

---

# FLAUTAS E TROMPETES SAGRADOS DO NOROESTE AMAZÔNICO: SOBRE GÊNERO E MÚSICA DO JURUPARI

*Acácio Tadeu de C. Piedade*

*Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil*

**Resumo:** *Este artigo trata da música do ritual conhecido na literatura etnológica como Jurupari, com base em etnografia realizada entre os Ye'pâ-masa, grupo de fala tukano do noroeste amazônico. A análise se baseia na cosmologia nativa e procura trabalhar com o plano expressivo desse gênero musical, mostrando diversos significados que emergem na performance. O complexo simbólico do Jurupari é aqui visto como parte de um sistema social preventivo que assegura aos homens o poder de criação e outras capacidades dos instrumentos sagrados.*

**Palavras-chave:** *etnomusicologia, gênero, música indígena.*

**Abstract:** *This article focuses on the music of the ritual known as Yurupari, based in an ethnography of the Ye'pâ-masa, a Tukanoan group from northwestern Amazon. The analysis is rooted in the native cosmology, and it aims to work with the expressive level of this musical genre, and to show the various significations which emerge during the performance. The symbolic complex of Yurupari is seen here as a constituent of a preventive social system that assures to men the power of creation as well as other capacities of the sacred instruments.*

**Keywords:** *ethnomusicology, gender, indigenous music.*

Este artigo trata daquilo que se costuma chamar, na literatura etnológica, de “complexo das flautas sagradas”. Pode-se dizer que a característica genérica deste tipo de complexo é o emprego de aerofones<sup>1</sup> como objetos de

---

<sup>1</sup> Não apenas tipo flauta, mas também trompete ou clarinete. As “flautas sagradas” formam muitas vezes uma “família” de instrumentos, que pode incluir o zunidor (aerofone livre, ver Travassos, 1987).

competência exclusivamente masculina em cerimônias musicais interditas às mulheres. A simbologia geral destes ritos parece ter como tema central a questão das relações de gênero, envolvendo interdições e a capacidade procriativa. Tais ritos masculinos foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul.

Na Nova Guiné, cultos de iniciação masculina envolvendo aerofones sagrados são amplamente realizados e seu simbolismo sexual já foi estudado (ver Herdt, 1982). De fato, estes instrumentos representam espíritos femininos, sendo considerados “esposas” do zunidor.<sup>2</sup> Considerados hostis às mulheres, estes aerofones são fortemente eroticizados (Herdt, 1982, p. 89). Diferentemente do caso das sociedades ameríndias, estes ritos envolvem sangramento do pênis, e, em alguns casos, felação, os aerofones aparecendo claramente como símbolos fálicos (Gourlay, 1975; Herdt, 1981). Abre-se neste campo uma perspectiva comparativa entre sociedades amazônicas e da Nova Guiné, duas áreas de alta relevância etnológica, na qual a música, um nexos cultural evidente no complexo das “flautas” sagradas, desempenha um papel central.<sup>3</sup>

Nas terras baixas da América do Sul, o “complexo das flautas sagradas” está associado a uma menstruação simbólica masculina<sup>4</sup> e ao culto dos ancestrais.<sup>5</sup> O quadro geral destes rituais abrange principalmente o noroeste amazônico e o alto Xingu.

Nesta última região, pode-se mencionar a música do ritual do *Yaku’i* entre os Kamayurá.<sup>6</sup> Para estes índios, as flautas *yaku’i* são réplicas das flautas primevas, que eram peixes. Há um lugar específico para guardá-las, o *tap’yy*, a “casa das flautas”, que fica no centro da aldeia Kamayurá, espaço nevrálgico da masculinidade, casa que simbolicamente representa uma grande narina que tudo cheira, principalmente o cheiro do sexo (Menezes Bastos, 1989, p. 94). As relações sexuais e a menstruação – aspectos essencialmente

---

<sup>2</sup> Aerofone livre: o som é produzido pela rotação de peça de madeira amarrada em uma corda (ver Travassos, 1987, p. 187).

<sup>3</sup> Não poderei desenvolver aqui uma análise destes nexos, mais deixo para o futuro uma investigação comparativa das musicalidades amazônica e nova-guinense.

<sup>4</sup> Este aspecto também aparece na Nova Guiné (ver Hogbin, 1970).

<sup>5</sup> Sobre a relação entre as “flautas” sagradas e o culto de ancestrais, ver Chaumeil (1997), que inclusive contém um mapa com a distribuição geográfica destes ritos nos grupos indígenas das terras baixas.

