua gestão como presidente da AIKAX, uma série de projetos culturais foi aprovada, rendendo à comunidade não apenas a concretização, ainda que parcial, do sonho do chefe Afukaka – o armazenamento e conservação da “cultura” kuikuro –, mas também a compra de bens manufaturados, voltados para o desenvolvimento de toda a aldeia: placas solares, geradores, motores de popa e, mais recentemente, uma pickup. Todos esse projetos foram realizados em parceria com grandes instituições financiadoras, além da ONG Vídeo nas Aldeias, o Museu do Índio e pesquisadores do Museu Nacional, sendo Mutuá o seu principal mediador.

Lembro-me do dia em que, durante um intervalo de nossas aulas no Museu Nacional, ele me contou, com um misto de orgulho e apreensão, que seria o “dono” do ritual. Naquela ocasião, Jakalu, seu tio e filho mais velho de Nahum, esteve de passagem pelo Rio, responsabilizando-o pela realização da festa. Disse ao sobrinho: “Você já pode fazer homenagem para o seu avô.” Ao seu modo, estava intitulando-o o “dono” daquele Hagaka. Porém, as coisas se deram de maneira um pouco mais complexa.

Todo ritual no Alto Xingu tem seu início formal com um “pedido”, efetuado por representantes da comunidade, ao “dono” da festa, para que este a promova. No caso do Hagaka em homenagem a Nahum, a idéia era que esse “pedido” fosse feito a Mutuá. Entretanto, por conta de seus compromissos acadêmicos, ele conseguiu aportar em Ipatse apenas na primeira semana de julho, exatamente quando o Hagaka estava programado para começar. O “pedido”, então, acabou sendo feito a seu tio, Jakalu, que assumiu com plenos direitos – e muitas responsabilidades – o título de “dono” da festa, mantendo Mutuá, entretanto, como o seu principal sócio nessa empreitada.

Já no final do meu trabalho de campo, soube que Ugisapá tinha planos de realizar um Hagaka no ano seguinte (2010) em homenagem a seu pai, um grande cantor kuikuro, que, segundo o filho, foi quem ensinou a Nahum os cantos de Hagaka, Duhe e também da Festa do Pequi. Porém, em uma conversa informal que tive com Ugisapá, ele me disse que ainda não estava certo da realização da festa. Antes, teria que consultar Taliko, seu sobrinho. Se este aceitasse o seu pedido de ser “dono” do Hagaka ao seu lado, aí sim, as chances da festa acontecer mais uma vez no ano seguinte eram grandes. O sobrinho ficaria encarregado de conseguir os materiais hoje indispensáveis à realização de quase todos os rituais xinguanos e

que dependem exclusivamente do contato com o branco: combustível, linhas Cléa, arroz, feijão e açúcar, entre outros.

A conversa com Ugisapá me despertou para o fato de que talvez esteja se conformando um novo padrão de “dono” de ritual, desmembrado em uma dupla de tio/sobrinho, onde o primeiro fica responsável pela esfera mais tradicional de relações e o segundo pela esfera de relações com o “branco”, hoje tão crucial quanto a primeira para a viabilização das festas no Alto Xingu. A dependência em relação ao “branco”, no momento que determina novos “donos” de rituais, passa também a produzir um novo gênero de chefia. Nesse sentido, o Hagaka em homenagem a Nahum não deixa de ser uma caso paradigmático.

Os aspectos políticos envolvidos na realização do ritual não são, contudo, o tema central de minha dissertação. Abordei-os aqui apenas para contextualizar a sua *performance* e também apresentar alguns de seus “protagonistas”. Porém, além dos “donos” do ritual e do morto homenageado, é preciso ainda chamar a atenção para outras pessoas que também desempenharam papéis importantes na organização das tarefas relacionadas à viabilização da festa.

Três foram os homens que efetivaram o “pedido” a Jakalu para que este realizasse o Hagaka em homenagem à Nahum. Esses homens assumiram, durante todo o período ritual, a importante função de *tajope*, i.e. principais mediadores entre o dono da festa e a comunidade (ver nota nº 12). Dentre eles, destacaram-se as figuras de Etugni, que também atuou como cantor do ritual, e de Sagiguá. Esse último, por ser o primeiro *tajope*, arcou com a responsabilidade de organização da maior parte das atividades festivas.¹⁵

Ressalto também os chamados “mensageiros” (*etinhü*), entre os quais figuraram dois jovens entre 14 e 16 anos, um deles neto do chefe Afukaka, e, mais uma vez, Sagiguá, eleito o primeiro deles¹⁶. Os mensageiros foram aqueles “escolhidos” para transmitirem pessoalmente aos waurá o convite para que participassem da festa. Por isso, desempenhariam uma série de outras ações ao longo de todo o período ritual, relacionadas à mediação entre convidados e anfitriões. Por exemplo, foram eles que, junto a um ou mais chefes *kuikuro*, receberam cerimonialmente os Waurá na ocasião de sua chegada a Ipatse e que, depois, também efetuaram o pagamento pela sua participação¹⁷.

¹⁵ Na verdade, era o irmão mais novo de Sagiguá quem deveria ter assumido tal função, por ter sido ele o enterrador de Nahum, na ocasião do seu sepultamento. Contudo, por motivos de saúde, ele não pôde arcar com as suas atribuições, transferindo-as ao irmão.

¹⁶ A presença de Sagiguá entre os mensageiros, nos sugere que talvez o primeiro *tajope* da festa tenha que, necessariamente, assumir também a função de primeiro mensageiro.

¹⁷ Cada uma dessas situações rituais serão descritas com maior cuidado no próximo capítulo.

Gostaria também de destacar os “personagens” principais da *performance* ritual propriamente dita, chamados *tigikinginhü*, i.e. os escolhidos para atuarem como os primeiros (e principais) lançadores de dardos do Hagaka.¹⁸ Durante todo o período ritual, esses homens assumiram a identidade de animais predadores, entre aves de rapina e jaguares, o que se expressava, basicamente, através de pinturas corporais e “máscaras” vocais bem definidas e diferentes entre si. Formavam, exatamente, seis pares e um trio, cada um deles referindo-se a um “animal-personagem” diferente. Esses “animais-personagens” organizavam-se sempre na mesma ordem ao longo de todas as sequências músico-coreográficas do ritual. Portanto, além de possuírem, cada um, uma pintura e um “som” característico, tinham também um nome e uma posição fixos. São eles, em ordem: *hitse huegü*, *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutinhü*, *agisa kuegü* e *ahua*.¹⁹

Hagaka (“a ponta redonda da flecha”) é a denominação *kuikuro* para o ritual popularmente conhecido como *Jawari* – termo tupi amplamente difundido, inclusive pela literatura especializada, de relatos de viajantes a respeitáveis documentos etnográficos (Steinen 1940, Schmidt 1942, Galvão 1979, Gregor 1977), entre os quais destaca-se o importante trabalho de Menezes Bastos (1989, 2001). Embora identificando como distintivo dos grupos tupi xinguanos – além dos *trumai* –, desde o relato de Galvão, o *Jawari* já estava disseminado entre praticamente todos os povos do Alto Xingu.²⁰

Importante ritual inter-tribal, o *Jawari*, ou *Hagaka*, insere-se naquela primeira categoria de classificação dos rituais xinguanos: “festas realizadas para comemorar humanos exemplares”. A comemoração é feita, neste caso, assim como no do *Quarup*, após a morte. Todavia, enquanto no *Quarup* a homenagem é privilégio de grandes chefes, no *Hagaka* celebra-se, mais comumente, importantes mestres de canto, ou memoráveis arqueiros.²¹

¹⁸ O termo *tigikinginhü*, utilizado para identificar os primeiros lançadores de dardos do *Hagaka*, era traduzido por alguns de meus próprios interlocutores *kuikuro* como “personagem”.

¹⁹ Para uma descrição mais aprofundada desses “personagens”, consultar a quarta sessão do capítulo 3 e a primeira do capítulo 4 desta dissertação.

²⁰ Segundo narrativas locais – desde as *kamayurá* divulgadas por Menezes Bastos (1990, 2001) até as *kuikuro* que abordarei no terceiro capítulo desta dissertação – o *Jawari* origina-se de um vetor tupi-*trumai*. De acordo com o discurso nativo, os *trumai* teriam aprendido o ritual com um grupo indígena extinto e ancestral seu, identificado por *pajetã*, ou *panhetã* (dependendo da versão), para depois difundí-lo entre os xinguanos, começando pelos *kamayurá* e *aweti*.

²¹ Durante uma de nossas aulas no Museu Nacional, *Mutuá* comentou, no entanto, que o *Hagaka* também pode ser realizado – embora sejam raros os casos – por motivos de doença. Ou seja, um homem atacado – e, por consequência, adoecido – pelo “espírito” do *Hagaka* pode se tornar dono desse ritual, promovendo-o, em contrapartida pela obtenção da cura. A diferença básica entre as duas versões é, segundo *Mutuá*, a seguinte: os rituais feitos para homenagear um morto ilustre constituem eventos únicos e necessariamente intertribais, ao passo que os rituais realizados por motivos de doença serão executados, repetidas vezes e em pequenos formatos, no contexto mais interno à aldeia, para, só depois de um longo período de tempo, culminar em uma grande festa intertribal.

O Hagaka, apresenta um repertório cancional e também coreográfico extenso, desempenhado ao longo de cerca de 15 dias de festa, dos quais apenas os dois últimos compreendem a sua fase intertribal, quando a aldeia anfitriã e uma ou duas convidadas confrontam-se através de um jogo de dardos. Esse confronto direto interaldeão é antecedido por um confronto mediado, sendo a mediação feita por uma efigie antropomorfa, chamada *kuge hutoho* entre os kuikuro. Contruído à base de talas e palhas de buriti e fixado no centro da aldeia durante o período ritual, o *kuge hutoho* é sucessivamente atingido por flechas e xingamentos que os *performers* atiram e dirigem contra ele durante uma sequência músico-coreográfica específica. Nessa ocasião ele assume o lugar do “primo” – termo genérico atribuído pelos anfitriões aos membros da(s) aldeia(s) convidada(s) e vice-versa.

O *kuge hutoho* protagoniza ainda uma outra situação ritual, onde, dessa vez, é sistematicamente identificado com o morto homenageado. Pouco antes de terminar a festa, ocorre a sua cremação, quando os parentes do morto desempenham, em torno dele, um choro cerimonial. Depois disso, diz-se que a alma do defunto dirigir-se-á, definitivamente, para a “aldeia dos mortos”. Contrastando as duas situações rituais protagonizadas pela efigie, onde, na primeira, ela é identificada com membros da aldeia adversária, e, na segunda, com o morto homenageado, procuro mostrar como e porque ela se constrói como um “personagem complexo” (Severi 2002, 2004).²²

²² O termo *kuge hutoho* [*kuge* = “gente”, *hutoho* = “desenho (figurativo)”, “escultura”, “fotografia”] é recorrentemente traduzido para o português pelos Kuikuro como “boneco”. Nesta dissertação irei, contudo, identificá-lo privilegiadamente pela noção de “efígie”, por me parecer uma melhor tradução, levando em consideração os diversos “papéis” representados pelo *kuge hutoho* no contexto ritual do Hagaka. Segundo o *Collins English Language Dictionary*, a explicação para efigie é “A roughly made figure or dummy, often ugly or funny that represents someone you hate or despise. (...) A statue or carving of a famous person; a formal use.”

CAPÍTULO 1

Hagaka passo a passo: um exercício de descrição do ritual

12/07/2009. Mais um dia de festa e eu entretida na minha tarefa de documentar, passo a passo, a seqüência do ritual. Subitamente, uma nova cena se arma em meio ao que parecia ser uma repetição fiel do que havia se passado no dia anterior. Tento não perder nenhum detalhe – da exata organização dos bailarinos no espaço, ao número preciso de vezes em que executam cada canto. Até que um jovem kuikuro, um dos mais fluentes na língua portuguesa, me surpreendeu ao pé do ouvido: “não se preocupe, mais tarde vou te explicar tudo o que está acontecendo aqui”. (Caderno de campo – Ipatse – 07/09)

Os rituais no Alto Xingu estruturam-se em torno de um conjunto de cantos, uma ou mais narrativas míticas e uma rotina coreográfica precisa (Fausto 2008). A maioria dos autores que procuraram descrever a dimensão coreográfica dos rituais xinguanos, identificaram unidades mínimas, nomeando-as por expressões que privilegiavam apenas o seu aspecto formal: “formações-coreográficas” (Menezes Bastos 1989, Veras 2000), “padrões-coreográficos” (Menezes Bastos 1989) ou, ainda, “disposições coreográficas” (Mello 2005). Contudo, se quisermos levar em consideração a advertência de que em cada uma dessas formações, padrões e disposições, coisas de fato acontecem, i.e. são feitas, então seria talvez mais adequado identificá-las por “ações coreográficas”, termo que poderia ser traduzido por: “ações escritas pela dança”.

Com efeito, de acordo com as próprias acepções nativas, situações de dança, no interior das festas e rituais, são absolutamente indissociáveis de uma performance musical correspondente. Como nos chama a atenção Menezes Bastos, “para os KM [Kamayurá], a canção vai ‘dentro’ (-pype) da dança, quer dizer, ela está ali sendo cantada – quando dançada – em dança (...).” (1989:223) Nesse sentido, se quisermos entender o ritual xinguno a partir da partitura de ações que supostamente o constitui, devemos dizer, definitivamente, que ela será uma partitura de “ações músico-coreográficas”.

Mas é só de música e dança que um ritual xinguno é feito?

A documentação que realizamos em julho de 2009 na aldeia de Ipatse mostra, ao contrário, que, além do conjunto de cantos-danças que constitui, não diria a maior, mas certamente a parte mais performática do ritual – no sentido de que é inteiramente estruturada através de potentes e inequívocos mecanismos poéticos – há ainda uma série de ações,

executadas, umas diariamente, outras em momentos precisos do *script* ritual, que não possuem traços musicais ou coreográficos – embora não estejam de todo destituídas de certas normas ou princípios performativos –, mas sem as quais a festa não poderia existir. De certa forma, poderíamos imaginá-las como ações estruturantes ou de armação daquela estrutura propriamente performática, a qual deve ser desempenhada preferencialmente em meio à arena pública e que constitui a espetacularidade do ritual.

Entretanto, as categorias aqui sugeridas não são tão homogêneas quanto parecem ser. Ao contrário, vejo-as como compartimentos flexíveis ou elásticos onde habita uma variedade imensa de possibilidades. Por exemplo, entre o que chamo de “ações estruturantes” figuram desde claras ações de bastidores, como a produção de comida pelas mulheres na parte dos fundos das casas, ou a articulação dos donos da festa no sentido de garantir recursos para a sua realização, até ações altamente ritualizadas, como a recepção cerimonial feita por uma comitiva *kuikuro* na ocasião da chegada dos convidados.

Do mesmo modo, incluo no que identifico como “estrutura de ações músico-coreográficas do ritual”: a) situações de canto e dança conjugados; b) situações de canto sem dança e c) situações de *performance* corporal altamente sofisticada, mas dissociada de um conjunto de cantos bem definido. Com a segunda situação, estou me referindo às rezas noturnas, que não prescindem de qualquer partitura coreográfica, mas, sempre que elas são executadas, repete-se um mesmo padrão de organização dos *performers* no espaço. Já com a terceira, refiro-me aos duelos de dardos entre “primos” – o ponto alto da festa. É verdade que não há, entre os conjuntos de cantos do Hagaka, ao menos um que esteja associado a este momento, mas o que se pode dizer dos gritos ornamentais que marcam a vitória de uma aldeia sobre a outra? Eles não poderiam ser considerados música?²³

Portanto, mais para facilitar a descrição do que para propor um modelo de interpretação, as ações rituais elencadas neste capítulo aparecem divididas, basicamente, entre aquelas que melhor representam o que os *kuikuro* chamam de festa propriamente dita – i.e. aquelas que constituem uma estrutura altamente performativa, marcada pela presença intensiva de música, dança e recursos visuais, e por meio da qual uma espécie de ficção é criada – e aquelas que atuam na sua produção e, em menor escala, na sua “desprodução”. As primeiras, são exclusivas ao Hagaka. Elas compõem um repertório músico-coreográfico específico, passado de geração em geração e retido, na sua totalidade, apenas por

²³ Do ponto de vista *kuikuro*, eles não são, em definitivo, considerados música, ou melhor, canto (*egi*). Eles são, em geral, identificados apenas como som (*itsu*). O que faço aqui é perguntar se do ponto de vista musicológico eles não poderiam ser considerados música.

determinados cantores. Já as segundas, em sua grande maioria, são comuns a todos os rituais intertribais xinguanos: a produção de comida, a recepção e o pagamento aos convidados etc.

Porém, destacada desses dois grandes blocos de ações, os quais serão descritos nas próximas duas sessões, há ainda uma ação que não é marcada intensivamente nem por música, nem por dança, mas, ao mesmo tempo, não poderia ser descrita aqui como uma ação de bastidor. Além de ser exclusiva ao Hagaka, ela ocupa um lugar absolutamente central na construção da ficção ritual, como veremos mais adiante. Portanto, na terceira sessão deste capítulo, descrevo a cremação da efigie antropomorfa do Hagaka.

Por fim, apresento ao leitor um quadro cronológico das ações rituais, segundo o que foi observado e documentado na aldeia de Ipatse em 2009.

Não é só de música e dança que se faz um ritual

1 Do que coube ao(s) dono(s) do Hagaka

Apesar dos filhos e netos de Nahum terem acordado que homenageariam o pai e avô com um Hagaka a ser realizado em meados de 2009, as atividades festivas só teriam início depois de ser efetuado, por representantes da comunidade, o pedido oficial e altamente formalizado que constitui o procedimento inicial de qualquer festa no Alto Xingu. No caso do Hagaka, esse pedido é feito a um dos membros da família do morto que se quer homenagear, o que o confirma como “dono” da festa. Não possuo dados suficientes para fazer uma descrição densa da maneira como esse pedido se realizou por ocasião do Hagaka de 2009 na aldeia de Ipatse. Apenas sabemos que ele foi feito a Jakalu, que é o primogênito de Nahum, nos últimos dias de junho daquele ano.²⁴

Sabemos também que Mutuá, sobrinho de Jakalu, atuou intensamente ao lado do tio, antes e durante o período festivo, para produzir o Hagaka em homenagem a seu avô. Sete meses antes de nossa viagem ao Alto Xingu, ele começou, do Rio de Janeiro, um longo processo de articulação com o objetivo de garantir recursos financeiros e materiais para a realização da festa. A sua primeira ação foi encaminhar um ofício à FUNAI, onde apresentava

²⁴ Na terceira parte da introdução desta dissertação descrevi os antecedentes do “pedido” feito a Jakalu. Se nos lembrarmos, a idéia inicial era que ele fosse feito a Mutuá, o que não ocorreu por que este não se encontrava na aldeia no período que antecedeu a realização da festa. No entanto, mesmo tendo Jakalu se confirmado como o “dono” do Hagaka, Mutuá manteve-se como o seu “sócio” principal.

os propósitos do ritual, mas também solicitava a quantia de 5.280 reais, para que pudessem comprar óleo diesel e gasolina, além de uma boa quantidade de rolos de linhas Cléa.

Sem receber resposta nos meses seguintes, Mutuá investiu em uma série de ligações telefônicas através das quais pudesse ter notícias sobre seu pedido, assim como pressionar a sua aprovação. Mas o fato é que, no momento de nossa viagem, ainda não se tinha nenhuma resposta concreta da FUNAI; trocando em miúdos, nenhuma verba havia sido liberada, mesmo o ritual estando marcado para começar oficialmente nos próximos dias. De modo que, antes de seguirmos de Brasília para Canarãna – cidade de onde pegaríamos o barco que nos levaria à aldeia – passamos, eu, o prof. Carlos Fausto e Mutuá, na sede da FUNAI, pessoalmente, para tentar resolver, enfim, o impasse. Ali nos foi dito que o pedido já havia sido aprovado e que o dinheiro seria liberado a qualquer momento. Mas, até o fim do ritual, nada do que foi prometido por aquele órgão chegou às mãos dos donos da festa, para que pudessem incrementá-la.

Já na aldeia, Mutuá tinha como uma de suas principais atribuições diárias plantar-se à frente do único rádio de Ipatse, centralizado na casa do chefe Afukaká, para tentar fazer contato com – e pressionar – os apoiadores em potencial do ritual. Entre eles: o Posto Leonardo, junto ao qual pleiteava-se a liberação da balsa que fazia o deslocamento dos waurá daquele ponto até a aldeia kuikuro; a Prefeitura de Gaúcha do Norte, com a qual se tentava negociar, através do vereador Carlinhos Mehinaku, uma boa quantidade de “comida de branco” (arroz, feijão, café, açúcar); e a própria FUNAI, de onde se esperava conseguir pelo menos uma parte do combustível necessário para o transporte dos convidados.

Porém, enquanto Mutuá dedicava-se a uma captação de recursos que implicava necessariamente no contato com o “branco”, Jakalu dava conta de toda a articulação política que se precisava fazer no contexto mais interno de relações. Além disso, empenhava-se no aquecimento da produtividade de seu núcleo familiar, de modo a gerar excedentes, condição *sine qua non* para a realização da festa. Assim, cerca de um ano antes, intensificava-se a produção do polvilho de mandioca na casa de Jakalu e também na de suas irmãs. Com o polvilho se faz o beiju, item culinário tradicional e indispensável na alimentação diária dos kuikuro. Mas ele também complementa a produção de *kuigiku* (o mingau do caldo da mandioca), que desempenha papel central durante a *performance* do Hagaka.

Segundo o que observei em julho de 2009 na aldeia de Ipatse, durante o período ritual, a produção do mingau de mandioca começava cedo na cozinha compartilhada pela casa de Jakalu e de Ipi, uma de suas irmãs – que é, também, mãe de Mutuá. Ao final de cada dia de festa, o primeiro *tajope* comunicava a Jakalu a previsão de ações cerimoniais para o dia

seguinte. Dependendo do que estava previsto para acontecer, seria preciso produzir mais ou menos mingau.

Além do mingau de mandioca, que no seu estágio de cozimento ocupava pelo menos umas três panelas ao fogo – entre as tradicionais de cerâmica e as industriais de alumínio –, fazia-se também, permanentemente, mingau de arroz, feijão e, por vezes, sopa de feijão com macarrão. A “comida de branco”, como se diz entre os *kuikuro*, está completamente assimilada à rotina ritual – o mingau de arroz funcionando como um substituto do mingau de mandioca (quando este não era suficiente para atender a demanda) e o feijão, como substituto das antigas favas. Tradicionalmente, as favas representavam, junto ao *kuigiku*, as principais especiarias servidas durante um Hagaka.

O Hagaka é conhecido por constituir-se como um período de relativo tabu alimentar ao peixe.²⁵ Entretanto, em julho de 2009 na aldeia de Ipatse houve distribuição de peixe e também de alguns de seus derivados (por exemplo, o pirão de peixe), não apenas aos convidados, mas também aos *performers* *kuikuro* durante todo o período de realização da festa. Contudo, os produtos nunca foram oferecidos em público, no centro da aldeia.

No primeiro dia em que acordei na aldeia, antes mesmo de tomar um café da manhã ou trocar de roupa, Mutuá apareceu à porta da casa onde me hospedava e me perguntou se gostaria de ir com ele até a casa de seu tio, para participar de uma conversa sobre a organização da festa. Aceitei. Inserindo-me generosamente em uma exclusiva roda de familiares, Jakalu pediu que ficasse à vontade, embora fossem falar na própria língua para tratar de “assuntos internos”. Mais tarde, Mutuá me confirmou que naquela ocasião falou-se, fundamentalmente, da preocupação em relação à insuficiência de recursos que – se um dia não foram – hoje eram indispensáveis à viabilização das festas, principalmente combustível e “comida de branco”, dos quais uma boa quantidade havia sido prometida por alguns órgãos do governo, ou mesmo pessoas físicas, que, até aquele momento, não haviam cumprido a sua promessa²⁶. Diante do panorama exposto, Jakalu comunicou a todos os presentes que não só

²⁵ Recebi três explicações para o fato de não se poder comer peixe durante o Hagaka – principalmente no caso dos que irão envolver-se nos lançamentos e duelos de dardos que caracterizam esse ritual: a) para não ser atingido por uma flecha como ele, quando de peixe vira pescado; b) porque sem comer peixe o lançador ficaria tão fino quanto necessário para escapar dos possíveis ataques que serão realizados contra ele; e c) porque o sujeito poderá enfraquecer o espírito e a força de sua flecha ao segurá-la com as mãos cheirando a peixe.

²⁶ Segundo Jakalu, em entrevista concedida durante o período do meu trabalho de campo, “antigamente” não se usava “comida de branco” em rituais. Além disso, os “mensageiros” (*etinhü*) deslocavam-se de uma para outra aldeia a pé e, não, de lancha ou moto. O mesmo se dava com o deslocamento dos próprios convidados, que, dessa forma, demoravam dias, ou até uma semana inteira, para chegar. Hoje, contudo, era preciso recorrer à FUNAI e à prefeituras de cidades vizinhas, por exemplo, para se conseguir combustível e outros itens, que,

aprovaria, como promoveria, atividades de pesca voltadas ao abastecimento da festa, porque era responsabilidade sua “cuidar” de seu povo.

Assim, duas equipes foram criadas, no seio da família que promovia o ritual, para dar conta da pescaria. A primeira tinha como líder Mutuá, a segunda, Nahum – neto mais velho do morto homenageado. Praticamente todos os dias, a partir daquela reunião de organização, as equipes revezaram-se na atividade da pesca, deixando a aldeia logo depois do crepúsculo – com o fim dos cantos-dança da tarde – para retornar cerca de seis a oito horas mais tarde, entre meia noite e 2h da madrugada. Os peixes eram, então, deixados na casa de Jakalu, para, no dia seguinte, serem lavados e colocados sobre um jirau, onde seriam moqueados – processo pelo qual Nahum também ficou responsável.

Embora eu tenha estado presente naquela reunião familiar onde Jakalu teria justificado e permitido a distribuição de peixe durante o ritual, em todas as entrevistas que me concedeu nos períodos que sucederam à realização do Hagaka, ele apenas confirmou ter distribuído a iguaria aos convidados e depois de terminada a festa, referindo-se, especialmente, ao momento em que os *kuikuro* realizaram cerimonialmente o seu pagamento aos *waurá*.

Uma das mais importantes e também dispendiosas atribuições de um dono de ritual é a distribuição de comida que deve fazer à “comunidade” – dançarinos, cantores, “mensageiros” e, por vezes, convidados inclusive – ao longo de todo o período festivo. Essa distribuição tem suas normas, porém. Detendo-me especificamente sobre o ritual em questão nesta dissertação, noto que toda vez que se realizou coletivamente uma ação ritual – seja ela músico-coreográfica, ou, em menor escala, estruturante –, ofereceu-se mingau de mandioca (podendo este ser, ocasionalmente, substituído pelo mingau de arroz) e/ou feijão aos executantes. Servida em tigelas ou panelas de alumínio, a comida era trazida para a cena ritual pelo próprio dono ou por filhos e sobrinhos seus – nunca pelas mulheres – no início ou, mais comumente, no fim daquelas ações. Diz-se que é obrigação do dono do ritual trazer pessoalmente as tigelas apenas quando estiver sendo desempenhada uma “reza”. Quando não são trazidas por ele, portanto, são, em geral, entregues ao *tajope*, para que este as ofereça aos demais.

O oferecimento de comida desempenhou, ao mesmo tempo, um papel central na relação entre anfitriões e convidados em situações como: a chegada dos *Waurá* na aldeia de *Ipatse* e o pagamento feito a eles após à conclusão dos duelos de dardos – situações que serão descritas adiante. Mas, para além do que se pôde ver em situações públicas como essas, onde o oferecimento de comida parecia ora compor uma etiqueta de recepção a convidados ilustres,

depois da consolidação do contato com o branco, passaram a ser indispensáveis – e o são cada vez mais – para a viabilização das festas *xinguanas*.

ora funcionar como pagamento por uma participação especial, sabe-se que Jakalu foi, duas vezes, levar pessoalmente mingau de mandioca aos waurá em seu acampamento, do lado de fora da aldeia, durante a noite que antecedeu o duelo entre “primos” – mote da festa. Pelo que nos foi contado pelo próprio Jakalu, naquela noite, Sagiguá, o primeiro *tajope*, permaneceu entre os convidados em seu acampamento e nos momentos em que foram executadas as “rezas” que pressupunham o oferecimento de mingau de mandioca, Sagiguá correu para avisar Jakalu, a tempo desse poder cumprir seu protocolo e levar o mingau aos waurá pessoalmente.

2 “Não há Hagaka sem *tigikinginhü*”²⁷

A festa havia começado há poucos dias. Basicamente, executavam-se apenas os cantos-danças da tarde, da noite e da madrugada e a participação dos kuikuro nas atividades rituais ainda era frouxa. Mas naquele dia (10/07) seriam escolhidos os mensageiros e também os *tigikinginhü*, personagens principais da festa. A partir dali, o Hagaka começaria a ganhar corpo.

A escolha ocorreu no centro da aldeia, em meio a um evento ritual altamente formalizado. Os homens, tendo permanecido naquele espaço depois de finalizado os conjuntos de cantos-danças da tarde, assistiram ao dono do ritual aproximar-se, de espingarda em punho. Vindo do interior de sua própria casa, ele parou diante da *kuakutu* (“casa dos homens”) e dirigiu-se à assistência masculina. Enquanto isso, algumas pessoas traziam de sua casa, bancos e tigelas de mingau de mandioca.

Jakalu disse que primeiro deviam escolher os *tigikinginhü*, só depois, os mensageiros, e iniciou a sessão. O trio de *hitse huegü* foi o primeiro a ser apontado, depois, um a um, indicaram-se os pares de *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutinhü*, *agisa kuegü* e *ahua*. Um representante de cada par ou trio, depois de aceitar o convite, recebia do dono do ritual uma pequena tigela de mingau de mandioca.

Chamou-me atenção o fato de que a seleção dos “personagens” se dava através de sucessivas consultas que o dono do ritual fazia à “comunidade”. Esta, representada pela sua parcela masculina e adulta e, mais especificamente, pelos seniores, pajés e caciques, devolvia-lhe a solução, sendo Jakalu apenas um aparente mediador de sua vontade. Entretanto, a escolha só se tornava efetiva depois do “candidato” ser interpelado e, principalmente, aceitar

²⁷ O título desta sessão corresponde a uma frase dita por um de meus interlocutores durante o período de realização do ritual. Como indicado na introdução da dissertação, *tigikinginhü* é o termo kuikuro usado para identificar os homens escolhidos para atuarem como os primeiros e principais lançadores de dardos do Hagaka.

a convocação. Não foram poucos os que recusaram o convite. Outros expuseram ao público sua resistência, sendo induzidos a confirmar participação, embora o fizessem sem convicção.

Em seguida à eleição dos personagens, deu-se a escolha dos *etinhü*, ou “mensageiros”, o primeiro, o segundo e o terceiro, respectivamente. Jakalu os colocou sentados, um a um, em bancos que estavam posicionados à frente da massa. Depois os questionou sobre o destino que iriam tomar. Sagigua, o primeiro mensageiro, devolveu a pergunta à “comunidade”, que mais uma vez apresentou a solução, dizendo que eles deveriam ir na direção da aldeia waurá. Então, Sagigua disse a Jakalu: “Iremos para a aldeia waurá”. Um grito típico, entoado por todos, confirmou e celebrou a decisão: “Ihoo! Ho... ho... ho...”. Os mensageiros foram levantados dos bancos por Jakalu e, em seguida, receberam dele, cada um, uma tigela de mingau de mandioca. Depois de provarem do mingau, passaram as tigelas adiante, para que os outros também pudessem desfrutar do seu conteúdo. O evento foi encerrado. Aos poucos, os homens voltavam para suas casas.

A partir da escolha dos mensageiros e *tigikinginhü*, a atividade ritual intensificou-se. A cada dia mais pessoas participavam das situações de canto e dança, e mais sofisticados e criativos eram as pinturas e os adereços que exibiam em seus corpos.²⁸ Os preparativos individuais para a festa passaram a ocupar um espaço bem definido e considerável dentro da rotina ritual. Sempre em torno das 15hs da tarde, iniciavam-se as pinturas corporais e aplicações de adereços no interior das casas e áreas adjacentes, com destaque para as cozinhas, em geral compartilhadas por um pequeno conjunto de casas, diretamente ligadas por laços de parentesco e uma inevitável proximidade geográfica.

A atividade de preparação não era uma atividade solitária. Em geral, formavam-se grupos, por vezes trios – no mínimo duplas –, de mulheres e homens, separadamente. Cada pessoa dava conta de fazer ao menos uma parte das pinturas que exibiria em seu próprio corpo. Mas havia sempre uma outra que estaria ali para ajudá-la a terminar o trabalho. Algumas vezes, os padrões das pinturas demandavam habilidades especiais e conhecimento acumulado. Nesses casos, era comum ver o mais velho auxiliar o mais novo ou, como acontecia entre aqueles que representavam os personagens principais da festa – que, como se verá adiante, caracterizavam-se, justamente, por exibir pinturas corporais exclusivas e bem definidas –, o *performer* mais experiente assessorar o estreante.

²⁸ Fora os *tigikinginhü*, que caracterizam-se por exibir pinturas corporais bem definidas, todos os demais *performers* do Hagaka possuem uma grande liberdade de improviso para criar suas pinturas corporais e indumentárias. Quando questionei um de meus interlocutores sobre o porque dele poder usar peruca durante o Hagaka e em nenhum outro ritual mais, disse-me que o fazia para que o “inimigo” não o reconhecesse, sugerindo que a peruca funcionava como uma espécie de disfarce.

À medida que se intensificava a atividade ritual e também se aproximava a chegada dos convidados em Ipatse, maior era a pressão sobre esses homens, os primeiros (e principais) lançadores de dardos do Hagaka. Pude indentificar, fora da estrutura músico-coreográfica do ritual, uma série de situações em que, principalmente os três jovens que representariam a aldeia nos lançamentos de dardos à distância, treinavam para obterem um bom desempenho no duelo.

O lançamento à distância demanda aprimoramento de uma técnica particular e o período ritual é o único momento onde isso, de fato, acontece. Ou seja, aprende-se fazendo. Uma dessas situações de treinamento ocorreu há três dias da chegada dos waurá. Finalizado os cantos-danças da tarde, puseram-se os três *hitse huegü* a treinar entre si, fazendo cada um a vez de “inimigo” do outro. Porém, à medida que o treino avançava, uma certa pressão recaía sobre os lançadores. Os homens mais velhos da aldeia, que até então não faziam mais do que observar de longe e tecer comentários uns para os outros, passaram a expressar em alto e bom som suas opiniões e julgamentos, procurando, ao mesmo tempo, dar conselhos sobre o que se deve ou não fazer para realizar um lançamento bem sucedido. Os pais dos meninos, por sua vez, os orientavam de perto, por vezes, demonstrando pessoalmente a maneira correta de fazê-lo.

Os jovens foram ficando cada vez mais irritados, o primeiro dos lançadores, chegando mesmo a fazer um desabafo, em bom português: “Tá vendo como eles fazem? Ficam dizendo: faz assim, faz assim... Ficam mostrando como se deve fazer. Mas é muito difícil! E cada um tem o seu jeito. Eles não podem querer que eu jogue igual a eles. Cada um tem o seu estilo!”.

3 Da relação entre anfitriões e convidados

No dia 12 de julho, ou seja, dois dias depois da escolha dos *etinhü* (mensageiros) e *tigikinginhü* (personagens), os primeiros partiram em direção à aldeia waurá. A partida dos mensageiros ocorreu às 6hs da manhã daquele dia e foi anunciada por uma série de gritos proferidos da praça central, de onde partiu a Kombi que os levaria ao porto. Na casa do cacique, onde fiquei hospedada durante todo o período em que estive em campo, vivia um dos mensageiros. Com cerca de quatorze anos, Mike era o único neto que ainda morava com o avô. Todos na casa estavam despertos e, do lado de fora, acompanharam, levemente apreensivos, a partida do menino.

Entre 14h-14h30 da tarde, cerca de 8h depois de sua partida, os mensageiros retornaram à aldeia kuikuro. Havia um fluxo intenso de pessoas circulando entre a casa do

dono do ritual e a praça central. Três tigelas de mingau de mandioca foram então trazidas e também um banco – longo o suficiente para sentarem-se nele três pessoas –, que foram colocados em frente à *kuakutu*.

O dono do ritual recebeu os mensageiros formalmente, trazendo-os pelas mãos, um a um, até o banco, onde se sentaram. Ali foram questionados a respeito da reação dos Waurá diante do convite para participarem do ritual. Em resposta, disseram que aqueles os esperavam desde o dia anterior e por isso já estavam dançando e fazendo festa, como mandava o costume. Animados e felizes, eles teriam aceito o convite. Dito isso, as tigelas de mingau foram entregues aos mensageiros, que, em seguida, foram “levantados” do banco pelo dono do ritual. Assim, confirmava-se a participação dos Waurá e, em última instância, a realização da festa.

Os mensageiros são também conhecidos como “chefes dos convidados”. Durante todo o ritual observado em 2009 na aldeia de Ipatse, foram eles os mediadores prestigiosos da relação entre os anfitriões *kuikuro* e os convidados *waurá*. Essa relação – além de ter se expressado através da dança e do jogo – produziu uma série de situações cerimoniais altamente formalizadas, como a recepção aos Waurá por ocasião de sua chegada em Ipatse, ou o pagamento feito a eles, nos últimos instantes de festa, pela sua participação. Nas próximas linhas descrevo essas duas situações, a começar pela primeira.

No dia 17 de julho, em meio aos cantos-dança da tarde, uma pequena comitiva se dirigiu com discrição à pista de pouso, para recepcionar os Waurá, que estavam para chegar a qualquer momento. O grupo era composto principalmente pelo primeiro cacique da aldeia, que se destacava à frente dos outros, e pelos três *etinhü* (mensageiros), que o seguiam, uns atrás dos outros. Algumas poucas meninas os acompanhavam, equilibrando panelas de mingau de mandioca sobre a cabeça. Entre elas figuravam a última filha do cacique a passar pelo período de reclusão pubertária e a filha mais nova da principal detentora, entre os *kuikuro*, dos cantos femininos. Por último na comitiva, vinha Ugisapa, trazendo um banco cerimonial.

Parando em um determinado ponto, a meio caminho, os mensageiros colocaram no chão os enrolados de beiju com peixe que cada um trazia no colo, as meninas fazendo o mesmo com as panelas de mingau. Por último, Ugisapa posicionou o banco à frente de todo o resto. Instantes depois, os Waurá apontaram no horizonte. Representados pelos seus chefes – que se destacavam da massa – aproximaram-se. Observei, então, a seguinte rotina de ações: o primeiro mensageiro trouxe, pela mão, uma jovem chefe *waurá*, colocando-a sentada naquele banco. O cacique *kuikuro*, curvando-se sobre os próprios joelhos, sussurrou um discurso,

dirigido à jovem. Ao fim, o mensageiro lhe entregou, primeiramente, o enrolado de beiju com peixe, o qual, logo depois de recebido pela moça, foi levado por uma mulher mais velha, possivelmente sua mãe. Depois, foi a vez da panela de mingau de mandioca, a qual, da mesma forma, foi recebida pela jovem e em seguida carregada por uma mulher mais velha. Tendo entregue todos os presentes e cumprido o protocolo, o mensageiro levantou a moça do banco, da mesma maneira que a colocou sentada. Tal rotina foi repetida duas vezes mais, tendo como *pivot* de cada repetição, o segundo e o terceiro mensageiro – e para cada um deles uma chefe waurá diferente.

Dali, os Waurá dirigiram-se para um espaço reservado dentro da mata que beirava a estrada, onde iriam levantar o seu acampamento. Os dignitários kuikuro os auxiliaram tanto quanto possível, armando redes, carregando bagagens etc.

Se a recepção cerimonial aos Waurá marcou a sua chegada em Ipatse, o pagamento feito a eles, logo após a finalização dos jogos de dardos, marcou o encerramento de sua participação na festa, o que procuro descrever adiante.

Dia 18 de julho, último dia de festas: pouco tempo depois de finalizados os jogos dos quais os Waurá saíram vitoriosos, uma comitiva kuikuro se organizou para efetuar o pagamento aos convidados. A essa altura, estes encontravam-se todos reunidos em breve pausa em torno de seus chefes, os quais tinham permanecido, desde o momento de sua entrada oficial na aldeia kuikuro no começo da manhã, sentados em bancos de madeira posicionados de frente para – e a uma distância média do – *kuakutu*.

Trata-se de um momento onde uma série de ações aconteciam praticamente ao mesmo tempo, sem pausa aparente entre a execução de uma e de outra. Todas elas deviam ser executadas depois de finalizados os jogos e, portanto, estavam relacionadas com o fim da festa. São elas, além do pagamento aos convidados, a execução do canto(-reza) feito “para tirar a tabatinga do corpo” e a cremação do *kuge hutoho*, os quais serão descritos em outro momento.

Em meio a esse contexto, Jakalu, o dono do ritual, se posicionou à frente dos chefes waurá para dar início ao pagamento, que iria comprometer, além dele, o primeiro cacique kuikuro, os mensageiros e *tajope*, assim como os personagens principais da festa (os *tigikinginhü*). Jakalu ofereceu duas porções de beiju com peixe, cada uma a um chefe waurá. Em seguida, ele colocou o seu joelho direito no chão, e com a cabeça voltada para baixo dirigiu aos convidados um longo discurso cerimonial. Finalizado seu discurso, Jakalu “saiu de cena”, indo se juntar a seus parentes, que já estavam preparados para darem início à cremação do *kuge hutoho*.

O cacique kuikuro, aproximou-se, então, carregando outra porção de beiju com peixe, a qual entregou para o primeiro chefe waurá. Os dois mensageiros mais jovens trouxeram, em seguida, mais beiju com peixe, oferecendo-os a outros nobres convidados. Então, o primeiro *tajope* e os dois outros homens que, junto com ele, fizeram o pedido oficial a Jakalu para que esse realizasse a festa, trouxeram, cada um, uma grande panela de alumínio, que foi depositada no chão e à frente da comitiva waurá. A primeira continha polvilho de mandioca já misturado com água para que se pudesse produzir o mingau doce. A segunda, a mesma mistura. E a terceira, mingau de pequi já preparado.

Por fim, os os *tigikinginhü* (personagens) aproximaram-se trazendo consigo, cada um, uma porção de beiju com peixe. “Onde está o meu ex-inimigo para que eu possa dar peixe pra ele?”, ouvimos um dizer. Aqueles que representaram a aldeia kuikuro durante os jogos de dardos realizados há pouco estavam ali a procurar o seu “inimigo”, ou seja, aquele que, entre os Waurá, fora o seu opositor.

Ações músico-coreográficas

Nas próximas linhas detenho-me sobre cada uma das ações músico-coreográficas verificadas ao longo do Hagaka de 2009. Contudo, não me preocupo em ordená-las de forma cronológica, de modo a espelhar precisamente o pulso dos acontecimentos. Ou seja, não me interessa agora uma apresentação dia a dia da rotina ritual – o que terá lugar mais à frente, de forma resumida, porém. As ações rituais estão organizadas nesta sessão, como se tivessem sido isoladas de sua ordem “real”, para compor uma ordem “ideal”.

Na sua maior parte, cada ação músico-coreográfica se constitui como um conjunto de cantos e danças com variações entre si, mas que representam, reunidos, uma unidade bem definida, especialmente se levamos em conta a existência de marcações voco-gestuais que indicam o seu começo e fim – antes e depois dos quais acontece uma pausa, seguida de um rearranjo dos *performers* ou da sua dispersão temporária.

Por três dias, durante o período que se seguiu à finalização da festa, nos dedicamos a uma extensa gravação dos cantos de Hagaka, a partir do repertório de Tagukaré – principal cantor do ritual em questão nesta dissertação e também neto do morto homenageado. Pedimos a ele que executasse os cantos exatamente na ordem em que os aprendeu com seu avô. Os

cantos entoados por Tagukaré organizavam-se em conjuntos nomeados²⁹. Esses conjuntos, como nos explicou o próprio cantor, estavam associados a períodos bem definidos do dia e a partituras coreográficas, ou sequências de ações físicas, pré-estabelecidas.

Quase que inteiramente, a descrição que se segue reflete a ordem por meio da qual Tagukaré nos apresentou o seu repertório. Além disso, dentro do possível, procuro apresentar a quantidade de cantos que compõe cada conjunto, ou mesmo os nomes fornecidos por Tagukaré para cada um deles. Espero, assim, apresentar ao leitor um quadro de informações, o mais completo possível, a respeito das unidades mínimas que constituem o que poderia ser chamado de uma estrutura músico-coreográfica do Hagaka.³⁰

1 Cantos(-danças) da tarde

1.1 Centro-casa-canto – primeiro esquema básico

Itsuhutegoho (“feito para reunir”) é o nome atribuído a uma das formações coreográficas mais recorrentes e elementares do Hagaka, segundo explicação de uma de meus interlocutores. Talvez, ela o seja também de toda sequência ritual xingwana que inclua cantos e danças – constituindo uma de suas marcas estilísticas principais –, mas a verificação de tal hipótese não cabe ao presente estudo. Caracteriza-se, basicamente, tal como seu próprio nome indica, pelo “reunir” dos *performers* no centro da aldeia, o que tem como consequência a formação de um bloco coeso.

Levando em consideração todo o repertório músico-coreográfico do Hagaka, pode-se dizer que *itsuhutegoho* compõe diferentes conjuntos de cantos-danças, dentro dos quais desempenha um papel determinante. Contudo, também pode atuar como um elemento isolado de transição entre dois conjuntos mais complexos (ver págs. 60-61).

Em relação aos conjuntos marcados principalmente pela presença de *itsuhutegoho*, noto que eles se diferenciam entre si por uma série de pequenas variações. Em primeiro lugar, estão associados a diferentes períodos do dia e, portanto, localizados em diferentes momentos

²⁹ Os cantos que constituem o repertório musical de qualquer ritual xingvano organizam-se através do que os *kuiкуро* chamam de *gepa*, termo nativo usado para identificar conjuntos homogêneos e de mesma natureza e que poderia ser associado à noção de *suíte*, amplamente utilizada por Piedade (2004) em seu trabalho sobre o complexo de flautas *kawoká* entre os waurá do Alto Xingu (Fausto *et al* 2007; Franchetto, Santos & Mehinaku 2007a).

³⁰ A descrição que se segue baseia-se na documentação dos cantos de Hagaka concedida por Tagukaré, mas também em uma série de exegeses fornecidas por outros interlocutores e também em uma análise preliminar daquela documentação mais geral da *performance* ritual propriamente dita, que incluiu a gravação em áudio e vídeo de todas as sequências músico coreográficas do Hagaka.

da sequência ritual. Além disso, as séries de cantos associadas a cada um deles – do que se pode deduzir de uma análise preliminar e pouco especializada – distinguem-se umas das outras. Pode-se verificar, ainda, agora com maior segurança, alterações na maneira como a formação se desenvolve, e por vezes transforma-se em outra, dentro de cada um dos conjuntos que participa, à medida que se desloca através de diferentes ambientes – por exemplo, espaços abertos ou fechados – e, conseqüentemente, precisa adaptar-se a eles. Por fim, a presença dos “convidados” também caracteriza uma variação importante. É o que se percebe, por exemplo, no derradeiro conjunto de cantos-dança do Hagaka, quando as aldeias que participaram do ritual, entre elas a anfitriã e uma convidada, encontravam-se reunidas no centro da aldeia, embora cada uma formasse um bloco diferente (ver pág. 72).

Começo aqui por descrever a primeira vez em que *Itsuhutegoho* ocorreu no Hagaka de meados de 2009 na aldeia de Ipatse, caracterizando a sequência inaugural de cantos-danças da tarde. Essa sequência principia no centro da aldeia, desenvolvendo-se em seguida e sem interrupção ou pausa para dentro da casa do dono do ritual. Mais tarde, os *performers* refazem o trajeto, até finalizar, de volta ao ponto de partida. Identificarei essa sequência inaugural pela expressão esquemática “centro-casa-centro”, tal como fez Piedade (2004) para uma das “situações de *performance*” que observou ao longo de um ritual de flautas Kawoká entre os Waurá do Alto Xingu³¹.

a) Centro

Diariamente, em torno das 16hs30 da tarde, os homens, já paramentados, reuniam-se no centro da aldeia. Acomodavam-se, os mais velhos, em toras de madeira, enquanto os demais, permaneciam de pé, em geral formando pequenos grupos. Ambos, porém, se concentravam dentro do espaço circunscrito pelos limites de uma “casa dos homens” (*kuakutu*) invisível – porque a última havia sido queimada há cerca de dois anos e uma nova ainda estava para ser construída.

Sempre em torno das 17hs, pouco antes do sol se pôr e quando já somavam algumas dezenas, os homens dirigiam-se à frente da *kuakutu*, para darem início ao primeiro canto-

³¹ Piedade identificou três diferentes situações na *performance* de flautas *kawoká*. A primeira ele intitulou de “dentro da *kuwahuho*” (casa dos homens), a segunda de “entre a *kuwahuho* e a casa do dono-de-*kawoká*: centro-casa-centro”, e a terceira de “no pátio, em frente à *kuwakuho*”. Em relação à segunda situação, o autor afirma: “A situação centro-casa-centro é um tipo de conclusão de um ciclo diurno de flautas, e o sentido dessa performance reflete a ligação especial que se estabelece entre a casa onde habita o dono-de-*kawoká* e o *apapaatai*” (2004:128). *Apapaatai* é o termo waurá para o que os *kuikuro* chamam de *Itseke*.

dança do dia³². Um grito típico, entoado por um dos cantores, mas que previa uma resposta da maioria, dava início à ação: “Ihoo! Ho, ho, ho...”. Os *performers* encontravam-se reunidos no centro da aldeia, embora divididos em dois grupos. Esses grupos dançavam voltados um para o outro, deslocando-se para frente e para trás, sem mudar de direção, no entanto.

