

O TIRO NO GAVIÃO

tempo e realidade mítico-musical

Guilherme Werlang

Aracaju, 7 de agosto de 2003

O símbolo não é algo — coisa, imagem ou idéia — que *significa* outra coisa, outra imagem ou outra idéia, *o símbolo é isso mesmo que ele significa*, ainda que se revele sob outra aparência ou em outro plano de realidade. Por outras palavras, pode dizer-se que no símbolo, sob um mesmo aspecto sensível, interceptam-se duas ou mais linhas de inteligibilidade e que no mesmo ponto do acontecer interferem dois ou mais graus de realidade. Fora desta categoria do simbólico, não é possível compreender a ação ritual, entender os entes mitológicos nem apreender a essência de qualquer obra de arte.

Eudoro de Sousa (1973: 78-79)

Na minha recente tese de doutoramento, hipotetizo que, para certos povos amazônicos, a música possui maior densidade epistemológica que a dum signo da lingüística estrutural, que a duma designação arbitrária de algo que é outrem de si, que a dum símbolo saussuriano que lhe está alhures: uma alegoria.

Os marubo, povo amazônico com quem trabalhei, designam a sua música como *saiti*, designando especificamente um ritual no qual performam eles mitos numa forma musical específica: os “cantos-mito” *saiti*, aquilo que atualiza as origens desses povos, e as do mundo onde vivem. Aqui pretendo perseguir os corolários desta proposição.

Meu argumento central é que qualquer saber concernente à estrutura de tal mitologia não pode obviar os processos em que esta se engaja, pois é no nível do ritual, que aqui se realiza sobremaneira como música, que tal estrutura irá reificar a temporalidade que lhe é própria, atualizando assim a sua realidade, assim assumindo uma singularidade histórico-social.

Além do que, a carga política desta evidência é conseqüente e, de resto, correlata às exortações pós-estruturalistas em favor de um relativismo “cognitivo” ou “ontológico” entre ameríndios (bandeiras respectivas dos supostos “animismo” ou “perspectivismo”). Aqui, ao invés de seguir a proposta de investigação em “modos de pensar” ou “modos de ser” indígenas, propomos nós colocar a exortação de tal relativismo radical nos termos daqueles índios em cuja vida e existência tal e tal cognição ou ontologia toma forma temporal. Vamos buscar estruturas tão-somente nos meios processuais através dos quais elas vêm à tona, na cifra contextual na qual o nativo as encena, isto é, na qual este se expressa com a sua própria mídia expressiva.

Grandes Rios, Águas Tributárias

O que propomos nos traz a questão da comparação etnográfica à dos métodos comparativos que, antes de tudo, hão de dar ensejo à definição do que se quer dizer aqui com “mito-música amazônica”. O que torna aspectos performáticos particulares do mito, da música ou ambos comutáveis com o seu contexto histórico-social?

Ao levar esta pergunta adiante, a nossa aspiração é conferir a devida importância à música e ao mito enquanto constituem os dois uma só forma sintética, superando a separação analítica entre a semântica mítico-musical e o seu senso histórico-social. Tudo isto, tão-só porque são os povos amazônicos mesmos que, na nossa experiência e na etnografia, na atualização dos seus fenômenos mítico-musicais, tanto apresentam os meios para que se encontre e investigue tal unidade semântica, depondo tanto contra a crença na validade e eficácia daquela tradicional compartimentação. Fomos ao campo amazônico com a hipótese de que tanto o mito quanto a música carregam esta importância ontológica; hoje, hipotetizamos que um acesso epistemológico a tal importância é contingente à temporalidade nativa que é inerente à expressão mítico-musical.

Assim, ao mesmo tempo em que indagamos sobre a mítica e a música amazônicas, estamos a inquirir sobre as conceituações temporais às quais a relação entre aquelas dá sentido, e que virão um dia a dar vazão a questões comparativas entre as suas situações locais várias, contextuais. E assim daremos aqui forma representativa às estruturas formais em que essas conceituações expressam a si mesmas em música, exprimindo a narrativa mítica como um processo temporal, exprimindo com isto a experiência nativa do tempo. Propomos, pois, investigar as músicas ameríndias como representações temporais através das quais os respectivos povos expressam e realizam a sua experimentação do tempo, e nos quais costumam encenar os seus mitos, o que lá se traduz pela inerência formal entre o som e a palavra, pela intimidade das estruturas sônicas e verbais na sua codificação ritual, musical e poética. Aqui, ao invés de investigar a história indígena como uma sucessão temporal de totalidades sociais, procurarmos conteúdo histórico e social na forma em que os tais amazônicos constroem o tempo como um fenômeno cognitivo que se situa no espaço — na sua estética total, mítico-musical.

Levemos, então, a nossa investigação ao espaço que lhe é próprio. É isso o que entendemos por trabalho de campo, aqui: enfocamos o território ao qual pertence tal e tal música, onde tal e tal música se desenrola. Confinaremos o nosso campo musical aos povos que falam línguas **pano**, um território relativamente homogêneo e discreto na etnografia amazônica, compreendendo três grandes vales tributários da margem direita do Amazonas: os do **Ucayali**, do **Javari** e do **Juruá**. O mapa compreende pelo menos três longas linhas que correm transversais, cursos d'água que fluem de sudoeste a nordeste, no quadrante sul-ocidental da Amazônia. Os povos que vivem nesses vales ocupam as suas respectivas bacias no Peru; em meio à fronteira peruano-brasileira; e no Brasil¹.

