

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São Paulo – Instituto de Artes

Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo

Rowapari Danho're

sonhar e *pegar* cantos no xamanismo *a'uwẽ*

São Paulo, Outubro de 2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São Paulo – Instituto de Artes

Rowapari Danho're

sonhar e *pegar cantos no xamanismo a'uwẽ*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP
 como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre

mestrando: Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo
 orientadora: Prof. Dr. Luiza H. S. Christov (IA/UNESP)
 co-orientadora: Prof. Dr. Rosângela P. de Tugny (EM/UFMG)
 Banca examinadora:
 Prof^ª. Dr^ª. Luiza H. S. Christov (IA/UNESP)
 Prof^ª. Dr^ª. Rosângela P. de Tugny (EM/UFMG)
 Prof^ª. Dr^ª. Tânia Stolze Lima (PPGA/UFF)
 Prof. Dr. Paulo R. Maia Figueiredo (FAE/UFMG)

Fuscaldo, Arthur Iraçu Amaral, 1980-

F993r

Rowapari Danho're: Sonhar e Pegar Cantos no Xamanismo
 A'uwẽ / Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo. - São Paulo, 2011.
 168 f.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Luiza H.S. Chistov
 Co-orientador: Prof^ª Dr^ª Rosângela P. de Tugny
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
 Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2011.

1. Xamanismo. 2. Música indígena. 3. Índios - Educação. I.
 Christov, Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo. II. Tugny, Rosângela P. de.
 III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

São Paulo, Outubro de 2011

*ao meu mano Uirai
e aos amigos queridos das aldeias a'uwẽ visitadas*

Agradeco

Às comunidades *a'uwẽ* visitadas. Especialmente ao Paulo *Supretaprã*, Marisete *Peza'arã*, Maira *Rewai'on* e todos os seus filhos, que me hospedaram carinhosamente em sua casa; *Sidanẽre*, Anestina e seus filhos, que também me receberam como um parente. Vinicius *Sidiwẽ*, Jorge *Protodi*, Valmir *Serewa'omowẽ*, Jurandir *Siridiwẽ*, Roberto, Nilo *Sererarui'wẽ*, Azevedo *Prepe*, Anderson, *Romopre*, *Abílio*, *Josias*, Jamiro, Limety, *Simaneiwẽ*, Noêmy, *Lourenço*, *Serepsé*, Bonfim, Cariri, Luciano, Caimi *Waiasse*, *Pracé*, Daru, Elza, *Sipacé*, Severiá, Clarinha, seu Maurício e Azaé.

À Alzira, minha mãe, pelo apoio e amor infinitos. Meu pai, por acreditar sempre na beleza da vida. Luiza, por sempre lembrar que pensamento e emoção caminham juntos. Rosângela, por acolher minhas idéias com tanta generosidade e ajudar a ver muitos dos caminhos que optei por trilhar. Ambas, Luiza e Rosângela, por compartilharmos paixões. Milene, por todo amor que tenho sentido e aprendido na convivência contigo. Aos queridos colegas de mestrado: Ênio, Thaís, Evandro, Ricardo, Marcos, Paula, Camila, Fernando, Giuliano, Erica e Bruno, pelos ótimos momentos e trocas. E a tantas outras pessoas que se fizeram presentes nessa trajetória: Bruna, Théa, Letícia, minhas irmãs queridas. Camila Gauditano, *ĩ'amo*, possibilitou meu primeiro contato com o povo *A'uwẽ*. Juliana Basílio, por tantos momentos, sentimentos e aprendizados compartilhados. Denise Pimenta, por sua paixão pelas palavras. Luciano Mendjes, mano véio. Ana, Laura e Daniel, com os quais, em vários momentos, senti a beleza de ter amigos. Ricarda, pelas conversas e risadas. Biro, que me acolheu em sua casa. Parentes queridos: Vô Osvaldo, Vó Maria, Uirai, tio Lauri, Creuza, tio Jóia, tia Marlene, Joce, Jaque, Juju, Nina, tia Noca, Édson, Fernanda, Osvaldinho, Nirlando, Cristine, tia Madeilene, Paulinha, tia Dulce, Nirlane, Lilian, Zeli, Cléo, Gigi, Marina. Família mineira: Toninha, Maurício, Olívia, sempre no coração. Às enfermeiras do posto de saúde e aos professores da escola da aldeia Pimentel Barbosa. A todos os colegas do grupo de pesquisa. Marina, pela ajuda e envolvimento com as transcrições. Sílvia, pela ajuda na revisão. Família da capoeira, especialmente ao Contra-Mestre Fabinho Formigão, Azul, Simone, Alán, Cobra, Celso, Beira-Mar, Baila, Maciel, Rafael, Doutora, Marcos, Cabo Jairo, Leandro, Mestre Bigo e Dona Isabel, com os quais aprendi muito. Professores Rejane Coutinho, Iveta Fernandes, Alberto Ikeda, Marisa Fonterrada, Carminda Mendes; referências e incentivo. Diego Simari e família, que me acolheram em Barra do Garças. Ao IA-UNESP pelo apoio à pesquisa de campo. Marisa, Marli, Carlão, Expedito, Angela, ajudas providenciais. À FAPESP, que apoiou a pesquisa de Iniciação Científica, base para esse estudo, e os 18 últimos meses da pesquisa de Mestrado. Aos professores da banca examinadora, Tânia e Paulo, pela leitura minuciosa e generosa.

Rowapari Danho're – sonhar e pegar cantos no xamanismo a'uwẽ

RESUMO

Esta dissertação caracteriza-se como estudo a respeito de atividades onírico-musicais *a'uwẽ* e processos de construção de conhecimento a elas vinculados. Destaca-se do contexto estudado a noção de *pegar cantos nos sonhos* e o fato de que cada geração de homens é orientada desde a infância pelos mais velhos, para que aprendam esta prática. A esses processos estão vinculadas noções de sonho, música e sobre o que entendemos como construção de saberes, investigadas, sobretudo, a partir de exercícios de tradução e análise de relatos de sonhos com cantos, narrados por homens *a'uwẽ*. As reflexões aqui apresentadas foram desenvolvidas a partir de um primeiro contato com pessoas do povo *A'uwẽ* (Xavante) no ano de 2001, de estudo bibliográfico e de estadias nas aldeias Pimentel Barbosa e *Wederã* (2006, quinze dias) e na aldeia *Etenhiritipa* (2010, dois meses), situadas na Reserva Rio das Mortes no Estado do Mato Grosso.

palavras-chave: Musicalidade indígena, Sonho, Xamanismo, Xavante, Educação indígena

ABSTRACT

This dissertation is characterized as a study about dream-musical activities *a'uwẽ* and construction processes of knowledge linked to them. Stands out from the context studied the notion of taking corners in dreams and the fact that each generation of men is driven since childhood by their elders, to learn this practice. To these processes are linked to notions of dreams, music and what we understand as knowledge construction, investigated mainly from exercises of translation and analysis of dream reports with songs, narrated by men *a'uwẽ*. The ideas presented here were developed from a first contact with the common people *A'uwẽ* (Xavante) in 2001, studied literature and overnight stays in villages and *Wederã* Pimentel Barbosa (2006, fifteen days) and in the village *Etenhiritipa* (2010, two months), located in the Rio das Mortes Reserve, in the state of Mato Grosso.

Keyword: indigenous Musicality, Dream, Shamanism, Xavante, Indigenous education

SUMÁRIO

9 INTRODUÇÃO

- 10 Motivações
- 11 Objetivos
- 11 *A'uwẽ Uptabi* (Xavante)
- 14 Síntese das experiências de campo
- 15 Outras línguas
- 20 Diários de campo, afeto e conhecimento
- 22 Pontos de conexão

24 1 RELATOS

- 24 1.1 Pesquisar sonhando
- 26 1.2 Warã
- 27 1.3 Relatos de sonhos

41 2 XAMANISMO A'UWË

- 44 2.1 *Sare'wa* e *Hoimana'u'ö*
- 50 2.2 Os animais já foram *a'uwẽ*
 - 53 2.2.1 “Bicho que não é bicho”
- 55 2.3 *Tedewa*, os *donos*
- 57 2.4 Aprendizado Xamânico
 - 57 2.4.1 Idades
 - 60 2.4.2 Dualidade
 - 62 2.4.3 Autonomia, corporalidade e experiência estética
 - 65 2.4.4 Estágios de conhecimento, musicalidade e identidade social
 - 68 2.4.5 Diferentes pontos de vista e construção de coletividade
 - 69 2.4.6 Vida em comunidade, dualidade e construção de conhecimento
 - 70 2.4.7 Descentralização
- 72 2.5 Sonho e Conhecimento
 - 73 2.5.1 Sobre aprender a ser um bom sonhador
 - 74 2.5.2 Alteridade e *tecnologia onírica*
 - 77 2.5.3 Viagens oníricas, cantos e mitos

81 3 CANTO XAMÂNICO

- 83 3.1 Sobre a origem dos cantos
- 85 3.2 *Danho're* e *danho'renẽ* - cantos- danças-rituais

87	3.2.1	Voz-corpo
88	3.2.2	Tipos de <i>danho'renê</i>
90	3.2.2.1	<i>Dazarono, dapraba, dahipopo, marawa'wa</i> e <i>wiwede'nho're</i>
97	3.2.2.2	Classificação dupla e tipos específicos
98	3.2.3	<i>Ĩsa'rata'nho're</i> - “canto de reza”
99	3.2.4	Reconhecimento dos cantos sonhados
100	3.3	Assimilação, Mudança e Conservação
104	3.4	Estético e Funcional
110	4	PEGAR CANTOS
111	4.1	Dentro do sonho
112	4.1.1	Dominar os sonhos e pegar cantos
115	4.1.2	“Xavante dorme de barriga pra cima”
116	4.2	Corpo, folhas e madeiras
118	4.2.1	<i>Wamãĩ</i>
120	4.2.2	Furar as orelhas
121	4.2.3	<i>Wetepare</i> e <i>wawa</i>
122	4.2.4	Dominar as madeiras
123	4.3	Fora do sonho
123	4.3.1	Experimentação sonora e material no dia-a-dia das crianças
127	4.3.2	<i>Danhimnhohu, dawaimrami'wa</i> e <i>danhimho'rebzu</i> - padrinhos, fiscais e afilhados
129	4.3.2.1	Voz dos <i>wapté</i>
132	4.3.2.2	<i>Dawaimrami'wa</i> (fiscais)
133	4.3.2.3	Cantos sonhados pelos <i>ritéi'wa</i>
134	4.6	Escuta e memória
137	4.7	Escuta, fala, canto e perspectivismo
144	4.7.1	Segredos e silêncios
145	4.7.1.1	“Tem sempre alguém ouvindo”
147	4.7.2	Vozes dos animais
149	4.7.3	<i>Rowapari danho're</i> – escuta onírica
152		Ensaio de finalização e continuidade
160		Glossário de termos <i>a'uwẽ</i> usados na dissertação
163		Referências Bibliográficas
168		Anexos (CD)

INTRODUÇÃO

Durante uma viagem ao Rio de Janeiro com um grupo de homens e mulheres *a'uwẽ*, em 2001, trabalhando como acompanhante deles num evento de encontro de comunidades indígenas e demonstrações de cantos-danças-rituais, presenciei o seguinte processo: na viagem de ida, um senhor, Luciano Xavante, falou que havia sonhado uma música, ia tentar lembrá-la, e adiantou que quando lembrasse inteira precisaria de um lugar no hotel onde pudesse reunir os companheiros da aldeia, para mostrar o canto sonhado; eu disse então que me avisasse quando esse momento chegasse. Alguns dias depois, ele me procurou no hotel e explicou que se tratava de uma música de reza para as mulheres, precisávamos reunir todas as *pi'õ* (mulheres) *a'uwẽ* ali presentes. Após negociar com a gerência do hotel, consegui que liberassem o espaço em torno da piscina num determinado horário do dia; assim se realizou a reunião das mulheres e Luciano ensinou-lhes o canto-reza (*ĩsa'rata'nho're*) sonhado. Dessa experiência, ficaram algumas questões: Como será esse processo de lembrar? Será que é exatamente *lembrar*, ou *compor* a música a partir de fragmentos, sons, imagens dos sonhos? Qual é a concepção *a'uwẽ* de sonho? Será que mais de um sonho pode fazer parte desse processo?

Daquele encontro, além do afeto, fascínio e curiosidade, ficou também o convite para visitar suas aldeias. Cinco anos depois – durante o último semestre do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – desenvolvi uma pesquisa de Iniciação Científica de título “O Potencial Educativo dos Rituais”, com financiamento da FAPESP e com foco na relação entre rituais e educação. Então, viajei até a reserva Rio das Mortes, no leste do Mato Grosso, permaneci lá por treze dias e, assim, realizei um breve estudo inicial sobre processos educacionais nas aldeias Pimentel Barbosa-*Etenhiritipa* e *Wederã*, onde habitam pessoas que conheci em 2001 e seus parentes. Esse contato inicial indicou possibilidades de continuidade, pois lideranças das duas aldeias visitadas se mostraram favoráveis e acolheram as ideias de pesquisa como relevantes para seu povo. No início do ano de 2010, no período de 11 de Fevereiro a 04 de Abril – já durante o curso de mestrado – realizei a segunda estadia na reserva Rio das Mortes. Desta vez foi possível desenvolver um estudo mais aprofundado; fiquei hospedado na aldeia *Etenhiritipa*, na casa de

Paulo Supretaprã Xavante, que então era cacique da comunidade e que eu conheço desde 2001.

Devido a características da organização social *a'uwẽ*, nas duas estadias (2006 e 2010), convivi e conversei muito mais com os homens do que com as mulheres. Isto, em parte limitou as possibilidades de pesquisa no que se refere às atividades femininas¹. Por outro lado, intensificou a investigação a respeito das vivências masculinas. Ademais, a atividade onírico-musical de *pegar* cantos, enfocada nesta pesquisa, é prioritariamente uma prática masculina, portanto, é a estas que darei ênfase neste trabalho.

Motivações

Quando penso sobre o que me levou a escolher os temas desta pesquisa, percebo que o desejo de conhecer mais sobre as culturas indígenas, despertado inicialmente pela consciência das origens indígenas de minha família materna, nutrido pela infância em Belém do Pará, onde costumes, palavras e corpos explicitam matrizes culturais indígenas de nosso país, se aliou cada vez mais a questionamentos a respeito das relações interculturais e interétnicas. Questionamentos motivados também pela convivência, desde os nove anos de idade, com o contexto cultural da cidade de São Paulo, que apresenta enormes contrastes de condições sociais e econômicas; oportunidades e contradições, no que se refere à interação entre diferentes pessoas, costumes e valores.

Minhas experiências como músico e educador despertaram interesse e atenção aos processos de criação e fruição musicais. A atuação como professor de artes na escola formal provocou questionamento e reflexão sobre os meios pelos quais se dá a construção de saberes e a convivência e interação entre diferentes gerações ao compartilhar conhecimentos; o que intensificou meu interesse em investigar e conhecer outras formas de educação e música.

Nesse sentido, passei a olhar as práticas do povo *A'uwẽ Uptabi* como um rico referencial, o que me levou - entre outras motivações - a desenvolver a pesquisa de iniciação científica acima citada e a buscar cada vez mais referências nas áreas de Etnomusicologia e Antropologia. Acredito que além de aprender *sobre* as práticas

¹ Para informações mais especificamente referentes a vida das mulheres *a'uwẽ*, vale consultar Lopes da Silva (1983; 1986) e Cerqueira (2010).

indígenas, podemos aprender *com* elas e desenvolver, a partir disso, reflexões sobre nossas próprias ações como intelectuais, artistas, e/ou educadores.

Objetivos

Tenho como principais objetivos deste trabalho: investigar a relação entre sonhos e música nas práticas da comunidade *A'uwẽ Uptabi* da aldeia *Etenhiritipa*; aprofundar estudos sobre características dos processos educacionais desse povo, com especial atenção às vivências onírico-musicais. No que se refere à música, portanto, o esforço maior aqui; mais do que analisar seus cantos enquanto “produto estético”; é compreender um pouco acerca de como ela se insere na experiência de vida dos *A'uwẽ Uptabi*.

***A'uwẽ Uptabi* (Xavante)**

Um homem *A'uwẽ* contou que, antigamente, os povos que, depois, ficaram conhecidos como Xavante e Xerente, antes, eram um só. Certa vez, quando foram atravessar um rio, depois que a primeira metade atravessou para a outra margem, um boto cruzou as águas, entre os dois grupos, e, assim, sinalizou que não deveriam mais seguir juntos, então, cada um seguiu numa direção.

Sobre as palavras Xavante e Xerente, Maybury-Lewis (1984) esclarece que “não é nem mesmo possível saber de onde derivam os termos. Sua etimologia é portuguesa mas não se sabe por quem ou porque começaram a ser usados (Nimuendajú, 1942, pp. 3-4). Xavante era aplicado indiscriminadamente a várias tribos de cerrado” (1984, p.40). Provavelmente, essa denominação foi-lhes atribuída por não-indígenas, que, também, os associam ao tronco Macro-Jê e à família linguística Jê. *A'uwẽ Uptabi* tem sido traduzido como *povo verdadeiro* ou *povo autêntico*; é como se autodiferenciam de outros povos. Também é comum referirem a si mesmos simplesmente como *A'uwẽ*².

As várias comunidades – divididas em diferentes aldeias e reservas –, por compartilharem características linguísticas, históricas, sociológicas, cosmológicas; são consideradas, na literatura afim, como um só povo. Porém, cada comunidade é

² Vale observar que os indígenas hoje conhecidos pela denominação Xerente também se autodenominam *A'uwẽ* (LOPES DA SILVA, 2002, p. 38); no entanto, ao usar este último termo, neste trabalho, me refiro apenas a indivíduos do Povo indígena conhecido como Xavante.

politicamente autônoma. Trata-se de um povo aguerrido, que tem o sonho, o canto-dança, a caça e a coleta, como propulsores e mantenedores fundamentais de seu modo de vida; e que resistiu bastante tempo à aproximação com os não-indígenas³.

Como tantos outros povos, no que se refere ao contato com os não-indígenas, tem sua história marcada por chacinas e sua autonomia abalada, primeiramente pelo fato de haver uma sociedade não-indígena que inevitavelmente se impõe sobre eles, sobre seus costumes, concepções, valores, território; depois, por políticas públicas que, ao mesmo tempo paternalistas e segregadoras, se os inclui nessa sociedade que se impõe, é na condição de classe desprivilegiada.

Após diversos encontros conflituosos e violentos; em 1949, quando a melhor estratégia naquele estado de guerra foi receber amigavelmente pessoas do povo *warazu* (como chamam os não-indígenas), assim fizeram. Para a tomada de decisões estratégicas como essa, certamente os sonhos contribuíram, antes e depois do contato. O líder *Ahöpöwe* Xavante ficou conhecido por, depois de ter sonhos que indicavam que deveria estabelecer boas relações com os *warazu*, organizar a ida de alguns meninos para morar com famílias não-indígenas, na cidade, e, assim, conhecer melhor o mundo dos “brancos”, para depois voltarem, contar aos outros e intermediar as relações com aquele povo.

Após os contatos “pacíficos”, várias são as consequências das ações implementadas pela sociedade não-indígena predominante; por exemplo: a delimitação do território reservado aos indígenas, ocupação do entorno, abertura de estradas, mortes de indígenas provocadas por epidemias, desenvolvimento de atividade agropecuária nas terras próximas à reserva e migração de pessoas provenientes de outros estados do país.

No caso dos *A'uwẽ*, entre as décadas de 1980 e 1990, firmou-se juridicamente a definição de seus territórios: Reserva Rio das Mortes, Reserva Areões, Área *Marãiwasede*, Reserva *Parabubure*, Reserva Sangradouro, Reserva São Marcos e Reserva Marechal Rondon. Atualmente, a Reserva Areões subdivide-se em Areões, Areões I e Areões II. Além disso, há mais duas terras indígenas xavante, Chão Preto e *Ubawawẽ*, contíguas à terra indígena *Parabubure*. Todas se localizam no Estado do Mato Grosso, numa região de cerrado que abarca a Serra do

³ Detalhes históricos e geográficos referentes ao povo *A'uwẽ*, podem ser vistos em Maybury-Lewis (1984), (SEREBURÃ et al, 1998), e no site: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante/1160>. Acessado em: 25 fev. 2011. O último dado referente à população se baseia em levantamento da FUNASA, de 2010, que registra 15.315 pessoas.

Roncador e os vales dos rios Kuluene, Batovi, Rio das Mortes, Couto Magalhães e Garças. A partir da década de 1980, foi implantado na região o cultivo de grãos para exportação, sobretudo soja, o que alterou perceptivelmente o espaço geográfico, provocando o surgimento de extensas áreas desmatadas e recobertas com essa plantação específica. Ao passar pela estrada que corta estas terras, em 2010, foi possível notar o contraste visual explícito entre as áreas de plantio e as de Reserva indígena. Nestas últimas, a flora e a fauna do cerrado se mantêm preservadas, nas anteriores, a devastação é total. Tudo isso acarreta profundos impactos ambientais, interfere decisivamente na vida das populações indígenas e intensifica a necessidade de luta pela recuperação e garantia de territórios que lhes permitam manter seu modo de vida. Os *A'uwẽ* já estiveram instalados em diferentes locais da região Centro-Oeste do país; hoje, nenhum grupo indígena tem como manter tal transitoriedade, uma vez que é necessário estabelecerem-se nas Reservas e administrar da melhor forma a utilização das terras e a manutenção das fronteiras; é comum haver conflitos com proprietários, fazendeiros e madeireiros.

Os *A'uwẽ*, como muitos outros povos, empenham-se em manter características fundamentais de seus costumes e rituais ao mesmo tempo em que assimilam novos elementos: shorts em vez de estojo peniano; espingarda no lugar de arco e flechas; automóveis alterando a prática de longas caminhadas pelo serrado; faca, canivete, lanterna, isqueiro, panelas, roupas, tênis, gravador, câmera digital, aparelho de som, computador, internet via satélite, arroz, feijão, sal, açúcar; tudo isso vai se fazendo bastante presente no dia-a-dia das aldeias. Avaliar e medir todos os pontos negativos e possíveis pontos positivos desse processo, é uma tarefa complexa, que não caberia neste breve histórico. No entanto, considero importante perceber que a maioria das lideranças indígenas com as quais tive contato esforça-se no sentido de garantir que essas novas tecnologias, conhecidas com os não-indígenas, sejam assimiladas não de modo a adaptá-los aos padrões do *branco*, mas justamente o contrário, como estratégia de sobrevivência de seu povo, suas concepções e costumes, frente ao mundo contemporâneo.

Atualmente, os *A'uwẽ* constituem um dos povos indígenas brasileiros mais populosos, com cerca de 170 aldeias e mais de quinze mil pessoas. As aldeias por mim visitadas localizam-se na Reserva Rio das Mortes; suas casas compõem-se de uma estrutura de troncos cobertas com palhas de buriti, dispostas de forma a proteger bem do sol, do vento e da chuva. A forma das casas já não é exatamente a

mesma de antes do contato, pois foram assimiladas técnicas que permitem maior durabilidade (LOPES DA SILVA, 1983; p.47), consideradas mais adequadas ao contexto de Reserva, que elimina a rotatividade nômade e faz com que as aldeias permaneçam fixas no mesmo lugar. O conjunto dessas casas é disposto em formato de ferradura voltada para a direção do rio. Ao visitar suas aldeias é notável a independência e autonomia das crianças, os nomes e cantos trazidos dos sonhos, os relatos de encontros com povos-*espíritos*, a importância das caçadas e o modo acolhedor de receber visitantes.

Pensar em *história*, tendo como referência o que os *a'uwẽ* contam, certamente expande o que antes eu poderia entender por este conceito. Discutir tal questão não caberia nesta introdução. Mas, nesse sentido, quero fechar essa breve contextualização com palavras do ancião *Sereburã* (in SEREBURÃ et al, 1998, p. 18) ao falar, com base em seu conhecimento mítico, sobre as origens de seu povo: “O povo *A'uwẽ* vem do lugar onde começa o céu, da raiz do céu, onde o Sol aparece”.

Síntese das experiências de campo

Fui pela primeira vez à Reserva Rio das Mortes em Julho do ano de 2006; era época de *danhõnõ*, um ciclo de ritos de passagem que ocorre aproximadamente a cada cinco anos, demarcando o fechamento do período de iniciação de uma geração de meninos à vida adulta, quando então, têm as orelhas furadas e passam a assumir novas responsabilidades e direitos. Naquela ocasião, conheci duas aldeias: Pimentel Barbosa/*Etenhiritipa* e *Wederã*. A comunidade da aldeia Pimentel Barbosa/*Etenhiritipa* estava em meio a um acirrado conflito político e em vias de se dividir em duas aldeias. As pessoas da aldeia *Wederã* estavam realizando o *danhõno* juntamente com um dos grupos da primeira aldeia. Nesta primeira estadia, passei pouco mais de uma semana em cada aldeia, acompanhando as caçadas e todos os outros preparativos, e, por fim, os diversos rituais que ocorreram naqueles últimos dias da iniciação dos *wapte* à vida adulta.

A comunidade da aldeia Pimentel Barbosa/*Etenhiritipa*, que desde a década de 1980 realizou diversas atividades políticas e culturais em interação com a sociedade não-indígena (cf. SEREBURÃ et al, 1998, pp.167-174), devido a conflitos políticos internos, dividiu-se em duas no ano de 2006. Quando estive lá pela primeira

vez, conforme comentado acima, os dois grupos envolvidos no conflito político estavam realizando as atividades-rituais separadamente, a convivência estava perceptivelmente tensa. A conclusão do conflito foi o estabelecimento de duas aldeias, sendo que cada uma ficou com um dos dois antigos nomes. O grupo que permaneceu na mesma terra, manteve o nome pelo qual a aldeia já era mais chamada, Pimentel Barbosa. A outra aldeia, construída em local bem próximo ao anterior, ficou com o nome mais antigo, *Etenhiritipa*. A divisão; além da demanda de reorganização de projetos e atividades que antes abarcavam as duas comunidades e o estabelecimento de novas relações com órgãos governamentais como FUNAI e Secretaria de Educação; significou também a necessidade de lidar com conflitos iminentes na convivência diária, pois as duas aldeias atuais se localizam bem próximas uma da outra, e, quando lá estive, ainda compartilhavam alguns espaços e serviços, como, por exemplo, o atendimento do posto de saúde vinculado à FUNASA. A escola já existente continuou atendendo a comunidade de Pimentel Barbosa, que permaneceu no local original; e, até o mês em que lá fiquei (Abril de 2010), estava em fase de planejamento a construção de uma escola para a nova aldeia.

Portanto, em minha segunda estadia (Fevereiro a Abril de 2010), a antiga comunidade estava reorganizada, agora em duas aldeias distintas: Pimentel Barbosa, no local antigo, e *Etenhiritipa*, num novo local. Minha estadia foi na nova aldeia *Etenhiritipa*, onde permaneci por dois meses. O tempo, maior do que na primeira experiência, aliado às relações de afeto que já existiam desde 2001 com pessoas da comunidade, permitiu conhecer um pouco mais seus costumes e concepções. Era época de safra de arroz. Os trabalhos de colheita, dos quais participei em alguns dias, e também para lidar com os danos causados pelas chuvas, foram constantes. Ainda assim, manteve-se a realização de cantos-danças e outros rituais vinculados ao aprendizado dos rapazes que, em breve, seriam iniciados à vida adulta.

Outras línguas

Para a compreensão dos relatos de sonhos e das letras de músicas apresentadas neste trabalho, um dos principais procedimentos foi o trabalho de transcrição e tradução feito junto com Vinícius *Sidiwê* Xavante, jovem morador e

professor indígena da aldeia *Etenhiritipa*, que, há algum tempo, atua remuneradamente como tradutor junto a pesquisadores que visitam a aldeia. Vale notar, que entre as diferentes Terras Indígenas Xavante não há consenso quanto a todos os detalhes da forma de escrita de sua língua. A principal referência para as transcrições foi o modo como os professores indígenas da região de Pimentel Barbosa estão escrevendo e ensinando na escola da aldeia *Etenhiritipa*, que difere da escrita usada nas publicações salesianas por substituir a grafia das consoantes que representam os sons *dz*, *ts*, e *nh*, por *d*, *s*, *n*.

Em alguns casos, sobretudo na revisão dos textos, somei informações de uma gramática, que me foi apresentada por Nilo *Sererarui'we* Xavante – irmão de *Sidiwẽ* – e dos dicionários editados pela Missão Salesiana de Mato Grosso (LACHNITT, 1989 e 2003), além de detalhes que vários outros amigos *a'uwẽ*, na convivência, me ensinaram, sobre sua língua. A edição da gramática mostrada por Nilo é uma impressão simples, grampeada, que provavelmente foi distribuída em aldeias onde há missões, e na qual, estavam faltando algumas páginas, inclusive as iniciais, onde provavelmente haveria dados da publicação, de modo que não há condições de fornecer suas referências bibliográficas. Posteriormente, consultei também o dicionário publicado pela Sociedade Internacional de Língua (HALL et al, 2004).

Quanto à pronúncia dos símbolos utilizados, para a maioria dos casos vale o que está registrado em HALL (et al, 2004, p.8). Convém acrescentar que a vogal *õ* – que não consta desse modo no dicionário da SIL – tem ressonância gutural e não têm equivalente na língua portuguesa. Além disso, nas transcrições de letras de cantos apresentadas, onde está escrito *y*, conforme explicação de Vinícius *Sidiwẽ*, poderia ser escrito com *z* – de acordo com as convenções inicialmente definidas pelos estudos salesianos – contudo, como a pronúncia é com som de “i” (ou “y”), seguindo sugestão do mesmo informante, optamos por escrever com *y* para facilitar o entendimento da pronúncia e a confrontação com a gravação. A escrita da língua *a'uwẽ* está em contínua reelaboração pelos próprios *a'uwẽ*, que cada vez mais se apropriam desse processo; percebe-se que tem sido comum adaptações como essa, que a aproximam da escrita da língua portuguesa, o que facilita o aprendizado do português para eles e da língua *a'uwẽ* por parte dos brasileiros não-indígenas.

A forma de tradução que propus foi uma novidade para Vinícius *Sidiwẽ*. Pelo que comentou, estava mais acostumado com traduções nas quais a prioridade era

apenas a informação, “*o que*” está sendo dito, e não “*como*” está sendo dito, ou seja, sem muita preocupação com a forma do discurso. Na tradução proposta, esses detalhes são fundamentais, pois se pretendia a percepção da musicalidade própria da fala *a’uwẽ*; esse empenho trouxe novas dificuldades para o tradutor da aldeia; foi um processo bastante trabalhoso e demorado. Em um dado momento, por exemplo, referindo-se ao narrador do relato, Sidiwẽ comentou: “Ele repete muito a mesma palavra, as mesmas coisas, vou colocar só uma vez, sem ficar repetindo. Tudo bem?”. A princípio pedi que mantivesse todos esses detalhes e repetições; depois, tive que aceitar essa ausência de detalhes em alguns textos, pois o volume de transcrições era grande, e, se fôssemos fazer todas de forma minuciosa, eu voltaria do campo com pouco material traduzido. Nas revisões houve a tentativa, quando possível, de recuperar detalhes e reincorporá-los ao texto.

No total foram gravados quinze relatos de sonhos, nesta dissertação transcrevo sete deles, os demais serão investigados em outros trabalhos. A prioridade são os relatos de sonhos com cantos. O processo de gravação, transcrição, tradução, revisão, foi bastante trabalhoso e, confesso, cansativo; por outro lado, ensinou muito sobre a língua *a’uwẽ*. Ainda assim, alguns termos não foram encontrados nas fontes disponíveis, e mesmo *Sidiwẽ* não soube lhes dar alguma tradução ou explicação literal, então, foram traduzidos a partir do significado resultante da combinação com outros termos, tentando ser o mais fiel possível ao que a frase estava expressando. Houve também casos nos quais era difícil definir uma tradução exata para alguma passagem inteira do texto, principalmente em partes com palavras que faziam referência a termos ou conteúdos de partes anteriores, que não estavam presentes ali; o que fazia necessário ter consciência de tal referência e, portanto, da função daqueles termos, para compreender o que estava sendo dito. Nesses casos, *Sidiwẽ* ia explicando o acontecimento, a imagem, ou ação que o texto descrevia; assim, conseguimos traduzir, fazendo substituições ou acrescentando palavras, para poder passar a mesma informação na versão em língua portuguesa.

O trabalho de transcrição literal dos relatos na língua *a’uwẽ* foi bastante desafiador, pois, como já mencionado, *Sidiwẽ* não estava acostumado com esse tipo de transcrição e eu ainda começava a ter um contato maior com a língua *a’uwẽ*. Os dois relatos mais extensos foram transcritos-traduzidos de forma mais detalhada; outros de forma mais sintética: uma transcrição resumida da fala original e, ao lado,

uma versão em língua portuguesa. Posso dizer que isso se deve a dois motivos: em parte à limitação de tempo para a finalização da dissertação, que não permitiu fazer uma versão detalhada – quanto a significados literais de cada palavra e outras características gramaticais – de todos os relatos registrados; mas, principalmente, porque essa forma, sem a linha de significados literais, apesar de oferecer menos detalhes a respeito da língua *a'uwẽ*, contemplou os objetivos principais traçados para o trabalho; ou seja, informa o contexto e os acontecimentos do sonho, e possibilita perceber relações estabelecidas com a experiência onírica, antes, durante e depois do sonho, inclusive, no que se refere aos cantos ouvidos. Em alguns desses relatos os sonhadores não entoaram a canção durante a narrativa, apenas contaram brevemente como foi o sonho e, em outro momento - antes ou depois - mostraram o canto, que apresento ao final ou começo de cada uma dos relatos.

As transcrições/traduições feitas de modo mais detalhado – dos dois maiores relatos – estão dispostas em linhas triplas: na primeira linha a transcrição em língua *a'uwẽ*; embaixo, significados literais das palavras, para que se possa perceber a estrutura da fala *a'uwẽ*, a ordem de sua construção gramatical, repetições, desenvolvimento e alinhamento das ideias e, juntamente com a audição do áudio, sua musicalidade. Então, na terceira linha, a versão em português. A segunda e a terceira linhas de cada frase, inicialmente, foram feitas em parceria com Vinícius *Sidiwẽ*, depois, confrontadas com as outras fontes disponíveis e, assim, finalizadas.

Na revisão dos textos de relatos e letras de cantos, pela confrontação com as gravações de áudio, pude identificar algumas expressões que *Sidiwẽ* não transcreveu; desconheço o significado e a forma de escrita de algumas delas, porém, isso não prejudicou o entendimento dos textos. Indico com um sinal de interrogação (?), na linha do meio das transcrições em linhas triplas, significados literais que não tive como saber. Em algumas passagens, nas quais notei diferenças entre texto e gravação, pareceu que a intenção de Vinícius foi “corrigir” alguma forma de falar da pessoa que narrou o sonho, substituindo por outra que considera mais adequada. Fazer correções e acrescentar tais partes, sozinho, sem a parceria com um *a'uwẽ*, além de demandar um longo tempo de trabalho, inviável para o cumprimento dos prazos da pesquisa de mestrado, significaria grande risco de cometer equívocos, de modo que preferi guardar algumas gravações e transcrições, para que possam ser revisadas e apresentadas em outros trabalhos.

Algumas palavras têm mais de um significado possível; nesses casos, foi priorizado o significado que tinha na frase. Quando foi relevante apontar os dois diferentes significados de uma mesma palavra, coloquei separados por hífen. Inseri uma barra (/) em alguns termos xavante – quando não tem um apóstrofo já na escrita original – para diferenciar partes constitutivas de uma mesma palavra, que, na tradução, passou a ser duas. Grande parte das orações xavante termina com um verbo; tentei manter essa estrutura sempre que possível, mesmo significando uma inversão da forma que seria mais usual em português; do mesmo modo, mantive na versão em português as repetições ou reiterações de conteúdo, de modo a tentar aproximar do estilo original da fala *a'uwẽ* e do que ela pode gerar enquanto sensações estéticas. Para identificar as partes do texto a que se referem os esclarecimentos gramaticais e semânticos, que estão logo após os relatos, demarco-as com números entre parênteses. Penso que a compreensão e tradução destes textos podem ser aprofundadas por estudos específicos de linguística, e, por outro lado, contribuir para os mesmos. Por ora, até onde consegui desenvolvê-los, cumpriram os esclarecimentos necessários para este estudo. Ademais, concordo com a perspectiva de Cesarino (2008, p.440) de que “o trabalho de tradução (*literária*) e transposição de peças orais para o papel deve ser realizado simultaneamente ao trabalho de *reflexão tradutiva* sobre os pressupostos conceituais e poéticos internos aos sistemas ameríndios” e reconheço que, no que se refere a esta demanda, as traduções apresentadas neste trabalho contemplaram-na até onde foi possível, mas não tem caráter definitivo e podem ser otimizadas.

Um aspecto destaca-se na tradução das letras dos cantos: muitas das palavras não são da língua *a'uwẽ*, mas de *outras línguas*. Homens da aldeia explicaram que podem pertencer a uma “língua dos antigos”, da qual ninguém mais sabe o significado, ou podem, também, ser em alguma língua própria do sujeito que entoou a música em um sonho, no qual ela foi ouvida; esse sujeito pode ser, por exemplo, um parente falecido ou um animal. Diferentes hipóteses podem ser construídas a partir de tais informações, que são abordadas, sobretudo, no quarto capítulo desta dissertação. As reflexões desenvolvidas a esse respeito se baseiam, principalmente, no conhecimento disponibilizado pelos homens da categoria de idade *ĩpredu* (homens maduros). A investigação junto aos anciãos (*ĩpredu ãhi*) foi limitada nesta pesquisa, por um simples e determinante motivo, na aldeia *Etenhiritipa* havia apenas um *ãhi*, que não domina a língua portuguesa e com o qual

foi possível conversar poucas vezes. Sugiro que o conhecimento dos anciãos a respeito dessas *outras línguas*, especialmente a que os homens indicaram como “língua dos antigos”, possa ampliar o que foi possível expor neste trabalho.

Diários de campo, afeto e conhecimento

Incluo nesta dissertação transcrições diretas de registros dos meus diários de campo, mantendo o tempo verbal original das anotações e diferenciando sua fonte, formato e recuo dos do texto geral e das citações. Esclareço que esta opção de incluir deste modo tais transcrições, mais do que uma intenção estilística, deve-se a uma concepção epistemológica, como tento a seguir demonstrar.

Considero que os registros de diário de campo têm significativa força narrativa e, enquanto descrição das experiências e de afetos que dela fazem parte, aliada a deixar soar no texto as palavras dos próprios *a’uwẽ*, podem potencializar reflexões e, portanto, a construção de conhecimento que o texto pode gerar. Penso que o discurso etnográfico; semelhante ao que sugere Segato (1992) sobre a abordagem da temática religiosa; pode e deve visar “à possibilidade da inteleção, mas também buscando recriar no leitor a experiência da alteridade” (1992, p.116). Nesse sentido, os trechos transcritos diretamente dos diários de campo são profícuos justamente pela possibilidade de aproximar a experiência vivida da experiência de quem lê os registros e análises, construindo elos entre experiências de leitura e experiências de campo, e podendo, assim, estimular experiências de alteridade e catalisar processos de afecção e conhecimento.

Quando leio trabalhos teóricos, é comum ficar com a sensação de que os momentos – geralmente poucos – em que o autor se mostra para além das colocações racionais, se deixa perceber na experiência, expondo algo dos múltiplos afetos que nela vivenciou, são momentos determinantes para a compreensão de seu modo de pensar e permitem uma forma mais fértil de adentrar suas reflexões teóricas, compartilhando, além das constatações, a maneira como chegou a elas, o trabalho teórico que inclui pensamentos, emoções, leituras, intuições, enfim, experiências múltiplas que não há como nem porque compartilhar completamente em um texto, mas das quais, o pouco que se compartilha parece ter um potencial epistemológico tão significativo quanto o das próprias constatações. Aliás, bem sabemos que as constatações são elas mesmas processos contínuos e não

verdades acabadas às quais se chega, e é também esse caráter de mais abertura do que fechamento, mais de conexões do que de estabelecimentos, que tento privilegiar ao buscar modos de expor e me expor com a transcrição das experiências de campo.

Uma referência para tal concepção é o vínculo entre *afeto* e *conhecimento* apontado por Spinoza (2008), que sugere uma espécie de *ética do conhecimento* a partir da qual podemos dizer que “não se trata nunca de conhecer por conhecer, trata-se de conhecer para ser afetado” (SÉVÉRAC, 2009, p.17). Vale também esclarecer que, nessa acepção, *afeto* é “no corpo uma afecção que aumenta ou estimula sua potência de agir, e na mente uma idéia que aumenta ou estimula sua potência de pensar” (idem, p. 25).

Em sintonia a isto, parece-me que as memórias registradas pouco depois das vivências, às vezes, conseguem, de certa forma, aproximar o leitor um pouco mais de momentos como aqueles em que, nas palavras de Favret-Saada (2005)⁴, “o etnógrafo estava invadido por uma situação e/ou por seus próprios afetos” (2005, p.9) e, como a autora, também vejo grande importância em “conceder estatuto epistemológico” (idem) a tais situações. Afinal

A presença de afetos parece implicar a presença de um conhecimento, mesmo que parcial, de alguma coisa, ao passo que a presença da idéia de uma coisa não parece implicar necessariamente a presença de um afeto (SÉVÉRAC, 2009, p.25, se referindo a concepções de Spinoza)

A partir disso, posso concluir que o afeto em si é mais potente para gerar ideias e conhecimento do que as ideias puramente o são para gerar afetos e que, sendo assim, conhecer as possibilidades de ser afetado pelas quais passou um pensador em dada experiência, na medida em que pode engendrar afetos no leitor, pode ampliar possibilidades de contato e interação com o que ele propõe enquanto conhecimento e/ou teoria, pois *potência intelectual* é ao mesmo tempo *potência afetiva* (idem, p.18).

⁴ Vale comentar que só li o trabalho dessa autora após retornar da pesquisa de campo, de forma que sua proposta etnográfica não foi uma referência anterior, mas foi uma importante identificação posterior, que incentivou fundamentalmente a forma de análise e exposição dos registros e memórias de campo.

Pontos de conexão

Tentei organizar os capítulos desta dissertação tomando os relatos de sonhos - nos quais homens *a'uwẽ* da classe de idade *ĩpredu* (homens maduros) ouviram e *pegaram* cantos – como principais *pontos de conexão* para os diversos assuntos que vão se apresentando. Aliás, prefiro pensá-los dessa forma, como *pontos de conexão*, do que como *pontos centrais*; afinal, percebo que no modo de conhecimento que tento aqui descrever, a preponderância de *conexões* – entre signos, concepções, práticas, “estatutos de estados de coisas” (Deleuze e Guattari, 1995, p.15) – prevalece sobre alguma suposta ideia de *centro*. Mais do que uma intenção de sequenciamento linear ou piramidal de ideias, portanto, o cuidado foi para que os diversos pontos da dissertação apontassem caminhos de conexão com outros pontos sem, no entanto, se tornarem repetitivos. Mas é necessário organizar o conteúdo em partes para configurá-lo como uma dissertação, sendo assim, ela foi pensada em três sessões. A primeira, na qual se inclui esta introdução, apresenta o contexto da pesquisa e, no capítulo um, os dois relatos de sonhos com cantos mais extensos e que foram transcritos-traduzidos de forma mais detalhada. A segunda sessão, composta pelos capítulos dois e três, trata de forma geral sobre xamanismo e, mais especificamente, sobre xamanismo *a'uwẽ*, apontando elementos de suas concepções cosmológicas e características gerais do modo como se relacionam com experiências oníricas, como concebem e classificam seus *danho'renẽ* (cantos-danças-rituais) e de como se organizam interações e construção de conhecimento entre homens de diferentes gerações. A terceira sessão é composta pelo capítulo quatro, no qual são abordadas mais especificamente as noções de *pegar* cantos, *dominar* os sonhos e as madeiras, interações entre as gerações no que se refere às atividades musicais; e pela parte de fechamento, na qual retomo assuntos principais de forma sintética, arrematando algumas considerações, constatações, e apontando caminhos e desejo de continuidade.

Convém comentar também que, da bibliografia consultada, as obras que tratam de assuntos mais semelhantes aos enfocados nesta dissertação são os trabalhos de Graham (1990, 2003), que, no entanto, abordam referenciais teóricos diferentes e enfocam assuntos diversos aos priorizados nesta dissertação como, por exemplo, a forma do discurso dos anciãos *a'uwẽ* ao compartilharem sonhos. Diante disso, compreendo não uma oposição, antes, aspectos de complementaridade entre

a presente pesquisa e os trabalhos supracitados. A partir de Graham (1990; 2003) é possível, por exemplo, entender que a atividade onírica dos homens mais jovens prioriza a relação com os cantos entoados pelos ancestrais e que os anciãos agem no sentido de intensificar a interação com os imortais e até mesmo “manifestam a fusão de sua identidade pessoal com a dos ancestrais por meio das narrativas de sonhos” (GRAHAM, 1990, p. 253, tradução nossa). A autora prioriza investigar como se configuram estes “discursos de imortalidade” dos anciãos *a’uwê*; enquanto que o foco da presente dissertação volta-se à atividade onírico-musical dos *ĩpredu*, que são homens maduros que já passaram por todos os rituais de iniciação, mas ainda não são anciãos (*ĩpredu ihi*). Sendo assim, neste trabalho, no que se refere à interação com tal bibliografia afim, por ora, me limitei a comentar alguns assuntos comuns entre este e trabalhos de Graham (1990 ou 2003); maiores interlocuções poderão ser desenvolvidas futuramente.

Anexo a esta dissertação um CD com treze gravações de áudio e duas pequenas filmagens. Tais gravações, que são citadas ao longo da dissertação, foram realizadas com equipamentos simples e cumprem apenas o papel de complemento das contextualizações e descrições presentes no texto.

1 RELATOS

Quando ouvi um senhor *a'uwẽ* contar que havia sonhado um canto, que ainda não conseguira lembrar bem, mas sabia que era para as mulheres, aquilo, para mim, pareceu uma proeza incrível: ouvir uma música inteira no sonho, depois lembrar e cantar. Eu ainda não sabia que os homens *a'uwẽ* são orientados desde crianças para realizar tal ação. Tampouco sabia que os *espíritos* e os animais cantam em seus sonhos e que, mesmo se tratando de cantos femininos, trazê-los das experiências oníricas para *fora* dos sonhos, é ação que cabe aos homens realizar⁵. Hoje, rememorando aquele momento, da primeira vez em que tive contato com pessoas de uma comunidade *a'uwẽ*, em 2001, percebo que aquele simples relato já continha e anunciava tudo isso. Coisas que só pude compreender um pouco melhor ao longo dos quase dez anos que se passaram depois que os conheci, em encontros esporádicos com homens *a'uwẽ* em São Paulo ou no Mato Grosso, lendo trabalhos antropológicos sobre o povo Xavante e, sobretudo, após passar dois meses seguidos na aldeia *Etenhiritipa*, quando pude ouvir cantos, relatos, e conversar em várias manhãs, tardes ou noites, com homens e mulheres *a'uwẽ*, de diferentes idades. Certamente, isso ainda é pouco para considerar que entendi bem as práticas e concepções *a'uwẽ*, mas pude aprender um pouco sobre e com o seu conhecimento, registrar relatos e cantos; é parte disso que tento aqui compartilhar.

1.1 PESQUISAR SONHANDO

A convivência com as pessoas da aldeia me estimulou a estar mais atento também aos meus próprios sonhos. Eles me perguntavam, no dia-a-dia, se eu estava sonhando e o que eu estava sonhando. A partir de suas orientações, os sonhos puderam ser também, momentos de aprendizado e pesquisa. As conversas sobre experiências oníricas, minhas e deles, atuaram como fator de aproximação,

⁵ Isso não significa que as mulheres não desenvolvam também a prática de aprender com os sonhos; apenas a atividade de *pegar* cantos nos sonhos – enfocada nesta pesquisa – pelo que pude compreender, é atribuição prioritariamente masculina. As práticas oníricas femininas merecem uma pesquisa específica; algumas informações podem ser lidas em Cerqueira (2009, p.103).

construção de relação afetiva e de conhecimento. Os homens *a'uwẽ* com os quais convivi se dispuseram com entusiasmo a me ensinar sobre seus sonhos, mitos e *espíritos*, inclusive, a partir dos meus próprios sonhos. Por isso, ao longo desta dissertação, além das transcrições-traduições de relatos de sonhos *a'uwẽ*, transcrevi também trechos de conversas sobre sonhos que tive e que impulsionaram explicações, relatos e orientações por parte de meus anfitriões, no que se refere a “aprender a ser um bom sonhador”. A primeira vez que ouvi um relato de um mito, por exemplo, foi durante uma conversa a respeito de um sonho que tive enquanto estava usando no pescoço três “cordinhas” feitas de fibras de *wetepare* – planta que os *a'uwẽ* usam para estimular os sonhos – que *Pracé Xavante* fez e me deu:

Eu estava caminhando em direção ao mato, vários cachorros me acompanhavam. Próximo da beira da estrada, na entrada da mata do cerrado, apareceu um menino a'uwẽ. Parei, todos os cachorros pararam também; para ouvi-lo. Eu sabia que não era um menino comum e que tinha muito a ensinar sobre as coisas do mato, como entrar, como andar, se comportar, como achar os bichos. Não lembro suas palavras, mas a sensação no sonho era de estar ouvindo para aprender, de ter aprendido algo.

Ao ouvir meu relato, *Supretaprã* comentou:

“Você tá sonhando, tá pouco aqui e já tá sonhando... se você prestar atenção você vai tendo informação no sonho, aí eu vou te ajudando. Esse aí que você tá no pescoço é do sangue dos nossos criadores, por isso tá sonhando assim”

Então contou o mito dos *Parinai'a*, os dois meninos criadores, e disse que eles podem ensinar nos sonhos, se a pessoa quiser mesmo aprender. Esse mito, entre outras coisas, ensina que a planta *wetepare* nasceu do sangue de um dos meninos criadores. Tratarei mais sobre tal mito no quarto capítulo. Por ora, quero destacar a explicação de *Supretaprã* de que é possível receber informações no sonho, o que ressoa também em falas dos anciãos *Sereburã* e *Hipru*:

Os dois meninos *parinai'a* que ficaram aqui na Terra primeiro, esses dois meninos que criaram os alimentos para o povo, só eles que sabem, só eles que podem responder. *Hipru* concorda com seu pensamento, um dia você pode sonhar. Quando a gente pensa bem nesse tempo do passado, naquelas pessoas que já passaram no poder, e você pensa bastante e quer entender, um dia você vai sonhar... *Hipru* concorda, se você pensar bem,

querendo compreender, você recebe a orientação. Isso porque o pessoal mais velho, único povo que tem poder, eles conseguem (SEREBURÃ e HIPRU in EID, 2002:87).