Pouco depois dos homens terem começado a dançar, avistavam-se meninas correndo do interior de suas casas em direção ao pátio central. Mais lentamente, aproximavam-se, sinuosas, as mulheres. Devidamente adereçadas e portando pinturas corporais na parte inferior das pernas, juntavam-se aos homens, formando pares³³. Aqueles, dançavam com seus ‘dardos’³⁴ apoiados nos ombros, a passos marcados por um pulso forte, acentuado pelo pé direito. Deslocavam-se de braços dados com as mulheres, as quais se movimentavam, por sua vez, de maneira particular – mais eretas que seus parceiros, elas balançavam o braço que lhe restava livre em movimento pendular, à altura da cintura.

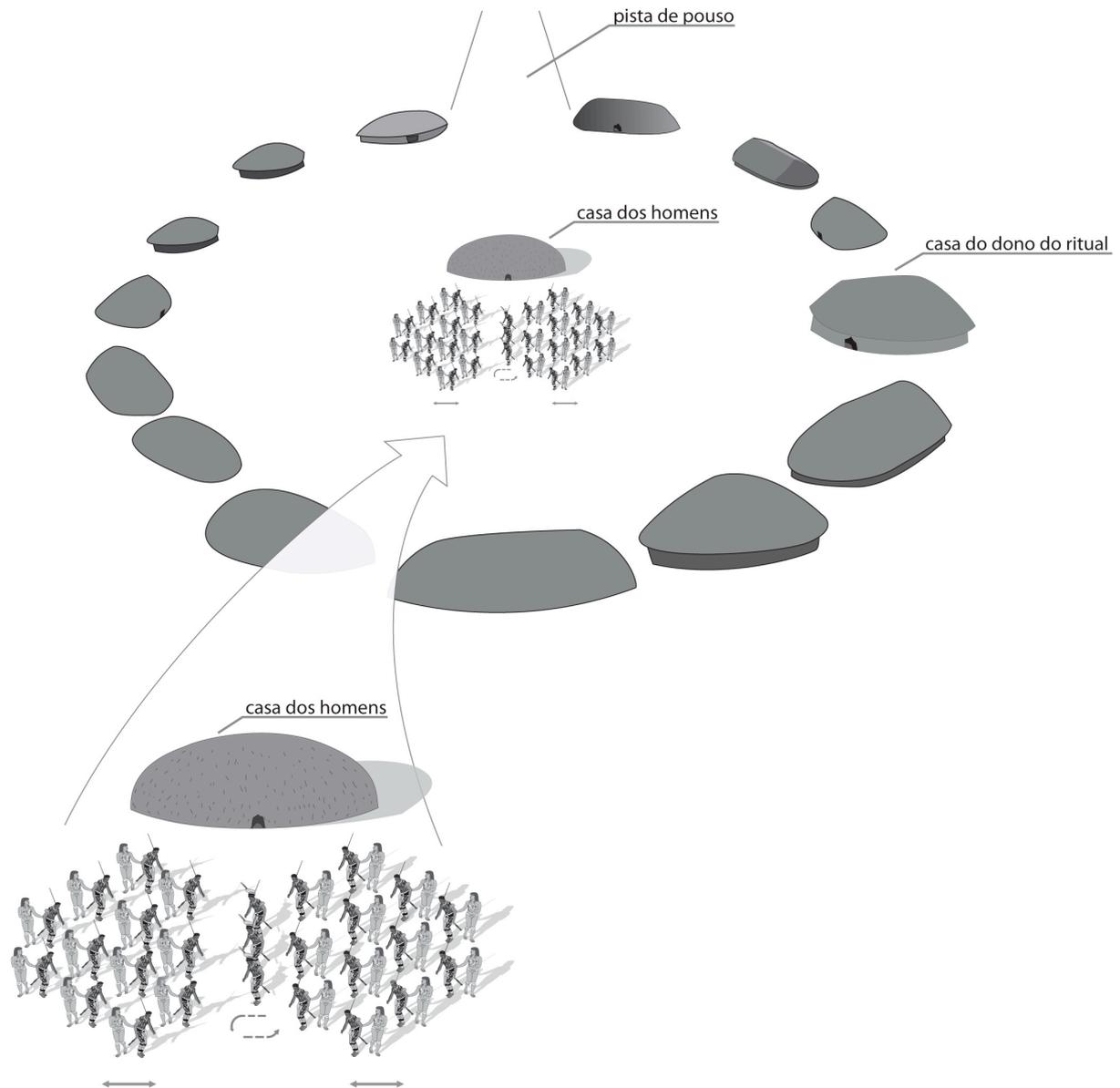
Já nesse primeiro momento podia-se perceber o padrão que foi identificado por Menezes Bastos (1989) como “núcleo-periferia”: no centro da formação, i.e. na zona de contato entre os dois grupos formados, encontravam-se os especialistas rituais, ou seja, os cantores (*eginhoto*) e personagens (*tihikinginhü*) principais da festa. Esse padrão foi verificado em todas as demais ações músico-coreográficas do Hagaka observado em julho de 2009. No caso em tela, o movimento dos cantores possuía, ainda, uma certa autonomia em relação ao movimento da maioria. As suas idas e vindas, ao contrário dos demais dançarinos,

³² Aqui refiro-me ao “dia”, tal como o entendemos em nossa sociedade, por não ter coletado, eu mesma, nenhuma afirmação nativa que sugerisse uma concepção original a seu respeito, que se pudesse confirmar por um padrão de organização das ações rituais. Segundo Menezes Bastos (1989), entretanto, “o ‘dia’, para os KM (Kamayurá), inicia-se com o fim do crepúsculo. Desta maneira, seu ‘dia’ pode ser entendido como estando cerca de 18-19 horas ‘atrasado’ – ou mais ou menos 5-6 horas ‘adiantado’ – em relação ao ‘nosso’. Tento comunicar isso usando a sinalização $\underline{x-x+1}$, onde o ‘dia’ KM se traduz como o espaço de tempo que vai da noitinha do dia \underline{x} até o fim do crepúsculo do dia $\underline{x+1}$. Observo, finalmente, que, dentro deste esquema temporal, o *payemet*, ‘roda de pajés, parece constituir-se como uma espécie de zero hora, ponto neutro de articulação entre dois ‘dias’.” (1989:87-88) Tal concepção kamayurá a respeito da passagem do tempo, organiza a descrição de Menezes Bastos de um Jawari observado entre os Kamayurá do Alto Xingu no ano de 1981.

³³ Segundo o que me explicaram algumas mulheres kuikuro, os pares que se formam ao longo do ritual de Hagaka não são definidos aleatoriamente ou no momento mesmo da *performance*. Ao contrário, a escolha é feita antes de começar a festa e as duplas devem se manter fixas até o final. Entre os kuikuro, maridos e esposas nunca dançam juntos em rituais públicos. Em geral, ao que parece, os pares são formados por primos, sendo a mulher quem, mais comumente, faz o convite ao futuro parceiro – certamente com o consentimento prévio de seu marido ou mesmo como sugestão sua.

³⁴ Objetos utilizados no Hagaka, exclusivamente pelos homens. Fabricados na fase intra-tribal do ritual, tais apetrechos os acompanham durante quase todas as situações de *performance* músico-coreográfica. São manipulados de diversas maneiras, ora encontram-se apoiados nos ombros, ora estão voltados para o chão, em outros momentos são atirados contra o *kuge hutoho* e, mais tarde, literalmente lançados contra os membros da aldeia convidada. Desempenham, ao mesmo tempo, importante função no acompanhamento rítmico-musical. “Note-se que todos os participantes – como eu disse, paramentados – traziam à mão, em feixe, seus ‘dardos’ e ‘propulsores’ de *Yawari* (...). Estes implementos, de acordo com o que logo se ouvirá, entrechocados, produzirão ‘acompanhamento’ para as músicas-danças” (Menezes Bastos 1989:108).

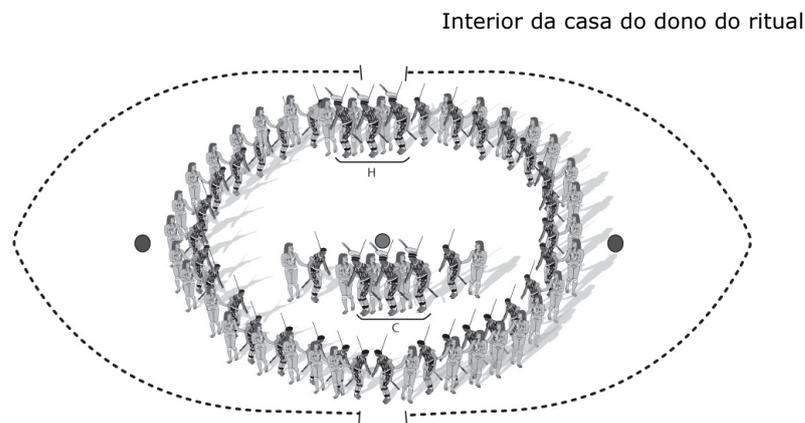
dependiam de uma mudança de direção, a qual realizavam girando o corpo no sentido anti-horário.



b) *Üngalü* (dentro da casa)

Num certo momento, sem haver interrupção aparente na sequência dos cantos, o “bloco” deslocava-se todo em direção à casa de Jakalu, o dono do ritual. Já no seu interior, distribuíam-se os pares da seguinte forma: fazia-se uma grande roda em torno do poste central, para o qual todos estavam voltados. Os três *hitse-huegü*, i.e. aqueles que seriam os primeiros lançadores de dardos a duelar contra os adversários da aldeia convidada, se

estabeleciam na região da porta dos fundos da casa. Já os cantores e demais personagens principais concentravam-se na parte anterior da casa, exatamente entre a porta de entrada e o poste central, extravasando os limites do grande círculo formado. Todos dançavam no mesmo lugar, não havendo deslocamento no espaço.



H: Hitse Huegü
C: Cantores

c) Centro

Quando se completavam os cantos feitos para serem executados no interior da casa de Jakalu, o grupo de homens, encabeçado pelos três *hitse-huegü*, procurava novamente o espaço aberto, dirigindo-se de volta ao centro da aldeia. Chegando ao ponto de onde haviam partido, exatamente à frente da *kuakutu*, a primeira ação músico-coreográfica da tarde finalmente chegava ao fim, tendo como marco o mesmo grito que, em todas as vezes, anunciou o seu começo. Depois disso, dispersavam-se os dançarinos, permanecendo, contudo, nas imediações da *kuakutu*. Já as mulheres, traçavam uma reta, apressadas, em direção à casa do dono do ritual, desaparecendo em seu interior.

1.2 Variação do primeiro esquema básico

O esquema centro-casa-centro, que caracteriza o primeiro conjunto de cantos-danças da tarde, pode sofrer variações. No dia 16 de julho, cerca de 24hs antes da chegada dos Waurá à aldeia de Ipatse, o que se verificou foi o seguinte: em vez de entrarem na casa do dono do ritual, os homens permaneceram do lado de fora, rente à porta de entrada, mantendo a mesma formação e o mesmo tipo de movimentação que haviam desempenhado no centro da aldeia.

Depois de alguns minutos, esse grupo se moveu na direção da próxima casa que compunha, no sentido anti-horário, os limites da arena *kuikuro*. Daí por diante, avançou, repetindo o sentido e a forma do deslocamento, de modo a colocar-se, sistematicamente, de frente para todas as principais casas da aldeia, até concluir o circuito, retornando ao ponto de partida. Novamente de frente para a fachada da casa de *Jakalu*, não demorou muito, o bloco partiu, enfim, na direção do centro da aldeia, para, ali, finalizar.

Se com o que foi chamado de esquema básico do primeiro conjunto de cantos-danças da tarde estabeleceu-se uma conexão entre a *kuakutu* e a casa do dono do ritual, onde habitam os parentes mais próximos do morto homenageado, na variação em questão a conexão se amplia, atingindo as demais casas da aldeia.

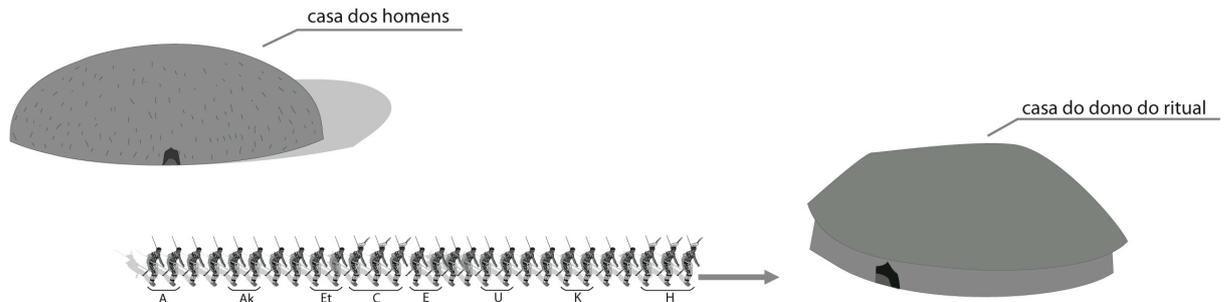
1.3 Centro-casa-centro – segundo esquema básico

Da mesma forma que *itsuhutegoho*, *sahugagülü* (“a fila dele”) é o nome dado a uma formação coreográfica bem definida – neste caso, basicamente, uma fila – que constitui, caracterizando-o fortemente, o segundo conjunto de cantos-danças da tarde. Esse conjunto poderia ser encarado como um desdobramento do primeiro. Afinal, , ambos apresentam um esquema básico similar.

a) Centro

A cada dia de festa, sempre que se finalizava o primeiro conjunto de cantos-danças da tarde, não demorava muito, formava-se uma grande fila que, do centro da aldeia, apontava para a casa do dono do ritual. As mulheres nunca estavam presentes nesta ocasião. Os homens desfilariam sozinhos, em fila indiana, com seus dardos apoiados nos ombros. O novo conjunto tinha início com o mesmo grito que marcava o começo e o fim do anterior. Os personagens principais distribuíam-se ao longo da fila na mesma ordem em que haviam sido escolhidos e que também orientaria a sequência dos duelos no ápice da festa, quando da chegada dos convidados. Assim, os três *hitse huegü* vinham à frente, seguidos pelos demais pares de “pássaros” e “jaguares”, *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutinho*, *agisa kuegü* e *ahua*. Cada par encontrava-se separado do outro por homens que não possuíam papéis bem definidos, de modo que, quando o olhar já estava treinado, era possível distinguir claramente os personagens do *Hagaka*, distribuídos do início ao fim da fila, homoganeamente. Os cantores concentravam-se bem no meio do grande cordão. Antes deles vinha o par de *ekege*, onça pintada e, mordendo seus calcanhares, *ekege tuhugutinho*, a onça preta. A fila ia do

centro da arena ao interior da casa do dono do ritual, mais tarde refazendo o trajeto no sentido contrário. Como nos cantos-danças descritos anteriormente, os *performers* avançavam em ritmo binário através do seu passo característico: joelhos dobrados, tronco inclinado para a frente e acentuação do pé direito.

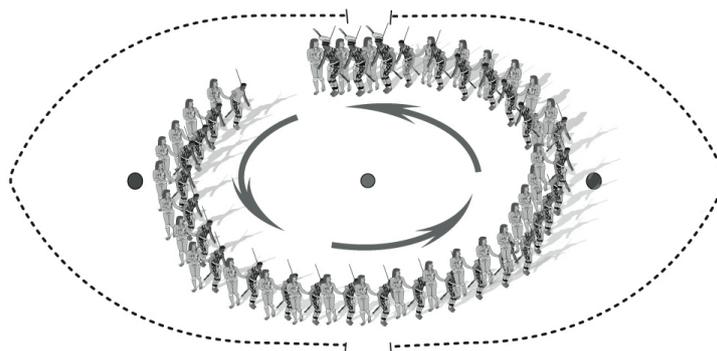


H: Hitse Huegü
 K: Kaka Huegü
 U: Ugonhi
 E: Ekege
C: Cantores
 Et: Ekege Tuhugutinhü
 Ak: Ahisa Kuegü
 A: Ahua

b) *Üngalü* (dentro da casa)

A grande fila entrava toda dentro da casa do dono do ritual. As mulheres, que em seu interior aguardavam aquele momento, reencontravam seus pares e juntavam-se a eles na dança. A sequência dos dançarinos não se desfazia e mantinha a sua ordem, o que variava era apenas o espaço em que evoluía. Os pares circulavam, no sentido anti-horário e em fila, o poste central da casa de Jakalu e, como o ambiente não era grande o suficiente para acolher uma única grande roda, faziam-se duas, uma dentro da outra.

Interior da casa do dono do ritual

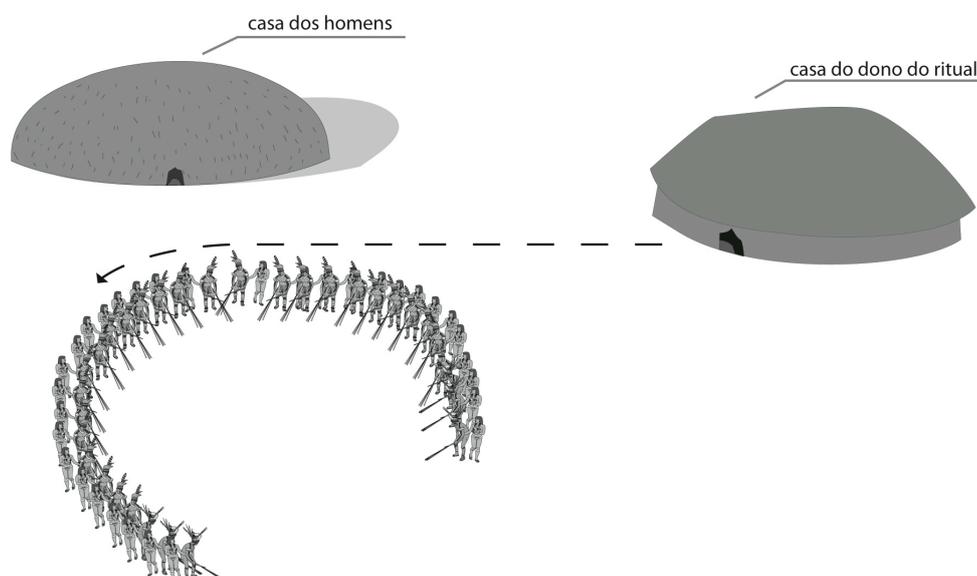


c) Centro

Finalizada a série de cantos própria para ser executada dentro da casa do dono do ritual, os *hitse-huegü* puxavam o cordão para o lado de fora. Entretanto, os homens não voltavam ao centro da aldeia da mesma maneira que o haviam deixado. Deslocavam-se, dessa vez, segurando os dardos com as duas mãos e batiam suas pontas, compassadamente, contra o chão. As mulheres seguiam ao seu lado, mantendo os pares, que seriam os mesmos até o final da festa.

A fila evoluía até a praça central, formando, por fim, um grande círculo no espaço – um círculo aberto, porém, que não se fecharia nunca, porque não passava de uma transformação daquela fila original, de pontas bem definidas, onde os primeiros mantinham a sua diferença em relação aos últimos.

Aquele mesmo grito finalizava a ação. Faltavam poucos minutos para o sol se pôr. Os dançarinos, entre homens e mulheres, dispersavam-se – muitos iam em direção à Ipatse (“pequena lagoa”) para tirar a tinta do corpo e o calor da festa.



1.4 Variação do segundo esquema básico

No dia 13 de julho, depois de girar dentro da casa do dono do ritual, a grande fila, em vez de retornar ao centro da aldeia, dirigiu-se à próxima casa que, da direita para a esquerda, seguia-se àquela dentro da qual evoluía. Não houve canto, porém, que embalasse os

dançarinos nesse trajeto. Apenas quando penetravam no interior das casas, eles cantavam e dançavam, tal como haviam feito na primeira. Dessa forma, passaram por todas as grandes casas que constituem a arena kuikuro, indo em fila e silenciosos de uma a outra, para cantar e dançar dentro delas. De volta à casa de Jakalu e depois de cumprirem uma quantidade de voltas em seu interior, seguiram em direção ao centro da aldeia tal como no esquema básico: já não mais apoiavam seus dardos nos ombros, mas os entrechocavam contra o chão, compassadamente.

2 Cantos(-danças) da noite

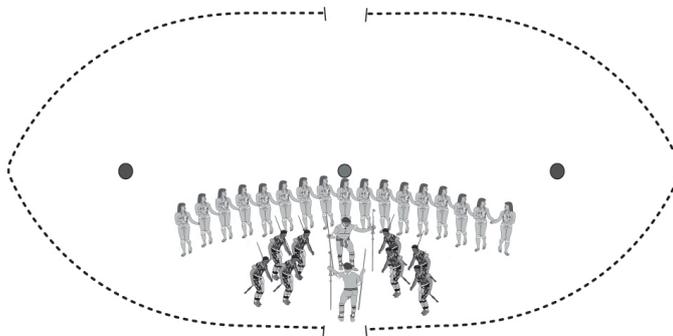
Kohotsingo (“aqueles que são do final da tarde”) foi o nome dado por Tagukaré ao conjunto de cantos feito para ser executado no período compreendido pelo fim do crepúsculo e o começo da madrugada. Portanto, salvo raras exceções, sempre em torno das 19hs, com o cair da noite, executava-se o novo conjunto, exclusivamente no interior das casas, a começar pela casa do dono do ritual.

O grupo de homens e mulheres que participavam da ação, que envolvia canto e dança também, partia da casa de Jakalu, para depois passar por todas as principais casas da aldeia, uma a uma e em sentido anti-horário, até completar o círculo, voltando ao ponto de partida. Toda vez que o grupo fechava um ciclo, podia-se ou não começar uma nova volta. Havia uma quantidade de cantos a cumprir, o que deveria determinar o número de voltas a serem dadas, mas, em geral, era o cantor quem decidia, levando em conta uma série de fatores, se deveriam seguir em frente ou parar por ali. De modo que a cada noite o número de voltas poderia variar. Mas sempre que se completava um círculo, fazia-se uma breve pausa dentro da casa de Jakalu e os participantes serviam-se do mingau de mandioca que era oferecido ali.

Os homens não carregavam seus dardos e a pintura corporal era moderada. A ação concentrava-se na parte anterior das casas, entre seus postes centrais e portas de entrada. As mulheres dançavam de mãos dadas, umas ao lado das outras, compondo, quando já eram muitas, uma linha semicircular. Avançando todas juntas, para frente e para trás, em ritmo binário e com acento do pé direito, elas envolviam os homens, que formavam, estes sim, um grupo fechado, com pelo menos um cantor ao centro. Esse cantor, necessariamente, devia ter um outro homem a sua frente. Os dois formavam uma espécie de par mínimo da formação, ou seja, não haveria canto se ao menos eles não estivessem presentes. Nota-se que, ao mesmo tempo, eles eram os únicos a portarem dardos. Segurando um a cada mão, apoiavam-nos

contra o chão, como se fossem bengalas. O tempo da música era marcado pela batida de seus dardos no chão, como complemento ao acento dos pés.

Interior da casa do dono do ritual



O canto era forte, favorecido pela acústica das casas, e ouviam-se muitos gritos. O ambiente era tomado por uma nuvem espessa de poeira produzida pela pisada dos dançarinos. Havia sempre uma certa excitação, especialmente entre os mais jovens. A participação era intensa e a cada volta crescia o número de pessoas que se somavam à dança. Na caminhada entre uma e outra casa, apesar da pouca luz ou talvez por sua causa, aqueles que desejavam se encontrar, assim o faziam. Muito flerte, paqueras e namoros de fato.

3 Cantos(-danças) da madrugada

Ahegititoho (“feito para amanhecer”) denomina o conjunto de cantos feito para ser executado no período compreendido entre a alta madrugada e o prenúncio da alvorada. Assim, sempre em torno das 2hs30 da manhã, iniciavam-se novos cantos-danças no interior das casas. A estrutura coreográfica era a mesma do conjunto descrito anteriormente; diferentes eram os cantos associados a ela. A quantidade de gente que participava da ação era menor também – em geral, não passavam de uma dezena, entre homens e mulheres. Era nesse momento que os mais velhos assumiam o protagonismo da cena. Em uma das noites, as mulheres não passavam de cinco e aparentavam, todas, idade avançada. Os homens eram apenas dois: um velho cantor e outro que dançava a sua frente, fazendo o canto de resposta.

É preciso considerar, entretanto, uma exceção. Na madrugada do dia 18 de julho, a última da festa, muitos homens e mulheres participaram dos cantos-danças da madrugada no interior das casas. Além disso, todos portavam, especialmente os homens, pinturas corporais e adereços sofisticados. Eles também carregavam seus dardos, apoiados nos ombros, como de

costume. Naquela madrugada todos os homens, em sua maioria, permaneceram acordados, preparando-se em festa para os duelos que começariam nas primeiras horas do dia que estava para nascer.

4 *Hüge Hokitsoho* (“para afiar a ponta da flecha”)

À medida que se aproximava o momento da chegada dos convidados, novas ações surgiam em meio a uma sequência que tendia a se repetir sem variação ao longo dos dias. *Hüge hokitsoho* aconteceu, pela primeira vez, ainda na fase intra-tribal da festa, no dia 12 de julho, exatamente a cinco dias da chegada dos waurá. Depois disso, voltaria a ser executada apenas no dia 17, poucos instantes antes da entrada oficial dos convidados em Ipatse.

Hüge hokitsoho localiza-se, idealmente, entre os conjuntos de cantos-danças da tarde, exatamente após aquele onde *sahugagülü* (“a fila dele”) desempenha papel determinante (ver págs 50-53). Aliás, chama a atenção a semelhança entre a última formação deste conjunto – quando os *performers*, organizados em fila indiana, deixam de apoiar seus dardos nos ombros e passam a percutí-los contra o chão – e aquela por meio da qual *hüge hokitsoho* é executado inicialmente. O que nos faz supor, talvez, que a passagem de um para outro conjunto ao longo da sequência ritual se dê de maneira contínua, sendo facilitada por certos mecanismos de ligação e transição.

Hüge hokitsoho constitui um conjunto de sete cantos (ou rezas)³⁵, desempenhado através de uma partitura coreográfica bem definida, intimamente relacionada a alguns dos episódios que figuram nas narrativas míticas de origem do Hagaka, como se verá mais tarde. Cada um de seus cantos possui um nome e constitui-se, por sua vez, como um subconjunto, na medida em que reúne uma certa quantidade de peças musicais. O primeiro deles (*hüge hokitsoho*) contém três peças, o segundo (*ekege tuitoho*), duas, o terceiro (*sagankuegü*), três, o quarto (*tsamu tsamu*), uma, o quinto (*kaká*), o mesmo do anterior, o sexto (*taugi*), cinco peças, e o sétimo (*aulukumã igeipügü*), duas – lembrando que a quantidade exata de peças de cada um desses subconjuntos nos foi fornecida por Tagukaré.

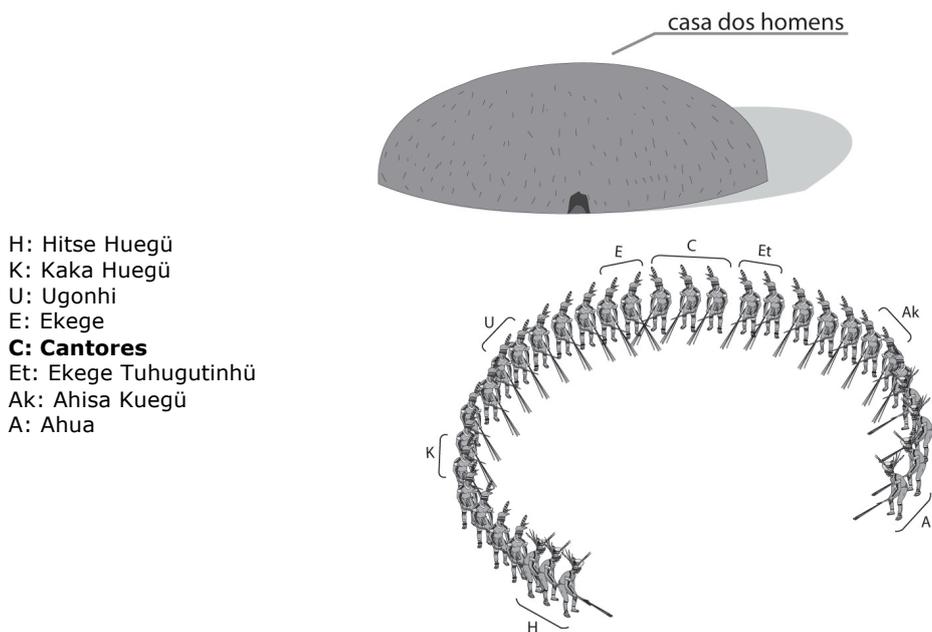
³⁵ Há uma ambigüidade na maneira como os cantores *kuikuro* se referem a determinados conjuntos de cantos do Hagaka, entre eles *hüge hokitsoho*. Diferente dos cantos da tarde, da noite e da madrugada, que foram categorizados como cantos mesmo, *hüge hokitsoho* estaria entre aqueles cuja identificação não seria tão clara ou estanque. Quando pedia que me explicassem o significado do seu nome, diziam que *hüge hokitsoho* era a “reza para afiar a ponta da flecha”. Mas quando procuramos confirmar se esse conjunto se referia mesmo a um agregado de rezas e não de cantos, os cantores balançaram, dizendo “é reza, mas também é canto”. Como se pudesse haver um certo gênero vocal, ou musical, que estivesse a meio caminho de um extremo caracterizado invariavelmente como canto e outro, como reza. Voltarei a esse tema no próximo capítulo desta dissertação.

Deve-se dizer, por fim e antes de passar para a descrição da ação performática propriamente dita, que os cinco primeiros subconjuntos de *Hüge hokitsoho* são todos desempenhados através de uma mesma formação coreográfica, ocorrendo duas variações importantes e bem marcadas apenas quando se passa à execução de *taugi* e, depois, de *aulukumã igeipügü*.

4.1 *Hüge hokitsoho, ekege tüitoho, sagankuegü, tsamu tsamu e taká*

Hüge hokitsoho foi executado duas vezes durante o Hagaka observado em julho de 2009 na aldeia de Ipatse. Nessas duas ocasiões o que ocorreu foi o seguinte: em vez de dispersarem-se, os *performers* permaneceram no centro da aldeia, mantendo o grande círculo aberto, formado ao final do último esquema básico de cantos-danças da tarde (ver pág. xx). Eles estavam, assim, prontos para darem início a execução de *Hüge hokitsoho*. Portanto, depois de alguns instantes de pausa, começaram a marcar o tempo da nova música, batendo, seguidamente e ao mesmo tempo, com as pontas de seus dardos contra o chão. As mulheres, por sua vez, deixaram a cena, voltando para suas casas.

A duração de cada peça musical – entre aquelas que constituem os cinco primeiros subconjuntos de *hüge hokitsoho* – era determinada pelo tempo que se levava para todos os personagens principais da festa – *hitse huegü, kaká huegü, ugonhi, ekege, ekege tuhugutihu, agisa kuegü e ahua* – “apresentarem-se”. Esses personagens encontravam-se distribuídos ao longo da fila transformada em círculo na sua ordem original e, dos seus lugares, proferiam, um a um, os seus “sons” característicos, aos quais a massa respondia com a sua expressão vocal principal: “Ihoo! Ho... ho... ho...”. Ao fim de cada rodada de “apresentações”, os cantores lideravam um novo grito – exclusivo de *hüge hokitsoho* –, e do chão apontavam seus dardos para o céu. Esse gesto-som era executado duas vezes por todos os participantes, marcando o fim de uma peça e o começo de outra. Foram dez rodadas de “apresentação”, se levarmos em conta o total de peças que compõem os primeiros subconjuntos de *hüge hokitsoho*.



Porém, durante a execução de *ekege tüitoho* (“o fazer das onças”), ocorria uma variação coreográfica notável. Em cada uma das duas peças que constituem esse subconjunto, um dos dois pares de onça – *ekege* (onça pintada) e *ekege tuhugutinhü* (onça preta) – evoluía para o centro do círculo, realizando uma dança individual. Contudo, os membros de cada par deveriam entrar no círculo individualmente, ou seja, só depois que o primeiro retornasse do seu solo, o segundo poderia iniciar o dele. No entanto, ambos corriam com seus troncos levemente flexionados para a frente e carregavam seus dardos divididos entre uma e outra mão, arrastando-os contra o chão, na direção contrária daquela em que evoluíam.

Quando questionados por mim, sobre a razão de só Onça dançar no meio do círculo e nenhum outro personagem mais, os especialistas da festa me deram todos uma resposta mais ou menos similar.

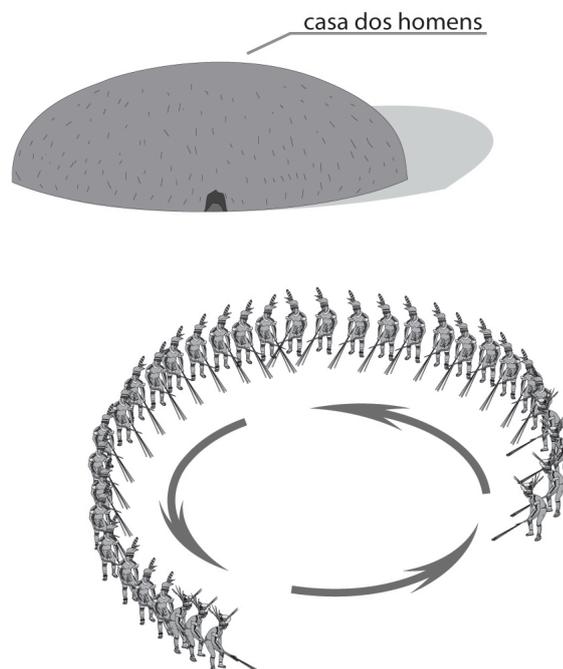
Ngene anetügü anügü atehe
 Por que ela é o chefe dos animais
Ngene anetügü hekise “Onçai”
 Onça é o chefe dos animais
 (...)

Anetü hekisei
 Ela é o chefe
Üleatehe hegei tsijondati atühügü
 Por isso que ele ficou no meio da gente
“Onça” atühügü tijondati atühügü üleatehe
 Por isso que Onça ficou no meio da gente
Kindoto

Campeão de luta
Kindoto ekisei üleatehe hegei atühügü
Ela é campeão de luta, por isso ele ficou (no meio da gente)
(...)
Sügühütu
Costume dela
Sügühütutsü hegei
Assim é o costume dela

4.2 *Taugi*

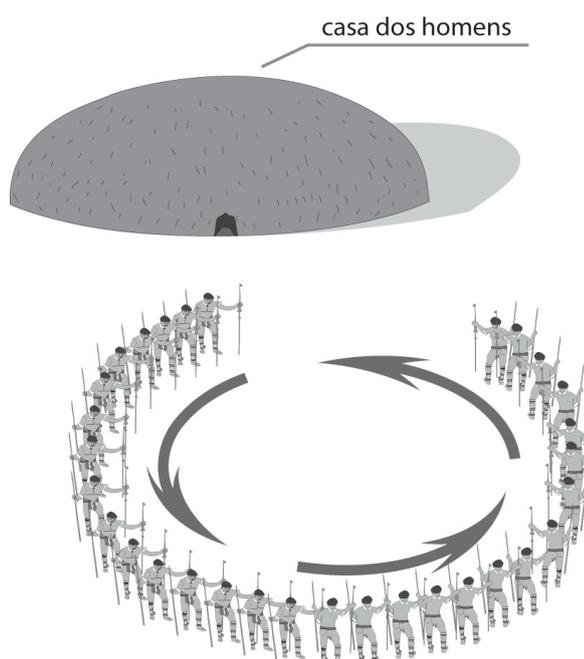
Finalizados os cinco primeiros subconjuntos de *Hüge hokitsoho*, dava-se início ao sexto, denominado *taugi*. A execução de *taugi* implicava uma mudança significativa na estrutura coreográfica: a fila era colocada em movimento, passando a evoluir no espaço, em sentido anti-horário. As “apresentações” dos personagens, contudo, continuavam definindo a unidade das peças, e os dardos continuavam a ser batidos contra o chão, marcando o tempo da “reza” e, de certa forma, definindo a sua intencionalidade; afinal não podemos esquecer de que ainda se trata de *Hüge hokitsoho*, ou a “reza para afiar a ponta da flecha”.



4.3 *Aulukumã igeipügü* (o ressucitar de *Aulukumã*)

Finalizado *taugi*, ocorria uma nova variação coreográfica, mais uma vez associada a uma transição musical. A execução de *aulukumã igeipügü* vinha acompanhada de uma ação

física cuja estrutura pode ser resumida da seguinte forma: tal como no conjunto anterior, os *performers* deslocavam-se em fila e no sentido anti-horário, reiterando, a cada volta, um círculo invisível impresso no centro da arena *kuikuro*. No entanto, seus dardos funcionavam agora como um terceiro apoio para o deslocamento, carimbados contra o chão como se fossem bengalas. O ritmo do deslocamento também era outro, mais lento, duas vezes. Durante a execução de *aulukumã igeipügü*, o dono do ritual sempre se colocava em meio ao círculo de dançarinos, trazendo com ele uma tigela de mingau de mandioca, a qual ele entregava ao *tajope* para que este pudesse oferecê-la aos participantes.

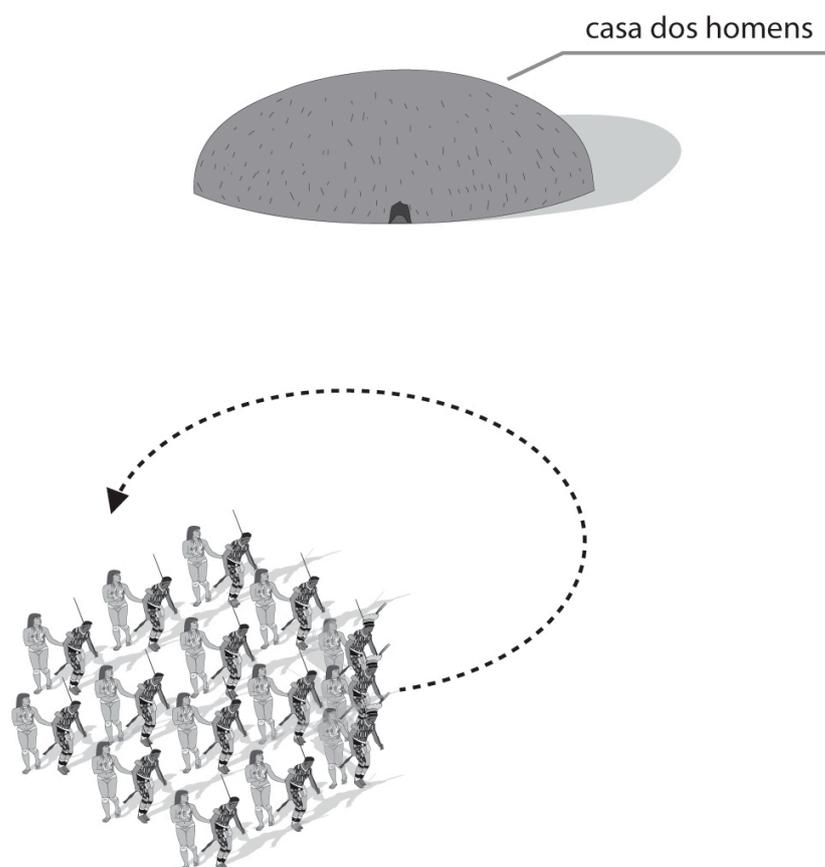


5 *Itsuhutegoho* ("feito para reunir")

Sempre que se finalizava *aulukumã igeipügü*, os *performers* proferiam o seu grito típico: "Ihoo! Ho... ho... ho...", anunciando o fechamento de *Hüge hokitsoho*. Porém, esse grito parecia também anunciar a abertura de um novo conjunto. Assim, depois de uma breve pausa e tendo permanecido nas mesmas posições da formação anterior, os *performers* passavam a marcar com os pés um tempo duas vezes mais acelerado. Em seguida, aproximavam-se uns dos outros, fechando a roda até formarem um bloco compacto e coeso. Este bloco acabava por envolver completamente os donos do ritual, que, desde a execução de *aulukumã igeipügü*, tinham permanecido parados no meio do círculo, agora desfeito.

O bloco passava a evoluir no espaço, mantendo a mesma lógica de deslocamento circular, que orientava a ação anterior. Os *hitse huegü* permaneciam à frente dos demais, mas agora já não estavam em fila e, sim, um ao lado do outro. A cada dez passos dados, em média, esses personagens giravam o corpo 180° e davam, em menor quantidade, outros no sentido contrário. Esse giro era acompanhado pelos homens que estavam próximos deles. Os que vinham mais atrás, no entanto, mantinham a direção inicial, de modo que, por um breve momento, formavam-se dois grupos, dançando um de frente para o outro, de maneira similar ao que se passava na formação inicial do primeiro conjunto de cantos-danças da tarde – *itsuhutegoho* (ver pág. 46-48). Logo em seguida, porém, os *hitse huegü* faziam novo giro, retomando o sentido anterior e todo o bloco voltava, então, a avançar na mesma direção. Ao final, o mesmo grito que havia iniciado a sessão marcava o seu fim.

Não posso deixar de ressaltar que se trata aqui de uma brevíssima sessão, à qual Tagukaré não associou nenhum conjunto de cantos específico – possivelmente sendo executadas aí apenas algumas poucas peças repetidas de um outro conjunto.



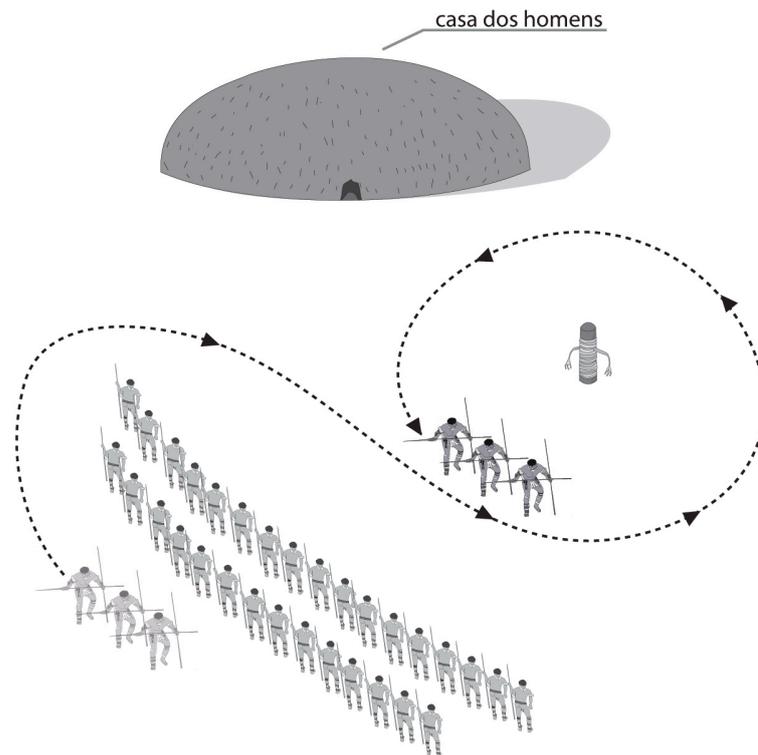
6 *Kuge hutoho hejü* (“flechar o ‘boneco’”)

Idealmente, mas não exclusivamente, em seguida à *huge hoktiso* – *itsuhutegoho* atuando como um aparente elemento de transição – dava-se início a uma estrutura coreográfica complexa, através da qual diferentes formações eram executadas, umas desdobrando-se nas outras, mas todas voltadas para a realização de uma mesma ação: *kuge hutoho hejü*. Este foi o nome dado por um de meus interlocutores à ação ritual de flechar a efígie antropomorfa ou o que é mais frequentemente identificado entre os *kuikuro* como “boneco”, cujo termo original é, no entanto, *kuge hutoho* (“desenho de gente”).

Todavia, a efígie não era aí o único alvo; através dela uma outra figura seria atingida, se não pela ponta da flecha, certamente pela ponta do verbo. Porque, ao mesmo tempo que se confrontava a efígie com movimentos de ataque, o *performer* proferia contra ela xingamentos e impropérios que, no entanto, estavam endereçados discursivamente a outro destinatário – um “primo”, presente entre os homens da aldeia convidada. O que parecia ocorrer, então, era uma afronta indireta, onde uma vítima de imitação substituíria a vítima real.

Concretamente, a ação começava com os *performers* dispostos em duas ou três linhas paralelas e organizadas de frente para o *kuge hutoho*. Aquele mesmo grito típico marcava o começo de uma nova série de peças musicais, ao todo três. Os *hitse huegü* encontravam-se destacados da maioria. Partindo da retaguarda daquela formação inicial, eles circulavam o grupo pelo seu lado esquerdo – avançando, um atrás do outro, o primeiro, o segundo e o terceiro, através de um movimento singular³⁶. Em poucos instantes, ficavam de frente para o *kuge hutoho* e a partir daí, sem interromper o fluxo do seu deslocamento, passavam a circulá-lo. No espaço de uma volta completa realizavam três pausas, onde, em cada uma delas, colocavam o joelho direito no chão, apontando os dardos na direção da efígie, como se eles se convertessem num par de arco e flecha. Tendo concluído a volta, faziam uma breve pausa. Eles estavam novamente de frente para o *kuge hutoho*. Nesse momento, finalizava-se a sessão de cantos, marcada pelo mesmo grito que havia anunciado o seu início, e todos os homens lançavam-se, então, na direção da efígie, desempenhando um “sapateado” acelerado, com os braços abertos e dardos em punho. Não chegavam a tocá-la, no entanto.

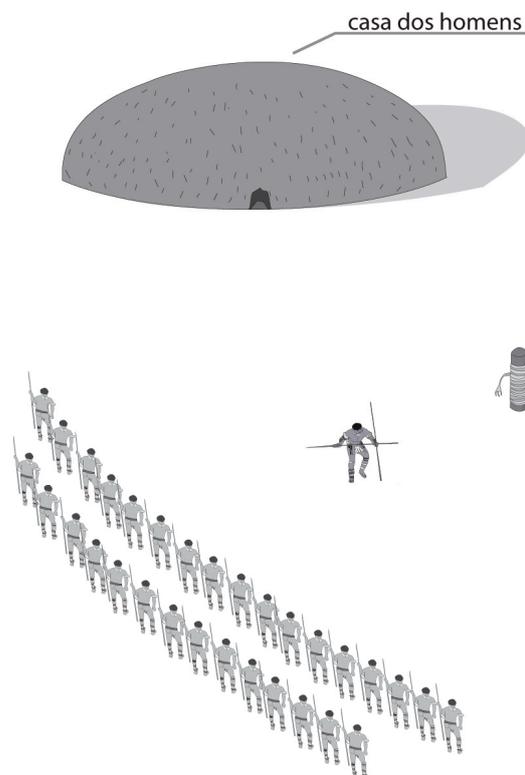
³⁶ Os três personagens executavam o mesmo movimento. Sua coluna estava levemente curvada para a frente, o que os colocava numa posição de equilíbrio instável. Ao mesmo tempo, realizavam pequenos saltos, executando uma troca de pés acelerada, onde os joelhos não passavam da altura da cintura. A sua cabeça acompanhava o movimento dos pés, apontando para a direção daquele que tocava o chão e assim por diante.



Após os homens se recomporem e retornarem às suas antigas posições, os *hitse huegü* executavam, um a cada vez, um movimento similar aquele executado pelos seus companheiros. A diferença é que dessa vez o movimento tinha como conclusão um ataque concreto ao *kuge hutoho*. Seu corpo disparava na direção da efígie através de um sapateado ofensivo, de compasso acelerado e acento no pé esquerdo, que levantava poeira. Porém, antes de tocá-la com a ponta de seus dardos, faziam uma breve pausa, ao longo da qual efetuavam uma série de improvisos verbais, de conteúdo mordaz, imediatamente celebrados por todos os outros homens, que proferiam o seu grito típico mais uma vez.³⁷

Finalizados os ataques dos três *hitse huegü*, um grupo de crianças precipitava-se contra a efígie imitando o ataque executado pelos primeiros, com a diferença de que não o faziam individualmente, mas todas juntas, num rompante, e não proferiam qualquer xingamento. Depois das crianças, era a vez dos homens adultos, entre *tigikinginhü* (personagens) e dançarinos “comuns”, realizarem, um a um, o seu “sapateado” de carga. Os *tigikinginhü* não poderiam, contudo, subverter a ordem que os organizava ao longo de todas as ações músico-coreográficas do ritual.³⁸

³⁷ Os ataques verbais dirigidos à efígie antropomorfa do Hagaka são tratados com mais cuidado no Cap. 3 desta dissertação, onde também apresento alguns exemplos de xingamentos proferidos durante o ritual observado em julho de 2009 na aldeia de Ipatse.



