

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201737-52>

## AS FLORES DO MAÍ FORMA E ENQUADRAMENTO NOS CANTOS ARAWETÉ (AMAZONIA)

Guilherme Orlandini Heurich\*

**Resumo:** Neste artigo, analiso os refrões ou vocalizes dos cantos oñĩã me'e dos Araweté (Pará, Brasil). A partir da noção de "leva-gente", associo os refrões desses cantos com outras formas estéticas ameríndias, principalmente com o complexo da tocaia entre os povos falantes de línguas tupi-guarani. O material analisado aqui provém de 14 meses de trabalho de campo que realizei junto aos Araweté, principalmente de trabalho conjunto de transcrição e tradução realizado com Irarũno Araweté (Heurich, 2015). Passando por adornos corporais, tocaias de caça, tocaias xamânicas, chocalhos e maracás, estabeleço uma linha de comparação que passa de um contexto a outro através de conexões metonímicas. Concluo que os refrões funcionam não somente como enquadramento das linhas/estrofes mas como uma forma de moldura maleável e impermanente onde ritmo e movimento são aspectos fundamentais.

**Palavras-chave:** Araweté. Amazonia. Etnologia Ameríndia. Antropologia

He jepe ahe moneme rewe a'ĩ **dzidziti pipe**

Mai a ireire ropĩ uja **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

Nhete monemeaho ujomopoĩpoĩ uju **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

Nhete monemeaho udzĩmonũ'ũnũ'ũ uju **dzidziti pipe**

He rehe katu pa pe noi pue **dzidziti pipe**

Nupe monomeaho udzĩmonũ'ũ de'ã noi **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

No trecho acima, destaquei em negrito o refrão. Cada linha termina com "dzidziti pipe" e a estrofe é fechada com "kadziti pipe". Quando falo em refrão e me refiro a esse tipo de forma. Primeiro, não se trata de um estribilho repetido a cada certo número de estrofes e sim de palavras repetidas ao final de cada linha e/ou estrofe. Na análise das artes verbais ameríndias, estruturas similares foram relatadas por diversos autores, mas as soluções para sua grafia foram e são objeto de grande discussão. De maneira geral, entende-se que são estruturas rítmicas sem conteúdo semântico – o que certamente é o

---

\* Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ). British Academy Newton International Fellow. Department of Anthropology, University College London. E-mail: [guiheurich@gmail.com](mailto:guiheurich@gmail.com).

caso aqui – mas o que fazer com elas, no texto, é alvo de debate e algumas das soluções incluem a não-grafia (DÉLÉAGE, 2009; CESARINO, 2012), a grafia com tradução literal (SHERZER, 1983, p. 20) ou sem tradução (POWERS, 1992) e a recriação gráfica (ROTHENBERG, 1992). Aqui, optei por não traduzir os refrões dos cantos araweté, mesmo quando isso seria possível. Essa escolha pode ser alvo de crítica, certamente, tal como a esboçada por Jerome Rothenberg, para quem a exclusão completa dos refrões implica em um olhar voltado apenas para a semântica da poesia oral indígena e, conseqüentemente, em uma tradução atenuada e despojada de implicações não-semânticas.

Discordo parcialmente da crítica do autor porque os refrões (ou vocalizes) não são a única estrutura nos cantos ameríndios em que podemos discutir aspectos não-semânticos, pois outros aspectos também se prestariam a isso, tal como a meta-comunicação, evidencialidade, ritmo, e paralelismo. Nesse sentido, deixar de grafar os refrões não significa necessariamente excluir esses aspectos e estar voltado apenas à semântica das palavras. Por outro lado, reconheço a importância do aspecto rítmico dos refrões e este ensaio é, fundamentalmente, uma reflexão sobre esse aspecto dos cantos araweté. Assim, os refrões dos cantos araweté serão tratados aqui quanto ao seu aspecto rítmico e de movimento. A questão, então, é de que ritmo estamos falando? Movimento de que(m)?

Os Araweté são cerca de 452 pessoas (Siasi/Sesai, 2013) que vivem em sete aldeias na Terra Indígena Araweté/Igarapé Ipixuna, no Estado do Pará, Brasil. A música entre os Araweté é sempre música vocal, ou seja, não há execuções musicais em que a voz não esteja presente. Aqueles que cantam são sempre Outros, das mais variadas estirpes, e o que os une é o fato de estarem todos mortos. Animais, inimigos, espíritos e humanos não cantam quando vivos e todos eles cantam na mesma língua usada pelos humanos. A estreita relação entre morte e música – entre os mortos e suas vozes – não é apenas uma relação que transparece no tema dos cantos: os cantos não são sobre a morte – ainda que o sejam, muitas vezes. O que ocorre é que os mortos fazem parte da estrutura de visibilização dos cantos, pois sem eles não parece haver música. Quando digo que a arte verbal araweté fundamenta-se na relação entre música e morte, não estou dizendo que ela faz da morte o assunto de seus cantos. Ao invés de semântica, a relação aqui parece ser estrutural. Uma relação que aparece, por exemplo, nas condições de produção dos cantos de cauinagem, onde a relação entre matador e vítima é o que torna possível a existência dos cantos. Aparece nos cantos de captura de Anĩ, nos quais esses espíritos-flechadores riem, grunhem e dizem algumas palavras logo antes de morrer. Aparece na relação com os deuses, onde a voz enunciada pelo xamã nunca pertence a ele próprio e sim aos mortos do grupo. E aparece nos cantos de cura ãmone, nos quais o doente escuta sua própria voz através do xamã que veio vê-lo. A morte, então, não é apenas o tema dos cantos como também sua forma.