Ainda que as terras pano se alonguem para o sul, para os lados da Bolívia, aqui concentraremos ainda mais o nosso foco na área mais central dentro do território, a saber, no lado brasileiro do Vale do Javari, em cujas cercanias hoje se encontram os **marubo** e seus parentes lingüísticos próximos. As terras que circundam o Javari, bem como as do entorno de suas águas tributárias — todo o território que uma vez foi, ou ainda é parte da rede de caminhos por onde estes povos transitam, cai

¹ Cf. Townsley 1988, Erikson 1993, 1996 e Erikson et al. 1994. Vide também mapas e tabelas em Erikson 1992, com uma distribuição mais precisa destas populações.

em duas categorias conspícuas na sua língua, nas suas histórias e mitos: **noa mai**, “terra do rio grande”, e **mato wetsa**, “outro barranco do rio”. O espaço nativo é binário.

Estes dois extremos migratórios, dois destinos típicos tanto na história como na mito-música nativas, são uma representação instantânea da distribuição atual e dos movimentos pretéritos do “macro-ensemble” dos povos pano, nos mapas de Philippe Erikson². Este autor se refere a esta área etnográfica como uma “nebulosa compacta”, um rótulo englobante de um território que de resto é bem divisível entre populações ribeirinhas e da terra firme.

No caso marubo, dois exemplos da demografia contemporânea com efeito lançam luz sobre os seus movimentos migratórios, dando sentido histórico àquela dualidade: a cartografia resultante é estratigráfica, possui profundidade. Encontramos primeiro os **katukina** de um lado, nos rios **Gregório** e **Campinas**, povos que marcam as suas seções de parentesco com uma recorrência etnonímica pano: os sufixos **-nawa**. Entre aquelas seções, se encontra os **varinawa**. Encontramos doutro lado os marubo; e entre estes, entre suas seções, também se encontra os **varinawa**, nos rios **Ituí** e **Curuçá**. Ambos os povos falam quase que a mesma língua, os separando o rio Juruá, um divisor étnico e geográfico de largas águas. As cabeceiras do Ituí e do Curuçá estão próximas do curso do **Ipixuna**, seu afluente à margem esquerda, enquanto que o Gregório e o Campinas afluem na sua margem direita. Os meandros do Juruá, portanto, são aqui **noa mai**.

Um segundo exemplo, similar, o dá os **kapanawa**, agora nas cercanias do rio Javari. Vivendo para as bandas do vale do Ucayali, estão eles numa posição simétrica em relação aos marubo, ambos os povos também partilhando línguas semelhantes. Neste caso, o eixo da simetria é o próprio Javari, um rio que, entre os séculos XIX e XX, à semelhança do Juruá, se tornou mais e mais vulnerável à invasão dos caucheiros e seringueiros. Estes invasores se engajariam num padrão de guerras preexistente, por demais familiar a estes e outros povos nativos: rapto, escravidão e adoção ocasional. Valerá notar que, entre os marubo contemporâneos, a demografia pretérita observável se mostra bem presente nas memórias daqueles que descendem de alguns dos sobreviventes dos massacres ao redor destas grandes torrentes e outros afluentes, sobretudo ao longo do Javari, de colonização nacional mais recente.

Yora e Nawa

Não só os marubo e os katukina, mas todos os povos pano que mencionamos acima se definem como **nawa**; e isto significa bem mais que a significação usual desta palavra em isolamento, em línguas nativas, a de “estrangeiro” ou “branco”. O senso geral dessa palavra para os marubo, ao se referir a si mesmos, está nas formas particulares nas quais estes povos — e daí em diante temos razões para chamá-los “povos”, no plural — designam a si: **shanenawa**, **varinawa**, **inonawa**, “povos do pássaro azul”, “do sol”, “da onça”... assim chamam eles as seções matrilineares de parentesco nas quais se dividem os moradores das malocas, as seções das comunidades que, via de regra, se denominam a si **yora**.

Não que **yora** seja o etnônimo nativo, e pouco justificaria que continuássemos a insistir em só dizer “marubo”. É tão-só que quando estes povos se referem a si enquanto coletividade — quando dizem “a gente” ou “alguém entre nós” — esta sua auto-designação, indireta sim, mas cotidiana e coletiva é **yora**, a mesma palavra

² Cf. Erikson 1993 e 1996.

que designa “corpo”. Entre “outros”, os brancos, estes índios são apenas “marubo”; *yora* são estas mesmas gentes entre eles mesmos, sem que este termo ocupe o mesmo campo semântico de um etnônimo qualquer — o qual possua o sufixo *-nawa*, sempre presente entre os pano — nem sequer seja ele um equivalente nativo a “marubo”, nome que é uma atribuição do próprio “estrangeiro” *nawa*. Contudo é certo que, como aproximação de etnônimo, como equivalente nativo de “marubo”, *yora* apenas é quase uma negação do “outro”, estrangeiro. Por conseguinte, ***yora wetsa*** serão aqueles povos que não carregam a conotação de alteridade que *nawa* supõe. Assim, *yora wetsa* são aquelas “gentes outras”, mas não tão outras; são aqueles povos com os quais os marubo sentem uma afinidade “corporal”. Não raro, são povos pano. São humanos genéricos.

Isto então nos leva a cuidar que o “corpo” nativo a que se referem os marubo — tanto quando dizem ***yora*** como algo equivalente a um pronome de terceira pessoa o qual inclui o locutor (“a gente”, “alguém”), quanto quando dizem ***yora wetsa***, com referência a quaisquer gentes igualmente identificáveis com esse locutor — é este corpo de índios sempre sim, mas não necessariamente parentes ou de língua próxima. Estariam eles, é razoável pensar, se referindo aqui a “corpo social”³, seja aquele a que se pertence ou ao qual pertence um “outro semelhante”, com marcação “indígena”. Outrossim, é de se supor que ***yora*** não será então corpo enquanto “carcaça”, sangue e carne, ossos e tendões. Entre estas gentes pano, a significação dos corpos individuais se confunde com a de coletividades. Não seria por outro motivo que o significado de ***yora*** pode parecer próximo a um etnônimo.