<sup>6</sup> Ver Menezes Bastos (1978).

femininos- se opõem simbolicamente às flautas *yaku'i* e sua música – aspectos exclusivamente masculinos. A menstruação feminina aparece como poderoso sinal biótico da capacidade criativa da mulher, que os homens invejam e reproduzem simbolicamente no ato de menstruação masculina que é a música das flautas *yaku'i*. Segundo os mitos, as flautas foram roubadas dos homens pelas mulheres, que então passaram a tocá-las e a fazer tudo que os homens faziam, como pescar, enquanto eles passaram aos afazeres femininos, como preparar comida e colher mandioca. Apesar da semelhança com os dados etnográficos da região do alto rio Negro (como veremos a seguir), acontece no alto Xingu uma expressão manifesta desta “inversão sexual”, o ritual conhecido como *Amurikumã* (Basso, 1985; Menezes Bastos, 1978, p. 173-179).<sup>7</sup>

Os Wauja do alto Xingu compartilham de um sistema simbólico semelhante, os instrumentos que formam o complexo sendo: flautas *kawoká*, *kawokatãi*, *kuluta*, *mutukutãin*, clarinetes *talapi* e zunidor *matapu*.<sup>8</sup> Como entre os Kamayurá, quando estes instrumentos são executados as mulheres são proibidas de vê-los, correndo o risco de estupro coletivo. As flautas *kawoká*, cerne do complexo, nunca podem ser vistas (nunca) pelas mulheres, sendo guardadas na casa dos homens, *kwakuho* (Mello, 1999). Note-se, portanto, que o cenário alto-xinguano, sob muitos aspectos, mas aqui especialmente quanto ao complexo das “flautas” sagradas, apresenta uma notável unidade.<sup>9</sup>

Apesar de marcadas diferenças no nível cosmológico e sociológico entre as sociedades do alto Xingu e as do noroeste amazônico, o complexo das “flautas” sagradas pode ser considerado como um universo comum. Embora o mito de origem das flautas sagradas dos Tukano também conte o roubo dos instrumentos por parte das mulheres e sua posterior recuperação pelos homens, a inversão sexual não ocorre expressamente no rito, como no alto Xingu. Se Goldman (1979, p. 190-201) enfatiza estes ritos masculinos como cultos de ancestrais, Reichel-Dolmatoff (1971) e S. Hugh-Jones (1979)

---

<sup>7</sup> Ritos de “inversão sexual” ocorrera também no Acre (ver Lagrou, 1998), no entanto não se configuram no quadro do complexo de flautas sagradas.

<sup>8</sup> Os equivalentes Kamayurá são, respectivamente: *yaku'i*, *2kuruta'i*, *2kuruta*, (para *mutukutãin* não há correspondente) e *Zuru'a* (Mello, 1999).

<sup>9</sup> Os ritos que envolvem as flautas sagradas podem ser tanto internos com relação a cada grupo local xinguano quanto pertinentes ao cerimonial intertribal xinguano (ver Menezes Bastos, 1978).

apresentam muito mais a ligação entre os instrumentos musicais e a menstruação.<sup>10</sup> A ausência da capacidade de engravidar entre os homens Tukano seria compensada simbolicamente através de seu poder ritual de fabricar homens no ritual de iniciação masculina, conhecido na literatura como Jurupari. Estas considerações não se restringem aos povos Tukano, mas podem ser estendidas a povos Arawak como os Wakuénai, no caso da cerimônia *kwépani* (ver Hill, 1993a, 1993b). Este ensaio procurará avançar os dados sobre o noroeste amazônico através de uma etnografia da música do Jurupari entre os Ye'pâ-masa, grupo de fala tukano do alto rio Negro.<sup>11</sup>

## Os instrumentos Jurupari

Assim brevemente exposto um quadro geral para a questão, na Nova Guiné e na Amazônia (especialmente no alto Xingu e noroeste amazônico), devo notar que, apesar do “complexo das flautas sagradas” ser algo já conhecido na literatura etnológica, sendo que há várias investigações que abordam de forma extensiva as diversas associações e o simbolismo destes ritos, a música, propriamente, bem como os instrumentos musicais em performance e em seu plano expressivo, ainda não foram foco de descrição e análise.<sup>12</sup> O objetivo deste texto é realizar uma análise inicial dos instrumentos e da música de Jurupari entre os Tukano, com base em material obtido entre os Ye'pâ-masa do noroeste amazônico.