Todos os objetos, sujeitos e relações que apresento aqui podem ser agrupados sob a expressão araweté “*purereha me’e*”, cujo sentido exploro a seguir. Coloco três “coisas” em relação: adornos corporais, principalmente os brincos; o chocalho *arai*; e os refrões dos cantos. Trago outras etnografias tupi-guarani para compor um pequeno excursus comparativo, no qual o *arai* servirá de mediação entre o complexo das tocaias e os refrões

dos cantos araweté. As passagens de uma etnografia a outra serão feitas através de conexões metonímicas – o caçador que usa brincos de cotinga e também as caça dentro de uma tocaia; a similaridade das formas das tocaias venatórias, xamânicas e dessas com o *arai* – para, ao final, retornar aos refrões. Este é uma primeira tentativa de pensar os refrões dos cantos araweté em suas conexões com outros objetos e contextos etnográficos.

## PUREREHA ME'E

A expressão *purereha me'e* está associada principalmente aos brincos de penas de cotinga usados pelos Araweté, ao veículo (canoa, avião) usado pelos mortos e pelos *Mai* – os deuses Araweté – para se deslocar pelo cosmos e, finalmente, aos cantos. Esses elementos aparecem justapostos nas linhas dos cantos, onde a expressão aparece frequentemente na porção esquerda da linha e é acompanhada por um nome.

### Canto 1

<b>Ujueropoi Mai poti uju</b>	<i>Flores do Mai levantam-se / voam</i>
<b>Madadi muñu uju</b>	<i>Junto com Madadi</i>
<b>Madadi roi de'ã</b>	<i>Madadi bem aqui</i>
<b>Itãpidioho modi modi</b>	<i>Pintando pedra vermelha / pintando-se com urucum</i>
<b>Ujueropoi te pa Mai poti</b>	<i>Voam flores do Mai?</i>
<b>Ka Mai poti juerehá</b>	<i>Essas flores do Mai levam ao</i>
<b>Itãpidioho kati</b>	<i>Rumo da pedra vermelha</i>
<b>Purereha me'e Mai poti</b>	<i>Purereha me'e flores do Mai</i>
<b>Itãpidioho kati</b>	<i>Rumo da pedra vermelha</i>

Madadi, nome genérico para falar das *Mai* do sexo feminino, vai com as flores do *Mai* rumo à pedra vermelha. “Pedra vermelha” que indica tanto o pão de urucum usado pelos *Mai* para se pintarem quanto o próprio lugar em que eles habitam. Feito de pedra, a morada dos *Mai* é notável por seu perfume inebriante, o que o aproxima do sabão de urucum. É, enfim, nessa direção (*kati*) que vai Madadi, mas o que a leva rumo aos *Mai* são os brincos de cotinga que ela usa. Os brincos – *nami kũ* (lit. buraco da orelha) – são chamados nos cantos de *Mai poti* (“flores do *Mai*”) numa referência a sua forma de flor, mas podem também ser chamados de *Monemeaho* (“grande cotinga”) numa alusão a uma das espécies que os *Mai* (e os Araweté) caçam para confeccioná-lo, a saber a cotinga *moneme*. As flores do *Mai* saem voando, junto com Madadi, levam rumo ao *Maiipi*, ou seja, *purereha me'e Mai poti*.



Uma referência semelhante aparece em outro canto.

## Canto 2

**Purereha me'e jukã mire poti  
ida'u M̄ai uka  
tadino mi**

*“Purereha me'e flores da falecida”  
diz o M̄ai cá  
ao pai-de-filhos*

Agora, porém, as flores em questão não são mais dos M̄ai. As flores são, na verdade, de uma mulher araweté que faleceu. E o progenitor em questão, na expressão “pai-de-filhos”, é o ex-marido dela, ainda vivo. A falecida é citada aqui dizendo que os M̄ai estão falando sobre os brincos de alguém que foi “matado” (*jukã mire*), ou seja, ela mesma. Assim, o xamã canta o que alguém diz que ela está dizendo que os M̄ai estão dizendo ao ex-marido dela: que seus brincos são *purereha me'e*.

Mas o que é, então, *purereha me'e*?

*Me'e* é um nominalizador (SOLANO, 2009, p. 246)<sup>1</sup>, cujo argumento aqui é *purereha*, que pode ser decomposto em *pur+r+ereha*. Começando pelo fim, /-ereha/ é o verbo transitivo “levar”, enquanto *pur(u)-* é um prefixo genérico que pode ser traduzido como “gente”. A tradução de /poro-/ por “gente” poderia indicar que é um forma solta, mas sua não-ocorrência em outras expressões enquanto morfema independente sugere que se trata de um morfema gramatical que, aqui, é usado como argumento interno da sentença. O prefixo /poro-/ (~ /moro-/) ocorre em diversas línguas da família tupi-guarani, tendo sido registrado desde Montoya e utilizado, por exemplo, por Nunes Pereira em seu Moronguetá (1967). Seu significado como “gente” é dado por Montoya (1726) para o guarani antigo, Dooley (2013) para o Mbyá-guarani, Lucy Seki (com. pessoal) para o Kamaiurá e Lemos Barbosa (1956) para o tupi antigo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Segundo Solano (2009, p. 246), os predicados nominalizados por *me'e* aproximam-se de construções equativas. Além disso, a nominalização de nomes concretos resulta num predicado de natureza possessiva (Id). Nesse sentido, *me'e* diferiria de seu cognato mbyá-guarani (*va'e*), o qual “forma um nome que não aceita posse” (DOOLEY, 2013).

<sup>2</sup> Montoya (1726) aponta, contudo, um segundo significado, o qual indica uma ação repetida frequentemente, isto é, algo habitual, o qual também ocorre, por exemplo, em Mbyá-guarani (DOOLEY, 2013). Esse segundo significado de *poro*, contudo, costuma ocorrer sempre flexionado pelo sujeito da ação (ver os exemplos de Dooley). Ainda que não tenha encontrado esse uso entre os Araweté [e tampouco é mencionado por Solano (2009)], me parece que a ausência de flexão em *porereha me'e* aponta para o primeiro sentido sugerido pelos autores citados acima.