Com explicações como essa, os *a'uwẽ* levaram-me a entender que sonhar, conversar e refletir sobre tais sonhos eram ações fundamentais e necessárias para que eu pudesse compreender um pouco mais sobre suas concepções e sua música. Tais ações se tornaram realmente parte da metodologia de pesquisa, o que ampliou as possibilidades de comunicação e investigação no trabalho de campo.

1.2 WARÃ

Durante as estadias nas aldeias, uma situação sempre propícia para aprender sobre o conhecimento *a'uwẽ* eram as reuniões e conversas diárias dos homens maduros no centro da aldeia. *Warã* é termo utilizado tanto para se referir à praça central das aldeias como à reunião que lá ocorre. Esses encontros dos homens, geralmente, acontecem duas vezes por dia, de manhã bem cedo e ao cair de tarde. Ali contam histórias, sonhos; discutem questões, problemas; tomam decisões, encaminham atitudes diante de conflitos, planejam e avaliam caçadas e outros empreendimentos; distribuem alimentos resultantes das expedições de caça e coleta e, atualmente, também dividem munição para as espingardas antes das caçadas. Poder-se-ia dizer que é um ritual político, administrativo e educacional.

No warã de hoje percebi um pouco mais a importância desta reunião-ritual, dá a impressão de que, em cada vez que dela eu participar, se estiver atento poderei perceber coisas novas, como é em tantos outros rituais, apesar de a estrutura do rito se repetir sempre, exatamente da mesma forma. Me fez perceber que ele é fundamental para que outras experiências coletivas se realizem de forma plena e satisfatória. Falou-se sobre a caçada de hoje, ela foi avaliada e criticada, então, foram estabelecidos combinados para a caçada de amanhã. A impressão que fica é de que quem tinha algo a dizer, disse no warã, de modo que amanhã não haverá discussões durante a caçada, que atrapalhem o andamento e dispersem energia. No máximo uma conversa antes, como houve hoje, para definir quem ficará com os mais jovens que não vão até o local dos tiros, dividir a munição, etc. Mesmo com toda essa importância

e seriedade, o warã também teve vários momentos bem descontraídos, gestos engraçados, talvez um imitando o outro, risos e novamente seriedade.

Foi justamente num *warã*, depois de já estar a algumas semanas na aldeia, que, com a ajuda de Paulo *Supretaprã* – que traduziu minhas falas – pedi que, quem se sentisse à vontade, relatasse, durante os próximos dias, algum sonho inteiro em língua *a'uwẽ*, para que eu pudesse gravar, transcrever e traduzir. Quem primeiro aceitou a proposta foi Jorge *Protodi*, dizendo que gostaria de contar alguns sonhos lá na serra, no alto da montanha que fica logo atrás da aldeia, pois lá é mais tranquilo, mais silencioso, dá para ver a aldeia inteira e seu entorno (ver filmagem 1, no CD anexo); aceitei de bom grado a proposta e assim fizemos. Depois, em outros dias, outros homens também relataram sonhos e permitiram que eu gravasse.

1.3 RELATOS DE SONHOS

Transcrevo abaixo passagens dos diários de campo que registram alguns dos momentos vinculados a gravações de relatos de sonhos.

Hoje no warã, um homem, Valmir Serewa'omowẽ, relatou um sonho. Se eu soubesse que teria esse relato, teria levado o gravador, mas realmente foi uma surpresa. Paulo havia dito que os homens não têm contado muitos sonhos no warã. Depois tentarei falar pessoalmente com Valmir, que é cunhado do Supretaprã que, aliás, disse que “ele é bom sonhador”.

Quando perguntei a *Serewa'omowẽ* sobre o sonho, ele disse que uma nuvem cantou para ele uma música, para esfriar seu filho que havia dormido com febre. Depois, num outro dia, juntamente com outros homens contou mais alguns sonhos. Parte dos registros de campo referentes a este dia estão transcritos abaixo.

Sonhos com alguma importância destacada geralmente são compartilhados no warã, mas pelo que pude perceber, de modo geral não há momentos determinados, específicos para fazer relatos de sonhos. Isso acontece espontaneamente, no warã, em casa, ou em alguma outra situação do dia-a-dia, quando pertinente para o

sonhador. Às vezes me sinto como se estivesse tentando inventar momentos de “contação” de sonhos.

O dia de hoje trouxe ótimas surpresas. Eu estava preocupado pensando se teria a oportunidade de gravar mais relatos de sonhos, além dos do Jorge, que foram impulsionados e facilitados pela amizade que construímos desde antes dessa minha vinda pra cá e pelo fato de ele entender e falar português; ainda mais sem a companhia de Vinicius, que não está podendo trabalhar comigo como tradutor esse mês. Acordei com esses pensamentos sobre os relatos de sonhos e, como já disse, o dia trouxe surpresas. Resolvi ir até a casa de Azevedo Prepe, mostrar-lhe os materiais de desenho que eu trouxe, lápis aquarelável, giz de cera, canetinhas, caderno de desenho, folhas. Chamei-o na porta e entrei. Ele estava terminando de fazer um desenho sobre um sonho que teve, e que me daria. Coincidência, sincronicidade... enfim, uma primeira ótima surpresa do dia. Prepe disse que fará mais desenhos sobre sonhos. Deixarei o material de desenho que eu trouxe pra ele. Prepe é desenhista, seus desenhos já figuraram em mais de um livro sobre povos indígenas. É um amigo também desde minha vinda em 2006. Em 2008 ele foi a São Paulo com seu filho Wanderson Sereuze, ficou dois dias em minha casa. Conteí a ele sobre os relatos de Jorge, na serra. Ele disse que também me contaria sonhos. Fomos até a escola provisória – será construída uma ao lado da aldeia – é um espaço coberto, mas sem parede, só o teto e as colunas, de troncos e palha, como a estrutura das casas. Lá estão empilhadas cadeiras e mesas para as aulas, tem também bastante espaço livre. Prepe contou três sonhos, que gravei. Ele comentou : “Valmir é um bom sonhador, vamos lá na casa dele?”_ “Vamos!”.

Valmir quis ouvir alguns dos sonhos gravados, viu os desenhos de Prepe – lá na escola ele fez mais um do pi'an, anu vermelho – gostou e falou que contaria também. Voltamos à escola, onde é mais silencioso. Enquanto Valmir contava alguns sonhos, inclusive sonhos com cantos, chegaram mais pessoas que nos viam lá e iam se aproximando: Serepsé, Jorge Protodi e Pracé. Depois dos relatos de Valmir eles conversaram um pouco sobre sonhar, relatar, gravar e outras coisas, na maior parte do tempo falando em xavante, eu entendi bem pouco das falas, gravei algumas partes e, de vez em quando, Protodi fazia algumas traduções. Serepsé disse que não lembra sonhos com músicas, “só sonho com mulheres”, e, quando pedi que em algum momento cantasse alguma música para eu gravar, disse que prefere cantar junto todos com os Airere – grupo de geração ao qual pertence e do qual também me consideram, devido a minha idade –.

Pracé gostou de ouvir os relatos, apoiou, disse que é um bom trabalho, mas que ele não quer falar para gravar não. Disse também que, pra eu sonhar mais, fará a

cordinha wetepari pra mim: “vou buscar no mato amanhã” (a fibra pra fazer a cordinha). E também perguntou se eu vou furar a orelha, ele é furador e se dispôs a furar para mim. Foi engraçado que, enquanto Pracé estava falando, sério, em xavante, durante a conversa com todos os outros ipredu (homens maduros), como não entendi bem suas palavras, achei que ele estava contra a gravação dos sonhos. Depois entendi, e fiquei muito feliz e grato por ele se dispor inclusive a me ajudar a sonhar mais.

Esse dia, em que gravei vários relatos de sonhos, foi marcante na trajetória da pesquisa de campo e me fez reconhecer a importância das relações que foram se construindo no dia-a-dia, nas refeições coletivas em casa, banhos de rio, idas na roça de arroz, aprendendo e ajudando de alguma forma no trabalho; indo à mata para caçar, estando presente nos *warã*, participando nas corridas de toras e conversando sobre o que eu estava sonhando. Mas a experiência desse dia fez, sobretudo, pensar na importância dos *warã*, dos quais participei quase todos os dias e falei sobre mim, meu trabalho e intenções de pesquisa. Afinal, logo depois destas participações, quando falei do grande interesse em ouvir relatos de sonhos, foi que aconteceu aquele encontro no espaço da escola provisória, sem que eu tivesse exatamente planejado, sem precisar ir de casa em casa tentar fazer conversas formais ou entrevistas.

O que busquei na análise dos relatos foi, principalmente, tentar identificar o modo que os *A'uwẽ* relacionam-se com os sonhos, sobretudo, no que se refere à prática de ouvir cantos, memorizá-los, e levá-los para fora do sonho. Inclusive, convém esclarecer que os relatos de Jorge *Protodi* e Azevedo *Prepe* foram transcritos e traduzidos, porém, por não se referirem a sonhos com cantos – enfocados nesta dissertação – serão apresentados em outro trabalho. Tentei também identificar elementos relacionados com mitologia e cosmologia e características semânticas e gramaticais; afinal, penso que, na compreensão da língua, está uma “chave” para o entendimento das concepções de um povo, suas formas de se relacionar com o mundo e, portanto, com o que chamamos de *sonho*, *educação* e *música*. A tentativa de aprender cada vez mais a respeito da língua *a'uwẽ*, portanto, foi um dos empenhos constantes – e desafiadores – na trajetória de pesquisa. Sendo assim, após apresentar os relatos, traço alguns comentários sobre a língua e opções de tradução, nos quais, para facilitar a localização das partes a

que me refiro, utilizo números entre parênteses que foram incluídos na transcrição para identificá-las.

A seguir, apresento dois relatos de sonhos de Valmir *Serewa'omowě* – irmão de Marisete *Peza'arã* e Maira *Rewai'on* (esposas de Paulo *Supretaprã*), que me acolheram em sua casa –. Posso dizer que a tais relatos se conectam quase todos os assuntos que serão discutidos no decorrer da dissertação. Até mesmo por isso, neste primeiro capítulo opto por simplesmente apresentá-los, fornecendo informações acerca de algumas características semânticas e gramaticais da língua *a'uwě*, mas sem desenvolver, por ora, grandes análises. A intenção é estimular a aproximação com as experiências estéticas (e cosmológicas) que, a meu ver, os sonhos e os relatos são, em si, independente e anteriormente a qualquer análise ou tradução; o que pode ser intensificado também pela audição dos relatos e cantos, em língua *a'uwě*, registrados nas faixas 01 e 02 do CD anexo⁶. No primeiro sonho (faixa 1), *Serewa'omowě* ouviu o canto de uma nuvem:

Īhe, hã! Wahã te ĩ/rosawěřhã wahã aima wasu'u tohã
sim, olha! eu que eu sonhei eu para você contar vou
Olha, o que eu sonhei eu vou contar para você.

Wahã inhisihã a'uwěnhisi (1) nahã Serewa'omowě
eu meu nome a'uwě nome em Serewa'omowě
Meu nome a'uwě é Serewa'omowě,

Īnhisihã
meu nome
esse é meu nome.

Hã! Bétéhã, watébé to nhono bété tohã, bété
olha! Também/então, eu mesmo dormir então ir também
Olha! Quando eu e meu filho fomos dormir,

duré to ĩ'rahã ma'ĩwi wa'ró watobró ĩ'ra ,
mais meu filho estava quente/febre saiu meu filho,
meu filho estava com febre,

Ī'ra nhisihã (2) Noé.
meu filho nome Noé.
meu filho chamado Noé.

⁶ Os registros de áudio e imagem apresentados no CD anexo a esta dissertação, foram feitos com equipamentos simples, portanto, sem grande potencial de captação. Ainda assim, cumprem seu papel enquanto registros de pesquisa de campo e apoio para descrição do que foi observado e analisado; é sob esta perspectiva que estão incluídos neste trabalho.

Mawa'ró watobró, ĩwa'ró za'ětěuptabi,
esquentou saiu, febre grande muito,
Foi esquentando e ficou com uma febre muito alta,

tahawanihã hunhizéhã, hunhizéhã ĩsa'ra za'ītětó (4)
então nuvem, nuvem guardada (3) grande
então, aquela nuvem guardada e grande

tahã mawíhã.
aquele chegou.
chegou.

Te'ĩzadanha āne: _ Ai'rahã e ĩwa'ró.
Me perguntou assim: _ Teu filho ?'está quente/febre
Ela me perguntou assim: _ Teu filho está com febre?

_ ĩhe, wa'ró za'ětědihã.
sim, febre grande / muito
_ Sim, febre muito alta.

Tahawamhã...
Então...
Então...

_ Wědi to mari ōdi (5), a'ōza.
tudo bem coisa/causa não, espere.
_ Tudo bem, não tem nada não, espere.

Tahawamhã tisiré hunhizézô te óto hō āne:
então colega/companheiro nuvem começou chamar assim:
Então começou a chamar suas colegas nuvens assim:

_ We até abamonohã wasi/wapsisihō
venha juntar fazemos festa.
_ Venham se juntar para fazermos festa.

Tahawamhã te dazôza ōhō hunhizéhã ĩsa'ra za'ěne,
então esperou aquele(a) nuvem guardada grande.
Então aquela nuvem “guardada-grande” (6) esperou.

(7) masina rosapariza'ra isyry'rare tewe irenomrõre ā (8),
se abaixaram pequenininho que vem andando,
As pequenininhas, que estavam em cima, vieram andando para baixo,

tahawamhã ma'ai'uiri ĩsysyrehã ma'ai'uiri
então fizeram círculo/roda pequenos fizeram círculo/roda
então fizeram uma roda.

hunhizéhã ma'ai'uiri are tō danho'renē masiwi manhana danho're.
nuvens fizeram círculo (?) realmente música-dança como fizeram fazer canto-dança
Fizeram a roda para realizar o danho'renē (canto-dança).

Tahawamhã ĩsa'ra za'ětě tóhã dawa'wa te ĩréza tinho're réhã, (9)
então guardada grande foi centro/meio no ficou seu cantar tem,
Então a “guardada-grande” ficou bem no meio para cantar sua música.

Ah... tahawamhã ma'ubumrõ, ma'ótó sō're watobró tó
Ah... então se juntou, começou cantar/falar saiu/começou foi

Ah... então a roda se fechou, começou, o cantar saiu, foi

mantea maimé ótó.

(?) tirou foi/começou.

iniciando. (10)

Tahawa wa'anha ānehā: _ E māri dahā tahā

Então eu'pergunta assim: _ O que para esse/essa?

Então perguntei assim: _ Pra que isso?

_ (Hã!) *Mārā Ai'rahā aima wahōda (waza) werá aiwapsisi/ni*

_ (Olha!) (?) teu filho para você esfriar (vamos) (?) dançar/nós

_ Olha, para teu filho esfriar, pra você vamos dançar.

Tahawamhā (te) ti/nho'rera (āne), tō ĩsa'ra (zaiñē)

então (ele que) dele/canto-cantar (assim), realmente guardada (grande)

Então a “guardada-grande”, para as pequeninas, seu canto

madama (11) maimé ótó, sō're watobro:

para alguém tirou começou, cantar começou-saiu:

começou a tirar. Seu cantar começou:

Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha

quente quente

Hoiwērē wa

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha

Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a^(respiração) Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha^(resp)

Wēhē Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha

Hoiwērē wa'a

Hoiwē^(resp)rē wa'ró wa'ró waha

Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha

Hoiwērē wa

Hoiwērē wa'ró wa^(resp)'ró waha

Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa^(resp)'a Hoiwērē wa'a

Hoiwērē wa'ró wa'ró waha^(resp)

Wēhē Hoiwērē wa'a Hoiwērē wa'a

_ *Āhata āhā ai'rahā teza wi tiwa'hō (ótó) aima tiwahō otó ā,*

esta este(a)- isso teu filho vai (?) esfriar (começar) para você esfriar começar,

_ Com isso teu filho vai esfriar, para você vai começar a esfriar,

tahadahã danho're ãhã.
 é para isso música/canto este(a) – desse(a).
é para isso este canto.

Ãme wa'udu, ã danho're'ró wa'ótó udu ã. Ãme mati'rāsutu tōibō.
 Aqui eu acordei, com música eu começar acordei. Aqui encerrou acabou/pronto.
Aqui eu acordei, com aquela música eu fui acordando. Aqui encerrou. Acabou.

Da palavra *a'uwēnhisi* (1), que aparece logo no início do relato, quando o sonhador se apresenta, vale observar o significado de suas partes e, sobretudo, a forma de utilização da palavra *a'uwē*, autodenominação desse povo indígena, mas que também pode ser glosado como “gente” ou “povo”. A segunda parte da palavra, *nhisi*, significa nome. Quanto à tradução para *a'uwē*, eles mesmos, muitas vezes, usam o termo *xavante* em seu lugar quando falam ou escrevem em português, pois se acostumaram com o fato de que é assim que os não-indígenas os denominam. Opto, no entanto, por manter o termo *a'uwē*, como na fala original. Esse termo pode ter a função de adjetivo (e não apenas substantivo), como é o caso no trecho referido. Nesse caso, *a'uwē* qualifica o que é relativo ao povo *A'uwē Uptabi* (Xavante). Outra construção gramatical semelhante a *a'uwēnhisi*, referindo-se a algo próprio do povo, seria, por exemplo, *a'uwē mremre* (*a'uwē* língua), a língua xavante. Note-se que, na transcrição, Sidiwe optou por escrever esta expressão, traduzida como “nome *a'uwē*”, como uma palavra só e que na aglutinação que forma *a'uwēnhisi* a ordem é invertida em relação ao mais usual em português, o adjetivo vem antes do substantivo, casos como esse aparecem em várias outras passagens dos relatos.

Na termo *ĩrahã* (2) (meu filho), o afixo *ĩ* funciona como pronome possessivo de primeira pessoa, “meu”. O equivalente da palavra *filho*, como termo isolado seria *'ra* ou *da'ra*. *Hã* – que aparece em vários relatos – finaliza palavras e ideias e pode ser caracterizada como uma “partícula enfática” (cf. LACHINITT, 2003, p.30 e HALL, et al, 2004). “Note-se que ao falar sobre o “nome do meu filho” (*ĩra nhisihã*) *hã* muda de lugar, não acompanha mais a expressão “meu filho”, mas vem no final da palavra seguinte, *nhisi-hã* (nome), quando se conclui a ideia. Esse deslocamento da parte final de uma palavra, quando ela é parte de uma expressão maior, é comum na língua *a'uwē*, a sua aparição na palavra posterior indica a conclusão da ideia e a vinculação com o que foi dito antes.

(3) Vinícius *Sidiwê* Xavante, que trabalhou comigo nas traduções, indicou *guardada* como a melhor tradução para *ĩsa'ra*, pois, como ele mesmo descreveu a partir da audição do relato de *Serewa'õmowẽ*, a nuvem grande ficava parada e guardada, envolta pelas outras menores, “tem várias outras em volta e em cima, guardando”. Observei, posteriormente, que este termo usado no relato como adjetivo, pode ser também usado como verbo: recolher, amontoar, reunir ou arrumar (cf. LACHINITT, 2003, p.75) e tem enorme proximidade com a palavra *ĩsara*, que significa *colmeia*. É possível que *colmeia* seja uma referência para a idéia de “guardada”. A partir disso, poderíamos optar por usar o substantivo com sentido figurado, algo como *nuvem colmeia-grande*; ou ainda, optar por uma forma mais explicativa, como ‘nuvem grande envolta em uma *colmeia* de nuvens menores’. Optei por manter a sugestão, mais concisa, de *Sidiwê: guardada*. Porém, deixo aqui apontada a hipótese desta relação com a idéia de *colmeia*, que me parece também relevante devido à grande importância que os *A'uwẽ* – como também outros povos indígenas – dão às abelhas, aos “espíritos-abelha”. *Pi'u*, por exemplo, é um tipo de abelha pequena e preta e é também um dos *espíritos* que se fazem presentes nos *Waia*, que são os principais ritais *a'uwẽ* no que se refere o contato com os espíritos, quando cantam e dançam para e com eles.

A caracterização da nuvem cantora, em vários momentos do relato de *Serewa'õmowẽ*, dá-se pelo uso conjunto dos termos *ĩsa'ra* (guardada) e *za'ẽne* (grande) ou *za'ĩtẽtó* (4) (variação de *za'ẽtẽ*, que também significa “grande”, “bastante” ou, como advérbio, “rapidamente”). Essa caracterização, usada repetidamente no relato, chega a parecer uma denominação, uma espécie de apelido da nuvem, que optei, então, por traduzir na forma de qualificação-apelido “guardada-grande” (6).

A expressão *mari õdi* (5) como Vinícius *Sidiwê* explicou, é usada para expressar que não tem problema, não precisa se preocupar; ele mesmo sugeriu a tradução como “não tem nada não”.

Quanto ao termo *ã* (8), ao que parece, é apenas uma expressão de que o narrador está pensando, lembrando, ou, pode ser uma variação da partícula enfática *hã*.

Em alguns momentos da audição das gravações de relatos de sonhos, sobretudo quando *Sidiwê* não tinha segurança sobre a melhor opção de tradução para alguns termos e construções gramaticais, para tentarmos chegar a uma

solução, ele descrevia a imagem do acontecimento que estava sendo narrado, para que eu pudesse expressar a mesma imagem e acontecimento em português. Um exemplo é a parte que está entre (7) e (9); note-se que os termos utilizados, sua ordem na frase e o ritmo da fala original, indicado pela pontuação (ou ausência dela), causam ambiguidade em alguns trechos e confundem a tentativa de tradução. Em partes como essa, para garantir o entendimento, tive que acrescentar livremente vírgulas e pontos, alterar a ordem de aparecimento de alguns termos, acrescentar outros que não existiam na língua original e suprimir algumas repetições. As soluções a que cheguei, de forma geral, obviamente não são definitivas e podem ser otimizadas.

(10) Note-se que, antes de entoar uma música para a comunidade ouvir, o grupo de cantores *a'uwẽ* reúne-se separadamente para *pegar* a música ouvindo o cantar do homem que a sonhou. Semelhante a isto é a demonstração que a nuvem “guardada-grande” fez antes de cantar para todas começarem a dançar. O canto da nuvem interpretado por Valmir *Serewa'omowẽ* pode ser ouvido no tempo 01:22 do relato (faixa 1 do CD).

A palavra *madama* (11); cujo sentido literal consta na transcrição como “para alguém”, segundo *Sidiwẽ* explicou, faz referência a sujeitos que já foram citados, no caso, as nuvens pequenas. Por isso, na versão em português coloquei: *para as pequeninas*.

Esse relato de experiência onírica, assim como os que serão transcritos adiante, permite, entre outras, reflexões acerca de concepções *a'uwẽ* referentes a *sonho* e *música*, de características dos cantos e da noção de *pegar cantos*. Tais assuntos serão abordados nos próximos capítulos, quando então, farei também referências a partes dos relatos apenas inicialmente apresentados neste primeiro capítulo.

O segundo sonho relatado por *Serewa'omowẽ* (faixa 2 do CD), trata de uma viagem onírica conduzida por um *warazu* (homem “branco”):

Îhe, ãnhotõ rówihã wa duré rosawẽ, warazu/hã te duré ãmapra
 Sim, meu sonho dentro eu mais-também sonhei, homem-branco que mais me levou

Sim, dentro do meu sonho, eu também sonhei: um *warazu* (não-indígena) me levou

ĩsihõihõrõ/na, õ wawẽna te ĩmapra ĩsihõihõrõna za datõhã date
no barco, água-rio grande ele que me levou pelo-no barco vai festa-jogo de alguém
no barco, por um rio grande ele me levou no barco. Vai ter festa-jogo de alguém,

dasiwi manharĩwa, za dasi'wapéza'ra/wá te ĩmapra, õwawena wate
entre eles fazerem, vão disputarem /por isso que me levou, pelo rio fui/nosso
vão disputar, por isso me levou. Pelo rio eu fui, olhando.

romadõ'õ. Te ĩma tinha: _Ma'ãpé romadõ'õ mono.
olhando. Ele (que) me falou: _Pode (1) olhando em toda parte/sempr.
Ele me falou: _ Pode ir olhando tudo.

Tahawamhã wate romadõ'õ, wate romadõ'õ, tahanherẽ ĩãma a'otó wiwedehu
Então fui/nosso olhei/olhando, fui olhei/olhando, mas me rodando buritizal
Então fui olhando, fui olhando. Rodeamos o buritizal

na'rata õ, tõi tahã õ, tamomo ma'ãma a'otó.
começo água/rio, mesmo aquele água/rio, para lá para'me'em rodar/rodando.
desde o começo; fomos contornando até chegar lá.

_Ãhãta ãme, ma'ãpé atobró duré daãma atõ'õpé.
Está aqui aqui, pode descer mais junto com a pessoa observe/compare.
_ É aqui, aqui. Vamos descer juntos e observar as pessoas.

Tahawamhã watobró, warazuhã tõi ĩma sitari'õdi sihõihõrõ/na ĩmapraba'wahã.
Então descí, branco mesmo me deixar'não barco/pelo piloto/dirigente
Então descí. O mesmo warazu, o piloto, ficou comigo, não me deixou.

Tahawamhã te otó nasi dasiso tawairébëni, piza waipohã rówa'wa te
Então vão/foram do outro saindo, taça/panela brilho/reflexo centro/meio que
Então as pessoas foram aparecendo. E o brilho da "panela" (2) lá no meio, onde a

aima'wa tasa tahã te aimasa. Tahawamhã te nasi dasiso asamarĩnu
ficaram taça aquilo que ficou. Então foram do outro aparecendo/saindo cada time/grupo
taça ficou. Então cada time foi aparecendo

danho're/ré, danhoreré. Tahawamhã ĩzaprõni'wahã warazu/hã te nasi ĩwi
Música com, música com. Então meu acompanhante branco/o foi não me
com sua música, com sua música. Então, meu acompanhante warazu não

aza'ré danho're/hã wẽ'uptabi nherẽ. Tahawamhã otó duré romrãsutu'u
deixar/entregar/ceder música a bonita'muito mas/ apesar de. Então vamos também final'no
deixou eu pegar a música mais bonita. Então, no final [da rodada dos jogos] eu

wa'otó nasi sopu otó. Tahawamhã ĩniwada'wahã te asõré ãne.
eu fui sempre saindo vamos. Então meu'outro lado'eu (3) eles que fileira assim
também entrei para disputar. Então, os do lado oposto ao meu fizeram uma fileira.

Te tõi duré (4) õhã asõré, naze õhõ mahã ti'a ĩwawi siró,
de fato mais/também aquela fileira, então aquele para chão/terra linha pronto,
E também uma fileira do meu lado. Então se posicionaram nas linhas pintadas no chão de terra (5).

sana/pré/ré a'uwẽ monohã. A'uwẽ/si madasitó,
intestino/vermelho/ com (pintura na barriga) a'uwẽ os / em toda parte. Xavante só juntaram,
Todos com sanapréré (6) . Os a'uwé (7) se juntaram

tahawamhã tõi sõi'wã watobró, tãma sizusiza'ra; aiwapsi sisãmrã:

então mesmo cantar saiu, para ele ensaiaram/imitaram; igual começaram (8):
e cantaram do jeito que haviam ensaiado, igualzinho, começaram:

(tempo 01:23 do relato)

Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
 lugar bom lá lá lá a gente chamar
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u

Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u

Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u ãma ãma ãma wazô aihörö
Rówě'u

Ãne.

Assim.

Assim.

Tahawamhã ĩzaproni'wahã te ĩma tinha ãne: _ Ôhã teza ĩ'ö, ôhõta ôhã
 Então meu acompanhante ele que me falou assim: _ Aquela vai "pegar", aquele lá ele
Então meu acompanhante me falou assim: _ Aquela você vai pegar, aquela lá

teza ĩ'ö. Tahawamhã õnorĩhã titoi/wě/na madawi tiwabrozo'ra tinho're
 vai "pegar". Então eles brincadeira/bom/com alguns deles venceram música deles
pode (9) pegar. Então alguns venceram, pela brincadeira bonita, não só pela música.

nai'õdi, titóiwěna, te nasi si're tinho'reré apõ unhiniwi,
 com o não, brincadeira bom com, eles que sempre andando música deles volta para trás,
Eles iam sempre andando e cantando, pra frente e pra trás,

apõ nasi si're unhiniwĩ. Ãhãna titóiwěna madawi õriza'ra tasahã
 volta sempre andando para trás. Agora brincadeira/bom/com alguns deles pegaram a taça/troféu
pra frente e pra trás. Agora com esta dança boa alguns ganharam o troféu,

masiwi ti'õ tóibõ.
 alguns deles pegaram pronto/acabou.
eles pegaram e acabou.

Tahawa wa'ótó ĩré udu ãhã danho're/ré, ãhã ĩwanawa watô sizusi.
 Por isso comecei/fui com acordei esta música/com, esta antes-no passado eu já tirei.
Por isso fui acordando com essa música que, já faz tempo, eu tirei.

Töibö, ānesi!
pronto/acabou, só assim!
Acabou, só assim!

(1) *Ma'āpé* é traduzido, no dicionário da missão salesiana de Mato Grosso, como 'vamos! então! avante!' (Lachnitt, 2007). *Sidiwě* sugeriu, na maior parte do relato, a tradução como 'pode', pois, durante o sonho, havia o tempo todo essa relação na qual o *warazu*, que conduzia o barco, dizia para *Serewa'omowě* o que era permitido ou não.

(2) Aqui, para se referir ao troféu, a *taça*, ele usa a palavra xavante *piza*, que geralmente designa *panela*. Mais adiante, usa a palavra da língua portuguesa, mas escrita em xavante, *tasa*.

(3) A expressão *ĩ'niwada'wahã* remete à divisão em duas metades, comum na grande maioria das atividades coletivas *a'uwě*, inclusive musicais. Trato desta dualidade adiante, por ora me limito às questões gramaticais e de tradução. As partes constitutivas da referida palavra são *ĩ* = meu, *niwada* = outro lado, *wahã* = eu, que, numa tradução literal, resultaria em *meu'outro lado'eu*. Não há, em português, uma palavra equivalente a esta, que contenha em si todo esse significado. Neste caso, é necessário, então, traduzi-la com uma expressão composta de várias palavras. *Sidiwě*, inicialmente, sugeriu a tradução "outro lado do meu lado", porém, como esta forma soa redundante ao entendimento comum da língua portuguesa, optamos por "os do lado oposto ao meu". Gostaria de comentar, no entanto, que vejo na tradução literal e na primeira sugestão de *Sidiwě*, assim como em várias outras partes de vários dos relatos, um latente *caráter poético*, que é difícil manter na tradução sem chegar a uma forma que exija grandes explicações para garantir seu entendimento. Parece-me que *compreensão objetiva* e *forma poética* estão presentes muito mais concomitante e frequentemente na fala cotidiana *a'uwě* do que na fala cotidiana da língua portuguesa brasileira: as inversões, reiteraões, paralelismos, flexões de verbos e substantivos do discurso *a'uwě*, afinal, se aproximam mais do que nós (não-*a'uwě*) consideramos *poesia* (geralmente escrita), do que da nossa fala cotidiana. Certamente, é possível fazer versões em português que priorizem e enfatizem esse *potencial poético* da tradução, mas isto seria um

outro trabalho; por ora, opto por versões mais simples, mas que contemplam os objetivos desta pesquisa.

(4) O termo *te*, na maioria dos casos, é um indicador de pessoa e aspecto (HALL et al, 2004, pp. 93; 301), dependendo da combinação com outros termos da oração remete à 2ª ou 3ª pessoa e pode indicar o sujeito de alguma ação, pertencimento ou causa. Pelo que consta em Lachnitt (2003), pode ser também abreviação de *ĩte* (cacho) ou de *date* (canela), mas essas opções não aparecem nos relatos gravados. Na frase em questão, aparece logo no começo e combinado com os termos *tô* e *duré*, cujas opções de tradução literal mais aproximada estão logo abaixo das palavras originais. A combinação “*te tô duré*”, pelo que pude compreender, pode ser considerada como uma expressão própria da língua *a'uwẽ* da qual não faria sentido uma tradução literal; optamos pela tradução simplificada “e também”.

(5) *Sidíwẽ* explicou que usam pedra de calcário - que tem em abundância na Serra do Roncador - para demarcar na terra as linhas do campo de futebol, que geralmente é feito no centro das aldeias e que é a estas linhas que *Serewa'omowẽ* se referiu ao dizer *mahã ti'a ĩwawi siró* (ver transcrição).

(6) Optei por manter na versão em português essa palavra *sanapréré*, como no original, pois ela denomina um tipo de pintura corporal *a'uwẽ*. Trata-se de um retângulo vermelho pintado na barriga e que, segundo Müller (1976, p. 42), representa a parte interna, as vísceras. Segundo a mesma autora, os Xavante concebem a anatomia do corpo com sete partes constituintes que servem como delimitadores para as pinturas: cabeça, ombro, tronco, braço, perna, coxa e vísceras. A maioria dos motivos de pinturas são feitos sobre o tronco, braços, metade da coxa e/ou pernas. Em algumas situações, partes são quase completamente cobertas por cores, e os motivos de pintura recebem o nome destas partes ou das cores (idem, p.42). A palavra que designa a pintura com urucum na barriga, *sanapréré*, é a junção do nome da parte pintada, *sana* (ou *tsãna*), que designa intestino ou barriga, com o nome da cor, *pré*, vermelho; e *ré*, palavra de função preposicional (HALL et al, 2004) cujo significado pode ser traduzido como “com”.

(7) Como já dito anteriormente, referem-se ao próprio povo como *A'uwẽ Uptabi*, ou simplesmente *A'uwẽ* - esta última forma, abreviada, também é usada como um qualitativo do que é pertencente ao povo. No entanto, ao traduzirem estes

termos, quando falam ou escrevem em português, eles mesmos costumam usar a palavra *Xavante*, pois sabem que é assim que são chamados pelos *warazu* e já se habituaram a esta denominação. Opto, no entanto, por manter os termos originais (*a'uwẽ* ou *A'uwẽ Uptabi*).

(8) “Ensaíaram” ou “imitaram” foram as traduções sugeridas por *Sidiwẽ* para *sizusiza'ra*. Vale esclarecer que a ideia de “ensaio” é uma referência ao momento de ouvir o canto de alguém que o *pegou* em um sonho para, em seguida, cantar junto. Além disso, o termo é uma variação de uma das palavras usadas para designar a ação de *pegar* um canto, *sizusi*, acrescida de *za'ra*, que, na maioria dos casos, pode ser entendida como “desinência pluralizadora” (LACHINITT, 2003, p.26). Portanto, *sizusiza'ra* é uma flexão de uma das palavras que expressa a concepção *a'uwẽ* de *pegar cantos* e não teria uma tradução literal em português; sendo assim, optei por manter “ensaíaram”, como sugerido pelo tradutor *a'uwẽ*. A noção de *pegar cantos* é abordada com mais afinco no quarto capítulo.

(9) A intenção dessa fala do *warazu*, como compreendeu *Sidiwẽ*, era dar permissão para *pegar* o canto; por isso, apesar de não haver o verbo que seria literalmente traduzido como ‘poder’ ou ‘pode’, optamos por traduzir assim para expressar a mesma ideia.

Além da ação de *pegar cantos* nos sonhos, que é talvez o principal feito nessas experiências oníricas de *Serewa'omowe*, e que é abordada mais detalhadamente adiante, é importante destacar, inicialmente, dois aspectos que perpassam todo o segundo relato e que, se melhor esclarecidos, podem, a meu ver, ampliar a compreensão das práticas oníricas e musicais *a'uwẽ* de modo geral: a organização dual da sociedade *a'uwẽ*, que se reflete em praticamente todas as atividades rituais, e a presença de elementos conhecidos após o contato com os não-indígenas. Tais aspectos são discutidos a seguir, no capítulo dois, que trata de características gerais do xamanismo *a'uwẽ*.

2 XAMANISMO A'UWĚ

Muito do que se observa nas concepções e práticas dos *A'uwě Uptabi* (Xavante) têm semelhanças com procedimentos de vários outros povos, indígenas e não indígenas, sobretudo no que diz respeito ao que tem sido chamado de *xamanismo*⁷. Com este termo já se abordou práticas de diversos lugares do mundo, práticas que, certamente, têm entre si semelhanças que permitem que sejam todas assim denominadas. Entre tais semelhanças, podemos citar a vivência de estados de consciência diferentes do estado cotidiano de vigília, implementados por meio de sonhos ou de transe induzidos pelo uso de substâncias; contato consciente com não-humanos (*espíritos ou animais*) e o desenvolvimento de técnicas de cura. Tais vivências têm também suas características particulares para cada povo ou cultura. A prioridade aqui, evidentemente, são as características que tais práticas assumem entre os *A'uwě Uptabi*, de forma que tentarei priorizar também, em vez de termos como *pajé* ou *xamã*, os termos utilizados pelos próprios *A'uwě* para designar suas práticas, concepções e autoridades espirituais.

Diferentes trabalhos já desenvolvidos a respeito de xamanismo apontam diversas formas de abordagem e compreensão, ainda mais se incluirmos a literatura considerada esotérica. Elegi como principais interlocutores os trabalhos do âmbito da pesquisa antropológica que, de certa forma, dialogam com a ideia de que o “xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 357). Abordagens com esse foco, em estudos referentes a povos ameríndios, levam a uma revisão de conceitos e categorias fundantes de nosso modo de pensar. Afinal, para tentar assimilar algo das concepções indígenas⁸ é importante compreender que algumas dessas categorias adquirem, no contexto nativo, outra dimensão e valor semântico;

⁷ “Desde o início do século, os etnólogos se habituaram a utilizar como sinônimos os termos *xamã*, *medicine-men*, feiticeiro e mago para designar certos indivíduos dotados de prestígio mágico-religioso encontrados em todas as sociedades ‘primitivas’. Por extensão, aplicou-se a mesma terminologia ao estudo da história religiosa dos povos ‘civilizados’ e falou-se, por exemplo, em xamanismo indiano, iraniano, germânico, chinês e até babilônico para referir-se aos elementos ‘primitivos’ encontrados nas respectivas religiões. (...) O xamanismo *strictu sensu* é, por excelência, um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue *saman*” (ELIADE, 2002, pp.15-16).

⁸ Vale aqui esclarecer que quando penso em concepção dos nativos, não estou me remetendo a ideais puristas de alcançar alguma suposta genuinidade completa Xavante ou algo assim. Penso nas concepções dos indivíduos com os quais tive contato, com certeza imbuídas da força de sua tradição e certamente em constante diálogo, conflito e interação com questões e influências provenientes do contato com os não-indígenas, que não podem e não tem como serem ignoradas.

de forma que, por exemplo, o que chamamos *sonho*, pode não ter exatamente o mesmo estatuto que lhe atribuímos, assim como também *alma*, *espírito*, *corpo* ou *música*. A revisão de alguns desses conceitos, a partir do contexto *a'uwẽ*, é feita, quando relevante, ao longo da dissertação. Por ora, aponto que trabalhos como os de Lima (1996) e Viveiros de Castro (2002) levam a reflexões e cuidado no que se refere a categorias como Natureza e Cultura; cuidado que, aliás, é fundamental e necessário quando se trata de abordar concepções indígenas ou de outros povos (não-ocidentais).

[...] a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa. [...] Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob o rótulo de Natureza e Cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. [...] Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo multinaturalismo para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias 'multiculturalistas' modernas. Enquanto estas se apóiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 349).

Seguindo este pensamento, pode-se constatar, por exemplo, que a concepção a partir da qual os indígenas diferenciam-se de animais e de outros seres que coabitam o mundo, é diferente das concepções dominantes no ocidente. O foco diferencial não está voltado para o que, de modo geral, denomina-se como *cultura*, tampouco para o que se concebe como *alma*. Antes, tal diferenciação vincula-se à variedade de características físicas, que determinam, também, diferentes *pontos de vista* sobre as mesmas coisas⁹. Retomo tais questões ao longo da dissertação, especialmente no quarto capítulo, ao investigar cantos ouvidos em sonhos.

⁹ “Os pressupostos e conseqüências dessa idéia são irreduzíveis (como mostrou Lima 1995: 425-38) ao nosso conceito corrente de relativismo, que à primeira vista parecem evocar. Eles se dispõem, a bem dizer, de modo exatamente ortogonal à oposição entre relativismo e universalismo. [Além disso] (...) as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem os mesmos estatutos de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 347-349)

Xamanismo, como se pode perceber, é muito mais do que um sistema de crenças com categorias próprias, que possa ser completamente definido por palavras ou elaborações conceituais; afinal, estamos diante

[...] de uma certa organização ou configuração de mundo que não possui um dogma estabelecido, um conjunto de doutrinas ou alguma escritura sagrada, uma liturgia fixa, um corpo de sacerdotes organizado em torno do Estado e, mais importante, uma fé em alguma divindade única. Difícil, portanto, definir xamanismo como uma crença. Tais ausências são especialmente válidas para os povos indígenas das terras baixas da América do Sul, ou seja, para aqueles que não vivem sob o domínio de organizações estatais, como o império Inca. A mediação exercida pelos xamãs amazônicos tem mais a ver com uma diplomacia, uma forma de traduzir e de conectar os humanos vivos à multidão de espíritos, de almas de mortos e de animais que constituem as cosmologias indígenas (CESARINO, 2009, p.1).

São estes *espíritos*, almas de mortos e animais que cantam grande parte das músicas que os *a'uwẽ* pegam nos sonhos. Pode-se dizer que suas práticas são, entre outras coisas, parte de um modo de construir e conceber *conhecimento e música*.

Para tentar demonstrar um pouco do contexto xamânico no qual se dão as atividades onírico-musicais *a'uwẽ*, tentarei a seguir descrever o que me foi possível compreender acerca das concepções cosmológicas que ali permeiam e embasam as interações dos humanos com animais e *espíritos*¹⁰. Inicialmente, vale fazer algumas observações quanto a este último termo.

É comum, em traduções para a língua portuguesa, que até mesmo os próprios *a'uwẽ* façam referência aos diferentes *povos-espíritos* com os quais estabelecem contato nos seus rituais, nos sonhos ou em encontros na mata, usando o termo “espíritos”; todavia, parece-me necessária uma revisão deste conceito para aplicá-lo ao contexto indígena. Quando uso o termo *espíritos*, não estou referindo-me à noção cristã de espírito ou alma, afinal, as concepções *a'uwẽ* não são equivalentes a elas; justamente para enfatizar essa distinção opto por escrever tal palavra em itálico, ou associada ao conceito de “povo” (*povo-espírito*). Parece-me que uma diferença básica está no fato de que entre os *A'uwẽ Uptabi* não há a extrema dicotomia entre *matéria* e *espírito*, como no pensamento cristão, de modo

¹⁰ No que se refere à cosmologia *a'uwẽ*, apresentarei breves esclarecimentos, com intuito de possibilitar uma melhor compreensão de aspectos de atividades oníricas e musicais que serão adiante abordadas. Outras informações podem ser vistas em Mayburi-Lewis (1984), Giaccaria e Heide (1972), Graham (1990; 2003), Eid (2002) e em Sereburã (et al, 1998).

que é possível dizer que *espírito* tem uma *dimensão física*, abarca experiências, imagens, sons e/ou substâncias; enquanto que, fora do contexto indígena “estamos acostumados a pensá-los como entidades impalpáveis, invisíveis, imateriais, como essências ou pura idéia das coisas visíveis” (TUGNY et al, 2009, p.12). Viveiros de Castro (2007, pp.10-11), ao tratar da concepção de *espírito* entre os Yanomami e outras etnias esclarece que

[...] os conceitos amazônicos de ‘espírito’ não designam tanto uma classe ou gênero de seres quanto uma certa relação de vizinhança obscura entre o humano e o não-humano.[...] Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma **imagem**, menos uma espécie que uma **experiência**, menos um termo que uma **relação**, menos um objeto que um **evento**, menos uma figura representativa transcendente que um **signo** do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar (VIVEIROS de CASTRO, 2006, p.11, grifo nosso).

Dentre os *espírito-imagem-som-experiência-relação-signos* com os quais os *A’uwẽ* convivem, priorizo neste trabalho comentários a respeito do *povo Sare’wa* e dos *Hoimana’u’õ*, que estão fundamentalmente vinculados à origem dos cantos¹¹.

2.1 SARE’WA E HOIMANA’U’Õ

A mitologia *a’uwẽ* conta que no tempo dos ancestrais, quando os *A’uwẽ* tinham o poder da transformação – podiam transformar plantas em gente e se transformar em bichos e plantas –, dois cunhados afastaram-se de sua aldeia devido a conflitos políticos, embrenharam-se na mata e, em um lugar bem escondido e de

¹¹ Além deles há aqueles invocados nos rituais *Wai’a*: *Danhimite*, *Pi’ú* e *Simihãpöri*. Os *Wai’a* são as principais atividades masculinas no que se refere ao aprendizado espiritual e ao contato com esses *espíritos*, que interferem diretamente na prosperidade da vida cotidiana. Tais rituais têm categorias sociais próprias, de acordo com o tempo de iniciação espiritual e idade na qual o indivíduo foi iniciado espiritualmente, no tipo de *Wai’a* denominado *Darini* ou *Waia’rini* – que ocorre aproximadamente a cada quinze anos –. Tais diferenciações definem também funções específicas na preparação e realização das cerimônias. Não seria possível, nesta dissertação, tratar com profundidade destes complexos rituais, dos quais, inclusive, há diferentes tipos. É possível ver mais informações sobre eles em Maibury-Lewis (1984) e Giaccaria e Heide (1972). Quanto aos espíritos do *Wai’a*, esclareço apenas que os *Danhimite* providenciam a fatura de alimentos e a boa fecundação e gestação dos filhos; os *Simihãpöri* são potencialmente *wastered* (“ruins”), pois podem provocar doenças e, conforme exegese *a’uwe*, é importante cantar-dançar para eles também para que não venham coisas ruins. Os *Pi’ú* são espíritos-abelhas ou, como disse Vinícius *Sidiwẽ*, “é a abelha que se transforma em gente”. Aliás, me parece que estes insetos (e *espíritos*) têm importância fundamental na vida *a’uwẽ*, para além da utilização do mel e cera que produzem. Uma das espécies de abelha da região do cerrado, inclusive, tem o mesmo nome de ancestrais criadores *a’uwẽ*, os meninos *Parinai’a* (cf. SEREBURÁ et al, 1988; EID, 2002). Os rituais *wai’a*, os espíritos nele invocados e essa relação entre humanos *a’uwẽ* e abelhas, que não terei como discutir com mais profundidade nesta dissertação, merecem ser investigada em pesquisas específicas.

difícil acesso, criaram, a partir de tocos de buriti, outro povo. Primeiro criaram mulheres para eles, depois casas e toda uma comunidade. Foi assim que surgiu o povo *Sare'wa*, também chamado de *Waiapariwa*¹².

Aquele novo povo, ao que parece, foi “feito” pelo ancestral com referência na comunidade *a'uwẽ*, o que se sintoniza ao que explicaram *Protodi* e *Supretaprã*: “tudo o que existe aqui, existe lá também... inclusive pessoas boas e más”. Contudo, explicaram também que, depois disso, os *Sare'wa* criaram todos os rituais, que antes não existiam; assim passaram a ser, de certa forma, uma referência para os *A'uwẽ*, que até hoje estabelecem contato com eles em raros encontros na mata e por intermédio dos sonhos. É deles que provém parte dos cantos que os *A'uwẽ* ouvem nas experiências oníricas. Eles continuam a viver nos mesmos lugares que os humanos, mas raramente são vistos; *Sereburã* (in SEREBURÃ et al, 1998, p.72), ancião da aldeia Pimentel Barbosa, refere-se a eles justamente como “o povo que não se deixa ver”. Eles transitam de formas diferentes por esse mundo, podem se transformar em animais e em árvores, e, conforme me explicaram Jorge *Protodi* e outros *ĩpredu* (homens maduros), podem estar em qualquer lugar, na aldeia, na mata, nas montanhas ou até na cidade, mas sua principal morada atual é dentro das montanhas da serra do Roncador e no mato.

Entre os *Waiapariwa* estão os *duplos* de cada ser humano, aos quais os *ĩpredu* fizeram referência ao dizer que “tudo que existe aqui, existe lá”.

Retornei a conversa de antes de ontem com o Jorge Protodi. Entre outros assuntos ele me explicou que tem duplos de cada pessoa num outro mundo, outro Jorge, outro Paulo, outro Arthur, e eles acompanham a gente, são os Waiapari'wa. Às vezes, no mato, eles aparecem e podem ser vistos. Por exemplo: numa caçada o grupo se divide, uns vão por um lado, outros pelo outro, “aí, lá na frente você encontra o Paulo, sabendo que o Paulo foi pro outro lado. ‘Mas o Paulo ta lá atrás!’ _ alguém já fala. Dá até medo, aí você sabe que é o Waiapari'wa.

Se alguém consegue ir até os *Sare'wa*, adentrar em seu mundo a partir de um encontro na mata ou em sonhos, então pode vê-los como *são*, como pessoas

¹² Eid (2002) transcreveu relatos de anciãos *A'uwẽ*, da comunidade de Pimentel Barbosa; entre eles, há uma narração do mito que conta com detalhes esse surgimento do povo *Sare'wa* (2002, p.107), do qual também ouvi uma versão resumida, quando em estadia na aldeia *Etenhiritipa*. Outra transcrição do mesmo mito pode ser vista em *Sereburã* (et al, 1998, p. 38).

daqui. O duplo, como exemplificado por *Protodi*, pode ser visto por outras pessoas na mata ou em outros lugares, independentemente do humano “equivalente” também estar lá, portanto, apesar de estar vinculado à pessoa, não está dentro do corpo, nem preso a ele. Jorge, em outra situação, comentou que há dois duplos de cada pessoa, porém não tive maiores informações quanto a isso¹³.