Pois quando se indaga os marubo sobre pertença pessoal a um “grupo étnico” ou a um simples “povo”, o termo que vem à baila não é *yora*, mas é sempre o idioma do parentesco: dirão eles um etnônimo sufixado em *-nawa* o que será, não obstante, mais uma seção matrilinear que a afirmação de uma etnia propriamente dita. Cada uma destas seções corresponde ao seu par alternado a cada geração, e os membros de cada par de seções casam-se preferencialmente com outros pares de gerações alternantes.

Mas se a identidade humana nativa não é uma mera identidade corporal, será ela uma identidade “outra”. O sufixo *-nawa* das seções marubo pode relacionar esse “outro” humano, o estrangeiro literal *nawa* com um pássaro, com uma planta, com um outro animal, com um ornamento, ou mesmo com o sol ***vari***, como no caso de *varinawa*⁴. Alguns desses prefixos etnonímicos fazem parte de um léxico xamânico, isto é, estão eles entre as algumas poucas palavras que nos cantos designam coisas que, para além da metáfora, não se reconhece da mesma forma no dia-a-dia. Pois que se vê aí que a humanidade *-nawa* dos marubo é um estranhamento do corriqueiro mesmo, uma composição etnonímica que é mítico e musical — já que a origem do nome está nos cantos-mito que estes povos chamam ***saiti***.

Os cantos-mito *saiti* estranham o humano da natureza, isto é, dos animais, dos vegetais e demais coisas, ao passo que “animaliza” e “vegetaliza” a humanidade, ou seja, a faz em coisa, numa reificação onomástica. Esse *nawa* “estrangeiro” é, por assim dizer, para além do humano na sua designação “corporal”, como *yora*; e mesmo o termo *yora*, ainda que se o possa glosar diretamente como “corpo”, tal glosa estará longe de ser evidente para a nossa razão. Pois os corpos nativos representam o que *yora* significa, porém “corpo” mal representa a significação do nativo *yora*. O “corpo” marubo só é organismo físico em senso indireto, seja enquanto

³ Conforme fala Erikson (1996).

⁴ Ou ainda com o céu ***nai*** e outras coisas mais, entre povos pano vizinhos aos marubo como os katukina; vide Coffaci de Lima 1997.

terceira pessoa em ato ou potência, ou seja como contraponto humano às “almas” e “espíritos”, “duplos” e “essências” que compõem e se sobrepõem à humanidade nativa no curso de sua vida e morte. É assim que **yora** se traduz não como “gente” mas como “a gente”, não como substrato material mas como abstração concreta da matéria corporal: pois é corpo cósmico e social, um corpo que se delineia na performance mítico-musical.

Portanto, tanto *nawa* quanto *yora* são termos coletivos da humanidade por excelência. E ambos referem tanto a si quanto a outrem, mas com um referente básico que é “alheio”, para além do humano. Todavia ainda mais, cada termo opera num campo semântico diverso e, se bem que contíguo, bem distinto com respeito ao outro. Por seu lado, *yora* se enquadra na ontologia das entidades específicas existentes no cosmos nativo — os duplos **yochiñ** e espíritos **yové**, as almas **vaká** e **chinañ nato**, a essência do fôlego e dos pensamentos — o que vale dizer que o termo *yora* só pode ser relevante àqueles humanos que são nativos desse cosmos: os marubo e os povos seus próximos. Já *nawa* será uma categoria ontológica geral que os cantos-mito colocam na origem mesma desse cosmos, e deste modo bem dentro, mas ao mesmo tempo para além dele. É nessa palavra que a alteridade constitui a identidade desta gente⁵; pois, assim nos dizem os marubo, *nawa* são todos, o exógeno e o indígena.

Não seria por outro motivo que *nawa* quer dizer “grande” num sentido mítico, prototípico para esses índios, com referência a plantas e animais, locais e caminhos que cantam eles na sua mito-música. As coisas e os entes originários, a mítica do mundo indígena é grande e exógena, e assim englobante, e é enquanto tal que o humano — e o animal, a planta, etc. — é, na sua origem musical, “estrangeiro”. E é então nos seus cantos-mito *saiti* que esses povos de nomes *-nawa*, os marubo, se nomeiam mutuamente como fragmentários — com tantos nomes de animais, plantas, etc. — e mais-que-humanos. A sua identidade transborda à diferença, como se ser humano, como cantam eles a sua humanidade em seus mitos, fosse estranhar-se: *nawa* é mais do que a primeira pessoa a designar grupo étnico ou de parentela, mais do que o “eles” que somos “nós”⁶, enfim, mais do que os “nossos corpos”, “nossa gente”, mais que **noke yora**, como se diz na sua língua. É, por isso, ninguém mais que a humanidade do canto-mito que é *nawa*, pois é a partir dali que se desenvolvem, em equações etnonímicas, os movimentos humanizadores que estabelecem o princípio a unificar a multiplicidade dos entes do mundo através de uma espaço-temporalidade binária.

O Tiro do Gavião

Tomemos agora, então, em vida e existência próprias, conforme dizíamos com Eudoro de Souza⁷, o que é o tempo próprio dos marubo enquanto meio e mensa-

⁵ Conforme nos diz Erikson (1986 e 1996).

⁶ Mas que os “outros dos outros”, no dizer de Viveiros de Castro 1996.