## TOCAIA DE CAÇA

Obter as penas da cotinga *moneme* não é tarefa fácil. Esse pássaro alimenta-se dos frutos do *kapoiwã*<sup>3</sup> e os Araweté constroem tocaias de palha nessas árvores para caçar essas pequenas aves e, eventualmente, diferentes espécies de tucanos. Além dessa tocaia “no alto”, eles também praticam a caça de cotias e pacas através de tocaia “no chão”<sup>4</sup>. A tocaia araweté, então, é o instrumento que possibilita a captura das cotingas, cujas penas virarão brincos. A partir dessa conexão entre brincos, cotingas e tocaias, podemos passar para as tocaias usadas por outros grupos, tal como os Awá. Aqui encontraremos alguns sujeitos que mencionei acima, tal como os cantos e os mortos.

Os Awá, nos diz Garcia (2010), consideram que os animais mais difíceis de serem caçados são aqueles que pensam muito, como as onças e os porcos, enquanto os que pensam menos, feito cotias, guaribas, pacas e veados, são mais fáceis de pegar. Isso em nada diminui o prestígio que tem os guaribas entre os Awá, visto que a caça ao guariba é seu assunto primordial, sendo também o paradigma para outros tipos de caça. É o canto do guariba que é apreciado pelos Awá, não somente pelas dicas que o canto dá sobre como caçar o bando em questão, mas simplesmente por considerarem que cantam bem. Essa relação entre apreciação estética e desejo venatório não é contraditória, pois “o fato das pessoas gostarem da música dos guaribas”, diz Garcia, “é o mesmo que os fazem gostar de matá-los” (GARCIA, 2010, p. 322-324; 327). A primatologia awá não coloca os guaribas sob o rótulo de macacos – como o prego, cairara e cuxiú – porque os consideram uma espécie única (GARCIA, 2010, p. 317-8), a única com a qual os Awá possuem laços de parentesco (CORMIER, 2003, p. 95-6). Os Awá se consideram parentes dos guaribas porque somente eles e os humanos, em toda a floresta, é que sabem cantar.

A etnografia awá nos brinda não somente com essa bela imagem da relação entre canto e caça. Quando um homem sonha durante muito tempo, seu duplo abandona o corpo e segue até o *iwá* – a morada dos duplos e deuses. Diante disso, sua mulher começa a cantar para que o duplo de seu marido encontre o caminho de volta à sua rede. Nesse movimento, as mulheres awá trazem os duplos de seus maridos de volta para o corpo que jaz na rede quanto eles estão sonhando, mas aqui são elas, e não eles, que cantam. Esses sonhos masculinos são posteriormente dramatizados durante o ritual do *Karawara*, durante o qual os homens também acessam o *iwá*<sup>5</sup>. No *iwa* awá, todos são bonitos, vestidos com diademas, braçadeiras e diversas penas. Tudo lá é magnificado, bonito, saudável e fértil – os animais de lá não sangram quando morrem, permanecem bonitos.

<sup>3</sup> Espécie não-identificada.

<sup>4</sup> Entre os Waiãpi do Oiapoque há uma diferença lexical entre a tocaia feita no chão e a tocaia feita acima do solo: “Les Wayãpi en connaissant deux variantes l’affût au sol ou tokay; l’affût perché ou mita” (P. GRENAND, 1980, p. 76).

<sup>5</sup> “A experiência onírica parece ser a experiência basal na qual está fundada a vida espiritual guajá. O ritual do karawára é, em certo sentido, um sonhar-acordado ou uma dramatização da experiência onírica, a qual é re-encenada [no ritual] de maneira consciente e controlada para atingir certos objetivos [...] O ritual é multifuncional (*all-purpose*), pois é onde a cura acontece, formas passadas de outras pessoas e mortos são visitados, pedidos são feitos para o sucesso na caça e casamentos são decididos” (CORMIER, 2003, p. 103).



Durante o ritual, somente os homens se vestem com diademas, braçadeiras e penas e usam a tradicional fibra de tucumã para esconder o prepúcio. Vestem-se como os que vivem no *iwa* (CORMIER, 2003, p. 100-101).

Os homens *karawara* ainda tem aplicadas as penugens brancas da harpia (ou algum gavião) e urubu-rei em seus rostos pernas, braços, tórax e abdômen. Enquanto os Awá da terra se adornam dessa forma somente para os rituais da *takája*, os *karawara* mantêm-se assim constantemente. E os humanos se pensam como netos (*hamiarú*) dos *karawara* e de Maíra. Eles dormem em redes (*kahá*) trançadas a partir de uma fibra clara, quase branca – que os Awá da terra não sabem o nome – que só existiria no *iwá* (GARCIA, 2010, p. 382).

O ritual do *karawara* tem a tocaia (*takája*) como um espaço privilegiado. Uma estrutura de mesmo nome, assim, serve para caçar e para ir ao *iwá*, isto é, serve para fazer morrer e para ser matado, pois *oho iwá pe* (“foi ao céu”) designa tanto a morte comum quanto essa pequena morte que sofrem os homens awá quando “sobem” durante o ritual da tocaia (GARCIA, 2010, p. 422). Porém, se a tocaia de caça tem como função primordial fazer com que os de dentro vejam os de fora e não sejam vistos, a tocaia xamânica modifica a situação justamente ao introduzir a música como elemento de sua paisagem. A oposição, então, passa a ser entre ouvir e não ser visto, isto é, entre aqueles que escutam do lado de fora e o cantor que ocupa seu interior: a relação entre visão e audição aparece aqui atravessada pela tocaia.