Outra situação em que ouvi explicações a respeito dos *duplos* foi depois de contar a amigos *A'uwẽ* sobre um sonho que eu mesmo tive. Naquele sonho, eu parecia estar simultaneamente vivenciando, assistindo e criando-dirigindo os fatos, como se fosse ao mesmo tempo personagem e expectador-diretor de um filme. Em uma das situações do sonho

(...) após sair da aldeia na qual eu estava hospedado, fui subindo uma rampa de estação que parecia de metrô, estava com adereços corporais daquele povo do sonho, meus amigos. Antes de chegar ao metrô, dois rapazes altos, um moreno, mulato e outro bem branco, loiro, foram hostis comigo, me provocavam e vieram para cima, para brigar. Eu tinha que me proteger e lutar com eles. Venci, eu parecia controlar o tempo e os movimentos do sonho naquele momento, para vencê-los, como se eu fosse não apenas um personagem, mas também um criador-diretor-espectador daquele filme-sonho; podia ver a cena e planejá-la, como se estivesse fora.

Jorge Protodi usou a situação do sonho para exemplificar algo que eu estava tentando entender a respeito da relação entre a pessoa e seu *duplo*, fazendo uma relação que eu não tinha imaginado: “o ‘Arthur’ que estava brigando com os dois homens é como se fosse o ‘verdadeiro’ [humano], o outro [que observava, dirigia, e me fazia ganhar a luta] era o *Waiapari'wa*”. Além de esclarecer que os *Waiapariwa* podem interferir na realidade sem serem vistos, a explicação de *Protodi* demonstra a predisposição, comum aos *A'uwẽ*, de lidar com os sonhos como experiência de aprendizado e referencial de conhecimento. Relatos desse mesmo *ĩpredu*, a respeito de encontros com os *Sare'wa* permitem uma aproximação um pouco maior com as concepções *a'uwẽ* a respeito desse *povo que não se deixa ver*.

¹³ Segundo Cesarino (2009) nas concepções ameríndias “Há sempre uma divisão entre o corpo e ao menos duas almas ou duplos – uma que se transformará em fantasma ou espectro após a morte, outra que terá um destino especial, celeste em muitos casos. O corpo, porém, não é um feixe fisiológico tal como o concebido pelos médicos ocidentais, mas uma espécie de invólucro, de envelope, carcaça, pele ou roupa que abriga as almas de aparência humana” (2009, p.1).

Protodi contou também sobre um dia, quando era menino, em que estava no mato, com dois outros Xavante, e encontraram José Guimarães, seu irmão, que sabiam que tinha ficado na aldeia. Os meninos que o acompanhavam ficaram com medo. “o José ta lá na aldeia, eu vou é voltar pra lá”, e voltaram correndo. Jorge ficou, José falou com ele, lhe deu uma moeda, depois sumiu. Ele era pequeno, tinha uns dez anos. Depois, já grande, ele encontrou cinqüenta reais na serra, acha que foi o mesmo Sare’wa, duplo do seu irmão, que deixou lá o dinheiro. Comentou também de um assalto a banco que teve na cidade e que a polícia não conseguiu pegar ninguém, atirou, atirou, mas não acertou ninguém e todos conseguiram escapar, sumiram. Não entendi bem, mas parece que os Waiapari’wa também estavam lá, o dinheiro, segundo Jorge, provavelmente foi dividido depois. Disse que não tem certeza se foram os Sare’wa, mas provavelmente sim.

Depois, contou que há alguns anos atrás houve a proposta e tentativa – por parte de órgãos governamentais – de fazer uma hidrovia no Rio das Mortes. Os xavantes estavam contra. As obras foram iniciadas, mas depois apareceram misteriosamente destruídas. Um branco disse ter visto um Xavante grande e forte bem no alto, em cima de uma das instalações da construção, um lugar em que era muito pouco provável que alguém conseguisse subir. Depois, quando subiram lá, estava tudo quebrado, destruído, e não encontraram ninguém, não sabem como o Xavante conseguiu quebrar as coisas, muito menos como subiu ou desceu de lá. Foram os Waiapariwa.

Ele falou também que, esses dias, num warã em que eu estava, o Josias comentou um acontecimento de uma caçada: ele matou uma anta e, quando foi cortá-la, sua faca tinha sumido, não achava em lugar nenhum. Depois os Sare’wa devolveram, mas de uma forma inusitada: Josias achou a faca dentro do bicho.

Parece-me possível dizer que, semelhante ao que Viveiros de Castro (2006, p.11) concluiu acerca da noção de *espírito* entre outros povos indígenas, mais do que “seres” a partir dos quais derivam denominações, os Sare’wa também se configuram como uma *categoria* ou *qualidade* a qual se pode vincular vários eventos-imagens-sons que apresentem aspectos que o caracterizam como ação dos *espíritos*. Sare’wa parece também ser uma espécie de *oposto-complementar* do “humano”: “quando pra gente é noite pra eles é dia”, inversões-complementaridades desse tipo permeiam as exegeses a’uwẽ a respeito desse *povo-espírito*:

Num dia de chuva, Supretaprã me chamou a atenção para reparar que primeiro tem um vento que parece vir de várias direções, num “crescendo” de intensidade, até que

*começam as gotas d'água, o que é muito semelhante, como ele frisou, ao modo que o fogo vai se espalhando no mato ralo do cerrado nas caçadas de fogo*¹⁴. Então, explicou que “o que pra gente é vento e chuva, para eles [os Sare'wa] é caçada de fogo”.

Dia-noite, tempestade-caçada de fogo, humano-Sare'wa, são exemplos do que estou entendendo como oposição-complementaridade¹⁵. Isso me remete também à apontamentos de Lima (1996) sobre o perspectivismo entre os Juruna:

[...] o que se observa é um regime binário: tucunaré/cadáver, carniça/moqueado, água/sangue, puba seca/carne humana podre, humanos/porcos e assim por diante. Estas categorias sendo objeto de uma disputa entre os humanos e alguma outra categoria de alteridade.

Podemos dizer que os exemplos *a'uwẽ* também remetem a um regime binário, (dia-noite, tempestade/caçada de fogo, humanos/*waiapariwa*), mas, nesse caso, tratam da relação entre humanos e um povo-espírito e há mais marcadamente a relação de complementaridade, como entre dia e noite, ou água (tempestade) e fogo (da caçada). Até onde pude conhecer das concepções *a'uwẽ*, nada ouvi que indicasse diretamente disputas pela *apropriação do ponto de vista* e da palavra, como no caso Juruna (LIMA, 1996), mas, semelhante a isso, ouvi relatos sobre homens que tiveram que se justificar ou negociar com os *Sare'wa* para poderem retornar às suas casas após terem conseguido adentrar o mundo daquele povo-espírito em sonhos ou em encontros na mata.

Tentando compreender se há diferença entre *Sare'wa* e *alma dos mortos*, certa vez perguntei a um *ipredu* (homem maduro): “Quando a pessoa morre, ela vira *Sare'wa*?”; a resposta foi “Não, ela já estava lá [entre os *Sare'wa*], ai fica só o *Sare'wa*”. A resposta faz menção aos duplos de cada pessoa e, até certo ponto, parecia contemplar a questão. Porém, quando Nilo *Sereraruiwẽ* contou um sonho com um tio falecido não disse que era um *Sare'wa*, apenas que era o tio que morreu. Enfim, a diferença entre os mortos e os *Sare'wa* não ficou tão clara e, desde então,

¹⁴ As caçadas de fogo se caracterizam por uma técnica de caça na qual os *a'uwẽ* ateiavam fogo em dois lados de uma área aproximadamente circular da mata; o vento vai fazendo o fogo se espalhar e os bichos ficam correndo, assustados, dentro do espaço delimitado pelas chamas e tentando escapar das barreiras de fogo e fumaça, então é possível abatê-los com mais facilidade. Acompanhei uma caçada desse tipo em Julho de 2006.

¹⁵ Tais inversões remetem também ao que “Lévi-Strauss batizou de reciprocidade de perspectivas entre natureza e cultura” (LIMA, 1999, p.128), idéia revisitada e discutida por Lima (1999) e que demonstra que, no conhecimento mítico indígena, “Sempre, a natureza imita o mundo da cultura, mas ao inverso” (Lévi-Strauss citado por Lima, 1999, p. 129).

ficou nítido que compreender melhor tudo isso é uma busca que não se consumará neste estudo. É difícil compreender e descrever com exatidão as concepções sociocósmicas *a'uwẽ*, pois isso demandaria um tempo de convivência em suas aldeias bem maior do que o possível no breve período de uma pesquisa de mestrado.

A compreensão acerca dos *espíritos* com os quais os *A'uwẽ* convivem se tornou ainda mais complexa quando deparei com outra denominação, *Hoimana'u'õ*, que ora parecia se aproximar da concepção de *Sare'wa*, ora se vincular a parentes falecidos ou a ancestrais imortais. As possíveis distinções entre estes (*Sare'wa*, mortos e ancestrais), que talvez delimitem tipos diferentes de *espíritos*, ainda não ficaram completamente claras para mim. É possível traçar alguns comentários e hipóteses a partir de fontes bibliográficas consultadas. Missionários salesianos, no que me parece uma adaptação a concepções cristãs, traduziram *Hoimana'u'õ* como “Deus” (cf. Lachinitt, 2003, p.32). No dicionário português-xavante (Lachinitt et al, 1989), editado também pelos salesianos, à palavra *Deus* vinculam também os termos *dapoto'wa*, que pode ser traduzido como *criador*; *dahipai'wa*, “chefe, senhor” (Lachinitt, 2003, p.43) e a expressão “Re Ìhoimana U'õsi Mono” (Lachinitt et al, 1989, p.40), que pode ser traduzida como *aquilo que está presente sempre, continuamente e em todo o lugar*, enfim, *onipresente* (tradução minha), uma das atribuições cristãs para *Deus*.

Outras possíveis traduções para *hoimana'u'õ* são “os que existem sempre”, “imortais”, “ancestrais imortais”. É a partir de traduções como essa que tal categoria é abordada por Graham (1990 e 2003). Tal autora nos permite compreender também que anciãos *a'uwẽ*, quanto mais idosos, vão sendo equiparados aos *Hoimana'u'õ*; porém não basta o envelhecimento para que isso ocorra, a aproximação da identidade social do ancião com os ancestrais imortais se dá, por exemplo, a partir do papel, de observação e orientação, que esses homens idosos desempenham no desenvolvimento dos rituais, e da forma de seus discursos nas reuniões masculinas (GRAHAM, 1990, pp. 254-259); tais falas incluem relatos de encontros e interações oníricas com os *Hoimana'u'õ*. É possível sugerir também que, após sua morte são, então, definitivamente considerados *Hoimana'u'õ*. No entanto, não tenho dados para averiguar se essa mesma categorização vale para a *alma* de outros mortos (independente de sexo e idade).

Considerando a explicação _ dada por um homem *a'uwẽ* _ de que o duplo *Waiapariwa* existe, em uma *outra dimensão* e, de certa forma, independentemente do humano vivo, de modo que pode transitar e ser visto mesmo sem a presença deste último, e a hipótese de que há uma diferenciação entre as categorias de *Sare'wa* e *Hoimana'u'õ*, parece-me plausível, então, pelo menos para o caso dos anciãos identificados com os ancestrais imortais, a seguinte síntese: quando a *pessoa* está viva existe o *ser* que a gente vê e percebe constantemente e, paralelamente, existe o duplo *Waiapariwa* (*Sare'wa*) que, na maior parte do tempo, não se deixa ver; portanto, antes de o humano se tornar *Hoimana'u'õ* coexiste paralelamente humano e *humano-outro* (duplo *Sare'wa*), de certa forma compondo uma mesma *pessoa*. Então, quando morre o que estou chamando de *pessoa*, não há mais *ser humano*, após essa *transformação*, marcada pela morte, a *pessoa* se torna *Hoimana'u'õ*; o que torna possível conjecturar que *Sare'wa* componha uma categoria que, de certo modo, está num território de vizinhança entre humano (vivo) e *Hoimana'u'õ* (imortal, pós-morte). Ainda assim, convém frisar que tais formulações são apenas hipóteses, e que pretendo aprofundar os estudos referentes a este assunto em futuras pesquisas de campo.

2.2 OS ANIMAIS JÁ FORAM A'UWË

A interação de humanos com outros animais, outros povos-espíritos, e seus particulares pontos de vista, é uma característica fundamental das vivências xamânicas indígenas, tanto no que diz respeito à prática da caça, como às experiências oníricas e musicais. Entre os *A'uwẽ* são também os bichos que cantam muitas das músicas ouvidas nos sonhos. Os animais, como *Supretaprã* explicou, “já foram gente, já foram *a'uwẽ*”, são descendentes da primeira “geração espiritual”, da época em que o fogo ainda pertencia à onça, o avô onça¹⁶. As pessoas daquele tempo se alimentavam de madeira podre, e, depois que roubaram o fogo do avô onça, transformaram-se para sempre em animais. (cf. SEREBURÃ et al., 1998, p.51). É notável no conhecimento mítico *a'uwẽ* referente à criação, a postulação de ancestrais comuns para humanos, outros animais e plantas, de modo que se pode

¹⁶ Há uma transcrição do mito do fogo e da onça no livro *Wamrême Za'ra* (SEREBURÃ et al., 1998, p.51).

dizer que um representa para os outros um elo com sua ancestralidade, o que rompe com qualquer ideia de linearidade evolutiva. Estes ancestrais tinham o poder da transformação, viviam num tempo em que não havia os animais e vegetais que existem hoje, então, alguns deles se transformaram em bichos e plantas para alimentar as próximas gerações. Essas explicações, que me foram dadas pelo cacique *Supretaprã* - da aldeia *Etenhiritipa* -, permitem entender que os seres humanos atuais personificam os ancestrais dos animais, e, de outro ângulo, se estes últimos são também antepassados dos atuais humanos e se transformaram em bichos, então, os atuais animais são também, para os humanos *a'uwě*, um ponto de contato com seus ancestrais. Assim, desenha-se um *intercambio* circular entre humanidade e animalidade que, como mencionado, rompe com qualquer ideia de evolução linear. As interações que a partir disso se instauram entre humanos, bichos, plantas e *espíritos*, nas práticas xamânicas, penso eu, podem então, entre outras possibilidades, serem pensadas à luz da concepção de *devenir* (DELEUZE e GUATTARI, 1997a), considerando que

[...] *devenir* não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O *devenir* nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O *devenir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes [...] cessa de ser uma evolução filiativa hereditária para tornar-se antes comunicativa ou contagiosa (1997a, p.19).

As relações dos animais entre si e do homem com o animal já foram abordadas de diferentes formas na ciência. Sobre isso, pode-se dizer; de forma bastante sintética, e com base na revisão feita pelos autores supracitados; que as noções de *série* e *estrutura*¹⁷, a partir das quais a História Natural concebia as relações dos animais entre si, foram bases de referência para pensamentos que se desenvolveram, posteriormente, nas ciências humanas, a respeito das relações dos

¹⁷ “Segundo uma série, eu digo: *a* assemelha-se a *b*, *b* assemelha-se a *c*..., etc., sendo que todos esses termos remetem eles próprios, segundo seus diversos graus, a um termo único eminente, perfeição ou qualidade, como razão da série. É exatamente o que os teólogos chamavam de analogia da proporção. Segundo a estrutura, eu digo *a* está para *b* como *c* está para *d*, e cada uma dessas relações realiza à sua maneira a perfeição considerada: as brânquias estão para a respiração na água, como os pulmões estão para a respiração no ar [...] É uma analogia de proporcionalidade.

homens com os animais, como o pensamento arquetípico de Jung¹⁸ e o estruturalismo de Levi-Strauss¹⁹. Após tal revisão, Deleuze e Guattari (1997a) sugerem essa outra forma de pensar as relações homem-animal, que, por mais que não seja exatamente equivalente ao pensamento indígena, ajudou-me a refletir a respeito:

Acreditamos na existência de devires-animais muito especiais que atravessam e arrastam o homem, e que afetam não menos o animal do que o homem. [...] Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação [...]. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna 'realmente' animal, como tampouco o animal se torna 'realmente' outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. (DELEUZE e GUATTARI, 1997d, pp.17-18).

O modo indígena de conceber *animalidade* que, como mencionado anteriormente, se faz perceber em seu conhecimento mítico, assim como a noção supracitada, leva a um inevitável redimensionamento da noção de *humanidade*.

¹⁸ “Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas. Precisamente, o animal é inseparável de uma série que comporta o duplo aspecto progressão-regressão, e onde cada termo desempenha o papel de um transformador possível da libido (metamorfose). Todo um tratamento dos sonhos sai daí, pois uma imagem perturbadora estando dada, trata-se de integrá-la em sua série arquetípica. Tal série pode comportar sequências femininas ou masculinas, infantis, mas igualmente sequências animais, vegetais, ou até elementares, moleculares. Diferentemente da história natural, não é mais o homem que é o termo eminente da série, pode ser um animal para o homem, o leão, o caranguejo ou a ave de rapina, o piolho, em relação a tal ato, tal função, segundo tal exigência do inconsciente. [...] No conjunto da obra de Jung, toda uma mimese reúne em suas malhas a natureza e a cultura, segundo analogias de proporção onde as séries e seus termos, e sobretudo os animais que ocupam aí uma situação mediana, asseguram os ciclos de conversão natureza-cultura-natureza: os arquétipos como ‘representações analógicas’” (DELEUZE e GUATTARI, 1997d, p.15).

¹⁹ “Não se trata mais de instaurar uma organização serial do imaginário, mas uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Não se trata mais de graduar semelhanças, e de chegar em última instância a uma identificação do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou posições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. Na instituição totêmica, não se dirá que tal grupo de homens identifica-se a tal espécie animal; será dito o seguinte: o que o grupo A é para o grupo B, a espécie A’ é para a espécie B’. Há aqui um método profundamente diferente do precedente: se dois grupos humanos são dados, tendo cada um seu animal-totem, será preciso encontrar em que os dois totens estão tomados em relações análogas às dos dois grupos [...] Em suma, o entendimento simbólico substitui a analogia de proporção por uma analogia de proporcionalidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997d, p. 16).

Quanto a isso, no que se refere ao contexto amazônico, vale ver o que aponta Vilaça (1996) a respeito do conhecimento *Wari'*:

Se os animais são potencialmente humanos, os Wari' [e outros humanos] são potencialmente presas, de modo que a humanidade não é algo inerente, mas uma posição pela qual se deve lutar todo o tempo. Tudo se passa como se essa lógica sofisticada de predação em mão-dupla tivesse como finalidade principal uma reflexão profunda sobre a humanidade (Vilaça, 2000:64).

Poderíamos dizer também que essa lógica de *predação em mão-dupla* cumpre, de certo modo, uma função ecológica, na medida em que instaura uma organização das relações entre diferentes seres que coabitam o mesmo meio (humanos e animais) baseada em uma forma de ética que se fundamenta na *alteridade*, mesmo em relações de predação. Tal modo de conceber *animalidade* e *humanidade* também tem reflexos perceptíveis em características dos cantos *a'uwẽ*, que são comentadas adiante.

2.2.1 “BICHO QUE NÃO É BICHO”

Vale lembrar também que os animais que os *A'uwẽ* encontram na mata nem sempre são apenas animais, eles podem ser *Sare'wa* transformados ou “vestidos” de animais. Afinal, como mencionado anteriormente, os *Sare'wa* existem desde o tempo dos ancestrais *A'uwẽ* e, assim como eles, também podem se transformar e aparecer em forma de bichos e árvores.

‘Os *Sare'wa* podem mudar em duas maneiras, transformando-se em animais, árvores, ou vestindo roupas de animais. Roupas nós falamos *zazahõ*. *Da'uza* é roupa sua. (...) *Sare'wa* faz isso, às vezes ele se veste para te assustar, ver se você é homem. É roupa, igual onça, todos os bichos, eles imitam de vestir. Eles se transformam em bando de jaburu e fazem voar. (...) O *Sare'wa* pode fazer isso para enganar. Ele usa da máscara e se transforma em bicho, ou em árvore, ele pode tudo isso’ (Sereburã e Serezabdi in EID, 2002:137).

A noção de *roupa (da'uza)*, presente nestas falas de anciãos *a'uwẽ*, são comuns também em concepções de outros povos ameríndios e relacionam-se diretamente com a noção de *corpo*:

Todos os corpos, o humano inclusive, são concebidos como vestimentas ou envoltórios; mas jamais se vêem animais assumindo a veste humana. O que se acha são humanos vestindo roupas animais e tornando-se animais, ou animais despindo suas roupas animais e revelando-se como humanos. A forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo nu primordial – a ‘alma’ do corpo” (VIVEIROS de CASTRO, 2002, p.389).

Tais concepções se refletem nas relações estabelecidas com os animais, por exemplo, nas caçadas, mas, também, no modo de identificar encontros com *Sare’wa* transformados em animais. Na aldeia *Etenhiritipa* ouvi alguns relatos sobre encontros desse tipo,

Jorge contou de uma vez que encontrou os Waiapari’wa transformados em queixadas, e outra vez em onça. Ele certificou que eram os espíritos porque o comportamento era completamente diferente do dos animais comuns, “de verdade; mesmo batendo palma, jogando pedra, o bicho não corre, fica por ali, tranqüilo”. Foi assim uma vez que viu a onça e, mesmo que fizesse barulho e mexesse com ela, ela nem ligava. Outra vez, conforme contou, um Waiapari’wa em forma de preá correu na direção dele no mato, derrubou-o, subiu em seu peito, depois correu pro mato e sumiu, “os bichos normais não fazem isso, quando veem o caçador, já correm, fogem”.

Esse reconhecimento do *Sare’wa* transformado em animal, ou seja, o bicho que não é somente bicho, e que então se comporta de forma diferente, evoca a noção de que aquele animal pode ter a forma humana como um *corpo dentro do corpo*; afinal, explicam que os *Sare’wa* são como os humanos *a’uwě*, com a diferença de que raramente se deixam ver e têm o poder de transformação. Além disso, remete-me, novamente, ao que Deleuze e Guattari (1996) falam a respeito de neo-evolucionismo e devir:

O neo-evolucionismo parece-nos importante por duas razões: o animal não se define mais por características (específicas, genéricas, etc.), mas por populações, variáveis de um meio para outro ou num mesmo meio; o movimento não se faz mais apenas ou sobretudo por produções filiativas, mas por comunicações transversais entre populações heterogêneas. Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua

consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a 'parecer', nem 'ser', nem 'equivaler', nem 'produzir' (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.19).

O que me leva a sugerir que, naqueles momentos narrados por *Protodí*, o bloco de devir entre animal-*sare'wa* e humano (*a'uwë*) pode ser percebido como sensação de vizinhança e familiaridade, o que possibilita que o animal seja identificado como onça que não é onça ou preá que não é preá, enfim, bicho que não é bicho, pois é um *Sare'wa*.

2.3 TEDE'WA, OS DONOS

É importante observar também, no que se refere às relações com animais, plantas e com fenômenos da natureza, que há homens pertencentes a linhagens patrilineares que desempenham papéis específicos. Pode-se dizer que eles são uma espécie de autoridade no que se refere a conhecimentos sociocósmicos específicos e podem ser mais evidentemente equiparadas aos que têm sido tratados como *xamãs* ou *pajés* em estudos sobre outros povos²⁰. São os *tede'wa* (donos), detentores de saberes ritualísticos específicos que possibilitam a interação com animais, plantas ou fenômenos dos quais são considerados “donos”²¹. A atribuição de *tede'wa* segue, geralmente, a linhagem patrilinear, porém, seus saberes e funções podem ser passados a um sobrinho caso o homem não tenha filhos ou não considere seus filhos aptos a exercerem a função que será herdada; portanto, apesar de prioritariamente patrilineares, podem também ser eletivas. Convém frisar que tal nomeação, traduzida como “dono”, não designa exatamente uma relação de propriedade, antes, é equivalente ao que Figueiredo (no prelo) constata a respeito do “dono” da flautas de Jurupari, dos Baré: “longe de implicar uma relação de posse ou propriedade sobre os objetos/instrumentos/animais, nesse caso a categoria aponta

²⁰ Nas palavras de Eliade (2002, p. 20) “os xamãs são seres que se singularizam no seio de suas respectivas sociedades por certos traços que, nas sociedades da Europa moderna, representam marcas de ‘vocaçãõ’ ou, pelo menos, de ‘crise religiosa’”. Vale frisar também que esse termo é análogo de “pajé”, derivada por sua vez de termos das línguas tupi-guarani também utilizados na referência a tais especialistas. Cada uma das línguas ameríndias possui seus termos equivalentes, em qualquer parte dos três continentes” (CESARINO, 2009, p.1).

²¹ Quanto à noção de “dono” em concepções e referenciais míticos de outros povos indígenas, vale consultar Fausto (2008) e Figueiredo (no prelo).

para a condição de guardião dos instrumentos sagrados e, conseqüentemente, de certas capacidades xamânicas” (idem, p.3).

Alguns exemplos de *tede'wa* são o *wahi'tede'wa* ou *dumã'tede'wa* (dono da cobra), o *wamarĩ'tede'wa* (dono do *wamarĩ*, um tipo de madeira), o *wahub'tede'wa* (dono do tempo ou clima), o *uhõ'tede'wa* (dono do queixada), o *õ'tede'wa* (dono do rio, das águas correntes) e o *simiõ'tede'wa* (dono do veneno)²². Durante o tempo que passei na aldeia *Etenhiritipa*, pelo que pude observar, a atuação destes *donos* foi pouco intensa no dia-a-dia²³.

Nessa aldeia, relativamente nova, há representantes de poucas linhagens de *tede'wa*, de forma que, em algumas situações, recorrem aos de outras aldeias. Um dia acompanhei os homens numa empreitada pela mata para procurar um bando de queixadas, que tinha sido avistado atravessando a estrada; saímos bem cedo e passamos praticamente a manhã e tarde inteiras na mata; ao retornarmos, sem ter encontrado nenhum animal, ouvi dois comentários a respeito: primeiro, que não era mesmo um momento ideal para caçar, afinal, ninguém havia sonhado algo que sinalizasse êxito para tal empenho. O outro comentário foi que, da próxima vez em que fossem à aldeia vizinha, pediriam a um parente que é *uhõ'tede'wa* para fazer os queixadas passarem nas imediações de *Etenhiritipa*. Na caça de anta e de queixadas é possível contar com a atuação ritualística desses xamãs – *utõ'tede'wa* (dono da anta) e *uhõ'tede'wa* (dono do queixada) – para ter êxito. Lima (1996, p. 22) descreve algo semelhante a respeito dos Juruna: “comparada com a de outros animais, a caça de porcos apresenta um simbolismo a mais: os Juruna situam-na no campo de ação do xamã. Quem estiver com desejo de comer dessa caça pode, diz-se, pedir ao xamã para atrair porcos” (LIMA, 1996, p. 22). A autora comenta também que há, entre os porcos, um porco-xamã (1996, p. 23); entre os *A'uwẽ* não ouvi nada semelhante, porém, lembraram que entre os *Sare'wa* há os mesmos tipos de *tede'wa* (donos) que entre os humanos *a'uwẽ*. Caso semelhante a este último, ocorre com os Ikpeng, segundo Rodgers (2002), há, entre eles, espíritos “‘mestres de animais’ com quem o xamã pode negociar a liberação de presas de caça” (2002, p. 113).

²² Mais informações sobre cada “dono” e suas atividades específicas podem ser vistas em Giaccaria e Heide (1972, p. 107).

²³ Uma hipótese é que isto esteja ligado a alterações instauradas tanto pela demarcação de territórios de reserva, como pela absorção de novas tecnologias. Tais alterações interferem diretamente na realização de expedições de caça e coleta, que hoje são menos freqüentes, mais curtas e contam com a utilização de automóveis, e podem, certamente, estar entre as causas da redução da intensidade de outras práticas xamânicas.

Não seria possível, neste trabalho, aprofundar a investigação acerca da atuação dos diferentes tipos de *donos a'uwẽ*; no entanto, retomo adiante discussões a respeito de um deles, os *wamañ'tede'wa*, que, em algumas comunidades, desempenham papel de destaque no que se refere às atividades oníricas.

2.4 APRENDIZADO XAMÂNICO

O modo de organização social *a'uwẽ*, rege também o que podemos entender como aprendizado xamânico. Portanto, para tentar descrever os processos de construir e compartilhar conhecimentos vinculados às concepções cosmológicas, oníricas e musicais que fazem parte do xamanismo *a'uwẽ*, vale esclarecer inicialmente alguns aspectos gerais de sua vida, que norteiam a realização de todas as atividades coletivas e se refletem em alguns dos relatos transcritos. É fundamental compreender, por exemplo, as diferenciações de categorias de idades, classes de idade, grupos de gerações e clãs. Tento então descrever, a partir daqui, características gerais da organização desta sociedade e dos processos de construção de conhecimento que se desenvolvem nesse contexto – aspectos mais especificamente ligados às práticas musicais são abordados nos próximos capítulos.

2.4.1 Idades

As fases etárias – convencionalmente chamadas, em estudos antropológicos, de *categorias de idade* – são organizadas e denominadas de forma diferente para homens e mulheres. Para os homens as categorias são: *ai'utépre*, *ai'uté*; *watebréme*; *ai'hepudu*; *wapté*; *ritéi'wáté*, *ritéi'wa*; *ĩpredupté*, *ĩpredu*; *ĩhi*.

Ai'utépre são os recém-nascidos; *ai'uté*, os bebês e meninos ainda bem novinhos, aproximadamente até dois anos. *Watebréme*, já andam, correm e brincam pela aldeia, aproximadamente entre dois e sete anos. *Ai'hepudu*, um pouco maiores, aproximadamente entre sete e onze anos. Depois são *wapté*, quando então todos os meninos da mesma geração vão morar juntos, fora da casa dos pais, numa casa construída especialmente para eles e denominada *hõ*. Essa é a fase mais regrada

da vida dos meninos, dura aproximadamente cinco anos e corresponde, aproximadamente, ao que denominamos puberdade. Nesse período, eles não podem falar com as mulheres que não sejam sua mãe e irmãs, nem olhar em seus olhos; eles são o centro da atenção dos homens mais velhos e aprendem o que é fundamental para se tornarem adultos e constituírem suas próprias famílias. Pouco antes de saírem do *hõ*, vivenciam a furação de orelhas, então passam a ser chamados de *ritéi'waté*. Depois, são *ritéi'wá*, os iniciados à vida adulta, quando saem do *hõ*, retornam a casa dos pais e reencontram oficialmente as moças que serão suas futuras esposas, com as quais podem começar a “namorar”, se ela já tiver menstruado; em breve se casarão. Nessa fase, ainda não saem completamente do estado de liminalidade em que estavam quando eram *wapté*. Ainda não participam das reuniões diárias dos homens maduros, que ocorrem no centro da aldeia, no início da manhã e no final da tarde. Os *ritéi'wa* utilizam este espaço central durante as madrugadas, boa parte da qual passam acordados.

Ïpredupté são os “adultos novos”, quando já têm esposa e, junto com elas, atuam como padrinhos (*danhohui'wa*) dos meninos *wapté*, o que significa que são responsáveis por boa parte do aprendizado de seus afilhados durante essa fase, inclusive quanto à prática de *pegar cantos*. Trato adiante sobre as interações de padrinhos e afilhados no que se refere ao que podemos compreender como aprendizado musical. Após atuarem como *danhohui'wa*, os homens são *ïpredu*, homens maduros, que se reúnem diariamente no *warã* e são autoridades na deliberação e administração das atividades da aldeia. Por fim, *ïhi*, são os anciãos, autoridades na tomada de decisões e principal referência no que se refere ao conhecimento sobre os povos-espíritos e sobre os rituais *a'uwě*.

Entre as mulheres, as categorias têm semelhanças, mas não são as mesmas, nem são exatamente equivalentes²⁴, pois, enquanto que para os homens há demarcações construídas por meio de ritos de passagens, para as mulheres a maiorias dessas diferenciações são dadas pelo desenvolvimento do corpo e fatos da vida, como o crescimento dos seios, a primeira menstruação, o casamento e a gravidez. No início da vida, a denominação é igual à masculina, *ai'utépre* para os

²⁴ Estas características da diferenciação e denominação de fases etárias *a'uwe* já foram abordadas em diversos outros trabalhos, por exemplo os de Maybury-Lewis (1984), Lopes da Silva (1986), Giaccaria e Heid (1972 e 2000) e Cerqueira (2010).

recém-nascidos e *ai'uté* até, aproximadamente, dois anos de idade. A partir daí, as denominações são: *ba'õno*; *azarudu*; *soimbá*; *adabá*; *pi'õ*; *pi'õ ïhi*.

Ba'õno, aproximadamente entre dois e oito anos, enquanto os seios ainda não começaram a crescer. *Azarudu*, aproximadamente entre oito e treze anos; é nessa fase que os seios crescem e vem a primeira menstruação; nessa idade, ela passa a poder receber o rapaz com quem se casará, para começarem a namorar, toda a noite, em sua casa. O termo *Soimbá* já foi traduzido como “noiva” (LACHINITT, 2003, p.88) e designa a moça pouco antes de se casar. *Adabá* são as moças que já se casaram, mas ainda não têm filhos. *Pi'õ* são as mulheres maduras, que já têm filhos, juntamente com os *ïpredupté* são madrinhas (*danhimnhohu*) dos *wapté* e, depois, como os *ïpredu*, são autoridades na comunidade. *Pi'õ ïhi* ou *ïhiré* são as mulheres idosas; geralmente, têm netos, e são importantes referências no que diz respeito ao conhecimento sobre o povo *A'uwê*; segundo informantes da aldeia *Etenhiritipa*, são também as melhores narradoras de mitos e histórias antigas.²⁵

A organização de praticamente todas as interações sociais *a'uwê* está profundamente vinculada a estas diferenciações etárias e à organização dual, da qual trato a seguir.

²⁵ Vale fazer alguns esclarecimentos a respeito dos termos que designam as fases de idade: pelo que pude compreender, as denominações *ritéi'waté* e *ïpredupté*, mais do que categorias de idade distintas, podem ser entendidas como qualificação/diferenciação dos homens que acabaram de entrar em uma nova fase de idade (*ritéi'wa* ou *ïpredu*). Assim, compreende-se que, para o ingresso definitivo em algumas classes de idade há um período intermediário sinalizado pelo acréscimo de um sufixo ao termo que a designa: logo que os *wapté* têm as orelhas furadas, mas ainda não saíram do *hö*, passam a ser *ritéi'waté*. De forma semelhante, quando os *ritéi'wa* se tornam *dañohui'wa* (padrinhos dos meninos duas gerações mais novos) – experiência pela qual têm que passar para se tornarem de fato homens maduros (*ïpredu*) – passam a ser *ïpredupté*. O sufixo “*té*” designa exatamente “novo, cru, não maduro” (LACHINITT, p. 2003). Outra observação é que *ai'uté* é uma designação genérica semelhante a *criança*, usada tanto para meninos como para meninas e provavelmente pode ser usada também para se referir às crianças *ba'õno* ou *watebremiti*. Assim, os bebês, que ainda não são *watebremiti* ou *ba'õno*, são chamados apenas de *ai'uté*, ou, quando recém-nascidos *ai'utépré*. O sufixo *pré*, geralmente significa *vermelho*, nesse caso, provavelmente ou tem o mesmo sentido do sufixo “*té*” ou, outra hipótese, é que faça referência à cor do bebê ao nascer. A denominação *ïhi* também pode ser entendida mais como uma qualificação do que uma categoria distinta, um homem adulto idoso é um *ïpredu ïhi* e uma mulher idosa é uma *pi'õ ïhi*. Para designar *homem*, há também o termo genérico *aibö*, também usado de forma semelhante à gíria brasileira *cára*. Eid (2002, p. 52) registra outra denominação feminina: “com a chegada dos filhos, passa a ser referida como araté, que vai dos 23 aos 60 anos, podendo assumir funções de madrinha e participar nos ritos”, não pude, no entanto, obter maiores informações sobre essa denominação. No que se refere às denominações de mulheres e homens maduros, Maybury-Lewis (1984, p.203) observa que “Em determinado nível de contraste, então, *pi'õ* significa “mulher” em oposição a “homem” (*aibö*); em outro nível, significa “mulher madura”, em oposição a “mulher imatura” (*adabá*, *tsoimbá*, etc.). Da mesma forma, *ïpredu* refere-se apenas aos homens maduros, em contraste com qualquer pessoa imatura do sexo masculino. Em um contexto diverso, uma mulher que seja *pi'õ* pode ser designada como *ïpredu* (madura). Nesses casos, o que se está diferenciando são as pessoas maduras (independentemente de seu sexo), de um lado e, de outro, as pessoas imaturas (independentemente de seu sexo)”.

2.4.2 Dualidades

Disputas entre grupos opostos, semelhante a do sonho de Valmir, estão presentes na forma de organização da sociedade *a'uwẽ*, de modo geral, e em diferentes atividades rituais. Uma organização dual – característica comum entre os povos classificados como Jê – permeia todas as interações e atividades sociais e se configura a partir de classificações que diferenciam duas metades; o que se faz perceber, por exemplo, na organização do espaço e das casas da aldeia, na localização de objetos rituais e na diferenciação de dois grupos de pessoas nas caçadas e corridas rituais. Primeiramente, estão divididos em dois grandes clãs patrilineares: *Porizaôno*, que significa “girino”, e *Õwawê*, “água grande”²⁶. Os casamentos, por exemplo, se fundamentam numa concepção de complementaridade entre os clãs, sendo interdito o casamento entre pessoas do mesmo clã; se a moça é *Õwawê* seus pais escolherão para ela um marido *Porizaôno*.

Além desta definição clânica patrilinear, cada geração recebe uma denominação pré-determinada, que, em estudos antropológicos, se convencionou chamar de *classes de idade*. São oito classes divididas em dois grupos de quatro: *Tirówa* (carrapato, flecha de taquara ou lugar da flecha), *Abare'ú* (pequi ou tronco de pequi), *Anhanorowa* (fezes ou lugar da bosta) e *Aí'rere* (guabiroba amarga, um tipo de palmeira) em um dos grupos; e *Nozôú* (milho xavante preto ou sabugo de milho), *Sadaro* (mormaço, bafo quente), *Hõtörã* (“peixe riscado”, um tipo de peixe), *Etêpá* (pedra grande ou comprida)²⁷ no outro. A atribuição do nome para cada geração se dá de forma alternada, uma geração com uma denominação de um grupo e a próxima com uma denominação do outro, seguindo a ordem acima apresentada. Suponhamos, por exemplo, que a geração atual de crianças é *Sadáró*; as próximas serão *Anhanorowa*; os seguintes *Hõtörã*, depois *Aí'rere*, *Etêpá* e assim

²⁶ Tais características estruturais da sociedade *a'uwẽ* já foram descritas no trabalho de Maybury-Lewis (1984). Este autor, e também os salesianos Giaccaria e Heide (1972, p. 101), apontam a existência de três clãs, o terceiro seria *Topdató* ou *Tòb'ratatò*. Porém, lideranças da aldeia *Etenhiritipa* disseram que *Topdató* ou *Toptató* é apenas a denominação dos organizadores de algumas festas-rituais, como o ritual de nominação das mulheres, que há algum tempo já não é realizado (cf. EID, 2002, p. 47).

²⁷ As traduções aqui apresentadas são uma interseção do que está apresentado em Lachnitt (2003); Eid (2002, p. 48) e Cerqueira (2010, p. 43). A ordenação das classes de idade em cada grupo não é idêntica em todas as comunidades *a'uwe*; a forma que apresento aqui é como está configurada na aldeia *Etenhiritipa* e na maior parte das comunidades da reserva Rio das Mortes, e foi explicada por Gilson *Romôpre* Xavante – professor da escola da aldeia – durante minha estadia de 2006.

sucessivamente, alternando entre os dois grupos. A essa alternância estão vinculadas funções pré-determinadas que as pessoas de cada geração exercem no sentido de compartilhar conhecimentos e zelar pelo aprendizado das pessoas das gerações mais novas, como veremos adiante. O período de tempo entre uma denominação/geração e outra é de aproximadamente cinco anos; o que equivale também ao tempo da fase de liminalidade pelo qual os rapazes *wapté* passam antes de serem iniciados à vida adulta. No começo dessa fase etária (*wapté*), são associados oficialmente a uma das oito classes de idade (nome de geração). Como ao todo são oito denominações, aproximadamente a cada quarenta anos retorna um nome de geração. Quando isso ocorre, as duas gerações separadas por esse intervalo de tempo são diferenciadas pelo acréscimo do termo '*rada* (ou *brada*) à denominação da geração mais velha, como sufixo – por exemplo, *hötörã'rada* – esse termo pode ser traduzido como *primeiro, antigo, velho* (LACHNITT, 2003, p. 56).

A diferenciação dual é perceptível também na organização do espaço e dos objetos de alguns rituais. Em alguns desses casos, essa divisão se dá a partir dos clãs e, em outras, baseada nos dois grupos de geração. Uma das diferenciações perceptíveis, por exemplo, é a seguinte: objetos de uma das metades localizados no lado que o Sol nasce e da outra no poente. Essa diferenciação nascente-poente vale, por exemplo, para o lado em que é construído o *hō* (casa dos *wapté*) de cada geração, como registrou Cerqueira (2010): “para os (1) *abareu, tirowa, ai'ere e anorowa*, constrói-se a casa do lado nascente do sol e para os (2) *sadaro, nozōu, etépá e hötörã*, a casa é construída do lado poente (2010: 44)”.

A organização dualista se expressa na língua *a'uwẽ*, por exemplo, nas categorias *waniwimhã* (que pode ser traduzida como “nós”), usada para se referir aos pertencentes à mesma metade, e *watsire'wa* (“eles” ou “os outros”) para os da outra metade (cf. SOARES, 2008, p. 8). Também podem ser usadas outras expressões; no relato do sonho, por exemplo, Valmir *Serewa'omowe* se refere ao grupo de pessoas da metade oposta a sua com o termo *ĩ'niwada'wahã* (ver transcrição, p.35).

2.4.3 Autonomia, corporalidade e experiência estética

É notável o estímulo ao desenvolvimento de independência e autonomia desde as primeiras fases etárias (*watebremi*, *ba'õno* e *ai'hepudu*), a partir do momento em que começam a andar. As crianças raramente saem das imediações da aldeia, mas, dentro deste espaço, vivem bastante soltos e à vontade. Os meninos *ai'hepudu* (aproximadamente entre 8 e 12 anos), desde cedo, manejam facões e anzóis e contribuem para suprir as necessidades da casa pescando peixes pequenos nos riachos localizados nas imediações da aldeia. As meninas *ba'õno*, desde pequeninhas, já começam a ajudar e a revezar com as outras irmãs em funções importantes para o suprimento das necessidades diárias da família, como carregar água do rio até a casa, pilar milho e arroz, ajudar a mãe na roça²⁸. Um dia, durante minha primeira estadia na Reserva Rio das Mortes, presenciei uma cena que me fez pensar sobre autonomia:

Uma criança engatinhava perto das brasas que haviam sobrado do fogo que a mãe tinha feito no chão para preparar comida, olhava, curiosa, foi se aproximando, aos pouquinhos. A mãe assistia a movimentação, e deixava. Começou a mexer nos restos de cinza misturados com terra, sentia o calor, continuava. A mãe só observando, enquanto fazia outras coisas. Até que o bebê encontrou um pedaço de carvão ainda com brasa, parte preto, parte alaranjado. Quis sentir mais de perto, tocar. A mãe se aproximou. Ele sentiu o calor da brasa bem perto da mão e começou a chorar; agora já no colo da mãe.

Naquele dia, aquele pequeno *a'uwẽ* conheceu o fogo mais de perto, e não precisará ser repreendido, numa próxima vez, para que não toque na brasa. Em Maybury-Lewis (1984) alguns relatos também registram o relacionamento entre crianças e adultos, liberdade e cuidado e, a meu ver, esse estímulo à autonomia dos pequenos; cito a seguir alguns trechos:

[...] Permite-se-lhe que pegue tudo o que estiver ao seu alcance, mesmo objetos como facas e os preciosos anzóis. Os Xavante são peritos em antecipar, inteligentemente, os movimentos de um nenê, de modo que conseguem evitar de ter que tomar coisas do nenê, removendo-as de seu

²⁸ Características semelhantes, do cotidiano das crianças *a'uwẽ*, foram descritas e discutidas por Lopes da Silva (2002) e Nunes (1999 e 2002).

alcance antes que eles cheguem até elas. Eles também nunca usam de coerção sobre a criança nem a repreendem, nesta fase. Não há nada que ela não possa tocar além do fogo e os nenês aprendem a evitá-lo antes mesmo de começar a andar. Há pouco que eles não possam fazer e nada que eles tenham que aprender, ou melhor, nada que os adultos estejam ansiosos para lhes ensinar. Os adultos guardam todos os seus bens em cestas suspensas e fora, portanto, do alcance do nenê. Por isso, o espaço todo do chão de suas casas ou abrigos é, virtualmente, um domínio indiscutível da criança. (1984, p.113)

Percebe-se que a liberdade que os pais dão às crianças não significa uma falta de cuidado ou simplesmente deixá-los soltos, há ações premeditadas para que possam deixá-los explorar os espaços da casa e até mesmo as imediações da aldeia. Além dos cuidados quanto aos objetos potencialmente perigosos ou que possam ser danificados, que são suspensos em cestas no interior das casas, acrescenta-se, por exemplo, um forte senso de coletividade – há, de forma geral, uma disponibilidade da comunidade para zelar por suas crianças – e uma gradativa confiabilidade e atribuição de responsabilidades a elas, que, rapidamente, vão assumindo posturas de independência.

Logo que as crianças aprendem a andar e a correr com firmeza, isto é, ao final do seu segundo ano de vida, elas começam a se aventurar fora da casa ou do aglomerado de abrigos de seu grupo doméstico (nos acampamentos) e começam a brincar juntas. Andam em bandos pelo acampamento e brincam no cerrado e no riacho mais próximo. Se isto significa distanciar-se um pouco das casas, os mais velhos cuidam dos mais novinhos para que nada lhes aconteça. Isto, porém, é necessário durante muito pouco tempo. As crianças Xavante são geralmente autosuficientes por volta dos três anos de idade e já bastante capazes de se cuidar, se estão perto de suas casas (Maybury-Lewis, 1984, p. 116).

A aparente permissividade dada às crianças não se torna, no entanto, uma adulação, pelo contrário exige cada vez mais autonomia; o que se percebe, por exemplo, na forma que lidam com as brigas dos pequenos

Os Xavante nunca intervêm nas brigas das crianças. Deixam que brinquem e briguem entre si, sabendo que toda criança pode deixar o grupo e voltar para casa quando quiser, optando por sair de uma situação qualquer que a desagrade. Os pais não se incomodam portanto, em saber quem tem ou não razão nas querelas das crianças. Se uma criança volta chorando para casa, eles a consolam e pronto. Nunca há ruzgas entre os adultos por causa do que uma criança fez à outra. (Maybury-Lewis, 1984, p. 116)

Presenciei também momentos de refeição nos quais nunca vi os pais cobrarem ou adularem os pequenos para que comessem; pelo contrário, o menino de aproximadamente três anos que morava na casa tinha que vir por si mesmo em busca da comida; às vezes, quando acabava ficando sem vasilhas para comer, pois os irmãos já tinham pegado todas, ou pegava direto da panela ou ia pedindo da vasilha de cada um e, assim, fazia sua refeição.

Um outro menininho, de quatro anos, mais ou menos, queria um pouco da comida de sua irmã (uns dois anos mais velha que ele). Ela não lhe deu ele, então, correu pela casa toda gritando com raiva e finalmente jogou-se no chão. Ficou esperneando um tempo, depois rolou e, deitado de costas, ficou chutando e continuou a gritar. A 'performance' toda durou cerca de dez minutos até que, finalmente, ele se acalmou. Ninguém prestou a menor atenção e quando ele silenciou, afinal, e levantou-se do chão, sua irmã ofereceu-lhe uma fruta, que ele aceitou (Maybury-Lewis, 1984, p.114).

Em síntese, no que se refere a ensino-aprendizagem *a'uwẽ*, de modo geral, pode-se, talvez, dizer que o que é enfatizado não é o desenvolvimento da capacidade de *ensinar*, mas da capacidade de *aprender*. E como se desenvolve essa capacidade? Estimulando, desde que são bem pequenos, a audição, inventividade, respeito, memória, independência e autonomia. Ademais, como se pode observar também no aprendizado onírico, as orientações dadas pelos mais velhos, geralmente, são concisas e condensadas, apenas o suficiente para disparar processos, estimular experiências. Por outro lado, nesse modo *a'uwẽ* de *educação*, as experiências individuais e o estímulo à autonomia estão sempre integrados a processos, objetivos e significados coletivos. Além disso, a essas constatações acerca de aprendizado, *autonomia* e cotidiano infantil, é necessário destacar a importância das experiências corporais e estéticas²⁹. Com Lopes da Silva (2002), podemos propor

(...) que a *corporalidade* seja entendida também como um dos mecanismos centrais dos processos de aprendizagem e transmissão de conhecimentos, habilidades, técnicas e concepções próprias à educação das crianças índias. Movimento, ação, sentidos, plástica e emoção combinam-se como "técnicas" ao mesmo tempo cognitivas e formadoras, em contextos sociais que vão desde as atividades corriqueiras da vida cotidiana até os momentos festivos dos grandes rituais estruturados simbolicamente. Essa articulação é

²⁹ Atentos também ao fato de que "muito embora o que mais se evidencie sejam as experiências físicas, ou apesar de serem estas que desencadeiam as demais, as emoções e as elaborações mentais não menos intensamente participam desse processo conjunto" (NUNES, 1999, p.177).

construída menos por afirmações verbais que de recursos musicais, dramáticos, gestuais, artísticos (LOPES DA SILVA, 2002, p. 40).

Corpalidade e experiência estética estão profundamente imbricadas e têm papel fundamental na construção de conhecimento entre os *A'uwẽ*. Por exemplo,

A experiência do esforço físico da dança sob o sol, da disciplina corporal na manutenção da posição individual no semicírculo dos iniciandos e da postura adequada, a força dos cantos, o perfume das matérias primas usadas na ornamentação corporal, o espetáculo visual oferecido pela movimentação sincronizada dos atores, tudo isso constitui linguagem estética e dramática que instaura uma memória corporal a ser atualizada e revisitada ao longo da vida. É, sem dúvida, uma linguagem amplamente empregada como recurso para a aprendizagem (LOPES DA SILVA, 2002, p. 44).