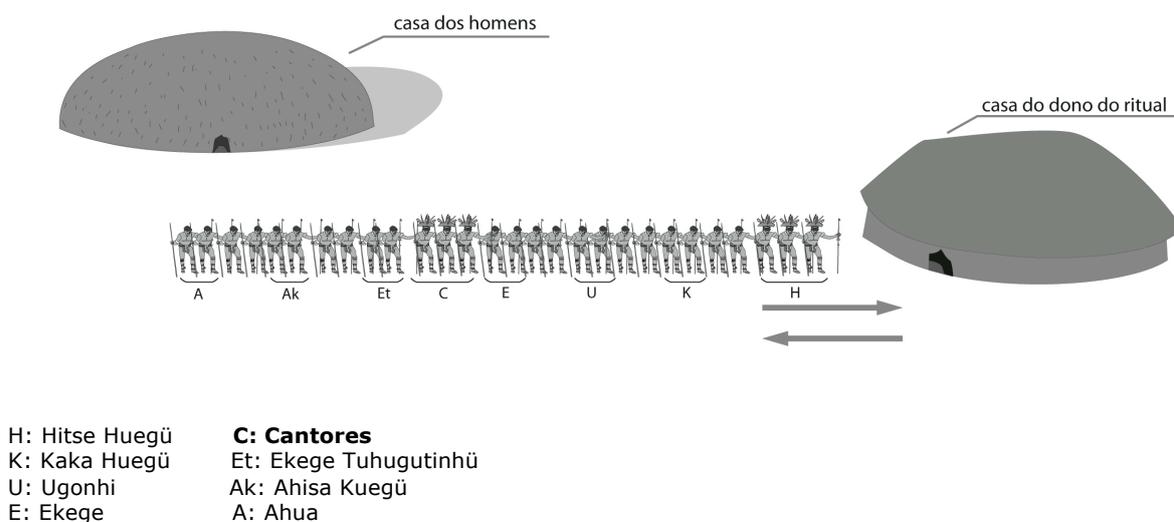
Na fase intra-tribal do ritual, i.e. antes da chegada dos convidados, *kuge hutoho hejü* tinha um caráter de ensaio-treino. A ação só completava o seu sentido quando os adversários rituais estavam presentes, estabelecendo, em oposição aos anfitriões, um campo relacional de enfrentamento e desafio, ainda que verbal. Entretanto, no *Hagaka* de 2009, isso ocorreu apenas duas vezes: a primeira, na noite da chegada dos convidados, logo após a sua entrada oficial em Ipatse; a segunda, nas primeiras horas do dia seguinte, depois de uma nova entrada dos convidados no espaço aldeão. O que se deu nessas duas ocasiões foi que enquanto os Kuikuro realizavam o seu ataque à efígie, exatamente da mesma forma como foi descrito anteriormente, os Waurá ficavam a observá-los, mantendo-se em grupo e a uma certa distância. Em seguida, invertiam-se os papéis, os Waurá passando a atacar e os Kuikuro a

³⁸ Passado o ritual, Jamalui, irmão de Mutuá, contou-me que, quando um *tigikinginhü* (“personagem”) lançava-se no centro da roda, ele o devia fazer através de um salto exagerado, o qual acabava por diferenciá-lo dos outros. Jamalui disse ter se dado conta disso apenas durante o *Hagaka* de 2009, quando um jovem estreante como um desses “personagens” foi corrigido por um mais velho na frente de todos por não ter realizado o salto. O movimento faria com que ele se destacasse dos demais, o que teria maior impacto, contudo, no dia do confronto com os convidados, quando esses últimos chegavam à praça central da aldeia anfitriã sem saber ao certo contra quem iriam duelar. O salto, assim como os padrões específicos das suas pinturas corporais, atuavam como mecanismos de diferenciação ou marcas distintivas, sem os quais, no calor e colorido da festa, não seria possível identificar “pássaros” e “jaguars” no meio de tantos índios.

observar, tendo, esses últimos, recuado e os primeiros, se aproximado do *kuge hutoho*. Pela primeira vez, formava-se uma platéia de crianças, mulheres e alguns visitantes, que se aglomeravam no centro da aldeia, de frente para a ação.

7 *Jauagitüha* (“o canto da onça”)

No dia 17 de julho – pouco antes da entrada oficial dos Waurá em Ipatse, enquanto ainda preparavam o seu acampamento do lado de fora da aldeia – ocorreu, na praça central *kuikuro*, entre os cantos-dança da tarde, uma nova ação. Finalizados *Hüge hokitsoho* e uma posterior sessão de ataques ao *kuge hutoho* – tendo *itsuhutegoho* atuado como um elemento de ligação entre os dois conjuntos –, uma nova formação ganhou a cena. Tal como em *aulukumã igeipügü* (ver pág. xx), os *performers* formavam uma grande fila no centro da aldeia, cada um com seus dardos apoiados no chão, como se fossem bengalas. A diferença em relação à última ação músico-coreográfica de *Hüge hokitsoho* é que, dessa vez, a fila não permaneceu no centro da aldeia, mas avançou em direção à casa do dono do ritual e no seu interior cumpriu uma boa quantidade de voltas em torno do poste central, em sentido anti-horário. Depois, refez o trajeto e, de volta ao centro, completou um círculo inteiro em meio ao qual instalaram-se os donos do ritual, Jakalu e seu sobrinho, solenemente paramentados para a ocasião.



Finalizada a sessão, que reuniu sete peças musicais, houve uma brevíssima pausa e os *performers* passaram, então, a marcar, com os pés, um tempo duas vezes mais acelerado, aproximando-se até formarem um bloco coeso que acabou envolvendo por completo os donos do ritual. Fez-se *itsuhutegoho*. Mais uma vez essa formação parece ter atuado como um elemento de transição entre o grande círculo formado no centro da aldeia e a sessão de ataques ao *kuge hutoho*, que foi exatamente o que se seguiu à *jauagitüha*, assim como sempre aconteceu em seguida à *Hüge hokitiso* (ver pág. 59-61).

8 Hagito lopetoho (“feito para buscar os convidados”)

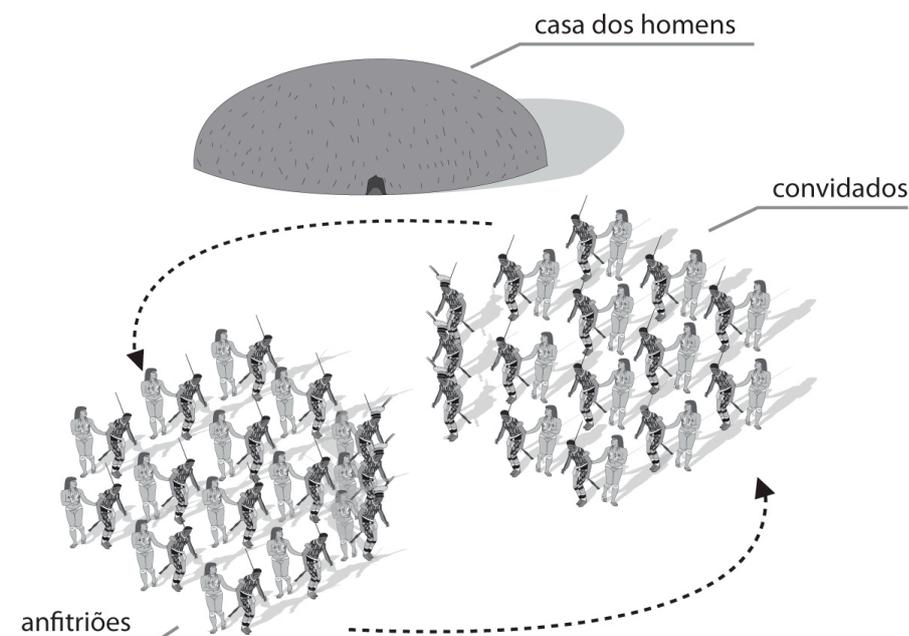
Nas duas situações em que a aldeia anfitriã e a convidada reuniram-se na praça central para cantar e dançar juntas, eu diria que o que ocorreu, especialmente em termos coreográficos, foi uma espécie de variação daqueles conjuntos onde *itsuhutegoho* desempenha um papel determinante (ver págs. 45-48 e 60-61). *Hagito lopetoho* foi o nome dado por Tagukaré ao conjunto de cantos – o qual reúne apenas duas peças – feito para ser desempenhado toda vez que estivesse previsto pelo *script* do ritual uma entrada oficial dos convidados na aldeia anfitriã.

Esse conjunto foi executado duas vezes. A primeira delas, na noite da chegada dos Waurá, ao fim do dia 17 de julho, logo depois de finalizada a longa sequência de cantos-dança da tarde, que nesse dia foi mais extensa do que em todos os anteriores. A segunda, nas primeiras horas da manhã seguinte, durante a entrada definitiva dos convidados em Ipatse.

Nas duas ocasiões, o que se observou foi o seguinte: em primeiro lugar, os três mensageiros adentraram a arena *kuikuro* trazendo, pelas mãos, cada um, um chefe *waurá*. O primeiro deles trazia um homem. O segundo e o terceiro, cada um, uma mulher. Eles os colocaram sentados em bancos de madeira que estavam posicionados de frente e a uma distância média da *kuakutu*. Entre esses dois espaços – os quais acabaram se constituindo como posições privilegiadas, embora marcadamente opostas, de apreciação da *performance* ritual – todo o pátio central, em meio ao qual o *kuge hutoho* estava fixado, permanecia livre para que os cantos, danças e duelos fossem desempenhados.

Tendo-os deixado em seus bancos, os mensageiros correram ao pátio central para se incorporarem à dança que já havia começado. No centro, dois blocos coesos, representados, cada um, pela parcela masculina das aldeias *kuikuro* e *waurá*, deslocavam-se, um atrás do outro, traçando um grande círculo no espaço. Os mensageiros, no entanto, acabaram não se incorporando ao bloco *kuikuro*, mas destacaram-se à frente dos *Waurá*.

O movimento que os *performers* realizavam no interior de cada bloco, era, basicamente, o de idas e vindas sincronizadas, sem que fosse efetuada mudança de direção, porém. Eles estavam, ainda, todos voltados para um mesmo sentido e a quantidade de passos que davam para frente era muito maior do que o que faziam para trás, de modo que o seu movimento era marcadamente ascendente, embora nuançado por breves recuos.



9 Cantos(-rezas) noturnos

Os cantos-rezas da noite, são todos, tal como afirma Menezes Bastos (1989), “música de cantar sentado” – no sentido de que não há nenhuma partitura coreográfica a ser desempenhada. Entretanto, em todas as situações de “reza” noturna que pude observar em Ipatse, durante o meu trabalho de campo, repetiu-se um mesmo padrão de organização dos *performers* no espaço. Sentados sobre toras de madeira, encontravam-se os cantores, pajés e caciques da aldeia. Em torno deles, agrupavam-se os demais, em geral, de pé. Os *tigikinginhü* (personagens), quase sempre estavam presentes nessas ocasiões, ou pelo menos um representante de cada par, até porque em uma parte das peças que seriam executadas eles deveriam proferir, cada um a sua vez, o seu “som” característico. Outras vezes, um *tigikinginhü* destacava-se dos demais, contribuindo individualmente para a estrutura musical de determinadas peças. Por exemplo, no conjunto de cantos que leva o seu nome, *Ahua* é o

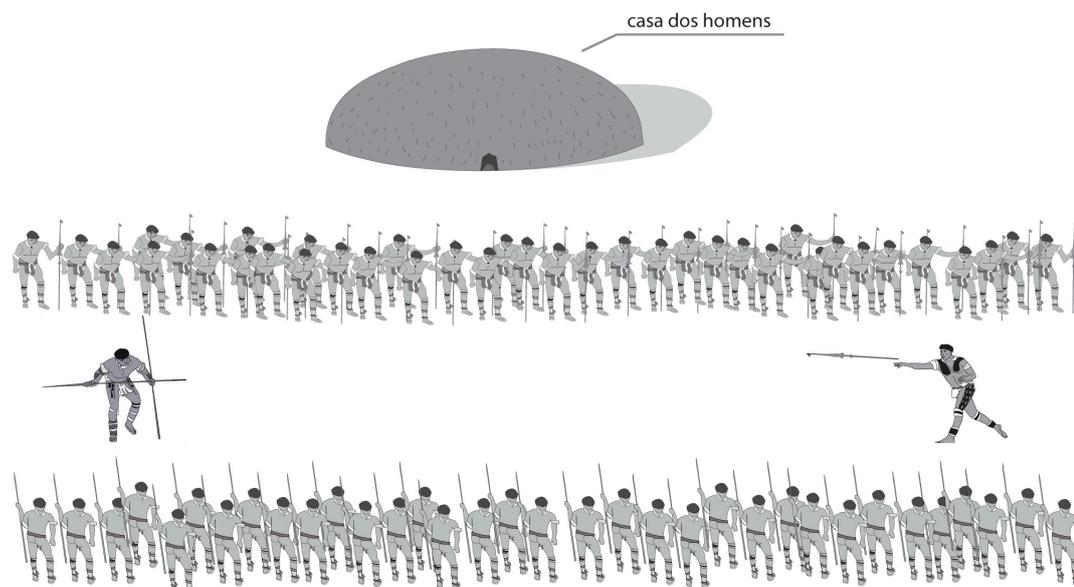
responsável por uma *performance* vocal original, que desempenha um papel central na estruturação musical de cada uma de suas peças.

Os cantos-rezas noturnos geralmente eram executados ao cair da noite, logo após a roda dos homens no centro da aldeia, entre o fim do crepúsculo – e, com ele, o término coincidente dos cantos-danças da tarde – e *Kohotsingo*, os cantos-danças da noite. Dependendo do conjunto que se executava, a sessão podia ser mais ou menos extensa. Documentamos três conjuntos de cantos-rezas, a saber: *Kehege* (“reza”), reunindo cinco peças musicais, *Ahua igisü* (“canto de Ahua”), dezesseis peças, e *Kusu igisü* (“canto do Mutum”), dez peças. Até a noite da chegada dos Waurá, sempre que houve “reza” noturna no centro da aldeia, parece-me que tenha sido executado apenas um conjunto a cada vez, pelo tempo de duração das *performances*.

Na última noite do ritual, porém, todos os conjuntos foram desempenhados, um em seguida do outro. Numa espécie de vigília litúrgica, os homens permaneceram acordados e reunidos em frente à *kuakutu*, varando a madrugada até o amanhecer. É verdade que, no meio da noite, eles se dividiram. Aqueles que deveriam exhibir, no dia seguinte, trabalhosas pinturas corporais, recolheram-se para prepará-las e em seguida integrar os cantos-danças da madrugada, *Ahegititoho*, que já ganhavam corpo no interior das casas. Quanto mais se aproximava a alvorada, menor era o número dos que resistiam no meio da aldeia, para segurar a “reza” até o fim. Restaram apenas alguns velhos e respeitáveis pajés. O conjunto de “rezas” denominado *Kusu igisü* (“canto do Mutum”) foi desempenhado apenas dessa vez e por último, por ser próprio do amanhecer.

10 *Hüge Agilü* (“jogar a flecha”)

Enfim, o confronto direto entre “primos”. No dia 18 de julho, ocorreu, em meio a arena central, um jogo de dardos que colocou em lados opostos os três primeiros lançadores de cada uma das aldeias que participavam do ritual. De um lado, tínhamos o trio de *hitse huegü* kuikuro, do outro, o seu correspondente waurá. O objetivo do jogo era atingir o adversário, preferencialmente na parte inferior de uma de suas pernas, o que demandava habilidade atlética e experiência técnica. A tarefa, de qualquer maneira, era difícil de realizar, tendo em vista a distância que separava os jogadores. Delimitando as laterais do imenso corredor ao longo do qual os dois trios efetuavam seus lançamentos, organizaram-se as platéias/torcidas kuikuro e waurá, uma de frente para outra.



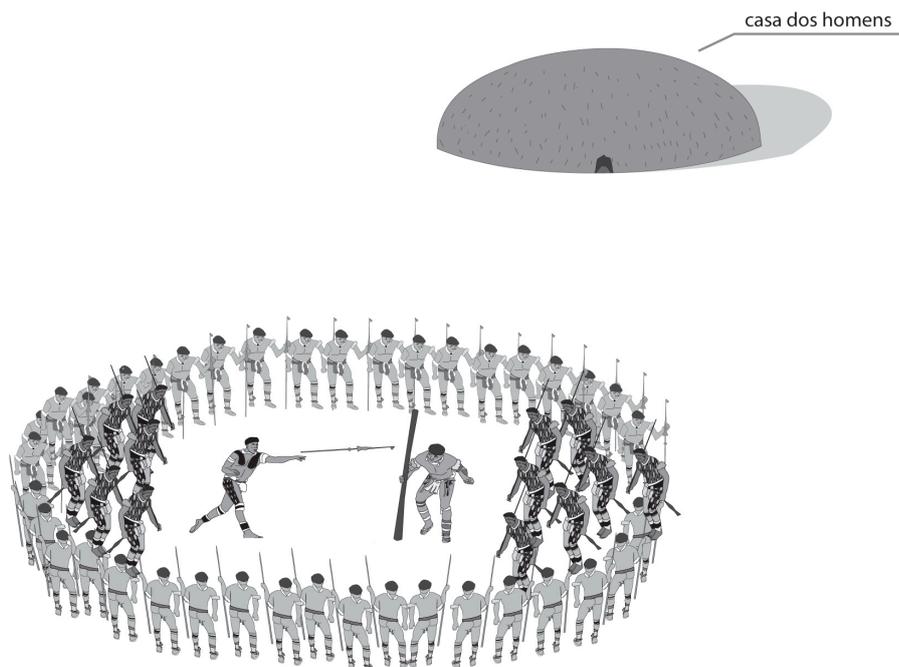
O perigo se tornou iminente apenas quando a formação sofreu uma variação, aproximando, tanto quanto possível, os opositores uns dos outros. Separados por cerca de apenas dois metros e duas estreitas barreiras protetoras – que, além de tudo, não resistiram aos continuados ataques –, a lesão tornava-se inevitável.³⁹ Nesse momento, o movimento de esquiva dos jogadores chamava mais atenção do que o do lançamento, ao contrário da situação anterior. Estimulados pelo risco, os corpos reagiam explosivamente, com agilidade e precisão extraordinárias. Qualquer deslize poderia representar a derrota de toda a aldeia. Havia uma pequena multidão em torno dos jogadores, envolvida como uma torcida de lados bem definidos, e cuja participação entusiástica favorecia a um ou outro segundo os êxitos dos lançamentos e a boa *performance* dos jogadores.

Os primeiros a duelarem foram aqueles escolhidos, no início do ritual, para assumirem os papéis principais da festa, em ordem – excluindo os *hitse huegü*, que a essa altura já tinham dado por finalizada a sua participação: *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutihu*, *agisa kuegü* e *ahua*. Toda vez que alguém era atingido, o time adversário comemorava com uma breve dança, onde os lançadores deslocavam-se – sem se distanciar da região onde aconteciam os duelos –, através de seu passo típico, com os braços abertos, dessa vez,

³⁹ Diz-se que, não faz muito tempo, os homens colocavam pregos e toda sorte de objetos potiaçudos nas pontas de suas flechas (ou dardos). Além disso, sabe-se que, há cerca de meio século, o uso do propulsor era permitido não apenas nos lançamentos à distância, como acontece atualmente, mas também naqueles que eram efetuados de perto. Segundo Jakalu, teria sido Takumã, antigo cacique e pajé Kamayurá, quem teria abolido o uso do propulsor nos lançamentos de perto, há cinquenta anos atrás. Diferentemente, Tagó, um dos atuais pajés kuikuro, disse-nos que o referido uso do propulsor teria sido abolido pelo próprio Orlando Villas Boas, em seu processo de “pacificar” as práticas culturais dos povos indígenas do Alto Xingu.

expressando alegria. Ao longo da dança, proferiam uma sequência ritmada de gritos a uma altura considerável.

Depois dos personagens principais, foi a vez dos demais homens adultos duelarem, agora, cada vez mais, em tom de brincadeira. Por último, passaram pelo confronto os mais velhos e graduados, inclusive os principais caciques da aldeia.

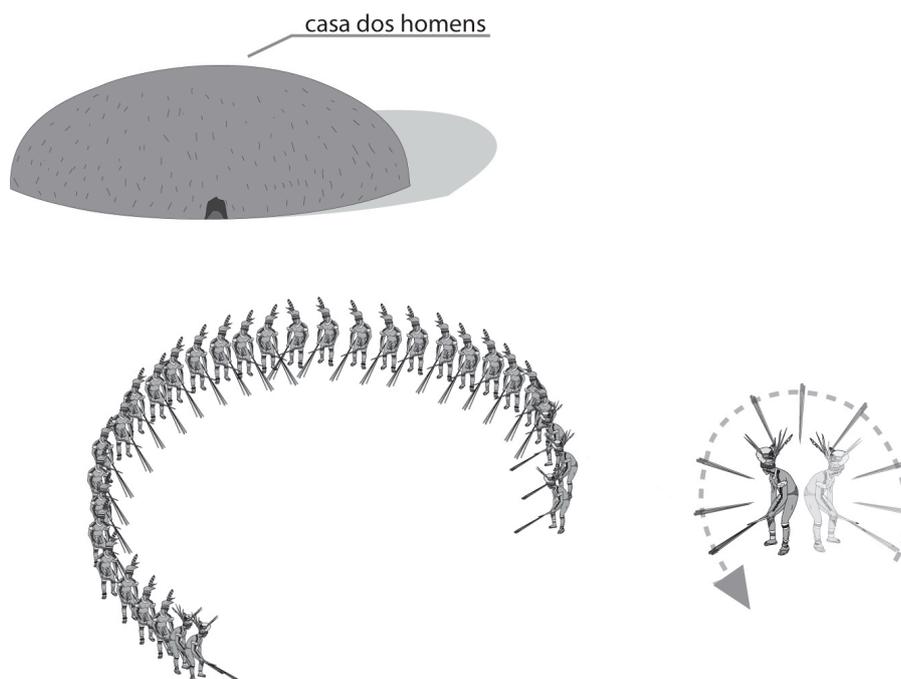


11 *Eué amangakitsoho* (“para tirar a tabatinga do corpo”)

No dia 18 de julho, pouco depois de terminado os jogos de dardos, os *performers* *kuikuro* posicionaram-se um ao lado do outro, formando um grande semicírculo no centro da aldeia. *Eué amangakitsoho* foi o segundo conjunto de cantos (-rezas) a ser executado no *Hagaka* de 2009 através de uma partitura coreográfica precisa⁴⁰. Diz-se que, durante a sua execução, a tabatinga branca – característica das pinturas corporais usadas durante o ritual de

⁴⁰ Lembremo-nos de que na nota de nº 29 eu disse que havia uma ambigüidade na maneira como os cantores *kuikuro* se referiam a determinados conjuntos de cantos do *Hagaka*, ora os identificando como canto, ora como reza. Como se pudesse haver um certo gênero vocal, ou musical, que estivesse a meio caminho de um extremo caracterizado invariavelmente como canto e outro, como reza. Entre esses conjuntos figuram os cantos(-rezas) noturnos, que serão descritos mais adiante e poderiam ser classificados como “situações de canto sem dança”, e *Hüge hokitsoho* (“para afiar a ponta da flecha”) e *Eué amangakitsoho* (“para tirar a tabatinga do corpo”), que, por sua vez, poreriam ser classificados como “situações de canto e dança conjugados”.

*Hagaka*⁴¹ – escorre do corpo dos dançarinos: sinal de que a festa está chegando ao fim. A ação transcorreu da seguinte forma: os *performers* batiam com as pontas de seus dardos contra o chão, ora direcionando-as para o centro do círculo, ora para a direção contrária. Para efetuar as mudanças de uma para outra direção, eles giravam o corpo 180°, sempre no sentido anti-horário, e foi assim até finalizarem o conjunto.



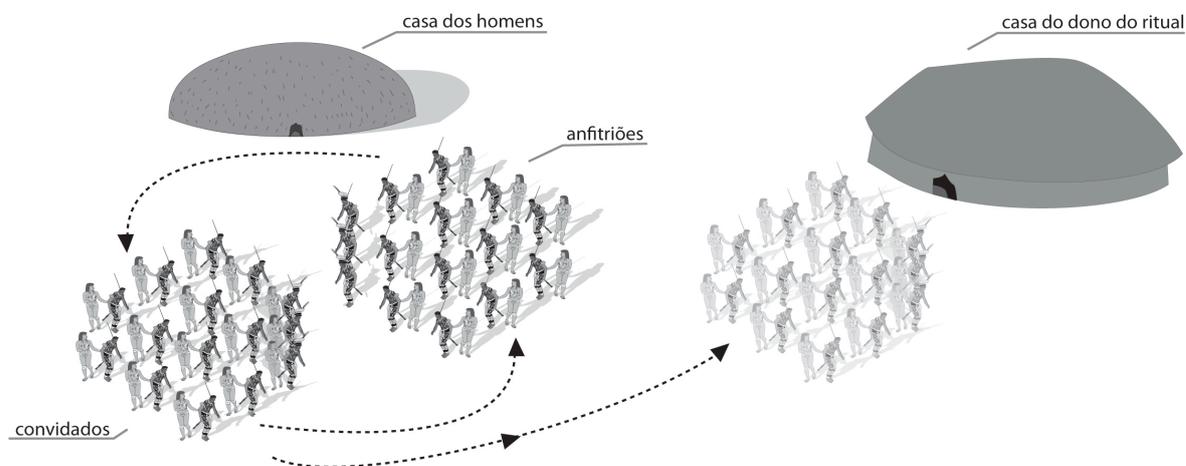
Eué amangakitsoho ocorreu quase que simultaneamente a duas outras importantes ações rituais, que também se sucederam aos jogos de dardos: o pagamento aos Waurá e a cremação do *kuge hutoho* (ver págs. 43 e 73-74).

12 *Upüitoho* (“para finalizar”)

O derradeiro conjunto de cantos-danças do *Hagaka* foi executado no centro da aldeia *kuikuro*, expressando o que poderia ser chamado de mais uma variação daqueles esquemas onde *Itsuhutegoho* desempenha um papel determinante (ver págs. 45-48, 60-61 e 66-67).

⁴¹ Segundo Mutuá, “a tabatinga é a pintura do *Hagaka*”. Privilegia-se ela ao urucum, porque funciona como um preventivo ao sangue, enquanto o segundo, de certa forma, o atrai. Se um jogador de dardos for atingido, ele sangraria mais se estivesse pintado com urucum.

Anfitriões e convidados encontravam-se aí mais uma vez reunidos, embora formassem dois blocos distintos. Aqueles blocos deslocavam-se ambos na mesma direção e um atrás do outro, traçando um grande círculo no espaço, em sentido anti-horário, tal como vimos em *Hagito lopetoho* (ver pág. 66-67). Entretanto, depois de alguns minutos, e um de cada vez, eles avançaram na direção da casa do dono do ritual. Jakalu, por sua vez, encontrava-se de pé, na porta de entrada, para receber a chegada do bloco waurá, que foi o primeiro a se deslocar até ali. Quando este bloco, mais tarde, retornou ao centro, foi a vez do bloco kuikuro cumprir a mesma trajetória. Os blocos não chegaram a entrar na casa de Jakalu, mas permaneceram a sua frente, dançando. Quando o último retornou ao centro, não demorou muito, finalizaram a sessão, com aquele mesmo grito que marcou o início e o fim de quase todas as ações músico-coreográficas descritas até aqui. Por fim, ressalto que as mulheres kuikuro e também as waurá não mais seguiam dançando com seus antigos pares. Elas iam, ao contrário, de braços dados com aqueles que, no ápice do ritual, duelaram contra seus parceiros. Uma troca de mulheres sendo efetuada, com o fim do Hagaka, através da dança.



A efígie antropomorfa do Hagaka

No dia 11 de julho, por volta das 12h, a atividade era intensa no centro da aldeia. Homens se reuniam para levantar uma estrutura improvisada no espaço reservado à *kuakutu*, que pudesse servir de abrigo durante o período de maior atividade ritual. Simultaneamente,

fazia-se a limpeza de algumas áreas da arena, tomadas, em grande parte, por uma vegetação rasteira, que já passava, entretanto, da altura dos joelhos.

Enquanto isso, Etugni, um dos *tajope* e, também, cantor da festa, se encarregava, solitário, de confeccionar o *kuge hutoho* – atividade que finalizaria apenas no dia seguinte. Chamou-me a atenção a informalidade com a qual realizava a ação. Apesar de estar completamente só, sem ninguém para auxiliá-lo, o que pode sugerir uma certa sacralidade, ele, ao mesmo tempo, não portava pinturas corporais ou adereços especiais para a ocasião e nem pronunciava cantos ou encantamentos. Simplesmente, ocupava-se em fazer com que as talas de buriti ficassem bem amarradas umas às outras e fixadas ao chão, como deveria ser para que o “boneco” pudesse resistir, mais tarde, aos insistentes ataques que seriam feitos contra ele, sem direito de defesa.

O *kuge hutoho* protagonizou duas importantes ações rituais, durante a execução do Hagaka de 2009 em Ipatse. Uma delas, por encontrar-se inserida no que chamo aqui de uma estrutura músico-coreográfica do ritual, foi descrita anteriormente: trata-se da sequência de ataques – físicos e verbais – que os *performers* dirigiam contra a efigie. A outra, ocorreu seis dias depois da confecção do “boneco”, exatamente no dia 18 de julho, logo após a finalização dos jogos de dardos. Trata-se, agora, da sua cremação, ou do que restou dele.

Esta ação, que, de alguma maneira, marcava o fim do ritual, ocorreu quase que simultaneamente a efetuação do pagamento aos Waurá, descrita no começo do capítulo. Ao mesmo tempo, embora tenham sido executadas, ambas, no centro da aldeia, essas duas ações eram periféricas em relação à sequência de ações músico-coreográficas que em nenhum momento foi interrompida e, portanto, seguia o seu fluxo na região mais central da arena, rumo ao seu desenlace final – quando Waurás e Kuikuros dançariam reunidos no centro, embora formando grupos separados, em uma última dança (ver pág. 72). De modo que, ao olhar desavisado, a cremação poderia ter passado completamente despercebida.

Eu mesma por pouco não perdi a cena, porque estava às voltas em documentar os detalhes do pagamento aos convidados e quando recebi a notícia sobre o que se passava à frente da *kuakutu*, ainda tive que atravessar a região mais central da arena, uma verdadeira “praça de guerra”, com pelotões de guerreiros marchando sobre ela. Mas cheguei a tempo de apreciar a ação, que talvez seja a mais impressionante de todo o ritual.

Os filhos do morto homenageado estavam todos lá, Jakalu, Magia e Ipi, chorando sobre os restos do *kuge hotoho*, em chamas. Disseram-me que ali também estavam sendo queimados objetos pessoais de Nahum, como, por exemplo, o seu propulsor, relíquia dos tempos em que era o principal cantor de Hagaka da aldeia. Aos poucos, aproximaram-se

alguns netos, mas foram os filhos que choraram copiosamente – um choro agudo, como das carpideiras – aquilo que seria uma última despedida do pai. Até que Ipi entrou em estado de transe e desmaiou, em seguida. Carregada por filhos e sobrinhos, desapareceu na direção de sua casa. O grupo se dispersou, restando as cinzas, por dias a fio.

A Ordem dos (f)atos

Até agora procurei apresentar as ações rituais uma a uma, abstraídas do fluxo de acontecimentos diários, que atravessaram os quase quinze dias de festa, incluindo as suas fases intra e inter tribais. Adiante pretendo, ao contrário, apresentar um esquema simplificado de como essas ações se ordenaram cronologicamente a cada dia de ritual, lembrando que, como chegamos na aldeia apenas no dia dez de julho – a festa tendo começado oficialmente cerca de três dias antes –, ele será, necessariamente, um esquema parcial.

Devo dizer, antes de seguir adiante, porém, que os cantos-danças da tarde (ver pág. 45-53) foram desempenhados em todos os dias de festa, sempre a partir das 17h, aproximadamente. Por isso, apenas destacarei aqui os dias em que ocorreu alguma variação notável na sua execução. O mesmo será feito em relação aos cantos-danças da noite e da madrugada – *Kohotsingo* e *Ahegititoho*, respectivamente – os quais, de uma maneira geral, também foram realizados diariamente ao longo de todo o Hagaka (ver pág. 53-55).

Além dos cantos-danças da tarde, da noite e da madrugada, algumas outras ações rituais que, da mesma forma, compuseram uma certa rotina diária básica da festa também estarão implícitas ao quadro esquemático que se segue, tais como: a mobilização de Mutuá para garantir recursos para a festa, a produção e distribuição de comida pela família do morto homenageado, as pescas coletivas e noturnas, e a preparação dos *performers* dentro de suas casas.

1 Quadro cronológico das ações rituais

11/07	Em torno do meio dia, deu-se início, no centro da aldeia, à confecção do <i>kuge hutoho</i> .
12/07	Às 6h da manhã, os “convidadores” partiram em direção à aldeia Waurá. Às 14h da tarde, o seu retorno foi anunciado (ver pág. xx). Em torno do meio dia, finalizou-se a confecção do <i>kuge hutoho</i> . Ainda antes do sol se pôr, em seguida aos cantos-danças da tarde, foi desempenhado, pela primeira vez, <i>kuge hokitsoho</i> , seguido de <i>itsuhutegoho</i> .

	Logo depois, ocorreu uma sessão completa de ataques ao <i>kuge hutoho</i> . Em torno das 19h, houve uma longa sessão de rezas no centro da aldeia, que antecedeu os cantos-danças da noite.
13/07	Houve, entre os cantos-danças da tarde, a variação descrita na pág. 49. Nesse dia não aconteceram os cantos-danças da noite.
14/07	Finalizados os cantos-danças da tarde, aconteceu um breve, porém (in)tenso, treino para que os três jovens escolhidos para atuar ao longo da festa como <i>hitse huegü</i> aprimorassem a técnica do lançamento à distancia.
15/07	Não houve nesse dia nenhuma variação na rotina diária básica da festa.
16/07	Houve, entre os cantos-danças da tarde, a variação descrita na pág. 53. Ao cair da noite, realizou-se no centro da aldeia, antecedendo os cantos-danças da noite, o conjunto de rezas denominado <i>ahua igisu</i> , seguido de uma breve sessão de ataques ao <i>kuge hutoho</i> , onde os <i>performers</i> não portavam seus dardos.
17/07	Em seguida aos cantos-danças da tarde, realizou-se <i>huge hokitsoho</i> , seguido de <i>itsuhutegoho</i> e uma sessão de ataques ao <i>kuge hutoho</i> . Porém, enquanto <i>huge hokitsoho</i> era desempenhado no centro da aldeia, uma comitiva <i>kuikuro</i> dirigiu-se ao caminho do porto para receber cerimonialmente os waurá que estavam para chegar a qualquer momento (ver pág. 42). Depois da última sessão de ataques ao “boneco” (no centro da aldeia), os <i>kuikuro</i> executaram <i>jauagitüha</i> , depois <i>itsuhutegoho</i> e uma nova sessão de ataques. Com o cair da noite, em torno das 19h, os waurá fizeram a sua entrada oficial na aldeia <i>kuikuro</i> , convidados e anfitriões reunindo-se no centro e em bloco para a execução de <i>hagito lopetoho</i> (ver pág. 66). Em seguida, aconteceu mais uma sessão de ataques, pela primeira vez com a presença e participação dos waurá. Depois disso, dispersaram-se todos, os convidados voltando ao seu acampamento. Não demorou muito, deu-se início a uma extensa sessão de rezas noturnas no centro da aldeia, que iria durar até o amanhecer, reunindo grande parte dos homens adultos <i>kuikuro</i> . Não houve, nesse dia, os cantos-danças da noite.
18/07	Em torno das 2h30 da madrugada, a massa masculina se divide entre aqueles que, em menor quantidade, permanecem no centro da aldeia para realizar as rezas que deveriam se estender até o amanhecer, e aqueles que passaram a engrossar o coro dos cantos-danças da madrugada que seriam, nesse dia, liderados pelo principal cantor da festa, Tarukaré. Cerca das 6h30 da manhã, finalizam-se as rezas e também os cantos-danças da madrugada, ambos no centro da aldeia. Em torno das 8h, os waurá fizeram a sua entrada oficial na aldeia <i>kuikuro</i> , havendo a execução de <i>hagito lopetoho</i> , tal como na noite anterior. Passados cerca de 20 minutos – primeiro os <i>kuikuro</i> , depois os waurá – realizaram uma sessão de ataques ao “boneco”. Finalizados os ataques, ocorreram os jogos de dardos entre as duas equipes – num primeiro momento, os lançamentos à distancia, em seguida, os lançamentos de perto (ver págs. 68-70). Depois disso, realizou-se, quase que simultaneamente, primeiro <i>eué amangakitsoho</i> – a reza para tirar a tabatinga do corpo –, executada pelos <i>kuikuro</i> no centro da aldeia (ver pág. 71), depois o pagamento aos waurá (ver pág. 43) e, por fim, a cremação do <i>kuge hutoho</i> (ver pág. 74). Finalmente, uma última dança, <i>üpiütoho</i> , em torno do meio dia (ver pág. 72).

CAPÍTULO 2

Narrativa, música e ação ritual

Início o presente capítulo apresentando ao leitor uma narrativa *kuikuro*, cujo tema central é “o surgimento do *Hagaka*”⁴². Coletada na aldeia de Ipatse em julho de 2009, ela teve como narrador Matu, experiente cantor *kuikuro*, residente de Lahatuá. Sua versão original compõe o anexo desta dissertação. Porém, ao fim dessa sessão introdutória, apresento uma versão resumida, em prosa, a fim de que o leitor possa acompanhar as discussões posteriores.

Ao longo deste capítulo, pretendo, em primeiro lugar, fazer breves considerações sobre a sua forma, baseando-me nos trabalhos de Basso (1995,1993) e Franchetto (1986,1989,2002,2003), de modo a elaborar, em seguida, algumas perguntas sobre as possíveis relações entre a *performance* do *Hagaka* e a narrativa que conta a sua origem.

A seguir, com base no texto *Les Formes de La Mémoire: Arts Verbaux et Musique chez les Kuikuro du Haut Xingu* (Fausto, Franchetto & Montangani 2007), procuro situar o problema da continuidade formal entre as manifestações voco-musicais *kuikuro* dentro de uma discussão sobre os processos de memorização e transmissão presentes naquelas sociedades cuja tradição é marcada por repertórios fixos e extensivos.

Na quarta sessão do capítulo, analiso um fragmento do ritual etnografado, procurando – em diálogo com as discussões anteriores – explorar as relações entre o conjunto de cantos e a partitura de ações coreográficas que o constituem, assim como entre eles e a narrativa *kuikuro* que trata do surgimento do *Hagaka*.

Finalmente, pretendo ainda tecer algumas considerações gerais sobre a *performance* do ritual observado em 2009 na aldeia de Ipatse, com foco na sua dimensão coreográfica.

O Surgimento do Hagaka

O *Hagaka* surgiu no tempo em que os homens iam buscar seus cônjugues em outros povos. Isso foi antigamente. Naquele tempo, chegou no Morená uma mulher do povo de Sagankguëgü. Chegando lá, ela atravessou a aldeia e dirigiu-se diretamente à casa de Taügi, colocando a sua rede embaixo da dele e assim ficou. Um dia, ela disse: “Eu quero tomar banho”. Taügi estranhou: “O que você disse?” Ela repetiu: “Tomar banho, eu quero água para tomar banho”. Mas Taügi não sabia do que ela estava falando, porque não havia água no Morená. Lá se tomava banho com – e

⁴² Embora o “surgimento do *Hagaka*” seja explicitamente o tema central dessa narrativa, sendo, por diversas vezes, apontado pelo narrador como tal, ele está, ao mesmo tempo, diretamente associado a outro tema importante: a origem mítica da água e, principalmente, dos cursos fluviais que cortam a região do Alto Xingu. (ver anexo x).

se bebia – apenas o orvalho que ficava nas folhas das árvores. “Que horror!”, ela disse, completando que na aldeia onde morava antes as pessoas conheciam a água e tomavam banho de verdade. Taūgi ficou confuso, mas curioso, ao mesmo tempo. Ela sugeriu, então, que ele fosse até lá para aprender com eles e depois trazer a água para o seu povo. Por isso, Taūgi e seu irmão mais novo, Aulukumã, foram visitar Sagankguēgū. Chegando lá, foram direto à casa dele. Sagankquēgū os recebeu dizendo: “Ó meus netos, o que vocês querem de mim?” Taūgi respondeu: “Estamos aqui para você nos mostrar como é o seu modo de viver”. Sagankguēgū lhes disse que no dia seguinte pela manhã seria realizado um Hagaka. Era um fim de tarde e o anfitrião levou seus convidados até a praça central da aldeia onde um canto estava sendo executado. Era o canto da Onça, chamado *jauagitiūha*, que se cantava em kamayurá. Depois, foram executadas algumas rezas. A primeira delas foi cantada pelo dono do arco, Kaká. A segunda, por Ahua. O canto de Mutum, que se seguiu, foi executado, inicialmente, por um par de irmãs da espécie Mutum; depois, por outro par de irmãs de uma espécie chamada Agatū; e, finalmente, por Tuku-tuku. Era madrugada e Taūgi, junto a Aulukumã, apreensivos com o que poderia acontecer no dia seguinte, fizeram uma última reza para agourar Sagankguēgū. Este, ao final, lhes ofereceu mingau feito de polvilho, “mingau para a flecha”, ele disse. Quando o sol já estava alto, Sagankguēgū saiu de sua casa e, antes de iniciar o jogo chamado Hagaka, cantou uma série de rezas, ao longo das quais dizia que iria matar Taūgi, matar o “chefe”. Quando terminou os cantos, foi vez de Taūgi e Aulukumã iniciarem os seus. Finalmente, Aulukumã se colocou à frente de Sagankquēgū e começaram a atirar flechas um contra o outro. A primeira flecha de Sagankquēgū cortou a nuca de Aulukumã, a segunda, rompeu o seu tendão calcâneo e a terceira, atingiu seu corpo. Aulukumã não resistiu e morreu. Então, Taūgi colocou o seu cocar, que brilhava muito, e assumiu o lugar do irmão. Todas as flechas que Sagankquēgū atirou contra Taūgi passaram longe dele. Mas quando este deu o troco, Sagankquēgū foi atingido e sua cabeça rolou indo parar na frente de suas mulheres. As estrelas, seguidoras de Sagankquēgū, também estavam todas reunidas, assistindo a cena, assim como as mulheres. Depois disso, Taūgi colocou uma planta, chamada *kejite*, sobre o corpo de Aulukumã. Em seguida cantou, caminhando em torno dele, para recuperar a sua alma. Taūgi contou com ajuda do cupim, que costurou todo o corpo de Aulukumã, e também do macuco e da mosquinha que tentaram assustá-lo, para que ele acordasse. O macuco conseguiu assustá-lo só um pouquinho, mas foi a mosquinha que, entrando em seu nariz, o fez espirrar e ele, finalmente, acordou. Taūgi e Aulukumã dirigiram-se, então, até a casa de Sagankquēgū, para conhecer o modo de viver do seu avô. No caminho, foram atacados por uma série de bichos de estimação do avô, que na ausência do dono fugiram de sua casa, entre eles: o jacaré, a hiper-arraia, o tatu d’água, a hiper-cobra e muitos peixes, como a hiper-piranha, o hiper-*itsamu* e a hiper-bicuda. Com cuidado, Taūgi e Aulukumã entraram na casa de Sagankquēgū, que tinha ficado muito espaçosa sem os bicho dentro dela. A água estava distribuída em uma série de painéis enfileirados. Cada painel tinha um nome, Kuluene, Kurisevu, Araguaia, Negro e Suyamissu. De um lado da casa, encontrava-se a casinha dos mosquitos, mas Taūgi achou melhor que eles não mexessem nela naquele momento. Os dois irmãos deixaram a casa de Sagankquēgū, indo em direção à casa dos homens, no centro da aldeia, para produzirem uma máscara de *jakuikatu*. Eles estavam fazendo aquele que levaria a água. E depois escolheram quem seria ele. Escolheram a gaivota. Ela levaria o Kuluene. Foram então flechar as painéis, Aulukumã empolgou-se e atingiu também a casinha dos mosquitos, que, atirados, o atacaram. Para se proteger, Aulukumã passou óleo de pequi no corpo, que, assim, virou remédio. Taūgi disse aos bichos que a água deveria ser levada até a sua aldeia Morená, ali todos os rios deveriam se encontrar e, dentre eles, o Kuluene seria o principal. Mas as estrelas, ex-seguidoras de Sagankquēgū apareceram para reivindicar um pouco de água. Taūgi concordou e deu um pouco de água a ohongo, bastante a undütü, tinguhisuginhü e ambisa, um pouco a tute e a tō não deu nada, porque senão seus futuros netos não saberiam distinguir as épocas do ano. Para convencer tō, Taūgi lhe disse que, em compensação, o Hagaka seria jogado apenas quando ela aparecesse no céu, o que a deixou satisfeita. Depois disso, os bichos levaram a água na direção do Morená, como Taūgi havia pedido. Eram eles: a gaivota, o mutum, a anta, o tracajá e a seriema. Mas alguns deles, por razões diversas, desviaram do caminho e por isso os rios ficaram diferentes entre si, uns retos, outros cheios de curva, e alguns passaram longe do Morená. Esse é o final da história. Foi naquele tempo que o Hagaka surgiu.⁴³

⁴³ Tive acesso a uma outra narrativa *kuikuro* que, da mesma forma, trata do “surgimento do Hagaka”. Contudo, se naquela que foi apresentada acima – no corpo do texto – esse “evento” se constitui como o tema central, associado a um tempo e a personagens míticos, nessa outra narrativa ele aparece como um tema secundário, subordinado à incorporação histórica dos Trumai ao sistema xinguno. Coletada pelos professores Bruna

A poética das narrativas

Entre os pesquisadores, atuantes na região do Alto Xingu, que poderíamos associar à vertente norte-americana dos estudos da *performance* – representada por Bauman e Briggs, entre outros –, destacam-se as etnólogas Bruna Franchetto e Ellen Basso. Essa vertente, que surgiu da interface entre a sociolinguística e a antropologia encara a *performance* como um ato habilidoso de comunicação e preocupa-se principalmente com a sua poética (Bauman 1977, 1986, 1992, 2004; Bauman e Braid 1998; Bauman e Briggs 1990).

As duas etnólogas citadas realizaram pesquisas de longa duração, com foco nas formas e estilos da fala, assim como na poética oral, dos povos Kuikuro e Kalapalo, respectivamente – ambos falantes da língua karib alto-xinguana. A “narrativa”, gênero de discurso amplamente difundido em toda a região do Alto Xingu e não apenas nas localidades em que atuaram, foi e, talvez, ainda seja, um dos principais objetos de pesquisa de ambas as autoras.

Entre os Kuikuro, o termo *akinhá* refere-se, segundo Franchetto, a qualquer evento narrativo, seja ele um relato de viagem, a divulgação de uma notícia, ou a contação de uma história tradicional. Uma *akinhá* pode variar, portanto, de situações de narrativa bastante informais a *performances* altamente sofisticadas.

Le terme kuikuro *akinhá* contient la racine *aki*, "mot/langue". Il désigne un objet dont la matière est linguistique et se réfère à quelconque évènement narratif, du plus simple et informel, comme le rapport d'une nouvelle apportée au village, aux exécutions plus élaborées des récits traditionnels. (Franchetto 2003:6)

Há entre os Kuikuro três categorias de *akinhá*, a saber: as *akinhá ekugu*, as *akinhá*, simplesmente, e as *akinhá hesinhügu* (Franchetto 1986, 1989, 2002). As *akinhá ekugu* são as “narrativas verdadeiras”. Transmitidas de geração à geração e privilegiadamente dentro do contexto familiar, elas remontam à “Origem” ou “Começo” dos tempos e contam os feitos dos

Franchetto e C. Fausto em 2002, ela teve como narrador um dos mais antigos cantores kuikuro, Tühopesê, que é também pai de Tsaná, hoje o principal cantor de Ipatse. Essa narrativa nos conduz pela travessia que fizeram os Trumai, rio Culuene abaixo, partindo das imediações da confluência deste rio com o Tanguro, até chegarem a região do Morená, onde viriam a se fixar. É exatamente nesse ponto da narrativa que se inicia o episódio que me interessa destacar: *Kusu-gitügü* (*cabeça-de-mutum*), um indivíduo *trumai*, vendo-se rejeitado por sua mulher, decide deixar o Morená com seus irmãos mais novos, rumo às terras de “outros índios”, os *Panheta*. Estes, na ocasião de sua chegada, festejavam o *Jawari* e acabam por inserir os “sobrinhos” – como se referiam a *Kusu-gitügü* e seus irmãos – na ação ritual. *Kusu-gitügü* assume posição de destaque na festa. Escolhido para ser *Kaká-huegü* (o primeiro a enfrentar um adversário nos duelos de dardos), tornar-se-á o grande campeão daquele *Jawari*. O episódio explica como os Trumai aprenderam o *Jawari* com um povo estrangeiro, os *Panheta* (ou *Pajetã*, dependendo da versão), legitimando, ao mesmo tempo, a sua precedência na difusão do ritual dentro do sistema xinguano.

“antigos” (*ngiholo*), entre demiurgos, ancestrais fundadores e memoráveis chefes e heróis *kuikuro*. Podem tanto operar num registro temporal “mítico”, como “histórico”, mas necessariamente referem-se a um passado remoto e a acontecimentos que há muito já perderam suas testemunhas. Nesse sentido, são marcadamente diferentes daquelas narrativas chamadas simplesmente de *akinhá*, as quais, por sua vez, referem-se justamente a acontecimentos que foram testemunhados pelo próprio narrador e, portanto, também a uma memória mais recente. Finalmente, as *akinhá hesinhügu* são as narrativas “feias”, que contam histórias de fazer rir, cujos temas principais são as relações proibidas, extraconjugais, além do sexo e a ridicularização de parentes por afinidade.⁴⁴

As *akinhá ekugu* caracterizam-se pela extensão das histórias contadas e por uma *performance* altamente sofisticada, elaborada através de um conjunto de normas, responsáveis por uma maneira muito particular de construir, diferenciar e ordenar as imagens narrativas. Elas constituem, segundo Franchetto, um dos gêneros de arte verbal *kuikuro*, o qual encontra-se assentado, principalmente, no uso intensivo de paralelismos. Por serem especializadas, as *akinhá ekugu* são do domínio de especialistas, ou seja, dos *akinhá oto*, os “donos de narrativas”.

Entre les différents sous-genres de récit, c'est dans les *akinhá ekugu*, “récits véritables”, que la compétence narrative se déploie avec tous les recours d'une art verbale. *Akinhá ekugu* sont les récits traditionnels qui parlent des origines, des gens des commencements (*ngiholo*), des héros et des événements du “il y a longtemps”, au delà de la mémoire de qui a vu ou vécu les faits racontés ou de qui a écouté qui les a vu ou vécu. La longueur est une attribut nécessaire des *akinhá ekugu*, dont l'exécution est admirée quand elle est réalisée par un *akinhá oto*, “maître des récits”, maîtres de l'art du parallélisme. (2003:6)

A narrativa *kuikuro* apresentada de forma resumida e em versão prosaica no início deste capítulo é um bom exemplo de uma *akinhá ekugu*. Não pretendo aqui fazer uma análise aprofundada dessa narrativa, mas apenas apresentá-la ao leitor a partir das questões centrais levantadas por Franchetto e Basso em relação ao gênero maior dentro do qual ela se insere.

Em primeiro lugar, as *akinhá ekugu*, entre elas as “narrativas míticas”, possuem, cada uma, um sistema de pontuação eficaz, baseado em variações entonacionais e no emprego de pausas e palavras ou enunciados especiais, que formalizam não só começo e o fim de suas unidades internas, mas também a abertura e o fechamento do corpo narrativo como um todo.