Como vimos, o canto araweté que mostrei anteriormente trata dos adornos corporais e tematiza a visão ao dizer que “as grandes cotingas impedem olhar para trás”. Assim como na tocaia, a relação entre visão e audição está atravessada, pois é um brinco (i.e. ouvido, escuta) que impede o olhar retroativo. Quem porta um brinco (ou uma tocaia, como veremos) corre o risco de se deslocar à morada dos *Maí*, o que é algo desejado no caso dos xamãs, mas pode ser perigoso para outras pessoas. Menos do que instrumentos de fabricação de uma humanidade específica, os adornos corporais podem ser pensados como veículos que deslocam o corpo araweté e apontam para o mundo dos *Maí*. Prévost (2012) sugeriu que os adornos ameríndios são verbos no infinitivo mais do que substantivos ou adjetivos, pois o que fazem é “infinitisar” (*infinitiser*) o corpo, isto é, algo que “atravessa as estratificações naturais (matéria, vida, espírito)” porque o adorno “é sempre mineral e orgânico, simbólico e vegetal, humano e animal” (PRÉVOST, 2012, p. 28). Entre os Araweté, as penas da cotinga *moneme*, em forma de brinco, podem então ser pensadas como esse “leva-gente” que conecta humanos e deuses durante os rituais. Nada me parece mais de acordo com o principal comentário dos Araweté a respeito de alguém que acaba de colocar brincos na orelha: “Quem virou-Maí?” (*awã pu ku odzymomai*), perguntam. Nos cantos araweté que apresentei acima, então, o efeito do uso dos brincos ocorre na visão e não na audição, pois as grandes cotingas impedem a pessoa de olhar para trás. Esse simples verso indica, entre outras coisas, que as pessoas mencionadas nos cantos só conseguem olhar para frente.

Quero chamar atenção para essa relação entre visível e audível, particularmente nos chamados “povos com desenho” (LAGROU, 2012). Gow (1999) descreve a pintura desenhada piro e fala do problema da “junção” (joining), isto é, de como é possível começar um desenho geométrico numa panela de cerâmica, por exemplo, e terminá-lo de

maneira que a junção entre o início e o fim seja imperceptível. O espaçamento e a escala do motivo escolhido precisam, assim, ser pensados cuidadosa e previamente, pois “se você não consegue dizer onde o pintor começou então você está olhando para um bom desenho” (GOW, 1999, p. 232). O autor menciona que os Shipibo-Conibo e os Piro partilham de estilos cognatos de pintar, onde o problema da junção encontra diferentes soluções e, citando Gebhart-Sayer (1984), diz que um grande pote de cerâmica é muitas vezes pintado por duas mulheres Shipibo ao mesmo tempo. Ao pintar, tais mulheres se colocam em lados opostos do grande pote de maneira que fica impossível enxergar o que a outra está desenhando. A coordenação entre elas ocorre através dos cantos, sendo que essa comunicação é fundamental para que o problema da “junção” seja enfrentado de maneira satisfatória.

Em certo sentido, então, esse quiasma entre visão e audição que as grandes cotingas geram é comparável ao que ocorre quando mudamos da tocaia de caça (entre os Araweté e os Awá) para a tocaia ritual/xamânica (Awá). A oposição direta entre visto/não-visto passa a ser entre ouvido/não-visto, isto é, entre alguém que não conseguimos ver – que não consegue olhar para trás? – mas que podemos ouvir cantar. Além disso, vimos que as flores do *Mai* são “leva-gente” e o mesmo poderíamos dizer das tocaias xamânicas dos Awá, as quais os levam ao *iwá*. Estabelecidas essas conexões entre os adornos auriculares e a tocaia de caça/xamânica, podemos passar ao *arai*.

## TOCAIA DE MÃO

Maracás fazem parte da descrição etnográfica dos povos tupi-guarani desde os primeiros relatos dos cronistas quando da invasão européia (Staden, 1999; Anchieta, 1988; Lèry, 1980; Thevet, 1944) e o material usado para confeccioná-los eram e são as cabaças. As cabaças também são usadas para fazer potes e instrumentos musicais, mas, além disso, sua forma está associada a outros objetos ameríndios. A casa cerimonial dos Tapirapé, por exemplo, é um desses objetos. Ela é chamada de *takana* e foi descrita como uma grande estrutura de quase trinta metros de comprimento e sete metros e meio de largura, tendo a “forma de uma cabaça grande, alongada e virada de cabeça pra baixo” (WAGLEY, 1977, p. 85). Ao final da estação chuvosa inicia-se a estação de visitas dos espíritos *anchunga* à *takana* tapirapé. Quando um destes passa a ocupar e viver na *takana*, ele é representado por um par de dançarinos mascarados e vestidos com uma saia, capa e adorno de cabeça feitos com fibra de buriti: a vestimenta cobre o corpo todo do dançarino, deixando apenas os pés e mãos à mostra. As máscaras *upé*, representantes dos espíritos dos inimigos mortos em batalhas, eram as mais elaboradas de todas as máscaras e sua aparição durante o início da estação seca era um evento espetacular (WAGLEY, 1977, p. 110)<sup>6</sup>.

Por um lado, apesar de não movimentar os espíritos, a *takana* os recebe em seu interior; por outro lado, as “canoas” utilizadas pelos pajé e pelos *topu* para viajar entre o céu e a terra são justamente veículos que carregam espíritos. Tanto a *takana* quanto as

<sup>6</sup> Cf. Baldus (1970, p. 368-389) para a descrição pormenorizada de todos os espíritos que se aproximam e dançam dentro e ao redor da *takana* durante uma cauinagem.



“canoas” dos espíritos possuem o formato de uma cabaça. Quero enfatizar as relações do maracá confeccionado pelos Araweté com esse complexo de estruturas de tipo tocaia como a *takana* tapirapé, as tocaias de caça e de festa dos Awá e os próprios adornos araweté como as “flores do *Mai*” (*Mai poti*). Apesar de não ser feito com uma cabaça, o maracá araweté – que se chama *arai* – possui uma estrutura e uma função que, a meu ver, permite essa associação com outras formas que se assemelham aos maracás.