Estou chamando de música do Jurupari aquela música que é realizada com um conjunto de instrumentos sagrados, executada principalmente no ritual do Jurupari, o rito de iniciação masculina largamente difundido em todo

---

<sup>10</sup> Os dados que obtive entre os Ye'pâ-masa se enquadram nesta segunda perspectiva.

<sup>11</sup> Os Ye'pâ-masa são mais conhecidos como “Tukano propriamente”. Os dados etnográficos neste artigo advêm de uma pesquisa de campo realizada em 1996 entre os Ye'pâ-masa da região do rio Papury, que constituiu a base de minha dissertação de mestrado sobre a música Ye'pâ-masa (Piedade, 1997). No presente texto, estarei muitas vezes generalizando os dados Ye'pâ-masa para os outros grupos Tukano da região (Desana, Barasana, Wanana, Tuyuka, Cubeo). Creio que investigações comparativas sistemáticas poderão constatar diversas características comuns entre os povos do noroeste amazônico (Tukano, Arawak e Makú), incluindo o complexo das flautas sagradas. Para dados gerais sobre a região, ver Ribeiro (1995).

<sup>12</sup> Com exceção do estudo de Hill (1993b) sobre os Wakuénai, povo de fala arawak da Venezuela, que enfoca longamente a cerimônia *kwépani* (“dança de Kuwái”), correspondente ao ritual Jurupari.

o noroeste Amazônico.<sup>13</sup> Este instrumentos podem também ser utilizados na cerimônia de troca de bens conhecida como Dabacuri. O complexo de rituais e mitos que envolvem as flautas sagradas já foi descrito na etnologia amazônica como “culto Jurupary”, tendo sido objeto de leituras controversas desde a “Leggenda” de Stradelli (1964) e as visões dos missionários salesianos, que associaram o Jurupari a um espírito maligno, derivadas da idéia de uma “religião do Jurupari” (Schaden, 1989, p. 147-160). Há vários estudos sobre o mito do Jurupari (ver Carvalho, 1979), e uma excelente etnografia sobre o ritual de iniciação entre os Barasana, Tukano orientais (Hugh-Jones, S., 1979). Creio que o universo Jurupari tem origem na cosmologia dos povos de fala arawak, derivando do mito do deus Kuwái (ver Hill, 1993).<sup>14</sup>

Os instrumentos que compõem o “complexo das flautas sagradas” entre os Ye’pâ-masa se chamam *miriá-põ’ra*,<sup>15</sup> conjunto constituído por pares de trompetes e de flautas. Toda esta família de instrumentos é vedada às mulheres.

Os trompetes são aerofones cujo corpo principal é um pedaço de tronco de palmeira paxiúba (*wata-yõó*)<sup>16</sup> de tamanho variando entre 40 a 70cm de comprimento, com 4 a 6cm de diâmetro, que funciona como tubo livre para o sopro e a vibração labial que produz o som. Esta parte do instrumento é conservada enterrada debaixo d’água, em lugares escondidos dos igarapés. Em torno desta peça, enrola-se de forma espiralada uma comprida tira de casca de árvore, fixada por cipós amarrados a duas varas do tamanho do instrumento. Este fica maior que o tamanho do tubo, que fica saliente na

---

<sup>13</sup> O termo Jurupari não é um conceito nativo, foi tomado de empréstimo do tupi para a língua franca, significando ali “espírito”. Para Goldman (1979, p. 255), “não há nenhum Jurupari”, o termo tendo se difundido através da língua comercial e sendo utilizado pelos nativos indiscriminadamente para designar tudo que é sagrado.

<sup>14</sup> A hipótese da origem Arawak do Jurupari se alinha à teoria dos três estratos de Nimuendajú (1955), supondo que os povos Tukano, quando chegaram à região vindos do oeste, entraram em contato com as culturas Arawak locais e absorveram parte de suas cosmologias e músicas (ver Piedade, 1997).

<sup>15</sup> Segundo S. Hugh-Jones (1979, p. 140), a tradução correta seria “filhos dos pássaros”. No entanto, pássaro, em ye’pâ-masa é *mirikĩhĩ* (Ramirez, 1997, p. 102). O radical *miri*, por sua vez, é uma palavra que significa “estar submerso” ou “submergir”. Segundo informantes Tukano, *miria* significa instrumento sagrado, propriamente, o significado desta palavra ainda estando por ser desvendado. Como *põ’ra* significa “filhos”, ou, tecnicamente “sib”, é possível que haja uma relação de parentesco interna entre os *miriá-põ’ra*, como ocorre na “família” de flautas sagradas Kamayurá, as flautas *yaku’i*, as quais Menezes Bastos (1978, p. 174) alinhou em um quadro de parentesco com 4 gerações centradas em “ego”.