⁴⁴ Franchetto (2002,2003) nos fornece algumas informações sobre como se classificam as narrativas em outros povos do Alto Xingu: entre os Kalapalo, o gênero *akitsu* (“fala narrativa”) refere-se tanto a “narrativas mitológicas”, como a “narrativas recentes” (Basso 1985); entre os Yawalapíti distinguem-se dois tipos de narrativas, *awnatí* (“mito”) e *inutayá* (“história ou estórias”) (Viveiros de Castro 1977:111 e segs), e, por fim, entre os Mehináku encontram-se os termos *aunaki* e *metaiyá* (= *inutayá*), respectivamente “mito” e “notícia” (Gregor 1977: 76).

Essas narrativas possuem, cada uma, um ou dois títulos, onde, em geral, apresenta-se de forma condensada o acontecimento ou acontecimentos centrais que se pretende contar, ou “recriar”. Além disso, verifica-se uma maneira muito particular de marcar o início e o término das *performances*. Basso, por exemplo, identifica a palavra introdutória *tsakefa* (“ouça”) e o enunciado conclusivo *aifa, apigifigey* (“acabou, isso é tudo”), como recursos que, ao formalizar a introdução e a conclusão das narrativas kalapalo, as unificam em um todo dramático (Basso 1993:331).

A narrativa *kuikuro* que conta o “surgimento do Hagaka” da mesma forma possui palavras ou enunciados exercendo funções similares. O enunciado *upügü higei* (“este é o último”) – o mesmo encontrado entre os Kalapalo – claramente funciona como um ponto final também nesse caso. Por outro lado, os enunciados que compõem a sua abertura introduzem de maneira efetiva o ouvinte dentro da história, à medida em que o situa dentro de um determinado registro temporal – que é exatamente o registro em que a narrativa vai operar – e também dentro de um contexto específico de ação. Nas palavras de Franchetto (2002), referindo-se aos enunciados de abertura das *akinhá ekugu*: “Quem escuta é logo jogado na estória, (...) no primeiro acontecimento da estória.” Assim, em uma das primeiras frases da narrativa *kuikuro* a que me referia anteriormente, se diz: *itsongo enhügü enegele tsügü kitsongokingudagü uanke* / “antigamente nós íamos em busca de [um homem ou uma mulher]”. Não por acaso, o primeiro episódio a ser narrado trata exatamente da chegada de uma mulher estrangeira à aldeia de Taügi, que vinha em busca de se casar com ele.

Franchetto, também ressalta o fato de que já na abertura das narrativas *kuikuro* estão presentes uma série de propriedades formais constitutivas desse tipo de *performance*, como, por exemplo, o jogo de paralelismos. Dessa forma, essas aberturas introduzem o ouvinte não apenas no universo temporal e temático das narrativas, mas também no seu universo formal. “Cette structure de l'ouverture a pour effet d'introduire l'auditoire presque imperceptiblement dans l'univers du récit. Une entrée douce qui, en même temps, annonce quelque chose et laisse l'auditoire dans l'expectative.” (2003:8)

Além disso, as narrativas sobre as quais estamos tratando organizam-se internamente em torno de unidades bem marcadas. Segundo a classificação de Franchetto (1986, 2002, 2003), são elas: “linha”, “parágrafo” e “cena”, ou “episódio”. A linha, em geral, corresponde a uma frase e é o próprio ritmo respiratório da execução do narrador o que determina a sua unidade. Já os parágrafos, são marcados, basicamente, por expressões que indicam passagem de tempo e/ou deslocamento no espaço. Finalmente, a palavra *áiha* (“acabou” ou “está pronto”) pontua o fim de cada cena.

As análises de Franchetto (1986, 1989, 2003) sobre as narrativas *kuikuro*, concentraram-se em uma estrutura paralelística constitutiva, baseada, segundo a autora, em dois tipos de paralelismos, que ela denominou de micro e macro, respectivamente. O primeiro tipo opera no nível das linhas, fazendo uso de uma infinidade de variações morfológicas, sintáticas, lexicais e/ou de estilo. Já o segundo, no nível dos parágrafos ou, para usar a expressão da autora, entre “des blocs en séquence et constitués par plusieurs énoncés, parfois des paragraphes entiers, souvent enfermés dans des scènes différentes” (Franchetto 2003). Conforme Franchetto, é esse jogo de macro-paralelismos entre parágrafos o que constrói as diferentes unidades temáticas dentro da narrativa. O que significa dizer que, cada um de seus temas, eventos ou acontecimentos centrais constróem-se através de uma sucessão de parágrafos, que mantêm uma relação de contiguidade e, ao mesmo tempo, contraste entre si. Em geral, essas unidades temáticas correspondem, cada uma, a uma cena.

*Le récit des Jamugikumalu nous offre un exemple admirable de parallélisme entre des blocs en séquence et constitués par plusieurs énoncés, parfois des paragraphes entiers, souvent enfermés dans des scènes différentes. Ce sont ces parties en relation macro-parallélistique qui contiennent les grands thèmes du mythe raconté à travers de l' enchainement de métamorphoses surnaturelles*⁸. La structure interne de chaque bloc, à son tour, est bâtie au moyen de parallélismes. (Franchetto 2003:9, grifo meu)

Basso (1995), por sua vez, identificou como “linha”, “verso” e “estância” as unidades internas às narrativas *kalapalo*, correspondentes àquelas identificadas por Franchetto em relação às *kuikuro*. Entretanto, aquela autora concentrou sua análise, principalmente, sobre a última categoria, que, também segundo ela, refere-se a segmentos, ou episódios, tematicamente discretos dentro das narrativas. Basso ressaltou o fato de que as transições entre esses segmentos são, em geral, marcadas pela experiência de viagem de um ou mais personagens.

De maneira similar, na narrativa *kuikuro* que conta o “surgimento do Hagaka” o encadeamento de alguns de seus episódios é feito por breves diálogos, onde um dos personagens envolvidos incita o outro a se deslocar espacialmente ou a praticar alguma ação, que tem como consequência um deslocamento. Nessas situações nunca é claro se aquele último personagem irá aceitar a provocação de seu parceiro, o que produz um impasse momentâneo na narrativa. Esse impasse, no entanto, é logo superado pela concretização da ação e/ou do deslocamento. É o que se pode perceber no trecho abaixo, em que, através de um diálogo, Taügi e seu irmão Aulukumã decidem deixar o Morená, para dirigir-se à aldeia de

Sagankquëgü, marcando o fim do primeiro episódio da narrativa e o começo do que vem a seguir.

Mt_Kk kunhita hõhõ kuta~upügü Aulukuma

Mt_Pt Aulukuma vamos visitar nosso avô

Mt_Kk kunhita hõhõ itsügühütu ihatomi hõhõ

Mt_Pt Vamos visitá-lo para ele contar o modo de viver dele

Mt_Kk kukinha kuta~upügü heke

Mt_Pt para nosso avô nos contar

Mt_Kk Sagankgu~egü inha Sagankgu~egü inha: tunga oto hekisei

Mt_Pt para Sagankguegü, ele é o dono da água

Mt_Kk etelüko leha...

Mt_Pt eles foram

Mt_Kk etimbelüko kohotsiha

Mt_Pt eles chegaram

Mt_Kk kohotsi etimbelüko

Mt_Pt eles chegaram no fim da tarde

A experiência de viagem de um ou mais personagens, que implica em um deslocamento espacial significativo, funciona, segundo Basso, como um estratagema simbólico de contraste entre formas de experiência qualitativamente diferentes entre si – ao que tudo indica abissalmente separadas pelo tempo e pelo espaço, mas que a tradição oral conservou através de formas especializadas. Na *performance* narrativa, elas aparecem artificialmente ligadas, como se para passar de uma para a outra bastasse dar alguns passos ou esperar o dia seguinte.

Cada divisão temática está localizada em um ambiente distinto, sendo que todos os seis lugares ou sítios são ligados pela experiência de viagem do personagem, norma narrativa comum para os kalapalos, que serve para contrastar – por meio do simbolismo espacial – formas de experiência qualitativamente distintas. (1993:330)

Em *The Last Cannibals*, Basso atribui às narrativas kalapalo um caráter biográfico, no sentido de que não apresentam descrições generalizadas de eventos, mas, em vez disso, se referem a eles como se fizessem parte da história particular de indivíduos determinados e não de um grupo inteiro de pessoas. Contudo, mesmo que esses “traços biográficos” fossem suficientes para identificar essas narrativas como biografias, estaríamos falando de algo completamente diferente do que acontece com as biografias ocidentais, por exemplo – gênero marcado por uma abrangente perspectiva temporal, que pretende dar conta de toda a “história

de vida” de uma pessoa. As narrativas xinguanas, ao contrário, fazem uso de *frames* episódicos, ou eventos que ocorrem em curtos períodos de tempo, “a single lunar period, or even during the course of a single horrible day” (Basso 1995:298). Sua ênfase está, segundo Basso, em certos momentos críticos na vida da pessoa, na medida em que eles podem gerar:

pivotal occasions of formulation of meaning in people’s lives, moments of profoundly significant decisions to act, when ideas about identity, personal agency, and responsibility for the consequences of action are suddenly thrown into relief by their questionable relevance to new and unexpected situations. (1995:299)

Porém, os atos, eventos e viagens narrados não se dão como consequência de projetos pessoais, implícitos e subjetivos. As decisões individuais são tomadas na interação e não como resultado de um esforço introspectivo. As narrativas xinguanas consistem, ao mesmo tempo, em extensos diálogos e, segundo Basso, é fundamentalmente através deles que se constroem seus episódios e personagens. De maneira geral, o principal recurso mobilizado para estruturar essas narrativas em torno de uma sucessão de diálogos é o discurso direto citado. O narrador, ao invés de rotular os personagens ou fazer descrições extensas a respeito de suas características, sentimentos e razões, empresta sua voz a eles.

Essa estrutura dialógica constitutiva nos remete a uma outra, que soa como um desdobramento seu e tem menos a ver com a maneira como se apresenta o conteúdo da história e mais com o contexto no qual essa história é contada. Segundo Barthes (1972), “toda narrativa é tributária de uma ‘situação de narrativa’, [que pode ser entendida como um] conjunto de protocolos segundo os quais a narrativa é consumida. Nas sociedades ditas ‘arcaicas’, a situação de narrativa é altamente codificada.” No caso da *performance* das narrativas xinguanas, sobre as quais nos detivemos nessa sessão, trata-se de uma situação dialógica, altamente codificada, onde o narrador deve necessariamente estar diante de alguém que não irá apenas escutar e presenciar a sua *performance*, mas também servirá como um “respondedor”. Esse “respondedor” interfere diretamente no desempenho da narrativa, especialmente na sua ritmização, no sentido de que pontua as sentenças proferidas pelo narrador com uma resposta expletiva, “como, por exemplo, um *eh*, ‘sim’, ou *koh!*, ‘opa’” (Basso 1993:332). Ele pode, também, pedir que o narrador lhe forneça “esclarecimentos e informações sobre localidades, personagens, relações de parentesco, seqüências de eventos [etc]. O narrador responde com afirmações (*lahitsai*, *alatsüki*), negações (*ko*, *ahütü*), explicações rápidas, ou repetindo.” (Franchetto 2002) É, portanto, diante de uma audiência especializada e através de uma *performance* condicionada por uma situação de diálogo, que o

narrador empresta sua voz a uma série de personagens que, por sua vez, também dialogam entre si.

A idéia de que a *performance* das narrativas xinguanas pressupõe uma relação ativa de diálogo entre o narrador e o seu “escutador-respondedor” e que essa relação pode ser encarada como um duplo da relação que se dá entre os próprios personagens das histórias contadas – que é, da mesma forma, uma relação dialógica – nos leva a supor que a *performance* das narrativas está estruturada a partir de princípios formais similares àqueles que estruturam o seu conteúdo. Levando-se em conta que a narrativa kuikuro apresentada nessa sessão se refere à origem do Hagaka – e que há entre ela e o ritual, como se verá adiante, uma relação de co-indexação evidente – poderíamos supor que o perfeito desempenho do ritual também dependa de um complexo de normas similares ou paralelas àquelas que estruturam as narrativas em seu interior?

Menezes Bastos (1989) constrói um modelo que, embora esteja circunscrito às suas análises sobre rituais kamayurá (Alto Xingu – Brasil), pode ser interessante retomar aqui. Segundo aquele autor, a dança seria o terceiro termo, “out”, de um sistema tripartido, onde o “in” seria o mito, e a música, uma ponte que liga os dois extremos. O sistema proposto pelo autor compõe, assim, uma ordem de manifestação do ritual que vai da “explicação” à “corporificação”, passando pela “tono-motivação ambiental”.

A “música” – lá no interior do sistema ternário – ocupa-se da transformação de um sistema em outro, tono-motivando, por assim dizer, a “imitação”. Isto é, a “música” concede “voz” (*ye’eng*) ao “ritual”, uma “voz”, entretanto, que não se contenta – como a do “mito” – com a pura vocalidade: a “voz” da ‘música’ ambientaliza a técnica corporal, a ‘fala’ do corpo. Ecologia. (1989:523)

Levando-se em consideração a explicação do dicionário para “ecologia” – “a ciência que estuda as relações entre os seres vivos e o meio ambiente” – poderíamos supor que fosse exatamente nesses mesmos termos que Bastos investigaria a dança no contexto xinguno: um estudo da relação do bailado com o seu meio ambiente, a música, que não poderia ser entendida senão em relação ao mito. Esses fatores, segundo a sua perspectiva, não se dissociam nunca; ao contrário, eles vêm entrelaçados, um dentro do outro. Como citado anteriormente, a “letra” vai dentro da “música” e a “música” dentro da “dança”, ou seja, ela está ali sendo cantada – quando dançada – “em” dança (1989:223). Seria possível, então, demonstrar a continuidade entre mito e rito a partir das principais tensões e complexidades do primeiro, supondo que elas seriam a condição estrutural do segundo? Se o mito vai dentro da

dança, ou se a dança é só a dimensão ritual do mito – a ponta de um iceberg nebuloso –, ambos estariam em movimento a partir de um substrato comum, lógico e formal?

Se a resposta fosse positiva, poderíamos imaginar, por exemplo, que a *performance* ritual do Hagaka possui convenções claras para pontuar o seu início e o seu fim. Ou, ainda, “dobradiças” comuns a todos os intervalos entre um e outro momento mais representativo; e que esses momentos seriam, ainda, marcadamente diferentes entre si, relacionando diferentes personagens em torno de novas ações a cada vez. Poderíamos imaginar, por fim, que eles desenvolvem-se em diferentes ambientes da aldeia (ou do espaço reservado a *performance* ritual) e que a transição de um para outro ambiente se faz através da marcha dos *performers*, como se estes rumassem na direção de novas experiências ou da solução de seus objetivos.

Essas são possibilidades que podem parecer triviais (no sentido de que talvez sejam um pouco óbvias) depois de se ter presenciado a *performance* ritual do Hagaka na aldeia de Ipatse em meados de 2009. Mas há ainda uma última hipótese que pode apresentar um maior rendimento analítico a respeito das possíveis relações entre narrativa, música e a ação ritual, a de que os dois últimos também estariam estruturados por aquela lógica dialógica e/ou por aquele jogo de paralelismos, que vimos caracterizar a primeira.

Estratégias da memória – a codificação da informação nos gêneros voco-musicais kuikuro

Em *Les Formes de La Mémoire: Arts Verbaux et Musique chez les Kuikuro du Haut Xingu*, Fausto, Franchetto e Montagnani (2007) tratam da continuidade formal entre as manifestações voco-musicais kuikuro como um problema mnemônico. Para esses autores, a hipótese de que haveria uma mesma lógica de codificação da informação atravessando os diferentes gêneros verbais e musicais daquele povo – desde a narrativa até a música instrumental, passando pelo discurso cerimonial e as rezas – situa-se dentro de uma discussão sobre os processos de retenção e transmissão do conhecimento naquelas sociedades onde a tradição constitui-se de repertórios fixos e extensos que devem ser transmitidos intergeracionalmente, como seria o caso da sociedade xingua. Basicamente, os processos de estruturação da informação nos gêneros voco-musicais kuikuro estariam condicionados, segundo esses autores, a uma lógica de repetição com variações mínimas.

Comment l'information est-elle codifiée pour que des *corpora* plus ou moins étendus puissent être mémorisés? Est-il une logique de codification que traveuse

toutes les manifestations verbo-musicales kuikuro; i.e. un cadre commun qui l'on peut retrouver, avec des adaptations, dans les différents genres? Notre hypothèse est qu'il y a effectivement des formes communes de structuration de l'information, qui opèrent selon un principe très simple de 'répétition avec variations minimales', dont les variations sont indexées à des listes de noms et à des récits mythiques. (Fausto, Franchetto & Montagnani 2007:9)

Como visto anteriormente, as análises precedentes de Franchetto (1986, 1989, 2000, 2003) a respeito das narrativas míticas kuikuro, chamam atenção para uma estrutura paralelística constitutiva, baseada, segundo a autora, em dois tipos de paralelismos, que ela denominou de micro e macro, respectivamente. Porém, conforme Fausto, Franchetto e Montagnani, o jogo de paralelismos atravessa a estrutura formal da maior parte dos gêneros vocais kuikuro. Mas, além disso, verifica-se, frequentemente, relações fixas entre fórmulas e listas de nomes, assim como o recurso da indexação intergêneros.

Por exemplo, os “discursos cerimoniais do chefe” estruturam-se através de sequências, previamente definidas, de blocos formulaicos e paralelísticos, os quais possuem, cada um deles, o que os autores chamaram de um *slot*, feito para ser ocupado por um nome de uma lista específica. De modo que a variação mínima de um para outro bloco é determinada, basicamente, pelo fato de que cada um deles está associado a um nome diferente daquela lista, cuja ordem deve ser seguida precisamente.⁴⁵

A parte central do texto é composta por oito blocos paralelos, que apresentam em sucessão os “grandes chefes de antigamente”, todos eles, como veremos, protagonistas do momento crucial das origens dos atuais ótomo karibe e figuras de uma ancestralidade contextualizável num tempo de memória histórica. (Franchetto 1989:25)

Por sua vez, as rezas de batismo estruturam-se através de sequências ordenadas de blocos paralelos – ou macroblocos, como foi chamado pelos autores –, os quais são constituídos por uma mesma fórmula que se repete em seu interior, preenchida por diferentes personagens a cada vez. De modo que aqueles blocos (ou macroblocos) estão associados, cada um deles, a uma lista inteira de nomes. Ao mesmo tempo, eles também estão, em sua maior parte, indexados a narrativas míticas – expressando exatamente o que foi identificado pelos autores como uma indexação intergêneros.

⁴⁵ Existem duas noções que expressam a obsessão dos kuikuro em alinhar, enfileirar e ordenar sequencialmente todas as coisas. A primeira é a noção de *tinapisi* (“em fila”), a qual opõe-se ao termo *tapehagali*, que quer dizer “espalhado”. A segunda é a noção de *enga* (“linha” ou “pista de uma estrada”). O conhecimento tradicional que é dito *tinapisi*, i.e. ordenado e alinhado, será, segundo os autores, sempre mais valorizado do que aquele que é “espalhado”. – a noção de ordenação seria fundamental, segundo a autora, para a codificação da informação entre os kuikuro (Fausto, Franchetto & Montagnani 2007:11)

De uma maneira geral, paralelismo, formulaicização, ordenação e indexação intergêneros são princípios que, segundo Fausto, Franchetto e Montagnani estão implicados na estruturação da informação discursiva dos gêneros de arte verbal *kuikuro*. A pergunta que fazem pouco antes de terminar o seu artigo – a tempo, porém, de apresentarem uma resposta consistente –, é se tais princípios, ou pelo menos parte deles, estariam da mesma forma implicados na estruturação da informação musical em seus diversos níveis. A esta pergunta poderíamos ainda acrescentar: não estariam eles também implicados na estruturação da dança (ou do desempenho coreográfico) – manifestação constitutiva de grande parte dos rituais *xinguanos*?

1 Os gêneros musicais *kuikuro*

De acordo com Fausto, Franchetto e Montagnani, o repertório musical *kuikuro* pode ser dividido em duas categorias muito amplas: os cantos de pajé e os cantos rituais (vocais ou instrumentais) – sendo que o texto trata apenas destes últimos. Conforme os autores, os cantos rituais estão organizados em uma série de grandes conjuntos musicais, cada um deles relacionado a um *script* ritual preciso e a uma ou mais narrativas míticas. Há dois tipos básicos de conjuntos, aqueles que são ditos “alinados” (*tinapisi*) e aqueles chamados de “espalhados” (*tapehagali*), sendo, apenas os primeiros, objeto de transmissão formal, exatamente por constituírem, em sua grande parte, repertórios fixos e extensos.

En premier lieu, Il y a, comme je l'ai dit, deux types d'ensembles musicaux: ceux qui sont 'alignés' (*tinapisi*) et ceux qui sont 'dispersés' (*tapehagali*). Seuls les premiers sont l'objet d'une transmission formelle et, en principe, ils forment un répertoire fixe; les autres sont toujours des répertoires ouverts à l'innovation et leur transmission n'implique pas une relation maître/apprenti, non plus qu'un paiement. (Fausto, Franchetto & Montagnani 2007: 21)

Cada um daqueles conjuntos ou repertórios, por sua vez, organiza-se internamente através do que os *kuikuro* chamam de *gepa*, termo usado para identificar, nesse contexto, agrupamentos musicais, homogêneos e de mesma natureza – geralmente nomeados –, e ao qual os autores associaram à noção de *suíte*, utilizada por Piedade (2004) em seu trabalho sobre o complexo de flautas *kawoká* entre os *waurá* do Alto Xingu⁴⁶. Cada *suíte* reúne,

⁴⁶ Em seu trabalho, Piedade propõe um sistema de classificação musical, onde a totalidade da música de flautas *kawoká* não é identificada pela noção de “conjunto musical”, como foi proposto por Fausto, Franchetto & Montagnani, mas pela de “gênero musical”, “no sentido de uma tonalidade (...) que exhibe estabilidade do ponto de vista temático, estilístico e composicional”. (Piedade 2004:135) Esse “gênero” divide-se em “subgêneros”, relacionados aos períodos do dia, e cada “subgênero”, em um número determinado de “suítes” – termo que autor importa da tradição musical européia por apresentar alto rendimento de análise quando confrontado com o

idealmente, uma sequência determinada de peças musicais e está, na sua grande maioria, indexada a uma partitura coreográfica precisa – dando origem a um conjunto bem definido de “cantos” e “danças” conjugados⁴⁷. A execução de cada suíte está, ainda, associada a um período específico do dia, a um espaço marcado na aldeia e, por vezes, a um momento exclusivo do ciclo ritual – por exemplo, há conjuntos de cantos(-danças) que são executados apenas na presença dos convidados, como é comum em rituais intertribais. Por fim, cada *suíte* pode também estar diretamente relacionada a uma narrativa mítica.

Haveria, segundo os autores já citados, uma ordenação entre as suítes de um mesmo repertório de cantos rituais. Entretanto, tal ordenação não seria tão estrita e rigorosa quanto aquela que alinha as peças musicais em seu interior. Reportemo-nos, por exemplo, ao capítulo anterior desta dissertação, onde faço uma descrição da “estrutura músico-coreográfica” do Hagaka. Em primeiro lugar, devemos lembrar que o repertório dos cantos desse ritual, tal como nos apresentou Tagukagé, estava organizado em “conjuntos nomeados” – exatamente os *gepa* ou suítes a que me referia. Porém, embora a ordem com que apresento as “unidades mínimas” daquela estrutura músico-coreográfica reproduza quase que inteiramente a ordem com que Tagukagé nos apresentou o seu repertório, ela não retrata o fluxo dos acontecimentos ou a rotina diária das ações rituais. As unidades músico-coreográficas aparecem organizadas naquela ocasião, como se tivessem sido isoladas de sua ordem “real”, para compor uma ordem “ideal”.

Tendo a acreditar que a ordenação entre as suítes de um mesmo conjunto de cantos rituais – para seguir a classificação de Fausto, Franchetto e Montagnani – ganhe forma definida apenas na imaginação do cantor, por ter orientado, ou ainda orientar, o seu processo de aprendizado e memorização dos cantos. Essa ordem, digamos, ideal, perde muito de sua linearidade à medida que passa, de sua forma abstrata e mnemonicamente eficaz, a ser executada ao longo do extenso período ritual, quando é submetida a fatores externos que operam segundo lógicas diversas e não necessariamente a da ordenação.

repertório de flautas *kawoká*, na medida em que neste se verificou conjuntos de “peças musicais” constituindo unidades formais e nomeadas. Cada “suíte” estaria relacionada a um *apapaatai* particular (*itseke* para os *kuikuro*) e suas peças guardariam, em sua estrutura interna, as “falas” daquela entidade. “Há, portanto, estes conjuntos de peças, agrupadas sob um único nome e que a análise musical revela que são coerentes tematicamente. Chamo de suíte a este conjunto de unidades musicais curtas que formam uma unidade musical nomeada. O fato é que as várias suítes *kawoká* são constituídas de um número específico de peças musicais de cerca de dois minutos, que chamarei aqui de peças.” (2004:135)

⁴⁷ Como pode ser verificado no capítulo anterior desta dissertação, nem sempre um conjunto bem definido de peças musicais, identificado como uma suíte, está associado a uma partitura coreográfica precisa. No caso dos cantos(-rezas) noturnos do repertório musical de Hagaka, que estão agrupados em uma série de conjuntos nomeados, vimos que estes são todos, sem exceção, “música de cantar sentado”, para usar a expressão de Menezes Bastos (1989) (ver pág. 67-68).

Mas se o desempenho das suítes ao longo do ritual não segue uma ordem estritamente linear, a sua estrutura interna estaria submetida, segundo aqueles autores, a uma linearidade muito mais rigorosa: “(...) les pièces qui composent une suite forment une série ordonnée unique et linéaire” (2007:22). Entretanto, deve-se considerar que o material com o qual estavam lidando foi retirado do repertório das flautas *kagutu*, que seria, entre aqueles conjuntos ditos “alinhados” (*tinapisi*), o mais rígido deles⁴⁸. Como veremos adiante, no repertório musical de Hagaka, que também foi apontado como sendo do tipo “alinhado”, há suítes em que a execução das peças deve seguir uma ordem estrita e outras onde existiria maior flexibilidade de improviso para imprimir variações na sequência, suprimindo algumas peças, duplicando outras e assim por diante. É como se houvesse uma linha contínua entre aqueles conjuntos ditos “alinhados” e aqueles outros chamados “espalhados”. As suítes de *kagutu* estariam numa das pontas dessa linha, mas haveria outros conjuntos rituais, que mesmo sendo marcados como “alinhados”, por exemplo, constituindo repertórios fixos e extensos, poderiam reunir em seu interior diferentes tipo de suítes, que transitariam entre aqueles dois extremos, algumas delas ficando mesmo a meio caminho entre o pólo da ordenação e aquele mais aberto à inovação.

Baseando-se em uma das suítes do repertório das flautas *kagutu* – *Imitoho* (“feito para amanhecer”) –, a qual reúne 51 peças nomeadas, os autores afirmam, contudo, que o conjunto não constitui uma sequência ordinal homogênea, i.e. aquelas 51 peças constituiriam, na verdade, conjuntos menores, cada um reunindo, por sua vez, de 1 a 5 peças: “Chaque pièce nommée peut être unique, solitaire (*tüindzajo*), peut être composée d’une paire (*takongoko*) ou former un groupe de germains de 3 à 5 pièces (*tühisünkginghü*)” (2007:25). Todavia, tal estrutura nos remete a uma outra, verificada em uma das suítes do repertório dos cantos de Hagaka, cuja execução ritual foi descrita também no capítulo anterior desta dissertação. *Hüge hokitsoho* (“para afiar a ponta da flecha”) reúne 7 subconjuntos, alguns constituindo peças únicas, como *tsamu tsamu* e *kaká*, outros um par de peças, como *ekege tüitoho* e *aulukumã igeipügü*, e, por fim, havia aqueles que constituíam grupos de 3 a 5 peças, como *hüge hokitsoho* e *taügi* – exatamente como ocorre em *imitoho*. O que nos sugere que essa estrutura

⁴⁸ Para Piedade (2004), o rigor e a preocupação com o alinhamento na execução do repertório de flautas *kawoká* (*kagutu* para os *kuikuro*) estão associados ao fato de que a música de *kawoká* é sempre música de *apapaatai* e neste caso, daquele considerado o mais poderoso. Qualquer deslizamento em sua execução pode desagradar o *apapaatai* e causar males à saúde dos tocadores ou até mesmo a sua morte. “Esse é o sentido cosmológico do ritual de *apapaatai* Wauja e, no caso de *Kawoká*, há muito perigo e dificuldade nisto tudo, pois se trata do *apapaatai* mais poderoso e furioso, de um ritual muito caro e, com certeza, de uma música muito sofisticada, que necessita ser tocada com muita precisão, na ordem correta, no tempo correto, do início ao fim.” (2004:140)

não seja exclusiva às suítes que compõem o repertório de *kagutu*, mas talvez represente um traço característico de suítes que encorpam outros repertórios musicais, como é o caso de *huge hokitsoho*. O que veremos mais adiante é que *huge hokitsoho* é exatamente uma daquelas suítes que, no repertório de Hagaka, devem ser executadas com precisão rigorosa, à diferença de outros conjuntos que poderiam ser executados com maior liberdade de improviso e cuja estrutura interna difere claramente da sua.

No âmbito interno às peças musicais, o que dizem aqueles autores é que, segundo os *kuikuro*, há dois elementos constitutivos: *iina* (“base”) e *itsikungu* (“ruptura”), sendo a “base” aquilo que confere unidade às peças de uma mesma suíte e a “ruptura” o que as diferencia entre si. Quando, em suítes como *Imitoho* e *Huge hokitsoho*, as peças dividem-se em subconjuntos, todas as unidades internas a eles possuem um mesmo nome e uma *iina* de mesmo tipo. Por outro lado, os subconjuntos de uma mesma suíte compartilham entre si “bases” apenas parecidas, mas não idênticas.⁴⁹

Les *Kuikuro* distinguent deux éléments constitutifs de tous les chants: *iina*, ‘la base’, et *itsikungu*, ‘la rupture’. La rupture est la variation, ou, si l’on préfère, le thème distinctif de chaque pièce. D’après les ‘maîtres de chants’ *Kuikuro*, les pièces formant un sous-ensemble ont le même nom et une ‘base’ (*iina*) de même type (*tebukigo*), alors que les pièces d’une même suíte ont des bases semblables (*ihukingo*), mais pas identiques. (2007:26)

De uma maneira geral, as *iina* seriam frases curtas e bem marcadas ritmicamente, enquanto os *itsikungu*, frases alongadas, onde haveria uma forte dilatação dos valores rítmicos e de duração, e também um significativo aumento de tom. Se pudéssemos representar imageticamente a relação entre os dois tipos de frases, a “base” seria o eixo principal de uma trajetória retilínea ao longo da qual haveria uma série de desvios laterais (a “ruptura”), cuja única saída seria voltar à estrada principal e seguir em frente até encontrar novo desvio e assim por diante. Contudo, as “bases” e “rupturas” não são repetidas, no interior de uma única peça, exatamente da mesma maneira. Podem ocorrer microvariações, rigorosamente reguladas por princípios de combinação entre os motivos que as constituem, de modo que cada uma

⁴⁹ Sobre a estrutura interna das peças que compõem o repertório de flautas *kawoká*, nos ensina Piedade que elas seriam constituídas por dois tipos de “frases”: “frases-padrões” (ou motivos de toque) e “frases-únicas” (ou motivos de tema) – o que nos faz supor que o autor esteja se referindo exatamente aquilo que os *kuikuro* identificam por *iina* e *itsikungu*, respectivamente. Segundo Piedade, as frases-padrões são típicas da *suíte*, ou seja, repetem-se em todas as suas peças, enquanto as frases-únicas são, ao contrário, próprias de cada peça. “Os motivos-de-toque são assinaturas da suíte (...). Os motivos-de-tema, assinaturas da peça, constituem a “diferença” a partir de uma base repetida, se apresentam como sequência interna de cada peça, despontando a partir do fundo homogêneo e dialogando com este e entre si, no estilo de um jogo de microestruturas envolvendo operações formais e princípios variacionais.” (Piedade 2004:150)

delas forma uma quantidade de frases paralelas entre si.⁵⁰ Porém, o esquema básico e geral, interno às peças, será sempre o de avanços e recuos determinados pela relação entre uma “base” e suas “rupturas” (Piedade 2004:29).

(...) verifiquei que havia frases musicais que se repetiam ao longo de cada peça, enquanto outras eram sempre diferentes. As frases que se repetiam eram as mesmas em todas as peças de uma mesma suíte, e as frases diferentes eram únicas. (...) justamente essas frases únicas de cada peça constituíam o que meu mestre indicava como mais valioso e importante se saber tocar perfeitamente, concluí que este jogo de frases-padrão e frases únicas era próprio da constituição das peças, e mais tarde confirmei que todas as peças obedeciam a este jogo e às suas regras. Assim, todas as peças kawoká que conheço se iniciam com a execução de frases-padrão típicas da suíte, e somente após isto são tocadas as primeiras frases únicas, e então, volta-se às frases-padrão, após o que são apresentadas novas frases únicas, a peça terminando sempre com frases-padrão (...). (Piedade 2004: 148-149)

Ao longo desta breve abordagem dos gêneros musicais *kuikuro* – centrada particularmente no repertório ritual das flautas *kagutu* e feita em contraste com os dados de Piedade a respeito dos cantos de kawoká wauja – reencontramos muitos daqueles princípios de codificação apontados por Fausto, Franchetto e Montagnani como estruturantes dos gêneros vocais. Em primeiro lugar, destaco a tensão entre agrupamento e ordenação. Como vimos, as unidades musicais em seus diversos níveis organizam-se em conjuntos. Assim, motivos reúnem-se formando frases de “base” e de “ruptura”, que, agrupadas, dão origem a peças musicais, as quais podem ainda compor subconjuntos de peças com mesmo nome e mesma “base”, que, por sua vez, formam as suítes, que constituem, enfim, o repertório musical de um ritual específico. Ao mesmo tempo, existe uma ordenação operando em todos esses níveis: há uma sequência (ainda que ideal) entre as suítes, uma ordem estritamente linear que organiza as peças em seu interior e, finalmente, devemos ainda considerar que são exatamente certos princípios de ordenação que fazem com que algumas frases musicais se afirmem como a “base” de uma peça e outras como as suas “rupturas”. Mas, sobretudo, não

⁵⁰ Como sugeri em nota anterior, Piedade identifica pelos termos “frase-padrão” ou “toque” e “frase-única” ou “tema” o que Fausto *et al* identifica por “base” e “ruptura”, respectivamente. Entretanto, conforme os dados de Piedade (referentes ao repertório de flautas kawoká), dentro de uma mesma peça existem, em geral, quatro tipos de “toque” e dois tipos de “tema”. Entre os “toques” haveria: o “toque de abertura ou encerramento”, que marca o final de uma suíte e o começo de outra e, portanto, seria encontrado apenas naquelas peças que constituem o começo e o fim dos conjuntos maiores dos quais fazem parte; o “toque inicial”, que marca o início das peças de uma mesma suíte; o “toque central”, que é executado no meio das peças, em geral, mais de uma vez; e o “toque final”, usado para encerrá-las. Além dos quatro tipos de “toques” que, segundo Piedade, constituem o “fundo homogêneo”, ou o “chão plano sobre o qual os motivos-de-tema podem ser enunciados em seu máximo brilho” (2004:153), existem dois tipos básicos de temas, que o autor chama de A e B. O tema A é o primeiro que aparece e, em geral, sempre será repetido, como que para reafirmar a unicidade da peça (2004:203). O tema B, vindo necessariamente depois de A, surge como um tema de resposta e, portanto, de identidade contrastiva, mas que, ao mesmo tempo, engloba o primeiro.

poderia deixar de destacar que o sistema se organiza através daquele mesmo princípio básico de repetição com mínimas variações, como fica especialmente evidente na relação entre as peças de uma mesma suíte, e nas relações entre “base” e “ruptura” que caracteriza a estrutura interna das peças.

É importante sublinhar também o dispositivo de indexação à lista de nomes; já que as suítes de um mesmo repertório musical são todas nomeadas, assim como pode acontecer com as peças que a constituem. De modo que não apenas o repertório inteiro está indexado a uma lista específica (referente aos nomes que recebem cada uma de suas suítes), como cada uma de suas suítes estaria, ao mesmo tempo, indexada a uma lista particular de nomes, indicando a “identidade” de suas peças.

Finalmente, a co-indexação intergêneros constitui-se como um importante dispositivo da retenção e atualização dos rituais *kuikuro*, onde diferentes gêneros – verbais, musicais, coreográficos, para não falar dos gráficos, plásticos e ornamentais – aparecem reunidos, criteriosamente encaixados ou plugados uns nos outros.

Exercício de análise de um fragmento ritual

Voltando à narrativa *kuikuro* apresentada na primeira parte deste capítulo, gostaria de chamar a atenção para um episódio que nos remete a um fragmento preciso do ritual de Hagaka.⁵¹ Basicamente, esse episódio conta como o demiurgo Taügi (o sol) e seu irmão mais novo, Aulukumã (a lua), partem de sua aldeia no Morená, indo ao encontro de Sagankquëgü, o dono da água, com a intenção de que este lhes ensinasse o seu “modo de viver”. Sagankquëgü ensina aos “netos” – como se refere a Taügi e Aulukumã – o ritual de Hagaka, por meio dos duelos de dardos que o caracterizam. Os duelos colocam em lados opostos o anfitrião e seus “convidados” e a vitória rende a Taügi a conquista da água para o seu povo.

Taügi chega à aldeia estrangeira exatamente na noite anterior aos duelos de dardos, que lhe renderiam o prestígio da vitória. A narrativa recorta, portanto, criteriosamente, o período ritual que vai da chegada dos “convidados” até a finalização dos duelos. Por ter sido narrada por um experiente cantor – e acredito que seja especialmente por isso –, ela contém uma quantidade enorme de detalhes sobre esse fragmento ritual, fazendo referência a uma sequência precisa de ações. Faz-se menção inicialmente a *Jauagitiüha*, que é justamente um

⁵¹ Esse episódio pode ser encontrado no anexo x dessa dissertação, entre as linhas w e z.

daqueles conjuntos de cantos (suítes) que devem ser executados apenas na ocasião da chegada dos convidados ou em sua presença (ver pág. 65). A narrativa guarda informações preciosas a seu respeito.

- Mt_Kk ngele tsügü jauagitüha ingamenalü heke Ekegeha
Mt_Pt é a onça que leva o canto jauagitüha para dentro de casa
- Mt_Kk Ekegeha
Mt_Pt onça mesmo
- Mt_Kk Ekege Ekege igisü akatsege
Mt_Pt onça, onça, este é o canto dela
- Mt_Kk Ekege igisü hem
Mt_Pt o canto da onça
- Mt_Kk oküjeje, oküjeje tabeha iheke
tabe hugombo iheke uumm (canto)
- Mt_Kk uinegetundakatsi igei taiheke
Mt_Pt estou com medo, ele disse
- Mt_Kk uinegetundakatsi igei ta iheke uinegetundagü
Mt_Pt “estou com medo”, ele disse, “estou com medo”
- Mt_Kk tundagü em
Mt_Pt em sua boca
- Mt_Kk majulaiha ta iheke
Mt_Pt ele estava cantando em Kamaiurá
- Mt_Kk uinegetunda katsigei "onça" kita uinegetundagü taiheke
Mt_Pt “eu estou com medo”, a onça dizia, “eu estou com medo”
- Mt_Kk ülepe itsa leha
Mt_Pt assim ficaram
- Mt_Kk inginügüle ina hugombongale ihekeni
Mt_Pt foram cantando até à praça da aldeia
- Mt_Kk aiha, hum inkeha eigitohoi
Mt_Pt “vai ser teu canto”, ele falou
- Mt_Kk taitasai Taügi kilü iheke
Mt_Pt Taügi disse para ela
- Mt_Kk eigitohoi itsai nügü
Mt_Pt vai ser seu canto
- Mt_Kk Ekege igisü, ekege ingamendohoi eitsai nügü
Mt_Pt “canto da onça, você vai ser especialista do canto da onça”, ele disse
- Mt_Kk Taügi kilü iheke
Mt_Pt Taügi disse

Em seguida, passam-se em revista os três grandes conjuntos de cantos(-rezas) que na noite da chegada dos convidados devem ser executados na íntegra, atravessando a madrugada. Segundo nos conta a narrativa, quem abre os cantos do primeiro desses conjuntos, chamado *Kehege* (“reza”), é *kaká* (“acauã”, de acordo com o tradutor, professor Mutuá). De fato, *kaká* é o nome da primeira peça de *Kehege*, que reúne ao todo cinco peças, segundo os dados recolhidos na documentação do ritual. No começo e no fim de cada uma das peças de *Kehege*, os personagens principais do Hagaka – *hitse huegü, kaká huegü, ugonhi, ekege* etc. – proferem, em par e ordenados como de costume, o seu “grito” característico – do que também deixa pistas a narrativa.

Mt_Kk tūma kehege elü heke
Mt_Pt “quem vai executar a reza?”

Mt_Kk ese tahaku oto itsomo nügü
Mt_Pt “ele aqui, o dono do arco”, ele disse

Mt_Kk kanka heke
Mt_Pt para o acauã (*herpetotheres cachinnans*)

Mt_Kk kankã akatsange hotugui kehege inetohoi kankãha kankã
Mt_Pt aquele que começa a reza, o primeiro, é o acauã

Mt_Kk kankã heke tuetagü kehege etagü
Mt_Pt acauã executou reza

Mt_Kk aiha etükilü leha
Mt_Pt pronto acabou

Mt_Kk esepe enhügü la tuhuguha ehm esepe la
Mt_Pt foi aquele, depois aquele lá, todos

Mt_Kk aiha etükilü leha
Mt_Pt eles terminaram

Depois de *Kehege*, o narrador faz referência ainda aos outros dois conjuntos, *Ahua* e *Kusu igisü*, (cantos de *Ahua* e de *Mutum*), respectivamente, chamando atenção para pelo menos três detalhes importantes. O primeiro é que esses cantos seriam marcados por “gritos” – e de fato o são (ver pág. 66) –; o segundo é que eles formam conjuntos nomeados (*Ahua*, *Kusu*), reunindo peças ou cantos, que são, da mesma forma, atribuídos, a um “dono” específico. Assim, em *Kusu igisü* uma série de cantos aparecem relacionados a outros pássaros além do *Mutum*: um chamado *Agatü*, outro *Tuku-tuku* (ao que tudo indica, também um pássaro da madrugada) e, no meio dos pássaros, *Taügi* ainda pede para ser o “dono” do que seria o último canto do grupo. De acordo com o repertório de Tagukagé, *Kusu igisü* reúne 10 peças, a narrativa tendo feito apenas uma referência resumida ao conjunto – referência

esta, que destaca, contudo, traços essenciais de sua estrutura interna. Por fim, o terceiro e último detalhe. Sugere-se que a autoria e/ou propriedade dos cantos estejam atribuídas não a entidades individualizadas mas a um par, no caso, de “irmãs”. Assim, o canto de *Mutum* é entoado por uma fêmea da espécie e sua “irmã”, o mesmo se dando com o canto de *Agatü*. Nesses casos, soam duas vozes germanas no interior de um mesmo canto.⁵²

Finalizadas as rezas noturnas, o próximo conjunto de cantos ao qual a narrativa faz referência é *Hüge hokitsoho* (“para afiar a ponta da flecha”).

Na ocasião de minha passagem pela aldeia de Ipatse, Tagukagé já havia me explicado, passo por passo, a estreita relação daquela suíte com a versão mítica dos jogos de Hagaka. Os seus cinco primeiros subconjuntos de peças – *hüge hokitsoho*, *ekege tüitoho*, *sagankuegü*, *tsamu tsamu e kaká* – referem-se às rezas entoadas por Sagankuegü momentos antes do duelo que o colocaria de frente para Aulukumã e Taügi. O sexto subconjunto, o qual está associado a uma variação coreográfica significativa, refere-se, por sua vez, às rezas recitadas por Taügi e seu irmão em seguida àquelas proferidas por Sagankuegü e ainda antes de se iniciarem os confrontos.

A explicação dada por Tagukagé corresponde exatamente ao que nos conta a narrativa. No trecho abaixo veremos como poucos instantes antes de começarem os jogos de dardos, duas sequências de cantos são executadas, a primeira por Sagankuegü e a segunda, por Taügi. Faz-se referência, inclusive, ao significado de determinados cantos, assim como à variação coreográfica que ocorre quando passa-se da primeira sequência à segunda. Diz o narrador: “aí Taügi [fez canto], tornando-se dono dos cantos que fazemos andando”. Se nos lembrarmos, a variação coreográfica relativa à transição do quinto subconjunto de *Hüge hokitsoho* ao sexto, trata-se justamente, em dar movimento a uma fila arredondada, que permanecia, até então, imóvel no centro da aldeia (ver pág. 58).

⁵² Essa informação nos remete às considerações de Piedade (2004) a respeito do caráter dialógico da relação entre os temas A e B no interior de cada peça do repertório de kawoká. Segundo o autor, os temas das peças (o que os kuikuro chamariam de *itsikungu*), carregam as “falas” do *apapaatai*. Ao mesmo tempo, essa “falas” estruturam-se através de uma espécie de diálogo, ou seja elas conversam entre si. Segundo o autor, o tema A traria sempre a primeira “idéia” da peça, sendo, em geral, repetido, como que para reafirmar a sua unicidade (2004:203). O tema B viria necessariamente depois de A, surgindo como uma resposta, de identidade contrastiva, mas que ao mesmo tempo engloba o primeiro, ou seja, A está contido em B. “Esse caráter englobante de B tem um sentido de recapitulação da proposta inicial, ainda que através de reminescências, breves motivos, pois raramente há uma recuperação total de A. Esse englobamento de A, portanto, tem um caráter de superação ou dominação da proposta inicial: B, que é a diferença que se estabelece a partir da idéia primeira, engloba, domina, fragmenta e somente deixa reminescências da proposição a que veio se contrapor. Todas as peças da música *Kawoká* perfilam essa destinação da idéia. Há nelas um esquema dialético de articulação da diferença: a síntese seria a própria antítese, que engloba e evoca a tese como reminescência” (2004: 203).

Mt_Kk aiha engü ahulahanenügü iheke
Mt_Pt ele fez magia para enfracuecê-lo

Mt_Kk ehem.. Johaheee johaheee johajohahe ekuikeke eguekeke
eguekeke nukugitenu
Mt_Pt [em arauak]

Mt_Kk aiha engüpe elüingo higei uheke tahegei iheke
Mt_Pt “vou matar ele”, ele ficou falando e cantando

Mt_Kk Sagankguegü kitaha
Mt_Pt Sagankguegü disse

Mt_Kk tsake Taūgi heke taiheke tsake Aulukuma
Mt_Pt “escute! Ele estava falando do Taūgi, escute Aulukuma”

Mt_Kk kutäupügü äugunda egei äugunda egei
Mt_Pt “nosso avô está mentido, está mentindo”

Mt_Kk ülepe imokilü iheke
Mt_Pt mudou para outra música

Mt_Kk ami imokilü iheke
Mt_Pt mudou de novo

Mt_Kk upügüi kutäupügü tiginhudai nügü
Mt_Pt “deixa o nosso avô cantar”, disse

Mt_Kk kukuge kutsai leha
Mt_Pt “vamos pegá-lo!”

Mt_Kk tsake kutäupügü nügü kelü ihata heke igei
Mt_Pt “escute o nosso avô. Ele está cantando que vai nos matar”

Mt_Kk anetüpe elüingo amunäupe elüingo uheke higei tahegei iheke
kupehe ta iheke
Mt_Pt “vou matar um chefe, vou matar um amunaw”

Mt_Kk hum, inkele atsange nügü
Mt_Pt “hum! você precisa ver bem (flecha dele)”, disse

Mt_Kk osi tsihuge tsihitsomi säupü
Mt_Pt “avô, agora é a nossa vez”

Mt_Kk Taūgi kilüha
Mt_Pt Taūgi disse

Mt_Kk aibeha iheke tra, ngeleha Taūgiha tra, tühülinhü otoi leha hüle
Mt_Pt aí Taūgi [fez canto], tornando-se dono dos cantos que fazemos
andando

Mt_Kk hem, tra, tra, tra, tra...
Mt_Pt tra, tra... (barulho da batida das flechas)

Mt_Kk epugopenügü ami
Mt_Pt completou o círculo, foi novamente

Mt_Kk aiha anügü uhinhão aiha anügü, aiaha anügü, anügü, anügü
Mt_Pt “chega meus netos, parem”

Mt_Kk aiha hagaka ekitohoko agitai kupeheni nügü
Mt_Pt “vamos jogar aqui o que vocês chamam de Hagaka”

Por fim, a narrativa faz referência ao sétimo e último subconjunto de *Hüge hokitsoho*, chamado *aulukumã igeipügü*. Segundo Tagukagé, esse conjunto, que está associado a uma nova variação coreográfica, teria sido executado por Taügi depois de terminado os jogos, para “ressuscitar” ou “recuperar a alma” de Aulukumã, morto no confronto. É o que confirma o trecho abaixo quando, terminado o duelo, Taügi dirige-se até o corpo de Aulukumã e depois de cobrir o irmão com uma planta chamada *kejite*, passa a caminhar em torno dele, executando um canto para recuperar a sua alma. O narrador aproveita para fazer alusão ao tempo em que se usava o propulsor nos lançamentos de dardos feitos à curta distância, conferindo grande risco aos jogos de Hagaka. Ele insinua, que “naquele tempo”, os homens podiam “perder a alma” no jogo, e *Aulukumã igeipügü* era executado para recuperá-la.

Mt_Kk uana ukilü tohoila beha leha, igüinjüle iheke
Mt_Pt ele cantou sem dificuldade, foi rodear ele

Mt_Kk ijewe ijewe ijewe nugifaji

Mt_Kk aiha igüintsa iinhano heke
Mt_Pt irmão dele rodeou ele

Mt_Kk bruh... tüindzase
Mt_Pt dançou sozinho

Mt_Kk hagaka kengote tsügü kupü, enegele tsügüha tahaku ugupinhe
kupüngetote iheke
Mt_Pt quando eles acertavam as pessoas antigamente quando ainda
usavam propulsor

Mt_Kk egeki tsügüha kupehe igüinjükilü
Mt_Pt eles cantavam este canto rodeando a pessoa

Mt_Kk hagaka kengoteha
Mt_Pt quando Hagaka mata

Mt_Kk enegele unke, tsügüha uanke
Mt_Pt era assim antigamente

Mt_Kk egekae igüinjükilü kupehe akungatelü ngihuntohoha
Mt_Pt com este nós circundávamos, para recuperar alma dele

Mt_Kk egekae tsüha
Mt_Pt com este canto

Mt_Kk latsügü uanke ene
Mt_Pt antigamente era assim

A referência que a narrativa faz à *Hüge hokitsoho* está completamente imbricada na sua descrição dos jogos de Hagaka. Não se faz menção ao primeiro e só depois ao segundo, mas fala-se dos dois ao mesmo tempo, como se estivessem misturados, ou contidos um dentro do outro.