O *aray* é uma peça singular. Sua forma é a de um cone invertido, estreito e de base abaulada, trançado de talas de arumã. Essa estrutura interna é feita pelas mulheres. Dentro se colocam pedaços da casca do caramujo do mato *yaracitã*. O cone trançado é então envolvido completamente em linha de algodão, deixando-se exposta a base, que é a parte superior; entre esta e o corpo recoberto da peça prende-se um floco não-fiado de algodão, a modo de um “colarinho”, que oculta os pontos de inserção de quatro ou mais penas caudais de arara-vermelha (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 536).

Maracás, brincos, tocaias de caça, tocaias de festa, *arai*, tocaias de mortos e refrões de cantos. Uma série de invólucros que podemos chamar também de “corpo” se usarmos a palavra araweté *hiro* (“continente”) que se aplica a garrafas, tocaias, corpos e canoas. Invólucros com um trajeto em que a importância da visibilidade transforma-se em audibilidade, isto é, invólucros sonoros. Tocaias sonoras. Tocaias que movimentam espíritos, deuses e mortos que assuntam sua morte com o pajé enquanto este reproduz o canto daqueles. Mais do que tocaia sonora, tocaia ‘que canta’. De fato, há estruturas rígidas como a *takana* tapirapé e a tocaia awá onde o interior é ocupado por espíritos e homens, mas também existe o *arai* e sua inversão completa da posição do ocupante, que passa de dentro para fora e, nesse movimento, carrega a tocaia na mão. Esse talvez seja o movimento para o qual quero chamar atenção aqui, essa torção visual que podemos imaginar ao pensar um homem que, inserido numa tocaia, saia de dentro dela por seu topo e, no final do trajeto, estique o braço para agarrá-la e segurá-la na mão.

O *arai* é uma “tocaia de mão”. Um xamã que sai de dentro de uma tocaia que canta e passa a segurar um maracá enquanto ele próprio canta: uma das imagens do xamanismo araweté. Todas essas estruturas tipo-tocaia têm como um de seus elementos centrais a movimentação de duplos e espíritos, de ser “leva-gente”, *purereha me’e*. Se pensarmos nas tocaias de caça conseguimos ver ainda outra característica do *arai*: ele é uma tocaia invertida, visto que o aprisionado está dentro, ao invés de fora, enquanto o aprisionador fora ao invés de dentro. Uma diferença que envolve essas relações – continente/conteúdo, invisível/visível, audível/inaudível, etc – que vim desenvolvendo aqui.

## A CANTORIA DELE

Um canto xamânico araweté começa com o pajé em sua rede, semi-acordado, entoando apenas o refrão da música que cantará. Esse início é feito *a capella*, isto é, sem o acompanhamento do *arai* e o mesmo acontece ao final do canto, depois de algumas horas, quando o pajé e sua mulher retornam para casa, ele deita em sua rede, entrega a ela seu *arai* e canta mais uma ou duas estrofes antes de dormir. As estrofes *a capella* que abrem e fecham perfazem no canto inteiro algo similar ao que faz o refrão em cada estrofe,

isto é, fornecem uma espécie de limite, uma marcação que instaura a situação particular do canto<sup>7</sup>.

Comecei este artigo com as flores do *Mai* e sua capacidade de levar os Araweté a morada dos deuses. Através das grandes cotingas e da forma de obtê-las passei às tocaias de caça awá e à tocaia xamânica do *karawara* awá, a qual completa um primeiro círculo. Por fim, a função de movimentação que os adornos corporais e o complexo da tocaia desempenham é compartilhada também pelo *arai*. Esses elementos de conexão entre diferentes contextos etnográficos compõem um conjunto de sentidos e transformações a partir do qual quero explorar os refrões dos cantos araweté. Porém, há ainda um último elemento (e uma outra etnografia) a acrescentar.

Os Waiãpi do Alto Oiapoque designam o chocalho utilizado por seu pajé pelo termo *malaka*. O xamã do grupo Waiãpi setentrional é o único que consegue conter as influências maléficas dos espíritos, intercedendo entre o mundo visível e o invisível através de um espírito-auxiliar que ele contém em seu *malaka* (P. GRENAND, 1980, p. 45; F. GRENAND, 1982, p. 371). Entre os Waiãpi meridionais não encontramos uma palavra similar a maracá para designar o chocalho utilizado pelos pajés. O que eles chamam de *maracá* são chocalhos fixados sobre varas de dança usadas coletivamente e nunca pelo pajé. Os xamãs meridionais fazem uso dos chocalhos *marari*, os quais são “feitos de pequenas cabaças presas à um cabo de madeira, cujo verdadeiro conteúdo eles mantêm em segredo” (GALLOIS, 1988, p. 299). É um instrumento considerado perigoso e, por isso, somente usado nos raros rituais em tocaia. O perigo do *marari* provém de sua capacidade de ser, por um lado, o instrumento que carrega as entidades xamânicas e, por outro, o veículo de acesso a essas entidades; ele é ao mesmo tempo “recipiente” e “caminho” das entidades xamânicas. É através da tocaia que os pajés conseguem aproximar os vivos dos mortos. Ainda que seja incapaz de trazer de volta à vida um falecido que já tenha bebido o cauim dos mortos, o xamã poderá “trazer o morto em tocaia (*i-ã wojy* = seu.princípio.vital-descer) para saber dele qual foi a causa de sua morte” (GALLOIS, 1988, p. 327-29). Ao longo do tempo, a função de cura dos pajés acabou por desgastá-los de tal forma que não conseguem guardar *-paie* suficiente para realizar atividades como negociar com o dono das queixadas, com as abelhas e nem tampouco obter tabaco, panos ou miçangas. Assim, através do fumo e do canto, dentro da tocaia, os xamãs waiãpi meridionais convocam os animais e seus senhores para uma negociação. Animais que são trazidos em tocaia assim como os mortos – cuja vida não podia ser devolvida, mas cuja *causa mortis* podia ser assuntada. Gallois (1988, p. 273-279) sugere que a pintura corporal waiãpi aproxima os humanos dos seres para os quais essas pinturas apontam; diferentes pinturas implicam em diferentes vetores. Esse aspecto da pintura corporal nos leva aos motivos *kusiwa*, pois os seres para os quais eles apontam são mortos<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Zumthor afirma que marcar o início e o fim de um poema oral é uma forma de “isolá-lo por uma dupla barragem do fluxo dos discursos comuns” (2010, p. 145), o que não é exatamente o caso aqui, pois se o refrão enquadra cada estrofe, ele apenas abre o poema – os primeiros versos de um canto são o refrão “sozinho” – mas não o fecha, pois os versos finais *a capella* são versos com refrão.