⁷ Inspiro-me nas suas palavras próprias (Sousa 1973: 118):

...os mitos não são inteiramente verídicos, senão quando vivem no ambiente próprio da sua veracidade, a religião, substancialmente unidos à forma própria da sua existência, a ação ritual. Fora do elemento religioso e dissociado da forma dramática, em que vive e existe, de vida e existência próprias, o mito é discurso acerca dos “deuses, semi-deuses, demônios, heróis e dos que vivem no Hades” [cf. Platão] e, como tal, cai, sem defesa, no domínio da exegese alegórica, converte-se em imagem representativa de uma teoria cosmológica, antropológica ou teológica. Mas, reconduzido à sua origem, bem se vê que a mitologia não nasceu de qualquer anseio por

gem de uma temporalidade maior, a história de uma vasta região de grandes rios, igarapés afluentes, história de relevância amazônica. Conforme tantos pano, e semelhantes a tantos amazônicos, os marubo se organizam num parentesco kariera, com inflexões dravidianas⁸. A transmissão da afiliação às seções de parentesco em geração alternante é matrilinear, em seções que ganham o sufixo **-nawa**, e nas quais se organiza o sistema quadripartito, no quadro de uma dinâmica histórica de fusão e fissão intensas. Ora, conforme veremos a seguir, é o aceno do canto-mito marubo que aponta para esta historicidade amazônica, fragmentária e homogênea⁹.

Levemos, então, a nossa investigação sobre a temporalidade nativa ao espaço que lhe é próprio, o da binariedade da socialidade **nawa** destes povos **yora**. É tempo de ver como o mito em forma de música será equivalente ao estabelecimento da espacialização musical do tempo desses povos marubo — ou, em palavras mais simples, como a sua mito-música será a chave da história da sociedade nativa.

Tomemos o canto-mito que os marubo chamam **teté teka**, o “tiro no gavião”. Esse **teté teka** que nós chamamos “canto-mito”, chamam os marubo **saiti**, na sua língua nativa, o que, conforme dizíamos, designa um festival específico onde performam eles os mitos numa forma musical também ela específica, aquela que estabelece as origens desses povos e as do mundo onde vivem. Apresentemos primeiro a narrativa mítica em linhas gerais, para depois descrever a sua representação em música.

Diz a estória que o gavião monstruoso (**teté**) se enforma junto com uma árvore gigantesca, a samaúma, onde irá ele fazer o seu ninho. Tanto a árvore como o gavião crescem num só movimento, a partir de cultígenos típicos, gênese prototípica, da “mãe” (**ewa**) da macaxeira e da do algodão. Os galhos, raízes, brotos, espinhos, folhas, ramos da samaúma são a analogia que cresce com as respectivas asas, garras, penas, unhas, plumas, pescoço do gavião. O gavião, também ele gigante, é analogia do pé de samaúma, **shono**, árvore maior da floresta amazônica, moradia dos espíritos **yové**, a meio caminho entre o céu dos mortos e a terra dos viventes, conspícua tanto no ambiente cósmico quanto no cotidiano dos marubo.

Tanto o gavião quanto a samaúma crescem justo enquanto os humanos estão emergindo do chão, como povos **-nawa** — nações, dizem eles, ou como dizemos nós, seções matrilineares — que se relacionam uns aos outros em termos a um só tempo onomásticos e de parentesco, como os “povos da ariranha” e os “povos do macaco-barrigudo”, os **satanawa** e os **txonanawa**, povos que guardam uma relação avuncular entre si — os primeiros possuem nomes de tios paternos dos segundos. Esses povos emergem do chão e seguem os seus caminhos à maneira de muitos outros cantos-mito¹⁰, ao longo do curso dos rios, e gritando as suas vinhetas festivas (**sai**), tal e qual os gritos em falsete que antecedem a execução ritual da mito-música em meio à atualidade da aldeia, nos **saiti**. Também reconhecível, no que se interpreta noutros cantos-mito, são os dois personagens com quem os po-

explicar o Mundo, o Homem e Deus: é pura expressão do encontro de homens com deuses, em um mundo que é, para cada encontro, o cenário em que o mesmo decorre.

⁸ Cf. Melatti 1977 para os marubo, Erikson 1993 para os pano, e Viveiros de Castro 1993 para tudo isto, dentro do panorama amazônico.

⁹ Cf. Townsley 1988, Erikson 1993.

¹⁰ Vide por exemplo o canto-mito **wenia**, em Melatti 1986, e **mokanawa wenia**, em Werlang 2000 e 2001.

vos emergentes se deparam, que lhes ensinam a falar na sua língua, e indicam os caminhos que os levarão ao seu devido destino onomástico.

Mas a jornada não é tão simples. Os povos emergentes se deparam com encruzilhadas que se bifurcam em caminhos para o sul e para o ocidente. São estes os caminhos onde outros povos incógnitos transitam, cheios de entes predatórios — a mãe dos marimbondos da onça, os povos da onça, a cobra da palmeira jarina, a mãe do mutum branco, o besouro branco — ameaças aos viandantes. Estes se defrontam com a indecisão entre o ocidente, o “caminho do sol” (*vari ka*), e o sul, o “outro lado do céu” (*nai paro wetsa*), seguindo os sinais que assinalam o caminho correto, as penas ornamentais e o capucho do algodão no chão, que pavimentam a estrada de cada povo. Há, no entretanto, um sinal na mais perigosa direção, aquela que leva à terra estrangeira, *nawa*: as enormes flores de tacana, um tipo de bambu que se usa na confecção de flechas, apontando para o monstruoso, o gavião e a samaúma.

A despeito das preleções prévias contra tais ominosos sinais, descartaram os viajantes os ornamentos que se podia fazer, das penas e plumas que se disseminavam pelos caminhos corretos correspondentes às ariranhas e aos macacos-barrigudos, *satanawa* e *txonanawa*. E as irmãs destes povos errantes tomam o rumo do monstro, fazendo-os adotar o seu nome -*nawa*, estrangeiro. O gavião é grande tal e qual uma maloca, designação literal da qual, em marubo, é “afim gigante” (*txai tivo*), cognome do gavião; e ainda assim ele recusa ser um dos outros, um álter. Pergunta os seus nomes, declara a sua homonímia, o que significa consangüinidade. Assim ele os convida para assentar por ali: ele, monstro já assasino, pouparia a parentela homônima, co-residente.