Iniciei o capítulo anterior dessa dissertação dizendo que no dia 12 de julho, enquanto procurava não perder nenhum detalhe de uma sequência inédita de ações rituais, um jovem *kuikuro* me surpreendeu ao pé do ouvido, dizendo: “não se preocupe, mais tarde vou te explicar tudo o que está acontecendo aqui”. Era a primeira vez que *Hüge hokitsoho* era executado, estávamos de frente para ação, mas o jovem se referia a alguma coisa que estava acontecendo por detrás do que os nossos olhos conseguiam ver. Portanto, não relutaria em dizer que há uma sequência de ações míticas implícitas àquela suíte, ou, ainda, que haveria entre ela e os jogos de dardos que ganham a cena durante o ritual de Hagaka, uma relação de co-indexação, nos termos de Fausto, Franchetto e Montagnani.

O que vimos até aqui é que o episódio narrativo do qual estamos tratando retém um fragmento muito preciso do ritual de Hagaka. Esse “armazenamento” privilegia determinadas ações rituais em relação a outras. Por exemplo, não se faz nenhuma referência a *Ahegititoho*, os cantos(-danças) da madrugada, que na noite da chegada dos “convidados” reuniu um grupo enorme de homens e mulheres no interior das casas (ver pág. 54). Assim como nada é mencionado a respeito de *Hagito lopetoho*, que foram os cantos executados nas duas entradas oficiais dos “convidados” na aldeia anfitriã, uma na noite de sua chegada, a outra nas primeiras horas da manhã seguinte (ver pág. 65). Ou seja, a sequência de ações rituais retida naquele episódio é uma versão resumida, sintética, daquela que é realmente colocada em movimento na fase intertribal do Hagaka. Curiosamente, os conjuntos de cantos que figuram naquele fragmento narrativo são exatamente aqueles que, de todo repertório musical do Hagaka, eram identificados pelos *kuikuro* de forma ambígua, ora como “canto”, ora como “reza”. “É reza, mas também é canto” diziam, marcando uma diferença em relação aos cantos da tarde, da noite e da madrugada, por exemplo, tidos, invariavelmente, como “cantos”.

De acordo com uma análise preliminar sobre o repertório musical do ritual de Hagaka, feita em parceria com o músico e antropólogo Tommaso Montagnani, já é possível dizer que há uma diferença significativa na maneira como determinadas suítes desse repertório se estruturam internamente. Assim, se compararmos a estrutura interna de *Hüge hokitsoho* com o extenso conjunto de cantos da tarde, notaremos de saída que o primeiro possui uma sequência bem definida de subconjuntos de peças musicais, que deve ser executada em uma ordem precisa e linear. E que cada uma dessas peças encontra-se separada da que vem antes e depois

dela por marcações vocais específicas e pequenas pausas, de modo que, até os ouvidos menos especializados, conseguem perceber onde termina uma e começa a outra. Além disso, há uma relação complexa e bem desenvolvida entre “base” (*iina*) e “ruptura” (*itsikungu*) no interior das peças, próximo ao que foi apresentado por Fausto, Franchetto e Montagnani e, também, por Piedade a respeito do repertório de flautas *kuikuro*, no primeiro caso, e *waurá*, no segundo.

Já o conjunto de cantos da tarde apresenta uma estrutura um pouco diferente. Em primeiro lugar, as peças em seu interior não constituem unidades bem definidas ou isoladas umas das outras pelos mecanismos descritos anteriormente, como marcações vocais e breves pausas – e tampouco constituem unidades nomeadas. Além disso, há uma relação muito menos desenvolvida e complexa entre os motivos no interior das peças ou – se esse termo não for exatamente adequado – das unidades musicais que se formam e se estabilizam, mesmo que por curto espaço de tempo, dentro daquele conjunto maior. Apesar de existir uma ordem cronológica de aparição dessas unidades, que deve ser respeitada, há uma certa liberdade de improviso, que permite ao cantor “voltar atrás” na sequência e repetir algumas delas, ou “encurtá-la”, suprimindo outras.

Foi essa comparação provisória entre *Hüge hokitsoho* e o conjunto de cantos da tarde o que me permitiu dizer em outro momento desse capítulo que haveria, entre as suítes que compõem o repertório musical do Hagaka, aquelas em que a execução das peças deve seguir uma ordem estritamente linear, típicas de repertórios do tipo “alinhado”, e outras onde existiria maior flexibilidade de improviso para imprimir variações na sequência, que estariam a meio caminho entre os repertórios “alinhados” e aqueles ditos “espalhados”. Suponho aqui que os traços gerais da estrutura interna de *Hüge hokitsoho* sejam compartilhados por outras suítes do repertório de Hagaka, especificamente por aquelas que são identificadas pelos *kuikuro* ora como canto, ora como reza. Da mesma maneira, suponho que os traços gerais da estrutura interna do conjunto de cantos da tarde sejam compartilhados por outros conjuntos invariavelmente identificados como (de) “cantos” – especialmente por aqueles que, juntos com o primeiro, preenchem grande parte da cena ritual na fase intratribal do Hagaka: os cantos da noite e da madrugada.⁵³

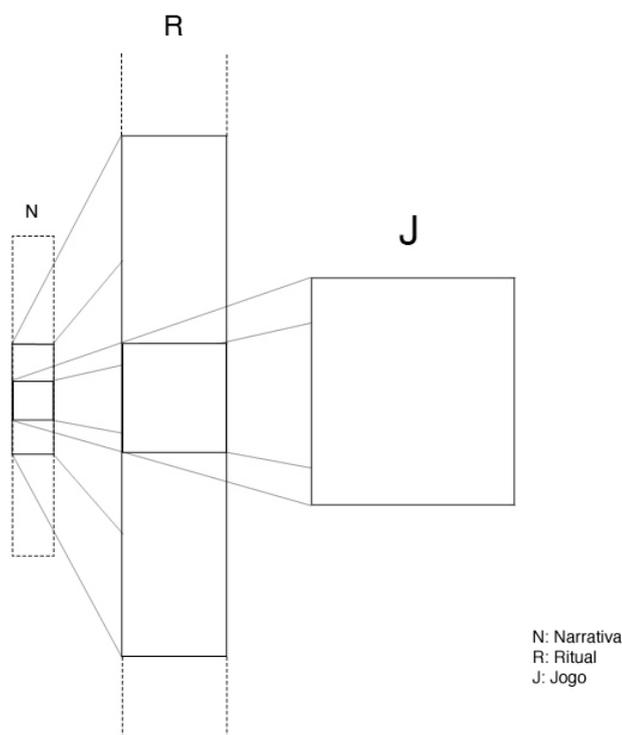
⁵³ Infelizmente, os dados que me possibilitariam fazer uma defesa mais sólida dessa hipótese ainda não estão sistematizados, de modo que pudesse compartilhá-los com o leitor. Contudo, as evidências de uma primeira análise me dão segurança para apresentar a hipótese ainda que sem esse suporte.

São exatamente aquelas suítes de cantos-(ou)rezas que compõem o fragmento narrativo sobre o qual nos detivemos anteriormente.⁵⁴ É como se elas representassem um núcleo forte do ritual, aquilo que é mais essencial de ser guardado e protegido, porque é a partir dele que todo o resto será gerado. Digamos que a narrativa retém o código de acesso ao Hagaka. Executadas privilegiadamente na fase intertribal do ritual e concentrando possivelmente a complexidade musical máxima de todo o repertório, aquelas suítes – associadas ou não a partituras coreográficas – parecem constituir, juntas, o ponto a partir do qual todos os outros conjuntos de cantos e danças emanam ou para onde todos eles convergem. É verdade que algumas delas também são executadas na fase intratribal do ritual, como *Hüge hokitsoho* e alguns dos conjuntos de cantos-rezas noturnos. Contudo, no período que vai da chegada dos convidados à realização dos jogos de dardos há uma combinação especial: é a primeira vez em que todas elas são executadas, sem exceção, uma em seguida a outra. *Jauagitüha*, por exemplo, é executada apenas naquela ocasião. Além disso, em nenhum outro momento do ritual, os três grandes conjuntos de cantos-rezas noturnos foram entoados juntos numa mesma noite. É essa combinação especial que, por estar indexada a diferentes planos de ação (ou ficção, se quiser) – a saber o plano da narrativa e o do jogo – é capaz de ativá-los no momento de sua *performance*, conferindo à etapa intertribal do ritual uma complexidade e densidade surpreendentes.

Segundo sugeriu Carlo Severi, em palestra proferida no PPGAS (MN/UFRJ) no segundo semestre de 2009, o jogo constituiria uma dimensão ficcional paralela, de outra ordem, no interior do próprio ritual, conservando em relação a este último uma certa autonomia. No capítulo anterior, incluí os jogos do Hagaka na “estrutura músico-coreográfica” do ritual para facilitar a distinção entre o que me parecia ser uma estrutura de ações altamente performativa, através da qual uma espécie de ficção era criada, e uma série de outras ações, de naturezas diversas, que pareciam funcionar como uma armação daquela estrutura – as quais chamei de estruturantes. No presente capítulo, contudo, aproveitando a pista deixada por Severi e, principalmente, aquela indicada pela forma como a narrativa armazena informações sobre o Hagaka, passo a enxergar os jogos de dardos numa dimensão paralela e relativamente autônoma em relação àquela outra onde se situa a “estrutura músico-coreográfica” do ritual, formada inteiramente por conjuntos de cantos, em sua grande maioria associados a partituras coreográficas. Da mesma maneira que o ritual está contido na

⁵⁴ Contudo, há que se considerar uma exceção: *Eué amangakitsoho* (“para tirar a tabatinga do corpo”). O que se justifica pelo fato dela ser a única, entre as suítes de cantos-rezas do Hagaka, feita para ser executada depois de finalizado os jogos de dardos, período ritual do qual a narrativa não trata.

narrativa, indexado a um episódio bem definido, o jogo está contido no ritual, indexado a um conjunto de cantos determinado. Descolando-se a narrativa do ritual e o ritual do jogo, vê-se que constituem diferentes planos de ação ou ficção, o que procuro representar, preliminarmente, no esquema visual abaixo⁵⁵, ciente de que as diferenças entre jogo e ritual dentro do Hagaka só poderão ser exploradas com maior profundidade em um trabalho futuro.



A performance coreográfica do Hagaka

Antes de pôr um fim ao presente capítulo, gostaria ainda de fazer algumas considerações gerais sobre a *performance* ritual do Hagaka realizado durante o período em que estive em campo. Em primeiro lugar, como assinalou Fausto, Franchetto e Montagnani

⁵⁵ No esquema abaixo pretende-se representar visualmente os três níveis de ficção implicados na *performance* do Hagaka, a saber a narrativa, o ritual e o jogo. No primeiro nível, ao fundo, encontra-se a narrativa que conta a origem do Hagaka, onde a parte maior em destaque corresponde ao episódio que retém o fragmento do ritual e a menor, ao momento em que o narador se refere aos jogos de Hagaka e aos cantos-rezas executados por Taūgi e Sagankgwegū antes e depois do confronto, ou seja, *Hüge hokitsoho*. No segundo nível, encontra-se o ritual, ou melhor, a estrutura músico-coreográfica do ritual, onde a parte maior em destaque corresponde exatamente ao fragmento descrito pela narrativa, i.e a sequência de cantos-rezas executada entre a chegada dos convidados e o fim dos duelos de dardos, e a menor, especificamente a *Hüge hokitsoho*. No terceiro nível, encontra-se o jogo de dardos propriamente dito. O esquema não apenas pretende mostrar a autonomia de cada um desses níveis ou planos de ficção, mas também a relação de co-indexação que existe entre eles. Assim, o jogo está indexado a um conjunto de cantos determinado, o qual, por sua vez, está contido no fragmento ritual a que a narrativa faz referência.

existem, principalmente, dois espaços diretamente relacionados a *performance* de rituais entre os *kuikuro*: o “círculo das casas” – em geral, percorrido integralmente (no mínimo, dá-se uma volta completa) e no sentido anti-horário, com cada casa constituindo um ponto de parada obrigatório – e o “centro da aldeia”, exatamente à frente da *kuakutu*. A ligação entre esses dois pólos é feita recorrentemente, ao que parece para afirmar a relação entre aquele centro cerimonial e a casa do dono da festa, “car le passage de la place aux maisons (et vice-versa) a toujours comme point de départ ou d’arrivée la maison du maître de la fête.” (Fausto *et al.* 2009:21). Contudo, ao longo do Hagaka observado em 2009, tal ligação não foi efetuada exclusivamente por meio de formações (coreográficas) “enfileiradas” – apontadas pelos autores como sendo aquelas tipicamente responsáveis por desempenhar tal deslocamento. Algumas vezes em “fila”, outras vezes em “bloco”, os dançarinos *kuikuro* deslocaram-se do centro da aldeia à casa do dono do ritual e vice-versa, em momentos muito precisos do *script* ritual.

Ademais, a *performance* de rituais entre os *kuikuro* ocorre, de uma maneira geral, sempre em períodos bem definidos do dia e da noite, a saber: aquele que vai do final da tarde até o crepúsculo, o que começa com o cair da noite e termina em torno das 00h e aquele que parte das 2h e estende-se até o amanhecer. Na sua maior parte, cada um dos conjuntos de cantos que compõe o repertório musical do Hagaka é próprio de um desses períodos. Deve-se considerar, contudo, que, em alguns casos, esses conjuntos estão associados à ações específicas do ciclo ritual, como a partida e chegada dos mensageiros, ou a presença de convidados, devendo ser executados apenas nessas ocasiões. De modo que aquele repertório – ordenado linearmente apenas na imaginação do cantor – organiza-se ao longo do período ritual a partir de determinações temporais externas e de diferentes ordens, ora relacionadas ao ciclo do dia, ora ao ciclo ritual.

Os conjuntos de cantos(-danças) do Hagaka dividem-se, basicamente, entre aqueles relacionados a períodos do ciclo diário (da tarde, noite e madrugada) e aqueles relacionados, exclusiva ou principalmente, à fase inter-tribal do ritual. Por outro lado, a praça central e o anel das casas organizam os conjuntos espacialmente, associando-os a lugares bem definidos da aldeia. Assim, pode-se dizer que há um sistema de marcação espaço-temporal, que não segue uma lógica exatamente linear, mas norteia a organização dos conjuntos de cantos(-danças) a cada dia, produzindo sequências diárias que se repetem com pequenas variações entre si. Por exemplo, ao longo de todo o período que antecede à chegada dos convidados, praticamente uma mesma sequência de ações se repete diariamente. Essa sequência é constituída pelos repertórios da tarde, da noite e da madrugada.

Ao longo da *performance* ritual do Hagaka, observam-se dois padrões coreográficos principais: uma “fila”, para usar o termo proposto por Fausto, Franchetto & Montagnani (2009), e um “bloco”, aproveitando aquele sugerido por Menezes Bastos (1989). É verdade que a situação de *performance* interna às casas propõe um padrão original. Devemos nos lembrar que os cantos da noite e da madrugada, ambos executados dentro das casas, apresentam um mesmo padrão coreográfico (ver págs. 57-59), definindo o que poderia ser chamado de um padrão típico de ambientes internos. Durante o ciclo da tarde também ocorre dança dentro de casa. Entretanto, nesse caso, não há como dissociá-la de um esquema coreográfico maior, que começa e termina no centro da aldeia, o ambiente interno funcionando apenas como um espaço intermediário entre o ponto de partida e o de chegada. Assim, no que chamo de primeiro esquema básico de cantos(-danças) da tarde, a formação coreográfica executada dentro da casa do dono do ritual é, ao meu ver, apenas uma transformação daquela que começa no centro da aldeia e depois termina nesse mesmo ponto, i.e. um “bloco”. De maneira similar, no segundo esquema, ela é apenas a transformação de uma “fila” (ver págs. 48-56).

Portanto, o que apreende-se de uma análise preliminar da *performance* do Hagaka é que, fora aquele padrão coreográfico que define os cantos da noite e da madrugada, ambos realizados em ambientes internos, todos os outros encontrados não passam de variações daquelas duas formações apontadas anteriormente como principais, uma “fila” e um “bloco”. A *performance* estrutura-se, assim, a partir de uma tensão entre dois padrões elementares: aquele onde impera os princípios da linearidade e da ordenação e aquele outro onde tais princípios encontram-se, se não totalmente ausentes, ao menos atenuados.

1 Variações coreográficas

Como já foi dito muitas vezes nesta dissertação, a estrutura músico-coreográfica do Hagaka consiste em uma série de conjuntos de cantos, na sua maioria associados a partituras coreográficas. De modo que o que se vê, na verdade, são conjuntos de cantos-danças. Cada um desses conjuntos possui uma pontuação (voco-gestual) muito clara de início e fim, uma sequência mais ou menos ordenada de peças musicais e, na maioria das vezes, um padrão coreográfico dominante. É verdade que em alguns casos ocorrem variações coreográficas significativas dentro de um mesmo conjunto. Essas variações podem ser determinadas pelo simples deslocamento dos *performers* no espaço – que por vezes transitam de ambientes

abertos para ambientes fechados –, mas também pelo próprio desenvolvimento das peças musicais no interior do conjunto.

Por exemplo, *Hüge hokitsoho* (ver pág. 57-59) está organizado em sete subconjuntos nomeados de peças musicais. Como vimos anteriormente, os primeiros cinco subconjuntos são executados através de uma ação coreográfica precisa, ocorrendo uma variação importante apenas na passagem para o sexto subconjunto e depois uma outra na passagem para o sétimo. Ao mesmo tempo, sabemos que todo o desenvolvimento de *Hüge hokitsoho* está relacionado a uma sequência implícita de ações míticas. Os cinco primeiros subconjuntos referem-se a um momento específico do duelo entre Sagankgwegü e os irmãos Taügi e Aulukumã, enquanto o sexto e o sétimo subconjuntos referem-se ambos a outros dois momentos específicos desse mesmo episódio mítico. Portanto, o que se verifica nesse caso é que variações coreográficas podem definir eventos rituais extremamente significativos e discretos, que estão associados a diferentes subconjuntos de peças musicais e, ao mesmo tempo, a diferentes ações (ou situações) de um mesmo episódio mítico. Essa relação direta e explícita das variações coreográficas dentro de um mesmo conjunto de cantos-danças com o desenvolvimento de uma sequência de ações míticas implícita aquele conjunto, só pode verificar, contudo, em *Hüge hokitsoho*.

É interessante notar, ainda, que as variações (ou transformações) coreográficas que ocorrem dentro dos conjuntos de cantos-danças do Hagaka, podem até ser variações significativas, mas não chegam a subverter os padrões básicos e dominantes de cada conjunto. Assim, voltando ao exemplo de *Hüge hokitsoho*, suas variações internas consistem apenas, num primeiro momento, em dar movimento a uma fila que até então permanece imóvel no espaço e, num segundo momento, numa pequena modificação na maneira como os dançarinos manipulam os seus dardos e também numa desaceleração do ritmo de seu deslocamento (ver pág. 59). Em todos esses casos, entretanto, preserva-se o padrão dominante do conjunto, a saber uma fila ordenada e posicionada no centro da aldeia, de modo a formar um enorme círculo no espaço – um círculo que não se fecha nunca, contudo, exatamente porque não é um círculo, mas uma fila, de pontas bem definidas, em que se deve respeitar a diferença entre os primeiros e os últimos.

Surpreendentemente, algumas variações coreográficas estão ainda associadas à relação entre “base” (*iina*) e “ruptura” (*itsikungu*) no interior das peças musicais de cada conjunto. Se nos lembrarmos, *ekege tüitoho* – um dos subconjuntos de *Hüge hokitsoho* – reúne duas peças musicais. Na primeira delas o par de onças pintadas (*ekege*), evolui – um membro a cada vez – para o centro do círculo, realizando uma dança individual (ver pág. 57). O momento exato

de cada entrada é marcado pela execução do primeiro e do segundo *itsikungu* da peça, respectivamente. O mesmo se dá no segundo caso, quando as onças pretas (*ekege tuhugutinhü*) evoluem para o centro do círculo.⁵⁶

2 Linearidade e ordenação – os “personagens” do Hagaka

Por fim, parece-me importante destacar um último traço característico da *performance* ritual do Hagaka. Se não são os princípios da ordenação e linearidade o que orienta a organização dos conjuntos de cantos(-danças) ao longo dos dias, vimos que eles jogam um papel importante na organização das peças musicais no interior desses conjuntos e também na própria estrutura interna dessas peças. Mas, além disso, não podemos esquecer que eles também atravessam a armação ou esqueleto coreográfico de quase todos aqueles conjuntos.

Lembremo-nos, em primeiro lugar, que, além dos cantores, há no ritual uma série de personagens que se destacam da massa por pinturas corporais e adereços específicos, mas também por ocupar posições bem marcadas e, portanto, de destaque na *performance* ritual. Esses personagens encontram-se distribuídos ao longo de todas as formações coreográficas do tipo “fila” sempre na mesma ordem. Os *hitse huegü* vem à frente, seguidos obrigatoriamente por *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutinhü*, *agisa kuegü* e *ahua*.

Essa ordem orienta a *performance* desses personagens durante a execução de todos os conjuntos de cantos(-danças) dos quais participam, mas nem sempre ela é expressada apenas pela maneira como eles encontram-se dispostos dentro das formações coreográficas. Por exemplo, em *kuge hutoho hejü* (“flechar o ‘boneco’”), durante a sequência de ataques à efígie, cada um dos personagens deve executar o seu ataque respeitando aquela ordem. Contudo, ela não interfere na maneira como eles se organizam em meio ao grupo de homens que permanece de frente para o *kuge hutoho* durante toda essa ação ritual. Além disso, todos esses personagens possuem um “som” característico. Esses sons atravessam a estrutura musical de todos os conjuntos de cantos(-danças) do ritual. Nos conjuntos em que predominam formações coreográficas do tipo “fila”, os personagens os executam na mesma ordem em que estão dispostos. Por outro lado, naqueles onde predominam formações de tipo “bloco”, mesmo não estando linearmente organizados, eles o fazem ordenadamente, primeiro os *hitse huegü*, depois os *kaká huegü* e assim por diante.

⁵⁶ A informação de que certas variações coreográficas estariam associadas à execução das “rupturas” (*itsikungu*) internas às peças musicais pode ser bastante produtiva no aprofundamento de uma investigação a respeito das relações entre música e dança na *performance* de rituais entre os *kuikuto*.

Por fim, há ainda uma ordenação operando na organização interna de cada personagem, separadamente. Como dito anteriormente, esses personagens constituem pares – com exceção do trio de *hitse huegü*. Dentro de cada par há sempre o primeiro e o segundo, assim como dentro do trio, o primeiro, o segundo e o terceiro. Visualmente não há muita diferença entre eles. Mas durante a *performance* ritual, essa hierarquia interna determina a precedência entre os membros de cada par e também do trio nas diversas formações coreográficas, assim como nas sequências de ataques à efígie e lançamentos de dardos. Além disso o “som” de cada um dos personagens constrói-se como um diálogo, onde o primeiro do par é sempre quem profere a primeira frase, tal como veremos adiante.

Além dos princípios de ordenação e linearidade, me parece que também uma tendência à duplicidade e a um jogo dialógico, que em outro momento vimos atravessar os gêneros voco-musicais *kuikuro*, determinam a disposição dos *performers* em formações coreográficas, assim como a própria construção dos “personagens” rituais.

CAPÍTULO 3

A construção dos personagens rituais

Neste capítulo pretendo explorar a maneira como se constróem certos personagens do Hagaka. Em primeiro lugar, tomo como exemplo o caso dos primeiros e principais lançadores de dardos a representarem os anfitriões *kuikuro* no dia do duelo interaldeão. Interessa-me, nesse primeiro momento, discutir qual o regime de atribuição de identidade implicado na construção desses *performers* como personagens rituais, o que faço em contraste com os dados de Barcelos Neto (2004, 2006) acerca das grandes máscaras *waurá*. A seguir, detenho-me sobre a efígie antropomorfa do Hagaka a partir das duas situações rituais que ela protagoniza. Procuo testar o rendimento da teoria dos enunciadores complexos de Carlo Severi (2002, 2006) para pensar, dessa vez, a construção da efígie como um personagem ritual.

Animais-personagens

Uangu hata leha upangaminalü o tolo agagekubela leha
Enquanto dançava, eu me sentia como se fosse o tolo (pássaro) de verdade

Ülehekugu agage upangaminalü leha
Parecia que eu me tornava [pássaro] mesmo

Inhalütiha
Eu não...

Ekübela kugei leha upangaminalüi
... sentia-me mais como gente

Tseke
Itseke

Ekü leha toloi ~ihugu agage leha upangaminalü leha
Eu me sentia como os pássaros antigos

(*performer*: Karua / “personagem”: *kaká huegü*)

No dia 10 de julho, de espingarda em punho – tal como descrito no cap. 2 desta dissertação (ver págs. 38-39) –, Jakalu presidiu a escolha dos *tigikinginhü* (ou “personagens”, segundo a tradução de alguns de meus interlocutores). Um a um, foram selecionados os pares

de *kaká huegü*, *ugonhi*, *ekege*, *ekege tuhugutinhü*, *agisa kuegü* e *ahua*, além do trio de *hitse huegü*, os primeiros a serem apontados.⁵⁷

Franchetto realizou a identificação de uma série de espécies animais que povoam a região do Alto Xingu, relacionando os nomes atribuídos a elas pelos kuikuro às imagens dos animais a que esses nomes se referem.⁵⁸ Assim, segundo os dados de Franchetto, poderíamos traduzir *hitse huegü* por gralha cã-cã (*Cyanocorax cyanopogon*, fam. Corvidae), *kaká huegü* por acauã (*Herpetotheres cachinnans*, fam. Falconidae); *ugonhi* por gavião-pedrês (*Buteo Nitudus*, fam. Accipitridae ou *Micrastur Gilvicollis*, fam. Falconidae), *ekege*, por onça pintada, *ekege tuhugutinhü*, por onça preta, e *agisa kuegü*, por gavião-velho (*Bbusarellus nigricollis* fam. accipitridae). *Ahua* é o único que não pôde ser identificado. Motivo de polêmica, sua tradução mais comum é a de “primo da onça”, cuja descrição aproxima-o ao “nosso” tigre.

Todavia, o sufixo *-kuegü* (ou *-huegü*), presente em alguns dos nomes, indica que estes últimos não se referem a animais comuns, ou ordinários, mas à categoria de *itseke*. Segundo Viveiros de Castro (1977, 2002), o regime de transformação característico das cosmologias ameríndias seria emicamente expresso em termos yawalapiti – um dos grupos de língua aruak que integram a sociedade xinguana – por meio de quatro afixos, responsáveis por atribuir, às coisas e aos seres, diferentes estados ontológicos: da “insuficiência” e “falsidade” (*-malú*) ao “excesso”, “ferocidade”, “superioridade” e “veracidade” (*-rúru*), assim como da “visibilidade”, “aparência”, “corporalidade” e “atualização” (*-mína*) à “invisibilidade”, “espiritualização”, “potência xamânica” e “prototipia” (*-kumã*). A natureza da categoria de *itseke* (ou *apapalutápa* entre os yawalapiti), é marcada exatamente por este último afixo, cujo paralelo kuikuro é *-kuegü* (ou *-huegü*).

Os *itseke*, assim como os *apapalutápa* yawalapiti ou os *apapaatai* waurá, são os seres prototípicos da alteridade e, para os xinguanos, a prototipia remete invariavelmente à antropomorfia, assim como a um tempo onde todas as coisas e todos os seres viviam na

⁵⁷ Segundo alguns de meus interlocutores, em geral, uma mesma pessoa pode ser escolhida diversas vezes, ao longo de diferentes rituais, para atuar como um dos principais lançadores de Hagaka; construindo, dessa forma, uma certa carreira em determinados “papéis” ou posições. No ritual de 2009, cerca de 60% dos “escolhidos” concentravam-se em apenas 10% das casas. Geralmente, a composição nessas casas era a seguinte: o chefe da casa acumulava já o seu segundo ou terceiro personagem; seu filho mais velho, ou um irmão mais novo, representava pela segunda ou terceira vez um mesmo personagem; e seu filho mais novo, estava estreando em um dos “papéis”. Um grande lançador de dardos, i.e. um homem que foi, por diversas vezes, escolhido para ser um desses personagens-arqueiros, pode ser “lembrado” depois de sua morte e celebrado em um ritual de Hagaka. Nas palavras do chefe Afukaká, “quando eu morrer, meus irmãos vão lembrar que um dia fui *hitse huegü* e depois *kaká huegü* e vão querer queimar o meu arco.”

⁵⁸ Franchetto realizou a identificação de uma série de espécies de pássaros, por exemplo, utilizando-se das pranchas de Frisch (1981) como referência. Essas traduções podem ser encontradas na base de dados kuikuro do programa DOBES (ou no dicionário kuikuro, o qual encontra-se em fase de elaboração).

condição de “pessoa”, i.e eram dotados de intencionalidade, reflexividade e capacidade comunicativa (Fausto 2009a). Para tomarmos um exemplo arauak do Alto Xingu, segundo os Waurá, os *apapaatai* surgiram quando os seus ancestrais, os *yerupoho* (seres zooantropomorfos e antropomorfos), foram banidos da superfície, onde dominavam o fogo e a agricultura, para se refugiarem nas profundezas dos rios e lagoas, no interior das florestas, ou no infinito do céu. Kamo, o herói cultural da mitologia waurá, que nutria verdadeira aversão pelos *yerupoho*⁵⁹, tão logo descobriu o seu ponto fraco – a incapacidade de viverem sob a luz do sol⁶⁰ –, arranjou uma máscara para transformar-se em sol. Além disso, roubou-lhes o fogo e a agricultura, transferindo-os aos ancestrais dos homens, que, até então, habitavam o fundo dos cupinzeiros. Para se protegerem do sol, os *yerupoho* fabricaram uma quantidade extraordinária de “roupas” e máscaras, transformando-se em *apapaatai* – os seres invisíveis e temíveis que povoam o cosmo waurá (Barcelos Neto 1999, 2004; Mello 1999, 2005; Piedade 2004).

Os Kuikuro geralmente traduzem *itseke* por “bicho”, em contraposição à “gente” (*kuge*), que é a categoria genérica para todos aqueles identificados como “xinguanos”⁶¹. “Mutuá (...) definiu assim o termo *itseke*: ‘*itseke* é aquele que nos come, não é gente (*kuge*), não se vê. Nós chamamos de *itseke* a Coisa (*ngiko*), o nosso comedor; este é o *itseke*, ele nos agride quando estamos doentes” (Fausto 2009a:4). Três traços se destacam como característicos da natureza dos *itseke* ou “hyper seres”, como os identifica Franchetto (2003): o excesso, a invisibilidade e um impulso predatório⁶². Onipresentes no mito ou na fabulação coletiva acerca das “origens”, atualmente não é fácil encontrar *itseke* mas, principalmente, é perigoso. Eventualmente aparecendo sob a forma, ou através da imagem, dos mais diversos

⁵⁹ Ainda operando com o exemplo waurá, os gêmeos Kamo (o sol) e Kejo (a lua) – conhecidos entre os kuikuro como Taügi e Aulukumã, respectivamente – são netos de Kwamutõ, o primeiro ancestral dos homens, que vivia solitário entre os *yerupoho*. Kwamutõ casou suas filhas com a Onça. Porém, uma delas, Atanakumalu, nos primeiros meses de gravidez, foi morta pela sogra-Onça. Seu pai, sabendo do ocorrido, mandou Metsukuto, a Formiginha, entrar pela vagina de Atanakumalu, na esperança de que este pudesse resgatar o feto. Metsukuto retirou dois meninos do útero de Atanakumalu, primeiro veio Kamo, depois Kejo. Os gêmeos desenvolveram-se rapidamente sob os cuidados da irmã de sua mãe e logo que puderam foram ao encontro de seu avô, para que ele lhes ensinasse um modo de ressuscitar Atanakumalu. Contudo, Kwamutõ advertiu os netos de que apenas poderiam se lembrar dela, o que o fariam por meio de uma festa em sua homenagem. Assim surgiu o Kaumai (mais conhecido como Kwarup), cuja versão original teve Atanakumalu como homenageada. Da luta planejada para receber os convidados, a festa transformou-se numa verdadeira chacina, onde Kamo tentou exterminar os *yerupoho*, expressando todo o ódio que sentia em relação a eles. (Barcelos Neto 2004)

⁶⁰ A superfície sobre a qual habitavam os *yerupoho* era escura. Não havia dia no início dos tempos, apenas noite. (Barcelos Neto 2004)

⁶¹ Há três grandes categorias de humanos difundidas entre os kuikuro: os xinguanos (*kuge*), os índios não-xinguanos (*ngikogo*) e os não-índios (*kagaiha*). Os “xinguanos” partilham um conjunto bem definido de comportamentos morais, assim como formas particulares de fabricação dos corpos.

⁶² Segundo Fausto, a agressão dos *itseke* é, na verdade, uma forma de familiarização. “(...) os *itseke* capturam a alma das pessoas, causando-lhes doença, porque desejam transformá-las em um parente: assim, o que nós vemos como doença é, da perspectiva do *itseke*, um ‘ato de estimação’” (2009a:5).

animais, artefatos, fenômenos naturais e até pessoas, os *itseke*, ao estabelecerem contato com os homens, causam-lhes doenças.

Les êtres "hyper" appartiennent au domaine de la fabulation collective qui parle des origines, ils appartiennent à la cosmogonie mais ils sont aussi contemporains. Les êtres "hyper" sont dangereux, causent les maladies et la mort. Ils sont *itseke*, catégorie qui inclut tous les êtres surnaturels, créateurs. Ils habitent des lieux distants, au fond des eaux ou au milieu de la forêt. Ils peuvent apparaître aussi sous forme de phénomènes qui effrayent les hommes. (Franchetto 2003:8)

Como já foi dito no capítulo introdutório desta dissertação, o adoecimento é o principal dispositivo da relação entre humanos e não-humanos no contexto xinguno. Vítima da predação de um *itseke*, o doente pode tornar-se “dono” do ritual que leva o seu nome e, patrocinando-o, subverter aquele impulso predatório inicial. Como agentes patogênicos, os *itseke* são “personagens rituais” em potencial, assim como nos chama atenção Barcelos Neto (2004, 2006) em relação aos *apapaatai* waurá. No contexto ritual, as identidades dos *itseke*, assim como a dos seus correspondentes waurá, aparecem quase sempre mediadas por máscaras e flautas, o que, entretanto, não se aplica ao ritual de Hagaka.

Para uma vez mais tomarmos o exemplo dos Waurá do Alto Xingu, diz-se que o corpo dos *yerupoho* – o qual, antes de mais nada, existe em uma condição patológica para os humanos – constituía uma unidade formal singular e prototípica, um modelo reduzido das espécie animais que povoam a fauna xinguna (Barcelos Neto 2004). Nesse sentido, os corpos dos animais com os quais nos deparamos nos dias atuais não passariam de “réplicas enfraquecidas” (Viveiros de Castro 2002) dos corpos dos *yerupoho*, que, quando não eram exclusivamente antropomorfos, guardavam também as características ou traços essenciais das mais variadas espécies animais, constituindo, nesses casos, seres zooantropomorfos. Assim, os integrantes do “povo-Onça” (*yanumakapoho*) possuíam corpos de “gente”, mas algumas partes menores “eram de onça mesmo”, como as orelhas, os dentes, o nariz, os olhos e as unhas. (Barcelos Neto 2004:49)

Um dado *yerupoho* é um correspondente antropomorfo de uma dada espécie animal, e seu corpo é uma unidade formal singular e prototípica para aquela espécie. Assim o Jacaré tem pele muito áspera, boca alongada, dentes afiados, os olhos estufados porque o Jacaré também os tem: os *yerupoho* guardam as características pristinas e fundamentais das espécies animais, pois sua anatomia atual já estava minimamente anunciada nos *yerupoho*. (2004:72)

Basicamente, o corpo dos *yerupoho* não muda, mas, sim, as suas aparências, i.e. as “roupas” que eles vestem.

A idéia de que o corpo dos *apapaatai* waurá, por trás das inúmeras “roupas” que vestem, se caracteriza, principalmente, por uma zooantropomorfia – o que suponho também aplicar-se ao corpo dos *itseke* kuikuro –, pode ser produtiva para abordarmos os “personagens” desempenhados pelos lançadores de Hagaka.

Durante o período ritual, sempre em torno das 15h da tarde, dirigia-me ao interior de uma das casas da aldeia para acompanhar e documentar, junto com Takumã – hoje o principal cinegrafista do Coletivo Kuikuro de Cinema –, os preparativos de cada um daqueles “personagens”. Naquelas ocasiões era comum encontrar o lançador mais experiente auxiliando o estreante na pintura de seus corpos, que, naqueles casos, caracterizavam-se por exibir padrões gráficos exclusivos e bem definidos, com forte apelo icônico, como veremos.

Os componentes de cada par, assim como do trio – é preciso lembrar que os “personagens” do Hagaka não constituem entidades individualizadas, mas sim duplas e, em um dos casos, um trio – apresentavam um padrão de pintura corporal comum, embora o complementassem, ou o incrementassem, com uma certa liberdade. Esse padrão, executado em sua máxima perfeição no dia do confronto intertribal, verificou-se ser um modelo reduzido e sintético do padrão de plumagem, ou pelagem, característico à espécie animal que o par (ou o trio) viria a representar, ou imitar, ou, simplesmente, se transformar – diferenças conceituais com as quais operamos, mas que não parecem ter equivalentes entre os kuikuro.

Comparando-se as pinturas corporais dos lançadores de dardos com as imagens dos pássaros e jaguares representados por eles, pode-se dizer, por exemplo, que os *hitse huegü* apresentam um padrão gráfico de forte cunho realista, na medida em que este equivale, ainda que de maneira reduzida e sintética, ao padrão de plumagem típico das gralhas câ-câ e de quase todas as outras espécies que compõem a família *Corvidae*, da qual as primeiras também fazem parte. Além de possuírem cabeças ornadas por topetes mais ou menos desenvolvidos e se destacarem por uma plumagem de cores marcantes, em que o negro se mescla com o azul e o branco (Frisch 1981), essas espécies caracterizam-se por uma mancha negra que, da região inferior ao bico, estende-se até a região peitoral, afinando-se até desaparecer. É exatamente essa mancha que, traduzida pelo grafismo kuikuro, marca a identidade visual dos *hitse huegü*, tal como se pode verificar abaixo.

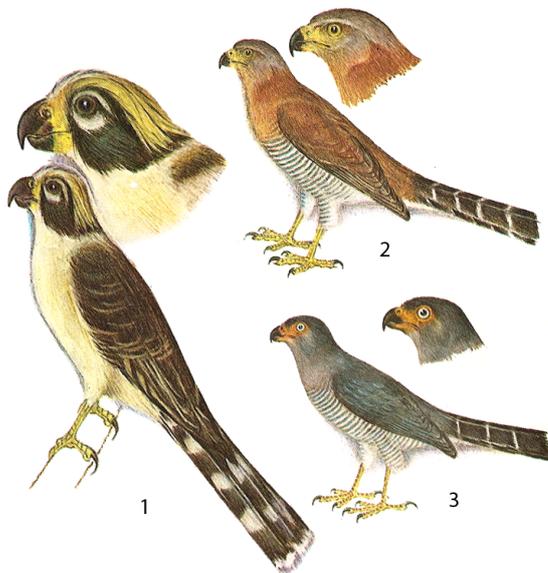


- 1 Galha cã-cã (*Cyanocorax cyanopogon*)
- 2 Galha azul (*Cyanocorax caeruleus*)
- 3 Galha de crista negra (*Cyanocorax chrysops*)



Hitse Huegü (performer: Afukaká Kuikuro)

Da mesma forma, o padrão exibido pelos *kaká huegü* assemelha-se aquele pelo qual é conhecido o acauã. Essa ave, da família *Falconidae* (Frisch 1981), apresenta toda a sua parte frontal esbranquecida – nota-se, porém, que seus olhos encontram-se envolvidos por uma penugem escura, que também imprime o tom de suas asas. De maneira semelhante, os *kaká huegü*, caracterizam-se por um padrão de pintura corporal onde predomina o branco da tabatinga, privilegiadamente localizado em toda região frontal e também central do seu corpo, incluindo o rosto, com exceção dos olhos, porém, que se encontram cobertos por uma tinta preta, produzida à base de carvão. Embora a superfície esbranquecida do corpo dos *kaká huegü* contraste com o branco chapado da plumagem do acauã, por apresentar-se integralmente coberta por inúmeros tracinhos pretos, ela encontra paralelo, entretanto, na roupagem rajada de muitas outras espécies da família *Falconidae*, como o Falcão-mateiro, o Falcão-mateiro-de-olhos-brancos e o Caracará, entre outros (Frisch 1981).

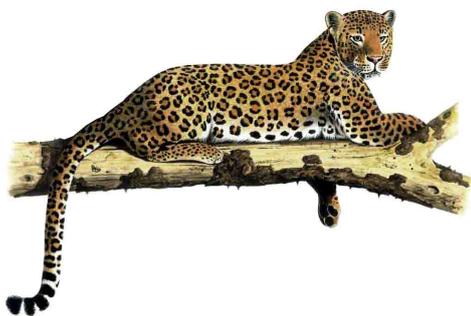


- 1 Acauã (*Herpetotheres cachinnans*)
- 2 Falcão mateiro tem tem (*Micrastur semitorquatus*)
- 3 Falcão mateiro de olhos brancos (*Micrastur gilvicollis*)



Kaka Huegü (performer: Makala Kuikuro)

Acredito que os exemplos apresentados até aqui sejam suficientes para fundamentar a hipótese do caráter icônico das pinturas corporais desses personagens. Contudo, gostaria de apresentar uma última imagem: a do par de “onças pintadas” (*ekege*). O motivo gráfico que caracteriza a sua identidade visual – tal como a da espécie animal a que ela corresponde – constitui-se de círculos concêntricos dispostos aleatoriamente.



Onça pintada (*Panthera onca*)



Ekege (performers: Hikakumã e Ahuké Kuikuro)

Além de pinturas corporais bem definidas, cada um dos “personagens” do *Hagaka* possui um “som” característico. Esse “som” (*itsu*), ao que parece, também possui um caráter icônico, o que, todavia, não será aqui demonstrado por meio de comparações, por me faltar

um registro em áudio do som dos pássaros e jaguares que cada um daqueles “personagens” corporifica. Contudo, não é preciso ter um ouvido muito especializado para perceber que os “sons” que os singularizam – os quais, esses sim, foram amplamente documentados no período em que estive em campo – trata-se de uma imitação do “grito” de diferentes espécies de pássaros, além do grunhido das onças, e que cada um deles, especialmente no que se refere a distinção entre “pássaros” e “onças”, apresenta qualidades e desenhos sonoros marcadamente diferentes entre si.⁶³

Se a identidade visual dos *tigikinginhü* é ainda marcada por uma duplicidade, uma vez que cada um dos personagens, em sua maior parte, constitui um par, onde seus dois componentes compartilham, senão o mesmo, um padrão de pintura corporal similar, por outro lado, a sua identidade vocal é marcada por uma estrutura dialógica. Os sons de cada um dos personagens constroem-se por meio de uma conversa ritmada, que faz uso de pequenas frases sonoras. Nesse jogo de pergunta e resposta, o primeiro do par – ou *inho* (“marido”) – é sempre quem enuncia a primeira frase. Na maioria das vezes, a resposta é uma repetição exata do que veio antes. Podem ocorrer, contudo, pequenas variações, em geral relacionadas à diferença de altura entre elas. Nesses casos, a frase enunciada pelo segundo do par – ou *hitsü* (“esposa dele”) – é ligeiramente mais aguda do que aquela que lhe antecede.

A seguir, proponho um esquema visual, elaborado em parceria com o músico e antropólogo Tommaso Montagnani, para o som de cada um dos personagens do Hagaka. A diferença de cores, que varia entre o vermelho e o preto, mostra o que deve ser enunciado pelo primeiro e o segundo de cada par⁶⁴, respectivamente, evidenciando a estrutura dialógica que atravessa os sons de todos os personagens, conferindo, a cada um deles, uma unidade singular.

⁶³ Para tomarmos um exemplo tupi do Alto Xingu, Menezes Bastos (1989) nos chamou a atenção para a existência de cinco “personagens principais” no Jawari observado por ele entre os kamayurá, onde o primeiro “personagem” era formado por um grupo de quatro reclusos e os outros quatro, cada um, por um par de homens adultos. O autor ressalta uma ordem de precedência entre esses “personagens” na execução das ações rituais. Referindo-se, por exemplo, à sequência de ataques à efígie antropomorfa, diz Menezes Bastos: “Inicialmente, atacaram a ‘imitação’ os reclusos t̄enotat, com suas caracterizações do gavião tem-tenzinho. (...) Em seguida aos t̄enotat, o mesmo foi feito pelos kunu’um, ‘meninos’ e, depois, pelos casais de tawato e tawato’i, com precedência, dentro de cada casal, do personagem macho. (...) logo após, os dois yawat, no que foram sucedidos pelos dois yawaracing.” (1989:132-133) Os três primeiros personagens correspondiam a espécies de pássaros e os dois últimos a espécies de jaguares. O autor sugere que, cada um deles, portava a “caracterização” e emitia uma “imitação” da voz do animal a que se referia. Menezes Bastos apresenta um quadro esquemático, onde coloca, lado a lado, o nome desses personagens e a identificação da espécie animal a que cada um deles correspondia, além da onomatopéia executada por cada um e os nomes dos kamayurá que os representaram. (1989:112).

⁶⁴ No caso dos *hitse huegü*, que constitui um trio, apenas os dois primeiros irão participar da “construção” do “som”.

QUADRO 2: TRANSCRIÇÕES DOS “SONS” DOS TIGIKINGINHŪ *

* O que está em vermelho refere-se à parte que deve ser enunciada pelo primeiro do par e o que está em preto, pelo segundo.

1) <i>Hitse Huegü</i>
<p>ka ka ka ka ka <u>ka</u>ooo ka ka ka ka <u>ka</u>ooo <u>ka</u>ooo <u>ka</u>ooo</p> <p><u>ka</u>: ligeiramente mais agudo, entre ¼ e ½ tom</p>
2) <i>Kaká Huegü</i>
<p>ho hoo hoo hoo hoo hoo hoo <u>g</u>liss. ooo</p> <p>ho ho h / h / h / h /</p> <p style="text-align: center;"> $\begin{matrix} e & e & e \\ \nearrow & \nearrow & \nearrow \\ o & o & o \end{matrix}$ </p>
3) <i>Ugonhi</i>
<p>hoooooooooooooooooooo <u>g</u>liss. oo hoooooooooooooooooooo <u>g</u>liss. oo ho-hoo-hoo-hoo-hoo-hooooo ho-hoo-hoo-hoo-hoo-hooooo</p>
4) <i>Ekege</i>
<p>ʔəə .. ʔə ʔə ʔə ʔə ʔə ʔə</p> <p>ə: schwa, vocal central semi-fechada ʔ: fechadura glotal</p>
5) <i>Ekege Tuhugutinhü*</i>
<p>ʔəə .. ʔə ʔə ʔə ʔə ʔə</p> <p>*em um 'tʔ' a menos que em Ekege, além de tudo ser ligeiramente mais agudo, entre ¼ e ½ tom</p>
6) <i>Agisakuegü</i>
<p>ha hæ hooo hæ hooo hæ hooo hæ he hooo hoo hoo hoo hoo</p>
7) <i>Ahua</i>
<p>kəuu kəuu kəuu kəu</p> <p>huu huu..... huu.. huu</p>

Em “As máscaras grandes do Alto Xingu um século antes de Karl von den Steinen”, Barcelos Neto trata dos regimes simbólicos que conferem identidade às máscaras alto-xinguanas, com base em seu material etnográfico sobre dois grandes rituais de máscaras realizados entre os Waurá, o primeiro em 2000 e o segundo em 2002. Segundo o autor, a morfologia e principalmente os motivos gráficos que constituem essas máscaras veiculam antes idéias sobre o caráter inconstante, múltiplo e transformacional dos *apapaatai*, do que identidades em si. Barcelos Neto enfatiza que o grafismo waurá não pode ser visto como uma

cópia ou uma interpretação do grafismo dos animais. Nas palavras do autor, “(...) não é para esta arte que os Waúja voltam seu maior interesse, e sim para o grafismo dos *apapaatai*” (2006:28). O grafismo das máscaras, enquanto marcador de identidades, estaria profundamente ligado a um processo criativo inerente ao universo dos *apapaatai* – processo este, responsável por produzir situações rituais do tipo: diferentes máscaras/“roupas” ocultando “pessoas” (i.e. *yerupoho*) iguais ou, ao menos, semelhantes; e uma mesma máscara/“roupa” ocultando diferentes “pessoas”.

“Para entender o universo de criação das personagens rituais enquanto máscaras é praticamente inútil (salvo raras exceções) pensar em termos de analogia com as espécies/fenômenos naturais: estamos num mundo onde a morfologia animal/vegetal tem um rendimento artístico/estético baixo.” (Barcelos Neto 2006:23)

Ao contrário do que propõe o autor para o grafismo das máscaras waurá, gostaria de sugerir que, para entender o regime de atribuição de identidades aos “personagens” do Hagaka, é preciso pensá-los nos termos de uma analogia com as espécies animais a que se referem, talvez menos no sentido de compreendê-las como modelos para a criação gráfica desses “personagens”, mas, inversamente, de encarar esses últimos, da sua condição de *Itseke*, como protótipos daquelas espécies (como o próprio Barcelos Neto havia sugerido anteriormente).

Nesse sentido, entre as “raras exceções” de sua última citação, podemos incluir os “personagens” do Hagaka – ainda que estes não se construam exatamente enquanto máscaras.