Isso pode ser observado também nos vários ritos de passagem da vida masculina, alguns dos quais são abordados adiante.

2.4.4 Estágios de conhecimento, musicalidade e identidade social

Aos processos estético-corporais de aprendizagem vincula-se também a estruturação de identidades sociais e estágios de conhecimento; desde as primeiras idades, afinal “a identidade e subjetividade infantis constroem-se por meio de processos que se realizam em seus corpos e que sintetizam significações sociais, cosmológicas, psicológicas, emocionais e cognitivas” (LOPES DA SILVA, 2002, p.41). É notável a conexão da prática musical com processos de aprendizado, com transformação de identidade social, com valores e afetos vinculados à coletividade. O mesmo estímulo à administração de conflitos e à solidariedade, implementado pela organização das interações de diferentes gerações e clãs, se faz perceber nas atividades musicais coletivas; nota-se, com Graham (1990, p. 119), que os

Cantos *danho're* engendram solidariedade entre os participantes. Não surpreende o fato de que os *danho're* sejam realizados regularmente por jovens, durante fases da vida em que a solidariedade coletiva é particularmente salientada: *wapte* pré-iniciados e *rité'wa* noviciados participam ativamente em freqüentes realizações de *danho're* (GRAHAM, 1990, p. 119, tradução nossa).

A vinculação a determinada classe de idade e, conseqüentemente, a um dos dois grupos de gerações – cada um formado por quatro classes de idade – são

processos diretamente vinculados à organização e denominação das fases de vida e ao rituais, aprendizados e obrigações coletivas a elas associados. Além disso, é perceptível que todas as denominações das fases da vida não demarcam simplesmente idades, mas *estágios de conhecimento*, responsabilidade e, enfim, estágios de aprendizado xamânico _ inclusive no que se refere a *pegar cantos*, cantar, fabricar e tocar instrumentos musicais.

Há sempre o que aprender, e durante toda a vida. Nas aldeias A'uwẽ, a cada etapa da vida novos conhecimentos esperam homens e mulheres. A educação, o aprendizado são processos sem fim. O mundo e seus mistérios vão sendo descobertos aos poucos, em suas múltiplas e complexas dimensões. [...] O aprendizado parece ser pensado, assim, como algo para toda a vida: a cada etapa vencida, novos patamares de conhecimento e de experiência apresentam-se. Talvez isso seja sempre assim, em todos os povos e lugares, mas os A'uwẽ o explicitam e institucionalizam (LOPES DA SILVA, 2002, p.44).

Nesse contexto, uma das funções dos ritos de iniciação ou ritos de passagem é garantir que as denominações de categorias e classes etárias não sejam apenas diferenciações de idades e gerações, mas que em cada fase os indivíduos apreendam e incorporem conhecimentos que lhes cabem. Fazem parte destas diferentes atribuições vinculados às idades, conhecimentos e funções referentes às atividades musicais. Lembre-se que isso não significa, no entanto, que todos têm exatamente as mesmas experiências e conhecimento, por exemplo, no que se refere a sonhar cantos. Mas, as demandas e responsabilidades de cada fase são coletivas, assim como a passagem para as próximas; são sempre vários homens que aprendem e cumprem papéis sociais juntos, enquanto grupo.

O ápice desse aprendizado *xamânico* é a fase de idade denominada *ĩpredu*. Nesse estágio, é que o homem pode ser de fato uma liderança oficial da aldeia, como *danhĩb'ihõ'a* (cacique). Como já mencionado, ao envelhecer, o homem recebe ainda a qualificação *ĩhi*, ou *ĩpredu ĩhi*, é então um indivíduo que, além de ter passado por todos os ritos, também acumula anos de vida, experiências e conhecimento acerca da trajetória do povo *a'uwẽ*; é uma autoridade no que se refere aos saberes espirituais, políticos, históricos e musicais. Eles acompanham todas as atividades de formação dos *wapté* e podem dar orientações, conselhos e fazer críticas; definem, no *warã*, momentos de iniciar e finalizar determinados rituais (e cantos); discutem e tomam decisões referentes a todas as questões que envolvem a comunidade.

Esses estágios de conhecimento atrelados às categorias de idades são bem perceptíveis, por exemplo, em um dos principais e mais complexos rituais masculinos *a'uwẽ*, o *Wai'a*; ele tem categorias sociais próprias, definidas de acordo com o tempo de iniciação de cada participante. A primeira categoria é a de *wai'aĩte* (ou *wai'arã*); eles são os recém iniciados no ritual, que, entre outras atribuições, dançam e carregam as flechas *tiipe*, pertencentes aos espíritos *danhimitê*. A categoria intermediária é *daamawai'a'wa*. Os homens desta categoria são responsáveis por confeccionar as flechas rituais *tiipe* (dos espíritos *Danhimitê*) e *piubniptóro* (dos espíritos-abelhas *Pi'ú*), são eles também que tocam o aerofone *pá'uã*. A última função, último grau depois da iniciação espiritual – que ocorre em um dos tipos de *wai'a*, denominado *wai'arini* ou *darini* – é a função de *daamazõ'rasi'wa*; eles são os cantores e tocadores do chocalho *zõ* (cf. Giaccaria e Heide, 1972, pp.191-197); somente homens *ĩpredu* são *daamazõ'rasi'wa*. Estes, quando se tornam anciãos (*ihĩ*) são chamados também de *wai'a'rada*, termo que pode ser traduzido como “os mais velhos (ou veteranos) do *Wai'a*”.

Os momentos de canto no dia a dia, portanto, além da interação com espíritos e animais, cumprem também o papel de partilhar com a comunidade o conhecimento dos cantores durante as diferentes fases de vida. São também uma demonstração aos mais velhos de que cada classe de idade está cumprindo seus papéis sociais-musicais: os padrinhos *ĩpredupté* estão *pegando* cantos nos sonhos para seus afilhados *wapté* que, então, cantam para a comunidade; e os *ritéi'wa*, como lhes cabe, estão *pegando* e cantando seus próprios cantos. Assim, os cantos dos *wapté*, que serão iniciados à vida adulta, são parte das atividades que, além de contribuir para seu aprendizado, demonstram para a comunidade como está a relação entre *danhimnhohu* (padrinhos) *ĩpredupté* e *danhimnho'rebzu* (afilhados) *wapté*. De forma semelhante, os cantos dos *ritéi'wa dahiwa* (fiscais), também são parte de sua função como homens iniciados e demonstra à comunidade que estão sonhando cantos e se organizando para cumprir suas atribuições. Se eles ficam muito tempo sem cantar, os homens do grupo oposto criticam e os velhos cobram. *Marawa'wa*, *dahipopo*, *dazarono*, *dapraba* e *wiwede'nhore*, entre outros cantos-danças, estão, portanto, vinculados aos processos de construção de conhecimento e identidade social.

2.4.5 Diferentes pontos de vista e construção de coletividade

Todas as fases, as quais correspondem identidades sociais, são vividas por todos os homens: todos podem experimentar os diferentes *lugares* e *afetos* a elas associados, a condição liminar dos *wapté*; a dos *ritéiwa* que agem como “fiscais” dos *wapté* e guardiões da comunidade; dos *ĩpredupté*, “padrinhos” dos rapazes solteiros e com responsabilidade destacada em seu aprendizado, do membro do conselho dos homens maduros, dos velhos, etc. E isso não significa apenas passar por idades diferentes, mas por identidades e papéis sociais, com responsabilidades e funções bem demarcadas.

Traçar comparações com a organização social e etária de uma sociedade ocidental, por exemplo, uma cidade ou um país, talvez seja pouco relevante por se tratar de comunidades de dimensões e proporções extremamente diferentes. Porém, numa elocubração hipotética, poder-se-ia imaginar que o que se passa na aldeia, em termos de experiência humana comunitária, é algo como se as pessoas de uma mesma cidade ou Estado vivenciassem, alternadamente, e de acordo com as diferentes fases de idade, os pontos de vista de um gari, de um policial, de um lavrador, lixeiro, professor, açougueiro, vereador, pedreiro, deputado, e outros de importância crucial para o a comunidade. Considerando as dimensões de uma cidade, isso provavelmente não seria possível dessa forma. Porém, algo semelhante a isso, com certeza daria às pessoas a oportunidade de desenvolver uma consciência muito mais ampla do que é a vida em comunidade, do que é estar em cada um dos *lugares* que ela estabelece e, conseqüentemente, um comprometimento maior com o coletivo. Por mais fictícias que sejam tais elocubrações, penso que são válidas para tentarmos compreender o que é a *educação* e a conseqüente construção social que acontece em uma aldeia *a'uwẽ*. Convém lembrar também que, conforme já mencionado, além da vivência de diferentes posições de sujeito na sociedade, no conhecimento xamânico indígena, de forma geral, pajés (ou xamãs) também consideram e transitam por outros diferentes *pontos de vistas*, como de animais ou de *espíritos* (VIVEIROS de CASTRO, 2003 e LIMA, 1996), assunto este abordado também adiante no que se refere à relação com experiências de alteridade e vivências oníricas.

2.4.6 Vida em comunidade, dualidade e construção de conhecimento

A configuração dual da sociedade e, conseqüentemente, de praticamente todas as atividades coletivas, implementa relações de parceria e concorrência fundamentais no desenvolvimento dos processos de construir e compartilhar conhecimento e da vida comunitária. De forma geral, poder-se-ia dizer que, nos rituais e interações políticas, se desenvolvem relações e afetos direcionados para a parceria e cumplicidade entre os do “mesmo lado” e para a concorrência e complementaridade com os do “outro lado”; porém, como a definição dessas metades ora segue a lógica da diferenciação clânica, ora dos dois grupos de geração, quem é *adversário* num determinado momento pode ser *aliado* num outro, o que evita uma polarização das relações interpessoais e lhes confere uma complexidade maior, onde interagem dialeticamente afetos opostos e/ou complementares. Pode-se sugerir como um reflexo desta dinâmica dual, por exemplo, a concepção bivalente que *Serewa'omowě* expressa em relação ao evento de seu sonho, designado pela palavra *datohã*, que tanto pode ser traduzida como festa ou como *jogo* (na 2ª linha da transcrição).

Assim, configura-se no dia-a-dia *a'uwě* uma rede de relações em que todos os indivíduos de uma geração, direta ou indiretamente, têm atribuições que interferem na educação de todos os das gerações mais jovens e estimulam respeito em relação às gerações mais velhas. A educação das crianças e jovens se dá sem a centralização na figura de algum sujeito, como um “professor”; é um trabalho coletivo no qual os pais e as pessoas mais velhas do mesmo grupo de gerações (principalmente aqueles de gerações imediatamente intercaladas) têm uma responsabilidade destacada e cobrada, mas do qual, de alguma forma, toda a comunidade participa. Entretanto, não é apenas a noção de complementaridade que rege as relações entre as metades *a'uwě*, pelo contrário, há uma espécie de relativa e construída inimizade e competitividade entre os clãs e/ou grupos de geração. Por exemplo, uma característica fundamental do ensino-aprendizagem que se desenvolve durante a fase de aproximadamente cinco anos em que os *wapté* moram todos juntos no *hō* (casa construída especialmente para eles); na qual se pode perceber claramente tal modo de interação dual, é a definição de duplas permanentes de parceiros de clãs opostos, que se tratam mutuamente pelo termo

i'ãmo; é uma espécie de fraternidade ritual: um ajudará o outro, um disputará com o outro, um aprenderá com o outro, durante toda a fase de iniciação, e continuarão *i'ãmo* para o resto de suas vidas.

Essa configuração dos relacionamentos, pautada em complementaridade e competitividade, por um lado estimula a constante busca de superação de limites por parte de todos, por outro, está na base da iminência de conflitos políticos.

Vianna explica (2001, p. 138): 'Num certo sentido, o facciosismo Jê, tal como apresentado por Maybury-Lewis, é uma espécie de guerra interna à sociedade, que comprometeria a continuidade de formações dualistas, não fosse o talento delas próprias em controlar o conflito'. Concordo com Vianna quando diz que a relação entre as metades xavante não é regida apenas pela complementaridade, como sugerido por Maybury-Lewis, e sim também pela competitividade. Afinal, estão em cena duas metades complementares em constante oposição, seja nos rituais, seja no cotidiano (CERQUEIRA, 2010, p. 44).

Pode-se dizer que há um estímulo à capacidade de negociação e administração de diferenças na relação com o *outro*, que caracteriza o modo de agir da maioria dos *ĩpredu* (homens adultos) e é determinante, por exemplo, na definição de indivíduos que assumirão cargos de liderança na aldeia. Instaura-se, assim, uma constante interação de relações de conflito e parceria.

2.4.7 Descentralização

Grande parte das práticas e conhecimentos *a'uwẽ* que podemos incluir na denominação *xamanismo* são implementados, prioritariamente, de forma coletiva³⁰, sem a centralização da responsabilidade e conhecimento em algum indivíduo 'especialista'; o que se assemelha, por exemplo, às práticas dos Parakanã que, segundo Cesarino (2009),

possuem um xamanismo sem xamãs. Na ausência de um especialista ritual determinado, são as pessoas comuns que, em sonho, encontram espíritos e trazem deles os cantos que serão executados mais tarde na aldeia, quando o sonhador já estiver desperto. É como se todos fossem de alguma forma

³⁰ Note-se porém que há, na maioria dos casos, a diferenciação de conhecimentos e práticas masculinos e femininos.

um pouco pajés e pudessem, ao seu modo, estabelecer contato com a multidão de entidades invisíveis (2009, p.1).

Entre os *A'uwẽ*, isso também vale no que se refere ao conhecimento sobre os sonhos e a prática de *pegar cantos*: todos recebem as mesmas orientações e, somente se alguém realmente se destaca por ser um “bom sonhador”, então pode vir a ser chamado de *rosawere'wa* (aquele que sonha) – esse assunto é tratado mais adiante –. Por outro lado, há também indivíduos que recebem “encargos” e conhecimentos específicos, é o caso dos *tede'wa*, conforme explicado anteriormente. Vale observar também que a denominação de um indivíduo como *rosawere'wa*, diferentemente dos *tede'wa* – vinculados a linhagens patrilineares –, acontece por reconhecimento; aliás é possível perceber, em tais processos, similaridade com as duas principais formas de recrutamento de *xamãs* encontradas na Sibéria e no nordeste da Ásia: “1) transmissão hereditária da profissão xamânica e 2) vocação espontânea (o ‘chamado’ ou ‘escolha’)” (ELIADE, 2002, p. 25).

Tais diferentes interações de organização social e produção de conhecimento, e as relações de *ordenação* e *poder* que podem significar, me fazem pensar, com Figueiredo (no prelo) que

parece que o pensamento ameríndio necessita construir movimentos e ações cujo caráter ordenador é fundamental – os mitos de criação e transformação desana, por exemplo –, para em seguida, contra estes, surgirem contra-movimentos que desfazem o movimento ordenador. (FIGUEIREDO, no prelo, parafraseando AGOSTINI, 2008).

Tal aspecto, a meu ver, reflete-se também no que estou tratando aqui como *descentralização*. Note-se, por exemplo, que, mesmo no caso dos *tede'wa*, que, como mencionado, são detentores de saberes específicos, ainda assim, isso geralmente não se configura como uma centralização de conhecimento e poder, afinal, são vários e diversificados os *tede'wa*, e, conforme relatam, é comum que, nas comunidades mais antigas, haja mais de um indivíduo de cada linhagem: são vários os *donos* e o poder de um não prevalece necessariamente sobre o dos demais. Isso vale também para outras linhagens e funções, o que contribui para evitar a concentração ou centralização de poder e saber. Vale notar, a partir deste aspecto, que há, portanto, alternância e complementaridade no desempenho de autoridades, não há um só líder ou alguém que saiba tudo sobre um determinado assunto. Giaccaria e Heide registram:

entre os Xavante provavelmente nunca houve um só chefe, no sentido que damos a esta palavra; em cada grupo de habitação havia os ‘chefes’ determinados, ou seja, homens com tarefas precisas a cumprir nas várias festas e funções (1972, p. 107).

Se um cacique, ou outro indivíduo detentor de alguma autoridade, age constantemente de forma autoritária e centralizadora, sua atuação e permanência nesse cargo pode ser, e geralmente é, prontamente contestada, na reunião diária que os homens adultos realizam no centro da aldeia, o *warã*. Pode-se dizer que há como que um controle social anti-centralização de poder, ou, semelhante ao que constatou Clastres (2003) sobre a sociedade Guarani, “o esforço permanente para impedir os chefes de serem chefes, é a recusa da unificação, é o trabalho da conjuração do um, do Estado” (2003, p. 234), e que essa descentralização intencional do poder se faz perceber na organização das práticas xamânicas *a’uwẽ* e nos processos de aprendizado a elas vinculados.

2.5 SONHO E CONHECIMENTO

Na língua xavante, as palavras que designam “sonho” e “sonhar”, tem muita proximidade com as que designam pensamento, conhecimento, saber, ver e ouvir. *Dzawẽre* e *dadzawẽre*, por exemplo, podem significar *sonhar*, *olhar sonhando*, ou *ter visão* (LACHNITT, 2003:26). A palavra *rowapari* é usada para designar os cantos sonhados: *rowapari danho’re*. Vale notar que “*wapari*”, sem o prefixo “*ro*”, é traduzida como escutar, ouvir (LACHNITT, 2003:99); de forma que “*rowapari danho’re*”, poderia ser entendido também como “canto ouvido”, mas ouvido no sonho. A mais utilizada para designar *sonho* nos relatos e conversas que ouvi foi *rosawéré*, que também pode significar *visão*. É interessante notar sua semelhança com as palavras *rosa’rata* (ou *rotsarada*) que significa “pensar”, “cogitar” ou “contemplar” (LACHNITT, 2003:65) e, principalmente, *rosa’re* (ou *rosa’rese*), glosada como “saber, conhecer” (idem). Provavelmente não é mera coincidência o fato de que todas têm a mesma parte inicial (*rosa*), afinal, todas estão relacionadas a atividades cognitivas ou, de outro ponto de vista, espirituais; enfim, todas relacionadas a *conhecimento*.

Vale ressaltar que quando pensamos em cognição ou conhecimento, nesse contexto, não há dicotomia entre *mente* e *corpo*, e, mesmo havendo distinções entre

corpo e espírito, elas diferem do referencial ocidental cristão. Pode-se notar, por exemplo, que várias das palavras que se referem à experiência onírica – que é experiência de conhecimento – fazem referência também a atividades sensitivas: visão e audição. Sonhar (*rosawéré*) é parte fundamental da experiência de conhecer e saber. As características etimológicas supracitadas refletem a concepção de um modo de construção-fabricação de conhecimento, que talvez possamos chamar de *episteme a'uwẽ*, no qual, portanto, experiências oníricas e não oníricas agem em interação e complementaridade. Por meio dos sonhos, aprende-se nomes para batizar os filhos, remédios para curar doenças, lugares para encontrar a caça, músicas, entre outros ensinamentos e experiências que podem interferir diretamente nas ações e decisões cotidianas.

Vale observar também que, diferentemente da língua portuguesa, as palavras que se referem à experiência onírica não são semelhantes ou equivalentes a alguma outra que signifique algo que se deseja, antes a *ouvir*, *ver* e *conhecer*, o que, aliás, também diferencia a concepção *a'uwẽ* da aproximação entre experiência onírica e *desejo* presente em abordagens da psicologia – por exemplo, em Freud (1958), que aborda sonhos como realização de desejos, conscientes ou inconscientes – . Para os *A'uwẽ Uptabi*, *sonho*, como já mencionado, está muito mais vinculado às ideias de *conhecimento*, *visão* e ao aprendizado musical. Enfim, os sonhos, entre os *A'uwẽ Uptabi*, têm papel fundamental na produção de conhecimento e estão intrinsecamente vinculados a várias outras atividades, entre elas, a atividade musical.

2.5.1 Sobre aprender a ser um bom sonhador

“Aprender a ser um bom sonhador”, para ter acesso à sabedoria dos ancestrais, prever acontecimentos, *pegar danho're* (cantos), *dawawa* (choros-rituais dos adultos), remédios e nomes para as crianças, é parte fundamental da aprendizagem dos homens *a'uwẽ*. Esse processo está fundamentalmente vinculado a diferentes formas de utilização de folhas e madeiras e a procedimentos realizados antes, durante e depois dos sonhos, como será demonstrado no capítulo quatro. Passar por esse aprendizado não é privilégio de um único indivíduo ou linhagem; afinal, todos sonham: “Sonhador são todos; não tem um ‘pajé’, todos vão

aprendendo tudo”, como esclareceram enfaticamente *Supretaprã* e *Siridiwẽ* Xavante, durante uma conversa a caminho da cidade. O que diferencia os sonhadores é principalmente o tempo de vida e aprendizado e os segredos de cada linhagem de *tede'wa*, mas também experiências individuais, afinal, a prática onírica não se dá da mesma forma para todos. *Siridiwẽ* comentou também que as aptidões de cada um “aparecem e vão se destacando no *Darini*” – que é o ritual de iniciação espiritual que ocorre aproximadamente a cada quinze anos – e que é possível, sim, que alguma pessoa se destaque por começar a ter muitos sonhos significativos para a comunidade. Os sonhos, suas mensagens e cantos, quando pertinente, são compartilhados no *warã* por meio de relatos e, assim, podem interferir na definição e organização de atividades da aldeia. Se alguém de fato cumpre o *papel social* de contribuir para a comunidade por ser um bom sonhador, como já mencionado, então pode vir a ser chamado de *Rosawere'wa* (o que pode ser traduzido como “sonhador” ou “aquele que sonha”).

2.5.2 Alteridade e *tecnologia onírica*

As vivências oníricas *a'uwẽ* são especialmente importantes no que se refere à relação com povos-espíritos e animais e para a implementação das atividades musicais. Os bons sonhadores e os *tede'wa* são aptos e responsáveis por estabelecer contato com diferentes seres, transitar por diferentes pontos de vista, e, dessa forma, acessar saberes que compartilharão com a comunidade, por exemplo, em forma de cantos, nomes ou remédios. Pode-se perceber, como base de suas práticas, uma forma de se relacionar com o *outro* (o *diferente*), que pode ser expressa pela ação de reconhecer as diferenças ao mesmo tempo em que considera, investiga e até mesmo experimenta, o ponto de vista desse *outro*. Vale notar que Vilaça (2000) formula ideia semelhante ao se referir a relações que os Wari estabelecem com os “brancos”: “preservar a diferença sem no entanto deixar de experimentá-la” (2000, p. 69). Isso reflete na forma de conhecer o *outro*, estudá-lo ou “assimilá-lo”, seja ele um povo-espírito, um animal ou o homem “branco” (*warazu*), e nas formas de compartilhar tal conhecimento. Portanto, experiências de *alteridade* têm papel fundamental para o *conhecimento xamânico*. Logo:

As operações de distinção [...] não buscam criar categorias, reduzir o que se dá a ver a substantivos. O que parece interessar à forma de conhecimento xamânica não é tanto colocar-se defronte do que se dá a ver, e sim experimentar pontos de vista, percorrer intervalos de espaço entre um e outro corpo [...]. Conhecer é, neste caso, um processo infinito de transformação. Criar diferenças, ser sempre outra coisa, jamais se reduzir a uma identidade fixa (TUGNY, 2008, pp. 61-62).

O modo xamânico de construir conhecimento a respeito do *outro* é, portanto, um modo de experimentar sensações, percepções, ou *pontos de vista outros*, sem se tornar exatamente o *outro*, mas se diferenciando constantemente de si mesmo.

Nessa direção, o conhecimento *a'uwẽ* sobre os sonhos, o modo que concebem e se relacionam com as experiências oníricas, no meu entender, pode ser compreendido enquanto *técnica* (ou tecnologia) onírica, que permite, entre outras coisas, assimilar conteúdos da vida (*dentro e fora* do sonho) e renovar constantemente o repertório musical da comunidade. Falo em *técnica* e/ou *tecnologia* em concordância com a perspectiva de Clastres (2003) de que

Se entendermos por técnica o conjunto dos processos de que se munem os homens, não para assegurarem o domínio absoluto da natureza (isso só vale para o nosso mundo e seu insano projeto cartesiano cujas conseqüências ecológicas mal começamos a medir), mas para garantir um domínio do meio natural *adaptado e relativo às suas necessidades*, então não mais podemos falar em inferioridade técnica das sociedades primitivas: elas demonstram uma capacidade de satisfazer suas necessidades pelo menos igual àquela de que se orgulha a sociedade industrial e técnica. [...] só se pode medir um equipamento tecnológico pela sua capacidade de satisfazer, num determinado meio, as necessidades da sociedade (2003, p. 209).

A *tecnologia onírica* dos *A'uwẽ* possibilita-lhes aprender novos remédios e músicas, aprender nomes para batizar os filhos, antever momentos e locais propícios para a caça. Cumpre, portanto, seu papel tecnológico de *satisfazer, num determinado meio, necessidades da sociedade*. Ademais, pode ser caracterizada como mecanismo de *assimilação de fatos, afetos e conteúdos* que, portanto, além de atualizador de referenciais míticos e possibilitador de contato com *espíritos* ancestrais e seu conhecimento, também age pela constante elaboração-assimilação de elementos *novos* resultantes da contínua interação com a mata, seus bichos, suas plantas, e com outros povos, indígenas e não-indígenas. No caso dos não-indígenas (*warazu*), pode-se citar como *elementos novos* advindos a partir do contato com eles: suas cidades, seus costumes e tecnologias. Sendo assim, nos

atuais sonhos *a'uwẽ* podem estar presentes o *warazu* (homem-branco) e tais elementos. Esse aspecto se destaca na segunda experiência onírica relatada por Valmir *Serewa'omowẽ*, onde é perceptível a presença de elementos que explicitam a assimilação e apropriação de conteúdos conhecidos a partir do relacionamento com os não-índigenas e o diálogo com valores e elementos já existentes para eles antes disso. Ele foi guiado, num barco, até o local de um torneio de canto-dança-jogo em que ouviu alguns cantos e pegou um. Pode-se observar, logo de início, que quem conduz o barco até o local do jogo-festa é um homem “branco” (*warazu*), que durante todo o sonho assume posturas de autoridade e, num determinado momento, permite que *Serewa'omowẽ* pegue uma das músicas ouvidas.

O jogo-festa do qual os cantos faziam parte, como comentado anteriormente, apresenta aspectos vinculados ao modo de organização dual da sociedade e das atividades rituais *a'uwẽ*; porém, outra forte referência atual, perceptível no sonho, no que se refere à distinção de dois times e, especificamente, quanto às ideias de campeonato e troféu, é o futebol, esporte que os *a'uwẽ* praticam e pelo qual têm grande apreço. Quase todas as aldeias *a'uwẽ* que tive a oportunidade de visitar têm um espaço destinado ao campo de futebol, com duas traves erguidas. É interessante notar a frase de Vinícius *Sidiwẽ* ao comentar a parte do sonho em que os times cantam: “Na nossa cultura, antes do jogo (de futebol) tem sempre música”. Essa fala demonstra que o futebol foi realmente incorporado ao que ele chamou aí de “nossa cultura”, o que me faz pensar que a delimitação de fronteiras rígidas para o que é e deve continuar a ser uma “cultura indígena” - em distinção às “culturas não-índigenas” - em alguns aspectos é algo firmado mais por uma forma de compreensão alicerçada em purismos e dicotomias (não-índigenas) do que pela ação de índigenas. A fala citada me faz sugerir que, se o futebol foi adotado, adaptado e assimilado pelo povo *A'uwẽ Uptabi*, na sua concepção, nada impede *Sidiwẽ* de se referir a ele como “nossa cultura”.

Os times do sonho disputaram numa espécie de jogo-canto-dança, uma performance híbrida que continha elementos de futebol (*warazu*) e de *danho'renẽ a'uwẽ*. Os competidores *a'uwẽ* dançavam-cantavam-jogavam organizados em duas fileiras, tendo como referência as *linhas pintadas no chão de terra* do campo de futebol. Um dos grupos venceu, não apenas pela música, mas pela *boa brincadeira* – a performance híbrida – e então, receberam o troféu, o que demarcou o final do torneio e do sonho.

2.5.3 VIAGENS ONÍRICAS, CANTOS E MITOS

Os sonhos possibilitam viajar até lugares pouco conhecidos, outras aldeias, lugares onde estão parentes mortos, ou onde se pode ouvir vozes que geralmente não se escuta fora dos sonhos. Estas viagens oníricas são comuns em relatos a respeito do xamanismo de diferentes povos,

Em estados liminares tais como sonhos, doenças ou ingestão de substâncias psicoativas, a alma sai de seu corpo/roupa e perambula por aí. Vai encontrar outras aldeias, espíritos, homens e mulheres que os olhos 'do corpo' não conseguem enxergar. É nesse ponto que mito e xamanismo se relacionam (CESARINO, 2009, pp.1-2).

Nesses tempos-lugares *outros* que as viagens e perambulações oníricas permitem visitar, assim como os mortos, os *Sare'wa* e os animais, e semelhante ao que acontece nos mitos, os astros celestes também podem se comunicar por meio da fala e do canto. Assim, além de cantos de *espíritos* e animais, como aqueles apresentados no capítulo "Canto Xamânico", os *a'uwẽ* também podem ouvir e pegar músicas destes outros sujeitos. Nilo *Sererarui'we* mostrou, por exemplo, uma música que pegou ouvindo uma estrela cantar (ouvir faixa 3 do CD):

O canto da estrela

Wa'ãma ro'a'aha wa'ãma ro'a'a a'ah'e'e (2x)
dentro da gente...
Wa'ãma ro'a'aha wa'ãma ro'a'a a'ah'e'e
Wa'ãma wa'ãma ro'a'aha aha
Wa'ãma ro'a'aha wa'ãma ro'a'a a'ah'e'e (2x)
Wa'ãma ro'a'a wa'ãma ro'a'a a'ah'e'e
Wa'ãma wa'ãma ro'a'a aha aha
Wa'ãma ro'a'a'aha wa'ãma ro'a'aha wa'ãma ro'a'a a'ah'e'e (2x).

*Danho'rehã to te'isisuhã wasi zadawa,
wasihã nasi isisãmrazé siwe'õte, taha nho're ãhã.*

*Wasihã tahata teza ro'o'a'a date meiwamhã,
tahana te izadapari wasihã si'ãma isõ'reza'ra
nahã duré tenasi tib'résiza'ra tinho're nahã.*

Ãnesi wa'aima 'rãsutu inhotõ nahã.

A música que estou cantando saiu da boca da estrela. Aquela estrela se jogava, corria brilhando com essa música.

Aquela estrela ia correndo e brilhando, quando então se jogou cantando essa música que eu sonhei. É a música da estrela, que ia mexendo os seus olhos na hora de cantar.

Assim eu termino de contar para você sobre o meu dormir.

Note-se que a estrela apresenta características humanas – como é comum também nos mitos – ela corre, canta, tem boca e olhos que, aliás, ela ia mexendo na hora de cantar. O canto da estrela é um *marawa'wa*, tipo de canto sobre o qual tratarei adiante. A única palavra traduzida, *wa'ãma*, é a mesma com a qual inicia o canto do periquito – que está apresentado no último capítulo, onde também desenvolvo mais reflexões acerca de tal expressão – e, segundo *Sidiwe*, refere-se a algo que está “dentro da gente”, o que me remete à proximidade, vizinhança, entre o astro celeste e os humanos, como é comum nos mitos. Na mitologia *a'uwẽ* – como de tantos outros povos indígenas – astros como o Sol, a Lua e as estrelas são ou se transformam em pessoas, ou o inverso, pessoas ou partes de pessoas³¹ se transformam em astros celestes. Em um deles, uma estrela ouve o desejo de um jovem:

__ Aquela estrela mais brilhante é a mais bonita. Se ela pudesse descer! Se ela gostasse de mim! Se viesse ficar comigo!
A estrela ouve o pedido do wapté e desce para atender ao seu desejo. Como uma moça muito bonita ela se deita ao lado dele na esteira. Os dois ficam namorando, até de manhã (SEREBURÃ et al, 1998, p.29).

Depois, os dois sobem para o céu e lá se casam. Um dia, o rapaz vem visitar os pais na terra, traz oferendas enviadas pelos sogros celestes, conta como é a vida lá no céu e novamente vai embora, “vive para sempre com sua esposa-estrela” (idem, p.37).

³¹ Quanto a isso, um exemplo é o mito que explica que o ânus de um menino, que fez muito esforço para subir numa palmeira, cresceu, ficou bem vermelho, se despreendeu do seu corpo e se transformou no Sol. A transcrição de uma narração desse mito pode ser lida em Sereburã (et al, 1998, p. 26).

Outro sonho, relatado por Valmir *Serewa'ōmowě*, também mostra que lá no céu há vida, parecida com a que existe aqui, inclusive, com aldeia, casas e comida. Lá, como o menino do mito, ele também se casou. Quem o levou nessa viagem onírica até uma aldeia no céu, foi um *Hoimana'u'ō*, seu irmão falecido, como ele mesmo contou:

Īhe, duré rosawěřě amo waza aima wasu'u āne:

Hã, te ĩrosawěřěhã, beté wamo, bōdōdina wamo. Nihahã to ĩzédé'wa ĩma ĩmori'rada duréihã tō, mato ai'utō tahã te ĩzaprō ĩnhotō 'rowihã; robdurire na te ĩmaprá, wede rena robduri.

Tahawamhã ma'āwisi, tahawamhã 'rihã āne te dama ahōpō hōiwa āmahã. Hōiwa āmahã te ĩrosawěřě dure hōiwa'uhã tame waza ĩmrō hōiwa āmahã, pi'ō te asōré ĩwasã réhã ĩmrōdahã. Tahawamhã ĩmrōdahã wa ĩsima maipisutu, ĩhōibaté wa ĩsi mai'ō.

Tahawamhã wa ĩmro āma, ĩmaprewa ōneharé te ĩré ĩzaprō, tahazahã 'rina'radahã 'rina'rata ōdi, prasiaere na taré ĩmaprewa ma'āma 'rina'rata. Āhã hōiwa āma date ĩmro, wahã wa ĩmro hōiwa āmahã ĩnhotō 'rówihã.

Tamemhã dasahã ĩ'ahō uptabi dasima ĩwena dasa te date 'rehuri. Marĩ mono, dasaimonohã umre umrezeire mono.

Āhã a'u'réwihã a'uwě prãire, ōhã a'uwě uptabi 'ri uptabina 'ri teduma ahōpō, āhã hōiwa āmahã.

Āne hōiwa'u wa ĩmro ĩnhotō 'rówihã pi'ō ĩ'ahō te ĩma asōré te ĩsima maipisutuda. Tahawa wa ĩsima maipisutu. Tōibō.

Sim, mais outro sonho eu vou contar para você: Olha, sonhei também que andei por um caminho, andei. Foi meu irmão mais velho, que no passado já morreu, quem me levou pelo sonho adentro; me conduziu num carrinho de madeirinha.

Então chegamos em uma casa lá no céu. Naquele céu do meu sonho. Lá eu fui casar com uma das mulheres grávidas que, então, ficaram em fila para eu escolher. Então, uma nova esposa para mim eu escolhi (1).

Então casei com ela. Minha sogra me levou rápido até ela, mas não tinha muro (2) no lugar, só um plástico. Nesse céu me casei com minha esposa, o céu dentro do meu sonho.

Lá tem muita comida mesmo, podia comer à vontade; qualquer coisa, por exemplo, melancia.

Essas pessoas de fora [do sonho] são falsas; aquelas [dentro do sonho] são pessoas de verdade, autênticas [a'uwě uptabi] (3). As casas são autênticas, mais arredondadas; aquelas lá no céu.

Assim me casei no céu, dentro do meu sonho. Muitas mulheres estavam em fila para mim, para eu escolher. Então eu escolhi. Acabou.

(1) Vale notar a seguinte inversão: nas práticas *a'uwě*, os homens não escolhem com quem se casarão. Pelo contrário, geralmente são os rapazes que, enquanto moram no *hō*, são escolhidos, e não pelas futuras esposas, mas sim pelos pais dela, que, então, vão até a casa dos pais do rapaz, levando oferendas, para fazer a proposta e selar o acordo. Há também casos nos quais o casamento é acordado entre os pais antes mesmo das crianças nascerem. No “céu”, talvez isso

seja invertido, assim como várias coisas são invertidas no *ponto de vista* dos *Sare'wa*, em comparação ao ponto de vista dos humanos – por exemplo, conforme comentado anteriormente, para eles a tempestade é caçada de fogo.

(2) “Muro” (*rina'rata*) aqui se refere ao biombo feito de palha de buriti e varas que, dentro das casas *a'uwẽ*, separa o quarto dos *noivos*, onde eles namoram na fase anterior ao *adabasa* (casamento), na qual o rapaz *ritéi'wa* vai dormir todas as noites na casa dos pais da *namorada* (*ĩtsiwe*) *azarudo*. Essa parte do sonho de *Serewa'õmowẽ* remete a uma passagem do mito acima mencionado: “Quando o *wapté* chegou no céu, seu quarto já estava preparado dentro da casa do sogro. Lá ele construiu a sua família” (SEREBURÃ et al, 1998, p.37). Ouvi também relatos sobre um encontro na mata, de um caçador *a'uwẽ* com indivíduos do povo-espírito *Sare'wa*, quando então eles convidaram o caçador para morar entre eles e lhes ofereceram uma esposa nova, no entanto, o caçador pensou na sua família na aldeia e resolveu voltar. Os *Sare'wa* acabaram por aceitar que ele retornasse à sua aldeia e disseram que ele voltasse lá, no mundo dos *Sare'wa*, quando quisesse. Oferecer uma esposa nova ao visitante parece ser uma prova de aceitação, o selamento de um vínculo; semelhante ao que Vilaça (2000) apontou a respeito de alianças entre xamãs *wari'* e animais: quando o espírito do xamã doente viaja até a casa dos animais, “ao modo dos sogros *wari'*”, eles lhe oferecem uma menina, que será sua esposa no futuro, quando, ao morrer, virar definitivamente animal” (2002, p.62).

(3) A palavra *uptabi*, traduzida como *de verdade, autêntico*, pode ser entendida como que indicando um modelo, um *protótipo*. Lembre-se que *A'uwẽ Uptabi* é a forma que os Xavante se autodiferenciam dos não-xavante; porém, nesse caso, a expressão não foi usada nesse sentido, mas sim para dizer que os *a'uwẽ* (gente, xavante) daquele lugar no céu, dentro do sonho, é que são os autênticos e são referência para os *a'uwẽ* de fora do sonho. Esta relação prototípica com as “pessoas do sonho”, que, em alguns casos, são reconhecidas como *Sare'wa*, merece ser ainda melhor investigada em futuras pesquisas.

3 CANTO XAMÂNICO

As principais produções sonoro-musicais dos *A'uwẽ* são vocais: *danho're* (canto), *dahõrõ* (grito-chamado), *dahõrõ* (assobio) e *dawa'wa* (choro ritual). A estes, se soma, enquanto diferenciação do que se pode considerar como gêneros vocais, a fala/discurso, designada pelos termos *tinha* ou *so're*³². Em meus primeiros contatos com pessoas do povo *A'uwẽ*, um dos aspectos que me chamou atenção foi seu canto, voz forte que preenchia o espaço emoldurado pelo percutir das unhas de caititu dos adereços e chocalhos, aliado ao tónus e beleza da movimentação corporal coletiva. Neste trabalho, trato, sobretudo, a respeito dos cantos.

O xamanismo dos *A'uwẽ Uptabi* – e certamente de muitos outros povos indígenas – enquanto construção e manutenção de conhecimento, tem a música e o sonho como propulsores fundamentais. Os cantos são em si possibilitadores de experiências de alteridade e conhecimento³³ num contexto de interação do *mundo* humano com os de outros povos-espíritos e animais, que lhes permite, como já comentado, transitar por diferentes pontos de vista. Nesse paralelismo (que abarca seres, substâncias e acontecimentos) cruzamentos são possibilitados por sonhos e cantos; é aí que se localizam as músicas cantadas pelos *espíritos* e animais, ouvidas e *pegas* pelos *a'uwẽ* nas experiências oníricas.

Nesse contexto, os cantos podem, por exemplo, intermediar a comunicação dos mortos com a comunidade dos vivos. Supretaprã recomendou que sempre que se encontre algum parente falecido num sonho, a pessoa converse com ele, para saber o que ele tem a dizer ou cantar. Tais cantos podem ser o modo pelo qual o parente falecido ensine algo, dê algum conselho ou fale de sua morte. Como em uma experiência onírica de Nilo *Sereraruwẽ*:

³² Note-se que todas estas palavras da língua *a'uwe* podem ser empregadas como verbo ou substantivo; *tinha*, por exemplo, pode significar “fala” ou “falar”. É possível que haja denominação de variedades de tipos de fala/discurso entre os *A'uwe*, talvez semelhantes as que Seeger (1987) identificou entre os Suya, povo indígena que está vinculado ao mesmo tronco linguístico que o povo Xavante, o tronco Jê. A partir de elementos de sua língua, o autor identificou quatro principais diferenciações de gêneros vocais: *kapérni* (fala), *sarén* (instrução), *ngére* (canto) e *sangére* (invocação). Destas categorias gerais derivam-se dez tipos de fala/discurso listados pelo autor; quanto ao canto, apenas se refere à existência de diferentes gêneros, mas não os especifica (*idem*). Quanto a tipos de discurso *a'uwe*, vale ver Graham (1990 e 2003).

³³ Constatação semelhante pode ser feita em relação a elementos visuais: “as roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às mascaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha.” (Viveiros de Castro, 1996, p. 133)

*Imori'rata hawimhã to wamama waptéhã
ma'aitōrini, dasi'utōri wamhã wahã to
warosawe, awa'awi damreme zawe.*

*Tahawamhã inhotō 'rowimhã wamama
waptéhã te āma ima nharini marihã dazo
iwatóbro nahã mari iwaihu'u'ō , tahawa
ōhō te ima tanho'reni dasi'āma marihã
dazo iwatóbro nahã.*

*Bōtō waptúna duré mari dazo iwatóbro nahã
te ima tanho'reni dasi'āma. Ānesi wa'aima
'rāsutu.*

O meu tio havia morrido, então eu sonhei com a hora em que ele morreu.

Dentro do meu sonho o meu tio explicou a morte dele, a “hora que não sabia” aconteceu com ele. Por isso ele estava cantando para mim sobre o que aconteceu.

Estava cantando o que aconteceu com ele naquele dia tão rápido. E assim eu termino de contar para você.

Insa'rata'nho're – iwapu da danho're (faixa 4 do CD)³⁴

Rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo

Bōtō waptuna bōtō waptuna

Rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo

Rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo

Bōtō waptuna bōtō waptuna

Rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo rowēna wamo

Tradução das duas frases da letra:

Rowēna wamo
bom-bem eu vou-indo
Estou indo bem

Bōtō waptuna
dia-sol rápido
Dia rápido

O tio falecido, como Nilo explicou e pode ser percebido na letra do canto, dá uma mensagem a respeito de sua própria morte no “dia rápido”, ele diz que está “indo bem”. Nilo comentou que foi uma morte repentina e inesperada, “a hora que não sabia aconteceu com ele”, devido a um infarto fulminante que surpreendeu a todos, pois seu tio aparentemente estava bem. O encontro onírico possibilitou elaborar de outro modo aquele acontecimento e, assim, pelo que pude entender, contribuiu para efetivar aquela nova situação do parente morto, que agora não é mais *humano*, é um *Hoimana'u'ō*. Essa elaboração pôde ser compartilhada com toda

³⁴ Nesta gravação, devido a uma falha do microfone do gravador, o som ficou bem fraco; ainda assim, é possível ouvir o canto de Nilo *Sereraruwē*.

a comunidade na forma de música, que foi cantada pelo *Hoimana'u'õ* e, depois, pelos repazes da classe de idade de Nilo, os *Etêpa*. O canto é do tipo *ĩsa'rata'nhore* – assim como aquele do sonho de Valmir *Serewa'omowẽ* com a festa-jogo e sobre o qual tratarei adiante – e, como relatado por *Sereraruiwẽ* e outro *ĩpredu* de sua geração, foi cantado antes de uma partida de futebol, assim, se tornou também um *ĩwapu da danho're*, o que pode ser traduzido literalmente como “canto para jogar bola”. Quanto a isso, vale aqui as mesmas reflexões apresentadas no comentário a respeito do relato de sonho de Valmir *Serewa'omowẽ* (nas páginas 73-74) sobre a assimilação e adoção do futebol como parte das atividades costumeiras das aldeias *a'uwẽ*.

3.1 SOBRE A ORIGEM DOS CANTOS

Os cantos *a'uwẽ*, como já demonstrado, provém dos sonhos, onde são cantados pelos *Sare'wa*, por parentes que já morreram, por bichos (animais ou insetos), ou por outros sujeitos como, por exemplo, astros celestes. Tomando como exemplo os cantos ouvidos nos sonhos de *Serewa'omowẽ*, pode-se notar que o primeiro foi cantado por uma nuvem; quanto ao segundo, o sonhador não esclareceu se os cantores da festa-jogo eram *Sare'wa*, é possível que sim; sobre isso, *Sidiwe* comentou que ainda não sabe bem indentificar se as “pessoas do sonho” são ou não *Sare'wa*: “isso tem que perguntar pros velhos”.

Seeger (1987), em seu estudo sobre os índios Suya – que assim como os Xavante estão vinculados ao tronco linguístico Macro-Jê e habitam o estado do Mato Grosso – fala de três formas diferentes de surgimento dos cantos entre eles, a partir das quais podemos traçar algumas comparações. Segundo o autor, os cantos Suya mais antigos têm origem descrita em mitos, outros são trazidos por indivíduos que tiveram seu espírito retirado de seu corpo por feiticeiros e, por isso, passaram por doença e um tipo de metamorfose, e outros foram aprendidos com estrangeiros (1987, p. 66). Entre os *A'uwẽ*, há também cantos muito antigos, que não se sabe quem sonhou; quanto a estes, o homens *a'uwẽ* apenas explicam que vieram de seus ancestrais. Também não falaram sobre cantos aprendidos com “estrangeiros” humanos, mas, de modo semelhante, há os cantos do povo *Sare'wa*, que não deixam de ser uma espécie de estrangeiros, de humanos-outros. Não ouvi relatos

sobre homens que tenham passado por processos de doença antes de sonhar cantos, porém, relataram que no começo do aprendizado onírico, há desafios a serem superados dentro nos sonhos e que, então, depois disso, alguns rapazes se destacam como bons sonhadores de cantos. Enfim, esclareceram que seus cantos são ouvidos e memorizados nas experiências oníricas, depois, quando o sonhador acorda, são lembrados e cantados, assim são trazidos para “fora do sonho”.

Homens *a'uwẽ* explicaram também, com referência em seu conhecimento mítico, que todos os rituais e os primeiros cantos foram *pegos* do povo-espírito *Sarewa*, “eles inventaram tudo, antes não existia”. Os homens que encontravam os *Sare'wa* no mato iam prestando atenção, aprendiam os rituais e *pegavam* os cantos. Ainda hoje, é esse povo-espírito que canta muitas das músicas ouvidas e *pegas* nos sonhos pelos homens *a'uwẽ*.

Tudo isso pode nos levar a sugerir que, para os *A'uwẽ Uptabi*, a música está no plano do que transcende a vida comum. Porém, me parece que tal ideia de *transcendência* não é o ideal nesse caso. Transcende, sim, qualquer concepção de vida e *espiritualidade* que se paute na dicotomia entre mente e corpo, espírito e matéria, sonho e realidade. Mas entre os *A'uwẽ*, o elo com humanos-outros, que a música catalisa, não transcende e sim faz parte da vida, é inerente a ela, no ritual, no sonho ou no cotidiano. Seus cantos – juntamente com nomes, previsões, mensagens e remédios – são elementos externos que podem ser acessados por intermédio do sonho e, daí, transportados para experiências não-oníricas. Pode-se então dizer que, na concepção dos *A'uwẽ Uptabi*, sua música tem gênese extra-humana. Outros povos indígenas concebem de modo semelhante suas músicas; por exemplo, quanto aos cantos de espíritos com os quais os Maxakali travam contato, Tugny (2009a) conclui que

não são obras da ‘cultura’, criadas, inventadas, em contraposição a outras substâncias que estão aí, no mundo, mas são domínios que eles frequentam, são territórios, regiões de partilha, e cuja custódia eles possuem como marcas de uma negociação, pois que original e perenemente pertencem a esses outros povos” (TUGNY, 2009a, p.12).

Quanto aos *danho're* (cantos) *a'uwẽ*, podemos dizer que são parte da sabedoria dos *Sare'wa*, dos bichos e dos mortos, e chegam à comunidade, sobretudo, por intermédio dos sonhadores; seu lugar, portanto, é o da *interação*, *alteridade*, *devir*,

entre humanos (propriamente ditos) e *outros* sujeitos, como pode ser percebido nos relatos de sonhos com cantos apresentados ao longo desta dissertação.

3.2 DANHO'RE E DANHO'RENĒ: CANTOS - DANÇAS - RITUAIS

Antes de apresentar, no quarto capítulo, outro *rowapari danho're* (canto ouvido num sonho) que exemplifica bem o que foi comentado até aqui, a respeito da relação com *espíritos* e animais – faço uma breve descrição acerca do estatuto e da classificação dos cantos-danças-rituais *a'uwě*.

Dos diversos cantos-dança-rituais *a'uwě*, a parte vocal, ou seja, os cantos especificamente, conforme esclarecido acima são sempre ouvidos e *pegos* nos sonhos; o que se explicita na denominação *rowapari danho're*, que pode ser traduzida, literalmente, como “cantos ouvidos”, mas ouvidos em sonhos. Já as partes gestuais, homens *a'uwě* explicaram que, assim como todo o sistema de rituais, foram aprendidas há muito tempo, pelos antepassados, com o povo *Sare'wa*, o povo-espírito ancestral que até hoje habita as matas e o interior das montanhas.