De fato, as investidas do monstro o levam muito além, na busca por comida para as suas crias. Mas o gavião monstruoso é antropófago, capturando povos nos recantos mais distantes, em revezamento com a sua parceira predadora, a “coruja branca”. O gavião é tão imenso quanto a coruja, esta “mãe prototípica” (*ewa*), tão enorme quanto a árvore onde ambos nidificam. Ambos os monstros sacodem as suas cabeças para cima e para baixo, para ambos os lados, esquadrinhando o horizonte; ponderam seus pensamentos e respirações (nos marubo uma coisa só, *chi-nañ*) em torno do próximo alvo de caça. As suas presas preferenciais são belas mulheres, por vezes envoltas nas vestes brancas dos povos nascituros, com decoração corporal. Vêm elas de povos cujos nomes, paradoxais, evocam tanto a deformidade quanto a cura — povos da secreção da pele do sapo, do vômito, da canela fina, do catarro, dos desenhos corporais, do tabaco, dos mortos, das tonteiras, dos dentuços, dos soluços. Os monstros colecionam fragmentos de carcaças, cabeças e tripas que possuem reais propriedades transformativas — criam nós na madeira e embranquecem a samaúma onde pousam, bem como transformam aos animais, o macaco boca branca e o jabuti, que se servem do repasto antropófago.

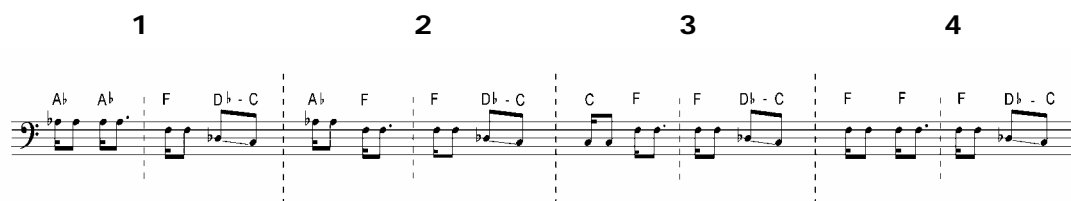
Tudo se sucede sem atropelos, até que os monstros decidem atacar as suas pretensas “irmãs”, as “tias-sobrinhas” — *wano*, *sheta*, *tome* — as mulheres dos povos viajantes que se arrancharam ao pé da árvore monstruosa. Raivosa, a vingança humana deverá ser a morte do gavião. Os povos já sob sítio, junto ao vizinho incômodo, tentam embeber os dardos da zarabatana com secreções sexuais do pênis e da vagina, e atiram nele (*teka*), mas sem sucesso. A sua única esperança resta no veneno da pele dos sapos que coaxam próximos às suas roças. Os homens convencem a sua velha mãe a escapular do cerco imposto pelo gavião num disfarce, engatinhando embaixo de um vaso enorme, a sair em busca do veneno; mas quando se encontra com os sapos, se dá ela conta do quanto são humanos! Só são sapos nos seus nomes, tais como os povos sob o cerco do falso consangüíneo; e dentre eles, suas esposas e filhas, as sapos fêmeas estão a cantar sobre o veneno dos

dardos das zarabatanas para reforçá-lo e matar os macacos-barrigudos no alto das árvores, para poder assegurar a morte do próprio animal que é homônimo dos filhos de sua velha mãe.

Após alguns testes, o veneno está pronto e a velha mulher o leva até os seus, que ainda estão sob o sítio do gavião monstruoso. Agora deverão preparar uma armadilha para alvejá-lo, e persuadir de novo a sua mãe a ser a própria isca: uma cerca iria se fazer de trincheira para proteger a velha mulher quando viesse o monstro e ali cravasse as suas garras, enquanto os homens sopravam os dardos venenosos. O gavião mal conseguiu livrar as garras até retornar à copa da árvore gigante para dizer, agonizante: “você estão me matando, eu fiz raiva em vocês, agora vocês terão os meus novos nomes”. E ele nomeia os seus assassinos como “raiva do gavião”, “garra do gavião”, “arrepio do gavião”, a partir dos seus espóres ameaçadores, das suas penas crispadas e garras tesas. Daí, após recapitular o pretenso fratricídio que promovera, começa ele a vomitar todas as presas pretéritas do seu estômago ao longo dos eixos cardinais do universo mítico em tela, os quais terminam em coincidência com o “pé [ou boca] do rio grande” (*noa tae*), a oriente, e a “curva do céu” (*nai votĩñ ikitõn*), a ocidente. Assim, os povos das secreções, de deformações doentias, aqueles a quem o comedor de gente já antes digerira, voltam ao seu elemento estrangeiro.