Devemos lembrar ainda que Barcelos Neto dividiu as máscaras waurá em duas grandes categorias: aquelas de “relações fixas” e aquelas de “relações variáveis”. As primeiras relacionam-se, cada uma, com um ser ou objeto singular, possuindo um nítido “apelo icônico” (2006:07). A identificação das máscaras desse primeiro grupo com os seres ou objetos que representam é fundamentalmente estabelecida pela sua morfologia, ainda que em alguns casos também as pinturas apresentem um “interesse realista”. Por sua vez, as máscaras do segundo grupo, embora também possuam formas fixas, podem relacionar-se a uma variedade mais ou menos extensa de seres, objetos ou fenômenos naturais. Nesses casos, são as pinturas, além de algumas marcas e adornos, o que define a identidade das máscaras em cada evento ritual. Entretanto, o que vale para um ritual, pode não valer para o outro. Segundo o autor, o grafismo waurá pode dar uma quantidade enorme de respostas na atribuição de identidade às máscaras rituais. De qualquer maneira, pode-se dizer que, no primeiro grupo, a identidade das máscaras é “morfologicamente dada”, enquanto no segundo “graficamente construída” (2006:08)

Talvez porque as máscaras do segundo grupo sejam as mais comuns e numerosas, além das protagonistas da maior parte dos “rituais de espíritos” (Fausto 2009), Barcelos Neto as tenha privilegiado em sua análise, dando menor ênfase àquelas onde o emprego de convenções visuais, mesmo que assentadas apenas em aspectos morfológicos, constitui-se como um traço definidor. Sua escolha torna-se altamente produtiva no momento em que ele pretende sustentar que a arte entre os waurá é o lugar onde se manifesta privilegiadamente o caráter múltiplo, inconstante e altamente transformativo dos *apapaatai*.

No ritual de Hagaka o que se observa é que há um elenco fixo de personagens e que, cada um desses personagens, à semelhança das máscaras daquele primeiro grupo identificado por Barcelos Neto, refere-se a um ser singular, no caso uma determinada espécie de pássaro ou jaguar. Entretanto, como foi dito anteriormente, esses pássaros e jaguares, personagens do Hagaka, não são animais comuns ou ordinários, mas dotados de intencionalidade, reflexividade e capacidade comunicativa, i.e. são “pessoas-animais”, ou *itseke*. Assim, por exemplo, enquanto o *kaká*, ou acauã (segundo a sua tradução portuguesa), corresponde a uma determinada espécie da família dos falconídeos, o *kaká huegü*, personagem do Hagaka, corresponde à “versão pessoa” daquela espécie, ou seja, a uma pessoa-acauã.

Além de constituírem um elenco fixo, os personagens do Hagaka constroem-se por meio de convenções visuais e vocais específicas e pré-estabelecidas. Essas convenções podem ser facilmente explicitadas, assim como ocorreu no dia em que Afukaká executou em sequência, para uma gravação informal, os sons de todos os personagens, ou ainda sempre que acompanhava a preparação dos *performers* dentro das casas e um deles me mostrava no que consistia o grafismo do seu personagem. Assim me foram apontados a mancha preta impressa sobre o peito dos *hitse huegü*, a proeminência do branco rajado no corpo dos *kaka huegü* e os círculos concêntricos das “onças pintadas” – para citar alguns dos exemplos de que tratamos anteriormente.

Os “personagens” do Hagaka, que, como vimos no capítulo anterior, ocupam posições bem marcadas – rigorosamente ordenadas – e, portanto, de destaque, ao longo de toda a *performance* ritual, evoluem, aos meus olhos, como representações perfeitas dos corpos zooantropomorfos dos *itseke*. Os dois arcos em elipse, dispostos lateralmente e com as aberturas voltadas para o exterior, que Barcelos Neto (2004, 2006) nos mostrou ser o esquema visual que traduz a antropomorfia dos *yerupoho*, também aqui delinea o corpo da maioria dos *performers* escolhidos para representarem os personagens do Hagaka. A esse esquema se somam motivos gráficos que traduzem as características fundamentais das espécies animais a que eles se referem, constituindo um corpo zooantropomorfo.

A minha hipótese é de que, no caso dos personagens do Hagaka, o grafismo não apenas esquematiza a sua condição genérica de *itseke*, mas, ao mesmo tempo, convencionam (hiper)identidades singulares.

Alati, Ahua uanguingotiha egete leha hugombo
Sim, Ahua. Eu vou dançar ali, no meio da aldeia

Uanguingo leha
Eu vou dançar

Eküha Ahuai kuletiha uinhümingo leha
Eu me tornarei (serei) Ahua mesmo

Ahuai leha uinhümingo
Eu me tornarei (serei) Ahua mesmo

Engületa hüle uihü inhümingo geletihä kugei geletihä
É claro que o meu corpo ainda será de gente

Igia ekutiha uihü ngele hüle Ahua
Será ainda assim. Ahua...

Inhügü leha “Onça” inhügü leha upügüi leha
“Onça” fica por último

Ahua hekisei
Ele é Ahua

Egea leha nhangu leha
Assim que é a dança dele

Upügüi leha Hagaka upügüi leha Ahua inhügü leha...
Ahua fica por último no Hagaka

Tseke inhügüiha
O Itseke fica

Tseke inhügü leha upügüi leha
O Itseke fica por último

(trecho de entrevista com o *performer* Ugisapa / personagem:
ahua. 16/07/09)

Objeto-personagem

Os lançadores de Hagaka, personagens de (hiper)identidades bem definidas, como vimos, contrastam com um outro personagem ritual, chamado *kuge hutoho*, cuja tradução kuikuro mais recorrente é “boneco” e a literal, “desenho de gente”. Enquanto os primeiros referem-se, cada um, invariavelmente, a uma determinada espécie animal, o último, apresentando apenas genericamente traços anatômicos de “gente”, atrai para si, por meio da *performance* ritual, comportamentos multivalentes, como se para alguns ele representasse (fosse) uma “coisa” e, para outros, outra.

Ainda que os *tigikinginhü*, em sua condição mais geral de *itseke*, possuam um potencial altamente transformativo, tendo em vista a sua capacidade de assumir/“vestir” uma multiplicidade desconcertante de aparências/“roupas” e portanto, poder acumular em si conotações diversas, para não dizer contraditórias, no contexto ritual do Hagaka, ao que tudo indica, não há dúvida a respeito da identidade singular de cada um deles. Os primeiros serão sempre *hitse huegü*, os segundos, *kaká huegü*, os terceiros, *ugonhi* e assim por diante. Mesmo que a cada ritual eles assumam diferentes feições – a dos *performers* que os representam –, suas identidades particulares manter-se-ão as mesmas. E, ao que me parece, elas encontram-se assentadas não apenas nos nomes dos personagens, que constituem uma lista fixa – cuja ordem indica, ao mesmo tempo, a posição que cada um deles deverá assumir ao longo de toda a *performance* ritual –, mas também em convenções visuais e vocais, tal como mostrei anteriormente. Muitos dos *performers* que atuaram como lançadores de dardos no Hagaka de 2009 contaram-me que durante o período ritual haviam se tornado *itseke* porque estavam usando a sua “pintura”, entoando o seu “som” e fazendo o que ele faz, i.e. flechar, predar e coisas do tipo.

O *kuge hutoho*, por sua vez, parece estar implicado em outro tipo de regime de atribuição de identidades, de caráter mais complexo do que aquele em jogo na construção dos lançadores de Hagaka como personagens rituais.

A efígie, fabricada à base de talas e palha de buriti e fixada no centro da aldeia ainda na fase intratribal da festa⁶⁵, protagoniza duas situações rituais bem definidas, em cada uma delas sendo-lhe atribuída pelo menos uma identidade diferente. A primeira dessas situações refere-se a *performance* de uma das “ações músico-coreográficas” descritas no capítulo 2, a qual chamei de *kuge hutoho hejü* (“flechar o ‘boneco’”). Nessa ocasião os *performers* avançam contra a efígie executando um sapateado de carga, ofensivo, até atingi-la, por fim, com a ponta de seus dardos. Ao mesmo tempo, dirigem-se a ela através de xingamentos e impropérios, endereçados, contudo, a outro destinatário – um “primo”, identificado entre os homens da aldeia convidada.

Antes da chegada dos convidados, o ataque ao “boneco” tem, principalmente, um caráter de ensaio-treino. Nesse período, os *performers* elaboram e aprimoram suas “provocações”, que devem seguir um determinado padrão formulaico. Basicamente, elas são compostas de duas partes, “de começo, a interjeição Tu’!, repetida inúmeras vezes, num

⁶⁵ Segundo Menezes Bastos (1989), entre os kamayurá a efígie é dita ser o *ta’angap* – “imitação”, de acordo com a sua tradução – do morto. Na ocasião do Jawari etnografado pelo autor a efígie foi construída a partir de um caule de bananeira, madeira e fios de embira, e possuía cerca de dois metros de altura (1989:129).

crescendo em todas as dimensões: rítmica, dinâmica (intensidade), agórica (‘velocidade’) e melódica (‘frequência’). Em seguida, a ofensa à ‘imitação’ (...)” (Menezes Bastos 1989:133). No entanto, devo acrescentar que, entre a referida interjeição e a ofensa propriamente dita, há, em todas as provocações, um espaço que deve ser preenchido por um nome próprio. Nesse momento, o primo genérico para o qual a provocação se dirige é necessariamente singularizado.

A ação só completa o seu sentido, contudo, quando os “adversários rituais” estão presentes, estabelecendo, em oposição aos anfitriões, um campo relacional de enfrentamento, *joking* e desafio, ainda que mediado por uma “imitação de gente”. O “boneco” continua assumindo, nesse caso, o lugar do “primo”. A diferença, agora, é que este último presencia os ataques, recebendo pessoalmente as mensagens dirigidas a si por intermédio do “boneco”, mensagens às quais ele logo em seguida irá retrucar pelos mesmos mecanismos de mediação. Nesse momento, o *kuge hutoho* ora é identificado por nomes da aldeia convidada, ora por nomes da aldeia anfitriã, assumindo uma infinidade de identidades, as quais ainda poderíamos reduzir ao termo genérico de “primo”. Abaixo listo alguns impropérios proferidos por *performers* kuikuro no Hagaka realizado em 2009 na aldeia de Ipatse⁶⁶.

1. *Túú! Kajuta*
Tú, Kajuta!
Uhitsüi leha atsange anhadzupe inhondike!
Deixe a sua irmã aqui para ser minha esposa!

2. *Ipa, Ipa, Ipa...*
Ipa, Ipa, Ipa...
Túú, Ipa!
Tu, Ipa!
Inke hõhõ ehetoingo uheke “vara” indele angatelüingo uheke
Veja aqui a vara com a qual eu vou te acertar, é aqui que eu vou te enterrar
Ehüngenümingo higei iheke
Eu acertarei você (no seu ponto fraco)

3. *Pananá... Pananá... Pananá...*
Pananá... Pananá... Pananá...
Pananá, túú, Pananá!
Pananá, tú, Pananá!
Eügütsingunkge ugitugü igüagü heke
Preste bem atenção no corte do meu cabelo
Inhalü utunditelüi ege hüle tundiki Kagaiha nika egei
Eu não deixo o meu cabelo crescer, você sim. Você pensa que é branco?
Auga umbege egei ketegitohope
Você é Waurá
Angi itsalü eheke Pananá

⁶⁶ O primeiro impropério é de autoria de Jairão Kuikuro, o primeiro dos *hitse huegü*. O segundo, de um homem chamado Paká. O terceiro, de Ugisapa Kuikuro, que representou *Ahua*, especificamente, o primeiro do par. Por último, um impropério de autoria de Etugni, um dos principais cantores da festa.

Pananá, você entendeu?
Tenepejeu (palavra waurá)

4. *Tu, Kanela! Opü eku undehipütenu eheke*
Tu Kanela! Há quanto tempo você não me paga
Três anos leha atühiügü
Já passaram três anos
Tú... tú... tú...
Tu... tu... tú...

Angi ahukugu ungi
Eu tenho panela de barro
Ehitsü inha tunümingo uheke
Eu darei para sua esposa
Ülepüle uilüpe tunügü uheke
É por isso que eu te dei meu colar (de caramujo)
Até hoje você não paga nada!
Até hoje você não paga nada!

Esse confronto mediado será mais tarde substituído por um confronto direto, onde os homens da aldeia convidada e aqueles da aldeia anfitriã irão enfrentar-se através de um jogo de dardos. Sugere Menezes Bastos que, para os kamayurá do Alto Xingu, talvez haja uma hierarquia entre a situação ritual em que o “boneco” medeia o conflito entre “primos” e aquela onde se dá, entre eles, o duelo franco e sem desvios, determinado pelo jogo de dardos propriamente dito. Recordo-me aqui do exegeta kamayurá que, no calor da “batalha”, teve a paciência de didaticamente explicar ao antropólogo que “ensaio” e “jogo” não eram a mesma coisa, referindo-se, no primeiro caso, exatamente à sequência ritual de ataques ao “boneco”, ou do que foi identificado por aquele autor como “atiçamento à imitação”. Como se essa sequência não passasse de ensaio, treino, preparação; como se os ataques verbais nela implicados funcionassem, apenas, como um poderoso aquecimento para o jogo que ganha a cena no derradeiro dia de festa, onde há vencedores e vencidos de fato e os ataques podem machucar de verdade. Digirindo-se a Menezes Bastos (1989:213), diz o exegeta: “Você não está vendo? Agora, Matipu está aqui. Amonap chegou. Entrou (na aldeia). Cantou toda a noite. Agora, acabou ‘atiçamento à imitação’. Você não vê? Olhei para trás e, realmente, lá estava a ‘imitação’ de Kakaca, fora do campo de jogo agora jogado.”

Todavia, pouco depois de terminado o jogo, o *kuge hutoho* voltará a protagonizar o que talvez seja – ao menos do ponto de vista da família do morto homenageado – uma das mais importantes situações rituais do Hagaka, ainda que se concentre na periferia da região mais central da arena kuikuro, onde, por sua vez, o fluxo de cantos e danças segue o seu curso, sem interrupção. Como descrito no capítulo 2 desta dissertação (ver pág. 74), ao final do Hagaka de 2009, os filhos e netos do morto reuniram-se em torno de uma fogueira na qual

o *kuge hutoho*, junto a certos objetos pessoais de Nahum⁶⁷, ou réplicas deles, foram queimados. Naquele momento os parentes do morto choraram copiosamente, o que seria uma última despedida ao “ex-cantor” homenageado.

Segundo a exegese de alguns pajés e especialistas rituais, durante a festa do Hagaka, “o *kuge hutoho* é o morto” ou, conforme nos disse o pajé Tagó em entrevista, “ele já é uma pessoa”.

Ande tsünaha Jakalu heke tuün hutagü
Agora o Jakalu está fazendo o “desenho-escultura” do seu pai
Hagakai
É o Hagaka
Akuãgü hegei
Isso é a alma dele
Akuãgü hegei kuge hutohoi
A efígie é a alma dele
Tsake hoho Ititü
Preste bem a atenção no nome
Kuge hutoho
Kuge hutoho
Angi naha ititü
Tem o nome
Nahun hutoho hegei egei
Ele é a representação do Nahum
Tühengalü hegei
É o que é flechado
Tokü... tokü... tokü...
Tokü... tokü... tokü...
Ülepene leha hagitope hüge agilü kinümingo leha
Depois da disputa com a flecha
Ihoteliüingo leha
Ele será queimado
Ihetahisukoingo leha
Eles vão chorar
Ihetahisukoingo leha
Eles vão chorar
Ege ninümingo ihekeni
Eles vão chorar sobre ele [apontando para a efígie]
Ihetahisukoingo leha ninümingo ülehungu egeitsüha kuge egei kuge
Eles vão chorar, é assim que é o costume. Ele já é uma pessoa
Akungagü kuge ngike hoho inkungu angiha sukugetipügü
A alma. Ele já é uma pessoa. Você está vendo? Ele tem braço. Ele já é uma pessoa
Talokitoo hegei ingita ehekeni
Vocês acham que ele não tem valor? (que ele não tem alma? Que ele já não é uma pessoa?)

⁶⁷ Fundamentalmente, deve-se queimar, junto ao “boneco”, o propulsor (*tahaku*) do morto homenageado. Na falta do original, produz-se uma réplica sua, ou representação. Segundo a descrição de Menezes Bastos: “Concluído o jogo, Takumã e Awmari postaram-se no espaço intermediário entre a embaixada MT e a ‘imitação’. Awmari, sentado no chão. Takumã, em pé. À frente dele estavam três bacias de mingau e os dardos, arcos e propulsor e flechas que haviam sido construídos por Awmari para representar aqueles mesmos objetos que foram de seu filho, Kakaca. Awmari começou, então, a chorar. Isto, ao tempo em que quebrava as madeiras de seu filho, dolorosamente.” (1989:214)

Como se pode perceber, Tagó sugere uma continuidade entre a forma antropomorfa do *kuge hutoho* e a sua suposta condição de pessoa. Continua:

Tisugetiha ahütü hüle ige hungu ügühütu tatute hüle tuhuti tiheke
Todos nós conhecemos esse costume
Ege ihotelüingo naha leha ihotelüingo leha
Depois ele será queimado
Inke hoho egitsü gehale titakiha kupunügü
(...)
Veja, na festa Quarup fazemos o mesmo com o tronco
Üle hungu hegei en
É parecido
Üle hungu hegei inke hoho inkungu ikutepü tsüha egei
É parecido. Você está vendo? Fizeram braço
Inke andeha akungagü leha tita
Veja a alma dele lá
Tita aiha
Lá. Basta
Hagigope telüingo hagitopé telüingo büuu
Quando os convidados se forem, büu (ficará tudo vazio)
Akungagüpe telüingo kulehüle anahütüna
Então, a alma vai embora para a aldeia dos mortos, mesmo
Üge leha Jakalu apa akungagüpe telüingo leha
Eu... A alma do pai do Jakalu vai embora mesmo
Nahum akungagüpe letsa etelüingo kulehüle
A alma do Nahum vai embora mesmo
Inhalühá ami akungagüpe enhümingoi
Nunca mais a alma voltará
(Trecho de entrevista com o pajé Tagó / 16-07-2009)

Porém, a explicação de que o *kuge hutoho* é o morto não é unânime entre os especialistas *kuikuro*. Por vezes, diz-se, apenas, que durante o ritual de Hagaka, a “alma do morto” vem assistir a sua homenagem, instalando-se, num primeiro momento, na casa de seus parentes, para depois fixar-se exatamente ao lado do *kuge hutoho*. Em ambas as versões, contudo, a incineração da efígie, possui um mesmo “efeito”. Depois dela, a alma do morto dirigir-se-á definitivamente para a “aldeia dos mortos”, de onde não mais voltará. É o que nos conta Ugisapa, auxiliado por seu irmão mais velho, o pajé Hinaku.

Ug: *Alatsü leha*
Isso mesmo
Ande Akungagü leha ige ha tuhutoho ingilüinha
Agora a alma já está aqui para ver seu próprio desenho-escultura
Hk: *Tütahakugupe hotelü ingilüinha*
Vem assistir o seu propulsor ser queimado
Tatute gele anhá ügühütu sagage
O costume de todos os mortos é assim
Ug: *Egitseme inhalütsü sepogele tuhutoho gepo*
Na festa do Quarup a alma fica ao lado da sua efígie [tronco]
Akungagü inhügü
A alma fica

Andetsüha sitühügü leha inke igia tuhunügü ingilüinha
 Ele já chegou aqui, veja, para assistir o seu esculpir
 Hk: *Tütahakupe hotelü ingilünhatsüha sitühügü*
 Ele veio para assistir o seu propulsor ser queimado
 Ug: *Akungagü inhügü letsa ekü tülimo*
 A alma fica... com os filhos...
Tülimo ünga egeteha
 Fica na casa dos seus filhos
Ünga Tsüha
 Na casa
Ünga letsa akungagü etsühügü
 A alma dele chega na casa
Aiha ekü leha hagakape etsibükilüingo leha
 Então, depois, quando terminar o Hagaka
Inhümingo leha egete leha akungagü
 A alma dele ficará ali
Ukuge hutoho geponga leha
 Ficará ao lado da efigie
Geponga leha
 Ao lado
Aiha Hagaka etsibükilüingo tsüha akungagü
 Então, quando terminar a festa Hagaka, a alma
Egeha kuge hutohopé hotelüingo leha lepene leha
 Aquela, a efigie, será queimada, depois
Hüle ihotepügü ngine leha hüle
 Depois de ser queimado
Etelüingo kuale hüle leha
 Ela (alma) vai embora mesmo
Tapüngui lehüle atahe~ilüingo
 Ela se afastará definitivamente

(Trecho de entrevista com Ugisapa, com intervenções de seu irmão mais velho, Hinaku / 16-07-2009)

O que nos conta Ugisapa e seu irmão Hinaku é que a alma do morto – desde o momento de sua chegada na aldeia até a cremação do *kuge hutoho* – comporta-se como um observador ou espectador da festa feita em sua homenagem. Essa explicação contrasta sensivelmente com aquela que nos dá Tagó que, ao identificar a alma do morto com o *kuge hutoho*, ao mesmo tempo, atribui a ela um papel central dentro de um determinado contexto de ação ritual.

Contudo, ter consciência ou não do “significado” de certas ações, objetos ou “personagens” cerimoniais tem alguma implicação prática ou efeito sobre o desempenho do *script* ritual, ou ainda sobre a sua eficácia? No clássico Naven, de Gregory Bateson, há uma passagem em que o autor ressalta o fato do significado ritual das cerimônias iatmul ser comumente ignorado pela maior parte de seus oficiantes: “somente alguns poucos homens estavam conscientes da – ou interessados na – importância ritual (Bateson 2008:180). De fato, se tomarmos como referência a efigie antropomorfa que ocupa posição de destaque no contexto do ritual de Hagaka, segundo os dados recolhidos durante a execução de 2009 em

Ipatse, apenas uma pequena fração dos participantes da festa – principalmente os pajés, especialistas rituais e parentes do morto homenageado – afirmava ser o *kuge hutoho* o próprio Nahum, ou um duplo seu. Enfim, apenas algumas poucas pessoas demonstraram ter conhecimento das relações metonímicas entre efigie e morto e também das consequências implicadas na realização do ritual e, em última instância, na queima do *kuge hutoho* e do propulsor do homenageado, para os destinos de sua alma no *post-mortem*.

Para a maioria dos participantes, que se encontrava principalmente envolvida com a dimensão festiva e espetacular do ritual, cujo ápice seria o jogo de dardos, a efigie tinha um caráter quase funcional: ela servia para “chamar o primo”. Próximo ao que Bateson notou em relação às cerimônias iatmul, fora algumas poucas pessoas que tinham maior consciência e domínio do conjunto de ações rituais a ser seguido, pode-se dizer que a maior parte dos executantes tinha uma apreensão fragmentária e parcial do todo. A rotina ritual não deixou, contudo, de ser rigorosamente seguida e, como ficamos sabendo, o morto veio e ficou satisfeito com o que viu, retornando, ao fim, como se esperava, para a sua aldeia celeste. O importante aqui me parece ser, como também foi registrado por Fausto (2009a) em relação às atividades rituais desencadeadas por um eclipse lunar ocorrido em novembro de 2003 na aldeia de Ipatse, que uma apreensão não-sistemática e não-teoricizante do conjunto de ações não constitui um impeditivo para que as pessoas se sintam motivadas a agir e a participar. Segundo esse autor, tal motivação “não resulta da ‘força da tradição’ ou de uma ‘crença profunda’, mas de uma rede de sentidos, construídos a partir de pequenas ações cotidianas e exegeses parciais que são mobilizadas, em ato, no contexto [ritual]” (Fausto 2009a:4).

Mais ainda, acredito que, tendo ou não um domínio sistemático e teoricizante do conjunto de ações cerimoniais, de alguma forma, a apreensão – no sentido do que se absorve – do ritual será sempre fragmentária. Um exemplo disso foi o distanciamento de um importante chefe kuikuro em relação a esse último Hagaka, tendo feito, ao longo da festa, apenas intervenções pontuais, nos momentos em que sua presença era indispensável. Diria que sua apreensão do ritual foi residual. Me surpreendeu, por exemplo, a resposta evasiva que deu às minhas questões sobre a relação do *kuge hutoho* com o morto homenageado. Ao meu ver, ele seria o primeiro a dissertar sobre o caráter, em alguma medida, sagrado do “boneco” – não apenas porque sempre estava disposto a “explicar” tudo que fosse relacionado à “cultura” de seu povo, mas também porque é, reconhecidamente, um grande teórico e especialista dos rituais kuikuro. Enganei-me. Sua resposta foi alguma coisa do tipo: “Não tem nada disso não. Aquilo ali é só pra chamar o primo”. Contudo, pergunto-me se a resposta teria sido a mesma

se eu tivesse feito a pergunta durante o ritual que, patrocinado por ele, houvesse homenageado o seu pai e não, o de outro.

Por outro lado, visto da perspectiva da família do morto, chama-me atenção a relação de Ipi – filha de Nahum, mãe de Mutuá – com o Hagaka em questão. No dia 12 de julho – dia em que os “mensageiros” confirmaram a participação dos Waurá na festa, em que se finalizou a confecção do *kuge hutoho* e em que, pela primeira vez, se executou *Hüge hokitsoho* para, em seguida, o “boneco” ser atingido – um dos filhos de Ipi, contou-nos que o seu avô, Nahum, chegaria no dia seguinte, pois sua mãe assim havia sonhado. A partir de então, Ipi seria acometida por sonhos e visões relacionados à chegada ou presença do morto na aldeia – sonhos esses sempre desencadeados por determinadas ações e eventos rituais. No momento da cremação do *kuge hutoho* – ápice desse processo – Ipi, muito emocionada, veria o pai, embora este estivesse de costas. Segundo contou-nos, Nahum recolheu do chão um punhado de argila – escorrida dos corpos dos dançarinos enquanto estes executavam *eué amangakitsoho* (“para tirar a tabatinga do corpo”) – e o atirou ao fogo. O pó, cobrindo todo o corpo de Ipi, a fez desmaiar. Antes disso, ele teria ainda acenado à filha, sinalizando positivamente que “era isso (a festa em sua homenagem) o que ele esperava e que, agora, iria embora”.

Aua heke uingenügü

Seu tio (Jakalo) me chamou

Kumbotegokomiha apa tahakugupe nügü iheke

- Vamos queimar o propulsor do nosso pai

Kumbotegokomi apa tahakugupe

- Vamos queimar o propulsor do nosso pai

(...)

Utelü leha

Aí eu fui

Ekü ake leha Jakaluko ake leha

Junto com Jakalo

Magiako akeleha utelü

Junto com Magia também, eu fui

(...)

Hunkgugahi leha uinhü igia uinhügü heke leha teloi leha ugitiügü tüilü

Eu fiquei com a cabeça voltada para baixo, isso me fez ficar tonta

Üle hata hüle egei

Enquanto isso

Teloi leha uhetahisu heke uüita leha uotonu heke leta

O meu choro me deixou diferente, foi a minha saudade que me fez assim

Uotonunda leha api ingunkgingitati uheke

Eu estava chorando, lembrando do seu avô

Api ingunkgingikügü leha uheke atütüte leha inhügü uinha

Lembrei muito do seu avô, parecia que estava vendo ele

Üleleha uinilu hata leha

Enquanto eu estava chorando

Uüini leha uüipügelu leha inde tü...tü...tü...uüipügelu leha

Comecei a tremer, tü, tü, tü... comecei a tremer

Uinilu heke heke gele hesinhüü uitagü uotonu heke

Foi o meu choro que me fez mal, e também a minha saudade

Ipi descreve com riqueza de detalhes o que se passou internamente com ela durante a cremação do *kuge hutoho* e poucos instantes antes de seu desmaio.

Api akandühügü hungo ingilü leha uheke
Eu acho que vi o seu avô sentado
Itsikainjü ingilü leha uheke itsikainjü leha
Eu vi ele levantando-se, levantando-se
Eu~e amangakitsa na uãke
Estavam cantando para tirar a tabatinga
Jaja heke
Seu irmão mais velho
Eu~e amangakitsa jaja heke igia makina egei inhalü
Seu irmão mais velho estava cantando para tirar a tabatinga, agora eu sei que é assim mesmo que acontece
Küake ngongogua
Ficou igual ao formigueiro da saúva
Amangakipüa leha ingilü uheke
Eu vi ela derramada (vi onde ela caiu)
Üle a~utsilüinha api akungagü ingilü uheke, hütü üle hekugu hüngü ingingitagüi
O seu avô pegou a tabatinga. Eu vi ele pegando, mas não vi direito
Tohola unkgu ingilü
Eu vi apenas um pouco
Ingilü uheke eu~e a~utsilü iheke
Eu vi ele pegando a tabatinga branca
Ito hongu agilü iheke pokü...
Ele jogou (a argila) no fogo
Buhhh... Tatute leha ukaenga inhügü
Buhh... Ela cobriu todo o meu corpo
Lale uipügeluda
Aí eu tremi
Utsagitsohoi
Gritei
Inahlü ingudohoi
Não pude aguentar
Ige hungu makina anhai
Assim que é o morto
Api akisü taliüti uheke, ülele ige hungu makina egei
Eu ouvi a fala do seu avô. É... Assim é que é o morto
Em nügü iheke
“Sim”, ele falou
Em tahüle nügü, igia agage itsaganingo inke uinha
“Agora sim”, ele disse. Parecia que estava fazendo assim para mim (gesticula)
Enta hüle
“É isso aí!”
Ige hungu, igia hüle uüilü ehekeni
“Era mesmo para me fazer assim”
Api kilü enta hüle
“É isso aí!”, seu avô falou
(...)
Utelü leha higei leha hüle
“Agora eu vou embora”
Tapünguile etelü
Ele foi embora mesmo
api kilü uheke
Seu avô falou pra mim
tapüngui leha hüle igei utelü
- Eu vou embora mesmo
Ege hüle egei unguentagüi

- É isso o que eu estava esperando
Uhangagü heke leha itsata
Eu escutei com o meu ouvido
Jaja heke ngapaha uinginiügü leha inhalü leha uhunümi
Acho que foi seu irmão mais velho que me trouxe, mas eu já estava desacordada
(Ipi / 22-07-2009)

No caso de Ipi, diria que ela teve uma apreensão saturada de uma determinada dimensão da festa – aquela da relação com o morto – enquanto se manteve alheia a – ou pouco interessada e envolvida pelas – outras. Contudo, como afirmei anteriormente, acredito que uma assimilação fragmentária e parcial das ações cerimoniais – ocasionalmente até distorcida, com muito mais ênfase sobre uma determinada esfera de ação em relação a outras – seja um traço característico, senão indissociável, do próprio contexto ritual. Ela pode ser determinada não apenas pela idade ou experiência do sujeito, mas muitas vezes pela perspectiva ou posição que se assume dentro de um campo relacional determinado pelo próprio ritual, e que poderá mudar a cada nova *performance*.

Além disso, a narrativa de Ipi nos sugere que as ações rituais não apenas mobilizam exegeses, completas ou parciais, como se a cabeça do sujeito fosse uma biblioteca ou acervo de explicações teóricas, narrativas, cantos, rezas, fórmulas etc. Ações rituais suscitam, muitas vezes, emoções, saudades, memórias íntimas e biográficas, assim como provocam sonhos, prantos e visões. E em certas ocasiões é esse repertório pessoal que irá servir de explicação para aquelas ações e conferir-lhes sentido e um determinado estatuto de verdade. O filho de Ipi, aquele mesmo que nos contou sobre o primeiro sonho da mãe, depois de traduzir a narrativa apresentada acima, disse-me: “agora a gente sabe que é verdade o canto, que é daquele jeito mesmo que acontece” – referindo-se à tabatinga derramada do corpo de cada um dos dançarinos, que, segundo Ipi, formava uma série de “montinhos”, tal como os formigueiros da saúva, mas, em última instância, confirmava a eficácia de *eué amangakitsoho*.

É preciso ressaltar que Ipi, já há alguns anos, vem sofrendo de uma série de doenças, que finalmente foram atribuídas ao *itseke* Atugua (“redemoinho”). No período em que estive em campo, ela estava em dívida com esse *itseke* – ao qual se referia como “meu *tugua*” –, i.e ela precisava fazer uma festa para ele a fim de alimentá-lo. Contudo, enquanto isso não acontecia, ela continuava a padecer de um estado patológico, digamos, permanente. Por isso, o “privilégio” do morto ter aparecido para ela e não para outro – devemos lembrar que, no contexto xinguano, o doente é aquele que, além do xamã, transita pelo universo dos humanos e dos não-humanos, dos vivos e dos não-vivos. No entanto, embora o estado patológico de Ipi

determine em grande medida o seu papel neste ritual, ele será encarado aqui – pelos limites que a escrita dessa dissertação impõe – de maneira secundária. Até porque, ainda que seja a sua condição de doente o que lhe permitiu ver e sonhar com o morto, no caso específico das visões e dos sonhos de Ipi com o pai, eles foram motivados ou provocados por ações rituais e é isso o que me interessa aqui.

Como vimos anteriormente, o *kuge hutoho* protagoniza duas situações bem definidas dentro da rotina de ações rituais que constitui o Hagaka, onde, na primeira, atribui-se a ele uma determinada identidade e, na segunda, uma outra. Assim, em *kuge hutoho hejü* (“flechar o ‘boneco’”), os ataques verbais que os *performers* dirigem contra ele possuem, cada um, um espaço, que será preenchido pelo nome daquele a que se pretende – entre os homens da aldeia adversária –, ao mesmo tempo, provocar, enfrentar e desafiar. De modo que, nessa primeira situação, o “boneco” será identificado, sucessivamente, por diferentes nomes – todos eles podendo ser reduzidos, contudo, ao termo genérico de “primo”.⁶⁸

Por outro lado, durante a sua cremação, o *kuge hutoho* é sistematicamente identificado com o morto homenageado, uma vez que, enquanto choram a sua despedida sobre a pira, cada um dos parentes deve, ao mesmo tempo, “chamar” o morto pelo termo que a sua relação de parentesco com ele implica, tal como nos conta Ipi.

Tahoki leha tahakupe tsarara... tsarara... tsarara... tsarara
Com a faca serão cortados os propulsores. Tsarara... tsarara...
Pó...pó...pó ülehata tisinilüingo anetü akeha
Pó... pó... pó... (barulho do fogo) enquanto isso nós choraremos junto com o chefe (dos waurá)
Hum... auga anetügü ake leha
Junto com o chefe dos waurá
Tihetahisüingo
Nós choraremos
Itigi leha tsitseliüingo ihatahisudomi... bo.. bo...tisinilüingo
Nós vamos chamá-lo para que ele chore com a gente
Apatsügü...apatsügü esekilü apatsügü
Meu pai, meu pai... este fala. Meu pai, meu pai... aquele fala
Uangapa eseinha aua tsügü, aua tsügü lá
Eu não sei como é para ele (apontando para alguém), meu tio, meu tio...
Tetinheha
Como considerá-lo
Tetinhe, tetinhe
Como considerá-lo
Ugeta hüle apa ukilüingo Jakalo kilüingo apa
Eu vou falar: - Meu pai. Jakalo vai falar também
Magia kilüingo apa
Magia vai falar "meu pai" também

⁶⁸ Ressaltando, todavia, que, aquele identificado por “primo” no contexto xinguano refere-se, idealmente, à categoria de “primo cruzado” (segundo a terminologia do parentesco), i.e ao filho do irmão da mãe, ou da irmã do pai de *Ego*. Sendo o “primo paralelo”, ou seja, o filho da irmã da mãe, ou do irmão do pai, considerado por *Ego* como “irmão”.

Ngamukeko hüle api...api... apilá
Os meninos vão dizer "avô, avô, avô..."
Um hum, uangapaha anetü inhümingo
Eu não sei o que o chefe (dos Waurá) vai dizer
Auga anetügi
O chefe dos Waurá
Api..api nümingo gehale em, em ataintsoho hegei
Vão dizer: "avô, avô...". Tudo é assim

Ora o (duplo do) “primo”, ora o (duplo do) morto. As diferentes identidades atribuídas ritualmente ao *kuge hutoho* acabam por definir pelo menos dois diferentes eixos de relações, ambos indexados a – ou condensados na figura de – um mesmo “personagem ritual”: a) o eixo horizontal e colateral das relações entre “primos(cruzados)”; b) o eixo vertical e linear das relações entre mortos e vivos e, também, das relações consanguíneas intergeracionais entre pais e filhos(as) e avôs e netos(as). Se o que caracteriza o contexto ritual é, conforme propõe Severi (1998, 2006), a associação de modos de relações que no contexto cotidiano são mutuamente exclusivos, então, no caso do Hagaka, essa associação se dá através do *kuge hutoho*, na medida em que ele é construído como um “personagem” plural e complexo, acumulando em si identidades heterogêneas, para não dizer contraditórias.

Ademais, é justamente esse contexto especial e temporário de interação estabelecido pela *performance* de rituais – onde feixes de relações nominalmente opostos aparecem condensados –, o que propicia a emergência de “personagens” complexos. A natureza, ou “supernatureza”, plural dos *performers* e enunciadoreis rituais não está dada; ela deve ser construída, ou melhor, ela deve ser ritualmente construída, “and it can disappear once the ritual is over” (Severi 2002:33).

No entanto, por constituir-se de palha e não de carne e osso, num certo sentido talvez, o *kuge hutoho* mais se assemelhe aos “objetos quimera” observados por Severi entre os *iatmul* e seus vizinhos na região do Sepik (Nova Guiné) do que ao que foi amplamente difundido pelo autor como “enunciadores complexos” – referindo-se a (super)natureza plural dos *performers* cerimoniais. Os “objetos quimera” seriam, por sua vez, objetos rituais dotados de uma saliência e intensidade particulares por estabelecerem relações complexas entre palavras e imagens e reunirem em si traços heterogêneos e muitas vezes paradoxais. Incapazes de suscitar apenas uma única interpretação, esses objetos consistiriam, segundo o autor, em um conjunto de índices visuais capazes de mobilizar as suas partes implícitas ou invisíveis, guardadas nas cabeças dos indivíduos. “Dans un langage plus proche de Warburg, nous décrivons ce processus comme une intensification de l’efficacité cognitive de l’image par la mobilisation, opérée par l’inférence visuelle, de ses parties invisibles.” (Severi 2003:120)

Contudo, no caso do *kuge hutoho* sua complexidade definitivamente não se encontra assentada apenas em aspectos visuais, morfológicos ou anatômicos. Ela é construída a medida em que o “boneco” é inserido em um campo relacional estabelecido pelo próprio ritual. São as diferentes denominações ou identidades que lhe são atribuídas em ato o que, em contraste com sua forma visual, faz com que ele emergja como um personagem complexo. Nesse sentido, mais do que os traços visuais, são aquelas denominações e designações (“pai”, “avô” e os mais diversos nomes de “primos”) – as quais devem ser proferidas em momentos bem definidos da rotina de ações a que se deve seguir – o que poderíamos identificar como índices de diferentes feixes de relações implícitos. Tais designações quando condensadas em um mesmo (objeto)personagem ritual, acabam também por identificar-se, cada uma delas herdando, por consequência, o feixe de relações do qual a outra participa.

Assim, talvez se possa dizer que o *kuge hutoho* apenas constitui uma quimera na medida em que assume, dentro do contexto ritual, o papel de um enunciador complexo, embora mudo.

CONCLUSÃO

Nos últimos parágrafos de “Memory, reflexivity and belief”, Carlo Severi propõe, a seu modo, uma analogia entre teatro e ritual. A tentativa é *sui generis*, porque se tal aproximação foi uma tendência do pensamento antropológico e, podemos dizer também do pensamento teatral no fim dos anos 60, ela se constituiu a partir da interpretação do ritual pela lente do teatro e vice-versa, sugerindo haver entre eles pontos de contato inquestionáveis. Entretanto, ao fazer a sua aproximação, Carlo Severi acaba por construir uma anti-analogia, sugerindo, ao inverso, que os contextos de comunicação e os tipos de ficção produzidos pelo ritual e pelo teatro são radicalmente diferentes. A primeira diferença é, segundo Severi, de natureza formal. Trata-se da maneira como num e noutro contexto se constrói a presença do *performer*. Assim, enquanto no ritual ele acumularia uma série de identidades que não se excluem, no teatro ele apenas transita por identidades mutuamente exclusivas. A segunda diferença refere-se à natureza paradoxal do enunciador ritual. Para Severi, o ritual é menos um espaço de crença e antes, de dúvida: a dúvida sobre a real identidade do *performer*, sobre a sua natureza ordinária ou sobrenatural. No teatro, ao contrário, não há dúvida sobre a identidade do ator, mas simplesmente: “As we enter the theatre, we accept the kind of fiction which a performance of this kind implies” (Severi 2002: 38).

Todavia, basta voltarmos para uns poucos exemplos da cena teatral ou ficcional contemporânea para percebermos que tais diferenças devem ser, ao menos, complexificadas. “Jogo de Cena”, o último documentário do consagrado diretor brasileiro Eduardo Coutinho, sugere que a cena cinematográfica e teatral (ou que a criação de personagens nesses contextos) é um jogo complexo onde a verdade e a ficção, menos se alternam e mais se sobrepõem. No filme, o diretor borra a fronteira entre o real e o imaginário, a ponto de o espectador não identificar se quem está na tela é a própria pessoa que viveu as experiências que narra ou um ator; ou ainda, se é um ator que narra as suas próprias experiências ou se elas são apenas experiências de um personagem que ele interpreta.

Desde seus primeiros trabalhos cinematográficos, Coutinho discute, ainda que de maneira menos direta, os limites entre a realidade e a ficção. No projeto inicial de “Cabra Marcado para Morrer” (1964-1984), o diretor envolve um grupo de militantes rurais nas filmagens de um longa metragem de ficção que pretendia remontar um episódio real, vivenciado pelos próprios “atores-camponeses”. No filme, eles assumiriam seus próprios papéis, atuando nas locações originais dos acontecimentos.

Nesse sentido, encarados a partir de sua filmografia, *Jogo de Cena*, assim como o recém-lançado “Moscou”, sua última produção, apenas radicalizam uma discussão colocada pelo diretor desde o início de sua carreira. Em Moscou, ele engaja o grupo de teatro Galpão e o diretor teatral Enrique Diaz em torno de uma montagem inacabada de “As Três Irmãs” de Anton Chekhov, para documentar um processo de criação onde mais uma vez uma série de fronteiras aparecem borradas: entre palco, coxia e platéia, entre ator e personagem, assim como texto e memória. Onde a verdade? Onde a ficção? Quem está falando é o ator ou um personagem de Chekhov? Esta é a questão que a todo momento se coloca na montagem proposta por Diaz dentro do filme de Coutinho, em que a construção das cenas se deu por meio de uma série de exercícios que trabalharam com a memória e as experiências pessoais de cada ator, aproximando-os tanto quanto fosse possível de seus personagens e vice versa.

Se nos voltarmos para a cena teatral contemporânea propriamente dita, encontramos o mesmo Enrique Diaz ainda em cartaz nos teatros cariocas com o espetáculo “In On It”, do qual assina a direção. Em nota, a tradutora do texto afirma que:

“‘*in on*’ alguma coisa quer dizer estar envolvido, estar por dentro, é quase um ‘ter culpa no cartório’, mas não chega a tanto. Pode ter uma conotação de ilegal ou, pelo menos, suspeito. Indica uma espécie de envolvimento que sugere uma responsabilidade, uma participação. A dramaturgia guarda isso, esse trunfo, até o fim: não se trata apenas de contar uma história que aconteceu com um personagem, mas de perceber o que move o outro personagem [o ator] a contar essa história: ele está totalmente ‘*in on it*’”. (Ávila 2009 *online*)

Não por acaso, a peça, da mesma forma que os últimos filmes de Coutinho, baseia-se em uma intrincada rede de planos de interpretação, onde ora quem está em cena são personagens de uma história, ora os atores que interpretam aqueles personagens. E estes últimos, por sua vez, ainda se dividem entre momentos em que discutem, em diálogo com o público, o processo de construção da peça e momentos em que encenam fragmentos da memória ou do passado de sua própria relação.

(...) o espetáculo, tal como posto, sugere aos menos desavisados que é hora de desconfiar da representação em si. (...) dois amantes, dois atores, vários personagens de uma peça dentro da peça, um ensaio, uma apresentação em tempo real e por aí vai. (...) ficamos a pensar, a cada momento, se o que está ali é o drama dos atores, das personagens ou daqueles dois homens, no palco, jogando com a nossa enraizada forma aristotélica de lidar com a recepção. (Marfuz 2009 *online*)

Nessa mesma direção, vale lembrar um pequeno episódio da obra monumental de José Celso Martinez Corrêa e do seu lendário Teatro Oficina, que, embora de maneira diferente,

apresenta a mesma imprecisão entre o real e o encenado. Na recente montagem de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, é difícil dizer se foi o Oficina que encontrou nesse texto uma boa metáfora para sua luta, ou se foi “Os Sertões” que encontrou na boa luta do Oficina uma metáfora para atualizar-se aos novos tempos. O fato é que a montagem se transformou em um dos capítulos – certamente o mais performatizado deles – da luta que o Oficina trava contra o Grupo Sílvio Santos há 25 anos. Este Grupo domina hoje a maior área de especulação imobiliária do tradicional bairro do Bixiga, em São Paulo, onde também está situado o Teatro Oficina, tombado nos anos 1980. Desde então, o Grupo pretende comprar o teatro para ali construir o seu “Vaticano”, “uma zona verticalizada nas mãos do Baú da Felicidade” (Corrêa 2004: n. 85: 32). Entretanto, o Oficina tenta hoje convencer o próprio Sílvio Santos a estabelecer uma sociedade para a implementação de um projeto mais ousado, urbanístico, social e cultural – “trans-humano” – para o bairro: o “Anhangabaú da Feliz Cidade”, que teria como uma de suas ações principais a criação do “Teatro Estádio” idealizado por Oswald de Andrade.

A contracenação direta, de 25 anos, do grupo Sílvio Santos com o Teatro Oficina, serviu de substrato motivacional para a montagem de “Os Sertões”, onde o diretor encena a luta de Canudos e Antônio Conselheiro contra a República, como um espelho da sua luta contra o grupo Sílvio Santos. Em sua montagem, Zé Celso é quem interpreta o próprio Antônio Conselheiro, convertendo o Teatro Oficina em uma Canudos e o Grupo Sílvio Santos nos soldados que deram origem ao morro da “favela”. “A musa inspiradora desse novo teatro foi o Sílvio Santos. Ele praticamente me deu um link muito grande com a realidade” (2004: n. 85: 33).

A questão que se coloca aqui não é mais se um ou outro “texto” – o da história de Canudos ou o da história do Oficina – serviram, ambos, de metáfora um para o outro; isso está mais do que evidente. O que interessa é entender como a conexão com a “realidade” permite ao ator, ou a um grupo de atores, construir algo que está além do que se convencionou chamar de representação e, talvez, mais próximo do que Severi definiu como uma “enunciação complexa”; enunciação essa na qual não seria mais possível distinguir o ator do personagem, o texto daquele que o profere; onde todo um universo de memórias e associações pessoais é acionado na construção de uma figura cênica complexa, composta por identidades que já não se excluem, porque justamente é aquele universo a chave dessa composição, é ele que confere à forma final um estatuto de “verdade”, ainda que tudo não passe de ficção.

Embora apresentem especificidades e uma série de diferenças entre si, em todos os trabalhos abordados aqui, a “identidade” do ator constituiu o elemento central da construção da cena (teatral ou cinematográfica) e dos personagens nela implicados. Em um dado momento, trabalhar sobre as memórias, experiências e motivações do ator parece ter sido o caminho tomado para se produzir uma cena conectada com questões concretas, reais, como se o teatro ou o cinema pudessem assim redescobrir um certo poder de promover transformações mais ou menos permanentes na cabeça e na vida das pessoas. Em outro momento, parece apenas ter sido uma estratégia para se discutir esteticamente se um dia seria possível construir uma cena de ficção onde o ator não estivesse completamente “in on it”.

Em suma, há efetivamente uma discussão sobre os limites entre a realidade e a ficção animando a cena contemporânea brasileira, do teatro ao cinema, passando pela dança e a *performance*. Talvez os seus resultados não sejam suficientes para invalidar a distinção estabelecida por Severi entre os tipos de ficção e enunciação construídos pelo teatro e pelo ritual, mas suponho que sirvam ao menos para complexificá-la. Cabe indagar em contrapartida: se num certo tipo de teatro a mobilização do universo pessoal do ator é a base para a construção da cena e seus personagens, pois se parte do pressuposto de que o ator nunca é apenas um suporte vazio de textos e marcações alheios mas que sua “identidade” sempre adere a eles; e, ademais, que sem esse “suporte de verdade” a composição toda perde seu poder e seu sentido; o que, então, poderíamos dizer do ritual? A mobilização de um universo pessoal de verdade faz algum sentido para a construção de enunciadores rituais? Quando, em geral, se fala das formas, imagens ou ações rituais como instrumentos mnemônicos, está-se referindo apenas a uma memória antiga, impessoal, de mitos ou narrativas tradicionais, ou também a uma memória mais recente, de caráter autobiográfico? A efetividade da *performance* ritual depende, em alguma instância, da ativação ou engajamento, por parte do *performer*, de um repertório íntimo de lembranças, experiências e associações pessoais?

A entrevista de Ipi é esclarecedora nesse sentido. Lembremo-nos que em um dos seus trechos, apresentado no último capítulo desta dissertação, Ipi descreve em detalhes tudo o que se passou com ela durante a cremação da efígie antropomorfa do Hagaka. Disse-nos: “Eu me emocionei muito e comecei a passar mal. Eu estava chorando lembrando do seu avô. (...) Foi o meu choro que me fez passar mal e também a minha saudade”.

Como vimos, a efígie protagonizou duas situações bem definidas dentro da rotina de ações rituais que constitui o Hagaka. Em cada uma dessas situações, os participantes rituais atribuíram a ela uma identidade singular e, ao fazerem isso, campos relacionais muito claros –

e diferentes entre si – foram criados. Ora estava em jogo a relação entre vivos e mortos (parentes consanguíneos), ora a relação entre “primos” (cruzados).