<sup>16</sup> *Iriartea ventricosa*, ver Reichel-Dolmatoff (1996, p. 110-145). Esta madeira, juntamente com a jupati (ver abaixo) são essenciais na cosmologia Tukano.

parte do bocal, o resto estando por dentro. O corpo de casca enrolada serve de ressonador.

As flautas, feitas de madeira de palmeira jupatí (*bupu-yōōy*),<sup>17</sup> são aproximadamente do mesmo tamanho que o corpo principal dos trompetes, e possuem aeroduto interno e defletor de cera de abelha, sendo recobertas por folhas de palmeira amarradas com cipó na parte superior. Os instrumentos Jurupari têm nomes de animais e elementos da floresta, e são tocados quase sempre em pares, sendo que há muitos que têm, sob o mesmo nome, um par de trompetes de paxiúba, considerados machos, e um par de flautas de jupatí, fêmeas.

Abaixo está uma lista completa de instrumentos Jurupari dos Ye'pâ-masa, na seqüência de entrada na maloca durante o ritual de iniciação tal como era realizado “antigamente”, como me informaram os índios.<sup>18</sup> A cada nome em língua ye'pâ-masa, segue a tradução em português, a quantidade de instrumentos (1 inst., um par, 3 inst., 2 pares) e o tipo de instrumento (tr: trompete de paxiúba, fl: flauta de jupatí).

1. *ĩ'mítari-dika*, “pedaço da frente”, 1 inst., fl
2. *ditf*, “esquilo”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
3. *dasé-dika*, “pedaço de tucano”, 1 par fl
4. *aá*, “gavião”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
5. *doê*, “traíra”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
6. *i'siá*, fruta (não identificada), 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
7. *pé'toa*, animal (não identificado – provavelmente “siriema”), 1 par tr
8. *pawâ-pako*, “mãe do jandiá” (peixe), 3 inst., tr (grandes – cerca de 2 metros; 2 crianças ajudam a carregar, na frente de cada um)

<sup>17</sup> *Socratea exorrhiza*, ver Reichel-Dolmatoff (1996, p. 110-145).

<sup>18</sup> É importante notar que este ritual de iniciação não tem sido mais observado há anos, este fato sendo atribuído à repressão efetuada pelos missionários da ordem dos salesianos, que se instalaram na região a partir de 1914. Desde o início, as missões salesianas agiram estrategicamente no sentido de dizimar algumas práticas nativas, como o sistema de habitação comunal na maloca, ritos de iniciação como o ritual Jurupari, a pajelança, o consumo de drogas alucinógenas. Com a implantação de um sistema educacional na região, buscaram atuar nas crenças e ideologia nativa através da inculcação da visão de mundo salesiana. Este sistema fez com que houvesse na região uma dispersão da população de jovens em idade de iniciação em busca da educação. Apesar de tudo, torna-se claro hoje que os instrumentos nunca deixaram de ser tocados, e há sinais do fortalecimento desta e de outras práticas tradicionais no noroeste amazônico.

9. *ãriro*, “araçari” (pequeno tucano preto), 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
10. *a’kãgi-pata*, besouro que vive em paus podres, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
11. *wa’u-dĩpoa*, “cabeça de macaco” (*uaiapiçá*), 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
12. *merê-ĩsi*, pequeno macaco, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
13. *yai*, “onça”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
14. *yamá*, “veado”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
15. *tĩtĩ*, pássaro “jacami”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
16. *bipó*, “trovão”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
17. *pĩró*, “cobra”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
18. *akê*, “macaco”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
19. *di’arã-yõri*, “palmeira-rainha” (que se sobressai das demais) 1 par tr
20. *diã-umu*, passarinho “japú d’água”, 2 pares (1 par tr, 1 par fl)
21. *kitiô-boka*, feixe de *kitio* (“chocalho de tornozelo”), 1 par tr

S. Hugh-Jones (1979), em sua análise do simbolismo do ritual *He* entre os Barasana, versão do Jurupari deste grupo Tukano oriental, enfoca os instrumentos sagrados como símbolos fálicos e como expressão do antagonismo entre os sexos. Este autor constata que no ritual *He* os homens se apropriam simbolicamente da capacidade feminina de menstruar e reproduzir – que lhes confere um tipo de imortalidade –, através da transformação dos jovens iniciados em homens adultos. Portanto a capacidade feminina de criar gente encontra sua contrapartida na capacidade masculina de criar homens através dos instrumentos Jurupari.