<sup>8</sup> “Esses motivos [kusiwa] estão diretamente ligados aos mortos e tem como efeito aproximar o mensageiro do céu – o gavião acauã kokointori – que leva a criança à morada celeste dos mortos” (GALLOIS, 1988, p. 252).

Mortos que são trazidos pelos xamãs araweté em seus cantos. O pajé apenas empresta sua boca para que as palavras deles possam ecoar, talvez um pouco como os xamãs waiãpi trazem os mortos para conversar na tocaia. Cantos que, enfim, possuem refrões que traçam esse limite dos versos cantados. Como afirmei antes, todo canto possui um refrão, sendo a primeira coisa que o pajé canta, ainda antes de receber seu chocalho e levantar de sua rede. O refrão abre e fecha cada uma das estrofes da música e, assim, opera um certo enquadramento sobre a estrofe, isto é, delineando uma moldura ao seu redor. Essa ideia de “moldura”, sobre a qual não estou perfeitamente convencido, pode ser comparada ao complexo da tocaia a fim de ser melhor delineada, e esse é o objetivo deste artigo.

Alguns refrões são compreensíveis para os Araweté, outros não, pois são sílabas curtas sem conteúdo semântico aparente. Aqui, é preciso estabelecer uma distinção entre letra e refrão, pois apesar de não haver uma palavra, em Araweté, que discrimine os trechos da música – em cabeça, meio, pé –, o trabalho de tradução dos cantos tornou visível essa separação. Tanto Irarüno quanto Jatumaro, com quem trabalhei na transcrição e tradução dos cantos, “esqueciam” de mencionar os refrões e somente o faziam após minha insistência. Além disso, quando encontrávamos algum refrão que não possuía significado aparente, riam de mim quando sugeriria que o buscássemos com outras pessoas, dizendo não haver razão, pois não queria dizer nada mesmo – “isso é só a cantoria dele, Diréme”, me dizia Irarüno.

Quando falo em refrões, portanto, tento explorar isso que os Araweté chamam de “só a cantoria dele”, mas para explorar essa cantoria para além do sentido imediato das palavras, o que necessariamente nos leva à discussão sobre ritmo. A maior parte dos cantos utiliza mais de um refrão durante a sua execução e normalmente termina com o mesmo refrão com o qual começou, sendo que a mudança de refrão indica a mudança de quem está cantando naquele momento. Essa mudança é importante. Há uma associação, portanto, entre um refrão e um morto que canta (ou um *Mai* que canta), mas essa associação é efêmera: caso o mesmo morto ou deus venha a cantar em outra música, o que ocorre frequentemente, provavelmente não utilizará o mesmo refrão e, caso o faça, será por coincidência.

Apresento a seguir as principais formas que os refrões tomam. Uma delas é “ko ko”, com a última vogal bastante alongada. A linha em negrito é o refrão.

Canto 2

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

Ahe teporanu iwãpajoro rehe

*Vou com meu perguntar ao Iwãpajoro*

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

O mesmo refrão – *ko ko* – aparece no canto de Todi cantado por Kanipayero.

## Canto 5

**Ko koooooooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooooooo**

Heroejejixĩ hatsi'ĩ ikuramire maĩ i'ã marupanino

**Ko koooooooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooooooo**

Não trago a tradução dos versos, por ora, pois meu foco está nos refrões. Como dizia, o refrão monta um quadro que abre e fecha as estrofes, sendo repetido em cada uma delas. Entre o fechamento de uma estrofe e a abertura da seguinte há uma pausa, um momento para que o pajé possa fumar seu charuto e durante o qual continua tocando o *arajĩ*. Esse intervalo varia muito e depende, a meu ver, do que poderíamos chamar de “estilo” (FINNEGAN, 1972) de cada pajé – um intervalo que pode variar de vinte ou trinta segundos até dois ou três minutos.

Há outros refrões que também são repetições de uma mesma palavra. Um deles é “*peye, peye, peye*” e literalmente significa “pajé, pajé, pajé”, ainda que essa não seja a forma mais comum para denominar os xamãs araweté.

## Canto 2

**Peye peye peye**

Mai poru he a'u ku he a' ino iku Mai uka

**Peye peye peye**

Contudo, a moldura das estrofes não é a única forma nas quais os refrões se apresentam, pois existem formas que se misturam, invadem o miolo do verso, no primeiro caso, e são invadidos por ele no segundo. Tais formas se apresentam de duas maneiras: a primeira abole a abertura e começa diretamente com a primeira linha da estrofe, reaparecendo no final de cada uma das linhas, além de fechá-las.