Teté Teka Saiti

Aqui a recriação fecha a narrativa do mito; para os marubo, e para nós, ela se abre em canção. Os marubo realizam esse mito em versos, compondo um canto cujas células os versos correspondentes subdividem em quatro seções, impressionando o ouvido com quatro movimentos sonoros distintos, cada qual sucedendo o outro, numa asserção crescente de um centro tonal. Através de mecanismos de identidade e diferença, as seções se subdividem, por sua vez, em duas frases cada, cada frase consistindo de dois ou três tons diferentes, constituindo uma oposição tonal dual, no geral: as frases finais, os dois tons terminais de cada seção são constantes — seguindo-se sempre a um fá estável, uma descendência de ré bemol a dó — enquanto as frases iniciais, os primeiros tons mudam a cada seção. Todos os movimentos musicais que tomam as primeiras frases de cada seção têm a mesma direção, então. E o efeito cumulativo da variação tonal que leva a essa direção é um assentamento tonal crescente em fá — de lá bemol / lá bemol na primeira frase a lá bemol / fá na segunda, e daí de dó / fá na terceira a fá / fá na quarta e última:



Aqui, na descrição deste canto-mito, expressões figurativas tais como “movimento”, “direção”, “assentamento” não são fortuitas: enquanto as suas células musicais realizam relações tonais num idioma temporal, a narrativa que perfaz a sucessão dos versos correspondentes à reiteração dessas células é toda ela um discurso acerca de relações de espacialidade, direcionalidade, localidade. Os marubo representam outros cantos-mito que apresentam a mistura e separação originais dos humanos, animais e plantas no chão, enquanto os povos de nome *-nawa* emergem com a sua onomástica e parentesco peculiares. Mas aqui nesse canto-

mito, tal onomástica e parentesco trazem à tona a socialidade peculiar desses povos em função do seu espaço — os seus movimentos binários entre a identidade e a alteridade, as direções binárias do seu ambiente, as moções migratórias e o assentamento sedentário. Da identidade original entre humanos, animais e plantas — que origina a identidade entre emergência ontológica e espaço — provém a localidade e a direcionalidade, com a ornamentação típica e gritos festivos respectivos dos povos que surgem no espaço da criação que abre o canto-mito.

Nesse canto-mito particular, a convergência espaço-temporal que promove é uma consequência da predação: todos os meandros dos caminhos que percorrem os povos originais estão cheios de perigos para aquelas pessoas que não pertencem ao seu próprio rumo, numa pertença consanguínea, onomástica e ornamental. Neste momento, uma oposição central toma forma no espaço mítico: aquela entre o “caminho do sol” (*vari ka*) e o “oposto celestial” (*nai paro wetsa*) — ocidente e sul. A predação do monstro estrangeiro, *nawa*, articula uma oposição entre a identidade e a alteridade dos povos *-nawa*, a qual se torna clara em termos espaciais.

As opções não se mostram equivalentes, contudo: há uma tendência positiva para o álter monstruoso. E ao mesmo tempo essa tendência está também no rumo da auto-afirmação daquela humanidade, tendente à sedentariedade e à organização do parentesco, pois o nome do gavião é *txai tivo*: ele é “afim” (*txai* em marubo e noutras tantas línguas pano) bem como “grande” (*tivo*) como uma maloca. O monstro pleiteia a co-residência e a consangüinidade para forjar uma falsa hominímia entre o animal e a humanidade — o que de fato é um feito original na emergência desses povos. Mas aqui no canto, com efeito, o álter se move em direção ao ego, e não o contrário: no curso da dialética temporal entre alteridade e identidade, lá bemol / lá bemol se torna lá bemol / fá — o devir musical do ser humano original.

Nos movimentos da humanidade em direção ao seu assentamento, conforme narra o canto-mito, o pivô feminino das suas decisões, decisivas quanto ao rumo do que devirá o ser humano, é coerente com a consangüinidade feita simultânea à afinidade. Os monstros — pois o enorme gavião conta então com uma contrapartida feminina, a coruja branca — primeiro atraem, e então atacam as mulheres dos povos do mundo para alimentar os seus filhotes. No princípio, as vítimas ainda se encontram aquém do limiar da convivência, afirmação da distância, muito além dos limites espaciais que definem, por negação da proximidade, o que é morte e doença, transformação corporal — tema recorrente na etiologia dos marubo. Daí os versos do canto-mito tornam inevitável a aproximação destes dois limites: na reiteração das células mítico-musicais, lá bemol / lá bemol se transforma em lá bemol / fá.

E isto leva o canto-mito a uma mudança de direção crucial. Se no mito o pivô feminino que levava a associação ao monstro é o das “irmãs” reais que são *awe-shavo*, esposas potenciais ou terceiras-pessoas femininas no cotidiano, no linguajar nativo, uma velha mulher irá tomar então a dianteira ao escapar da co-residência predatória. Porquanto a sexualidade é inócua contra o monstro incestuoso da falsidade afim: a velha mulher precisa restabelecer a associação ontológica na qual a animalidade se dissocia da humanidade através da predação. Este desvio é uma mudança de direção na relação humana com os animais: o animal agora se identifica com a humanidade de maneira tal a dar vazão à sua alteração predatória. Agora, os humanos são caçadores de animais (os “povos dos macacos-barrigudos”, sob sítio, podem matar os próprios macacos, seus homônimos), ao invés de serem deles caça (o “gavião-cunhado”, que mata os seus homônimos humanos).

O momento de mudança é aquele no qual, em contraposição ao gavião-maloca, aquele que os marubo reconhecem como protagonista principal deste canto-mito, a tal velha irá epitomar o sistema de parentesco destes povos, por uma espécie de proposição negativa: é ela quem abandona o sítio imposto pelo monstro da falsidade afim em busca da salvação dos seus verdadeiros consangüíneos homens. A velha-vovó “domestica” o povo do veneno que encontra no meio da floresta, ao descobrir que, ao contrário do que pensavam os seus, não eram eles simples sapos venenosos... e assim consegue ela o único meio eficaz para se matar o rapinante. Há incompatibilidade entre o sexo e a predação, uma vez que a velha falseia o sexo conforme o gavião falseara a consangüinidade: é a velha quem, como me foi traduzido em palavra e mímica, abre o olho do seu cu para chamar a atenção do monstro predador, fazendo-se assim de chamariz para que seus filhos e netos possam atrair e alvejar o gavião.