Termos como *danhoreně*, *ti'neho're*, *sō're*, *aiwapsisini*, presentes no primeiro relato de sonho apresentado no capítulo um (respectivamente na 19^a, 20^a, 21^a e 24^a linhas (triplas) da transcrição) e *danhoreré*, *danhorehã* e *ĩsa'rata'nhore*, do segundo (10^a, 11^a linha da transcrição e na denominação do canto sonhado), remetem ao modo *a'uwě* de compreender, denominar e classificar seus cantos-danças-rituais, assunto fundamental para ampliar a compreensão sobre como os sonhadores identificam os cantos ouvidos nos sonhos e levam-nos para práticas *fora* do sonho. Não bastaria fazer breves anotações sobre tais palavras para descrever tal modo de classificação, sendo assim, abro aqui um espaço maior para essa descrição, na qual as referidas expressões presentes nos relatos de sonhos são abordadas.

Ao falarem, de forma geral, sobre o que chamamos de seus *cantos*, é comum que os *a'uwě* usem o termo *danho're*, o que dá a entender que, nesses casos, esta palavra se refere à performance como um todo, composta de canto e dança, e não apenas às características sonoras produzidas pelas vozes (cf. Graham, 1990, p. 116). A estadia nas aldeias permitiu ampliar um pouco estas informações iniciais: apesar de, em alguns momentos, usarem o termo *danho're* para se referirem, de forma geral, a seus cantos-danças-rituais, é notável que este

termo, assim como a forma reduzida *nho're*, em outros momentos, enfatiza sim aspectos vocais das performances. O prefixo *da*, não confere ao *radical* *nho're* um significado que englobe a performance como um todo; ele atribui um sentido gerérico à ideia de canto/música expressa por *nho're*, sem especificar exatamente de quem, quando ou para que é tal canto-música, e pode ser traduzido como “da pessoa, da gente (sentido genérico)” (LACHINITT, 2003). Outros termos podem, da mesma forma, preceder *nho're*, acarretando outras *flexões* de significado desse termo que funciona tanto como substantivo (canto, música) como verbo (cantar, musicar); por exemplo na expressão *tinho're*, que aparece no primeiro relato de Valmir; nesse caso, nota-se que *ti'nho're* tem a mesma parte final de *danho're*; o prefixo *ti*, no lugar de *da*, indica que o termo está vinculado à terceira pessoa, portanto, *tinho're* é equivalente a “canto dele”, “seu canto”, ou “seu cantar”. Outros exemplo: *marawawa'nho're*, o canto da meia-noite; *ĩnho're*, meu canto; *ritéi'wa'nho're*, canto dos *ritéi'wa*. *Danho're* pode também ser acrescido de sufixos, por exemplo, como ocorre no segundo relato, *danhoreré* e *danhorehã*. No primeiro caso, *ré* tem significado semelhante à preposição “com”; no segundo, *hã*, como mencionado no capítulo um, é uma “palavra enfática” (cf. Lachnitt, 2003, 30), dá destaque à palavra a qual se une; indica conclusão de uma ideia na frase, ou pode, dependendo do caso, funcionar como artigo (o, a).

Para a especificação de dança ou dançar, há o termo genérico *dasi'rene*, que também pode sofrer flexões ou aparecer nas formas reduzidas *si'rene* e *'rene* (cf. GRAHAM, p. 116). Há ainda mais uma palavra com o mesmo significado, trata-se de *dasiwapsisi*. No primeiro relato de *Serewa'omowě* há uma variação desse termo, *aiwapsisini*³⁵, da qual pude entender que *aiwapsisi* significa *dançar* e *ni* é um sufixo que remete à primeira pessoa do plural (nós); uma tradução literal, portanto, dependendo do tempo verbal indicado por outras palavras da oração, seria *dançamos* ou *dançaremos*.

Acrescento ainda a observação de que, quando querem enfatizar que se trata de canto e dança, os *a'uwě* também utilizam os dois termos em conjunto, um antes e um depois da palavra que designa a experiência em questão, como na definição que *Serewa'omowě* deu para o canto da nuvem: *dasi'rene dazarono danho're*, onde

³⁵ Não tenho nenhuma informação sobre regras diferentes para utilização destas palavras com significado igual. Também não tenho como saber se estas distinções entre canto e dança sempre existiram, desta mesma forma, na língua *a'uwě*, ou se foram intensificadas após o contato com não-indígenas e suas formas de pensar e representar.

dazarono é um dos tipos de canto-dança-ritual *a'uwě*, sobre os quais trato adiante. Ou ainda, de forma mais aglutinada e genérica, dizem *danho'reně* (palavra que pode ser, portanto, traduzida como canto-dança, ou canto-dança-ritual se considerarmos seu contexto ritualístico).

3.2.1 Voz-corpo

Mesmo com os possíveis recursos linguísticos para destacar ora a parte gestual ora a parte vocal, ou sua concomitância, nas performances em si há sempre emissão vocal e movimentação corporal, como se percebe também no canto-dança-ritual das nuvens no sonho relatado; canto e dança estão sempre integrados. Ademais, cantar-dançar junto com os homens *a'uwě*, permitiu constatar que, além de canto e dança estarem integrados enquanto performance, o tipo de movimentação corporal privilegia e ajuda a forma de emissão de som e a fabricação do timbre desejados; podemos dizer, portanto, que o tipo de som do canto é produzido com o corpo todo. O balançar-vibrar do corpo, sempre presente, mesmo que modo bem sutil nas danças mais contidas, tanto dos homens como das mulheres, é que possibilita a produção da qualidade de voz-corpo, com vigor e empostação, pretendida nesse cantar-dançar-vibrar. Exemplo desse modo de produzir música-dança, pode ser observado na filmagem 2 do CD anexo à dissertação, que registra cantos-danças *wiwedenho're*, realizados por rapazes *ritéi'wa* e pelos *ĩpredupté* juntamente com seus afilhados *wapté*. Vale notar, também, que na realização de vários dos cantos-danças-rituais, aliam-se à voz, os sons dos pés arrastando ou pisando no chão, ou de algum dos diferentes tipos de chocalhos (*zö*, *popara* e *a'abö*), ou de um dos aerofones (*pá'uã*, *sidupo*, *tsimhire* ou *umreniduruture*) – sobre os quais foi possível realizar observações e registros durante a pesquisa de campo –, no entanto, abordarei os dados referentes a eles em outro trabalho, pois o foco aqui se volta aos cantos sonhados.

3.2.2 Tipos de *danho'renẽ*

Os *danho'renẽ* são realizados em diferentes momentos ao longo do período de um ano ou de vários anos. Para conseguir ouvir e registrar exemplos de todos eles, portanto, seria necessário, primeiramente, acompanhar as atividades de um ano inteiro na aldeia e, além disso, estar presente também nos momentos em que forem realizados aqueles que só acontecem dentro do período de vários anos, como os cantos do *danhono* (ciclo de ritos de passagem que demarca o final da formação dos rapazes e iniciação à vida adulta, quando então se tornam *ritéi'wa*), que ocorre aproximadamente a cada cinco anos, ou os do ritual de iniciação espiritual (denominado *Darini* ou *Waia'rini*), que ocorre aproximadamente a cada quinze anos. Obviamente, isto não é possível no tempo de um mestrado, é trabalho para uma longa trajetória de pesquisa e relacionamento com a comunidade da aldeia. Apresento, ao longo deste trabalho, alguns exemplos de cantos, ouvidos em sonhos relatados por homens *a'uwẽ* durante a pesquisa de campo³⁶. Nesta parte, priorizo demonstrar de forma resumida o que foi possível saber a respeito da forma de classificação que os *A'uwẽ* fazem de seus cantos. Há tipos de canto a respeito dos quais apenas obtive informações elementares, que poderão ser ampliadas em trabalhos futuros. A intenção principal aqui, portanto, não é listar uma tipologia que se pretenda completa e definitiva, antes, trazer esclarecimentos a respeito da forma que os *A'uwẽ* compreendem e organizam seus *danho'renẽ*. Note-se, também, que os diferentes tipos de *dawa'wa*, apesar de serem “entoados” com melodias bem definidas e distintas, não são incluídos aqui como “cantos”, pois os *A'uwẽ* não os classificam como *danho're*, eles são outra coisa, podemos defini-los como *choros-rituais* dos adultos.

A diferenciação que os *A'uwẽ Uptabi* fazem de seus vários tipos de canto-dança-ritual está vinculada ao contexto de realização de cada um, à diferenciação entre as classes de idade e interações entre elas, à forma da movimentação corporal e estrutura do canto e ao horário do dia em que são cantados. Ponto de partida para

³⁶ Pude ouvir, gravar e transcrever também outros *danho're* cantados no dia-a-dia da aldeia, que serão abordados em outros trabalhos. Há também gravações de cantos *a'uwe*, inclusive de tipos que não pude presenciar e registrar, feitas por Aytai (1985), durante seis anos de pesquisa, que se encontram no Museu Histórico Municipal de Paulínia, no interior de São Paulo (Mais informações sobre o museu no site: <http://www.conhecapaulinia.com.br/a-cidade/pontos-turisticos/637-museu-historico-municipal-de-paulinia> consultado em 12/10/2010) e também no CD Etenhiritipá - Cantos de tradição Xavante, Quilombo Música/Warner Music Brasil Ltda, 1994.

o estudo desta classificação foram os registros de minha primeira viagem à aldeia (julho de 2006) e a confrontação com a lista organizada por Desidério Aytai (1985, pp.107-111). Essa lista mistura denominações *a'uwẽ* com denominações definidas a partir de impressões e interpretações do autor, porém, a prioridade volta-se para estas últimas; assim, não prioriza nem representa as concepções *a'uwẽ* a respeito de sua prática musical. Fiz uma revisão dessa lista junto com homens *ĩpredu* de *Etenhiritipa*, que ficaram curiosos com essa compilação e identificaram tipos de cantos que já não são mais cantados na aldeia, outros que permanecem; comentaram características de alguns deles e indicaram alterações. Tal revisão foi feita por meio de conversas, por exemplo, com os *ipredu* Jorge *Protodi*, Paulo *Supretepra*, Jamiro, Dirceu *Wawemra*, Azevedo *Prepe*, Vinicius *Sidiwẽ*, Valmir *Serewa'omowẽ*, Lourenço, Reginaldo e Roberto Xavante. Certamente, ficaram ainda lacunas a serem esclarecidas. *Protodi* disse, por exemplo, que há cantos antigos que não fazem mais e sobre os quais só os mais velhos, os *ihĩ*, é que sabem; como *Darú*, o morador mais velho de *Etenhiritipa*. Conversei também com *Darú*, porém, durante os dias em que estive na aldeia ele estava bastante atarefado e cansado, devido a trabalhos na roça, e nas vezes em que conversamos preferiu falar de outras coisas, não quis falar muito sobre sonhos e cantos. Um dos motivos que trouxe interesse pela revisão desse trabalho, aos *ĩpredu*, foi o fato de que um dos principais informantes e cantores naquela pesquisa feita na década de 70 (Aytai, 1985) foi *Ahõpõwe*, um líder *a'uwẽ* muito conhecido e importante na época do contato “pacífico” com os não-indígenas e que é avô ou bisavô de alguns moradores de *Etenhiritipa* e de outras aldeias próximas.

Confrontando e somando meus primeiros registros de campo, as informações resultantes da revisão de Aytai (1985) e as informações presentes no CD “*Etenhiritipa – cantos da tradição Xavante*” (1994), no que diz respeito aos diferentes tipos de canto-dança e variações ou subcategorias dos mesmos, foi possível identificar 49 diferentes denominações de cantos. Denominações estas feitas pelos próprios *A'uwẽ* – várias das quais já estavam presentes na lista de Aytai (1985, p.107-111), porém de forma secundária, dentro de grandes grupos sugeridos pelo autor. Vale observar que grande parte destas 49 denominação identificadas são variações dos tipos denominados *dazarono*, *dapraba* e *dahipopo*, que descrevo a seguir.

3.2.2.1 *Dazarono, dapraba, dahipopo, marawawa e wiwede'nhore*

Dazarono, dapraba, dahipopo e marawa'wa são os quatro tipos de canto-dança mais praticados no dia-a-dia dos *A'uwẽ Uptabi*. Além da diferença de horários em que são executados, distinguem-se, principalmente, pela categoria de idade a que estão vinculados, pela movimentação corporal e pela estrutura da música. Aytai (1985) denomina esses quatro tipos de canto-dança *a'uwẽ* como “cantos que dividem o dia” (1985, p. 107); segundo o autor, a organização seria *dapraba*, cantado “cedinho, mas com total claridade (1985,p.15); *dazarono*, “ao meio dia ou um pouco mais tarde” (ibdem) e *dahipopo*, “por volta das 19 horas” (ibdem). Pude verificar que realmente há uma relação entre a realização de tais cantos e os períodos do dia ou a presença ou não do Sol. O *marawa'wa* é o que tem esta relação mais demarcada, é sempre cantado no meio da noite. Nas ocasiões em que são cantados na aldeia *Etenhiritipa*, no mesmo dia, cantos dos três primeiros tipos citados, há uma ordem determinada para sua execução, que é *dazarono*, depois os *dapraba* e, no fim do dia, os *dahipopo*. Porém, a relação entre cantos e horas do dia não se dá de forma tão rígida e simplificada demarcada. Demarcar horas do dia, certamente, não é o principal papel destes *danho'renẽ*; mais destacado do que isso pelos próprios *a'uwẽ* é seu papel no sentido de diferenciar e promover interação entre as classes de idade e de alegrar a comunidade, composta por humanos e *espíritos*, o que se sintoniza ao esclarecimento de Graham (1990, intro, tradução minha) de que “no canto coletivo (capítulo IV), homens jovens estabelecem e representam sua classificação na vasta sociedade, uma sociedade que inclui os ancestrais”.

Os ***dazarono*** são cantados pelos *ĩpredupte danhohuiwa* (padrinhos), junto com seus afilhados (*danhimnho'rebzu*) *wapté* e, em algumas ocasiões, acompanhados também das madrinhas *pi'õ*. Quanto à pronúncia da palavra *dazarono* – também escrita por alguns autores como *dadzarono* – Aytai (1985) observou, já na época de sua pesquisa, que “o DZ parece estar sofrendo uma transformação na língua xavante, sendo seu valor fonético Y ou I”; de fato, na maioria das palavras escritas com *dz* ou *z* a pronúncia é *i*, além disso, nas aldeias da Terra Indígena Pimentel Barbosa, como já mencionado, estão deixando de utilizar *dz* e escrevendo apenas *z*. Realizados enquanto há luz do Sol, os *dazarono*

podem ser cantados desde bem cedo – por volta das seis horas da manhã – até de tarde³⁷. Conforme explicou *Sidiwê*, é a dança dos padrinhos *ĩpredupté* e madrinhas *pi'õ* para (e com) seus afilhados *wapté*. As vozes do grupo de *danhohui'wa*, nesse caso, prevalecem sobre as vozes dos *wapté*, que acompanham principalmente dançando. Segundo Vinícius *Sidiwê* Xavante, *dazarono* pode ser traduzido como “que pula” ou “pulando”. Neste *danho'renê*, dançam em roda, de mãos dadas, cada pessoa fixa em um ponto da roda. Nessa posição, abrem e fecham pernas e pés, num pequeno espaço, flexionando levemente os joelhos e arrastando os pés para fora e para dentro, acompanhando a *pulsção* da música (Cf. Graham, 1990, p.119). Os pés estão posicionados um pouco abertos para fora; no lugar em que cada um dançou, ficam na terra duas marcas em diagonal, como um “V” bem aberto. Um exemplo de *dazarono* é o canto da nuvem do primeiro relato de Valmir *Serewa'omowê*, que pode ser ouvido na faixa 1 do CD anexo (tempo 01:22).

Os *dapraba* são cantados-dançados, principalmente, pelos *ritéi'wa* (rapazes já iniciados à vida adulta), frequentemente à tarde, mas enquanto ainda há luz do Sol. Segundo Aytai (1985, p.113) o nome *dapraba* significa “raspar (o chão) com os pés”, porém, isso não foi confirmado em *Eteniritipa*, onde informaram que não há tradução para *dapraba*. A palavra *praba*, isolada, tem o significado de “correr, avançar” (Lachinitt, 2003, p. 54). A explicação “raspar com os pés” possivelmente foi uma alusão à forma de dançar o *dapraba*, com o passo lateral arrastando o pé no chão de terra. Nas palavras de *Sidiwê* Xavante “*dapraba* é a dança dos *ritéi'wa*”. No entanto, os *wapté*, junto com seus padrinhos *ĩpredupté*, segundo o mesmo informante, também podem realizar *dapraba*, mas apenas em finalizações de festas-rituais em que há cantos durante todo o dia, e antes do *wai*, que é um tipo de luta-ritual entre padrinhos *ĩpredupté* e afilhados *wapté*. Convém notar, também, que Graham (1990, p.118) se refere a realização de *dapraba* por mulheres; não obtive maiores informações a respeito disso, portanto, abordo apenas a prática masculina. As práticas femininas, como já mencionado, merecem maiores investigações e podem ser tema para outras pesquisas.

³⁷ Aytai (1985) se referiu a esse tipo de canto como “canto do meio-dia” (cf. 1985, p. 107), assim como tratou dos *dapraba* como “canto da manhã e da tarde” (ibdem), Graham (1990) registra que os “*da-praba* são realizados às manhãs e durante todo o dia enquanto o Sol está pleno e forte” (1990, p.118, tradução nossa) e que chamam de *dazarono* cantos realizados de tarde e no começo da noite (idem, p.119). Priorizo aqui as informações dadas pelos homens *ĩpredu* de *Eteniritipa*, a respeito de como os cantos são realizados hoje na aldeia.

A movimentação corporal, nesse canto-dança em roda – ora girando, ora fixa – inclui dois momentos distintos: em um deles, as mãos fechadas e os braços flexionados, alternando ora na altura do peito ora mais embaixo, em frente à barriga, acompanham o balanço do corpo todo com bastante tônus, o que também é acompanhado por uma leve flexão dos joelhos e inclinação do tronco, enquanto as pernas estão um pouco abertas e os pés fixos no chão. O tronco inclina um pouco pra frente quando os braços balançam mais embaixo, nesse momento, a cabeça e o olhar – que estão sutilmente inclinados para baixo – viram levemente para a esquerda. Alterna-se com esse, momentos em que dão as mãos e giram em roda, ora para um lado ora para o outro, o que é acompanhado pela mudança e/ou repetição de frases da música. Esse movimento de girar é liderado pelo pé do lado da direção do giro, que dá um passo mantendo-se bem próximo ao chão, em seguida o outro pé acompanha, mas arrastando no chão. Durante a dança na aldeia, às vezes, sobe uma nuvem alaranjada de terra; após a dança, um círculo fica desenhado no chão de terra onde o grupo dançou. Tudo isso me faz pensar que a performance dos *danho'renẽ*, como um todo, não tem como ser a mesma se não for realizada naquele chão, de terra alaranjada e batida da aldeia no cerrado.

Há um tipo de *danho'renẽ* muito semelhante ao *dapraba*, porém com sutis diferenças que valem ser mencionadas, são os ***wiwede'nhore***, realizados após as corridas-rituais com toras de buriti (*wiwede*), que são realizadas durante o período de chuvas – aliás, “a correlação entre estações, vivências cerimoniais, e diferentes tipos de performance de cantos é uma característica notável das sociedades Jê, como já foi apontado a respeito dos Xavante por *Aytai* (1985) e a respeito dos Suyá por Seeger (1987:71)” (GRAHAM, 1990, p. 117, tradução nossa) –. As corridas e seus cantos-dança são realizados tanto por homens como por mulheres, mas em momentos distintos. A dança e, portanto, também a forma musical, é semelhante à dos *dapraba*, com a diferença de que a roda gira o tempo todo durante o canto, havendo apenas uma mudança de direção, e as passadas são realizadas levantando-se um pouco mais o pé do lado da direção do giro. A vigorosidade atribuída anteriormente aos *dapraba* vale também para esses cantos da corrida-ritual *wiwede*.

Os ***dahipopo*** são realizados pelos padrinhos *ĩpredupte* junto com os *wapté* ou pelos *ritéi'wa*, entre o final da tarde e começo da noite. Dançam em roda, balançando sutilmente os joelhos, seguindo a pulsação do canto, com a cabeça e o

tronco levemente inclinados para baixo e de mãos dadas. Nesse canto-dança, a roda não gira. O canto também é um pouco menos vigoroso do que os *dapraba* e *dazarono*. Um exemplo pode ser ouvido na faixa 5 do CD anexo.

Marawa'wa é o único tipo de canto-dança – dentre os que conheci – sobre o qual informaram uma tradução direta para o português, *meio da noite*, ou *meia-noite*, que já indica o horário de sua realização. Também é cantado pelos *danhohuiwa* (padrinhos) *ipredupté* e *danhimho'rebzu* (afilhados) *wapté*, ou pelos *ritéi'wa*. No primeiro caso, é programado pelos padrinhos, no segundo, pelos próprios *ritéi'wa*. Em ambos, a aldeia não é avisada antecipadamente, às vezes, os indivíduos do mesmo grupo de classes de idade que os cantores daquela noite ficam sabendo, mas geralmente o canto surpreende o sono no “meio da noite”, quando é cantado alternadamente na frente das casas, no perímetro interno da aldeia. Os *wapté* dançam o *marawa'wa* igual ao *dahipopo*, o que indica a similaridade, também, de sua forma musical. Graham (1990, p.119), inclusive, se refere a este tipo de canto como uma subcategoria de *dahipopo*. Porém, os *ritéiwa*, além de entoarem sempre em altura bem mais grave que os mais jovens – pois sua voz já mudou – na dança, como me fizeram perceber, “só balança um pouco o corpo, com o braço cruzado”. Quando se referem, nesse caso, a “braço cruzado”, não é cruzado individualmente no peito, mas cruzado com os braços dos companheiros de cada lado na roda, um com a mão no ombro do outro. As letras dos cantos *marawa'wa* são sempre mais curtas que as dos outros tipos citados, e repetidas ao longo da melodia. Diferentemente do *Dazarono*, em que todos os *ĩpredupte* cantam e sua voz predomina sobre a dos *wapté*, nos *marawawa* apenas um padrinho ensina e canta com os afilhados, aquele que sonhou o canto, de forma que soa nitidamente a voz mais aguda dos *wapté*. Tais diferenças podem ser percebidas confrontando-se as faixas 6 (*marawa'wa ritéi'wa mnho're*) e 7 (*marawa'wa wapté mnho're*) do CD. A noite após o *Sau'ri* – corrida-ritual de aproximadamente 7km – é um dos momentos em que, necessariamente, os *ritéiwa* cantam *marawa'wa*. Sem ser nesses momentos demarcados, ligados a outros rituais, os *wapté* cantam na aldeia de acordo com a programação dos padrinhos, e os *ritéiwa* de acordo com sua própria programação. Essas programações são feitas conforme vão sonhando cantos. Além disso, quando cantam em dias próximos, os *ritéiwa* cantam após dias em que os *wapté* já cantaram, os mais novos cantam sempre antes. A maioria dos cantos que ouvi na aldeia, no começo de 2010, soou no meio da noite, eram *marawa'wa'nhore*.

(...) *Eu dormia na minha rede, quando fui aos poucos acordando. Gritos de chamada no centro da aldeia, entre acordado e dormindo fui tomando consciência do que estava acontecendo. A ação começa com o ensaio, ao longe, lá no hõ; um padrinho ensinando seus afilhados; nem dá para ouvir nas casas que ficam mais distante da casa dos wapté. Mas quando os ritéiwa cantam, o ensaio inicial é no centro da aldeia, no warã. Antes, fazem algumas vezes a seqüência de gritos de chamada dos ritéiwa que, aliás, é muito bonita, para chamar os que ainda não vieram e anunciar seu canto. Algumas pessoas já acordam com esse grito de chamada e ficam esperando o mara'wa'wa dos ritéi'wa. Cada casa vai ouvindo o grupo aos poucos se aproximar, enquanto algumas pessoas vão se acordando; até que cantam bem em frente ou próximo à casa. Aí o marawa'wa preenche toda a atmosfera da noite; depois vai novamente se distanciando, aos poucos, mais distante a cada repetição, até a última casa, enquanto as pessoas que já ouviram perto, vão voltando a dormir³⁸.*

Assim é ouvir o marawa'wa'nho're, o "canto do meio da noite", performance para ser, principalmente, ouvida, não tem grande desenvolvimento de gestual nem pintura corporal, não é vista pela comunidade, apenas ouvida. Formam a roda fechada e cantam com a cabeça levemente inclinada para baixo. Quando acaba a melodia, na frente da casa, o (a) chefe da família demonstra seu agrado entoando "he-pari pari pari..."

Na performance dos *marawa'wa*, *dahipopo*, *dazarono*, *dapraba* e do *wiwede'nho're*, o grupo de cantores circunda internamente a aldeia, parando e formando uma roda em alguns pontos, para cantar em frente às casas (ver filmagem 2), assim a melodia vai sendo cantada várias vezes, com pausas entre cada uma, enquanto caminham; até que o *danho're* tenha sido compartilhado com toda a comunidade. Especialmente nos *marawa'wa*, ao final de cada entoação, é comum que algumas pessoas saúdem entoando "*he-pari pari pari*", que é o "aplausos" vocal *a'uwẽ*, equivalente às palmas dos não-indígenas.

Diferenças de dinâmica e da estrutura de repetição das frases, que se sintonizam às características das danças, também distinguem os vários tipos de *danho're*. Quanto a diferenças de andamento entre os quatro tipos de canto-dança

³⁸ Na gravação, que está no cd, infelizmente não tem como registrar essa gradação da intensidade entre cada repetição ouvida do canto, provocada pela aproximação e afastamento do grupo de cantores; o gravador simples captava bem apenas quando cantavam perto da casa; os relatos são, entre outras coisas, uma tentativa de complementar o registro sonoro.

mais praticados (*dazarono*, *dapraba*, *dahipopo* e *marawa'wa*), pode-se notar que *dahipopo* e *dazarõno* são menos enérgicos que os *dapraba* e realizados em andamento um pouco mais lento, e que os *marawa'wa* são cantados de modo mais lento do que os outros *danho're* comentados (cf. GRAHAM 1990, p. 119). Além disso, um mesmo tipo de *danho'renê* (canto-dança) apresenta diferenças quando é cantado por *danhimnhohu* (padrinhos) e *wapté* em relação a quando é cantado pelos *ritéi'wa*. Isso vale para os cantos *marawa'wa*, *dapraba* e *dahipopo*, tipos que, então, se subdividem em *marawa'wa* (ou *dapraba*, ou *dahipopo*) *wapté mnho're* e *marawa'wa* (ou *dapraba*, ou *dahipopo*) *ritéi'wa mnho're*³⁹. Entre um canto dos *wapté* e outro dos *ritéi'wa*, pude notar, por exemplo, diferenças na articulação das sílabas, no canto dos *ritéi'wa* eram mais curtas e demarcadas, no dos *wapté* mais longas e ligadas; além disso, as vozes dos *wapté* soam em altura mais aguda que as dos *ritéi'wa* e eles cantam sempre acompanhado por pelo menos um de seus padrinhos *ipredupté*, como é comentado no próximo capítulo.

Na página seguinte, apresento uma tabela-síntese, referente ao que foi acima mencionado sobre os tipos de cantos-danças mais realizados (*dazarono*, *dapraba*, *wiwedenho're*, *dahipopo* e *marawa'wa*), por homens, no dia-a-dia da aldeia, durante os períodos em que lá estive⁴⁰.

³⁹ Esta especificação a partir da categoria de idade também pode ser dita e escrita de forma invertida: *wapte nho're marawawa* (ou *dapraba*, ou *dahipopo*) e *ritéi'wa nho're marawawa* (ou *dapraba*, ou *dahipopo*). Note-se que a única diferença é que, dessa forma, não tem o *m* antes de *nho're*.

⁴⁰ Vale lembrar que, ao todo, identifiquei 49 denominações diferentes de cantos, que, pelo que pude entender, não são todas tipos específicos, algumas são variações de tipos de canto realizados em diferentes momentos rituais; tais aspectos carecem de mais investigações, não seria possível tratar de todas as denominações nesta dissertação. Quanto a informações sobre características da pintura corporal nos cantos-danças-rituais, podem ser vistas nos trabalhos de Müller (1976; 1992). Quanto à realização dos mesmos tipos de *danho'renê* por mulheres, este é um assunto que merece maiores investigações, que poderão ser realizadas futuramente.

CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DOS PRINCIPAIS CANTOS-DANÇAS-RITUAIS (MASCULINOS)

	Dazarono	Dapra	Wiwedeh'o're	Dahipopo	Marawa'wa
Categorias de idade	<i>Ipredupté, wapté</i> , e, em alguns momentos, juntamente com as <i>pi'ó</i> .	Principalmente os <i>riteiwa</i> . <i>Wapté</i> e <i>ipredupté</i> , somente em finalizações de festas-rituais e antes da luta-ritual <i>wai</i> .	<i>Wapté</i> e <i>ipredupté, riteiwa</i> e <i>ipredú</i> ; <i>pi'ó</i> , <i>adaba</i> e <i>azarudo</i> (divididos de acordo com os dois grupos de gerações. Homens e mulheres em situações distintas).	<i>Ipredupte</i> e <i>wapté</i> ; ou <i>riteiwa</i>	Só um <i>ipredupté</i> junto com os <i>wapté</i> ; ou somente os <i>riteiwa</i>
Período do dia	Diurno	Diurno, após o <i>dazarono</i>	Após a corrida de toras (<i>wiwedé</i>), que geralmente encerra no começo da tarde	Entre final da tarde e começo da noite, depois dos <i>dazarono</i> e <i>dapra</i>	Melo da noite
Dança	Roda fixa; de mãos dadas, abrem e fecham as pernas, flexionando levemente os joelhos e arrastando os pés, para fora e para dentro.	Roda, ora girando, ora fixa. - Quando fixa: mãos fechadas; braços flexionados, movimentando ora na altura do peito ora em frente à barriga; leve flexão dos joelhos e inclinação do tronco; pernas um pouco abertas e os pés fixos no chão; o tronco inclina um pouco pra frente quando os braços balançam mais embaixo. - Roda girando: mãos dadas; passos laterais, um pé é adiantado e o outro acompanha arrastando no chão. Alterna-se o lado dos giros.	Semelhante à dos <i>dapra</i> , com a diferença de que a roda gira o tempo todo, havendo apenas uma mudança de direção, não há momentos de roda fixa e as passadas são realizadas levantando-se um pouco mais o pé do lado da direção do giro.	Roda fixa; de mãos dadas; balanço sutil dos joelhos, seguindo a pulsação do canto; cabeça e tronco levemente inclinados para baixo.	<i>Wapté</i> : igual ao <i>dahipopo</i> . <i>Riteiwa</i> : roda fixa; mãos sobre os ombros dos colegas de cada lado, de modo que os braços se entrecruzam; com a roda assim fechada, balançam um pouco o tronco.
Espaço	No perímetro interno da aldeia; o canto-dança é repetido em vários pontos, em frente às casas.	idem	idem	idem	idem
Marca no chão após a dança	∨	Da roda inteira.	Da roda inteira.	Apenas pegadas dos pés fixos.	Apenas pegadas dos pés fixos.
Vozes	Coro masculino misto: a voz mais grave e forte dos padrinhos <i>ipredupté</i> sobrepõe a mais aguda dos afilhados <i>wapté</i> .	- <i>Ritei'wa</i> : coro masculino grave, em unísono. - <i>Wapté</i> e <i>ipredupté</i> : coro misto, a voz dos primeiros distingue-se por soar sempre mais aguda, mas nenhuma prevalece sobre a outra.	Igual ao anterior.	Igual ao anterior.	- <i>Wapté</i> e <i>ipredupte</i> : a voz mais aguda dos mais jovens prevalece, pois apenas um padrinho canta junto - <i>Ritei'wa</i> : coro masculino grave, em unísono.
Letra	Combina palavras da língua <i>a'uwé</i> com outras que podem ser da "língua dos antigos" ou de sujeitos que cantam nos sonhos.	Igual ao anterior.	Igual ao anterior.	Igual ao anterior.	Igual ao anterior, e mais: as letras são sempre mais curtas que as dos outros tipos e repetidas ao longo da melodia.

3.2.2.2 Classificação dupla e tipos específicos

Cantos-danças *dazarono*, *dapraba* e *dahipopo* estão presentes em diferentes momentos da vida *a'uwě* e, além destas denominações, são classificados de acordo com os rituais ou ciclos de rituais dos quais fazem parte. Ocorre, assim, uma espécie de classificação dupla, a partir do ritual ou evento ao qual o canto está associado e ao tipo de canto-dança. Isso vale, por exemplo, para os *wai'nhore*, cantos da luta-ritual dos *wapté* com seus padrinhos (o *wai*), entre os quais há *dazarono*, *dapraba* e *dahipopo*; tais cantos, portanto, não são um tipo específico, diferenciado de todos os outros – como registrado por Aytai (1985, p.108), que os incluiu como segundo subgrupo dentro do grupo maior que chamou “Cantos de festa e acontecimentos esportivos” (AITAY, 1985, p.108) –. O mesmo observa-se para os *sau'ri'nhore*, da corrida-ritual *Sau'ri'*⁴¹. Deste último tipo, ouvi um que começava como *dapraba*, depois seguia como *dahipopo*; neste caso, recebeu apenas a denominação *sau'ri'nhore*; se fosse somente *dapraba*, poderia também ser chamado de *dapraba sau'ri' dahã*. Outro caso é o ritual de imersão e “bateção” na água do rio (*waté'wá*) no qual os meninos *wapté* põem à prova sua resistência física e persistência, realizando por longos intervalos de tempo movimentos sincronizados com todo o corpo, mas, especialmente, com os membros superiores (cf. Maybury-Lewis, 1984, pp. 164-166). Os cantos que fazem parte desse rito são chamados de *waté'abá'nhore*, mas todos são também *dazarono*.

Há cantos-danças que não se enquadram em nenhuma das três categorias *dazarono*, *dapraba* ou *dahipopo*; por exemplo, os *marawa'wa* e os *wiwede'nhore*, dos quais já tratei anteriormente e que, conforme informação de homens da aldeia *Etenhiiritipa* e conforme pude observar, são cantos-dança diferentes dos três supracitados, não recebem classificação dupla e têm características musicais e gestuais diferenciadas. Outra exceção são os *ae'u'nhore*, realizados somente por

⁴¹ *Sau'ri'* é a corrida-ritual de encerramento do período de festa-ritual denominado *danhõnõ* – que marca iniciação dos rapazes à vida adulta – nela correm os *wapté*, *ipredupté wamnhohu*, *pi'on danhimnhohu* (madrinhas), *ritéi'wa dahiwa* (fiscais), e todos da comunidade que quiserem acompanhar, andando, correndo, ou de bicicleta, moto ou carro. Na primeira parte dela correm também crianças pequeninhas, já experimentando pela primeira vez suas habilidades na corrida. A corrida acontece em uma pista de aproximadamente sete quilômetros no horário em que o sol está à pino. Esta pista liga a aldeia até uma clareira circular. Até essa clareira os corredores vão num ritmo lento, algumas partes correndo, outras caminhando. Na volta é que se propriamente a corrida, na qual os *wapté* partem antes e não podem deixar que os *ritéi'wa* os alcancem.

homens *ĩpredu*, de madrugada, durante o desenvolvimento de alguns ciclos de rituais e os cantos-rituais de cura *dasiwaywẽre* que, segundo Vinícius *Sidíwẽ*, “é outro tipo de dança que se chama *dasipadô*”.⁴² Há também tipos de canto, como os *ĩsa’rata’nhore*, sobre os quais não tive como confirmar se podem ser *Dapraba*, *Dazarono* ou *Dahipopo* ou são mais um tipo específico.

3.2.3 *Ĩsa’rata’nhore* – “canto de reza”

O canto ouvido no segundo sonho de *Serewa’omowẽ* e aquele cantado por um *Hoimana’ũ’o* na experiência onírica de Nilo, foram identificados como *ĩsa’rata’nhore*, tipo de canto que o primeiro sonhador traduziu como “canto de reza”. Traduções como esta, a princípio me pareceram induzidas por traduções convencionadas e publicadas por missionários cristãos, que desenvolvem estudos sobre línguas indígenas há bastante tempo; no entanto, me parece possível identificar aí um processo de apropriação e resignificação, por parte dos *a’uwẽ*, bem mais interessante do que uma simples aceitação das versões cristãs; vejamos.

Os estudos missionários estão comprometidos com a disseminação de símbolos e valores cristãos e com a identificação (ou invenção) de similaridades entre fatos míticos, condutas e costumes cristãos e indígenas, de forma a otimizar o processo de catequização e substituir concepções cosmológicas indígenas por concepções cristãs. Por isso, suas traduções geralmente são tendenciosas nesse sentido de catequização e, na maioria dos casos, reducionistas em relação ao real valor semântico da palavra na língua original. No dicionário xavante-português publicado pela Missão salesiana de Mato Grosso (LACHNITT, 2003, p.75), à palavra *tsa’rata* (equivalente de *ĩsa’rata*) são atribuídos os significados “contar, enumerar, celebrar, recordar, lembrar, meditar e pensar em”; a forma equivalente *tsa’rada*, também recebe, além das já citadas, a tradução “celebrar missa”. A palavra *ĩtsa’rata’ri* ou *tsa’rata’ri* – que atualmente, na região da reserva Pimentel Barbosa, é escrita sem o *t* (*ĩsa’rata’ri*) – é traduzida, no mesmo dicionário, como “igreja”; *ri* designa *casa*, portanto, uma tradução literal para *ĩsa’rata’ri* seria *casa de rezar*,

⁴² As explicações dadas pelos *ĩpredu* de *Eteniritipa* permitem rever e ampliar informações presentes na bibliografia consultada, como a de que todos os cantos são classificados a partir dos tipos *Dapraba*, *Dazarono* e *Dahipopo* (GRAHAM 1990, p.117) e a classificação registrada por Aytai (1985, pp. 107-259), que não levou em consideração os casos em que ocorre a classificação dupla.

meditar, celebrar, etc. Levando em conta que os *A'uwẽ*, diferentemente de outros povos – como, por exemplo, os guarani – não têm, originalmente, uma “casa de reza” é possível que o termo *ĩsa'rata'ri* tenha sido cunhado no contato com os não-indígenas, em processo de catequização. Na aldeia *Etenhiritipa* não há missão religiosa, ainda assim, indiretamente eles recebem influências da catequização realizada em outras aldeias e/ou do vínculo de missionários com os cursos de formação de professores indígenas promovidos pela secretaria de educação do Estado. Diante de tudo isso, é muito interessante notar que, apesar da influência dos processos de catequização, a ideia de “reza” que *Serewa'õmowe* expressa na denominação do canto do sonho, parece diferir da concepção cristã fundada na dicotomia entre *sagrado* e *profano*, tanto que, atualmente, um dos momentos de se entoar *ĩsa'rata'nho're* – “canto de reza”, portanto sacro – é antes do jogo de futebol. O que sugere uma apropriação e resignificação tanto do jogo de futebol como da noção de reza e a primazia de concepções próprias no que se refere a sacralidade. Observe-se também que a palavra *ĩsa'rata*, conforme registrado, inclusive, no dicionário da missão salesiana, designa também pensar e celebrar. Se concebermos “reza” para além das dicotomias cristãs, como, pelo que pude perceber, os *A'uwẽ* de *Etenhiritipa* concebem, então “canto de reza” será uma boa opção de tradução. Ainda assim, prefiro usar sempre que possível o termo original, da língua *a'uwẽ*, *ĩsa'rata'nho're*.

3.2.4 Reconhecimento dos cantos sonhados

Em um dos sonhos de *Serewa'õmowe*, apresentados no primeiro capítulo, uma música foi cantada por uma nuvem, com fins de cura (tirar a febre), porém, diferente do que se poderia a princípio sugerir, o canto não era *dasiwaywẽre* (canto-ritual de cura); as formas sonoras e gestuais permitiram reconhecê-lo como *dazarono*, tipo que faz parte de diferentes momentos ritualísticos e não é especificamente de cura, como no contexto do sonho.

Há também casos em que o canto não é aprendido diretamente em um ritual no sonho, e a definição é dada por outros fatos do contexto onírico, como quando o tio falecido de Nilo *Sereruiwẽ* cantou-lhe em sonho uma música falando sobre sua

morte; nesse caso, a partir do conteúdo e do contexto, a canção, cuja letra é composta de palavras conhecidas, foi reconhecida como um *ĩsa'rata'nhore*.

Vinícius *Sidiwe* explicou outros detalhes muito importantes a respeito do reconhecimento e classificação dos cantos sonhados: se no momento, do sonho, em que se ouviu o canto, era dia, então aquele canto será para noite, é algum dos tipos de canto noturnos; e se for noite no sonho, então o canto será entoado de dia. Esta explicação é coerente com o fato de que, no sonho, pode-se estabelecer contato com os *Sare'wa* – dos quais provem todos os rituais e alguns dos cantos – e que, conforme já mencionado anteriormente, “quando para a gente é dia, para eles é noite”, e vive-versa. No relato de sonho de Abílio, ele comenta que “O canto estava acontecendo no início da noite, mas era *Marawa'wa* (música da meia-noite)”, o que se sintoniza à explicação de *Sidiwě*. Outra característica identifica que a música é para o dia: a presença dos sons sem valor semântico *hě* e *we*, combinados na forma *wehě*. Esta “palavra” não tem significado traduzível, só faz sentido dentro da música. Ela aparece, por exemplo, no canto da nuvem “guardada grande”; quando é cantada em altura bem grave, de forma sussurrada, com ressonância gutural e de uma maneira que parece também demarcar diferentes sessões ou repetições.

3.3 ASSIMILAÇÃO, MUDANÇA E CONSERVAÇÃO

Na ornamentação corporal e na confecção de instrumentos musicais por parte de vários povos indígenas, inclusive os Xavante, é comum ocorrer substituição de materiais originais por outros conhecidos após o contato com os não-indígenas, o que, na maioria dos casos, se deve à escassez ou mesmo extinção de materiais originais. Certa vez, por exemplo, tive a oportunidade de conhecer um grupo *Mehinaku*, num evento em que fizeram demonstrações/apresentações com suas *flautas* típicas, e, ao olhar mais de perto e tocá-las, notei que as flautas eram feitas de PVC. Explicaram que, além do fato de que a planta que originalmente usavam ser mais rara hoje, o novo material tem uma durabilidade maior, e sem comprometer a qualidade de som desejada. Há também casos nos quais não há exatamente substituição direta, mas uma livre adoção de elementos materiais novos, alguns dos quais, conhecidos no contato com não-indígenas. Nestes caminhos nos quais interagem tecnologias indígenas com outras conhecidas com os *warazu* (homem

“branco”), pode-se perceber uma dinâmica composta por *assimilação, conservação e mudança*⁴³. Novos elementos vão sendo assimilados e operam-se *adaptações* de acordo com as necessidades, porém, o que poderíamos considerar como *fundamentos* de seus costumes e rituais, ao que parece, são conservados; vejamos:

Duas situações de campo marcaram pela percepção desse modo de *assimilação-conservação*. Uma delas foi quando acompanhei, desde os preparativos iniciais como a pintura corporal, o canto-dança-ritual realizado em conjunto por padrinhos e madrinhas, como parte das cerimônias que demarcam a iniciação de seus afilhados à vida adulta, denominado *wanaridobê*:

A pintura dos padrinhos pro Wanaridobê é a que mais preenche o corpo. Passam o vermelho primeiro, como base, e depois fazem desenhos com preto de jenipapo, cada um diferente do outro. Não desenham no seu próprio corpo, um desenha no outro. Os desenhos, como me explicou Jorge Protódi, fazem referência a animais, às estrelas, ou podem ser outro desenho que um quer fazer no outro para que fique bonito para o ritual. A dança continuou por toda a madrugada. Eu, assim como outras pessoas, fui dormir um pouco, estava cansado. Voltei de manhã cedo, na hora em que os meninos e meninas vão com as máscaras wamnhoro.

Fiquei curioso, naquela situação, com uma pintura a respeito da qual ninguém tinha ainda me dito nada: linhas se cruzando por todo o corpo, inclusive no rosto, e no centro do peito e das costas um espaço com uma figura zoomorfa desenhada, aquilo me lembrava algo. O rapaz que fez a pintura no parceiro, antes da dança me explicou: aquelas linhas se cruzando, conforme eu já estava imaginando, compunham uma teia; os bichinhos eram aranhas; era, de fato, uma pintura de Homem-Aranha. Diante do misto de surpresa, hilaridade, indignação, que senti, o rapaz *danhohuiwa* explicou também que o “significado” principal das pinturas “é a gente ficar bonito...é pintar o outro pra ele ficar bonito pro *wanaridobê*”, isso é parte do que posso, talvez, considerar como *fundamentos do ritual*, que não se alteram, e dos quais, sugiro, também faz parte a conservação dos cantos.

⁴³ Vale aqui observar que noções como *mudança e transformação* fazem mais sentido para uma visão mais linear (e histórica) de *tempo*, e que, considerando a hipótese de que a concepção-percepção de *tempo* dos indígenas não tem exatamente essa mesma linearidade, talvez tais idéias (*transformação e mudança*) também não tenham para eles o mesmo peso e estatuto.

Em outra situação, os homens da classe de idade *Ai'rere* foram visitar outra aldeia para, junto com os *Ai'rere* de lá, cantarem para os *wapté* em uma das cerimônias da fase de iniciação. Ao voltarem, trouxeram a filmagem do canto-dança. Num final de tarde, passaram o vídeo para a comunidade assistir. Eu não reconheci vários dos *ĩpredu* nas imagens, pois a ornamentação corporal dificultava a identificação: além da pintura corporal, das cordinhas nos pulsos e tornozelos e dos costumeiros shorts pretos e vermelhos, eles usavam também perucas de formas e cores as mais variadas, uma loira até a cintura; uma curta, verde e encaracolada; uma vermelha, entre outras. As pessoas da aldeia se divertiram muito assistindo, deram várias risadas. Para mim, novo estranhamento e perplexidade, fiquei realmente confuso, o que ainda havia de purismo em mim parecia que precisava morrer ali. Conversei com alguns amigos *ĩpredu*, falei sobre minha inquietação e perguntei o que achavam das perucas. Explicaram que naquele ritual os *danhohuiwa* têm que surpreender, têm que fazer algo diferente do que a geração anterior fez; antigamente usavam penas, partes de plantas, peles ou cascos de animais, a carapaça do tatu ou da tartaruga, coisas assim. Hoje, têm também as perucas e outras coisas que encontram nas cidades *warazu*. Um deles comentou: “Vocês não têm o carnaval? Pois é, é parecido”; a intenção de cada grupo de *danhimnhohu* é surpreender e ser divertido para quem presencia o *danho'rene*, como realmente aconteceu quando as pessoas assistiram a filmagem.

Minha primeira reação nas duas situações foi de estranhamento e de certa rejeição aos elementos “novos”, o Homem-Aranha e as perucas. Ao meu primeiro olhar, eles potencialmente representavam a possibilidade da suplantação de uma “cultura” por outra, de elementos “tradicionais” por novos. Porém, as exegeses dos próprios *A'uwẽ* mostraram que há muito mais do que *suplantação*, que eles têm uma compreensão desses processos de *assimilação*, *mudança* e *conservação*, muito mais elaborado do que um olhar superficial permite perceber. Aliás, tais processos merecem mais discussões e investigações, além do que é possível neste trabalho.

Em momentos como o da utilização das perucas parece se instituir espaço para a experimentação, alegria e ludicidade; e que não se pauta em alguma idéia de originalidade individual, antes, na intenção de ser surpreendente enquanto coletivo de padrinhos e para o coletivo maior que é a comunidade. Nesse contexto, elementos visuais assimilados de experiências de outrem, seja este *outro* um animal, um espírito ou um *warazu* (homem “branco”), parecem ser igualmente

legítimos para compor o ritual; o que se sintoniza à constatação de Lopes da Silva (2002) de que

[...] a par das relações sociais nas quais são elaborados e expressos os novos conhecimentos e a reflexão sobre o mundo, e vivenciados os processos de ensino-aprendizagem, há uma fonte inesgotável de experiências de aprendizagem com os seres de outros domínios cósmicos. [...] o ‘mundo dos brancos’, dos não-índios, constitui mais um desses domínios, no qual há conhecimento e recursos a buscar, seja no plano pragmático (tecnologia, medicina, desenvolvimento econômico), seja no político ou no simbólico (LOPES DA SILVA, 2002, pp.45-46).

Tão importante quanto isso, penso eu, é atentar também ao fato de que a interação com os “brancos”, e com elementos deles provenientes, se configura como um contexto talvez mais complexo e conflituoso _ do que a interação com as outras alteridades _ devido aos aspectos político-econômicos dos processos a partir dos quais a sociedade dos “brancos” se impõe às indígenas

Quero, por fim, chamar atenção ao fato de que a substituição de elementos, que se percebe no âmbito material, geralmente, não se observa do mesmo modo no que se refere à forma dos cantos. Foi possível observar, por exemplo, que num dos relatos de Valmir *Serewa’omowê*, apesar de a festa-jogo e o sonho como um todo serem notavelmente híbridos, com elementos *a’uwê* e *warazu* – apontando, portanto, *mudanças* – o canto não apresenta nenhuma adaptação a características formais específicas da música *warazu* (não-indígena), é um autêntico *danho’re a’uwê*⁴⁴. Me parece esclarecedor quanto a essa *conservação*, por exemplo, o que Tugny (2009a) constatou a respeito dos cantos de um povo-espírito com os quais os Maxakali convivem:

Se os cantos dos yãmīxop se mantêm impenetráveis às qualidades musicais dos brancos, ao contrário desses artefatos em que as matérias manipuladas podem ser aquelas dos brancos – certamente porque não dispõem de mais nada similar em seu território –, é por que consistem em

⁴⁴ Ademais, a tradução sugerida por *Serewa’omowe*, para a denominação desse tipo de canto (“canto de reza”), como já discutido no terceiro capítulo, me fez sugerir um processo de apropriação e resignificação de elementos ligados à catequização implementada por missionários cristãos em outras aldeias. Vale notar, também, que o que estou tentando descrever aqui com termos como *assimilação* e *conservação*, no que se refere aos cantos-danças se dá de modo um pouco diferente nas comunidades em que há a presença permanente de missões cristãs; por exemplo, naquelas em que Aytai (1985) desenvolveu suas pesquisas, onde, em meio aos cantos sonhados havia alguns que faziam menção a referenciais católicos (idem, p.242). Alguns *ipredu* comentaram também que nas atuais Reservas xavante catequizadas, nas quais as pessoas moram em casas de alvenaria, os cantos-danças estão sendo realizados de modo mais lento e com menos vigorosidade, diferente do que se faz em *Etenhiritipa*.

pura estrutura de sentido. Provêm dos mundos dos *yãmĩyxop*, que, ao contrário de ser a “natureza”, são mundos onde há “excesso de cultura”. É como dizer que os cantos existem antes daquele contínuo de sons e ruídos do qual tirariam sua matéria, antes que estejam presentes no mundo físico dos sons e dos alimentos (TUGNY, 2009a, p.14)

De modo semelhante, os homens *a’uwẽ* explicaram que os primeiros cantos e todos os rituais vieram do mundo dos *Sare’wa*, foram criados pelos sujeitos desse povo-espírito, com os quais os *a’uwẽ* continuam a ter contatos em sonhos, rituais, ou em encontros na mata ou em outros lugares, afinal, “eles podem estar em qualquer lugar”. Talvez possa somar também o fato de que a voz, que se pode considerar como “matéria” dos cantos, e, ao menos no contexto *a’uwẽ*, seu principal momento-lugar de pegar cantos, o *sonho*, nunca se tornaram escassos, não precisam ser substituídos; de modo que podemos concluir também que a continuidade do conhecimento e aprendizado a respeito das formas de vivenciar as experiências oníricas é determinante para a continuidade da prática dos *danho’re a’uwẽ* e de sua *forma*. Mas, talvez ainda mais importante para esta continuidade – e semelhante a apontamentos da autora supracitada – é o fato de que os *danho’re* são mais do que o que concebemos como *música*, *arte*, *obra* ou *produto estético*; são também instrumentos de construir-manter-compartilhar *conhecimento* e *harmonia* na convivência e interação entre humanos, *espíritos* e animais.