Ao cumprirem com a etiqueta ritual, que em um dos casos consistia em identificar a efígie com o morto e, no outro, identificá-la com um “primo”, os participantes recriaram no contexto ritual, relações experienciadas no contexto cotidiano – levando em consideração que, no primeiro caso, os participantes envolvidos eram os próprios parentes do morto. Por mais que essas relações recriadas constituíssem uma ficção – no caso do Hagaka, porque eram mediadas por um “boneco” – elas não deixavam de acionar todo um universo pessoal implicado na experiência dessas relações no contexto cotidiano.

Assim, enquanto a efígie era queimada, os parentes do morto – ou, ao menos, alguns deles, como foi o caso de Ipi – foram acometidos pelo pranto e também por lembranças, visões e um sentimento de saudade. Por outro lado, durante a sequência de ataques físicos e verbais à efígie, toda a carga emotiva experienciada cotidianamente na relação entre “primos cruzados”, expressava-se na agressividade dos golpes e no tom jocoso dos insultos dirigidos contra ela. Os impropérios, endereçados, cada um a um “primo” diferente, constituíam, em alguns casos, mensagens ou comentários muito pessoais, que refletiam intrigas e rivalidades particulares. Elaborados especialmente para a ocasião, esses ataques verbais representavam uma oportunidade para o sujeito noticiar experiências recentes, cobrar dívidas antigas ou expressar desejos comumente reprimidos, ainda que sempre em tom de provocação. Ao executar o seu impropério cada participante falava como uma pessoa singular.

As duas situações protagonizadas pela efígie antropomorfa do Hagaka mostram, pois, que objetos-personagens complexos (ou quiméricos) podem mobilizar não apenas a memória coletiva de uma determinada tradição, mas também memórias íntimas e biográficas, relativas à experiência subjetiva e cotidiana dos indivíduos.

Fausto, referindo-se às atividades rituais desencadeadas por um eclipse lunar ocorrido em 2003 na aldeia de Ipatse, sugere que a categoria ontológica *itseke* funciona como um índice do contexto extraordinário do ritual. Segundo o autor, entre os Kuikuro essa categoria é acionada:

(...) sempre que se quer indicar que a ontologia ordinária e intuitiva do cotidiano deve ser suspensa e substituída por outra, de caráter transformacional. Temos aqui um ‘efeito de colchete’: aquilo que era o *background* passa a *foreground* – o mundo transformacional, condição primeira do cosmos, se reatualiza e o mundo do cotidiano recolhe-se ao segundo plano. (Fausto 2009a:5-6)

Ainda que o Hagaka de 2009 não correspondesse a um ritual de “espírito”, como aqueles aos quais Fausto se refere, um “mundo transformacional” também estava em jogo no período de sua execução, onde homens metamorfoseavam-se temporariamente em pássaros e jaguares, e um objeto convertia-se alternadamente em um morto e uma série de “primos”. Contudo, não me parece que esse mundo transformacional tenha substituído ou suspenso por completo o mundo cotidiano. Em certos momentos, eles misturavam-se em plena ação ritual, expressando apenas diferentes níveis ontológicos operando na construção de uma mesma ficção, a ritual. Olhar para um e/ou para outro talvez reflita, mais do que uma determinação contextual, uma perspectiva de análise.

Por fim, se na interface com o teatro talvez ainda haja muito a se explorar, o que não dizer, então, do jogo? No capítulo 2 sugeri que o jogo de dardos do Hagaka estivesse contido no ritual, indexado a um conjunto de cantos determinado, constituindo uma dimensão ficcional paralela e relativamente autônoma. Refletir sobre a especificidade do jogo e suas diferenças em relação ao ritual será, portanto, como apontei ao final daquele capítulo, mais um provável desdobramento desta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Pedro. 1974. *Kwarip. Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU/EDUSP.
- AUSTIN, John. 1975. L. *How to do things with words*. URMSON, J.O.; SBISÀ, Marina (orgs.). 2. Ed. Cambridge: Harvard University Press.
- ÁVILA, Daniele. (2009) Disponível em: <http://inonit.wordpress.com/2009/04/27/nota-da-tradutora-1/> Acesso em 21 de set., 2009, 11:05:13)
- BALL, Christopher. 2007. *Out of the Park: Trajectories of Wauja (Xingu Arawak) language and culture*. Ph.D dissertation, The University of Chicago. Chapter 6 (Atujua: The semiotics of ritual show abroad). Pp. 226-276.
- BARBA, Eugenio. 1991. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec.
- _____. 1994. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 1999. Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional, dissertação (Mestrado em antropologia Social), PPGSA/UFSC.
- _____. 2004. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de doutorado em Ciências Sociais (Antropologia Social). Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
- _____. 2004a. *As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen*. Bulletin de la Société suisse des Américanistes, Genebra, v. 68, p. 51 – 71.
- _____. 2006. “Des villages indigènes aux musées d’anthropologie. De la propriété et la vente des objets rituels amazoniens.” *Gradhiva* 4.
- _____. 2006. “De divinações xamânicas e acusações de feitiçaria: imagens wauja da agência letal”. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 285-313.
- BARTHES, Roland. 1972. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis: Ed. Vozes Limitada: 2 ED.
- BASSO, Ellen B. 1985. *A Musical View of the Universe: Kalapalo myth and ritual performances*. University of Pennsylvania Publications in Conduct and Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1987. “The Implication of a Progressive Theory of Dreaming”. In: B. Tedlock (ed.), *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 86-104.
- _____. 1989. "Kalapalo biography: psychology and language in a South American Oral History", *American Anthropologist*, 91: 551-569.
- _____. 1993. "A história na mitologia: uma experiência dos avoengos kalapalos com europeus", in V. P. Coelho (ed.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP. pp. 313-345.
- _____. 1995 *The Last Cannibal*. Austin: Univesity of Texas Press.
- BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers.
- _____. 1986. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____; BRIGGS, C.L. 1990. *Poetics and performance as critical perspectives on language and social life*. Annual Review of Anthropology, V. 19, Bernard J. Siegel, Ed. Palo Alto, Annual Reviews, Inc, 1990.

_____. 1992. "Performance". In *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A communications-Centered Handbook*. Richard Bauman, ed. pp. 41-49. Oxford: Oxford University Press.

_____; BRAID, D. 1998. The ethnography of performance in the study of oral traditions. In *Teaching Oral Tradition*. John Miles Foley, ed. Pp. 106-122. New York: Modern Language Association.

_____. 2000. *Language, identity, performance*. Art and Expression of complex identities: imagining and contesting ethnicity in performance, Special Issue: Pragmatics. 10 (1).

_____; BRIGGS, C.L.. 2003. *Voices of modernity: languages ideologies and the politics of inequality*. New York: Cambridge University Press.

_____. 2004. *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden, MA: Blackwell.

_____; BRIGGS, C.L. 2005. *Poética e Performance como Perspectiva Crítica da Linguagem e Vida Social*. Tradução Vânia Z. Cardoso, revisão Luciana Hartmann. Revista Ilga n. 8, p. 185-230.

BENJAMIN, Walter. 1985. *Obras escolhidos: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense.

_____. 2002. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34.

BRIGGS, Charles L. 1985. "The pramatics of proverb performances in New Mexican Spanish". *American Anthropologist*, n.87, p. 793-810.

_____. 1988. *Competence in Performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BUSTOS BARRERA, Barbara Francisca. 2006. *Novas configurações rituais: O contexto sociopolítico da realização do Ngillatun entre o Mapuche de Tranaman no sul do Chile*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Florianópolis: UFSC.

CARNEIRO, Robert L. 1977. "Recent observations on shamanism and witchcraft among the Kuikuru Indians of Central Brazil", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 293: 215-228.

_____. 1977. "The afterworld of the Kuikúru indians", in R. K. Wetherington (ed.), *Colloquia in Anthropology*. Taos: The Fort Burgwin Research Center.

_____. 1993. "Quarup: a festa dos mortos no Alto Xingu", in V. P. Coelho (ed.), *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP. pp. 407-429.

CARLSON, M. 2004. *Performance – a critical introduction*. London: Routledge.

CORRÊA, J. C. M. (2004) "Zé Conselheiro". *Caros Amigos*, ano VIII, n. 85: 30 – 37. Entrevista concedida a V. Glass et al.

DOLE, Gertrude. 1956/58. "Ownership and Exchange among the Kuikuru Indians of Mato Grosso". *Revista do Museu Paulista*, 10 :125-33

_____. 1966. "Anarchy Without Caos: Alternatives to Political Authority Among the Kuikúru". In: M. Swartz, V. Turner and A. Tuden (ed.), *Political Anthropology*. Chicago: Aldine, pp. 73-85.

_____. 1973. "Shamanism and political control among the Kuikuru", in D. Gross (ed.), *Peoples and Cultures of Native South America*. Garden City, NY: Doubleday. pp. 294-307.

DUTRA, Patrícia Angélica. 1998. *Trajetórias de Criação do Mamulengo do Prof. Benedito em Chão de Estrelas e Mais Além – Ato, Ritual, Arte e Cultura Popular*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC.

FAUSTO, Carlos. 2007. *Le Masque de l'animiste: chimères et poupées russes em Amérique indigène*.

_____. 2008. "Donos Demais: Maestria e Propriedade na Amazônia". *Mana: Estudos de Antropologia Social* 14(2): 280-324.

_____; Franchetto, B. & Montagnani, Tommaso. 2007. *Les formes de la mémoire: arts verbaux et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu (Brésil)*. Palestra. Paris: EHESS. Ms.

_____. 2005. *Entre o Passado e o Presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu*. Revista de Estudos e Pesquisas 2(2): 9-52.

_____; Franchetto, Bruna e Heckenberger, Michael. 2008. "Language, Ritual and Historical Reconstruction: Towards a linguistic, ethnographical, and archaeological account of Upper Xingu society." In: K. David Harrison, David Rood, Arienne Dwyer. (Org.). *Lessons from Documented Endangered Languages*. Amsterdam: John Benjamins, , p. 129-157.

_____. 2009 (no prelo). *Mil anos de transformação: Os kuikuro do Alto Xingu entre o passado e o futuro*.

_____. 2009a (no prelo). *Sangue de Lua: Reflexões Ameríndias sobre Espíritos e Eclipses*.

FRANCHETTO, Bruna. 1983 "A fala do chefe: um gênero de fala kuikúru". *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 4, Linguística Indígena e Responsabilidade Social. IEL, UNICAMP, Campinas. (45-72).

_____. 1986. Falar Kuikúru: Estudo Etnolinguístico de um Grupo Caribe do Alto Xingu. Tese de Doutorado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

_____. 1989. *Forma e significado na poética oral Kuikúru*. Ameríndia 14, Setembro. Laboratoire d'Ethnolinguistique, CNRS, Paris.

_____. 1992. "O aparecimento dos Caraíba: para uma história kuikúru e alto-xinguana", in M. Carneiro da Cunha (ed.), *História dos índios do Brasil*. pp.

_____. 1993. "A Celebração da História nos Discursos Cerimoniais Kuikúru (Alto Xingu)". In: Manuela Carneiro da Cunha and Eduardo Viveiros de Castro (ed.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena..* São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP/FAPESP, pp. 95-116.

_____. 1993a. "A Viagem de Ihumpe: Uma Estória e uma História Kuikuro". *Terceira Margem* 1(1): 52-56.

_____. 1997. "Tolo Kuikúru: Diga cantando o que não pode ser dito falando". *Invenção do Brasil, Revista do Museu Aberto do Descobrimento*, Brasília, v. 1, p. 57-64.

_____. 2000. "Rencontres Rituelles dans le Haut Xingu: La Parole du Chef". Aurore Becquelin Monod e Philippe Erikson (orgs), *Les Rituels du Dialogue. Promenades Ethnolinguistiques en Terres Amérindiennes*. Nanterre: Société d'Ethnologie, pp.481-510.

_____; e Michael J. Heckenberger (eds.). 2001. *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Edufj.

_____. 2001a. "Línguas e História no Alto Xingu". In: B. Franchetto e M. Heckenberger (eds.), *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, pp. 111-156.

_____. 2001b "Ele é dos outros. Gêneros de fala cantada entre os Kuikuro do Alto Xingu". C. N. Mattos, E. Travassos, F. T. de Medeiros (orgs), *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. 7 Letras/CNPq. (40-52).

_____. 2003. *Ikú Ügühütu Higei: Arte Gráfica dos Povos Karib do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio - Funai.

_____. 2002. *As artes da palavra*. Cadernos de Educação Escolar Indígena, No 02, V. 01. Barra do Bugres: UNEMAT.

_____. 2002a. "How should an Indian speak? Amazonian Indians and the symbolic politics of language in the global public sphere. In: WARREN, Kay; JACKSON, Jean. (eds.) *Indigenous movements, self-representation and the state in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

_____. 2003. *L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil)*. Amérindia (Paris), Paris: AEA, v. 28, p. 213-248.

_____. 2007. FRANCHETTO, Bruna. *A comunidade indígena como agente da documentação linguística*. Revista de Estudos e Pesquisas v. 4, n. 1. Brasília: FUNAI: CGEP/CGDTI. Pp. 11-32. ISSN 1807-1279.

_____. SANTOS, Mara, MEHINAKU Mutuá. 2007a. Concepts and forms of plurality in Kuikuro (Southern Carib, Brazil). *UMPO 35, Proceedings of the 4th Conference on the Semantics of Underrepresented Languages in the Americas*. University of Massachusetts Occasional Papers (SULA 4). Amy Rose Deal (ed.). Amherst, MA: GLSA, University of Massachusetts, Amherst. Pp. 99-116.

FRISH, J. Dalgas. 1981. *Aves brasileiras*. São Paulo: Dalgas-Ecoltec Ecologia Técnica.

GALVÃO, Eduardo. 1979 [1953]. "Cultura e Sistema de Parentesco das Tribos do Alto Rio Xingu". In: *Encontro de Sociedades*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 73-115.

GEERTZ, Clifford. 1978. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 1980. *Negara: the theatre state in nineteenth century Bali*. New Jersey: Princeton University Press.

_____. 2001. *O saber local: novos ensaios em antropologia*. Clifford geertz; tradução de Vera Mello Joscelyne – Petrópolis, RJ: Vozes.

GOFFMAN, Erving. 1982. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.

GRAHAM, Laura R. 1993. "A public sphere in Amazônia? The depersonalized collaborative construction of discourse in Xavante". *American Ethnologist*. V. 20. n 4, p. 717-741.

_____. 2005. "Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: The public outreach work of Etênheritipa Pimentel Barbosa". *American Ethnologist*, V.32, n.4, p. 622-641.

GREGOR, Thomas. 1977. *Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

_____. 1979. "Secrets, Exclusion, and the Dramatization of Men's Roles". In: M. Margolis & W. Carter (eds.), *Brazil: Anthropological Perspectives (essays in honor of Charles Wagley)*. New York: Columbia University Press.

_____. 1985. *Anxious Pleasures: the sexual lives of an Amazonian people*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

_____. 1981. "'Far, far away my shadow wandered...'" The dream symbolism and dream theories of the Mehináku Indians of Brazil", *American Ethnologist* 8(4):709-720.

_____. 1990. "Uneasy Peace: intertribal relations in Brazil's Upper Xingu", in J. Haas (ed.), *The Anthropology of War*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 105-124.

_____. 1994. "Symbols and Rituals of Peace in Brazil's Upper Xingu", in L. E. Sponsel and T. Gregor (eds.), *The Anthropology of Peace and Nonviolence*. Boulder: Lynne Rienner Publishers. pp.

GROTOWSKI, J. 1968. "Towards a Poor Theatre". First Routledge edition, 2002. By arrangement with Odin Theatre Forlag, Denmark. Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group. Copyright - 1968 Jerzy Grotowski and Odin Theatre Forlag.

O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de

Renata Molinari, tradução para o português Berenice Roulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

_____. *Rencontre avec Grotowski* (interview par Eugenio Barba), dans "Théâtre et Université", 5, février 1965, pp. 6-26.

_____. 1997. *An interview with Grotowski* (interview par R. Schechner et T. Hoffman), dans "The Drama Review", t. 41, autumn 1968, pp. 29-45. Republié dans Richard Schechner et Lisa Wolford (par les soins de), *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, pp. 36-53

_____. 1979. *Jerzy Grotowski on the Theatre of Sources* (interview par T. Burzynski), dans "The Theatre in Poland / Le théâtre en Pologne", 11, p. 24.

_____. "Anthropologie Théâtrale. Résumé des cours et travaux", dans *Annuaire du Collège de France 1996-1997*, Paris, 97e année, pp. 635-41.

_____. *Anthropologie théâtrale, Leçon Inaugurale, Théâtre des Bouffes du Nord*, 2 cassettes audio avec enregistrement de la Leçon Inaugurale de la chaire d'Anthropologie théâtrale du Collège de France, 24 mars 1997 - Collection Collège de France, Le livre qui parle, Villefranche du Périgord 1998.

_____. *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, cassettes audio avec enregistrement des trois cycles de leçons et séminaires de la chaire d'Anthropologie Théâtrale du Collège de France: sessions du 2, 16 et 23 juin 1997 au Théâtre de l'Odéon, sessions du 6, 13, 20 octobre 1997 au Théâtre du Conservatoire National d'Art Dramatique, sessions du 12 janvier et du 26 février 1998 au Théâtre du Roin-Point - Collection Collège de France, Le livre qui parle, Villefranche du Périgord 1998.

HARTMANN, Luciana. 2000. Oralidades, corpos, memórias – performances de contadores e contadoras de causos da campanha do RS. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC.

_____. 2004. "Aqui nessa fronteira onde tu vê beira de linha vai ter cuento" – tradições orais na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC

HECKENBERGER, Michael J. 1996. War and Peace in the Shadow of Empire: Sociopolitical Change in the Upper Xingu of Southeastern Amazonia, A.D. 1250-2000. PhD Thesis. University of Pittsburgh.

_____. 2001. "Estrutura, História e Transformação: A Cultura Xinguana na *Longue Durée*, 1000-2000". In: M. Heckenberger and B. Franchetto, *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, pp. 21-62.

_____. 2002. "Rethinking the Arawakan Diaspora: Hierarchy, Regionality, and the Amazonian Formative". In: J. Hill and F. Santos-Granero (eds), *Comparative Arawakan History*. Champaign: University of Illinois Press.

_____. 2003 M., A. Kuikuro, U.T. Kuikuro, C. Russell, M. Schmidt, C. Fausto and B. Franchetto. 2003. "Amazonia 1492: Pristine Forest or Cultural Parkland?". *Science*. v.301, n.5640, p.1710-1714.

_____. Michael. 2004. "The Wars Within: Xinguano Witchcraft and Balance of Power." In *In Darkness and Secrecy: Assault Sorcery in Amazonia*, edited by Robin Wright and Neil Whitehead. Duke University Press: Durham. Pp.

_____. 2005. *The Ecology of Power: Culture, place, and personhood in the southern Amazon, AD 1000-2000*. New York: Routledge.

_____. Michael. 2006. "History, Ecology, and Alterity: Visualizing Polity in Amazonia". In *Time and Complexity in the Neotropical Lowlands*, edited by W. Balée and C. Erickson. Columbia University Press: New York.

_____; J. Christian Russell; Joshua R. Toney; Morgan J. Schmidt. 2007. *The legacy of cultural landscapes in the Brazilian Amazon: implications for biodiversity*. Phil. Trans. R. Soc. B (2007) 362, 197–208. Published online.

_____; J. Christian Russell; Carlos Fausto; Joshua R. Toney; Morgan J. Schmidt; Edithe Pereira; Bruna Franchetto; Afukaka Kuikuro. 2008. Pre-Columbian Urbanism, Anthropogenic Landscapes and the Future of the Amazon. *Science* **321**, pg. 1214.

HIRSON, Raquel Scotti. 2006. *Tal qual apanhei no pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp.

HOUSEMAN, Michael, and Carlo Severi. 1998. *Naven or the other self: A relational approach to ritual action*. Laiden; Boston; Köln; Brill.

HOWARD, Catherine V. 1982. "Exchange and the Construction of Identity: Symbolic Dimensions of Brazilian Tribal Exchange Systems and the Construction of Person, Tribal, and Regional Identity". Chicago: Department of Anthropology. University of Chicago.

HYMES, D. 1981. "Discovering oral permanence and measures verse in American Indian narrative". In: *In vain I tried to tell you*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

IRELAND, Emilienne. 1988. "Cerebral savage: the whiteman as symbol of cleverness and savagery in Waurá myth", in J. H. (ed.) (ed.), *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press. pp. 157-173.

_____. 1993. "When a Chief speaks through his silence." *Polar* 16(2):18-28.

LANGDON. 2009. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. In. Anais do Colóquio "Antropologias em Performance". Santa Catarina: UFCS.

MARFUZ, Luiz. (2009) Disponível em: <http://inonit.wordpress.com/2009/08/03/critica-fit-sao-jose-do-rio-preto/> Acesso em 21 de set, 2009, 11:02:28)

MEHINAKO, Makaulaka. 2006. A hereditariedade tradicional da função de cacique entre o povo mehinako. Trabalho de Conclusão de Curso. Barra do Bugres: UNEMAT.

MELLO, Maria Ignez C. 1999. Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu. Dissertação (mestrado em Antropologia Social), PPGSA/UFSC.

_____. 2005. Iamurikumã: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael. 1983. "Sistemas políticos, de comunicação e articulação social no Alto Xingu". *Anuário Antropológico* 81: 43-58.

_____. 1984-85. "O 'payemeramaraka' Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo do Alto Xingu", *Revista de Antropologia*, 27-28: 139-177.

_____. 2001. "Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari)", in B. Franchetto and M. Heckenberger (eds.), *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. pp. 335-357.

_____. 2006. "Arte, Percepção e Conhecimento - O Ver, o Ouvir e o Complexo das Flautas Sagradas nas Terras Baixas da América do Sul." *Antropologia em Primeira Mão*, v. 85, p. 4-21.

_____. 1990. Rafael José de Menezes. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de doutorado em Ciências Sociais (Antropologia Social). Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

_____. 1978. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI.

_____. 1995. "Indagação sobre os Kamayurá, o Alto-Xingu e Outros Nomes e Coisas: Uma etnologia da sociedade xinguana". *Anuário Antropológico* 94:227-269.

- MENGET, Patrick. 1993. "Les frontières de la chefferie. Remarques sur le système politique du haut Xingu (Brésil)", *L'Homme* 126-128, XXXIII(2-4):61-78.
- MÜLLER, Regina Pólo. 2005. "Ritual, Schechner e performance". In. *Horizontes Antropológicos*. v.11. n. 24: 1-2.
- _____. 2003. "Yocastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação". In. *O Percevejo – Estudos da performance – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11. Nº 12: 182-204.
- NEVES, Rita de Cássia. 2005. *Drama e Performance: O processo de reelaboração étnica dos Xukuru nos rituais, festas e conflitos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC.
- PACHECO, Gustavo de Britto Freire. 2004. *Brincando de Cura. Um estudo sobre a Pajelança Maranhense*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional/UFRJ, 2004
- PELLEGRINI, Marcos Antônio. 2008. *Discursos e Diálogos: Intertextualidade e Ação Política na Performance e Autobiografia de um Intérprete Yanomami no Conselho Distrital de Saúde*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2004. *O canto do Kawoká: Música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. UFSC. Cap. III – Toque Central.
- SANTOS, Gélsama Mara F. 2007. *Morfologia Kuikuro*. Tese de Doutorado, Pós-Graduação em Linguística, Faculdade de Letras/UFRJ.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. 2009. *Vital enemies: slavery, predation, and the Amerindian political economy of life*. Austin: University of Texas Press. [capítulo a escolher]
- SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 2002. *Performance Studies, an Introduction*. London: Routledge.
- _____. 2003. "O que é performance?". In. *O Percevejo – Estudos da performance – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11. Nº 12: 25-50.
- _____. 1988. "From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid". In: SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge. pp. 106-152.
- _____. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge.
- _____. 1994. *Environmental Theatre: an expanded new edition*. New York: Applause.
- _____. 1990. *By Means of Performance - Intercultural Studies of Theatre and Ritual*.
- _____. 2004. *The Performance Studies Reader*. Routledge
- SCHMIDT, Max. 1942. *Estudos de Etnologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.
- SEVARESE, Nicola. 1995. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec.
- SEVERI, C. 2002. "Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language". *Social Anthropology* 10(1): 23-40.
- _____. 2003. "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire". *L'Homme*, 165, Image et anthropologie: 2003.
- _____. 2004. "Capturing Imagination: A Cognitive Approach to Cultural Complexity". *Journal of the Royal Anthropological Institute*: 2004: 10: 815-838.

_____. 2007. *Le Principe de la Chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Ed. Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.

SHERZER, J. 1990. *Kuna Culture Through Its Discourse*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

_____. 1990a. *White Prophet: A Kuna myth chanted, spoken, and translated*. In: J. Sherzer, *Kuna Culture Through Its Discourse*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

SILVA, Rita de Cássia Oenning da. Superar no Movimento: Etnografia das Performances de Pirráias em Recife e Mais Além. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC.

SPALOENSE, Marcelo Barbosa. 2006. "Uma tradição" em Performance: Corporalidade, Expressividade e Intercontextualidade num Rito de Iniciação Social Entre os Xavante de Sangradouro. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC.

STEINEN, Karl von den. 1940 [1894]. *Entre os Aborígenes do Brasil Central. Separada Renumerada da Revista do Arquivo N.ºs XXXIV a LVIII*. São Paulo: Departamento de Cultura.

TAMBIAH, S. 1985. *Culture, Thought and Social Action*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1996. *Leveling Crowds: Ethnonationalist conflicts and collective violence in South Asia*. Berkeley: University of California Press.

TAUSSING, Michael. 1993. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra.

TEDLOCK, D. 1972. On the Translation of Style in Oral Narrative. In: PAREDES, Americo; BAUMAN, Richard (eds) *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Pennsylvania.

_____. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

TURNER, Victor W. 1982. *From ritual to theatre – the human seriousness of play*. A division of Performing Arts Journal, Inc. New York.

_____. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.

_____. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publicatios.

_____. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors: symbolic action in human society*. Cornell University.

_____. 2005. *Floresta de Símbolos – aspectos do ritual Ndembu / Victor Turner; tradução de Paulo Gabriel Hilu de Rocha Pinto – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense*.

VAN GENNEP, Arnold. 1978. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

VERAS, Karin Maria. 2000. A dança do Matipu: Corpos, Movimentos e Comportamentos no Ritual Xinguano. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social/ UFRJ.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1977. Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití. Dissertação de Mestrado, PPGSA/ Museu Nacional – UFRJ.

_____. 1987. "A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana". In: João P. Oliveira Filho (ed.), *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, pp. 31-42.

_____. 2002. Esboço de Cosmologia Yawalapití, In *A Inconstância da Alma Selvagem* (do autor). São Paulo: Cosac e Naify, PP.27-85.

WAWZYNIAK, Sidalva Maria dos Santos. 1995. Labirinto Encantado: um estudo antropológico sobre as práticas das equipes de baloeiros na cidade de Curitiba. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). UFSC.

ANEXO 1

Narrativa documentada em 20/07/2009 na aldeia Kuikuro de Ipatse (Alto Xingu), por Takumã Kuikuro (Coletivo Kuikuro de Cinema), Carlos Fausto e Isabel Penoni.

Narrador: Matu Kuikuro
Respondedor: Takumã Kuikuro
Transcrição: Ashauá Kuikuro
Tradução: Mutuá Kuikuro Mehinaku

O Surgimento do Hagaka

Mt_Kk hum, hagaka etihuntelü leha
Mt_Pt sim, hagaka surgiu

Mt_Kk lá ekuhüle etihuntelü
Mt_Pt lá mesmo que começou

Mt_Kk éh, titalüipeinheha
Mt_Pt é, veio de lá

Mt_Kk itsongo enhügü enegele tsügü
kitsongokingudagü uanke
Mt_Pt antigamente nós íamos em busca de (um homem ou uma mulher)

Mt_Kk tikinhüna huanke
Mt_Pt para outro povo

Mt_Kk kitsongokingudagü
Mt_Pt em busca de

Mt_Kk enegele kitsongokingudagü, aih sinügüha
Mt_Pt antigamente em busca de (um homem ou uma mulher)

Mt_Kk Ta~ugi itsongoiha
Mt_Pt em busca de Ta~ugi

Mt_Kk itão telü
Mt_Pt mulher foi

Mt_Kk mügena belaha, mügenaha itukoi
Mt_Pt em Morena, Morena é o lugar dele

Mt_Kk sinügüha mügenana
Mt_Pt foi em Morena

Mt_Kk mügenana etetagü itsongoi
Mt_Pt estava indo indo em Morena em busca dele

Mt_Kk itão tetaha
Mt_Pt mulher estava indo

Mt_Kk inhalü itão ititü uhunümiti uheke
Mt_Pt eu não sei nome da mulher

Mt_Kk inhalü, telü etelü ngapaha leha
Mt_Pt nossa! ela foi, ela foi

Mt_Kk tigatiha
Mt_Pt até la

Mt_Kk engüha,gaha...uã getaka anügü
Mt_Pt ficou... como é mesmo?

Mt_Kk sagankgu~egü ita~uguha
Mt_Pt mulher do (povo) Sagankgu~egü

Mt_Kk sagankgu~egü ita~ugu
Mt_Pt mulher do povo Sagankgu~egü

Mt_Kk etelüha tigati inde etibetabeha kaó, itsongo
itsongo itsongo otsongo nügü
Mt_Pt gritaram quando (sol) estava bem aí.
huhuhuhu. buscador, buscador. disseram

Mt_Kk eti... itãoha itão
Mt_Pt lá vem mulher, mulher!

Mt_Kk tão itsongokinguda hegei
Mt_Pt mulher que estava indo em busca de

Mt_Kk tão itsongokinguda
Mt_Pt mulher que estava indo em busca de

Mt_Kk éh, kaóhohoho, kaóhohoho itsongo itsongo
itsongo itsongo undemã Ta~ugi üngü
anügü nügü iheke
Mt_Pt ehh!! tem gente, tem gente (chegando), ela
está indo em busca de... onde está Taugi? ela disse

Mt_Kk ááangi nhüngü tigati bele telü hugogo
gitahehijüi leha
Mt_Pt a casa dele está ali. Aí ela foi para lá,
passou no meio da aldeia
Mt_Kk nhüngati leha
Mt_Pt foi para casa dele

Mt_Kk nhüngati leha
Mt_Pt foi para casa dele

Mt_Kk Ta~ugi ande eitsongo nügü... ehem nügü iheke

Mt_Pt "Taugi, aqui está quem veio a sua busca."
"Está bem", ele disse

Mt_Kk hemm... taloki muke sitai nügü iheke

Mt_Pt "Humm, deixa vir à toa", ele disse

Mt_Kk etibelü leha ijatelübe Ta~ugi heke leha

Mt_Pt ela chegou e Taugi armou a rede dela

Mt_Kk tohinhati leha

Mt_Pt embaixo da rede dele

Mt_Kk ülepele itsa leha

Mt_Pt assim ela ficou

Mt_Kk hütü nügü iheke, Ta~ugi unakangutitali
igei uitsagü igei

Mt_Pt "Poxa" ela disse. "Ta~ugi eu quero tomar
banho"

Mt_Kk unakanguti

Mt_Pt "eu quero tomar banho"

Mt_Kk uamã tümã na... tümã ?

Mt_Pt "como assim? o quê?"

Mt_Kk uã ekilü?-unakanguti uitsagü

Mt_Pt "o que você falou?!" "eu quero tomar
banho"

Mt_Kk uamã unakangubölü

Mt_Pt como é que você vai banhar?

Mt_Kk uamã anakangubölü, tübenegei

kunakangui ?

Mt_Pt "como você vai banhar? o que isso quer
dizer banhar?"

Mt_Kk ihatilütsügü. undemã tuã inde?

Mt_Pt ele saiu para fora. "aqui não existe água"

Mt_Kk inhalü tunga tita, inhalü tunga tita

Mt_Pt lá não tinha água, lá não tinha água

Mt_Kk inhalü akatsange, inhalü akatsange nügü

Mt_Pt "não tem nada, não tem nada", ele disse

Mt_Kk engü atsange tisuge ige hungu gele

Mt_Pt "nós somos assim mesmo"

Mt_Kk ugagele... engü gele itsaú engü gele tagü
kaengopeki gele itsaúki gele inhakangunalüko gele,
inhakangunalüko gele

Mt_Pt assim mesmo, eles tomavam banho com
água da umidade (itsau) do ar que ficava nas folhas
das árvores, com isso tomavam banho

Mt_Kk kütsü ige hungu nika egei Ta~ugi
tünakibüngü?

Mt_Pt "Que horror! você é assim que não toma
banho Taugi?"

Mt_Kk angi hüle egete uitsatohote

Mt_Pt "lá onde eu moro tem"

Mt_Kk tungale hüle angolo ale hüle tünakinü
hüle

Mt_Pt "lá tomamos banho de verdade"

Mt_Kk ungua inkgugitsa Ta~ugi inkgugitsa iheke

Mt_Pt como assim? Taugi não entendeu nada

Mt_Kk Ta~ugi inkgugitsa. kunakanguha ilinhalü
tiha tiheke

Mt_Pt Taugi ficou confuso. "com isso tomamos
banho e bebemos também"

Mt_Kk ilinhalü ilinhalü tiheke... eniküle nügü

Mt_Pt bebemos, bebemos. é mesmo? ele disse

Mt_Kk ülepe, kohotsi itaginhü tühisü ake

Aulukuma nügü

Mt_Pt depois, no fim da tarde falou para irmão

dele. "Alukuma", ele disse

Mt_Kk amh. kingadzu kitagü ta iheke

Mt_Pt "ah, sabe como nossa irmã disse?"

Mt_Kk engü igei kunagü hüngane heke

ingukugitsagü inde

Mt_Pt ela está irada com falta de nossa água aqui

Mt_Kk tagü kaengopeki geleha kuanakangu, tagü

kaengope ilijükae kukuge

Mt_Pt nós estamos tomando banho com as águas
das folhas e bebemos também

Mt_Kk üleheke ingukugitsagü

Mt_Pt é isso está me deixando a pensar muito

Mt_Kk em a~ugudahüngü hegei kingadzu

a~ugundahüngü

Mt_Pt ela tem razão, nossa irmã tem razão

Mt_Kk ijeginkge hõhõ kingadzu atütüi ekugu

Mt_Pt pergunta nossa irmã bem direitinho

Mt_Kk ülepe ijeginügü uamã hüle emm...

Mt_Pt aí depois perguntou para ela. como é que
isso...?

Mt_Kk etelü etolü eteholüko letsa hüle inha nügü

Mt_Pt você poderia ir, vocês poderiam ir para
ele, ela disse

Mt_Kk inhatsüha einguhegokomi iheke

Mt_Pt para ele, para ele ensinar vocês

Mt_Kk ülepeitsü ingipolütsü ehedeni leha ina leha
tunga ingipolü leha

Mt_Pt aí depois vocês poderiam trazer (água)
para ficar

Mt_Kk ehem, osiba

Mt_Pt está bem, vamos

Mt_Kk kunhita hõhõ ige hinhe egitaminei
anünkgo hinhe nügü

Mt_Pt vamos buscá-lo para eles pararem de
sofrer, ele disse

Mt_Kk egitaminei kütsübe igia einhalü

Mt_Pt parar de sofrer, você que nojo está assim

Mt_Kk kütsü nügü

Mt_Pt que nojo! ela disse

Mt_Kk em kuakatsange angolo hegei ekita egei

Mt_Pt verdade, você está falando com razão

Mt_Kk atange tühisü ake

Mt_Pt ele foi com irmão dele

Mt_Kk kunhita hõhõ kuta~upügü Aulukuma

Mt_Pt Aulukuma vamos visitar nosso avô

Mt_Kk kunhita hõhõ tügühütu ihatomi hõhõ

Mt_Pt Vamos visitá-lo para ele contar modo de
viver dele

Mt_Kk kukinha kuta~upügü heke

Mt_Pt para nosso avô nos contar

Mt_Kk Sagankgu~egü inha Sagankgu~egü inha:
tunga oto hekisei

Mt_Pt para Sagankguegü, dono da água

Mt_Kk etelüko leha...

Mt_Pt eles foram

Mt_Kk etimbelüko kohotsiha

Mt_Pt eles chegaram

Mt_Kk kohotsi etimbelüko

Mt_Pt eles chegaram no fim da tarde

Mt_Kk kaóho... kaóó... inhalü ekugu

Mt_Pt oohh tem gente, tem gente, foi demais

Mt_Kk undemã anetügüko üngü anügü?

Mt_Pt onde está a casa do chefe de vocês?

Mt_Kk angi akatsange angi nhüngü, boh...
nhüngübe tsekegüi

Mt_Pt ali está casa dele. nossa! cada dele é
grande

Mt_Kk Sagankgu~egü üngüha

Mt_Pt a casa do Sagankguegü

Mt_Kk aí, sinügü leha

Mt_Pt aí ele foi

Mt_Kk ahhh. uinhão uamã eitsako igei? nügü

Mt_Pt ô meus netos, o que vocês estão desejando
de mim? ele disse

Mt_Kk ehem ande atsa tisuge eügühütu ihatomi
tsihinha eheke nügü

Mt_Pt sim, estamos aqui para você nos mostrar
como é seu modo de viver, ele disse

Mt_Kk hum eniküle nügü

Mt_Pt hum! é mesmo? respondeu.

Mt_Kk eniküle tümã uügühütui?, nügü

Mt_Pt é mesmo? qual meu modo de viver? disse

Mt_Kk igeha hagaka nügü, humm

Mt_Pt este Hagaka, ele disse

Mt_Kk kogetsi itsai nügü

Mt_Pt fazemos amanhã, ele disse

Mt_Kk kogetsi hagaka ekitoho anügü

Mt_Pt Hagaka que você disse vai ser amanhã

Mt_Kk mitote ületene anügü mitote

Mt_Pt ele é realizado pela manhã

Mt_Kk ehem nügü eünggütüe hõhõ nügü

Mt_Pt está bem, disse. vocês vão dormir ainda

Mt_Kk aiha ijatelüko leha ijatelüko

Mt_Pt pronto. ele armou rede deles

Mt_Kk kohotsi

Mt_Pt fim da tarde

Mt_Kk uinhão kekegeha nügü kekegeha nügü

Mt_Pt meus netos, vamos lá. ele disse. vamos lá,
disse

Mt_Kk eh hugombongaha

Mt_Pt em praça da aldeia

Mt_Kk hugombole itsakole egete

Mt_Pt ali estavam, em praça da aldeia

Mt_Kk ahugutilükobeale ahugutilüko leha

Mt_Pt eles anoiteceram ali, anoiteceram

Mt_Kk osiha nügü

Mt_Pt vamos lá, ele disse

Mt_Kk osi tümã?

Mt_Pt vamos, quem será primeiro

Mt_Kk engüha tinhübeke
Mt_Pt vai ser isto

Mt_Kk ese itsomi nügü
Mt_Pt vai ser isto. disse

Mt_Kk Ekege hekeha
Mt_Pt falou da onça

Mt_Kk ngele tsügü jauagitüha ingamenalü heke
Ekegeha
Mt_Pt onça que canta quando cantamos
jauagitüha

Mt_Kk Ekegeha
Mt_Pt onça mesmo

Mt_Kk Ekege Ekege igisü akatsege
Mt_Pt onça, onça, isto é canto dele

Mt_Kk Ekege igisü hem
Mt_Pt o canto da onça

Mt_Kk oküjeje, oküjeje tabeha iheke
tabe hugombo iheke uumm

Mt_Kk uinegetundakatsi igei taiheke
Mt_Pt estou com medo, ele disse

Mt_Kk uinegetundakatsi igei taiheke
uinegetundagü
Mt_Pt estou com medo, ele disse. estou com
medo

Mt_Kk tundagü em
Mt_Pt em sua boca

Mt_Kk majulaiha taiheke
Mt_Pt ele estava cantando em Kamauirá

Mt_Kk uinegetunda katsigei "onça" kita
uinegetundagü taiheke
Mt_Pt onça estava dizendo que ele estava com
medo

Mt_Kk ülepe itsa leha
Mt_Pt assim foi passando

Mt_Kk inginügüle ina hugombongale ihekeni
Mt_Pt foram cantando até à praça da aldeia

Mt_Kk aiha, hum inkeha eigitohoi
Mt_Pt pronto. vai ser seu canto

Mt_Kk taitasai Ta~ugi kilü iheke
Mt_Pt Taugi disse para ele

Mt_Kk eigitohoi itsai nügü
Mt_Pt vai ser seu canto

Mt_Kk Ekege igisü, ekege ingamendohoi eitsai
nügü
Mt_Pt canto da onça, você vai ser especialista do
canto da onça. ele disse

Mt_Kk Ta~ugi kilü iheke
Mt_Pt Taugi disse

Mt_Kk ehem nügü aingo hegei
Mt_Pt está bem ele disse, está bem

Mt_Kk tüma kehege elü heke
Mt_Pt quem vai cantar reza?

Mt_Kk ese tahaku oto itsomo nügü
Mt_Pt ele aqui dono do arco, ele disse

Mt_Kk kanka heke
Mt_Pt falou para acauã (*herpetotheres
cachinnans*)

Mt_Kk kankã akatsange hotugui kehege inetohoi
kankãha kankã
Mt_Pt acauã que começa canto, começo da reza,
acauã

Mt_Kk kankã heke tuetagü kehege etagü
Mt_Pt acauã fez canto da reza

Mt_Kk aiha etükilü leha
Mt_Pt pronto acabou

Mt_Kk esepe enhügü latuhuguha ehm esepe la
Mt_Pt eles ficaram revesando, ele vem, outro vem
foi assim

Mt_Kk aiha etukilü leha
Mt_Pt eles terminaram

Mt_Kk tümã tinhübeke nügü
Mt_Pt eles disseram quem vai ser proximo?

Mt_Kk ai Sagankgu~egü kilü eseitsomi nügü
Mt_Pt pode ser ele Sagankguegü, disse

Mt_Kk Ekege hekeha ese itsomi nügü
Mt_Pt falou para onça, pode ser ele. disse

Mt_Kk inhalü ahütü ugela nügü
Mt_Pt não, eu não posso, ele disse

Mt_Kk ahütü, ese itsomi Ahua heke
Mt_Pt nada, pode ser ele falou para Ahua

Mt_Kk ese itsomi Ahua heke
Mt_Pt pode ser ele falou para Ahua

Mt_Kk ehem nügü
Mt_Pt está bem. ele disse

Mt_Kk aibeha inhügü leha
Mt_Pt ele cantou

Mt_Kk Ahua igisü tigusü elü ihekeni
Mt_Pt cantou em seu canto

Mt_Kk tümã ihetijü heke nügü
Mt_Pt quem vai gritar? eles disseram

Mt_Kk emukugu itsomi gele imukugu itsomi
Mt_Pt pode ser ele falou para Ahua, filho dele mesmo

Mt_Kk eéé... oooooooooooh

Mt_Kk nalü heke imukugu tsügüha imukugu tsügüha
Mt_Pt o filho dele grita assim, dizem que filho dele

Mt_Kk nalü heke hem imukugu hekele tsange ihetitsomi geleha
Mt_Pt próprio filho dele que fica gritando

Mt_Kk ehem, nügü kokobe itsako leha
Mt_Pt está bem, disse. eles ficaram a noite inteira

Mt_Kk inhama akago ünkgülüi ahegitilüko leha
Mt_Pt eles não dormiram, amanheceram sem dormir

Mt_Kk aí, utsibükilü takatsi igei, ehem nügü
Mt_Pt acabou meu canto. ele disse

Mt_Kk tümã ukaginenübeke? nügü
Mt_Pt quem pode me assustar? ele disse

Mt_Kk tümã ukaginenübeke?
Mt_Pt quem pode me assustar?

Mt_Kk kingadzuko itake
Mt_Pt vão buscar nossa irmã

Mt_Kk kingadzuko Kusu nügü
Mt_Pt vão buscar nossa irmã Mutum, ele disse

Mt_Kk ngele heke ukaginetomi leha
Mt_Pt ela vai me assustar

Mt_Kk kingadzuko itake atangeba itinhi telü
Mt_Pt vão buscar nossa irmã. eles foram buscá-la

Mt_Kk angi eheke ukaginepolü
Mt_Pt você pode me assustar?

Mt_Kk ositapa nügü ositapa
Mt_Pt está bem, ela disse

Mt_Kk tapogiha
Mt_Pt vai ser interessante

Mt_Kk tapogiha Ahua igisüpe ukaginetohoi eitsai
Mt_Pt você vai ser muito interessante para fazer isso

Mt_Kk kusu igisü tohoiha
Mt_Pt vai ser chamado o canto do Mutum

Mt_Kk eitsai nügü
Mt_Pt vai ser, ele disse

Mt_Kk eitsai nügü, ehem nügü
Mt_Pt você vai ser. está bem, ele disse

Mt_Kk aibeha iginhu
Mt_Pt assim começou a cantar

Mt_Kk Kusu ekuguha hotugui tiginhinhüi
Mt_Pt foi mutum que cantou primeiro

Mt_Kk Kusu hotugui tiginhinhüi
Mt_Pt mutum cantou primeiro

Mt_Kk Kusuha
Mt_Pt foi mutum

Mt_Kk tatinhiha Kusuha
Mt_Pt ficou primeiro

Mt_Kk hohoa hohoa aa.. Nügü iheke
Mt_Pt ele disse

Mt_Kk Kusu
Mt_Pt Mutum

Mt_Kk ülepene gele eéh mitotongo leha hegei
Mt_Pt depois ficou. era madrugada

Mt_Kk ülepeneha
Mt_Pt depois foi

Mt_Kk ikenegele
Mt_Pt irmã dela

Mt_Kk uge uitsomi ikene kilü uge uitsomi nügü
Mt_Pt deixar eu. irmã disse. deixar eu cantar. disse

Mt_Kk tamakina tamakina tamakina hohona hohoa hoaaa.. imukugu kita gehale kusu mukugu kita gehale
Mt_Pt filho dela ficou falando, o filho de Mutum ficou falando o filho de Mutum ficou falando o filho de Mutum ficou falando o filho de Mutum ficou falando

Mt_Kk kusu mukugu kitagehale
Mt_Pt o filho de Mutum ficou falando

Mt_Kk em emukuguko itsomi gele atsange
ehetinhikoi gele

Mt_Pt teu próprio filho pode gritar junto com
você

Mt_Kk emukuguko itsomi gele

Mt_Pt teu filho

Mt_Kk hem nügü

Mt_Pt está bem. disse

Mt_Kk lepeneha

Mt_Pt depois foi

Mt_Kk tüinhügüma?

Mt_Pt quem é próximo (a cantar)?