Há portanto uma outra incompatibilidade entre ela e os seus, equivalente à que opõe sexo e predação: outras substâncias que não a peçonha que ela porta de volta de sua aventura, tal como tudo aquilo que é estritamente juvenil, não conteria a potência necessária, tal como se experimentara ao se besuntar a ponta dos dardos com *inañ pae*, esmegma ou “sebo de pica”, se riam os informantes. Haverá, no entanto, uma congruência resultante entre o horizonte social, o qual a mito-música inaugura, e a velha mulher — aquela que traduz em socialidade cotidiana a comunidade de nomes e parentela através da transmissão alternante da afiliação às gerações matrilineares.

Assim, esta reversão restaura o equilíbrio musical da equação mítica: o movimento descendente da segunda frase da célula mítico-musical acima (lá bemol / fá) agora se move para cima (dó / fá). Esta mudança nas relações de diferença também tende à identidade — os humanos terão uma identificação onomástica com o animal — mas em novas bases, nas quais a predação animal projeta de novo para o além as doenças e deformidades que o monstro trouxera dos confins cardeais do universo humano, entre oriente e ocidente, da “boca dos largos rios” (*noa tae*) e da “curva do céu” (*nai votin ikitoñ*). Então, ao invés de trazer para si o caráter transformativo dos mortos e disformes, a predação animal os remete para longe, afirmando na repetição de tons a base da socialidade humana, o eixo do seu universo: fá / fá.

Desta forma, e somente sob esta forma, o canto-mito marubo constrói a espaço-temporalidade destes índios em equações binárias, as quais, em sendo um pronunciamento justo sobre a sua história — bem para lá, é sempre bom lembrar, dos limites estreitos do dado factual — estabelece os fundamentos da sua ontologia social enquanto evento performático. No *saiti* de *teté teka*, no fim das contas, os marubo cantam-mitificam o gavião (*teté*) — cujo nome significa “grande maloca” ou “cunhado grande” (*txai tivo*) — que é morto (*teka*) pelo veneno selvagem: é a supressão da afinidade, pseudo-consangüinidade co-residencial (*txañ*), originária e hiperbólica (*tivo*) por meio da predação peçonhenta, morte ao afim farsante que funda a sociabilidade. No início do canto-mito, o monstro canibal se identifica como consangüíneo e, forjando a falsa co-residência, pega, mata e come os falsos parentes para alimentar os seus filhotes gaviões, estes sim, verdadeiro sangue do seu sangue. À sua morte, inaugura-se e se segue o surgimento da sociedade sedentária a partir dos diversos povos que dantes vagavam pelo mundo. A partir do cadáver da figura arquetípica do co-residente e afim que se queria consangüíneo, surgem as comunidades culturais dos marubo, originariamente estrangeiros, *nawa*.

Conforme acena a mito-música marubo, a sua história reafirma que tanto a guerra quanto a sociabilidade se movem na direção na qual se dissolve o centro feminino, identidade social enquanto meio de transmissão da pertença pessoal a

cada seção matrilinear *-nawa*, e ainda motor da belicosidade, enquanto obscuro objeto do desejo masculino. A guerra tradicional, “briga por causa de mulheres” segundo dizem os marubo homens, motiva e é resultante de inserção social do afim homem e de dispersão da mulher consangüínea e, junto com ela, da sua sociedade. Quero dizer que, do ponto-de-vista da história nativa, local — e não daquele do inimigo estrangeiro *nawa* que, mais que suas vítimas, é quem sobreviveu para contar as histórias de hoje — toda guerra que se sofre acontece na medida certa em que traz o homem para dentro do grupo, e bota a mulher para fora.

E isto nos leva de volta à afirmação paradoxal da tendência temporal a um centro feminino porém estrangeiro na mito-música nativa, a mesma temporalidade que segue a sociedade em nossos tempos de paz, do mesmo modo em que traduz a sua transformação atual em ligeira tendência virilocal destes povos *-nawa*, aqueles que hoje se conhece como marubo. O que difere em época de litígio é que a sociedade nativa seguiria a mesma tendência ambígua por negação, tal como um tom incerto, descendente, se segue a cada asserção da centralidade tonal das frases finais de cada célula mítico-musical do canto-mito (fá – fá / ré bemol – dó). Em tempo de guerra, a mulher que o guerreiro capturara não transmitiria mais a seção de sua mãe e de seus demais parentes matrilineares, homens mortos, no seio da família de seu captor, assassino. Antes, ele e os seus seriam os estranhos em sociedade dos quais ela viria a se tornar o novo pivô, articulador dessa identidade forasteira, de nome *-nawa*. Afinal, não é à toa que o sufixo *-nawa* das seções matrilineares, os etnônimos dos ditos “povos” do canto-mito, quando dito puro e simples, no linguajar diário desses índios, é o signo do “branco”, o “outro” por excelência¹¹, a matriz que constitui a humanidade marubo, que os atrai ou repele entre o beiradão dos grandes rios e as terras dos altos tributários.

Bibliografia

- Desidério AYTAL 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Ellen BASSO 1985. *A Musical View of the Universe: Kalapalo myth and ritual*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Gregory BATESON. 1988 [1979]. *Mind and Nature: a necessary unity*. Nova Iorque: Bantam Books.
- Jean-Michel BEAUDET 1993. L' Ethnomusicologie de l'Amazonie. *L' Homme* 126-128 XXXIII (2-4): 527-533.
- _____. 1997. *Souffles d'Amazonie: les orchestres 'tule' des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Riccardo CANZIO 1992. Mode de Fonctionnement Rituel et Production Musicale chez les Bororo du Mato Grosso do Sul. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5: 71-95.