3.4 ESTÉTICO E FUNCIONAL

As práticas musicais indígenas – e também as pictóricas e artesanais – de modo geral, compõem um campo fértil para perceber a integração do que poder-se-ia denominar, separadamente, *estético* ou *funcional*. As concepções *a’uwẽ*, no que se refere ao que se conceitua como *música* ou *estética*, não tem como ser separadas do que entendemos por educação, espiritualidade, religiosidade ou cosmologia. A preocupação, intenção ou experiência estéticas, não ocorrem como algo isolado em si mesmo. De outro ângulo, pode-se dizer que não há vivência educacional ou espiritual que não contenha em si alguma forma de experiência estética. Ademais,

não é possível separar, numa experiência vital, o prático, o emocional e o intelectual uns dos outros, e pôr as propriedades de um em oposição às dos outros. O aspecto emocional liga as partes num único todo; “intelectual” simplesmente nomeia o fato de que a experiência tem significado; “prático” indica que o organismo está em interação com eventos e objetos que o rodeiam. [...] Numa experiência distintivamente estética, as características mais apagadas em outras experiências tornam-se dominantes; as subordinadas tornam-se controladoras – a saber, as características em virtude das quais a experiência é uma experiência integrada e completa em si própria (DEWEY, 1974, p. 262).

Isso certamente é válido para as atividades de qualquer povo, com Dewey (1974) é possível constatar, afinal, que toda experiência abarca, de modo integrado, aspectos intelectuais, afetivos e/ou estéticos e que, por mais que destaquemos delas os primeiros

[...] no momento em que ocorrem foram igualmente emocionais; foram deliberadas e volitivas. Não obstante, a experiência não foi uma soma desses diversos caracteres; eles estavam perdidos nela como traços distintivos (DEWEY, 1974, p. 248).

Sendo assim, seja qual for a situação ou o povo, parece plausível dizer que sempre há a interação desses diversos *caracteres*: estético, funcional, afetivo, volitivo, etc⁴⁵. Percebo, no entanto, uma característica do modo indígena de se relacionar com vivências musicais (estético-espirituais-educacionais), que o difere de muito do que comumente observa-se no pensamento não-indígena, acerca dos mesmos fenômenos. Mas se a diferença não está no fato de diferentes aspectos estarem ali integrados, já que isso vale para qualquer experiência, o que distingue, então, o modo indígena de vivenciar as experiências musicais aqui abordadas? Penso que esta diferença se dá na forma de percebê-las e significá-las: em lugar da tendência de compreendê-la de modo fragmentado, ou melhor dizendo, de *fragmentar para compreender*, como é comum no pensamento não-indígena, o que observo ali é o movimento de compreensão na direção contrária, a tendência de perceber-compreender de modo prioritariamente mais integrado o que nosso *olhar* tenderia a distinguir imediatamente como diferentes aspectos concomitantes; o que eu descreveria como *integrar para compreender*.

⁴⁵ Tais reflexões, quanto à integração estético-funcional-afetivo-intelectual, e sobre como isso se configura nas experiências indígenas, talvez soem quase redundantes atualmente; afinal, essas questões já foram discutidas em muitos trabalhos (artísticos, filosóficos ou antropológicos). Porém, ao notar que, na prática, o modo que grande parte dos não-indígenas lê as expressões *estéticas* indígenas, não considera com a devida relevância tal aspecto, opto por frisar meu posicionamento quanto a isso, no presente trabalho.

É possível perceber reflexos desse modo de relação com as experiências de conhecimento na língua *a'uwẽ* que, como toda língua, com seus conceitos expressa um modo de conceber o mundo. É comum que uma mesma palavra agregue significados que, em grande parte das línguas não-indígenas, como a portuguesa, são geralmente distinguidos e representados por palavras diferentes. São exemplos, os conceitos *wend*, *waparize* ou *i'we*; todos agregam em si as noções de bom, belo, bonito e funcional. O mesmo vale para a distinção que fazemos com categorias como *estético* e *funcional*; distinção que, no contexto indígena, não tem a mesma relevância e sentido. Penso que justamente por estarem integradas estas dimensões/características (estéticas e funcionais) de um mesmo fenômeno, e por que essa integração é priorizada na forma de perceber e expressar dos *a'uwẽ*, não há, em sua língua, termos diferentes para designar, distintamente, concepções como *belo*, *bom* ou *eficaz*. Outro termo, que tem emprego gramatical diferente, mas também pode ser incluído aqui, é o intensificador *uptabi*; dependendo do contexto e da forma que aparece na oração, pode funcionar como o advérbio de intensidade “muito”, ou ter o significado de “de verdade” ou “autêntico”.

Se tentássemos imaginar a intencionalidade a partir da qual se chega a características da forma dos *danho're* ou do modo de cantá-los, como as variações de forma de emissão vocal, ou a organização das repetições e variações no texto e na linha rítmico-melódica, poder-se-ia dizer que não há aí uma intenção estética, mas apenas *funcional*? Não, isso seria um grave reducionismo, a intenção e efeito ali pode ser encantatória, de cura, enfim, de alguma forma, *funcional*, nem por isso deixa de ser *estética*. Poder-se-ia perguntar, de modo semelhante, se a preocupação e cuidado com o timbre, que se observa na confecção dos instrumentos musicais ou na emissão dos *dahörö* (gritos-chamados) pode ser qualificada como *estética* ou o que motiva tal cuidado é apenas o fato de que o timbre é determinante para algum objetivo vinculado às concepções sócio-cósmicas *a'uwẽ* e fazê-lo imperfeito ou alterá-lo poderia prejudicar tal funcionalidade? Semelhante ao que concluímos para a questão anterior, as duas opções colocadas não são excludentes, pelo contrário, convivem necessariamente juntas. Este parece ser um ponto chave para compreender o papel e a força de tais atividades musicais. A prática do canto entre os *A'uwẽ* é ao mesmo tempo ato social – numa sociedade que inclui diferentes *espíritos* –, parte fundamental de processos de *fabricação* dos corpos e de identidades sociais – que se transformam com as idades – e atividade

estética. Vale notar também que outras práticas musicais, como a apreciação ou execução de canções *warazu* (não-indígenas) ou músicas feitas (em língua *a'uwẽ*) com inspiração nas mesmas – como os forrós e as composições de grupos de jovens da região de Sangradouro e São Marcos, que são cada vez mais apreciados nas aldeias – não têm o mesmo estatuto da música ritual *a'uwẽ*, são *outra coisa*. Os *a'uwẽ* percebem claramente essa diferença e, em algumas situações, demarcam-na; alguns dos mais velhos, por exemplo, são avessos ao crescente hábito dos mais jovens de tocar em aparelhos de som, na aldeia, estes *outros* tipo de cantos.

A respeito do que estou tratando como integração *estético-funcional*, é importante observar que, mesmo Pareyson (1997, p.54), tratando especificamente de noções ocidentais (não-indígenas) acerca do conceito de *estética* e da relação entre *arte* e *utilidade*, conclui que

[...] arte e utilidade, beleza e funcionalidade nascem *juntos*, inseparáveis e coesenciais, e a mesma arte desempenha uma função utilitária, e a própria finalidade econômica transparece de uma pura forma. Então o julgamento estético só é possível através do utilitário, e a utilização não é completa se não vem acompanhada da satisfação estética; em suma, a fruição alcança a sua plenitude apenas na inseparável duplicidade dos aspectos estéticos e econômico.

Tal noção integradora me remete, também, a comentários de NUNES (1999) acerca de atividades lúdicas infantis e sua relação com elementos presentes em atividades mais comuns na vida adulta ou em atividades estético-rituais:

Quando uma menina está cantando e dançando, pulando de uma poça de água da chuva para outra, e em cada uma reproduzindo um movimento que expressa o necessário balanço do corpo para socar arroz ou milho no pilão, e que é simultaneamente o mesmo movimento de algumas das danças feininas, ela está conjugando ritmo, espaço, tempo, ritual, corpo, criação, trabalho, espontaneidade, descoberta, diversão, peculiaridade e universalidade (NUNES, 1999, p.157, citada por LOPES DA SILVA, 2002 p.60).

É necessário, penso eu, entender, *a priori*, que tentar compreender e descrever um objeto ou experiência indígena, como um *danho're* (canto-dança-ritual), a partir das fragmentações conceituais presentes no modo ocidental de pensar e dizer/escrever, é, por si, uma forma de distanciamento, que em alguns

casos pode até ser útil, porém, seria tentar pensar tal fenômeno a partir de concepções alheias a ele. Se, diferentemente, tentarmos fazer um exercício de *alteridade* e pensar os *danho're* a partir do que nos for possível apreender das concepções *a'uwẽ*, então, qualquer suposta dicotomia entre *estético* e *funcional* não faz sentido algum. Nessa direção, como o termo *estético* tem uma carga semântica repleta de valores que dizem respeito a experiências e construções culturais/históricas ocidentais, que contrastam com concepções indígenas, vale ressaltar que seu uso e entendimento, tratando de um contexto indígena, penso eu, deve agregar, necessariamente, o que poderíamos de outro modo distinguir, por exemplo, em categorias como *funcional*, *encantatório* ou *espiritual*.

A importância dos cantos mais destacada pelos homens *a'uwẽ* durante nossas conversas é seu papel de “alegrar a aldeia, alegrar os velhos e alegrar os espíritos”, pois “é importante estar alegre para vir coisas boas”. Poder-se-ia identificar claramente aí um caráter funcional, porém, o que traz a *alegria* mencionada, certamente não é apenas a realização de uma utilidade, há também uma satisfação estética. Talvez nessa idéia de *alegria* esteja um dos pontos centrais da concepção *estética a'uwẽ*. Além disso, a noção *a'uwẽ* parece explicitar uma conexão entre pessoas, espíritos, alegria e coisas boas. Tal ideia de conexão é muito mais do que “crença”, é conhecimento pautado em fatos, experiências. Experiências que, então, são moldadas de forma a fazer com que tal *conexão* funcione da melhor forma possível; nesse intento, por exemplo, cantam também para os espíritos “maus” (os *Simihãpõri*); como explicou Caimi *Waiasse*, isso é importante para garantir que, além de virem coisas boas providenciadas pelos bons espíritos, não venham coisas ruins que poderiam ser providenciadas pelos outros. Note-se que tal concepção se opõe a noções maniqueístas comuns ao cristianismo ocidental contemporâneo, pois, diferente delas, não destaca dicotomias entre espírito e matéria ou polarizações irremediáveis entre *bem* e *mal*, com fins de isolar, condenar e/ou punir o que seria *mal*; antes, destaca conexões e formas de interação que possibilitem, como já mencionado, que tais conexões funcionem de modo a implementar coisas boas e evitar coisas ruins.

É possível, portanto, dizer que no contexto indígena há uma “estetização generalizada da vida e do pensamento” (Cesarino, 2008, p.11), o que se alia ao fato de que a música tem a potencialidade de “tornar sonoras forças que não são sonoras” (Deleuze, 2003, p.62), ao mesmo tempo que pode ser “dispositivo de

obliterar o tempo” (QUEIROZ, 2008, p.19)⁴⁶. Penso que o que tratei como *integração estético-funcional* é também, entre outros aspectos, um dos fatores que confere aos *danho're* a força e importância que tem na vida *a'uwẽ* e possibilita que se mantenham como tal apesar das influências musicais externas.

⁴⁶ Queiroz (2008, p.19) faz referência a colocações de Levi-Strauss, no livro *O Totemismo Hoje*, de 1962; a partir das quais, pode-se compreender que uma obra musical, ao imobilizar o tempo que passa, ao marcar um tempo de paragem, evoca uma espécie de imortalidade (cf. LEVI-STRAUSS citado por QUEIROZ, 2008, p.19).

4 PEGAR CANTOS

A noção *a'uwẽ* de *pegar* (cantos) em si problematiza a idéia de “aprender”. Parece-me mais adequado pensar *aprendizado musical*, nesse contexto, não como *aprender músicas* ou *aprender a fazer músicas*, mas como *aprender a pegar cantos*, nos sonhos ou ouvindo quem os sonhou. As músicas não são criadas, tampouco aprendidas, elas são *pegas*, *tiradas* ou *colhidas* (*tarehã*). O aprendizado que está em jogo é o aprendizado de *pegá-las*. A noção sintetizada, por exemplo, no termo *tarehã* (pegar, tirar, colher) vale, assim como para a experiência onírico-musical, também para *pegar* um canto fora do sonho, ouvindo um sonhador cantar. Tais processos estão fundamentalmente baseados na *audição* e na *memória*, a ênfase é o desenvolvimento da memória musical para guardar e lembrar os cantos. Quanto à pessoa que aprendeu no sonho, seu papel é cantar bem e, dependendo do tipo de canto, marcar a pulsação com um *dzõ* ou *popara* (dois tipos de chocalho). Memorizar e aprender, ou melhor, *pegar* o canto, é responsabilidade dos ouvintes. Os seres que cantam nos sonhos (animais, espíritos, estrela, nuvem), também não agem exatamente no sentido de *ensinar* os cantos, quem ouve que *pegue*, se quiser e conseguir. Quando vão *pegar* um novo canto com alguém que o sonhou, de modo semelhante, ouvem o cantor-sonhador uma ou duas vezes, em seguida já tentam cantar junto; é comum referirem-se a esse momento inicial como *ensaio*. É possível pensar, como partes desse processo: ouvir, memorizar parcialmente, cantar junto errando, cantar junto certo, memorizar, lembrar. O que percebo é que a ênfase não é no desenvolvimento de alguma didática detalhada e específica por parte de quem mostra o canto sonhado, mas sim no desenvolvimento - por parte dos ouvintes - da habilidade de memorizar ouvindo, vendo e imitando. A forma de implementação desse aprendizado onírico-musical de *pegar* cantos está também conectada a diferenciação de grupos de geração e classes de idade, como se vê adiante.

O empenho de aprendizado, portanto, não é o de criar músicas a partir de elementos sonoros do sonho ou aprender técnicas de composição musical, mas sim de aprender a agir antes, durante e depois do sonho, de forma que possibilite, para renovar o repertório musical da comunidade, memorizar os cantos do modo que foram cantados no sonho; afinal, como *Sidiwẽ* esclareceu: “se a gente não consegue lembrar a música inteira, tem que jogar fora e sonhar outra”

4.1 DENTRO DO SONHO

Início esta parte com a transcrição de um relato de Abílio Xavante:

*Hã! Rosawẽrẽhã wate 're'iwaibu monohã
dapo'rewa'õmo hawi duré so'idasipese zarina.*

*Tahawamhã to imori'radahã rosawerena
wa'ãma po'rehai'õ.*

*Tahawamhã wanhono, inhotõ wamhã warosawe
ãne te aiwapsisini.*

*Ma'rãwi danho're nherehã te oto tanho're za'rani
Mara wa'wa danho'rena.*

*Tahawa wada'awapa, a'uwe site wamhã beté
ida'ahõ,tahawa wada'awapa ,tahawamhã
wawaihu'u õneharé, tahawamhã wa'udu.*

*Tahawamhã i'utu wamhã to wasizusi saponare,
tahawmã wawaihu'u, tahawamhã tame to
wa'ãma isipe'ehi maridai õnhrerehã to
inhimnhohu ima hõimana za'rawa.Tahawamhã
tarehã ãhã iwana wamhã wato tãma meza'ra
umrore nhere hõ'wa norihã.*

*Ãne danho're date 're'iwaibu monohã
nihawamhã 'redatõ za'ra monowa danhotõ
'remhã, tarehã wawate 'rewaibuire.
Tõibõ!*

Olha! Pra gente sonhar melhor a gente usa os brincos de madeira e se arruma bem bonito.

Então, o meu primeiro sonho eu esqueci.

Aí dormi de novo, e quando dormi sonhei com pessoas dançando.

O canto estava acontecendo no início da noite, mas era *Marawa'wa* (música da meia-noite).

Aí fui ouvindo as pessoas cantarem. Eram bastante pessoas juntas. Então aprendi rápido, fiquei tranqüilo e acordei com a música.

Aí, quando me acordei com a música, fui cantando bem baixinho. Tive sorte, mas nada daquilo era para mim. Mas tudo bem assim mesmo, pois aquela música serviu para os meus afilhados. Assim eu ensinei um pouquinho aos meus afilhados.

É assim, a gente ouve a música ou participa da festa dentro do sonho, assim que a gente pega o canto.

Acabou!

A última frase do relato de Abílio, “a gente ouve a música ou participa da festa dentro do sonho”, é assim que a gente pega o canto”, expressa bem a concepção *a'uwe* no que se refere à produção musical, ou melhor, à *origem dos cantos* e à noção de *pegar cantos*: não há a ideia de “criação” ou “autoria”, e sim a experiência de ouvir um canto ou participar de uma festa-ritual durante o sonho, “dentro do sonho”, no qual se vive o canto-dança-ritual e memoriza-se a música que, depois, ao acordar, pode ser levada para “fora do sonho”; Abílio conclui: “é assim que a gente *pega* o canto”.

As referências a “pegar a música” e “dentro do sonho” aparecem de modos variados, em quase todos os relatos de sonhos registrados. No relato em questão, a

primeira ideia é dada pelo termo *tarehã*, que também pode ser dito e grafado na forma *tare* ou *tari* e traduzido como “pegar”, “tirar” ou “colher” (cf. LACHNITT, 2003, p. 68); no caso, *pegar*, *tirar* ou *colher* uma música no sonho – a última sílaba de *tarehã*, *hã*, como já mencionado, é uma “partícula enfática” (cf. LACHNITT, 2003, p. 30), pode ser acrescentada à vários termos com objetivo de destacar a palavra ou finalizar uma ideia que vinha sendo desenvolvida na frase –. *Danhotō ‘remhã* é a expressão que designa “dentro do sonho”, onde a primeira palavra também é glosada como “sono” ou “dormir”, portanto, outra opção de tradução seria “dentro do dormir”. A segunda, *‘remhã*, expressa a ideia de “estar dentro” ou “conter” (cf. LACHNITT, 2003, p.58). Podemos tomar como exemplo também os relatos de Valmir *Serewa’omowě*, como o do sonho com a festa-jogo, que apresenta outras palavras, para expressar a mesma ideia: *sizusi*, traduzida como “tirar” (a música), *ĩõ* para “pegar”, e *ĩnhotō rówihã*, expressão na qual *ĩnhotō* é uma variação da palavra do outro relato (*danhotō*) acrescida do prefixo *ĩ*, que tem o significado de “meu”, e o sentido “dentro de” é dado por *rówihã*.

4.1.1 *Dominar o sonho e pegar cantos*

Segundo relatos de homens *a’uwě*, uma das primeiras orientações dadas aos jovens, pelos mais velhos, no que se refere ao aprendizado de “sonhar melhor” é sobre conseguir “dominar o sonho”, o que, pelo que pude entender, e conforme já mencionado, significa primeiramente estar consciente de que se está sonhando, durante a experiência onírica e, então, agir de modo consciente e intencional para, por exemplo, *pegar cantos ouvidos*; e também “conseguir não acordar”, mesmo em momentos de extremo perigo ou medo, ou seja, conseguir ter controle sobre *acordar* ou *continuar no sonho*. Isso é algo a ser exercitado até que se torne comum, e é importante tanto para *pegar músicas* como para vencer inimigos. Esse exercício de estar consciente ou, como disse o cacique de *Etenhiritipa* “dominar o sonho”, é comum em práticas xamânicas de diferentes povos⁴⁷. Quando contei para

⁴⁷ Tedlock (2008), por exemplo, relatando experiências xamânicas pessoais, conta: “Fui convencida por minha experiência de que é possível penetrar de modo inconsciente em um estado de sonho ou aprender de forma consciente a entrar nele. [...] é possível deixar o estado normal de vigília, no qual se percebe apenas através dos sentidos, sem deixar a realidade física.” (TEDLOCK, 2008, p.110-111). Segundo a mesma autora essa prática era “conhecida entre os maias como ‘completar o sonho’.

Supretaprã um sonho no qual eu lutava com dois homens que me atacaram – que também foi tema de conversas com Jorge *Protodi*, comentadas anteriormente – ele destacou dois detalhes a respeito do aprendizado onírico: a importância de vencer os inimigos e desafios que o sonho traz, e de estar atento para a possibilidade de encontrar um mestre no sonho; de qualquer forma, estar consciente é o primeiro passo:

“É assim, aparecem os inimigos e a gente não deve fugir, não pode cortar o sonho no meio, tem que enfrentar, mesmo que esteja em desvantagem; tem que saber que tá sonhando e aí ir adiante, enfrentar, vencer o medo... Tem que ir vencendo os inimigos nos sonhos, passar pelos sonhos ruins, aí vem sonhos bons, com os bichinhos cantando”

O que leva a compreender que há um processo com desafios oníricos a serem vencidos, até que se consiga dominar o sonho e *pegar cantos*⁴⁸. Quanto ao “mestre no sonho” ele disse que, em seus sonhos, ouve uma voz que “fala as coisas” mas não se identifica, “pode ser de algum parente que já morreu”, e também:

“Você pode ter um mestre nos sonhos, ele vai te dando as mensagens, as instruções. Tem que prestar atenção, tem que ouvir, lembrar. O sonho é muito importante pra vida da gente. Muitos brancos não sabem disso, você mesmo tem que ir aprendendo a lembrar e entender os seus sonhos”.

Sua fala remete também à relevância que têm, nesse aprendizado, a dedicação e as experiências pessoais; se tornar um “bom sonhador”, pelo que pude perceber, depende mais disso do que de alguma transmissão de saberes específicos ou de pertencer ou não a alguma linhagem. Tanto é assim que, conforme já mencionado, a denominação de algum homem como *Rosawere’wa*, se dá por reconhecimento, a partir da importância, para a comunidade, de suas experiências oníricas compartilhadas por meio de relatos e cantos.

⁴⁸ Têm semelhanças com essa idéia a constatação de Tedlock (2008) de que “o desenvolvimento máximo do sonho lúcido leva a imagens de sonho subjetivamente poderosas e à autoconsciência acentuada, semelhante ao ápice de experiências e a formas de consciência meditativa encontradas nas filosofias orientais” (2008, p. 111); mas, diferentemente do caso *a’uwẽ* – e mais vinculada a estudos da psicologia – a autora destaca experiências imagéticas e de autoconsciência.

Homens *a'uwẽ* falaram sobre lembrar e *pegar cantos*, por exemplo, quando lhes contei o seguinte sonho:

Era como se eu fosse um bicho, um bicho pequeno, às vezes parecia ser um pássaro. Eu passava por sobre vários lugares, terra, vegetação e um muro; como num sobrevôo. E uma canção ia se desenvolvendo numa voz masculina, do sonho, bonita; com um acompanhamento que parecia de viola, violão ou outro instrumento de corda. Não lembro bem a música, mas a letra falava algo sobre estrada, poeira, sobre ter caminhado demais.

Tive esse sonho um dia antes de chegar à aldeia, há tempos não ouvia tão claramente uma música num sonho. Alguns dias depois, contei para *Supretaprã*, que perguntou:

_ *Você lembrou a música?*

_ *Não, não consegui lembrar, queria muito ter conseguido.*

_ *Quando for assim, já no sonho você tem que se concentrar no canto e não no que está acontecendo na paisagem, tem que lembrar e se concentrar na música, no sonho.*

No caso de sonhos com música, portanto, quando se está começando a aprender, a recomendação é que, ao tomar consciência de que se está sonhando, a pessoa se concentre só na música, para poder memorizá-la e lembrar quando acordar, e que não fique prestando atenção no que está acontecendo ou na paisagem, senão pode não conseguir. Tudo isso faz parte do que *Supretaprã* chamou de “dominar o sonho” e, nesse caso, especificamente no que se refere ao início do aprendizado de *pegar cantos*. Disse também que depois, com o tempo, consegue-se prestar mais atenção em tudo ao mesmo tempo, mas no começo é importante focar na música se quiser *pegá-la*; o que se assemelha ao que *Tedlock* (2008) aponta a respeito de lucidez nos sonhos: “Essa consciência muito especial varia de um estado de quase-lucidez, no qual se está ciente de sonhar, mas incapaz de controlar o conteúdo dos sonhos, até de ser capaz de entrar no seu espaço e afetar seu resultado” (2008, p. 112). Além disso, como enfatizou *Sidiwẽ*, é necessário conseguir ouvir a música até o final, se esforçar para não acordar antes de ela terminar, senão, não terá como saber a música inteira, aí tem que abandonar

aquela ou tentar sonhar de novo. Logo que a música termina, aí sim, “pode acordar e ir tentando lembrar e cantar baixinho”. Assim os *a’uwẽ* foram me falando sobre formas de se comportar no sonho que, segundo eles, é parte das orientações que os padrinhos dão aos afilhados no *hõ*.

Para conseguir focar a atenção no canto ouvido no sonho é preciso primeiro, conforme já mencionado, ter consciência de que está sonhando, durante o sonho, o que por si só já é algo que exige ser exercitado. Pelo que pude perceber, as orientações são sempre relativamente simples, como essa; porém, elas são o suficiente para desencadear e nortear um longo processo de dedicação e aprendizado para aqueles que se dispõem a ser um “bom sonhador”. Esse processo de aprendizado onírico não ocorre da mesma forma nem com os mesmos resultados para todos: nem todo homem é um “bom sonhador de cantos”. No entanto, pelo que pude perceber, isso não é um problema, nem define hierarquias. Afinal, sonhar músicas e cantá-las é sempre uma demanda coletiva, assumida por um grupo de geração como um todo; aquele que se torna um “bom sonhador” apenas cumpre sua parte para a realização desse objetivo comum e também necessita dos companheiros para memorizar e cantar as músicas que ele *pega* nos sonhos. O processo de *dominar* os sonhos e *pegar* cantos está ligado também a outro empenho, que abordo adiante, o de *dominar* as madeiras.

4.1. 2 “Xavante dorme de barriga pra cima”

Outra orientação que, segundo os *ĩpredu*, é dada aos mais jovens para que “sonhem melhor”, é quanto à posição de dormir, a intenção é evitar fechar qualquer um dos ouvidos, portanto, deve-se dormir com as costas para baixo: “pode reparar, Xavante dorme de barriga para cima”, como disse Caimi *Waiasse*. Vale observar também, em sintonia a isso, que uma das formas de se referirem às músicas sonhadas é *ro’wapari danhore*, o que literalmente poderia ser traduzido como canto ouvido, canto sonhado, ou mesmo sonho-canto ou canto-sonho; a palavra *wapari*, sozinha, significa ouvir, escutar (LACHNITT, 2003, p.99). Tudo isso me leva a entender que, nessa concepção, não há algo equivalente à noção de *inconsciente* – como concebido pela Psicologia – afinal, se o sonho e seus sons afetam e dependem diretamente do aparelho auditivo, assim como o que se houve em estado

de vigília, enfim, se os *rowapari danho're* “entram” pelos ouvidos durante o sono, então não são produto de algum suposto inconsciente psíquico, não dependem de alguma *audição interna*; pois são algo *externo* e, portanto, é importante estar receptivo, preparado para “pegá-los”, com os ouvidos abertos.

4.2 CORPO, FOLHAS E MADEIRAS

No início de seu relato Abílio faz referência a alguns procedimentos para otimizar a atividade de sonhar, sobretudo àqueles vinculados a cuidados com o próprio corpo: banho, corte do cabelo, utilização de unguentos, pulseiras e brincos. Nas suas palavras: “a gente usa os brincos de madeira e se arruma bem bonito”. Isso tem ressonância também na explicação – dada por homens *a'uwẽ* – de que os banhos e *esfregações* (na cabeça) com folhas deixam a cabeça mais “leve” para sonhar. São as plantas que, em forma de brincos, colares, banhos e unguentos, catalisam o contato onírico entre humanos, animais e *espíritos* e ajudam na prática de pegar cantos. As folhas são usadas em banhos e para esfregar na cabeça. Com as madeiras fazem brincos cilíndricos, e pulseiras e colares com suas fibras.

Portanto, ao conhecimento e práticas xamânicos estão atreladas também diferentes formas de intervenção intencional no corpo. Pode-se dizer que ingestão de substâncias, jejuns, escarificações, furação de orelhas ou lábios, são parte de processos de *fabricação* dos corpos, de saberes, e de demarcação de diferentes fases de vida e conhecimento. Isso foi bem demonstrado, por exemplo, por Viveiros de Castro (1979) no que se refere ao pensamento Yawalapiti:

Uma das mencionadas idéias gerais, e centrais, no pensamento Yawalapíti, é a de que o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação. [...] E tal fabricação é concebida dominante, mas não exclusivamente, como um conjunto sistemático de intervenções sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo: fluídos corporais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais [...] Esclareço que falo em <<fabricação do corpo>> ao pé da letra: traduzo o verbo /umá~/, <<fazer>>, <<produzir>>, enquanto atividade humana, intervenção consciente sobre a matéria (1979, pp. 40-41).

Um termo semelhante, da língua *a'uwẽ*, é o verbo *manhãĩ* (cf. LACHINITT, 1989 e 2003). Apesar das possíveis diferenças entre concepções *a'uwẽ* e *yawalapiti*, os dados disponíveis me levam a deduzir grandes semelhanças no que se refere ao

modo *a'uwẽ* de compreender as diferentes intervenções intencionais no corpo, que fazem parte dos processos de aprendizado e construção de conhecimento e identidades sociais ao longo da vida dos homens.

Essa *fabricação* do corpo e de saberes, no contexto ameríndio, como bem observou o autor supracitado, são também transformações de identidade e posição sociais, de forma que

As mudanças corporais assim produzidas são a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social. Isso significa que não é possível uma distinção ontológica – tal como o fazemos – entre processos fisiológicos e processos sociológicos, ao nível do indivíduo. As mudanças corporais não podem ser consideradas nem como índices, nem como símbolos, das mudanças de identidade social. Para os Yawalapiti, transformações do corpo e da posição social são uma e a mesma coisa. Desta forma, a natureza humana é literalmente fabricada, modelada, pela cultura (VIVEIROS de CASTRO, 1979, pp. 40-41).

Na vida dos *A'uwẽ*, é notável a vinculação de *fabricação* do corpo e identidade social nos diferentes ritos de passagem que demarcam as mudanças de fases etárias. Penso que seria possível identificar, nestes variados ritos de passagem, momentos nos quais se destaca a implementação de vivências ao menos semelhantes ao que o autor chama de *fabricação* e de *metamorfose*⁴⁹, e também de ambas concomitantemente, ou, que levariam à percepção de outras noções. Porém, neste estudo foco atenção apenas à utilização de folhas e madeiras para estimular a atividade onírica e me ateno, sobretudo, à abordagem de uma intervenção corporal específica: a furação de orelhas.

Numa conversa sobre os ancestrais *a'uwẽ*, Paulo *Supretaprã* comentou que “o *poder* que os antigos tinham [de se transformar em bichos e plantas], pra gente ter hoje, só usando os materiais” e que os “materiais” são, principalmente, as folhas e madeiras. Tudo o que se come, que se passa na pele ou no cabelo, que se inala,

⁴⁹ “A fabricação subordina a Natureza informe ao desígnio da Cultura: produz seres humanos. A metamorfose reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem humana: transforma os homens em animais ou espíritos. Ela é concebida como uma modificação da essência, que se manifesta desde o nível da gestualidade até, no limite, o nível da mudança de forma corporal.

Cumpra observar, porém, que estes dois processos, sobre não serem simplesmente simétricos e inversos, comportam cada um sua própria dialética. A fabricação é criação do corpo; mas do corpo *humano* (da pessoa, portanto) e, nesta medida, apóia-se em uma negatividade: numa negação de possibilidades do corpo <<não-humano>>. A metamorfose é desordem, regressão, transgressão – mas não se trata de uma volta, de uma recuperação pela Natureza daquilo que lhe foi roubado pela Cultura. Ela é também criação; pois além de manifestar uma ordem do mundo que totaliza Natureza e Cultura (ordem que retificamos, erradamente sob o rótulo de <<Sobrenatural>>), isto é, uma ordem que admite aquilo que a fabricação nega, ela permite a reprodução da Cultura como transcendência” (VIVEIROS de CASTRO, 1979, p.41).

que se usa como brinco, pode interferir na realização de diferentes ações. Quanto aos brincos, Maybury-Lewis (1984) registra que “os Xavante dizem ser capazes de fazer com que jacarés, piranhas, cobras e onças persigam seus inimigos. Para fazê-lo, dirigem-se aos seus batoques auriculares pintados de vermelho. Cheguei mesmo a ouvir que essa técnica poderia fazer chover ou afastar uma tempestade” (1984, p.344-345). Em *Etenhiritipa* comentaram, também, que há plantas – usadas em forma de brinco, pulseira, banho, infusão, unguento ou simplesmente esfregando um pedaço da madeira sobre o corpo – para diferentes finalidades: para ter filhos homens ou mulheres; para deixar mais prazerosa a relação sexual; para otimizar a gestação; para afastar ou atrair bichos; para a cura de doenças, machucados, picadas de cobra; outras, estimulam a ser corajoso e valente, ou otimizam a atividade onírica.

4.2.1 *Wamarĩ*

Minha primeira referência a respeito da relação entre atividades oníricas *a'uwẽ* e a utilização de plantas, foram informações presentes na bibliografia consultada, a respeito da madeira denominada *wamarĩ*. Há uma linhagem social masculina (patrilinear) de “donos” (*tede'wa*) dessa madeira. Os homens pertencentes a essa linhagem são denominados *wamãĩ'tede'wa* (dono da *wamãĩ*). Pelo que relatam Giaccaria e Heide (1972), nas comunidades em que pesquisaram, diferentemente do que observei em *Etenhiritipa*, o papel de sonhar para a comunidade estava atribuído aos *wamãĩ'tede'wa*. Tais autores não mencionam a denominação *rosawere'wa* e, no que se referem ao dono da *wamãĩ*, destacam sua ação de prever acontecimentos por meio dos sonhos e intermediar conflitos

“A atribuição principal do WAMARĨTEDE'WA é a de sonhar e, nas ocasiões particulares, prever o futuro através de sonhos. Tem ainda a função de pacificar nos litígios que surgem no interior da comunidade, ou entre a sua comunidade e as que entram em contato com ela. Toca a ele vigiar para que não surjam rivalidades e, quando morre alguém, afastar o perigo de que se verifiquem vinganças” (1972:108)

Medeiros (1991), que teve como base de seu trabalho as pesquisas dos missionários acima citados, reafirma a mesma informação e relata:

Quando nasce o filho de um *wamarĩtede'wa*, sobre o cesto do recém-nascido amarra-se um pedaço da madeira do cerrado chamada *wamarĩ*, que tem a propriedade de provocar sonhos em seu portador. Ao se tornar adulto, o novo *wamarĩtede'wa* está capacitado a ter sonhos proféticos e não se desfaz nunca da madeira que é a insígnia do seu encargo. O prestígio do *wamarĩtede'wa* provém do fato de ele ser o sonhador oficial da aldeia e de todos acreditarem em suas profecias (1991, p.13).⁵⁰

A madeira *wamarĩ*, além da propriedade de fazer sonhar, tem também outras propriedades, como esclareceu *Sidanere* Xavante, que mora na aldeia *Wederã* e é *wamarĩtede'wa*. Ela é usada, por exemplo, para atrair bons amigos, inclusive amigos *warazu* (homem branco), por isso o *wamarĩtede'wa* também é chamado de *warazutedewa* (“dono do *warazu*”). Além disso, demarca os locais de sepultamento dos mortos e possibilita saber como estão as relações interpessoais na comunidade: se houver muita intriga o pedaço de *wamarĩ*, guardado em casa pelo *wamarĩtede'wa*, pode entrar em processo de deterioração, sendo atacado por um tipo de inseto que produz pequenos furos em sua superfície. Segundo *Supretaprã*, essa madeira traz sonhos mais tranquilos do que a *wetepare* e é mais propícia a trazer sonhos com música. No entanto, pude perceber que isso depende também da experiência de cada um, *Sidiwẽ* relatou: “eu usei *wamarĩ* um tempo, mas não foi bom, bloqueou meu sonho, aí voltei a usar *wetepare* mesmo” – *wetepare* é outro tipo de madeira, do qual tratarei a seguir.

Há outro fator que, sem dúvida, também influencia na pouca utilização da *wamarĩ* atualmente: esta madeira está em extinção na reserva; pelo que informaram na aldeia, o local mais próximo onde ainda tem, é perto da cidade de Ribeirão Cascalheira, numa região em que a maior parte não é terra indígena e está sendo desmatada por fazendeiros. Inclusive, cogitamos de ir até esse local e tentar pegar mudas de *wamarĩ* para levar para a aldeia, mas não foi possível colocar essa ideia em prática.

Outra importante utilização de plantas se dá no ritual *Wai'a'rini* ou *Darini*, que é o ritual de iniciação espiritual, no qual os iniciandos vivenciam um transe induzido pelo pó denominado *tsimi'õ* ou *wedezu* - e chamado de “veneno” quando os *A'uwẽ*

⁵⁰ O mesmo autor enfatiza o papel de sonhador do *wamarĩtede'wa* ao se referir a ele como “dono dos sonhos” (idem), o que destoa das explicações dos homens *a'uwẽ*, que fizeram questão de enfatizar que não há um “dono dos sonhos”, todos sonham e todos aprendem sobre os sonhos. O *wamarĩtede'wa* é o dono da *wamarĩ*, que, por sua vez, é uma das plantas que estimula a atividade onírica. A ideia de *sonhador oficial*, no contexto da aldeia *Etenhiritipa*, se aproxima mais do que foi mencionado sobre os homens denominados *rosawere'wa* do que sobre os donos da *wamarĩ*.

se referem a ele em língua portuguesa – a respeito do qual não revelam quais as plantas utilizadas para sua fabricação. Segundo relatos de homens *ipredu*, os rapazes, depois que os homens mais velhos jogam em sua direção o *veneno*, sofrem um tipo de *desmaio* e entram num estado de sonho-transe no qual podem ver os *espíritos* invocados nos *Wai'a* (*Danhimite, Simihãpōri ou Pi'ú*). Não tive como presenciar e saber maiores detalhes a respeito desses rituais, que ocorre aproximadamente a cada quinze anos e que merece ser tema para uma pesquisa específica.⁵¹

4.2.2 Furar as orelhas

Em conversa com um amigo Xavante, antes de eu ir pela segunda vez às aldeias, disse-lhe que gostaria de poder aprender com eles sobre o processo *a'uwẽ* de sonhar músicas, mas também de aprender a “sonhar melhor”, ou seja, a aprender com os sonhos e a sonhar músicas, se é que isso seria possível mesmo sem ser um Xavante. Ele disse que, para isso, eu teria que participar das vivências, uma das primeiras coisas seria furar as orelhas. Isso foi confirmado na segunda viagem à aldeia *Etenhiiritipa*, quando várias outras pessoas também disseram que, se eu quisesse mesmo “aprender a sonhar”, será importante passar pela furação de orelhas⁵².

Rememorando a cerimônia de furação, alguns homens contaram que, no dia, os meninos tomam banho bem cedo, na água gelada do rio, antes de o Sol aparecer. As orelhas ficam anestesiadas pelo frio e então são furadas com um osso da perna da onça parda, o fêmur; esse osso, bem comprido, antes é bastante afilado até ficar pontiagudo. Coloca-se, então, o primeiro brinco, que é um pedaço bem fino e polido de um tipo de taboca lisa, no qual passam uma infusão que ajuda na cicatrização e evita inflamação. A partir de então, os meninos são *ritei'waté*, ou seja, *ritéi'wa* novos; em breve sairão do *hõ* (casa em que moravam juntos enquanto eram

⁵¹ Algumas informações sobre os rituais *Waia* – dos quais o *Waia'rini* (ou *Darini*) é um dos tipos - podem ser vistas em Giaccaria e Heid (1972) e em Maybury-Lewis (1984). Partes de rituais *wai'a'rini* estão registrados nos vídeos “*Wai'á Rini, O poder do Sonho*” (Direção e fotografia: Divino Tserewahú. Vídeo Cor, VHS NTSC Edição: Valdir Afonso. 65 min., 2001. Prod.: Vídeo nas Aldeias) e “*Darini*” (Direção: Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Vídeo Cor, 46min. Prod.: Rosa Gauditano / Nossa Tribo).

⁵² Combinamos de realizar isso na minha próxima estadia na aldeia; alguns *ipredu* recomendaram que seja nos primeiros dias, pois assim dá tempo de a orelha cicatrizar enquanto eu ainda estiver lá, usando os remédios que eles conhecem.

wapté). Só depois de terem as orelhas furadas é que os rapazes se tornam homens iniciados à vida adulta e, oficialmente, podem ter relações sexuais, “esses batoques cilíndricos perfuram os lóbulos das orelhas dos iniciados do mesmo modo que seu pênis, dizem os Xavante, pode agora penetrar uma mulher” (Maybury-Lewis, 1984, p.306). Mas, além de fazer parte da fabricação do corpo do homem adulto, há outro aspecto, que quero destacar: a furação de orelhas abre um novo canal de relação com o *poder* das plantas, afinal, o lóbulo furado é mais um ponto de “conexão” além da boca, nariz ou superfície da pele; é onde se coloca, em forma de brinco cilíndrico, a madeira que contenha a propriedade de ajudar na realização da ação desejada. Segundo relatos, cada um vai pesquisando suas afinidades com as diferentes madeiras. Tem madeiras para muitas coisas, variadas propriedades, a maioria dos nomes e para quê servem, são coisas que os *A’uwẽ* não revelam completamente, protegem em segredo.

4.2.3 *Wetepari e wawa*

As plantas mais utilizadas em *Etenhiritipa* atualmente, para estimular as experiências oníricas, são as denominadas *wetepari* e *wawa*⁵³. A mitologia *a’uwẽ* ensina que elas nasceram do sangue dos dois meninos criadores, os *Parinai’a* e que “nesse tempo o povo tinha poder. Os dois *ĩ’amo* [irmão rituais] tinham muito poder. Podiam criar, só com o desejo, qualquer coisa em que pensassem. Criavam os animais e os alimentos já com os seus nomes” (Sereburã et al, 1998:38). Essas criações ocorriam pela *transformação*: eles se transformavam em bichos, plantas e até em montanha, depois se destransformavam, mas o que foi criado permanecia existindo. Isso acontecia sempre num contexto de brincadeiras e embustes, entre os dois ou deles com outras pessoas da comunidade. Depois que criaram bichos que incomodaram ou assustaram demais a comunidade, como a onça, alguns homens começaram a desconfiar deles e a observá-los. Então, já sabendo de suas “brincadeiras”, armaram uma cilada para matá-los, durante uma expedição na mata, com golpes de borduna na cabeça.

⁵³ Os homens de *Etenhiritipa* desconhecem nomes populares não-indígenas para essas plantas; não tive como trazer mostras para averiguar na cidade, de forma que não tive ainda como certificar se elas estão cientificamente catalogadas; isto terá que ser feito após minha próxima viagem à aldeia, talvez depois da defesa do mestrado.

Os corpos ficaram caídos do chão e o sangue começou a escorrer de suas cabeças. Muito sangue escorrendo e penetrando no chão. No momento em que o sangue entrou na terra, saíram os brotos de *watépare* e *wawa* (Sereburã et al, 1998:45).

Com as fibras da *wetepare* fazem as cordinhas para usar no pescoço e também brincos cilíndricos com a madeira. Da planta *wawa* usam as folhas para esfregar na cabeça ou fazer banhos, quando querem sonhar.

4.2.4 *Dominar as madeiras*

A partir disso quero retomar uma noção que foi mencionada anteriormente, a de “dominar”, e, atreladas a ela o que trato como *desordenação*, *criação*, e *(re)ordenação*⁵⁴. Pode-se dizer que as ações dos meninos *Parinai’a* sintetizam em si uma dialética composta por *criação* e *desordenação*: a desordenação causada por suas criações em alguns momentos desestabilizou e incomodou demais a comunidade, tanto que alguns homens organizaram-se para matá-los. Mas sua morte não significou um fim para o poder de criação/transformação, que continuou por meio de seu sangue transformado nas duas plantas que fazem sonhar. Porém não basta que as plantas existam, como os homens de *Etenhiritipa* explicaram, é necessário “dominar as madeiras”.

Vários foram os relatos de que, no começo do aprendizado, quando usam pela primeira vez a *wetepare* (brincos e cordinhas), vêm muitos sonhos perigosos, cheios de inimigos, que fazem sentir muito medo. Pelo que pude compreender, isso é parte necessária do aprendizado de ser um “bom sonhador”, inclusive para depois conseguir *pegar* cantos. É importante conseguir “dominar a madeira” e, então, “dominar o sonho”, ou seja, conseguir ter autocontrole e vencer o medo, apesar dos sonhos amedrontadores provocados pela planta em forma de brinco ou cordinha, manter a consciência de que está sonhando e conseguir aos poucos ir interferindo nos sonhos, encaminhando-os. Quanto a esse processo, Caime *Waiasse* comentou

⁵⁴ Quanto à presença de caráter *ordenador* e *desordenador*, em referenciais míticos e em ações de outros povos indígenas, vale ver Agostini (2008) e Figueiredo (no prelo).

também que “tem gente que não consegue controlar a madeira, aí não consegue mais dormir, de tanto medo... acaba tirando a cordinha, ou o brinco, e joga fora”.

Semelhante a ação de criação-desordenação-reordenação dos criadores *Parinai'a*, a planta que nasceu de seu sangue (*wetepari*) provoca uma forma de *desordenação* no humano que catalisa o contato onírico com o não-humano, animal ou espíritos e a *criação/fabricação* de uma nova *ordenação*, que é conseguida pela *dominação* da madeira e do sonho, para que então se possa ter acesso ao conhecimento oferecido pelas experiências oníricas, no que se inclui os cantos. Tal propriedade que os *a'uwẽ* chamaram de “poder das plantas” é equiparável ao que Viveiros de Castro (1979) trata como dialética própria da noção de *metamorfose*, que é desordem mais ao mesmo tempo é criação, “pois além de manifestar uma ordem do mundo que totaliza Natureza e Cultura (ordem que retificamos, erradamente sob o rótulo de <<Sobrenatural>>), isto é, uma ordem que admite aquilo que a fabricação nega, ela permite a reprodução da Cultura como transcendência” (idem, 1979, p.41).

4.3 FORA DO SONHO

Descrevo a partir daqui aspectos do que se pode compreender como processos de construção de conhecimento e de identidade social vinculados, de forma geral, à escuta e ao canto coletivo, e, especificamente, à prática de pegar cantos fora dos sonhos – ouvindo homens que os sonharam cantarem – e que se conectam também às práticas onírico-musicais, afinal, podemos dizer que há, ao mesmo tempo, paralelismo e continuidade entre experiências oníricas e não-oníricas, que, portanto, interagem no modo *a'uwẽ* de construir conhecimento e pegar cantos.

4.3.1 Experimentação sonora e material no dia-a-dia das crianças

Os *ai'uté*, bebês, ouvem as crianças maiores e os adultos cantando e, principalmente, o canto de suas mães e irmãs no momento de ninar; sua principal atividade musical, portanto, é a escuta. Meninos *watebréme* e *ai'hepudu* e meninas

ba'õno brincam livremente tentando imitar o que conseguem apreender dos cantos e danças dos mais velhos. Vale observar também que atualmente, em *Etenhiritipa*, além dos cantos rituais *danho're*, as crianças também costumam aprender e cantar músicas de grupos de rapazes xavante, da região de Sangradouro, que têm feito canções em língua *a'uwẽ* assimilando elementos de músicas não-indígena; é perceptível, por exemplo, a utilização de violão e de recursos eletrônicos e semelhanças com gêneros como forró e com canções conhecidas como música andina; os grupos mais conhecidos são *Abutuwẽ* e *Sawidi*.

O que foi dito a respeito de *aprendizado xamânico*, no segundo capítulo, vale também para o que podemos compreender como aprendizado musical. Tal aprendizado está fundamentalmente vinculado ao desenvolvimento de autonomia e memória, de forma geral e, mais especificamente, de memória rítmica, melódica e timbrística. Nesse contexto, não é apenas o canto que serve como referência aos pequenos, mas todo tipo de produção sonora; vocal ou instrumental. Maybury-Lewis (1984) relata uma situação em que

um menininho que, sentindo-se ofendido por alguma coisa, apoiou-se em seu arquinho de brinquedo, tal e qual os homens maduros que ele via fazendo discursos importantes no conselho dos homens, e chorou meia hora seguida (Maybury-Lewis, 1984, p.114)

o que pode ser compreendido como indício de apreensão pela observação e imitação, por parte da criança, de formas de *elaboração estética* de conflitos. Convém esclarecer que penso *elaboração estética* não de forma vinculada apenas à expressão e fruição de algum ideal de *beleza*, mas de forma que possa abranger também demandas espirituais e orgânicas, como o que se observa na produção musical e iconográfica indígena. Essa forma de compreender *elaboração estética* tem ressonância na idéia de que “o que deve servir de regra não é o adorno da vida mas a elaboração criadora da realidade, dos objetos e seus próprios movimentos, que aclara e promove as vivências cotidianas ao nível de vivências criadoras” (VIGOTSKI, 2004, p. 352).