## Canto 6

Ka Mai poti hererehá **mãmãñã ñã peye**

Ixiri'ioho modi dzidzi **mãmãñã ñã peye**

**Xe xe xe mãmãñã ñã**

Note-se que o fechamento da estrofe é distinto das partes que fecham cada uma das linhas, pois *peye* some do final e aparece “*xe xe xe*” na periferia esquerda. O uso do motivo “*Mãmãñã ãã peye*”, que literalmente quer dizer “pajé dono mamangaba”, foi registrado por Viveiros de Castro em 1981 e por mim em 2012, ambos cantados por Kanipayero (cf. Viveiros de Castro, 1986). O uso de um mesmo refrão, pelo mesmo pajé, após trinta anos do primeiro registro, sugere, é claro, que há uma certa continuidade no conjunto de refrões utilizados pelos xamãs araweté. Por outro lado, por ter sido usado pelo mesmo pajé, sugere que cada um dos xamãs possuiria um estoque próprio de refrões, o que na verdade não se confirma pelos diversos registros que fiz do uso de refrões idênticos por pajés diferentes.

O segundo modo de refrão que não forma um enquadramento simples antecipa, dentro do refrão, parte da estrofe. Tal modo aparece, por exemplo, num breve canto em que um jovem pajé canta *a capella* antes de receber o chocalho de sua companheira.

## Canto 7

Oyewatsiwatsi nete **ixika rere**

ñãne apa pe rehe

idare ka uka

**ixika rere**

Note-se que a primeira linha está dividida em dois: *Oyewatsiwatsi nete* forma a primeira parte, enquanto a segunda é composta de *ixika rere*. À medida que a música avança, a segunda parte mantém-se idêntica enquanto a primeira varia de acordo com a estrofe. Assim, as duas primeiras palavras da estrofe são “antecipadas” para a posição que antecede o refrão de abertura e isso nos permite dizer que o refrão aqui é “*ixika rere*”, o qual aparece também no fechamento da estrofe<sup>9</sup>.

O aspecto de “moldura” que tentei reproduzir graficamente acima ao mudar a fonte é apenas um aspecto dos refrões. A moldura dos refrões também envolve qual é o morto que está cantando naquele trecho do canto, o que pode variar em alguns cantos. Essa variação é fundamental para entender o que estou chamando de moldura. Aceitando que o *arai* e a tocaia fazem coisas parecidas enquanto invólucro, isto é, carregam e movimentam espíritos, podemos dizer que o mesmo ocorre nos refrões porque cada refrão está ligado a um morto de maneira particular. Explico. Essa maneira particular pouco ou nada tem de identificatória, isto é, o refrão “ko ko” não está identificado a um falecido ou a um *Mai* específico – ele é usado por um morto em um canto e por outro morto em outro canto. Porém, ele está identificado a um *Mai* ou falecido provisoriamente em um canto específico – sempre que, naquele canto, o refrão “ko ko” estiver sendo usado é porque Iapi’ido, digamos, está cantando.

<sup>9</sup> Apresentados os três modos em que os refrões aparecem, é necessário dizer que a opção por chamá-los de modos – e não de “tipos”, por exemplo – procura manter aberto um conjunto que, aparentemente, é finito. O número de refrões diferentes que contabilizei, tendo como referência as minhas gravações e também as de Eduardo Viveiros de Castro e Camila de Caux, a quem muito agradeço, não me permite dizer se trata de um conjunto finito ou não.

Finnegan (1972) sugeriu que os aspectos prosódicos de um poema são aqueles que o conformam – não somente a métrica, mas também aliteração, assonância, repetição e paralelismo – e que análises de prosódia precisam falar de ritmo, uma noção tão importante quanto difícil de definir. Ela argumenta que o ritmo é ditado pela repetição e que a repetição define as linhas, estrofes e refrões de qualquer arte verbal<sup>10</sup>. Como vimos, o refrão xamânico araweté abre e fecha o canto, mas, além disso, ele também se repete a cada estrofe: seria essa repetição a noção de ritmo que estamos buscando? Zumthor (2012) sugeriu que toda narrativa, poesia ou canto exigem a repetição, pois todo elemento novo na narração retorna e amplifica algo que já foi dito e instaura, assim, um diálogo interno ao poema. O ritmo resultante desse processo promove a repetição em todos os níveis: sonoro; de estrofes, frases, versos e até de sessões inteiras do poema; de formas gramaticais, fonemas; e também do próprio sentido do poema (ZUMTHOR, 2012, p. 157-158). Ao passar pela repetição e paralelismo, então, retornamos ao ritmo, mas agora com uma definição um pouco mais precisa do que ele pode significar. Arrisco e digo que a noção de ritmo que opera no refrão das músicas xamânicas araweté pulsa entre uma figura e um fundo, isto é, coloca um verso como a figura que se destaca do fundo que é o refrão. Assim, não é somente o refrão que se repete ao longo do canto, mas a própria relação entre o refrão e suas estrofes que é repetida durante o poema: o refrão é a porção fixa do paralelismo, “contra” o qual a estrofe vai variar. Mas, se o refrão está no xamã, porque ele é identificado ao morto? Porque a identificação é de superfície, dura o quanto aquele canto durar, e expressa mais a diferença entre os mortos/cantores do que sua identidade, uma diferença que marca a mudança de um cantor para o outro. O refrão é o índice dessa mudança, índice “controlado” pelo xamã, a cantoria dele.

Ocorre que outros mortos e Mai podem “tomar a palavra”, cantar trechos do canto e, quando isso acontece, o refrão muda. Essa mudança – de “ko ko” para “peye, peye”, digamos – indica a mudança no soprador, isto é, no morto/Mai que está cantando. Essa mudança, assim como a identificação, dura enquanto o canto durar. Um novo canto trará novas associações. Os cantos, nesse sentido, são como tocaias e maracás porque trazem/carregam/movimentam os mortos e, além disso, possuem formas fixas, mas maleáveis, talvez como palhas de babaçu ou talas de arumã.

## REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, José de. “Carta de Piratininga (1555)”. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Cartas Jesuíticas 3. São Paulo: Itatiaia, 1988.
- BALDUS, Herbert. *Tapirapé: tribo tupí no Brasil Central*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- CAUX, Camila Becattini Pereira de. *O riso indiscreto: couvade e abertura corporal entre os Araweté*. Tese de Doutorado, Museu Nacional, PPGAS, UFRJ
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Os relatos do Caminho-Morte: etnografia e tradução de poéticas ameríndias”. *Estudos avançados*. (26)76, 2012.

---

10 Isso não quer dizer que seja exclusivo da poesia oral, como mostrou Jakobson, para quem o domínio do som sobre a significação se inverte quando passamos da poesia para a prosa (Cf. JAKOBSON; POMORSKA, 1980, p. 105-106).



- CORMIER, Loretta. 2003. *Kinship with monkeys: the Guajá foragers of eastern Amazonia*. New York: Columbia University Press.
- DOOLEY, Robert. *Léxico Guarani, Dialeto Mbyá: com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*, 2014. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/indiosbr\\_nicolai/dooley/gndc.html](http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/gndc.html)>.
- EVREUX, Yves de. *Viagem ao norte de Brasil: feita nos anos de 1613 a 1614*. São Paulo: Siciliano, 1615 [2002].
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GALLOIS, Dominique. *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*. São Paulo: USP/FFLCH. Tese de Doutorado, 1988.
- GARCIA, Uirá Felipe. *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá*. São Paulo: USP/FLLCH. Tese de Doutorado, 2010.
- GEBHART-SAYER, Angelika. “Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo”. *América Indígena*. 96, pp. 189-218, 1986.
- GOW, Peter. “Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 5, pp. 229-246, 1999.
- GRENAND, Françoise. “La tortue et le jaguar: conte wayãpi”. *Amerindia*. Selaf: Paris. pp. 183-193, 1978.
- GRENAND, Françoise. *Et l’homme devint jaguar: univers imaginaire et quotidien des indiens wayãpi de guyane*. Paris: L’Harmattan, 1982.
- GRENAND, Pierre; GRENAND, Françoise. “Em busca da aliança impossível: os Waiãpi do norte e seus brancos (Guiana Francesa)”. In: ALBERT, Bruce. & RAMOS, Alcida. *Pacificando o branco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- GRENAND, Pierre. *Introduction a l’étude de l’univers Wayãpi: Ethnoécologie dès Indiens Du Haut-Oyapock (Guyane française)*. SELAF: Paris, 1980.
- JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Cristina. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- LAGROU, Els. “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo ameríndio como técnica de alteración de la percepción”. *Mundo Amazónico*, v. 3, p. 54- 78, 2012.
- LEMONS BARBOSA, Pe. A. *Curso de Tupi Antigo: Gramática, Exercícios, Textos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1980 [1578]
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas: Mitológicas II*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MILLER, Joana. “Things as persons: body ornaments and Alterity among the Mamaindê”. In: SANTOS-GRANERO, Fernando. (Org.). *The occult life of things: native amazonian theories of materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press, 2009.
- MONTOYA, Antonio Ruiz de. *A conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1639 [1985].
- MULLER, Regina. “Assurini do Xingu”. *Revista de Antropologia*. Vol.27/28, 1984/1985. pp. 415-438
- NUNES PEREIRA, Manuel. *Moronguetá - Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- POWERS, William. “Translating the Untranslatable: The place of the vocable in Lakota song”. In: SWANN, Brian. (Org.). *On the translation of Native American Literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- PRÉVOST, Bertrand. “Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure”. *Images Re-vues [En ligne]*, 10. 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2181>.
- RIVIERE, Peter. “AAE na Amazônia”. *Revista de Antropologia*. Vol. 38, no. 1, 1995. pp. 191-203.
- ROTHENBERG, Jerome. In: SWANN, Brian. (Org.). *On the translation of Native American Literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- SHERZER, Joel. *Kuna ways of speaking: an ethnographic perspective*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- SIASI/SESAI. *Dados Populacionais de 2013 das Etnias Indígenas Cadastradas no Siasi por Distrito Sanitário Especial Indígena – DSEI*. Página da Secretaria de Saúde Indígena. Consultada em 15 de Junho de 2017. URL: <http://portalsaude.saude.gov.br/index.php/o-ministerio/principal/secretarias/secretaria-sesai/mais-sobre-sesai/9518-destaques>
- SOARES DE SOUZA, Gabriel. 1987 [1587]. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Brasiliense.
- SOLANO, Eliete de Jesus Bararuá. *Descrição gramatical da língua araweté*. Tese de Doutorado/UNB, 2009.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Terceiro nome, 1999 [1557].
- THEVET, André. 1944 [1557]. *Singularidades da França Antártica*. Rio de Janeiro: Editora Nacional.
- VILAÇA, Aparecida. “Chronically unstable bodies”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 8. N. 2, 2005. pp. 445-464.
- \_\_\_\_\_. “Making kin out of others”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 11 N. 1, 2002. pp. 347-365.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Araweté: os deuses canibais*. São Paulo: Zahar/ANPOCS, 1986.
- WAGLEY, Charles. *Welcome of tears*. Prospect Heights: Waveland Press, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

**Recebido em 30/04/2017. Aprovado em 13/06/2017**

**Title:** *The flower of the gods: form and frame in Araweté singing (Amazonia)*

**Author:** *Guilherme Orlandini Heurich*

**Abstract:** *In this paper, I analyse the refrains or choruses of the Araweté's oñĩĩ me'e songs. I use the araweté concept of “people-carrier” to associate the refrains with other aesthetic forms such as the “toçaiá” complex among other Tupi-guarani groups. Using data gathered during 14 months of fieldwork, I trace connections between body ornaments, hunting and shamanic “toçaias”, rattles, shamans, and the refrains. I argue that the refrains “function” not only as a framing device in the lines of the songs but also as a plastic frame sustained by rhythm and movement.*

**Keywords:** *Araweté. Amazonia. Amerindian Ethnology. Anthropology.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.