¹¹ Um marubo em excepcional atitude desafiadora chamará um branco de *oshonawa*, literal e redundantemente “gente branca”; enquanto que, em contexto comum, amigável, tanto se referirá aos brancos como *nawa* quanto enfatizará que *nawa* “somos todos nós”, os marubo e outrem. Inclassificáveis os ocidentais, porém: estrangeiros radicais, de costume são gente *nawa*, tão-simplesmente, sem afixos nenhuns.

- Edilene COFFACI DE LIMA 1997. A Onomástica Katukina é Pano? *Revista de Antropologia* 40 (2): 7-30.
- Philippe DESCOLA 1992. "Societies of Nature and the Nature of Society" in A. Kuper, *Conceptualising Society*, pp. 107-126. Londres: Routledge.
- Philippe ERIKSON 1986. Altérité, Tatouage, et Anthropophagie chez les Pano: la belliqueuse quête du soi. *Journal de la Société des Américanistes de Paris* LX-XII: 185-210.
- _____. 1992. "Uma Singular Pluralidade: a etno-história pano" in M. Carneiro da Cunha, *História dos Índios no Brasil*, pp. 239-252. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1993. Une Nébuleuse Compacte: le macro ensemble pano. *L'Homme* 126-127 XXXIII (2-4): 45-58.
- _____. 1996. *La Griffes des Aïeux: marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris: Peeters.
- Philippe ERIKSON, Kenneth KENSINGER, Bruno ILLIUS & Sueli AGUIAR. 1994. Kirinkobaon Kirika, "Gringo's Books": an annotated Panoan bibliography. *Amerindia* 19 Supplement 1.
- Stephen FELD 1990 [1982]. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Victor FUKS 1989. *Demonstration of Multiple Relationships between Music and Culture of the Waiāpi Indians of Brazil*. Tese de Doutorado, Indiana University.
- Alfred GELL 1994. *The Anthropology of Time*. Oxford: Bergham.
- Jonathan HILL 1993. *Keepers of the Sacred Chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
- Stephen HUGH-JONES 1979. *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dell HYMES 1981. *'In Vain I Tried to Tell You': essays in Native American ethnopoetics*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Barbara KEIFENHEIM 1990. Nawa: un Concept Clé de l'Altérité chez les Pano. *Journal de la Société des Américanistes* LXXVI: 79-94.
- Claude LÉVI-STRAUSS 1989 [1955]. "A estrutura dos mitos" in _____, *Antropologia Estrutural*, pp. 237-265. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1994 [1964]. "Overture" in _____, *The Raw and the Cooked: introduction to a science of mythology*. Londres: Pimlico.
- _____. 1981 [1971]. "Finale" in _____, *The Naked Man: introduction to a science of mythology*. Londres: Jonathan Cape.

- _____. 1988. Exode sur *Exodus*. *L'Homme* 106-107 XXVIII (2-3).
- Júlio Cezar MELATTI 1977. Estrutura Social Marubo: um sistema australiano na amazônia. *Anuário Antropológico* 76: 83-120.
- _____. 1985. A Origem dos Brancos no Mito de Shoma Wetsa. *Anuário Antropológico* 84: 109-173.
- _____. 1986. Wenia: a origem mitológica da cultura marubo. *Série Antropologia* 54.
- _____. 1992. "Soluções das Culturas Pano para os Enigmas do Desenvolvimento Corporal" in M. Corrêa & R. de Barros Laraia, *Roberto Cardoso de Oliveira: homenagem*, pp. 143-166. Campinas: Universidade de Campinas.
- _____. org. 1981. *Povos Indígenas no Brasil 5: Javari*. São Paulo: CEDI.
- Maria Ignez Cruz MELLO 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Rafael José de MENEZES BASTOS 1989. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- _____. 1995. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico* 93: 9-73.
- _____. 1999 [1978]. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Rafael José de MENEZES BASTOS & Acácio Tadeu PIEDADE 1999. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana* 5 (2): 125-143.
- Joanna OVERING 1990. The Shaman as a Maker of Worlds: Nelson Goodman in the Amazon. *Man* 25 (4).
- _____. 1995. O Mito como História. *Mana* 1 (1): 107-139.
- Acácio Tadeu PIEDADE 1997. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Tese de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 2001. "Música Tukano". ms.
- Friedrich SCHELLING 1990 [1856-1861]. *Filosofia della Mitologia*. Milão: Mursia.
- Anthony SEEGER 1987. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joel SHERZER & Greg URBAN (org.) 1986. *Native South American Discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Domingos Bueno da SILVA 1997. *Música e Pessoaalidade: por uma antropologia da música entre os kulina do Alto Purus*. Tese de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

- Robert Chase SMITH 1977. *Deliverance from Chaos to Song: a social and religious interpretation of the ritual performance of Amuesha music*. Tese de Doutorado, Cornell University.
- Eudoro de SOUSA 1973. *Dioniso em Creta e Outros Ensaio: estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades.
- Graham TOWNSLEY. 1988. *Ideas of Order and Patterns of Change in Yaminawa Society*. Cambridge: Cambridge University. (Tese de Doutorado)
- Elizabeth TRAVASSOS 1984. *Xamanismo e Música entre os Kayabí*. Rio de Janeiro: MN / UFRJ. (Dissertação de Mestrado)
- Eduardo VIVEIROS DE CASTRO 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1993. "Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico" in *Amazônia: etnologia e história*. In E. Viveiros de Castro & M. Carneiro da Cunha (org.), pp. 150-210. São Paulo: NHII / USP / FAPESP.
- _____. 1996. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana* 2 (2): 115-144.
- Guilherme WERLANG. 2000. "Emerging Amazonian Peoples: myth-chants" in G. Harvey & K. Ralls-McLeod, *Indigenous Religious Musics*, pp. 167-182. Aldershot: Ashgate.
- _____. 2001. *Emerging Peoples: marubo myth-chants*, Tese de Doutorado, University of St. Andrews.