Em outras situações

Fazem corridas de buriti com pauzinhos no lugar de troncos ou apostam corridas simples, tal como os meninos durante as cerimônias de iniciação. Enfrentam-se em lutas de mentira, empunhando feixes de palha ou brincam

de caçar. Acima de tudo, gostam de dançar [e cantar] como os mais velhos ou fazer brincadeiras nas quais eles representam diversos animais. (idem, p.117)

Cenas como essa são comuns no dia-a-dia das aldeias. *Watebreimi* e *ba'ono* tentam *pegar* cantos ouvindo, imitando e brincando; às vezes, cantam juntos em roda, por exemplo, durante o horário do *warã* (reunião dos homens maduros que ocorre diariamente no centro da aldeia), próximo a alguma casa; ou em outros horários, dentro ou fora de casa. *Ai'hepudu* e *ba'õno*, um pouco maiores, desenvolvem atividades semelhantes às da idade anterior, porém com maior domínio e consciência das letras e melodias dos *danho're*, e também sobre a confecção de instrumentos e brinquedos. Às vezes, eles cantam junto com os da idade anterior. Um momento de canto e brincadeira das crianças, no horário do *warã*, em frente a uma das casas da aldeia, está registrado na faixa de áudio nº 8, no CD anexo a esta dissertação. Algumas mães, pais ou irmãos mais velhos se divertiam ouvindo o canto das crianças e me explicavam o que eles estavam fazendo diferente do canto-dança original, mudando a sequência de algumas partes, parodiando a letra em trechos que não lembravam bem ou dançando de forma caricata.

As crianças brincam também com a fala, com a língua. Certa vez, numa conversa sobre a língua *a'uwẽ*, Vinícius Sidiwẽ comentou: “as crianças estão mudando a língua, eles ficam invertendo a ordem das sílabas, mudam as palavras, aí ficam falando assim e às vezes a gente não entende”, algo semelhante, penso eu, a outras brincadeiras infantis (não-indígenas) como a *língua do p*. Além disso, exploram alguns materiais simples para a produção de som, durante brincadeiras no dia-a-dia, como no estouro de folhas na mão e as brincadeiras com apitos feitos com caule de plantas, que pude observar caminhando pela aldeia:

Além dos momentos planejados para gravar cantos ou conversas, às vezes o percurso até o rio para tomar banho ou lavar roupas e objetos, ou até o posto de saúde ou o orelhão que ficam próximos da aldeia, enfim, esses momentos que fazem parte do dia-a-dia sem serem previamente planejados, trazem surpresas ótimas. Numa dessas ocasiões, no caminho da parte do rio que fica atrás do Hö, onde os wapte se banham, ouvi um som parecido com os gritos em falsete que os homens usam para se comunicar no mato durante as caçadas, ou para chamar para o warã e também para demarcar partes em cantos como um do wanaridobê [canto-dança-ritual dos padrinhos

e madrinhas]. Porém, não eram gritos, eram alguns watebremi tocando um tipo de apito que eles mesmo fazem produzindo um corte com gilete no talo de uma planta do mato, um tipo de taboca. Às vezes tocam vários, três ou quatro, ao mesmo tempo. Diferentes sons, mas de alturas próximas, soando simultaneamente, o que produz um tecido sonoro bastante singular e lúdico.

Num outro dia, voltando do orelhão, encontrei os mesmos watebremi, na parte de trás de uma casa. Estavam fazendo apitos semelhantes aos do dia anterior, mas com outra planta, pois tinham talos bem maiores, mais espessos e também ocos; assim, produziam sons bem mais graves que os do dia anterior. Depois vi que eram talos de um mamoeiro. Foi interessante saber, depois, que o mamoeiro é uma planta que começou a ser usada pelos a'uwê após o contato com os não indígenas; o que confirma sua predisposição para estar sempre experimentando novas possibilidades para técnicas já conhecidas.

Nesse caminho até o orelhão e o posto de saúde, que são bem perto da aldeia, vi também os meninos fazendo um som bem estalado com as mãos, uma fechada e a outra aberta percutindo no vão deixado pelos dedos semicerrados. Então vi que pra fazer aquele estalo, forte, não era só uma mão percutindo sobre a outra. Colocam uma folha maleável sobre o vão formado pelos dedos da mão fechada, e, quando percuti com a outra mão aberta, a folha estoura e produz o estalo, produz também um furo no meio da folha. Peguei uma folhinha de uma planta e imitei os meninos, eles se divertiram vendo eu acertar e errar até aprender bem.

Tudo isso, penso eu, entre tantas outras experiências, faz parte da educação sonora que assim vai se construindo, tanto no que refere a ouvir como a produzir, fabricar, sons e música. Fica uma curiosidade, muitos dos padrinhos ipredu, com quem conversei, disseram que não sabem fazer o apito nem sabem com quem as crianças aprenderam. Com quem será que aprenderam? Será que inventaram?

Essas questões foram esclarecidas depois, pelo ipredu Valmir Serewa'omowê, que explicou que aquele apito, ao qual as crianças haviam se referido apenas como *buruteihi'á* – que é uma referência à gramínea cujo talo é utilizado na confecção – pode também ser chamado de *wahizo danhinhi hōrozé*, o que pode ser traduzido como “assobio para chamar cobra”. O som desse pequeno aerofone pode ser ouvido na gravação que está na faixa 12 do CD, captada quando dois meninos brincavam com o instrumento, que eles mesmos fabricaram. Valmir esclareceu que esse instrumento, originalmente, pertence aos *wahitede'wa* (ou *dumã'tede'wa*, os “donos da cobra”). Seu pai era dessa linhagem de “donos”, que

aprendem a usar esse aerofone em conjunto com a manipulação de ervas, madeiras, e outros procedimentos, para atrair cobras, e podem lançar mão desse conhecimento para atacar inimigos, ou melhor, fazer com que uma cobra os ataque (cf. Giaccaria e Heide, 1972, p.113). Atualmente, esses apitos também são fabricados e usados pelas crianças em brincadeiras no cotidiano. O que faz lembrar que, como bem percebeu Lopes da Silva

Na criação de novos objetos e de novas brincadeiras, no manejo de velhos materiais e velhas técnicas de produção de objetos, da tensão entre a 'tradição' e a 'inovação', as crianças trabalham matérias de que se constitui o fluxo da história de seu povo. No domínio que aos poucos vão obtendo das novas vivências históricas de sua gente, recortam da realidade à sua volta o que lhes interessa, focalizando aí sua atenção e dando-lhe destaque, segundo critérios próprios do universo infantil A'uwê cotemporâneo (LOPES DA SILVA, 2002, p.54).

Serewa'omowê contou que ele mesmo ensinara algumas crianças da aldeia a construir o apito, hoje, elas vão aprendendo umas com as outras e reelaborando tais conhecimentos. Por exemplo, inventam variações a partir do *wahizo danhinhi hōrozé*, que soam em diferentes alturas, mais graves, e são construídas com outras plantas que conheceram posteriormente, como talos de mamoeiro.

No que se refere à prática do sonho na infância, e à relação com cantos que por ventura as crianças ouçam numa experiência onírica, homens *ipredu* explicaram que elas só se tornam mais destacadas a partir da idade de *wapté*: “quando a gente é criança a gente sonha mas não liga muito, ainda não sabe a importância, tudo é brincadeira... depois, quando vira *wapté*, aí muda, aí usa a cordinha de *wetepari* e começa a aprender”.

4.3.2 *Danhimnhohu, dawaimrami'wa e danhimnho'rebzu* – padrinhos, fiscais e afilhados

Quando os meninos são *wapté*, todos os homens *ipredupte* – portanto mais velhos que os primeiros por um período de duas gerações – são seus padrinhos (*danhohui'wa*) e, juntamente com seus pais, são os principais responsáveis pela sua educação. Da mesma forma, as mulheres *pi'ō*, esposas de seus padrinhos, são suas madrinhas, mas não atuam diretamente em sua educação nessa fase; se ocupam

mais com a educação de seus filhos menores e das meninas. Há diferentes denominações para os padrinhos *ĩpredupté* e afilhados *wapté*; as que ouvi serem utilizadas com mais frequência foram *danhimnhohu*, *danhohui'wa* e *danho'rebzu'wa* para os primeiros e *danhimnho'rebzu* para os segundos – há outras, como *ĩsõhui'wa* e *ĩsimnho'rebdzu*, registradas em Lachinitt (1989, pp. 6; 79), não tive como saber até o momento se há alguma diferenciação específica quanto à utilização de cada termo.

Todo aprendizado dos *wapté* (*danhimnho'rebzu*), conforme já comentado anteriormente, é alvo de atenção especial por parte dos homens mais velhos, e isso não é diferente para os aspectos musicais. Durante essa fase, os meninos são orientados a respeito das formas de otimizar a atividade onírica para, entre outras coisas, *pegar* cantos nos sonhos. É também nessa idade que usam pela primeira vez a cordinha de *wetepari* que, como já relatado, impulsiona o aprendizado onírico e, nesse início do aprendizado, traz “sonhos de terror”. Assim, são iniciados na prática de aprender com os sonhos, dominá-los e, neles, *pegar* músicas. Alguns *wapté* já começam a fazê-lo, porém, ainda não podem cantar em público as músicas por eles sonhadas, guardam para quando forem *ritéi'wa*.

Os padrinhos, os *danhimnhohu* (da idade *ĩpredupté*), são os principais orientadores dos *wapté* *danhimnho'rebzu* quanto à prática de *aprender* com e nos sonhos e *pegar* músicas. Eles têm, como uma de suas obrigações, a de ter seu próprio repertório de cantos sonhados, para ensinar aos seus afilhados. Isso não significa que todos têm que sonhar e sonham com cantos, afinal, não há nenhuma relação de posse ou autoria com os cantos ouvidos nos sonhos. Alguns homens sonham e, assim, cumprem o papel social de contribuir para a formação do repertório do grupo. São eles que orientam os *wapte* acerca das atividades de cantar, *falar bem*, aprender com os sonhos, tocar e construir instrumentos, e também sobre reconhecer pegadas de bichos na mata e tudo o mais que envolve a prática da caça, entre outras coisas. Hoje, alguns dos *danhimnhohu* também dão aulas na escola da aldeia. O repertório que os *wapte* cantam, portanto, é sonhado por seus padrinhos. Os meninos podem aprender também a construir instrumentos musicais como o *popara*, *sidupo*, *pa'uã*⁵⁵, mas, pelo que pude perceber, esse aprendizado

⁵⁵ *Popara* é um tipo de chocalho feito com algodão e unhas de caititu ou veado, e tocado simultaneamente à dança, amarrado no tornozelo; *sidupo* é um aerofone feito com dois tubos de um tipo de bambu e tocado de modo semelhante ao que se toca uma zamponha; *pá'uã* é outro aerofone, feito com o mesmo material que o

depende muito mais do interesse e busca de cada um do que de alguma cobrança por parte de seus padrinhos.

As atividades oníricas e musicais, portanto, têm sua organização vinculada às diferenciações de grupos de gerações que foram mencionadas no capítulo anterior. Note-se que os *ipredupté* e *wapté*, que são do mesmo grupo de gerações, cantam sempre juntos os cantos que os primeiros são responsáveis por *pegar* nos sonhos; os *ritéi'wa*, do outro grupo, ou cantam sozinhos ou junto com os homens *ipredu* que pertencem ao mesmo grupo de geração que eles e que são seus padrinhos. Observe-se, também, que em todas as classes de idade (*aihepudo*, *wapté*, *ritéi'wa*, *ĩpredu*, etc) há indivíduos dos dois clãs (*õ'wawe* e *porizaono*), portanto, homens de diferentes clãs cantam juntos, porém, os de diferentes grupos de gerações cantam separados. Isso vale para todos os tipos de canto que pude presenciar; não sei se há algum que aconteça de modo diferente, por exemplo, unindo todos os homens da aldeia, independente e clã ou grupo de geração, é possível que sim.

4.3.2.1 Voz dos *wapté*

Os meninos *wapté* ainda não “mudaram de voz”, seu canto soa mais agudo que o dos homens das gerações mais velhas. Toda a atividade musical dessa fase é também entendida como parte do desenvolvimento/fabricação de sua “nova voz” de homens adultos que serão. Sempre cantam junto com os *ĩpredupté* (seus padrinhos) e, como já mencionado, suas vozes soam em uma região mais aguda que a deles, resultando em duas melodias concomitantes; a direção dos saltos é sempre seguida de forma paralela, mas as alturas não mantêm uma única distância intervalar – em alguns dos cantos que ouvi, a diferença, em grande parte do canto, era de aproximadamente uma sexta menor, mas há também outros intervalos –. Isso pode ser conferido nos cantos *marawa'wa* e *wiwede'nho're*, gravados respectivamente nas faixas de áudio 7 e 9, e no segundo canto-dança *wiwede'nho're* da filmagem 2; todos no CD anexo. Ouvindo-se as gravações, percebe-se também, que nos *wiwede'nho're*, como são vários padrinhos *ipredupté* cantando junto com vários *wapté*, em alguns momentos, nem um dos dois conjuntos de vozes se sobrepõe ao

anterior, no qual se abre um orifício retangular na lateral por onde se sopra transversalmente e com leve vibração dos lábios, produz som semelhante ao de um berrante.

outro; mas, na maior parte do tempo, o canto mais forte e empostado dos *ipredupté*, apesar de mais grave, é prevalescente. Já nos *marawa'wa*, é o contrário que ocorre, como apenas o padrinho *ipredupté*, que pegou o canto em um sonho, é que canta com os *wapté*, o conjunto de vozes desses últimos se destaca, e, às vezes, quase encobre o canto mais grave dos *ĩpredupté*, que parece lhes servir de referência e condução. Aliás, no que se refere a este papel do canto dos padrinhos, observe-se que eles sempre começam a cantar antes, só depois é que entram os *wapté*, em altura mais aguda.

Foi difícil compreender como se dá a definição da voz (melodia) dos *wapté* nesses cantos realizados junto com um de seus padrinhos – aquele que sonhou o canto – no caso dos *Marawa'wa*, ou com vários deles, como nos *Wiwede'nho're*. Afinal, o que o padrinho inicialmente demonstra é apenas uma linha melódica por ele sonhada, memorizada e, então, cantada para os afilhados. Acompanhei um momento em que Abílio Xavante, no escuro da noite, foi até o *hõ* (casa dos *wapté*) ensinar a seus *danhimho'rebzu* (afilhados) o *Marawa'wa* do sonho transcrito no início desse capítulo. Os *danhimho'rebzu* ouviram e cantaram poucas vezes a música, em frente à sua casa-escola (o *hõ*), que fica um pouco afastada do semicírculo formado pelas outras casas da aldeia. Em seguida, circundaram o espaço interno da aldeia parando em vários pontos para repetir o *Marawa'wa*, de modo que pôde ser ouvido, no meio da noite, por toda a comunidade. Transcrevo, abaixo, o canto pego no sonho por Abílio e cantado junto com os *wapté*.

Marawa'wa' nho're (faixas 10 e 11)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ(2x)

venha atirar

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ(2x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ(2x)

Wano'õwa wano'õwa wano'õhõ õhõ õhõ (2x)

atirava atirava...

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (2x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (2x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (7x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (7x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (2x)

We'ãma wano'õhõ õhõ õhõ (2x)

Wano'ōwa wano'ōwa wano'ōhō ōhō ōhō (2x)

We'āma wano'ōhō ōhō ōhō (2x)

*We'āma wano'ōhō ōhō ōhō (2x)*⁵⁶

Confrontando as várias execuções que ouvi desse canto: Inicialmente, naquela situação em que Abílio foi ao *hō*, mostrar o canto sonhado, aos seus afilhados, a qual ele denominou de “ensaio” e, da qual, alguns momentos estão registrados na faixa 10. Depois, quando cantaram circundando internamente a aldeia e, por fim, uma entoação individual de Abílio (faixa11); foi possível perceber claramente a diferença entre as vozes do padrinho e dos *wapté*. A melodia do padrinho, conforme demonstrado no relato de Abílio, é *tirada* diretamente do sonho; quanto à definição da voz (melodia) dos *wapté*, o que posso, por enquanto, registrar como hipótese, é que o canto do padrinho serve como referência para que os *wapté* cantem a sua melodia de forma paralela e com intervalos já convencionados tradicionalmente, e internalizados a partir da audição. Além disso, é possível perceber que, nos trechos em que o canto do padrinho faz um salto ascendente, a voz dos *wapté* afasta-se mais daquela melodia de referência; é como se a forma de dicção e a variação de altura na voz do *danhimnhōhō* funcione como um sinal, um impulso para o salto ainda maior na voz dos *danhimho'rebzu*. É possível sugerir, também, que, o que podemos entender aí como identidade musical, que diferencia os homens de distintas categorias de idade, não se aplique apenas ao que compreendemos como alturas ou melodias, mas englobe formas de dicção, intensidades, timbres, relações entre som e corpo ou, até mesmo, referenciais vinculados às suas concepções cosmológicas. Porém, penso que o desenvolvimento de tais hipóteses exigirá novas estadias nas aldeias e, inclusive, possibilidades de cantar-dançar junto com eles.

O desenvolvimento/fabricação da voz dos rapazes, além do canto, passa também por orientações referentes à fala. Quando perguntei a alguns *wapté* e *ipredupte* sobre as principais coisas a serem aprendidas no *Hō*, um elemento se fez presente em quase todas as respostas: “falar baixo”. A fala baixa é a forma mais

⁵⁶ Sobre a letra deste *marawa'wa*, *Sidiwē* e Abílio não deram grandes explicações, de forma que, além da versão sugerida por Sidiwe (venha atirar... atirava, atirava, atirava), pude compreender apenas que *we* pode ser traduzido como *para cá* (Lachinitt, 2003, p. 103); *āma* pode significar *de, em, ou para* (idem, p.16); a junção *we'āma* pode ser traduzida como *venha* (conforme tradução de *Sidiwē*); *wano'ō*, que aparece acrescida de *hō* – provavelmente uma partícula enfática – significa *atirar, estourar, disparar* ou os substantivos equivalentes, *tiro, estouro, disparo* (idem, p.98).

comumente ouvida no cotidiano e mesmo em enunciações durante o *warã*. No *warã* do final do dia, às vezes, era necessária bastante concentração para que eu conseguisse ouvir – e tentar compreender – as falas de homens que estavam sentados do outro lado da roda, parcialmente iluminada com a luz refletida pela Lua. Sendo assim, a ampliação da intensidade da voz tem sempre forte efeito sobre os ouvintes, é realizada em momentos de real necessidade e, geralmente, é reservada aos líderes da comunidade.

4.3.2.2 *Dawaimrami'wa* (fiscais)

A geração masculina que se situa entre a dos afilhados (*wapté danhimho'rebzu*) e a dos padrinhos (*ipredupté danhohui'wa*) é composta por rapazes da idade *ritéi'wa*, que, nessa relação de ensino-aprendizagem entre gerações, recebem a denominação-função *dawaimrami'wa*, eles atuam então como “fiscais” na educação dos *wapté*. Isto significa que, além de zelarem pelo cumprimento das várias regras que regem a vida dos rapazes nesse período em que moram no *hõ*, zelam por sua segurança quando necessário – como em rituais noturnos, quando andam pela aldeia e os cachorros podem atacá-los – e também observam a atuação dos padrinhos, o que lhes vale duplamente: como referência para sua própria atuação futura como padrinhos e para, se for necessário, criticarem futuramente o ensino-aprendizagem daquela geração de padrinhos e afilhados.

Em comentário sobre os *dawaimrami'wa*, um rapaz *a'uwẽ*, *danhõhui'wa*, fez a seguinte comparação: “Vocês não tem a polícia lá na cidade? Pois é, eles são a nossa polícia”. Vale observar que essa equiparação feita pelo rapaz *danhõhui'wa* se refere à função de zelar pelo cumprimento de determinadas regras ou leis e pela segurança da comunidade, que pode ser entendida como um dos papéis *oficiais* dos *dawaimrami'wa* e da *nossa* polícia. Porém, bem sabemos que em uma sociedade de classes, administrada por um Estado, as forças armadas como a polícia, além das funções mencionadas acima, instauram a posse da violência e o poder que permite a manutenção dos interesses da classe dominante e do Estado; bem diferente disso são as relações de poder que organizam as sociedades indígenas (de forma geral) – que já foram, inclusive, caracterizadas como “Sociedade contra o Estado” (CLASTRES, 2003, pp. 207-234).

Vale lembrar que, como a denominação de gerações se dá de forma alternada entre os dois grupos de quatro classes, os *danhõhui'wa* e seus afilhados *wapté* são sempre do mesmo grupo, por outro lado, os *ritéi'wa dawaimrami'wa* são sempre do grupo oposto, o que intensifica os afetos e o caráter político destas interações estabelecidas entre as diferentes gerações, comentadas no segundo capítulo. No que se refere aos cantos-dança, por exemplo, informantes *a'uwẽ* comentaram que, em momentos de conflitos, é comum que um grupo aponte defeitos nas performances e/ou no processo de aprendizado do outro grupo e que este papel geralmente cabe aos homens que estão atuando ou atuaram como “fiscais”.

4.3.2.3 Cantos sonhados pelos *ritéi'wa*

Os *ritéi'wa* são rapazes iniciados à vida adulta; já furaram a orelha, começam a usar os diferentes tipos de brincos e podem ter relações sexuais com suas futuras esposas. Mantém ainda uma relação bem próxima com seus padrinhos ou pelo menos com alguns deles, e a eles podem recorrer. Passam a ter novas obrigações, e também mais autonomia em algumas atividades, por exemplo, na atividade musical: cantam músicas que eles mesmos sonham; ensaiam e cantam sozinhos, sem os padrinhos; começam a cantar na oitava mais grave, pois já mudaram a voz. Para ouvir as diferenças entre o canto dos *ritéi'wa* e o dos *wapté* – junto com um de seus padrinhos – vale ouvir as faixas 5 e 7 do CD, onde estão gravados um *dahipopo* cantado pelos primeiros e um *marawa'wa* entoado pelos *wapté* junto com um de seus padrinhos *ĩpredupté*. Comparando auditivamente os dois cantos pode-se notar o que foi mencionado anteriormente: a presença de sons mais longos e ligados no canto dos *wapté*; a altura mais grave e o canto coletivo em uníssono dos *ritéi'wa*, que difere dos *wapté* cantando mais agudo do que o padrinho que os acompanha. No entanto, ainda não são homens maduros, ainda não são, de fato, adultos, e também não têm ainda total autonomia quanto à atividade musical, pois a execução de cantos que eles trazem dos sonhos é avaliada pelos mais velhos antes de serem cantados para a comunidade, quando então podem, inclusive, serem recusadas. A respeito de cantos que tiveram a execução rejeitada, Aytai (1985) comenta: “Conforme alguns informantes, o canto morreu e nunca mais será entoado.

Outros dizem que podem ser feitas, mais tarde, outras tentativas com o mesmo canto que, às vezes, poderá ser aceito” (1985, p. 25). Vale notar, com o autor, que a rejeição de um canto se deve menos à extensão ou conteúdo da letra do que à forma de execução e interpretação coletivas, “a voz fraca [...] ou a execução monótona podem levar os velhos a um julgamento desfavorável” (Aytai, 1985, p.25). São as qualidade da *performance* (do canto-dança) que estão sendo avaliadas. Os *ritéi’wa* têm que demonstrar que são bons cantores-dançarinos, tanto quanto demonstram resistência e habilidade física nas corridas-rituais ou nos rituais de imersão na água, pois, assim como a caça, a boa utilização da voz para a fala e para o canto faz parte das atribuições dos homens adultos, de seu papel social. Nesse contexto, a desaprovação de um canto é encarada sem sofrimento pelo indivíduo que o sonhou, afinal, como percebeu o autor supracitado “o processo não é individual, mas sim um ato social” (ibidem); os rapazes estão sendo avaliados enquanto coletivo, enquanto classe de idade pertencente a um dos grupos de gerações.

Entonação, gestualidade, forma de emissão vocal, tônus corporal e vocal, é que são determinantes nessa avaliação por parte dos mais velhos; o que está de pleno acordo com as concepções *a’uwě* acerca da proveniência dos cantos. Eles não estão avaliando alguma aplicação de técnicas de composição que determinariam características formais da música ou algo assim; afinal, os cantos não são compostos pelos rapazes, são aprendidos em sonhos, são cantos de *espíritos*, dos animais ou de outros sujeitos com os quais estabelecem contato nas suas experiências oníricas, e precisam ser bem cantados, para agradar a comunidade dos vivos e dos *espíritos*.

4.6 ESCUTA E MEMÓRIA

É difícil definir divisões de partes para muitos dos *danho’re*, pois a sensação mais forte durante todo o canto é de ligação, continuidade. Essa sensação é fortalecida pela característica de ter a pulsação quase sempre bem perceptível, e pelo fato de que, em várias passagens, o que parece ser uma finalização pode ser percebido também como um recomeço, uma retomada de algum motivo inicial do texto, como ocorre, por exemplo com a parte “*Hoiwěřě wa’a*” no canto da nuvem.

Além disso, as repetições do texto, em grande parte das músicas, não se dão de forma regular, mas com sutis diferenças que também dificultam a definição de algumas passagens como início ou finalização de uma sessão. Ainda assim, em alguns casos, pode-se perceber a repetição de partes demarcadas pela melodia e pelo texto. Como exemplo deste último caso, apresento a seguir um *dahipopo* que, durante minha estadia na aldeia *Etenhiritipa*, foi sonhado por um *ritéi'wa* e cantado por todos os companheiros de classe de idade.

Dahipopó - ritéi'wa nho're (faixa 5)

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

lavar as mãos

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

rōhō rōhō rōhō hō-ō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō

rōhō rōhō rōhō hō-ō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō (6x)

rōhō rōhō rōhō hō-ō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō (8x)

rōhō rōhō rōhō hō-ō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō (2x)

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Hōyarō hōya-a-rōhō

Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō (2x)
*rōhō rōhō rōhō hō*⁵⁷

A maior parte da letra deste *danho're*, como de muitos outros, é composta por “palavras” que não pertencem à língua *a'uwẽ* – característica da qual trato de forma geral adiante –. Desta letra, o tradutor *a'uwẽ* identificou apenas a expressão *Wanhimi'ō'rō* que, como indicado na transcrição, significa “*lavar as mãos*”. Quanto ao sentido desta expressão dentro do significado geral do canto e do contexto do sonho, não foi possível ter maiores informações, pois não tive como conversar com o sonhador *ritéi'wa* para saber como foi o sonho no qual ouviu este *dahipopo*.

Quanto à estrutura deste *dahipopo*, a parte mais recorrente é *Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō*, que em determinados trechos é seguida por *rōhō rōhō rōhō hō-ō* ou *Hōyarō hōya-a-rōhō (4x)*. Se estas duas últimas forem consideradas como trechos intermediários, e cada retorno à frase inicial (*Wanhimi'ō'rō hōyarō hōya-a-rōhō*) como uma nova parte, então poder-se-ia pensar o canto dividido em sete partes – das quais algumas seriam, obviamente, repetições das anteriores, com variações – que estão indicadas na transcrição pelo espaçamento entre linhas⁵⁸. Porém, convém frisar que este tipo de compreensão é apenas uma hipótese baseada na minha própria audição e na intenção de memorizar o canto com maior facilidade. Não tenho como garantir que os cantores *a'uwẽ* pensem a estrutura deste ou de outro canto de modo semelhante, dividindo-a em partes; pelo contrário, tenho mais razões para acreditar que isso não ocorra, afinal, nenhum *a'uwẽ* falou de alguma música, citando suas “partes”, mesmo nos momentos em que pedi que me ensinassem algum de seus cantos. Ademais, é notável que, de modo geral, a capacidade de memorização dos indígenas é incrivelmente maior do que da maioria dos não-indígenas. O desenvolvimento dessa capacidade, afinal, além de ser fator determinante para o processo de *pegar* músicas *a'uwẽ*, é característica fundamental

⁵⁷ Observe-se que nas partes com o texto “*rōhō rōhō rōhō*” o modo de entoar a sílaba *hō* é bem diferente do que se observa nas partes com texto “*hōya-a-rōhō*”, o que pode confundir um pouco a confrontação da transcrição com a gravação. Nestas últimas todas as sílabas são bem demarcadas; nas anteriores, a sílaba *hō* soa de modo fraco e rápido, quase inaudível, e volta a ser demarcado no som subsequente: *hō-ō*.

⁵⁸ Quanto aos sons presentes no canto, é possível notar que o mais grave tem frequência situada aproximadamente entre o que denominamos sol e sol# e o mais agudo entre do# e re. A tessitura se desenvolve, portanto, aproximadamente dentro de um intervalo de um trítone, mas o conjunto de sons, obviamente, não segue o padrão diatônico. Escrevê-lo num pentagrama, portanto, resultaria numa partitura cheia de sinais extras ou observações, para que pudesse esclarecer as alturas e os intervalos, de modo que considerarei preferível estabelecer comentários diretamente a partir do áudio.

das chamadas “culturas orais”. Sendo assim, é plausível concluir que os cantores *a’uwẽ* não necessitam pensar/escutar suas músicas de modo fragmentado para memorizá-las. Acrescento a isto o fato de que se trata de uma *cultura* na qual o modo de *conhecer*, ao que me parece, não parte da ideia de analisar, ou seja, de fragmentar para compreender, antes o contrário: perceber as conexões e o todo no qual o fenômeno está inserido; aliás, penso que esta última forma de proceder é necessária se quisermos compreender suas concepções, por exemplo, para o que denominamos “música”.

4.7 ESCUTA, FALA, CANTO E PERSPECTIVISMO

As concepções ontológicas e cosmológicas de um povo estão vinculadas às formas de perceber e se relacionar com o meio e são ao mesmo tempo determinadas e determinantes em relação às experiências sensoriais e às significações decorrentes delas. Sendo assim, as significações que elaboramos a partir do universo sonoro que nos afeta, a atenção e acuidade auditiva com a qual nos relacionamos com esse mesmo universo, estão vinculadas a *construções culturais*, por exemplo, no que se refere a som, música, *tempo*, entre outras. É possível dizer então que o modo de ouvir e ver o mundo podem ser diferentes entre diferentes povos ou etnias, e que seres de diferentes *culturas*, mesmo ouvindo de forma semelhante o mesmo mundo, dão diferentes significados para as mesmas coisas ouvidas; o que, em cada contexto, se vincula de modos diferentes às características do ambiente em que se vive e a valores e costumes. Diante disso, posso dizer que o presente trabalho é também uma tentativa de compreender um pouco a respeito do modo *a’uwẽ* de “ouvir o mundo”⁵⁹.

Quanto aos sons cotidianos das aldeias, Graham (2003) comenta:

Quando imaginam a vida em comunidades selvagens, muitos habitante das cidades conjecturam imagens de silêncio e tranquilidade. O agito e barulho das cidades modernas se opõem à imaginada serenidade, tranquilidade e,

⁵⁹ Referências quanto a *modos de ouvir o mundo* e suas implicações simbólicas e educacionais, entre outras, são os trabalhos de Murray Schafer (1991; 2001). Apesar de não se referir especificamente a comunidades indígenas, o autor trata de forma geral sobre o desenvolvimento da paisagem sonora e as significações a ela atribuídas ao longo da história do ocidente; de forma que aponta caminhos de pensamento que também estimularam reflexões aqui inicialmente desenvolvidas e que poderão ser aprofundadas em trabalhos futuros.

sobretudo, quietude da vida na aldeia. A verdade é que onde quer que haja pessoas, há barulho. Os níveis de decibéis podem ser bastante diferentes entre sociedades industriais e não industriais, mas se mantém o fato de que humanos são barulhentos. A paisagem sonora Xavante não é exceção. Andar por fora do perímetro de uma aldeia Xavante e caminhar por detrás da fileira semicircular de casas, na direção da distante plantação de mandioca. Se você pára para escutar, ouve o barulho de cachorros latindo, galinhas cacarejando, bebês chorando, as pancadas do pilão de madeira com os quais as mulheres esmigalham as cascas do arroz, risadas de crianças, e vozes: sobretudo você ouve vozes, o mumúrio de pessoas falando, conversando dentro e fora da casa. Vozes viajando entre as casas, pelo revestimento das residências que é disposto de modo a permitir conversações entre lares contíguos. Algumas vezes, pessoas gritam de uma casa para outra situada do outro lado da praça central. E, dependendo da hora do dia ou da noite, você escuta o suave murmúrio do conselho dos homens, jovens cantando, ou alguém expressando tristeza em um melancólico lamento melodioso [(dawawa)] (GRAHAM, 2003, p.64, tradução nossa).

Lembro também de momentos noturnos,

[...] quando já estão quase todos dormindo na casa, fico escrevendo com uma vela acesa perto da rede, depois apago. Aí ficam só os sons dos que ainda estão pelo centro da aldeia e os sons da noite. Mas na primeira noite, inesperadamente para mim, alguém ligou um rádio (de pilha) na casa ao lado, ficou tocando uma música cantada em inglês, provavelmente norte-americana. Na segunda noite foi mais silêncio. Ah, tem também uma televisão na aldeia, mas só a vi ligada uma vez, no primeiro dia, para assistirem um jogo de futebol. Acho que a energia para ligá-la deve ser de um gerador, não averigüei isso, mas a única presença de energia elétrica até agora foi a tv ligada.

É importante destacar que muitos desses sons, os quais se ouvem hoje nas comunidades indígenas, se fizeram presentes e se fazem cada vez mais, a partir do crescente contato com não-indígenas. A interação e assimilação de novos costumes, novos objetos, novas tecnologias, têm reflexo imediato e perceptível na paisagem sonora. Isso vale, por exemplo, para os sons de animais domésticos, automóveis, aparelhos de áudio e imagem, e para o som de diversos outros objetos industrializados que podemos encontrar atualmente nas aldeias. Porém, ainda mais

importante que isso é perceber que, apesar de tais processos de assimilação, se mantém características que podemos considerar como especificidades do contexto indígena no que se refere à relação entre fala, canto, escuta e *perspectivismo*.

É perceptível que há, entre os *A'uwẽ* – o que também vale para outros povos indígenas –, uma atenção aguçada às qualidades sonoras do ambiente em que vivem e uma relação cuidadosa com *som* e *silêncio* conectada ao que podemos compreender como processos de construção e troca de conhecimentos e atrelada a concepções cosmológicas. Isso é perceptível, por exemplo, no fato de apontarem, entre as principais coisas a serem aprendidas pelos rapazes quando estão sendo iniciados à vida adulta, a conduta de “rir e falar baixo”; também no impedimento ou cuidado quanto à pronúncia de certas palavras ou emissão de determinados sons, em locais e/ou situações específicas – o que é abordado adiante – e na dinâmica sonora das reuniões masculinas diárias (*warã*): quando alguém tinha algo de destacada importância para dizer a todos, se levantava e falava em pé, mas raramente alterava o volume de voz, a não ser que realmente quisesse uma ênfase ainda maior; quando não, as falas geralmente ocorriam do local em que cada pessoa estava sentada, de forma tranquila e em volume baixo. Ocorriam também conversas simultâneas, mas, nessas ocasiões, como as falas eram leves e serenas, mesmo a simultaneidade não se tornava poluição sonora.

No que se refere a modos de perceber e significar, no contexto indígena destaca-se o fato, esclarecido pela teoria do *perspectivismo ameríndio* (LIMA, 1996; Viveiros de Castro, 2003), de que os indígenas consideram também os diferentes *pontos de vista* [e escuta] de animais e *espíritos*, reconhecendo-os como sujeitos e legitimando o fato de que eles *representam* o mundo a partir das mesmas categorias que os humanos.

Todos os seres vêem ('representam') o mundo da *mesma* maneira – o que muda é o mundo que eles vêem. Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e das guerras [...]. Se a lua, as cobras e as onças vêem os humanos como antas ou porcos selvagens, é porque, como nós, elas comem antas e porcos selvagens, comida própria de gente. Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas *como* 'a gente' vê. Mas as coisas que eles vêem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim [...] o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial (VIVEIROS de CASTRO, 2002, pp. 378-379).

É a *diversidade dos corpos* ou diversidade de *naturezas* (idem, p. 349) que determina – como comentado no capítulo sobre xamanismo – diferentes modos de interagir com o mundo, mas baseadas em formas similares de *representação*. Quero aqui destacar aspectos do campo da escuta. Podemos dizer, a partir destes esclarecimentos, que segundo concepções xamânicas ameríndias os animais compartilham a mesma forma que os humanos de representar os sons do mundo, porém, de outro *ponto de vista*. Lima (1996), a respeito do povo Juruna, comenta que

Desejando comer a caça, dizia-se ao xamã: 'Vá chamar os porcos!' Ele usava para isso um apito de coco, réplica do apito que os porcos fabricam e definem como sua 'flauta'. Os porcos ouviam a música e diziam: 'Eles vão dar uma festa! Vamos! Vamos!' Alegres com a oportunidade de dançar e beber com os Juruna demoravam, demoravam de um a três dias para chegar, conforme a distância em que se encontravam. [...] *para si mesmos*, os porcos tocam flautas, que para os humanos são simplesmente os cocos (esvaziados do miolo, comida desse animal) que os porcos fuçam, provocando a emissão de um som que lembra o apito *para* uma audição humana, mas cuja musicalidade, na audição dos porcos, é tão rica como aquela das flautas. (LIMA, 1996, pp. 23, 31).

O som do apito do pajé Juruna – que me lembra o apito do *wahi'tedewa*, mencionado na p. 124 – era, naquela situação, uma armadilha, uma isca, mas para os porcos era um convite para uma festa. Diferentes pontos de vista, de humanos, *espíritos* ou animais, podem ser percebido também nas letras de cantos. Viveiros de Castro (2002, p.274-294) identificou em letras de cantos Arawete que

A complexidade essencial dessas canções reside em seu regime enunciativo, marcado pelo ponto de vista do inimigo. O sujeito da enunciação é sempre a vítima, que pode estar falando em seu próprio nome, mas pode também estar citando a palavra de terceiros (VIVEIROS de CASTRO, 2002, pp.275-276).

No caso *a'uwẽ*, percebe-se também um reconhecimento e legitimação de diferentes *pontos de vista* (do humano, da estrela, do papagaio, do *roimana'u'õ*), mas com outras especificidades. Nas letras de grande parte dos *danho're* muitas palavras não pertencem à língua falada hoje nas aldeias, são em “outras línguas” – como se pode observar nos cantos apresentados –. Em alguns casos, mesmo se tratando de palavras que têm significado na língua *a'uwẽ*, no contexto do sonho,

como esclarecido por Vinicius *Sidiwê*, elas podem não ter aquele mesmo sentido conhecido. Sugerir, a princípio, que tais palavras, em alguns casos pudessem estar ali com sentido metafórico, isso, porém, foi refutado durante nosso trabalho de tradução: mesmo as palavras com algum sentido conhecido na língua *a'uwê* não são exatamente metáfora; elas podem de fato não ter, naquele canto, o significado literal, mas por outro motivo; segundo exegese dos sonhadores as palavras dos *danho're* ou são em uma língua arcaica, “fala dos antigos”, que ninguém mais conhece⁶⁰, ou são “apenas sons”, ou são na língua do sujeito que as cantou no sonho, que pode ser um animal, uma nuvem, estrela ou *espírito*. Raramente, identifiquei a utilização de palavras iguais com sentidos diferentes e conhecidos, mas principalmente de sons que podem ser *palavra*, para alguns (animal, nuvem, estrela, etc) e para outros (humanos) são “apenas som”. O que não impede que para todos sejam música (*danho're*). O canto, aprendido no sonho, com suas palavras e outros sons, portanto, é uma espécie de ponto de encontro, intersecção e interação entre *pontos de vista* diversos, de sujeitos de *naturezas diferentes*. Pelo que pude observar, se não é possível compreender a maioria ou mesmo todas as palavras de um canto ouvido num sonho, isso não é um problema para os *a'uwê*, ele é memorizado e ensinado para a comunidade assim mesmo. Quanto à transcrição das palavras desconhecidas, pelo que *Sidiwê* explicou, compreendi que ele as diferencia pela dicção, pela articulação das sílabas no desenvolvimento do canto, mesmo que não saiba seus significados. Aqueles que *pegam* a música ouvindo, com quem sonhou, ou que apenas ouvem os cantores, muitas vezes nem se preocupam em saber os detalhes do que se poderia considerar como seu *significado*, antes em apreciá-los ou *pegar* os cantos. Por exemplo, sobre um canto entoado por um periquito e *pego* por Nilo *Sereraruiwe* (transcrito na p. 148), *Sidiwe* explicou: “a gente não pensa de onde vem a outra palavra, a gente simplesmente decora a frase, na música vai ser outra palavra, do passarinho”.

⁶⁰ Quanto a essa língua mencionada também como “língua dos velhos, que ninguém mais sabe”, não descarto a possibilidade de que, entre os anciãos, pode ser que haja quem a conheça, sabe seus significados mas não pode contar para qualquer pessoa; seria então como uma espécie de “língua secreta”, semelhante ao caso relatado por Rouget (citado por DELEUZE e GUATARRI, 1995b, p.40), a partir do qual Deleuze e Guattari comentam: “Talvez seja, aliás, uma característica das línguas secretas, das gírias, dos jargões, das linguagens profissionais, das fórmulas repetidas em jogos infantis, dos gritos dos vendedores, a de valerem menos por suas invenções lexicais ou por suas figuras de retórica do que pela maneira pela qual operam variações contínuas nos elementos comuns da língua. São línguas cromáticas, próximas a uma notação musical. Uma língua secreta não tem apenas uma cifra ou um código escondido que funciona ainda por meio de constante e forma um subsistema; *ela coloca em estado de variação o sistema das variáveis da língua pública*” (1995b, p.40).

Verifica-se, portanto, no modo que os *A'uwẽ* lidam com as letras dos cantos ouvidos nos sonhos (*rowapari danho're*), o reconhecimento do *som* vocal independentemente do estatuto de *palavra*, enquanto elemento comunicativo, inclusive, entre humanos e não-humanos; e a legitimação do *ponto de vista* do *outro*, afinal, aqueles *sons* não compreendidos nos *rowapari danho're*, no ponto de vista da nuvem, *espírito*, ou animal que os cantaram, podem ser *palavras*.

Em vários *danho're*, os sons sem valor semântico (na língua *a'uwẽ*) aparecem combinados com palavras conhecidas. Apresento, como mais um exemplo, a letra de um *danho're* que foi pego em um sonho por Roberto Xavante, do tipo *Dazarono Sa'uri dahã* – esse tipo de canto originalmente é para ser cantado após a corrida *Sa'uri*, porém, ouvi-lo num momento informal, quando Irlaine *Renirai'õ* cantava ao ninar um irmãozinho bebê na rede.

Dazarono sa'uri dahã

He'uwa 'rãmirewẽ wa'rãmire 'rãmire 'rãmire 'rãmire hewẽhẽ (2x)

testa-fronte queimar-pôr no fogo nos queimar queimar...

Wa'rãmire 'rãmire

Wa'rãmire 'rãmirewẽ

Wa'rãmire 'rãmire 'rãmirehe wẽ wẽhẽ

He'uwa 'rãmirewẽ wa'rãmire 'rãmire 'rãmire 'rãmirehewẽ wẽhe (2x)

Wa'rãmire 'rãmire

Wa'rãmire 'rãmirewẽ

Wa'rãmire 'rãmire 'rãmirehewẽ wẽhẽ

He'uwa'rãmirewa wa'rãmire 'rãmire 'rãmire 'rãmirehewẽ wẽhe (2x)

Wa'rãmire 'rãmire

Wa'rãmire 'rãmirewẽ

Wa'rãmire 'rãmire 'rãmirehewẽ

Sidiwe traduziu a letra “*He'uwa 'rãmirewẽ wa'rãmire 'rãmire...*” como *Colocar a testa no fogo, queimar a gente*. Ele informou não saber se ela faz referência a alguma situação específica, e que teríamos que conhecer o sonho para, talvez, saber mais sobre isso, porém, não tive como conferir mais detalhes com Roberto

Xavante, que a ouviu no sonho. Com base na tradução, pode-se distinguir o que são apenas sons (para os humanos) – que destaco abaixo em negrito – e o que são palavras conhecidas:

He'uwa 'rãmirewẽ wa'rãmire 'rãmire 'rãmire 'rãmire hewẽhẽ...
He' testa-fronte queimar-pôr no fogo wẽ nós' queimar queimar queimar queimar hewẽhẽ...
Colocar a testa no fogo, queimar a gente...

De *He'uwa*, *uwa* significa testa ou fronte (cf. Lachinitt, 2003, p. 94) e *He* é apenas som. De *'rãmirewẽ*, *'rami* é o verbo *queimar* (idem, p.57), *re* é um sufixo diminutivo que, na língua *a'uwẽ*, pode acompanhar verbos, o que não tem equivalência no português (literalmente, seria algo como “queimarzinho”), mas pode estar aí também apenas como som, e *wẽ* certamente é puramente som. Em *wa'rãmire* é acrescentado o prefixo *wa*, que remete a primeira pessoa do singular ou plural (idem, p.96). *Hewẽhẽ* é formada somente pelos três sons sem valor semântico que, ao longo do canto, aparecem combinados de diferentes forma entre si e com as palavras *uwa*, *rãmire* e *wa'rãmire*.

Pode-se tomar também como exemplo a letra do canto da nuvem “guardada-grande” (ver p.32), da qual o texto é composto pelos sons/palavras:

Hoiwẽrẽ wa'a [...] wa'ró waha [...] Wẽhẽ
quente

A maioria dos sons desse canto não são palavras *a'uwẽ*, a única traduzida foi *wa'ró: quente*. A palavra *wa'a*, que também aparece no canto, é o nome da fruta que em português se chama abacaba; porém, nesse contexto, como disse Vinícius *Sidiwẽ*, não tem esse significado. Portanto, da maior parte das “palavras” desse *danho're*, não há como saber qual é ou se têm valor semântico, e nem há, como já mencionado, da parte dos cantores, grande inquietação com essa questão. Sabem que são palavras usadas no canto-dança-ritual para “tirar a febre”, e são “na língua da nuvem”; seu sentido está dado pelo contexto do sonho e pelas falas da nuvem em língua *a'uwẽ*: <Olha, para teu filho esfriar, pra você vamos dançar [...] é para isso esse canto>.

4.7.1 Segredos e silêncios

“Aos poucos a gente vai conhecendo você e vai te contando mais... mas tem coisas que a gente conta, que é pra você, não é pra contar pros outros nem escrever. ...Se é pra pessoa não acreditar é melhor nem falar”.

Essas são algumas frases das várias conversas, à noite, na frente de casa, depois do *warã*, ou de manhã bem cedo enquanto comíamos e tomávamos café; ou num passeio até a serra; ou caminhando até o rio. Conversas com *Supretaprã*, com *Protodi*, *Prepe*, Roberto e outros; a maioria delas – em português e com algumas poucas palavras xavante – ocorreram durante atividades normais do dia-a-dia e não foram gravadas a não ser na memória e depois no caderno. Às vezes o não revelável se fazia notar numa pausa, pensamento, silêncio, ou um “não sei”. Eu só confirmava: “Tem coisas que não pode falar, né?” _ “É...”.

Tem também coisas que as mulheres não podem ouvir, ver ou saber; ou pelo menos não podem ser ditas na frente delas, especialmente sobre alguns espíritos e rituais. “Se contar os segredos pras mulheres, fica doente; doença muito forte, médico não sabe, morre”, como disse Jamiro Xavante. Sendo assim, algumas perguntas ficavam sem respostas quando estávamos na cozinha junto com mulheres.

Os homens explicaram também que os segredos de cada linhagem masculina, como as dos *tede'wa*, geralmente são ensinados para os filhos, mas nem sempre para todos. Sobre os ensinamentos para os filhos e para os mais jovens em geral, *Supretaprã* e *Siridiwẽ* comentaram que “é que nem a relação com um mestre, não conta logo tudo... vai deixando aprender sozinho, procurar saber, e observa para quem pode contar mais”. *Paulo* comentou, por exemplo, de um homem cujo pai era *wahitede'wa*, “mas ele não aprendeu”.