Mt_Kk hem Agatü itsomi nügü

Mt_Pt pode ser Agatü. disse

Mt_Kk agatü itsomi nügü

Mt_Pt pode ser Agatü. disse

Mt_Kk Agatü heke tsüha Agatü heke

Mt_Pt falei de Agatü, agatü mesma

Mt_Kk Agatü inhügü akatsange nügü

Mt_Pt agora a vez do Agatü. disse

Mt_Kk hem, Agatü inhügüha

Mt_Pt está bem. agatü cantou

Mt_Kk lepene ikene inhügü geleha

Mt_Pt depois foi irmã dela

Mt_Kk kujufina kujufina Agatü kilüha

Mt_Pt Agatü disse 'kujufina, kujufina'

Mt_Kk ekujufirinaá...nhukelukinhiha ikenei hüle

Mt_Pt irmã mais nova canta mais enrolando
língua (som de R de caipira)

Mt_Kk ikene igisü

Mt_Pt canto da irmã dela

Mt_Kk tüinhügüma, uge uitsomi ehujatini

Mt_Pt quem é próximo (a cantar)? deixar eu ficar
com você

Mt_Kk tuku-tuku kilüha

Mt_Pt tuku-tuku disse

Mt_Kk tuku-tuku labetsünaha mitote betsüha
hagute titsinhü

Mt_Pt ele é tuku-tuku, canta madrugada

Mt_Kk ngele enhügü

Mt_Pt ele veio

Mt_Kk tabe iheke

Mt_Pt ficou falando

Mt_Kk aiha

Mt_Pt pronto

Mt_Kk ülepene leha tuma tatinhüi uge uitsomi

Mt_Pt aí depois. quem proximo (a cantar)? deixar
eu

Mt_Kk Ta~ugi kilü

Mt_Pt taugi disse

Mt_Kk uge uitsomi eupügüko

Mt_Pt deixar eu ser último (de vocês)

Mt_Kk Ta~ugi kilü

Mt_Pt Taugi disse

Mt_Kk kaminari kaminari iije kaminari

Mt_Kk hé nügü iheke

Mt_Pt está bem, disseram

Mt_Kk nügü iheke

Mt_Pt ele disse

Mt_Kk ülepe akinügü leha ülepe neleha úm

Mt_Pt depois ele parou. depois foi

Mt_Kk láha kuta~upügü kunhahulahaneni
Alukumã

Mt_Pt Aulukumã vamos angorar nosso avô

Mt_Kk lá kuta~upügü itsai

Mt_Pt vamos matar nosso avô

Mt_Kk küilüngo hügü kuta~upügü
kunhahulahaneni üngele

Mt_Pt sabe que nosso avô não vai brincar com a
gente vamos angorá-lo

Mt_Kk ehé osi apa

Mt_Pt está bem

Mt_Kk aibeha

Mt_Pt começou

Mt_Kk aí, iginhu hegei

Mt_Pt ai ele cantou

Mt_Kk eh yawarinawi eh yawarinawi yawari eh
yawariwi hohoa hohoaaaa

Mt_Kk itsikungubake Ta~ugi ihisü kilü
itsikikungubake Ta~ugi nügü

Mt_Pt Taugi agora pode cantar subcanto, irmão
dele disse. Taugi pode cantar

Mt_Kk epükütsikütsi eepükütsikütsi (canto)

Mt_Kk	a~ugu hüngü hekuguha	Mt_Kk	inke leha atsange nügü
Mt_Pt	falou a verdade	Mt_Pt	você vai tomar cuidado
Mt_Kk	kogetsi atsege hagaka kenguingo igei taiheke	Mt_Kk	hüge hokijü iheke
Mt_Pt	amanhar hagaka vai ter sua vitória, ele disse	Mt_Pt	poliu ponta da flecha com reza
Mt_Kk	taiheke Kogetsi Igei Hagaka Kenguingo Kotuingo Taiheke	Mt_Kk	Sagankgu~egü hotugi
Mt_Pt	amanhar hagaka vai ter sua vitória, vai ficar muito bravo. ele disse	Mt_Pt	Sagankguegü saiü primeiro
Mt_Kk	akinüngole aiha anügü,nügü, aiha anügü engü	Mt_Kk	tühe iheke hotugui tra tra tra tra...
Mt_Pt	eles pararam. chega, eles disseram. chega, disse	Mt_Pt	primeiro ele lançou a flecha. trará (barulho da flecha)
Mt_Kk	sa~upü ehem aingo hegei	Mt_Kk	aiha engü ahulahanenügü iheke
Mt_Pt	avô, está bem. está tudo bem	Mt_Pt	ele fez magia para enfrancacê-lo
Mt_Kk	unguhudama okangi hōhō nügü	Mt_Kk	ehem.. Johaheee johaheee johajohahe ekuikeke eguekeke eguekeke nukugitenu
Mt_Pt	quando vai ser? espere, disse	Mt_Kk	aiha engüpe elüingo higei uheke tahegei iheke
Mt_Kk	inde giti atai okangi hōhō hagaka ekitoho kungitsai itotungu heke	Mt_Pt	vou matar ele. ele ficou falando e cantando
Mt_Pt	o sol bem ali, vamos esperar o sol aquecer bem a ponta da hagaka	Mt_Kk	Sagankgu~egü kitaha
Mt_Kk	hokusamatitai hōhō	Mt_Pt	Sagankguegü disse
Mt_Pt	vamos esperar que fique mole	Mt_Kk	tsake Ta~ugi heke taiheke tsake Aulukuma
Mt_Kk	ülepei itsakole inde lisinhü inginügü kabüjükü inginügü iheke	Mt_Pt	escute Taugi! ele estava falando do Tuagi. escute Aulukuma
Mt_Pt	depois ficaram lá, ele levou mingau, feito polvilho, levou	Mt_Kk	kutäupügü äugunda egei äugunda egei
Mt_Kk	uhinhão ige ilitsüe hüge okugu nügü	Mt_Pt	nosso avô está mentido, está mentindo
Mt_Pt	os meus netos bebam isto, mingau para flecha, disse	Mt_Kk	ülepe imokilü iheke
Mt_Kk	ehem. ilitsa ihekeni	Mt_Pt	mudou para outra música
Mt_Pt	está bem. eles beberam	Mt_Kk	ami imokilü iheke
Mt_Kk	aiha	Mt_Pt	mudou de novo
Mt_Pt	pronto	Mt_Kk	upügüi kutäupügü tikhudai nügü
Mt_Kk	osi osiha ihatilübeha indongopeinheha üngalüpeinheha	Mt_Pt	deixa ele cantar pela ultima vez, disse
Mt_Pt	vamos, vamos. ele saiu dali, saiu da casa	Mt_Kk	kukuge kutsai leha
Mt_Kk	Sagankgu~egü ihatilü	Mt_Pt	vamos pegá-lo
Mt_Pt	Sagakguegü saiü	Mt_Kk	tsake kutäupügü nügü kelü ihata heke igei
Mt_Kk	osi, osi ngamuke osi osi osi ngamuke	Mt_Pt	escute nosso avô. ele está declarando que vai nos matar
Mt_Pt	os meninos vamos vamos, meninos	Mt_Kk	anetüpe elüingo amunäupe elüingo uheke higei tahegei iheke kupehe taiheke
Mt_Kk	itsake kuta~upügü ihatilü Alukuma nügü iheke	Mt_Pt	vou matar chefe. ele disse chefe, ele está se referindo a nós
Mt_Pt	Aulukumã escuta como nosso avô sai	Mt_Kk	hum, inkele atsange nügü
		Mt_Pt	hum! você tem ver bem (flecha dele), disse

Mt_Kk osi tsihuge tsihitsomi säupü
Mt_Pt avô, deixar nossa vez

Mt_Kk Ta~ugi kilüha
Mt_Pt Taugi disse

Mt_Kk aibeha iheke tra, ngeleha Ta~ugiha tra,
tühülinhü otoi leha hüle
Mt_Pt ai taugi fez canto, ele é dono dos cantos
que fazemos andando

Mt_Kk hem, tra, tra, tra, tra...
Mt_Pt tra, tra... (barulho da batida das flechas)

Mt_Kk epugopenügü ami
Mt_Pt completa o círculo, foi novamente

Mt_Kk aiha anügü uinhão aiha anügü, aiaha
anügü, anügü, anügü
Mt_Pt chegam meus netos, parem

Mt_Kk aiha hagaka ekitohoko agitai kupeheni
nügü
Mt_Pt vamos jogar aquele que vocês chama de
Hagaka

Mt_Kk ehem nügü
Mt_Pt está bem, respondeu

Mt_Kk aibeha osiba, osiba, osiba, osiba nügü
Mt_Pt vamos, vamos, vamos. dissem

Mt_Kk aibe egegene ihatilü
Mt_Pt ele foi para outro lado

Mt_Kk ihatilü
Mt_Pt saiu

Mt_Kk osi eteke Aulukuma
Mt_Pt agora vá Aulukuma

Mt_Kk kutäupügü imünhigenga eteke
Mt_Pt vá encarar nosso avô

Mt_Kk ehem nügü, aibeha ihatilü
Mt_Pt está bem, disse. ele saiu

Mt_Kk osiba
Mt_Pt vamos

Mt_Kk intüe atsange uinhã nügü
Mt_Pt meus netos, tomem cuidado, disse

Mt_Kk intüe atsange nügü...intüe atsange
Mt_Pt tomem cuidado, disse. tomem cuidado

Mt_Kk hagaka ekitohokoha nügü
Mt_Pt essa aqui vocês chama de hagaka

Mt_Kk hagaka ekitohokoha
Mt_Pt vocês chama de hagaka

Mt_Kk ainde akatsange nügü uhüsu hagaka
ekitoho nügü
Mt_Pt lá vai disse, esta é a que me dá vergonha, a
que você chama de hagaka

Mt_Kk tsürürü...
Mt_Pt barulho de flecha passando no chão

Mt_Kk agilüha hagaka agilü
Mt_Pt jogou a hagaka, jogou

Mt_Kk ige okonho ekugeletsü okonho ekugeleha
Mt_Pt cera mesma, era cera na ponta

Mt_Kk hem, inhalü Sagangkgu~egü,
Sagangkgu~egü hotugui Sagangkgu~egü
Mt_Pt Sagangkuegü foi a primeira jogar a flecha

Mt_Kk ete otobelaha
Mt_Pt pode ser dono da aldeia

Mt_Kk ete oto belaha bururu... okonho ekuguha
Mt_Pt pode ser dono da aldeia. bururu... (barulho
da flecha)

Mt_Kk okonho nhagilüi
Mt_Pt ele jogou flecha de ponta de cera

Mt_Kk einde akatsange uhüsu hagaka akitoho
Mt_Pt lá vai flecha que me dar vergonha, o que
você chama de hagaka

Mt_Kk uiti nügü
Mt_Pt meu neto, ele disse

Mt_Kk setinhegüpingo setinhegüpingo ekitoho
nügü
Mt_Pt aquele que você, a flecha de cordinha

Mt_Kk dziu itsakenügü ihugukae
Mt_Pt (cordinha) cortou na nuca dele

Mt_Kk etinhe hekeha
Mt_Pt foi cordinha

Mt_Kk enegele tsügü, engele tsügü etinheki uanke
hagaka kamijükilü
Mt_Pt antigamente amarravam hagaka com
cordinha

Mt_Kk itsaketomi tsügü iheke
Mt_Pt dizem que para cortar

Mt_Kk dziükü itsakenügüle
Mt_Pt cortou ele

Mt_Kk tsi...tsi...tsi..tsi..tsi hem, ainde akatsange
 uiti nügü
 Mt_Pt quase quase..... meu neto lá vai (flecha)

Mt_Kk hagaka takuandinhü ekitoho nügü
 Mt_Pt aquele que você chama de hagaka que
 caroço

Mt_Kk agigatinhi Sagankgu~egü dziu kingoki
 agita hõhõ iheke
 Mt_Pt Sagankguegü que estava jogando, jogava
 perto de proposto

Mt_Kk tükingoki
 Mt_Pt de proposto

Mt_Kk ainde akatsange
 Mt_Pt lá vai

Mt_Kk uhüsu hagaka
 Mt_Pt aquele é minha vergonha

Mt_Kk kulakungu itsaketinhi ekitoho nügü
 Mt_Pt aquela que corta nosso tornozelo

Mt_Kk dziu igepe inhotikenügü hõhõ iheke dziu,
 dziu, dziu...
 Mt_Pt ele cortou tendão calcaneo...

Mt_Kk tsi...tsi... inkele atsange nügü
 Mt_Pt quase... toma cuidado, ele disse

Mt_Kk ainde akatsange kijaguketinhi hegaka
 ekitoho nügü
 Mt_Pt lá vai aquela cortou metade do corpo, ele
 disse

Mt_Kk Hum.. Igepe itsakenügühõ iheke
 Mt_Pt ainda ele cortou isto aqui

Mt_Kk dziu
 Mt_Pt cortou

Mt_Kk ülepei Aulukumã kaenga
 Mt_Pt depois, Aulukuma

Mt_Kk Aulukumã kaenga
 Mt_Pt para Aulukuma

Mt_Kk aide katsange uhüsu hüle
 Mt_Pt lá vai aquela que me vergonha

Mt_Kk uiti
 Mt_Pt meu neto

Mt_Kk aibeha
 Mt_Pt assim aconteceu

Mt_Kk uh pomu
 Mt_Pt ele caiu

Mt_Kk apungo letsü leha
 Mt_Pt ele coitado morreu

Mt_Kk Aulukumãpe apungo leha
 Mt_Pt Aulukuma morreu

Mt_Kk ká...ká...ká...ká... iinhano beha
 Mt_Pt gritou... irmão foi

Mt_Kk ká...ká...ká... ai tülekugu tüilü iheke
 Mt_Pt gritou... ele puis cocar dele

Mt_Kk déh...
 Mt_Pt bem brilhante

Mt_Kk ã tülekugu tüilü iheke ahulahanenügü
 betsüha iheke
 Mt_Pt ele pôs cocar dele, ele o angorou

Mt_Kk ahulahanenügü ká...ká...ká...ká...uge uge
 uge ká
 Mt_Pt angorou... gritou. eu, eu, eu, eu.. foi
 gritando..

Mt_Kk tühügipe imetsulü iheke
 Mt_Pt ele catou flecha dele

Mt_Kk tügipe imetsülü ülepei etuandelü
 Mt_Pt catou flecha dele, depois ele se amparou

Mt_Kk ülepei agilü iheke
 Mt_Pt depois ele jogou (flecha)

Mt_Kk einde atsange poh ige hude bele ihügi telü
 leha togo, togo, togo, togo
 Mt_Pt lá vai. nada, a flecha dele passou
 longe.togo (barulho de flecha passando fraco)

Mt_Kk inhalü Sagaguegü hügi telü
 Mt_Pt não, a flecha do Sagankguegü

Mt_Kk ainde astange hagaka ekitoho togo, togo,
 togo
 Mt_Pt lá vai aquele que você de hagaka, passou
 fraquinho

Mt_Kk ainde takuadinhüki sinhüpeki ekitoho
 anügü
 ?

Mt_Kk pagogogogogo haki kubeha leha eteta
 Mt_Pt movimento fraquinho, passou muito longe
 dele

Mt_Kk osiha, takuadinhü hagaka ekitoho
 Mt_Pt agora lá vai aquele você de flecha de
 caroço

Mt_Kk brah... sagage begele
 Mt_Pt foi mesma coisa (fraquinho)

Mt_Kk	ege agage,engü leha ihekeni leha nguke inginügütü ige hatomitsü upugambatomi leha	Mt_Kk	enegele unke, tsügüha uanke
Mt_Pt	ai foi assim, eles chamaram cupim, para ele costurar todo corpo	Mt_Pt	era assim antigamente
Mt_Kk	nguke leha tsü tsü tsü tsü tsü, ige ikitsa nguke heke	Mt_Kk	egekae igüinjükilü kupehe akungatelü ngihuntohoha
Mt_Pt	cupim fez. tsü, ficou lixando, cupim fez	Mt_Pt	com este canto eles cantavam para recuperar alma dele
Mt_Kk	ugupetühügü kejiteki pokü pokü iheke	Mt_Kk	egekae tsüha
Mt_Pt	eles cobriram com planta keжите	Mt_Pt	com este canto
Mt_Kk	osiha nügü	Mt_Kk	latsügü uanke ene
Mt_Pt	ele disse vamos	Mt_Pt	antigamente era assim
Mt_Kk	igüintse	Mt_Kk	etingo, aiha
Mt_Pt	rodear ele	Mt_Pt	pronto
Mt_Kk	ehisü	Mt_Kk	ülepe atsigi ihenügütsü iheke
Mt_Pt	teu irmão	Mt_Pt	ai depois ele pegou mosquinha
Mt_Kk	hagakaki nügü	Mt_Kk	inatagü atati tataheni tsoro
Mt_Pt	em hagaka	Mt_Pt	ele pôs na nariz dele
Mt_Kk	nügü iheke	Mt_Kk	ankã alu bege touh fofofó...
Mt_Pt	ele disse	Mt_Pt	macuco tentou a assustá-lo
Mt_Kk	teh Sagankgu~egü andagü kilüha	Mt_Kk	üleheke tohola unkgu itsaginenügü ankã heke
Mt_Pt	peçoal do Sagankguegü disse	Mt_Pt	ele assustou um pouquinho
Mt_Kk	igüintse	Mt_Kk	hum, andegele maki uhi anügü
Mt_Pt	rodeia ele	Mt_Pt	ah sim, meu irmão ainda está vivo
Mt_Kk	hagakaki ehisü, ehem nügü	Mt_Kk	hum, ande gele
Mt_Pt	de canto de hagaka. está bem disse	Mt_Pt	está vivo
Mt_Kk	uana ukilü tohoila beha leha, igüinjüle iheke	Mt_Kk	aitsükü aitsükü aitsükü nügü pononono itsagünügü
Mt_Pt	ele cantou sem dificuldade, foi rodear ele	Mt_Pt	mais uma vez mais uma vez ele disse. barulho do macuco pononono
Mt_Kk	ijewe ijewe ijewe nugifaji	Mt_Kk	atsigi teti tüi iheke,dzorokü, hantsi~u aitsüha
Mt_Kk	aiha igüintsa ihinhano heke	Mt_Pt	mosquinha foi na nariz dele e espirrou [atchim!]
Mt_Pt	irmão dele rodeou ele	Mt_Kk	hantsi~u,ohohohoa, uüngütai, ã uüngütai hüngü ahütü anügüla
Mt_Kk	bruh... tüindzase	Mt_Pt	[atchim] espere deixar eu dormir! você não está dormindo nada você já morreu
Mt_Pt	dançou sozinho	Mt_Kk	hem, tetuhuti uge Ta~ugi
Mt_Kk	hagaka kengote tsügü kupü, enegele tsügüha tahaku ugupinhe kupüngetote iheke	Mt_Pt	Taugi, estou ciente disso simi
Mt_Pt	quando eles acertavam as pessoas antigamente quando ainda usavam propusor	Mt_Kk	tetuhuti uge
Mt_Kk	egeki tsügüha kupehe igüinjükilü	Mt_Pt	estou ciente disso
Mt_Pt	eles cantavam este canto rodeando a pessoa	Mt_Kk	tetuhti uge kete egeala nügü, itsikainjü
Mt_Kk	hagaka kengoteha	Mt_Pt	estou ciente disso. Vamos lá. ele levantou
Mt_Pt	quando hagaka mata		

Mt_Kk aiha, kunhita hõhõ kuta~upügü ügühütupe
hõhõ nügü sinünkgo leha titi titi...

Mt_Pt vamos lá ver como era modo de viver do
nosso avô ele disse. eles foram

Mt_Kk ti... ti... ti... ti.. indekube

Mt_Pt andaram

Mt_Kk ülepe, Ta~ugi, ingitatsüha kadinhokoko
heke

Mt_Pt depois, estrela coitadinha ficou olhando
Taugi

Mt_Kk tetinguhinhuki begele, ülepetsüha ohongo
etinguhinhukilü

Mt_Pt ficou piscando, assim estrela ohongo ficou
para sempre piscando

Mt_Kk ikeupügüha sanetügükope elüheke

Mt_Pt a matar do chefe dele fez isso

Mt_Kk tõ tsü tügipugukaki tügele üle tühüpügüko
agele tsüha

Mt_Pt estrela tõ permaneceu como estava em
grupo

Mt_Kk hum.. tatute tunga oto ikijuhitsale iheke

Mt_Pt ele (Taugi) transformou todo mundo a ser
dono da água

Mt_Kk hum.. hem, osiba sinünkgo leha, ige hunde
sinübata gele, ijopenügü tseke enhügü üngalüpeinhe

Mt_Pt sim, vamos. eles foram. os bichos da água
foram atacá-los quando eles indo a direção da casa

Mt_Kk buh, hum

Mt_Pt barulho de bicho

Mt_Kk Ta~ugi einde kuta~upügü tologupe itseke
nügü

Mt_Pt olhe ex-bicho de estimação do nosso avô.
disse

Mt_Kk ingilü iheke ahütü, tahinga bekuale esei

Mt_Pt ele olhou. ele disse : não, ele é porcaria
jacaré

Mt_Kk tahinga esei nügü

Mt_Pt ele é jacaré. disse

Mt_Kk tahinga bekuale esei

Mt_Pt ele é porcaria jacaré

Mt_Kk ülepe iga agage, okangi hõhõ ketsüteni
hõhõ Aulukuma nügü

Mt_Pt foi assim, ele disse: Aulukumã vamos
parar

Mt_Kk etsütepügüitsa, igia sinübata

Mt_Pt quando bicho vindo, ele ficou parado

Mt_Kk aiha ihatilü

Mt_Pt pronto, ele saiu

Mt_Kk umã, einde tseke Ta~ugi nügü anginika
hütü

Mt_Pt poxa! Taugi tem bicho ai. disse. não pode
ser

Mt_Kk ekübekuale, tihagi ku~egü bekuale
esei, tihagi ku~egü esei, tihagi ku~egü esei

Mt_Pt ela é hiper-arraia bonitona, ela é hiper-
arraia, hiper-arraia

Mt_Kk ege huna gehale

Mt_Pt eles foram bem ali

Mt_Kk ainde

Mt_Pt tem

Mt_Kk tseke Ta~ugi kuta~upügü tologupe igia
inhügü

Mt_Pt olha Taugi ex-bicho de estimação do nosso
avô

Mt_Kk ehem, nügü iheke kagutaha bekuale esei

Mt_Pt ah sim, ele é porcaria tatu

Mt_Kk tunga kua tsügüha einde kagutaha

Mt_Pt dizem que existe tatu na água

Mt_Kk teloha tuã kagutahasüha

Mt_Pt ele é outro tatu da água

Mt_Kk ngele tsügü esei ügina ekungalü hekeha

Mt_Pt dizem que eles ficam comendo barranco

Mt_Kk kagutahaha tunga kualü

Mt_Pt tatu da água

Mt_Kk ütsü kagutaha bekuale esei, ülepe gehele

Mt_Pt que nojo! ele é tatu porcaria

Mt_Kk ihatilü buhrhurhuhh...

Mt_Pt ele saiu

Mt_Kk einde tseke kuta~upügü tologupe Ta~ugi
nügü

Mt_Pt olha Taugi ex-bicho de estimação do nosso
avô, disse

Mt_Kk ahütü nügü

Mt_Pt não! disse ele

Mt_Kk ahütü eke esei nügü, eke esei, eketsale
uãtsüma küingalü iheke eke esei

Mt_Pt não, ela é cobra, disse. ela é cobra.
coitainha da cobra, não faz nada mal

Mt_Kk einde gehale tseke Ta~ugi nügü,
kuta~upügüpe tologupe, hem nügü
Mt_Pt olha Taugi outro ex-bicho de estimação do
nosso avô. está bem ele disse

Mt_Kk eke hu~egüme esei, eke hu~egü esei
Mt_Pt ele é hiper-cobra, ele é hiper-cobra

Mt_Kk etelübele, hum
Mt_Pt ela foi embora

Mt_Kk tatute tseke ihatiga
Mt_Pt todos os bichos saíram

Mt_Kk upügü kanga ihatilü
Mt_Pt por último os peixes saíram

Mt_Kk ainde tseke kuta~upügü tologupe Ta~ugi
Mt_Pt olha Taugi ex-bicho de estimação do nosso
avô

Mt_Kk einde, hem tsekele esei nügü
Mt_Pt ai está! Sim ele é bicho mesmo, ele disse

Mt_Kk ata ku~egüme esei, ata ku~egü esei nügü
Mt_Pt ele é hiper-ata, ele é hiper-ata, ele disse

Mt_Kk etelü bele
Mt_Pt ele passou

Mt_Kk ülepe angiho, kaküho hegei ihatingalüko
tsügüha kakühoha ijopenüنگoi
Mt_Pt alguns minutos depois, eles saíram
correndo na direção deles (Taugi e Aulukumã)

Mt_Kk hotugui tsügüha Aulukuma enhügü atai
Mt_Pt Se Aulukumã fosse primeiro

Mt_Kk itsiholü, tengeholüle iheke
Mt_Pt iriam o morder e devorám-lo

Mt_Kk hem.. aibe gehale, ainde Ta~ugi
kuta~upügü tologupe kulopenümi
Mt_Pt foi de novamente,olha Taugi ex-bicho de
estimação do nosso avô a nossa direção

Mt_Kk em nügü tsekele esei
Mt_Pt sim, disse. ele é bicho de verdade

Mt_Kk hengi ku~egüme esei
Mt_Pt ela é hiper-prinha

Mt_Kk hengi ku~egü domuu...
Mt_Pt ela é hiper piranha, pulou

Mt_Kk áh, tunga kuati
Mt_Pt a dentro da água

Mt_Kk ülepei ami
Mt_Pt foi novamente

Mt_Kk ainde Ta~ugi kuta~upügü tologupe itseke
Mt_Pt olha Taugi ex-bicho de estimação do nosso
avô

Mt_Kk ehem, nügü
Mt_Pt sim, ele disse

Mt_Kk itsamu ku~egü ekisei nügü tsu tsu tsu tsu...
Mt_Pt ele é hiper-itsamu, ele disse.foi pulando

Mt_Kk domuuuu... aibegehale
Mt_Pt caiu na água. de novo

Mt_Kk aiha,latsi akatsange gehale einde atsange
kuta~upügü tologupe Ta~ugi nügü
Mt_Pt pronto, daqui a pouco vem outro, olha
Taugi ex-bicho de estimação do nosso avô

Mt_Kk hem, nügü, gaha kü~egü ekisei nügü, gaha
kü~egü
Mt_Pt sim, ele disse. ele é hiper-agaha, hiper-
agaha

Mt_Kk domuummm...
Mt_Pt caiu na água

Mt_Kk upügü ikubahüle tiguhi ku~egü hüle
Mt_Pt por último hiper-bicuda saiu

Mt_Kk ainde atsange, tsu tsu tsu tsu tsuuu...
domuummm....
Mt_Pt olha lá. foi pualndo em cima da água

Mt_Kk tseke ekisei Ta~ugi en tsekele ekisei
Mt_Pt Taugi ele é bicho. Sim, ele é mesmo

Mt_Kk tiguhi ku~egü ekisei nügü
Mt_Pt ele é hiper-bicuda

Mt_Kk em aiha nügü
Mt_Pt sim, pronto, ele disse

Mt_Kk aiha etsibükilü hegei nügü
Mt_Pt pronto, acabou ele disse

Mt_Kk aiha kunhita
Mt_Pt pronto, vamos ver

Mt_Kk osiba tsi tsi tsi tsiiii...tibengati,
engütsange eteke nügü
Mt_Pt vamos, andaram... vá com cuidado ele
disse

Mt_Kk ikona sokuha keiti nügü ti ti ti ngatahonga
Mt_Pt senão acontece alguma coisa em você,
tititi..fora na porta

Mt_Kk uge utahetai nügü
Mt_Pt deixar eu dar olhada, ele disse

Mt_Kk atahe nügü
Mt_Pt deu olhada

Mt_Kk inhalü takehagalila kubetsüha tsekepila leha
Mt_Pt nossa, (casa) ficou espaçosa sem os bichos

Mt_Kk tsekepila leha
Mt_Pt sem os bichos

Mt_Kk aide atsange sinügü osiha kumeniha diki
Mt_Pt vamos entrar, lá vem ele

Mt_Kk atamini
Mt_Pt estavam

Mt_Kk ige hunde kuguha ige ahukugu ata tohegihinü ata
Mt_Pt dentro da panela bonita

Mt_Kk tunga ingüdeptügü, ige hunde
Mt_Pt eram panelam das águas

Mt_Kk ige hunde gehale ige hungu betsüha tigapaki ata
Mt_Pt estavam lá, dentro panela

Mt_Kk inene hinene,tigapakinü ata
Mt_Pt desse lado e desse lado, estavam dentro da panelas baixas

Mt_Kk ige hunde
Mt_Pt deste lugar

Mt_Kk lohuki ekube tunga ahukugu ata
Mt_Pt as panelas eram enfileiradas cheio de água

Mt_Kk lohuki, hum
Mt_Pt enfileirada

Mt_Kk ülengapa hüle kingadzu ngihata uanke egei Aulukuma
Mt_Pt olha, Aulukumã estes que nossa irmã contou

Mt_Kk kingadzu ngihatühügüpe kinha igei
Mt_Pt estes eram que nossa irmã nos contou

Mt_Kk ai ingita ihekeni
Mt_Pt eles ficaram olhando

Mt_Kk ititüha ande itsüpinhe ititü ititü leha ititü leha
Mt_Pt os nomes estavam em cima, os nomes estavam em cima

Mt_Kk letra tsüha ititü
Mt_Pt nomes de letras

Mt_Kk ititü leha
Mt_Pt os mones

Mt_Kk ah ingilü iheke
Mt_Pt ai ele olhou

Mt_Kk ah unguhungulakingei
Mt_Pt o que será que isto?

Mt_Kk inkeha Aulukumã hoho ai ingilü Aulukumã heke
Mt_Pt Aulukumã olhe aqui. Ai Aulukumã viu

Mt_Kk tümingei tuäi Aulukumã eh letra ingilü iheke ititü
Mt_Pt Aulukumã, o que é água? aí olhou letra nome

Mt_Kk em kuluene igei
Mt_Pt Sim, este é Kuluene

Mt_Kk kuluene nügü
Mt_Pt Kuluene, ele disse

Mt_Kk kulune igeke hekuguha, kuluene,kuluene igei nügü, igei Aulkumã nügü
Mt_Pt este é Kuluene de verdade, kuluene, Kuluene, ele disse. é isso Aulukumã, ele disse

Mt_Kk igei ititü ingilü iheke kurisevu igei, kurisevu igei
Mt_Pt viu nome deste o rio é Kurisevu, este é Kurisevu

Mt_Kk kurisevu igei
Mt_Pt este é Kurisevu

Mt_Kk igeiha inene nügü Araguaia igei
Mt_Pt Deste lado aqui é Araguaia

Mt_Kk Araguaia igei, Araguaia igei
Mt_Pt é Araguaia, é Araguaia

Mt_Kk igeiha nügü
Mt_Pt ele disse

Mt_Kk inenongoko tuhugutsüha inenotuhugu tinkguhugutinhü muke
Mt_Pt os que estão aqui destes lado são rios negros

Mt_Kk inenongo heke tsujamisu ekube ege hunde ige hunde
Mt_Pt deste lado Suyamissu era grande

Mt_Kk aiha etsibükilü leha, hum tüekuki eingutigugui Aulukumã nügü
Mt_Pt pronto acabou, nossa, Aulukumã você é muito inteligente, ele disse

Mt_Kk kuta~upügü ehugupe uhunümi eheke
Mt_Pt você sabe todos os nomes das ex-coisas do
nosso avô

Mt_Kk ige hundebe huhuhuhu,ngünkge ündepügü
igia ekube
Mt_Pt deste lado assim tinha casa dos mosiquitos,
bem grande assim

Mt_Kk ngünkge ündepügü, hem
Mt_Pt era casa dos mosiquitos

Mt_Kk ngünkge ündepügü okangi hõhõ ketihinhe
õtsange kuta~upügü tologupe hõhõ
Mt_Pt era casa dos mosiquitos. não mexa agora
não, espere um pouco era do nosso avô

Mt_Kk apogu kualülel nügü
Mt_Pt você é fragil, ele disse

Mt_Kk ige hundebe huhuhu, ngünkge ündepügü
Mt_Pt deste lado assim tinha casa dos mosiquitos

Mt_Kk eitsako leha
Mt_Pt eles ficaram

Mt_Kk osi kigeha kihatini Aulukuma nügü
Mt_Pt Aulukumã vamos siar fora, ele disse

Mt_Kk eh inko hatigi egena jakuikatu
tinhanhukoinha kuakutu atiha
Mt_Pt eles foram fazer algo, fazer mascára de
jakuikatu na casa dos homens

Mt_Kk tita inhanhudako
Mt_Pt lá eles ficaram trabalhando

Mt_Kk ande tuã igeningoha
Mt_Pt fizeram aquele que vai levar água

Mt_Kk tunga igeningoha taihekeni, tuã igeningo
taihekeni
Mt_Pt eles estavam escolhendo aquele que levará
água

Mt_Kk aiha
Mt_Pt pronto

Mt_Kk etükilüha
Mt_Pt terminaram

Mt_Kk tüma
Mt_Pt quem

Mt_Kk tigeningoi
Mt_Pt levará (água)?

Mt_Kk ese heke tsange igetai kuhisoko hekeha
Mt_Pt ele levará, gaivota levará

Mt_Kk kuhisoko heke
Mt_Pt disseram para gaivota

Mt_Kk ige ingitinhingo hinde
Mt_Pt levou isso aqui

Mt_Kk ige,kuluene ingitinhingo ekuguha
Mt_Pt este Kuluene,ele levou de verdade

Mt_Kk ai etükilüko beleleha
Mt_Pt nossa! eles terminaram (de organizar)

Mt_Kk osi jahe kigebeka nügü
Mt_Pt vamos de depressa disseram

Mt_Kk aiha tühelüinha lehüle
Mt_Pt proto. eles foram flechar (quebra tanque da
água)

Mt_Kk duku, buhh...
Mt_Pt puuuuff

Mt_Kk Rio behaleha
Mt_Pt era o rio

Mt_Kk rio, inhügü leha
Mt_Pt surgiu o rio

Mt_Kk tühepügü tsügü hotugui ihekeni egei
Mt_Pt primeiro eles quebraram aqui

Mt_Kk hiuiha
Mt_Pt no Rio

Mt_Kk ülepe ilainhe tingitiba hüle
Mt_Pt depois eles trouxeram para cá

Mt_Kk tingiti ilainhe hüle ihekeni
Mt_Pt eles trouxeram para cá

Mt_Kk üle heke ailukijü
Mt_Pt isso fez ele ficar feliz

Mt_Kk Aulukumã ailukijü
Mt_Pt Aulukumã se empolgou

Mt_Kk bokühhh... ülepe tapi ngünkge iheke
Mt_Pt foi quebrar caixar dos mosquitos, poooh

Mt_Kk bokü, bokü buhhh..ete ete ete ete ete
Mt_Pt zzzz!! ai ai ai ai, começou

Mt_Kk ete ete ege heke ta egei Aulukumã
Mt_Pt ai ai ai ai, não podia fzer isso

Mt_Kk máhh... jaheji igeki etüike nhukauki
Mt_Pt vá depressa, passe óleo de pequi

Mt_Kk igia unkgu, batsa batsa batsa, ibutagü hegei, ibutagü hegei

Mt_Pt demorou pouco começou matar, ficou remedio

Mt_Kk enetsüha uanke,anga~upü, kuta~upügükotsü ene anga~upüãoko

Mt_Pt antigamente era assim, nossas eram assim

Mt_Kk ibutagütsü ingütsü tsaunke

Mt_Pt usava para controlar isso

Mt_Kk kangakitsü etelükokilü, ülekitsü etüilüko kilü kanga etegokodeni muketsü

Mt_Pt quando eles iam para pescar usavam isso para passarem nos seus corpos

Mt_Kk igiatsü anga~upügü Maha kingalü

Mt_Pt seu avô Maha sempre disse isso

Mt_Kk ige hungu ata igatühügü itsale uanke uheke

Mt_Pt eu tinha sempre reserva para isso

Mt_Kk kangaki higei ungelü

Mt_Pt isso eu levava para pescar

Mt_Kk tingugiti tüilü kilü itsi tü tü ihotugupe, i hotugu kaengopeinhe nügü

Mt_Pt primeiro eu passava com cuidado no meu corpo todo com varetinha

Mt_Kk uinhahikugitsüingiha, utahakugu, uhügi unatagü ihetohola uheke

Mt_Pt para minhas mãos não ficarem com óleo antes pegar meu arco e flechas

Mt_Kk uinhahikugitsüingi iheke... nügü kilü anga~upügü kingalü muketsüha

Mt_Pt para minhas mãos não ficarem lisos.el disse, seu avô sempre conta isso

Mt_Kk hum, tingiti behüle tsake ukilü ehekeni uhijão nügü

Mt_Pt escutem bem o que vou dizer para vocês meus netos, ele idsse

Mt_Kk aingo akatsange uitsatohona apakilükoingo Morenana

Mt_Pt vocês levarão os rios na direção da minha aldeia Morena

Mt_Kk ai aetsingoi

Mt_Pt todos juntos

Mt_Kk ese apakilü morenana,ese apakilü Morenana leha

Mt_Pt todos vão aparecer lá no Morena

Mt_Kk igeale hüle tütenhüi kuluene

Mt_Pt kuluene vai passar em tudo

Mt_Kk ihoi ekugu nügü

Mt_Pt vai ser principal, disse

Mt_Kk üle ijatonga morenana apakilükoingo, tükü tükü latuhuguha aingo hegei

Mt_Pt em Morena vão ter encontros dos rios. Está bem

Mt_Kk aingo hegei

Mt_Pt está bem

Mt_Kk aingo hegei, osiba

Mt_Pt está bem vamos lá

Mt_Kk em nügü iheke

Mt_Pt tudo bem ele disse

Mt_Kk em Ta~ugi nügü unagü

Mt_Pt Taugi é minha água, ele disse

Mt_Kk engunkge nügü

Mt_Pt você vai me dar, ele disse

Mt_Kk unagü ohongo kilü

Mt_Pt minha água. ohongo disse

Mt_Kk unagü engunkge ehem nügü

Mt_Pt dar minha água. Está bem ele disse (Taugi)

Mt_Kk ehem nügü,aküngila tsetsebe ohongo nagü tunügü iheke

Mt_Pt está bem. ele disse. ele deu pouca água para ohongo

Mt_Kk kaküngila

Mt_Pt pouca

Mt_Kk kaküngila ohongo nagü tunügü iheke, kaküngila

Mt_Pt ele deu pouca água para ohongo, muito pouca

Mt_Kk ó, uge gehale undütü kilü

Mt_Pt para mim também. undütü disse

Mt_Kk uge gehale Ta~ugi ehem nügü

Mt_Pt Taugi,para mim também. está bem ele disse

Mt_Kk kaküngiba tunügü hüle iheke inha
ele deu bastante água para ele

Mt_Kk ande ihegepe anagüi

Mt_Pt leve esta água para você

Mt_Kk eikagohoi itsomi nügü

Mt_Pt com isso você será famoso, disse

Mt_Kk uge gehale nguhsuginhü kilü
Mt_Pt para mim também Tinguhisuginhü disse

Mt_Kk aí, ekubeha hüle aküngi
Mt_Pt nossa! ele deu bastante para ele

Mt_Kk tunügü iheke inha nguhsuginhü inha
Mt_Pt deu bastante para Tinguhisugonhü

Mt_Kk uge gehale ambisa kilü
Mt_Pt Ambisa disse, para mim também

Mt_Kk ehem, nügü äugudako hüngü higei nügü
Mt_Pt está bem. disse. eles têm razões, ele disse

Mt_Kk kaküngiba ambisa nagü tunügü iheke
kaküngi
Mt_Pt ele deu bastante água para Ambisa,
bastante

Mt_Kk uge gehale tute kilü
Mt_Pt Tute disse, para mim também

Mt_Kk uge gehale unagü engunkge uinha ehem
nügü tunügü iheke inha
Mt_Pt dê-me minha água, está bem ele disse. ele
(Taugi) deu para ele

Mt_Kk uge gehale nügü
Mt_Pt para mim também, ele disse

Mt_Kk ekise unkgetühügü tsüha
Mt_Pt aquele nome que foi nome da infância
daquele

Mt_Kk ampata letsa, ampata
Mt_Pt aquele que tem dupla ponta, dupla ponta

Mt_Kk iga igake höhö ekü
Mt_Pt chama aí por favor, ah

Mt_Kk em, ehem ogo
Mt_Pt isso aí jirau

Mt_Kk ngele nagü tunügü
Mt_Pt ele, deu água para ele

Mt_Kk kaküngila gehala tunügü tsetse iheke
kaküngila iheke
Mt_Pt ele deu pouquinho água para ele,
pouquinho

Mt_Kk uge uinha engunkge unagü nügü
Mt_Pt dê-me água para mim, ele disse

Mt_Kk tō kilü
Mt_Pt disse tō

Mt_Kk inhalü hüle
Mt_Pt não pode

Mt_Kk ahako etuhutohoilale hegei eipolü
Mt_Pt senão nossos netos futuros não poderão
saber o ano

Mt_Kk ahako etuhutohila
Mt_Pt netos não souberão nada

Mt_Kk ande
Mt_Pt tem

Mt_Kk ungi
Mt_Pt eu tenho

Mt_Kk tuã angü ipolü leha nügü iheke, aha
etuhutohoilale eipolü
Mt_Pt senão você acaba com água, nossos netos
futuros não souberão mais o ano

Mt_Kk anakingubolü leha
Mt_Pt você ia fazer muita chuva

Mt_Kk ülehata
Mt_Pt enquanto isso

Mt_Kk hagaka agitohotsei eitsai
Mt_Pt na sua época Hagaka vai ser jogado

Mt_Kk hagaka, üleatehe tsügü tō ihatilü hata
Mt_Pt por isso se realiza Hagaka quando tō sai

Mt_Kk kihagakakingu tsügüha
Mt_Pt para fazer yawari

Mt_Kk ülepe atehe
Mt_Pt acontece por isso

Mt_Kk ülepe atehe
Mt_Pt acontece por isso

Mt_Kk tō ihatilü hata
Mt_Pt quando tō sai e faz

Mt_Kk em, aha etuhutohoi eitsai
Mt_Pt através de você nosso netos souberam

Mt_Kk tō ihatilü hata hagaka
Mt_Pt faz se hagaka quando sai tō

Mt_Kk engü agilü tohoi eitsai nügü
Mt_Pt você vai ser época certa de jogar isso

Mt_Kk ehem, sipehilü letsü iheke hüle
Mt_Pt está bem! ele foi convencido

Mt_Kk angolo hegei
Mt_Pt isso é verdade

Mt_Kk ehem, ááhh...
Mt_Pt está bem

Mt_Kk aibe inginügü inde ihekeni
Mt_Pt ai eles começaram levar (água)

Mt_Kk inde inginügü, inde ihekeni leha
Mt_Pt eles trouxeram bem aqui, bem aqui

Mt_Kk éh... naboka hugati
Mt_Pt foi até a foz do rio Tuatuari

Mt_Kk hum, ngamuke nügü
Mt_Pt os meninos! ele disse

Mt_Kk atütüila atsi igei uinhügü igei uamã nügü
Mt_Pt eu não bem não. o que houve com você?
disseram

Mt_Kk áh. uankgelu akatsi igei
Mt_Pt ah! eu desvei da minha posição

Mt_Kk igeimatiho utetai
Mt_Pt vou nesse caminho para fazer necessidade

Mt_Kk ehem,nügü etelübele
Mt_Pt está bem. ele foi

Mt_Kk üle hatabe
Mt_Pt enquanto isso

Mt_Kk kusu unkgugu heke tambaba hüle
Mt_Pt filho do mutum vestiu

Mt_Kk kusu unkgugu hekeha
Mt_Pt filho de mutum vestiu

Mt_Kk kusungugu atsakupügü tohiha naboka
heketsü enene
Mt_Pt lá para baixo da foz do rio tuatuari naquele
lugar ele correu

Mt_Kk dziu, gitaloki ekube igelü iheke, ~e
Mt_Pt foi bem veloz e fez o rio bem reto

Mt_Kk egena morenana inhünkgo
Mt_Pt aí eles chegaram lá em Morena

Mt_Kk aí, tetibela begele tunga atai tuhugu gele
Mt_Pt enquanto as águas demoravam a chegar

Mt_Kk nago bele hotugui etelüko leha
Mt_Pt eles foram primeiro

Mt_Kk ülepe inde teti kurisevu
Mt_Pt kurisevo passou aqui

Mt_Kk ina begele
Mt_Pt sai bem aqui mesmo

Mt_Kk ina begeleha dzokü
Mt_Pt saiu bem aqui

Mt_Kk kurisevu apakilü
Mt_Pt Kurisevo saiu

Mt_Kk ülepe tingiti inde Jali heke betsü hige
buriti
Mt_Pt o anta garndão trouxe o rio buriti por aqui

Mt_Kk buriti inginügü ouuuu...
Mt_Pt trouxe o rio buriti por aqui

Mt_Kk ana ikuguna
Mt_Pt até no logo da Ana

Mt_Kk uinhangope inganügü akatsige
Mt_Pt olha, minha cominda acabou

Mt_Kk uinhangope inganügü
Mt_Pt minha comida acabou

Mt_Kk ülepe ese heke igetomi nügü
Mt_Pt deixa ele levar, disseram

Mt_Kk éh, ekü hekeha
Mt_Pt disseram para

Mt_Kk én ekü
Mt_Pt como é mesmo?

Mt_Kk ekü heke
Mt_Pt como é mesmo?

Mt_Kk kohoho heke
Mt_Pt ah tracajá

Mt_Kk igelü kohoho heke leha
Mt_Pt ele tracajá vou (água)

Mt_Kk uuu... kurisevu kaenga begele dzokü
Mt_Pt até o rio kurisevo

Mt_Kk ngele hagagi hüle kurisevu ingitinhi hüle
Mt_Pt foi ele, seriema que trouxe o rio kurisevo

Mt_Kk igieage kurisevu anügü
Mt_Pt por isso kurisevo está assim

Mt_Kk taki ingi tsügü atsakuga tügüpe igiagage
henkgügügisí
Mt_Pt ficou com cheio de curvas porque ele
corria atrás dos gafanhotos

Mt_Kk ülepe inongope tüte
Mt_Pt outro foi desse lado

Mt_Kk tinkguhugutinhü aetsingoi
tinkguhugutinhü apakilü
Mt_Pt só o rio negro (ronuro) que foi direitinho

Mt_Kk	morenanale hüle, sipehilü alehüle iheke	Mt_Kk	hem, hem... aham, osi gehale
Mt_Kk	saiu no Morena, ele ficou muito feliz	Mt_Pt	vamos lá de novo
Mt_Kk	morenana hüle nkguhugutinhü apakilüha	Mt_Kk	ala engü, ku, ku, ku kunginha hegeiha
Mt_Pt	o Rio Ronuro que saiu direitinho	Mt_Pt	para nós foi assim
Mt_Kk	angoloi morenana hüle	Mt_Kk	ãü, kukuüm ingunkgingudaha
Mt_Pt	saiu de verdade em Morena	Mt_Pt	nossos pai pensou
Mt_Kk	tsuja misu	Mt_Kk	kuki, kukinhaha
Mt_Pt	Suya-missu	Mt_Pt	para nós
Mt_Kk	egena kubeha apakilü leha	Mt_Kk	ingunkginguda hegei
Mt_Pt	saiu bem longe	Mt_Pt	ele pensou
Mt_Kk	ülepe inhalü akatsange hum	Mt_Kk	tundaha kukinha iheke
Mt_Pt	depois, não foi bem	Mt_Pt	ele estava dando para nós
Mt_Kk	uikijuhijünika uhijão heke nügü	Mt_Kk	kunhinhaha tunda iheke
Mt_Pt	poxa vida! meus netos me enganaram	Mt_Pt	ele nos deu
Mt_Kk	uinhatale aetsingoi	Mt_Kk	ngele belaha, ngeleha
Mt_Pt	achei que iria saiu junto	Mt_Pt	ele mesmo, ele
Mt_Kk	uituna apakilü	Mt_Kk	kinguheni kukinha hegei
Mt_Pt	na minha aldeia	Mt_Pt	nos enisnou, deu para nós
Mt_Kk	igei kunagütsü higei	Mt_Kk	etepügükoha sügühütutukiha
Mt_Pt	esta é nossa água	Mt_Pt	inguhetomiha iheke
Mt_Kk	kinha ihüngita	Mt_Pt	eles foram aprenderem como a cultura dele
Mt_Pt	fez para nós	Mt_Kk	kukih~ugu inha tundagü
Mt_Kk	hum, ülepetsü higei kunagütsü higei	Mt_Pt	deu para nosso antepassado
Mt_Pt	era essa aqui, agora é nossa água	Mt_Kk	kih~ugu inha tundagü, kih~ugu inha
Mt_Kk	inde muke, aí tünakileha kunhügü leha	Mt_Pt	deu para nosso antepassado
Mt_Pt	assim conseguimos a ter nossa água	Mt_Kk	hotugu tsügü kukungugu inha tunügü
Mt_Kk	lakatsange	Mt_Pt	dissem que deu para nosso antepassado
Mt_Pt	é assim	Mt_Kk	kukih~ugu inha
Mt_Kk	upügü hegei	Mt_Pt	deu para nosso antepassado
Mt_Pt	este é final	Mt_Kk	ülepeiha tunügü
Mt_Kk	upügü hegei	Mt_Pt	depois deu para
Mt_Pt	esse é final	Mt_Kk	aütü ih~ugu inha
Mt_Kk	ekü hegei ekü	Mt_Pt	antepassado dos Aweti
Mt_Pt	foi isso	Mt_Kk	ülepei tunügü
Mt_Kk	hagaka etihuntepügü hegei	Mt_Pt	depois deu para ele
Mt_Pt	é origem do hagaka	Mt_Kk	enguha
Mt_Kk	titaha, hagaka etihuntepügü hegei tita	Mt_Pt	foi assim
Mt_Pt	lá que hagaka surgiu	Mt_Kk	tugumai ih~ugu inha
Mt_Kk	hagaka etihuntepügü atsege tita	Mt_Pt	deu para antepassado dos Trumai
Mt_Pt	lá que hagaka surgiu	Mt_Kk	hem, tilako tsügüha tundühügü
		Mt_Pt	ele deu somente para três grupos

Mt_Kk	tundühügü	Mt_Kk	hutü akatsange
Mt_Pt	ele deu	Mt_Pt	não deve
Mt_Kk	kalapalo ih~ugu inhalü	Mt_Kk	hütü akatsange talokito gita muke nhangunenümingola nügü
Mt_Pt	não deu para kalapalo	Mt_Pt	isso não vai ser praticada, em qualquer época, ele disse
Mt_Kk	inhalü	Mt_Kk	ekü engüi
Mt_Pt	não	Mt_Pt	ah..
Mt_Kk	kapalo hüle inhalü	Mt_Kk	ailohoi itsai
Mt_Pt	para kalapalo não	Mt_Pt	vai servir para festajar
Mt_Kk	tundühügü tsügüha	Mt_Kk	engü, engüiha ketsutohoi tühügüi ate tsügüha
Mt_Pt	deu para	Mt_Pt	vai servir para fazer homenagem
Mt_Kk	aü, tugumai, aütü, igehala	Mt_Kk	ekü, ketsu, ang~upüão hutohoi tsügü inhalüha
Mt_Pt	Aweti e Trumai	Mt_Pt	assim homenageamos nossos avôs
Mt_Kk	tundühügü tsügüha	Mt_Kk	inhalüha, inhalüha
Mt_Pt	dissem que deu	Mt_Pt	fica assim, fica assim
Mt_Kk	lakatsa uanke tsügüha	Mt_Kk	em, inhalü ülepei atehe tsügüha ketsutohoiha
Mt_Pt	assim aconteceu	Mt_Pt	dissem que por isso fazemos para homenagem
Mt_Kk	hum · ülepe atehe kunipi anügü hekite ahegititohope kugiti,hekite magitaja	Mt_Kk	inhalüha
Mt_Pt	por isso que temos os cantos completos desde os cantos que se cantam madrugada	Mt_Pt	nada
Mt_Kk	aahegititoho naha hekiteha	Mt_Kk	kuarup otohongo hegei egitsü otohongo serviu como kuarup, ficou igual
Mt_Pt	os cantos de madrugada são bonitos	Mt_Pt	egitsüki naha kupunügü
Mt_Kk	ülepe atehe	Mt_Kk	hagaki kupunügü ülepe ateheha
Mt_Pt	por isso	Mt_Pt	por isso homenageamos dehagaka
Mt_Kk	lakatsange ige hungu aketsegei	Mt_Kk	ülepe atehe
Mt_Pt	foi assim, assim que aconteceu	Mt_Pt	por isso
Mt_Kk	hagaka etihuntepügü	Mt_Kk	kukinha hegei, ihüngita kukinha
Mt_Pt	começo do hagaka	Mt_Pt	buscou para nós, para nós
Mt_Kk	kukinha hegei ihüngita egei	Mt_Kk	ihüngita kukinha
Mt_Pt	ele buscou para nós	Mt_Pt	para nós buscou
Mt_Kk	kailohoitsü itsomi	Mt_Kk	langope akatsege
Mt_Pt	para festejamos	Mt_Pt	assim foi
Mt_Kk	ege agage	Mt_Kk	hum... latsügü uanke
Mt_Pt	é assim	Mt_Pt	assim foi antigamente
Mt_Kk	hum, ae, ta~ugi em,Ta~ugi nügü	Mt_Kk	upügü hegei, tü ihanalüma upügü hegei
Mt_Pt	Taugi, ah Taugi disse	Mt_Pt	este é final, não tem outro pra contar
Mt_Kk	Aulukumã ekü tingutili		
Mt_Pt	Aukulumã é inteligente		
Mt_Kk	em Ta~ugi		
Mt_Pt	Taugi		

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)