Uma vez, conversando com Vinícius *Sidivẽ* sobre os espíritos para os quais eles cantam no ritual do *Wai'a*, ele falou que o *Piú* é uma abelha que se transforma em homem, e é a mesma abelha que recebeu o nome dos *wapté* criadores, *Parinaíá*, “uma pretinha e pequena”. Depois, num outro dia, *Paulo*, pai do Vinícius explicou diferente: “...não é a mesma, a *Parináia* é aquela que tem a bunda listrada de amarelo e preto, ela faz um barulho, igual um apito, quando percebe a gente no

mato, e o *Piú* é aquela pequena, pretinha”. Voltei a conversar sobre o assunto com *Sidiwê*, durante uma caminhada até uma das montanhas da Serra do Roncador:

- _ *Vinícius, o Paulo me falou que a abelha Parinaí'á não é a mesma que a Piú;*
Parinaíá é a que tem a bunda listrada, amarelo e preto.
 _ *É, é isso mesmo, eu sei.*
 _ *Mas você tinha me falado que era a mesma...*

Minha primeira reflexão sugere que a fala assertiva, exata e informativa aprisionaria o que o segredar deixou aberto, para mais perceber do que receber, mais encontrar sozinho do que por outrem, mais pela experiência do que pela informação; experiência que, assim, se torna método e condição para saber. A explicação de Vinícius ampliou esse entendimento:

- _ *É, mas eu sei de tudo; é que é assim Arthur, a gente não pode contar tudo. Tem sempre alguém ouvindo. Então, quando a gente conta alguma coisa, aí a gente conta um pouco e inventa um pouco.*

4.7.1.1 “Tem sempre alguém ouvindo”

Há, portanto, interdição ou cuidado no que se refere a falar sobre determinados assuntos, e também, quanto à pronúncia de certas palavras em situações específicas. Nisso se inclui a distinção de palavras que só devem ser pronunciadas por mulheres, ou por homens ou por indivíduos de uma determinada classe de idade⁶¹; o resguardo com conhecimentos referentes aos espíritos, às plantas e a partes de alguns rituais. Mas, além dessa intenção de resguardar o conhecimento, que é melhor que não seja compartilhado de qualquer forma – sobretudo com os não-indígenas – há também, como explicou *Sidiwê*, mais um

⁶¹ Observa-se também que a palavra (fala) feminina é predominante no ambiente doméstico e a palavra masculina no ambiente público. Além disso, podemos dizer que diferentes tipos de poder e funções se conectam a diferentes palavras e formas de discurso; Clastres (2003) constatou que “Chefia e linguagem estão, na sociedade primitiva, intrinsecamente ligadas; a palavra é o único poder concedido ao chefe: mais do que isso, a palavra é para ele um dever” (2003, p. 231). Estes aspectos, referentes à fala e a formas de discurso, merecem maiores investigações no contexto *a'uwe*, mas, por estarem fora do foco deste trabalho não serão aqui aprofundados. Reflexões referentes a alguns determinados tipos de discurso *a'uwe* podem ser lidas em Graham (1990 e 2003).

motivo para o silenciar: “Tem sempre alguém ouvindo”. Quando *Sidiwě* me disse isso, explicou que quem está sempre ouvindo não são apenas os humanos, mas os “fiscais” do povo *Sare’wa*, que, assim como os *ritéi’wa dasiwa* (fiscais) dos *a’uwě*, ficam acordados *fiscalizando* durante a noite deles, que é o nosso dia. Portanto, durante o (nosso) dia é importante ter cuidado com o que se fala a respeito dos *espíritos*, pois seus *fiscais* podem ouvir e, se eles não gostarem, podem agir contra a gente de algum modo, por exemplo, em forma de bichos. Quanto à (nossa) noite, é quando praticamente todos os *Sare’wa* estão acordados, o cuidado então deve ser ainda maior.

Quanto ao cuidado com determinadas palavras, os *ĩpredu a’uwě* explicaram, por exemplo, que o povo-espírito *Sare’wa* tem outro nome: *Waiapari’wa*, porém, essa denominação não lhes agrada, pelo contrário, os irrita e provoca, portanto é melhor ser evitada, sobretudo ao falar deles à noite, quando estão todos acordados. A relação com eles, como mencionado anteriormente, passa sempre por um misto de respeito e temor. Podem ajudar os caçadores em diferentes situações na mata, mas também podem ser perigosos, principalmente se forem desrespeitados.

De modo semelhante, há mais de uma denominação também para alguns animais e insetos. Dos mosquitos noturnos – que, de acordo com a região do Brasil, costuma-se chamar de pernilongo, muriçoca ou carapanã – lembro, com certeza, apenas a denominação que não lhes agrada: *watasé*, e também que o nome melhor aceito pelos mosquitos é semelhante à expressão “meu antepassado” ou “meu avô” (*wa’hi’rada*). As cobras podem ser chamadas de *dumã* ou *wahi*, mas, ao encontrar com uma na mata é melhor tratá-la por *dumã*, que é o nome que os criadores lhes deram e que elas preferem, pois o segundo foi dado depois, pelos humanos, e elas podem não gostar e se sentirem provocadas. A instauração do *silêncio* entre os *A’uwě* em situações como essa, portanto - assim como a emissão de sons e do canto em outras – está vinculada a concepções cosmológicas; há sempre alguém ouvindo e às vezes é melhor silenciar, em respeito aos *espíritos* ou a determinados animais.

4.7.2 Vozes dos animais

“Todos os bichos têm sua música, e também falam”, essas falas e cantos podem ser ouvidas *dentro* dos sonhos, mas também *fora* deles: “tem pessoas que ouvem, não é todo mundo”, como explicado por homens *a’uwě*. Vinicius *Sidiwě* contou sobre um rapaz que, durante uma caçada, ouviu o *dawa’wa* (choro) de um veado, então chegou o mais perto que conseguiu, prestou atenção e aprendeu a melodia. *Dawa’wa* é o choro-ritual das pessoas adultas, tem sempre uma melodia definida, individual, que também é sonhada; de modo geral, cada pessoa tem que ter seu próprio *dawa’wa*, geralmente pego em um sonho; diferentemente dos *danho’re* (cantos), os *dawa’wa* também são pegos pelas mulheres nas experiências oníricas, mas se alguma mulher não pegar nenhum sonhando, pode usar o do seu marido. Nesse caso excepcional relatado por *Sidiwě*, o *dawa’wa* foi pego fora do sonho, ouvindo um animal durante uma caçada.

Ele relatou também que uma vez seu primo, quando menino, junto com outras crianças, ouviu o gato falar. Eles estavam assistindo TV no horário em que acionam o gerador da escola e é possível ligar aparelhos com os fios de extensão que vão até algumas casas da aldeia. Então, o gato subiu na mesa e começou a falar, em língua *a’uwě*. Na noite anterior, a mãe do menino tinha batido no gato e o enxotado porque ele roubou comida da panela; o gato ficou indignado e estava falando que não ia mais caçar os ratinhos que havia na casa, ia deixá-los comer toda a comida estocada, e ia fazer isso porque tinham-no tratado mau, apesar de ele sempre colaborar. Enquanto o gato terminava sua fala, a mãe entrou na casa, mas aí ele rapidamente se calou, ela só ouviu o finalzinho. Outra vez, foi a mãe do próprio *Sidiwě* que, num dia em que estava trabalhando na roça e o cachorro lhe acompanhava, inquieto, ela perguntou, meio que brincando: “Você já vai voltar pra casa cachorro?”, então ouviu o bicho responder _ *Ī’he* (sim). Foi assim que *Sidiwě* contou sobre a fala dos bichos fora do sonho. Ele explicou também que não é todo mundo que consegue ouvir a fala dos bichos, são poucas as pessoas: “meu primo ouve porque ele foi iniciado no *Darini* quando ele era bem pequenininho, e desde pequeno ele vê e ouve o que as outras pessoas não conseguem; teve uma vez que ele viu o farol saindo do olho do cachorro, e só ele via”. *Darini* ou *Waia’rini* é o ritual de iniciação espiritual masculino, que ocorre aproximadamente a cada quinze anos,

quando então os meninos podem participar mesmo sendo ainda bem novinhos.

Numa tarde em que fomos até a montanha que fica atrás da aldeia, Protodi contou um sonho que também trata do mesmo assunto, ouvir a fala dos bichos: Ele encontrou um sapo (*uti*) na mata que lhe mostrou um lugar onde sempre tem água, mesmo que todos os outros estejam secos, então lhe explicou que “para ouvir a fala dos bichos você não pode ser raivoso e nem agir de um jeito que prejudique as outras pessoas, e não pode negar comida quando elas pedirem”.

Os relatos citados me levam a compreender que “ouvir a fala dos bichos” está ligado à iniciação e aprendizado *espiritual* e a uma *ética*, uma postura diante do *outro*, que se conecta ao que foi anteriormente comentado a respeito de *alteridade* e *devir*. É importante lembrar que quando falo em *alteridade* não estou me referindo apenas a afetos inerentes a interações de diferentes seres humanos – como comumente o termo é utilizado. Nesse contexto, remete à interação de diferentes humanos, entre si, com animais, com povos-espíritos ou com diversos outros sujeitos, com os quais têm contato, por exemplo, em rituais e experiências oníricas e aos quais, em alguns casos, estão associados diferentes elementos do ambiente, como plantas, estrelas, nuvens, rios ou chuva. Quanto à orientação do sapo a respeito de não negar comida quando as pessoas pedirem vale notar que, dentre os costumes *a’uwẽ*, não há o hábito de oferecer espontaneamente as coisas que lhe pertencem, porém, se alguém pede qualquer coisa que seja de uma pessoa, ela praticamente não pode negar, pois essa recusa seria vista como um dos atos mais mal educados e deselegantes que alguém poderia cometer.

Em uma das caçadas em que acompanhei o grupo de homens da aldeia, logo que entramos na mata, ouvimos o som de um pássaro que *Supretaprã*, que liderava o grupo, me explicou – em voz baixa, pois durante as caçadas não se fala alto, certamente para evitar alarmar os bichos – que se tratava de um tipo de gavião (*wanhihōiwa*) – não foi possível ver esse animal, tampouco certificar de que espécie se trata –. Provavelmente, denominaríamos aquele som como “canto” daquele tipo de gavião, mas os *a’uwẽ* o reconhecem como um *dahōro* (grito-sinal) do animal: explicaram que aquele tipo de gavião é uma espécie de “olheiro” da mata, ele emite seu *dahōro* para avisar aos outros bichos que os caçadores estão chegando. Há também bichos que são aliados dos caçadores, inclusive outro tipo de gavião, o *waripe* – denominado popularmente de gavião-fumaça (*Heterospizias meridionalis*) – que, nas *caçadas-de-fogo*, vem comer os insetos queimados e ajuda a espalhar as

brasas e alastrar o fogo. *Supretaprã* contou um mito que explica que o *waripe* era uma moça muito bonita que se enamorou pelo *lobo*, que vivia alijado e desprezado pela comunidade; ela namorou com ele e foi castigada por isso: depois de lhe darem um banho para tirar o cheiro do lobo, prepararam uma fogueira e jogaram-lhe dentro, mas seus peitos estouraram, ela virou um gavião e saiu voando por cima do fogo. Hoje, sempre que fazem um fogo na mata ela aparece.

Outro aliado muito importante e que é, na verdade, um *Sare'wa* em forma de animal, é o pássaro *pi-ã*. Trata-se de um pássaro avermelhado que, segundo *Supretaprã*, é denominado “anu vermelho” pelos brancos; porém, não encontrei nenhuma outra informação sobre a referida denominação popular nas fontes consultadas. Ele possui dois tipos de canto: avisa sobre coisas ruins ou perigos iminentes com seu canto “pí - cam” – por exemplo, se uma onça estiver por perto durante uma expedição na mata –, e como sinal de que está tudo bem, ou como bom preságio, ele canta “tiri-ri-ri-ri”, foi com estas onomatopéias que homens *a'uwẽ* descreveram a voz desse *pássaro-espírito*.

4.7.3 *Rowapari danhore* – escuta onírica

A forma que os *a'uwẽ* se relacionam com seus sonhos e produzem conhecimento a partir deles, confere-lhes o estatuto de experiência (momento e lugar, *tempo* e *espaço*) especialmente propícia para a vivência de interações com os animais e *espíritos*. Nestas situações, como demonstrado, os *a'uwẽ* escutam e *pegam* músicas que não são, portanto, *imaginação*, nem *criação* de humanos que por ventura tenham aprendido alguma técnica de composição musical, antes, tornam sonoros devires que afetam “seres” presentes na experiência onírica e fora dela, entre eles, os animais. Nilo *Sererãruiwe*, durante minha estadia na aldeia *Etenhiritipa* em 2010, relatou um sonho no qual “pegou” o canto entoado por um periquito:

*Ihe, duré inhotōna danho're te ima zawere.
Inhotō 'rowimhā 'rere te ima zadapari, rerehā
hōiwi isa tinho'rema wedena.wede
ipapó za'etena isa tinho'rema duré tisaima.*

*Tahā wadasapa rere isō're nahā, inhotō
'rowimhā to te tinho're rerehā, tahā wa'rāsutu,
te 'rāsutu wamhā wa'udu duré ōneharé wati'ó.
Tahawamhā wasisusi isima. Ānesi tōibō!*

Sim, sonhei música no meu sonho. Dentro do meu sonho, sonhei a música do periquito. O periquito estava cantando em cima de uma árvore. Estava cantando e comendo em uma árvore bem grande e cheia de galhos.

Sonhei que o periquito estava cantando, dentro do meu sonho o periquito estava cantando. Ouvi até o fim, quando terminei de ouvir a música peguei rapidamente. Quando terminei de ouvir a música fui ensaiando, cantando bem baixinho. É só assim, pronto.

Ritéiwa nho're marawa'wa (faixa 13 do CD)

Wa'āma rē/waiho'o ho'o ho'o (3x)
Dentro da gente periquito/ saber-conhecimento'dele ho'o ho'o
ho'o ho'o ho'o he'e há'e há'e há'e há'e
ha'e ha'e ha'a wa'āma rēwaiho'o (2x)
wa'āma rēwaiho'o (6x)
ho'o ho'o ho'o he'e há'e há'e há'e há'e
ha'e ha'e ha'a wa'āma rēwaiho'o (2x)
ho'o ho'o ho'o wa'āma rēwaiho'o ho'o
ho'o ho'o wa'āma rēwaiho'o ho'o ho'o ho'o

Sereraruiwē teve esse sonho quando ainda era *ritéi'wa*, o canto é um *marawa'wa ritéiwa mnhore*. Como em todo *marawa'wa* a letra é curta, e une palavras com outros sons vocais: *ho'o*, *he'e* e *há'e*. A palavra *waiho'o*, na escrita e pronuncia original, seria *waihu'u* e pode ser traduzida como *saber*, *conhecer* ou *conhecimento*. *Sidiwē* sugeriu escrever com *o*, pois é assim que soa no canto. Abaixo da primeira linha da transcrição registrei os significados literais das palavras; conforme explicaram *Sereraruiwē* e *Sidiwē*, uma versão possível seria: “O saber do periquito dentro da gente”. Enfim, o próprio periquito cantou falando de seu *saber*, que pode estar também *dentro da gente*: relação intrínseca e fundamental de *conhecimento* com *alteridade* entre animal e humano. Além disso, ele fala de *si mesmo* em terceira pessoa

É esse o retrato paradoxal do animal: ele faz a distinção humano/animal e não se apercebe que é animal. Com efeito, (ser) animal é uma condição que não pode ser concebida na primeira pessoa; ele é uma forma da

consciência de outrem, ao passo que a consciência de si envia diretamente ao humano (LIMA, 1996, p.29).

A partir disso pode-se dizer que quando o periquito, que *para si mesmo é humano*, fala do “saber do periquito dentro da gente”, sintetiza essa condição *paradoxal do animal* ou, conseqüentemente, remete à instabilidade da condição de *(ser) humano*; e conjecturar que quando menciona “a gente” (*wa*), se refere à condição humana, na qual, assim como os *humanos propriamente ditos*, se considera incluído. Conclui-se, então, que entre o lugar do *humano* e o do *animal* ou *não-humano* há um *bloco de devir*⁶² que se faz perceptível na experiência onírica;

Que a relação entre o humano e o animal é marcada por uma contradição entre o mesmo e o outro: a alteridade real do animal remete ao mesmo tempo à sua identidade virtual. E que existe uma dicotomia muito clara entre as disposições enraizadas no corpo e os atributos da alma. Se o humano captura as primeiras dos animais, ele lhes empresta, pareceria, a cultura (linguagem, interesse pelo outro, distinção humano/animal e formas de interpretação da realidade)” (LIMA, 1996, p. 29).

Quando o periquito canta um *danho're* no sonho, para a percepção-compreensão do sonhador, ele não está nem exatamente no lugar de *humano* nem exatamente de *animal*, é justamente desse lugar *entre* que soa e do qual fala o canto do periquito.

⁶² “Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular ao dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade [...] uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 91).

ENSAIOS DE FINALIZAÇÃO E CONTINUIDADE

Do vasto corpus de produção vocal *a'uwẽ*, decidi focar, neste trabalho, a investigação de alguns relatos de sonhos e de *danho're* (cantos) *pegos* nas experiências oníricas relatadas. Além desses relatos de sonhos, abordei alguns referentes a encontros com *espíritos* na mata. Relatos como estes fazem parte de falas que se realizam no *warã*, mas também das conversas menos formais de dentro de casa ou em outras atividades do dia a dia. Ao mesmo tempo, pode-se dizer também que se aproxima das narrações de mitos, afinal, tratam de situações em que as fronteiras entre humano, animal ou *espírito* são percebidas de modo extremamente flexível ou até mesmo sem distinções. Em relação à estrutura, pode-se perceber uma semelhança em relação aos cantos: assim como no canto o mesmo texto é repetido com diferentes melodias, nos relatos, o mesmo significado é reiterado, às vezes com as mesmas palavras, mas na maioria dos casos, com palavras diferentes; há a repetição da informação, mas com sinônimos.

Apesar das possíveis semelhanças entre tais relatos e as narrações de mitos, parece haver uma diferença fundamental que, a meu ver, remete ao que Deleuze e Guattari sugerem a respeito de contos, mitos e ritos:

Será que, ao lado dos dois modelos, o do sacrifício e o da série, o da instituição totêmica e o da estrutura, haveria ainda lugar para uma outra coisa, mais secreta, mais subterrânea: o *feiticeiro* e os devires, que se exprimem nos contos e não mais nos mitos ou nos ritos? (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p.18).

Isto me leva a pensar no estatuto dos relatos de sonhos e de encontros com *espíritos*, aproximando-os do que os autores supracitados falam sobre os *contos*. Parece-me que todas essas 'histórias' têm um potencial diferente do potencial do Mito, elas captam e exprimem com maior eficácia a forma que os *blocos de devir* (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, pp. 11-113) podem ser percebidos no cotidiano, entre homens, animais e espíritos. Agem, portanto, num tempo-lugar diferente daquele do mito, apesar de necessariamente se conectar a ele. No mito, o intercâmbio homem-animal-espírito está, de certa forma, "naturalizado" e distanciado, é algo comum naquele tempo-lugar mítico, de modo que os *devires* não ressoam nas narrativas míticas com a mesma potência que se faz perceptível nas

narrações sobre o cotidiano e os sonhos, onde tal intercâmbio põe em cheque a própria condição de *humanidade*, exige sondar as fronteiras entre o humano e o não-humano.

Levi-Strauss, em seus estudos de mitos, não para de cruzar esses atos rápidos pelos quais o homem torna-se animal ao mesmo tempo que o animal torna-se... (mas torna-se o que? torna-se homem ou torna-se outra coisa?). A tentativa de explicar esses *blocos de devir* pela correspondência de suas relações é sempre possível, mas seguramente empobrece o fenômeno considerado. Não seria preciso admitir que o mito, como quadro de classificação, é pouco capaz de registrar tais devires, que são, antes, como que fragmentos de contos?" (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p.18)

Os sonhos, rituais, encontros com espíritos, e seus relatos, podem agir como atualizadores do *mito*, porém são também algo a mais, além e diferente disso, pois captam e exprimem *devires* dos quais podemos dizer que o *mito* indica os fundamentos. Tais relatos, quer sejam de sonhos ou de encontros com espíritos no cotidiano, são semelhantes entre si no que diz respeito à captação e expressão de *devires* e, justamente nesse ponto, diferem do estatuto do mito. Penso que essa problematização acerca da diferença entre relatos e mitos merece maiores reflexões e demonstrações e poderá ser desenvolvida em outros trabalhos. O sonho, por sua vez, tendo estatuto similar ao contato com povos-espíritos na mata (em estado de *vigília*), é tomado fundamentalmente como experiência – e não considerado como comunicação de um âmbito inconsciente com o consciente, como fez Jung (1986, 1993), ou, prioritariamente como realização de desejos (conscientes ou inconscientes) como tratou Freud (1958) –. As diversas formas de discursos tornam possível levar ao estatuto de *conhecimento* fatos ocorridos em expedições de caça e coleta e em sonhos. O relato e o canto, por sua vez, são os principais meios para que a experiência onírica e os saberes que ela permite acessar sejam compartilhados com a comunidade.

* * *

O que pode ser considerado resultado ou atualização da integração do que denominamos *sonho*, *música*, *conhecimento* e *educação*, nas práticas masculinas *a'uwẽ* que puderam ser observadas e que se refletem nos relatos analisados, compôs o objeto deste trabalho de pesquisa. Disso pode-se deduzir e destacar o

papel das experiências oníricas como mecanismo de acesso ao conhecimento (dos ancestrais criadores, dos animais, do povo espírito *Sare'wa*, dos mortos) e a presença de cantos (*danho're*) como elementos fundamentais deste conhecimento que possibilita a manutenção e otimização da vida *a'uwẽ*, em interação constante com os animais e com diferentes *espíritos*; a preponderância de procedimentos realizados antes, durante e depois das experiências oníricas como elementos determinantes para o aprendizado de ser um “bom sonhador” e, conseqüentemente, para o aprendizado de *pegar* cantos – afinal, os cantos são *tirados* dos sonhos. Nesses aprendizados a utilização de diferentes plantas tem papel fundamental. Entre os procedimentos, estão: banhos com ervas como a planta *wawa*, utilização da planta *wetepari* em forma de brinco, cordinha do pescoço ou banho com suas folhas, o exercício de estar consciente de que se está sonhando, durante o sonho; a posição de dormir, de barriga para cima, com os dois ouvidos abertos; evitar acordar antes de ouvir a música inteira; tentar lembrar a música imediatamente ao acordar; conversar com parentes sobre os sonhos; ensinar o canto para outras pessoas o mais breve possível, enquanto ainda está bem presente na memória. As informações a respeito de tais procedimentos fazem parte das orientações que os homens, desde que são crianças, recebem dos mais velhos.

A interação entre sonho, música, conhecimento e educação, perceptível no xamanismo *a'uwẽ*, pode ser caracterizada, entre outras possibilidades, como mecanismo auto-renovável de resolução de problemas, de assimilação de fatos, afetos e conteúdos, de construção de sentidos e conhecimento. Conclui-se também que a implementação de experiências de *alteridade* é característica fundamental da forma de construção de conhecimento intrínseca às práticas xamânicas. Uma das características do xamanismo *a'uwẽ* é ser um constante processo de *conhecer* no qual o *sonho*, além de atualizador das relações entre mito, cosmologia e fatos cotidianos, é momento e lugar potencialmente privilegiados para a vivência-percepção de interações e devir entre humanos, *espíritos*, animais, plantas, *warazu* (não-indígenas), nuvens ou estrelas.

* * *

A relação que os *A'uwẽ Ubptabi* estabelecem com suas experiências oníricas possibilita o acesso à sabedoria dos ancestrais; fortalece sua identidade

como *A'uwẽ Uptabi*; constrói conhecimento sobre o mundo e a vida; instaura modos de lidar com as condições de uma realidade em constante transformação, que incluem possibilidades de elaboração *estética* e aprendizado musical, aos quais está associada, portanto, o que se pode definir como *poética onírico-musical a'uwẽ*. Quanto ao conceito de *poética*, penso que, desde que se substitua a noção de *pessoal e/ou individual* por uma noção de *coletividade*, e se amplie a noção de *tempo histórico* de modo que possa abranger o *tempo mítico* manifesto, por exemplo, nos mitos e rituais indígenas, poderemos então equiparar a concepção a partir da qual uso aqui este termo com definições (de *poética*) cunhadas para tratar de arte ocidental, por exemplo, em Pareyson (1997):

Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico [...] uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte (PAREYSON, 1997, pp.15-17).

Desta forma, poderia dizer que, partindo da revisão acima sugerida, por *poética* me refiro, no contexto indígena, ao conjunto de características (de forma e conteúdo) convencionadas e reelaboradas constantemente pelo costume e tradição, por meio das quais um povo atualiza e torna material e/ou sonoras concepções próprias e forças que impulsionam sua vida.

Parece-me que na cultura ocidental não-indígena, de forma geral, é mais comum que a relação com a experiência onírica priorize a lembrança de imagens do que de sons; um reflexo disso talvez seja o fato de que encontramos mais expressões estéticas dessa relação na produção das artes visuais – por exemplo, em trabalhos de pintores surrealistas⁶³ como Salvador Dalí e Juan Miró, ou de cineastas como Luis Buñuel e Akira Kurosawa – do que em linguagens sonoras. Mesmo quando os sonhos são abordados na literatura – por exemplo em Borges (1976) ou Kafka (2003) – ou na psicologia, como em Jung (1993), Freud (1958) ou Fromm (1969), as abordagens tendem a ser mais imagéticas. Diferentemente, a experiência onírica é fator determinante para a concepção musical dos *A'uwẽ*

⁶³ Convém observar, entretanto, que a relação que os surrealistas propõem e estabelecem com as experiências oníricas não se limita, obviamente, à reprodução ou representação visual de imagens e/ou fatos oníricos. Pode-se dizer que tal relação, por exemplo, põe em cheque a idéia de realidade e de racionalidade lógica, e atenta à descontinuidade de causa e efeito (cf. BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. in: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm>. Acessado em 26/11/2010, 21:42.)

Uptabi, seus sonhadores dão especial atenção aos aspectos sonoro-musicais: as falas (*tinha*), os choros (*dawa'wa*) e os cantos (*danho're*).

Tanto o que podemos identificar como linhas rítmico-melódicas como as letras dos *danho're* provém de sonhos e, ao tentar traduzir seus textos, é perceptível que se aproximam muito mais do que classificamos como linguagem poética do que como texto lógico ou formal⁶⁴. O aprendizado a que os meninos são estimulados desde pequenos, como demonstrado, não é o de compor canções, mas de conseguir memorizar e lembrar a música da forma que foi ouvida em seu sonho. Exatamente nesse aspecto está uma das especificidades mais interessantes das práticas musicais *a'uwẽ*: uma de suas partes fundamentais, *pegar cantos*, acontece primeiramente *dentro dos sonhos*.

Do que podemos entender como poética onírico-musical *a'uwẽ*, abordei neste trabalho principalmente aspectos das letras dos cantos – fica para outro trabalho maiores reflexões sobre forma e estrutura dos *danho're* –. Chama atenção no modo *a'uwẽ* de se relacionar com os sonhos, a legitimação do fato de animais, espíritos e outros sujeitos cantarem e, muitas vezes, em uma língua própria, que não tem como ser literalmente compreendida. Um exemplo é o primeiro relato de sonho de *Serewa'omowẽ* apresentado no início dessa dissertação, no qual o significado-função do canto entoado por uma nuvem é dado pelos fatos do sonho e pelas falas da nuvem em língua *a'uwẽ*, porém, a maior parte da letra é na “língua da nuvem”, e assim é mantida e levada para “fora do sonho”. Isso é um fator determinante no que estamos denominando *poética onírico-musical a'uwẽ*, fundamental para determinar as características *estéticas* e *funcionais* da canção, que não é alterada em relação à forma ouvida no sonho, antes, lembrada e compartilhada com a comunidade do mesmo modo que foi cantada na experiência onírica. Podemos também constatar que essa *poética*, fundada na experiência onírica, é ao mesmo tempo determinada e determinante em relação ao desenvolvimento de atitudes no que podemos compreender ali como ensino-aprendizado de *pegar músicas*. Aliás, esse processo não tem como ser caracterizado unicamente como *musical*, afinal ele necessariamente inclui o aprendizado de formas de otimizar a vivência do sonho, o contato e comunicação com os ancestrais, com *espíritos*-animais, com o povo *Sare'wa*, com os mortos e com todo o conhecimento que eles podem compartilhar.

⁶⁴ Tal característica pode ser apontada como semelhança em relação à propostas e produções artísticas surrealistas, anteriormente citadas.

* * *

O foco desta pesquisa voltou-se para o processo de *pegar cantos*, que, como demonstrado, promove a interação de música, sonho, conhecimento e educação. Percebi que não teria como falar de forma muito linear do fenômeno observado, afinal, compreendo que estamos diante de um modo de construir/semear conhecimento – o *a'uwẽ*, e do xamanismo de modo geral – que, a meu ver, pode ser caracterizado como *rizomático*, na acepção de Deleuze e Guattari (1995):

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. [...] Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e...e...e...' Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (Deleuze e Guattari, 1995, pp.15,37).

Mais do que a descrição metódica ou didática de sequências de procedimentos, que explicitaria uma direção objetiva com suposto começo, meio e fim, o que se destaca na maior parte do tempo, portanto, são conexões de *estatutos de estados de coisas*. Ademais, vale notar que esse modo menos fragmentário que, portanto, não prioriza a idéia de divisão em partes, pode ser percebido também no modo que, pelo que pude perceber, os *A'uwẽ* compreendem e memorizam seus cantos.

Percebo que tal aspecto gerou desafios à tentativa de aproximação e descrição do conhecimento xamânico-musical *a'uwẽ*, trouxe surpresas, dificuldades, mas, sobretudo encantamento e interesse pela investigação. Posso dizer que um dos desafios no processo de pesquisa se caracteriza por um contraste epistemológico: tentar compreender e descrever uma forma de construir conhecimento que é fundamentalmente rizomática (a *epistême a'uwẽ*), por meio de uma investigação que é inevitavelmente analítica e, portanto, fragmentária, visando a produção de conhecimento científico, e dentro do período de tempo pré-

determinado. No entanto, a divisão em partes (temas, capítulos, títulos e subtítulos), da dissertação, não configura uma contradição em relação às características rizomáticas dos fenômenos estudados, uma vez que, inevitavelmente, trata-se sempre de tentar traduzir e tornar compreensível, ao modo de pensar não-indígena, características e concepções geralmente diferentes daquelas que o fundamentam, e que, para tanto, a divisão em partes é um caminho viável.

Ficou claro também que é difícil estabelecer um recorte em um sistema que pode ser caracterizado como rizomático; mas foi possível fazê-lo. Inevitável, talvez, seja alguma sensação de que o resultado, diante das tantas conexões que sabemos possíveis ao começar a perceber suas tramas, é pouco. Porém, mais do que isso, a experiência de pesquisa fez sentir-compreender que uma dissertação de mestrado é apenas um passo inicial numa trajetória de pesquisa que pode seguir por muitos anos. Sendo assim, fecho esta dissertação deixando guardados vários registros de campo e textos iniciados, para serem utilizados em outros trabalhos, e apontando alguns caminhos que foram vislumbrados mais ainda não trilhados:

* * *

Os aspectos identificados a respeito dos conhecimentos e práticas xamânicas certamente determinam ou se refletem em características sonoras da *forma* dos *danho're*. Algumas delas foram brevemente apontadas neste trabalho. Abordá-las com maior profundidade, no entanto, exige mais tempo e envolvimento com os cantos do que foi possível nesta pesquisa, além disso, tal assunto extrapolaria os objetivos traçados para esta dissertação e merece uma pesquisa específica. Vale registrar também que a pesquisa de campo possibilitou realizar transcrições e traduções de mais sete relatos de encontros oníricos com animais e espíritos – além daqueles aqui apresentados – e fazer gravações e anotações referentes a outras produções vocais dos *A'uwẽ*, são elas: *dahõrõ* (gritos-chamados) *dahõrõ* (assovios) e *dawa'wa* (choro-ritual dos adultos); algumas delas, inclusive, compõem a parte sonora de vários rituais e *danho're*.

Além disso, sugiro que características do modo *a'uwẽ* de conceber e se relacionar com experiências oníricas, musicais e cosmológicas, refletem também um modo de perceber-conceber e se relacionar com o que denominamos *tempo*. Algumas características que remetem a uma concepção de *tempo*, portanto, indícios

dessa hipótese, são, por exemplo, o modo que os *a'uwẽ* denominam seus antepassados, *Hoimana'u'õ*, os “que existem sempre”; a existência de duplos *wiapari'wa* dos seres humanos e, conseqüentemente, de *duplos* dos acontecimentos⁶⁵: “tudo o que acontece aqui, acontece lá, de algum jeito...”; a noção de “dentro do sonho”, presente em quase todos os relatos e que pressupõe seu contrário, “fora do sonho”. Aliás, no que se refere aos sonhos, as práticas e concepções *a'uwẽ* me levam a pensar, por exemplo, no que Lima (1996) denominou *tempo bilinear múltiplo*:

A caça aqui e agora – constituída como dois acontecimentos paralelos que se refletem um no outro e que compreendem, cada um, duas dimensões paralelas que se refletem uma na outra – pode ter sido sonhada por um dos caçadores. Ela é, nesse caso, um acontecimento paralelo a outro transcorrido em outro momento e lugar. Ou seja, a caça-e-seu-outro tem ela mesma seu outro, deslocada no tempo e no espaço. Tempo e espaço obedecem, assim, ao mesmo princípio de paralelismo, colocando um problema particular e mais complexo – o tempo, particularmente, já que se permite desconhecer a simultaneidade (LIMA, 1996, p.39).

Discutir com o devido rigor as questões que emergem a partir de tais observações também exigirá um novo processo de dedicação à pesquisa. Sendo assim, aponto aqui estes assuntos: características sonoras dos *danho're*; outras produções vocais *a'uwẽ* (*dahõrõ*, *dahõrõ*, e *dawawa*) e percepção-concepção de *tempo*, como temas que compõem minhas atuais intenções para a continuidade da investigação a respeito de práticas oníricas e musicais no xamanismo *a'uwẽ*.

. . . .

⁶⁵ Semelhante ao que foi demonstrada por Lima (1996) a respeito de concepções Juruna referentes à caça dos porcos: “A caça dos porcos não põe em cena uma mesma realidade vista por dois sujeitos, conforme nosso modelo relativista. Pelo contrário, ela põe um acontecimento *para os humanos* e um acontecimento *para os porcos*. Em outras palavras, ela se desdobra em dois acontecimentos paralelos [...] que são também correlativos, e que não remetem a nenhuma realidade objetiva ou externa, equiparável ao que entendemos por natureza. Um é o referente do outro. Diremos, pois, que a caça apresenta duas dimensões, dadas como dois acontecimentos simultâneos que se refletem um no outro (LIMA, 1996, p.34-35).

Glossário de termos *a'uwẽ* usados na dissertação

- Abare'ú** - nome de uma das 8 classes de idade; pequi ou tronco de pequi.
- adabá** - moças que já se casaram, mas ainda não têm filhos.
- adabasa** - ritual de casamento.
- Ahöpöwe** - nome próprio masculino.
- ai'hepudu** - meninos de, aproximadamente, entre sete e onze anos.
- Ai' rere** - nome de uma das 8 classes de idade; guabiroba amarga, um tipo de palmeira.
- ai'uté** - designação genérica de criança; bebê.
- ai'utépre** - bebê recém-nascido.
- Anhanorowa** - nome de uma das 8 classes de idade; fezes ou lugar da bosta.
- A'uwẽ** - como substantivo é autodenominação dos indígenas conhecidos como Xavante e também pode significar gente ou povo; como adjetivo qualifica o que é pertence ao povo *A'uwẽ*.
- Azaé** - nome próprio masculino.
- azarudu** - meninas aproximadamente entre oito e treze anos; fase em que os seios crescem e vem a primeira menstruação.
- ba'õno** - meninas aproximadamente entre os dois e oito anos, enquanto os seios ainda não começaram a crescer.
- dahipopo** - um dos tipos de canto-dança-ritual.
- dahörö** - grito, chamado.
- dahörö** - assovio.
- Danhimite** - um dos espíritos invocados no ritual *wai'a*.
- danhimnhohu** - padrinho *ĩpredupté* ; madrinha *pi'õ*.
- danhimno'rebzu** - afilhado *wapté*
- danhõnõ** - ciclo de cerimônias que demarca a iniciação dos jovens à vida adulta.
- danho're** - canto ou canto-dança.
- danho'renẽ** - canto-dança.
- danhohui'wa** - padrinho.
- dapraba** - um dos tipos de canto-dança-ritual.
- Darini** (ou **Waia'rinĩ**) - ritual de iniciação espiritual, ocorre, aproximadamente, a cada quinze anos.
- dawaimrami'wa** - fiscais, vigias; denominação e função atribuídas aos *ritéi'wa*.
- dawawa** - um dos tipos de canto-dança-ritual.
- dazarono** - um dos tipos de canto-dança-ritual.
- dzö** - chocalho de mão, feito com cabaça, sementes e pedaço de madeira.
- Etenhiritipa** - nome de uma aldeia.
- Etépá** - nome de uma das 8 classes de idade; pedra grande ou comprida.
- Hipru** - nome próprio masculino.
- hõ** - casa dos *wapté*.
- Hoimana'u'õ** - *antepassados imortais*
- Hötörã** - nome de uma das 8 classes de idade; "peixe riscado", um tipo de peixe.

- īhi** - ancião.
- īpredu** - homem maduro.
- īpredupté** - homem adulto, enquanto é padrinho dos meninos *wapté*.
- īsa'rata'nho're** - um dos tipos de canto-dança-ritual.
- Marāiwasede** - nome de uma Terra Indígena Xavante.
- marawa'wa** - canto da meia noite.
- Nozöú** - nome de uma das 8 classes de idade; milho xavante preto ou sabugo de milho.
- ö** - água.
- Öwawê** - água grande; nome de um dos dois clãs.
- Parinai'a** - dois meninos ancestrais criadores.
- pá'uã** - aerofone que se constitui de cilindro de bambu com orifício lateral retangular, por onde se sopra transversalmente e com leve vibração dos lábios.
- Peza'arã** - nome próprio feminino.
- pi'ö** - mulher madura, que já tem filhos.
- pi'ö īhi** (ou *ihirê*) - anciã.
- Pi'u** - abelha pequena e preta; espírito-abelha invocado no ritual *wai'a*.
- Popara** - chocalho de tornozelo, feito com algodão e unhas de caititu ou veado, e tocado simultaneamente à dança.
- Porizaôno** - girino; nome de um dos dois clãs.
- Prepe** - nome próprio masculino.
- Protodi** - nome próprio masculino.
- Rewai'on** - nome próprio feminino.
- Renirai'ö** - nome próprio feminino.
- ritéiwa** - rapaz iniciado à vida adulta.
- ritéiwaté** - fase etária intermediária entre *wapté* e *ritéi'wa*.
- rowapari** - ouvir alguma coisa (afixo *ro*, que indica objeto indefinido, mais *wapari* – escutar, ouvir).
- rosawere** - sonho; sonhar.
- rosawere'wa** - sonhador, aquele que sonha; denominação dada àquele que, reconhecidamente, contribui à comunidade com seus sonhos.
- Sadaro** - nome de uma das 8 classes de idade; bafo quente, mormaço.
- Sare'wa** - povo-espírito que não se deixa ver.
- Sereburã** - nome próprio masculino.
- Serepsé** - nome próprio masculino.
- Sererarui'wē** - nome próprio masculino.
- Serewa'omowē** - nome próprio masculino.
- Sidanēre** - nome próprio masculino.
- Sidiwē** - nome próprio masculino.
- sidupo** - aerofone feito com dois tubos de bambu e cera de abelha, tocado de modo semelhante ao que se toca uma zamponha.
- Simaneiwē** - nome próprio masculino.

- Simihāpōri** - um dos espíritos invocados no ritual *wai'a*.
- Sipacé** - nome próprio masculino.
- Siridiwē** - nome próprio masculino.
- soimbá** - moça na fase que antecede o casamento, noiva.
- Supretaprã** - nome próprio masculino.
- tarehã** - pegar; colher; tirar.
- tede'wa** - dono.
- Tirówa** - nome de uma das 8 classes de idade; carrapato, flecha de taquara ou lugar da flecha
- uptabi** - (palavra intensificadora) muito; verdadeiro, autêntico, legítimo.
- wapté** - quarta categoria de idade masculina, quando os meninos vivem em estado de liminalidade, aproximadamente entre os onze e dezesseis anos.
- Wai'a** - ritual dedicado aos espíritos Danhimite, Pi'u e Simihāpōri.
- Waiapariwa** - outra denominação do povo *Sare'wa*.
- wahi** - designação genérica de cobra
- Waiasse** - nome próprio masculino.
- wamãrĩ** - denominação de um tipo de planta e madeira.
- wanaridobe** - tipo de canto-dança-ritual realizado conjuntamente por
- warã** - praça central da aldeia e reuniões que lá ocorrem.
- warazu** - homem "branco".
- watebréme** - meninos a partir de quando começam a andar até aproximadamente sete anos.
- wawa** - denominação de um tipo de planta e madeira.
- Wederã** - nome de uma aldeia.
- wetepare** - denominação de um tipo de planta e madeira
- wiwede'nho're** - canto-dança da corrida de toras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYTAI, Desidério. **O mundo sonoro Xavante**. coleção Museu Paulista: Etnologia, v. 5. São Paulo: Museu Paulista, 1985.

AGOSTINI, Felipe. **A Viagem da Gente de Transformação**. Uma exploração do universo semântico da noção de transformação em narrativas míticas do Noroeste Amazônico. Dissertação de Mestrado. PPGA-UFF, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Libro de sueños**. trad: Cláudio Fornari. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo** (1924). in: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm>. Acessado em 26/11/2010, 21:42

CASTAÑEDA, Carlos. **Porta para o infinito**. Tradução de Luzia M. da Costa. São Paulo: Círculo do Livro (distribuidora Record), 19??.

CERQUEIRA, Camila Galditano de. **Zõomo'ri: a construção da pessoa na concepção Xavante**. Pimentel Barbosa, Etenhiritipá. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 2010.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Xamanismo**. 2009. em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/modos-de-vida/xamanismo>

_____. Oniska – **A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental**. Tese de doutorado. RJ: UFRJ – Museu Nacional, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Tradução: Roberto Machado et al. Coleção Estéticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol.1 (5 volumes)**; tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão (coleção TRANS). São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol.4**; tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão (coleção TRANS). São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol.5**; tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão (coleção TRANS). São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DEWEY, John. **A Arte Como Experiência**, cap.III. in Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

EID, Arthur Shaker Fauzi. **Romhõsi'wai hawi rowa'õno re ihõimana mono**: a criação do mundo segundo os velhos narradores Xavante. Tese de Doutorado. Orientador: Wright, Robin Michael. UNICAMP-IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

ELIADE, Mircea. **Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FAUSTO, Carlos. **"Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia"**. Mana. Estudos de Antropologia Social, 14(2):329-366, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser/Estar Afetado**. trad. Paula Siqueira Lopes. Caderno de Campo, São Paulo, v.14, 2005.

FIGUEIREDO, Paulo Roberto Maia. 2011. **Vamos laçar nossos xerimbabos** : estética da captura dos instrumentos sagrados de Jurupari dos Baré. Comunicação-paper apresentado na Salsa (Sociedade para a Antropologia das Terras Baixas da América do Sul), 2011 - Belem (no prelo).

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (Tomo II)**. col. Obras Completas de Sigmund Freud. Trad. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958.

FROMM, Erich. **A Linguagem Esquecida**, uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos. trad. Octávio Alves Velho. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

GIACCARIA, Bartolomeu; e HEIDE, Adalberto. **Auwê uptabi : Xavante povo autêntico**. São Paulo: Editorial Dom Bosco, 1972.

_____. **Xavante ano 2000**: reflexões pedagógicas e antropológicas. Campo Grande-MS: UCDB, 2000, 173p., 85-86919-15-2.

GRAHAM, Laura R. **The always living** : discourse and the male lifecycle of the Xavante indians of Central Brazil. Austin : Univ. of Texas, 1990. 433 p. (Tese de Doutorado)

_____. **Performing dreams** : discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil. 2ed. Austin: Univ. of Texas Press, 2003.

HALL, Joan; McLEOD, Ruth A.; MITCHELL, Valerie. **Pequeno Dicionário Xavante-Português, Português-Xavante**. revisado e atualizado por Alec Harrison. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística, 2004. em: <http://www.sil.org/americas/brasil/publcns/dictgram/XVDict.pdf>

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1993.

_____. **O Desenvolvimento da Personalidade**. trad. Frei Valdemar do Amaral rev. tec. Dora F. da Silva. (Obras Completas de C. G. Jung; v. 17). Petrópolis: Vozes, 1986.

KAFKA, Franz. **Sonhos**. RJ: Letra Viva. 2003.

LACHNITT, George. **Dicionário Xavante/Português**, Romnhitsi'ubumro a'uwẽ mreme – warazu mreme. 2ª ed. experimental. Campo Grande: MSMT/UCDB, 2003.

_____. **Dicionário Português - Xavante**, Romnhitsi'ubumro warazu mreme - a'uwẽ mreme. Edição experimental. Campo Grande: Missão Salesiana de Mato Grosso, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. **Ordem e desordem na tradição oral** – in: Minhas Palavras. 1986

_____. **O cru e o cozido. Mitológicas 1**. São Paulo: CosacNaify. 2004.

LIMA, Tânia Stolze. 1996. **O Dois e seu Múltiplo**: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. *Mana* 2(2):21-47, 1996.

LOPES DA SILVA, Aracy. **Xavante** : casa - aldeia - chão - terra - vida. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *Habitações indígenas*. São Paulo : Nobel ; Edusp, 1983. p. 33-56.

_____. **Nomes e amigos:** da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê. São Paulo : FFLCH/USP, 1986. 337 p. (Tese de Doutorado).

_____. **Pequenos “xamãs”:** crianças indígenas, corporalidade e escolarização. In: LOPES DA SILVA, Aracy; NUNES, Ângela; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva (Org.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos* (Col. Antropologia e Educação). São Paulo: Global, 2002.

MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante.** tradução de Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora. 1984.

MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **O Dono dos Sonhos.** São Paulo: Razão Social, 1991.

MÜLLER, Regina Aparecida Polo. **A Pintura do Corpo e os Ornamentos Xavante: Arte Visual e Comunicação Social** (Dissertação de Mestrado). Unicamp, 1976.

_____. **Mensagens Visuais na ornamentação corporal Xavante.** in: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética.* São Paulo: Studio Nobel: Ed. da Univ. de São Paulo: FAPESP, 1992.

NUNES, Ângela Maria. *A Sociedade das Crianças A'uwẽ-Xavante: por uma antropologia da criança.* Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Inovação Educacional, 1999.

_____. **No tempo e no espaço:** brincadeiras das crianças A'uwẽ-Xavante. In: LOPES DA SILVA, Aracy; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva; NUNES, Ângela (Orgs.). *Crianças indígenas : ensaios antropológicos.* (Antropologia e Educação). São Paulo: Global; Mari-USP, 2002. p. 64-99.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** trad: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana.** In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil.* TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

RODGERS, David. **A soma anômala:** a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana* [online]. 2002, vol.8, n.2, pp. 91-125. ISSN 0104-9313. doi: 10.1590/S0104-93132002000200004. 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.** Cambridge: Cambridge University Press. 1987.

SEGATO, Rita Laura. **Um paradoxo do Relativismo:** o Discurso Racional da Antropologia Frente ao Sagrado. 1989. Republicado em *Revista Religião e Sociedade*, 16 / 1-2 , Rio de Janeiro: ISER, 1992.

SÉVÉRAC, Pascal. **Conhecimento e afetividade em Spinoza.** Trad: Homero Santiago. em: MARTINS, André (org.) *O mais potente dos afetos. Spinoza e Nietzsche.* São Paulo: Martins Fontes, 2009. in: www.martinsfontespaulista.com.br/anexos/produtos/capitulos/591740.pdf consultado em 23/08/2011

SEREBURÃ et al. **Wamrêmé Za’Ra - Nossa Palavra**: Mito e história do povo Xavante. Tradução Paulo Supretaprã Xavante e Jurandir Siridiwê. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1998.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. trad: Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TEDLOCK, Bárbara. **A mulher no corpo de xamã**: o feminino na religião e na medicina. trad: Marisa Motta. RJ: Rocco, 2008.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Um fio para o innoxã**: em torno de uma estética maxakali. Rev. *Nada*. Maio 2008, n.11. p.53-71. Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica. ISSN 1645-8338

_____. **Intensidade, vizinhança e quasidade**: regimes de escuta e poder na estética tikmũ’ũ. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TUGNY, Rosângela Pereira de; narradores, escritores e ilustradores tikmũ’ũ da Terra Indígena de Água Boa (estudo, trad. e org.). **Cantos e histórias do gavião-espírito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia Pedagógica**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VILAÇA, Aparecida, 2000. **O que significa tornar-se outro?** – Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. In Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS), vol.15, n.44, Outubro / 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem** – e outros ensaios de antropologia. 552p. 10 fotografias. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

_____. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, Rio de Janeiro, v.2, n.2, Oct. 1996. In http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200005&script=sci_arttext 12/07/2009.

_____. **A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. São Paulo: *Cadernos de Campo*, 14/15, 2006. Também em: <http://sites.google.com/a/abaetenet.net/nansi/abaetextos/a-floresta-de-cristal-e-viveiros-de-castro> visitado em 08/01/2010, 09:49.

_____. **A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana**. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional (série Antropologia), vol.32: 40-49, 1979.

Discografia

Etenhiritipá - Cantos de tradição Xavante, Quilombo Música/Warner Music Brasil Ltda, 1994. (Cd)

Videografia

“Wai’á Rini, O poder do Sonho”. Direção e fotografia: Divino Tserewahú. Vídeo Cor, VHS NTSC Edição: Valdir Afonso. 65 min., 2001. Prod.: Vídeo nas Aldeias

“Wapté Mnhõnõ. Iniciação de um jovem Xavante”. Direção: Bartolomeu Patira, Caimi Waissé, Divino Tserewahú, Jorge Protodi, Winti Suyá. Coord. Vídeo nas aldeias. Vídeo Cor. 75 min. Prod.: CTI, 1999.

Darini. Direção: Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Video Cor, 46min. Prod.: Rosa Gauditano / Nossa Tribo.

Oi’ó, a luta dos meninos. Direção: Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Video cor, 26 min. Prod.: Rosa Gauditano / Nossa Tribo

Piõ Höïmanazé, A Mulher Xavante em sua Arte. Direção: Cristina Flória. Video cor. Realização: a2.0 Produções Artísticas

ANEXOS (CD)

Faixas de áudio do CD

- 1 *Relato de Serewaomowe - sonho com o canto da nuvem - Dasirene Dazarono Danho're*
- 2 *Relato de Serewaomowe - sonho com o jogo-festa - ãnsa'rata'nho're - iwapu da danho're*
- 3 *Canto da Estrela - Marawa'wa*
- 4 *Canto de um parente falecido - ãnsa'rata'nho're - iwapu da danho're*
- 5 *Dahipopo ritéi'wa mnho're*
- 6 *Marawa'wa ritéi'wa mnho're*
- 7 *Marawa'wa wapté mnho're*
- 8 *Crianças cantando e brincando, na hora do warã*
- 9 *Wiwedenho're - ãpredupté e wapté*
- 10 *Marawa'wa sonhado por Abílio - canto com seus afilhados wapté - 'ensaio'*
- 11 *Marawawa sonhado por Abílio - entoação individual*
- 12 *Wahizo danhinhi hōrozé (apito do wahitede'wa) tocado por um menino watebremi*
- 13 *Canto do periquito – marawa'wa ritéi'wa mnho're – Nilo Sereraruwe*

Filmagens

- 1 *Aldeia Etenhiritipa*
- 2 *Canto-dança Wiwede'nho're (ritéi'wa; ãpredupté e wapté)*