Como as mulheres nunca podem ver os *miriá-põra*, sob risco de morte, elas demonstram medo dos instrumentos, e se afastam de todo o universo simbólico do Jurupari. S. Hugh-Jones mostra como as restrições em torno da visão dos instrumentos estão relacionadas às restrições gerais que são impostas às mulheres menstruadas. Associam-se aqui de forma clara Jurupari e menstruação.

Como já foi dito acima, há um mito bastante conhecido na região segundo o qual foram as mulheres que primeiramente se apropriaram dos instrumentos sagrados. Estes eram um presente dos deuses dirigido aos homens. No entanto, por causa da preguiça dos homens, as mulheres se adiantaram e “roubaram” os instrumentos. Na versão Ye’pâ-masa, as mulheres inicialmente não

sabiam o que fazer com os instrumentos, e foram os peixes que as ensinaram a soprá-los. A partir de então, fugiram dos homens levando os *miria-põ'ra*. Quando o velho *Muhî-pũú*, pai dos homens para os quais era dirigida a dádiva divina, depois de muito persegui-las, finalmente encontrou as mulheres, elas já estavam tocando a música do Jurupari perfeitamente, embriagadas, e já estavam realizando o ritual completo. Ele, então, furioso, enfiou um grande aerofone, *simiômi'i-pôrero*<sup>19</sup> entre as coxas de sua filha e soprou, fazendo um som tão assustador que as mulheres largaram os instrumentos e fugiram com medo. Apenas uma delas conseguiu ficar com um, curto e roliço, colocando-o dentro de sua vagina, e assim formou-se o canal do útero por onde nascem as crianças.<sup>20</sup>

Fulop (1956, p. 342) recolheu entre os Tukano um mito de origem da menstruação:

La mata de pachuba tenía un racimo de fruta que no había reventado todavía. Y el viento fuerte que vino abrió el racimo de fruta e lo hizo sonar. Y el ruido del racimo de fruta que se estaba abriendo bajó com el viento y rozó a las dos muchachas Umékori Majsá desde el abdómen hasta la apertura vaginal, y entonces las dos muchachas tuvieron su primera menstruación. Antes de ésto, ninguna muchacha había tenido menstruación.

Fica aqui evidente portanto a conexão simbólica entre paxiúba e menstruação, e ainda mais, o som da paxiúba como causador primeiro da menstruação – lembre-se que os trompetes Jurupari são feitos desta madeira. Uma teia de significados, como diria Geertz, girando em torno das categorias menstruação/paxiúba/som/miriá-põ'ra, forma um complexo simbólico que, na minha opinião, emerge na performance da música do Jurupari.

## A música do Jurupari

Como em outras músicas instrumentais Tukano, emprega-se na música do Jurupari uma técnica de alternância em cada par de instrumentos, no

---

<sup>19</sup> Aerofone desconhecido feito de madeira de uacú (*simiô* em língua ye'pâ-masa – *Monopteryx augustifolia*), faz parte do complexo sagrado, tendo um “som de trovão”. Foi descrito diferentemente pelo missionário Brüzzi Alves da Silva (1977, p. 272), como um cipó que é friccionado através de sua casca, produzindo-se “silvos”.

<sup>20</sup> No alto Xingu este instrumento é o zunidor.



entanto os papéis e as regras são bastante diferentes.<sup>21</sup> Os papéis de chefe e “respondedor” são associados a, respectivamente, um instrumento “macho” e uma “fêmea”. Além disso, os instrumentos miriá representam seres musicais da natureza, cada um dotado de uma força espiritual específica. O representante macho destes seres é o trompete, feito de paxiúba, enquanto a fêmea é uma flauta, feita de jupatí. De fato, no simbolismo Jurupari, a questão das relações de gênero é uma temática central que perpassa todos seus elementos. Os *miriá-pô'ra* e a música do Jurupari são segredos dos homens.<sup>22</sup>

Se a complexidade da simbologia da música do Jurupari torna sua análise uma tarefa difícil, a importância especial da dimensão timbrística nesta música deixa o analista numa situação ainda mais complicada. A “ciência da música” ocidental não desenvolveu metodologias para tratar do timbre, este elemento sendo sempre considerado neutro e menos importante que os aspectos rítmico-melódico-harmônicos, o que aliás sempre foi expresso na teoria musical ocidental. As transcrições tradicionais, usadas como objeto de estudo musicológico, seguem este julgamento *folk* da cultura ocidental, e portanto a partitura, uma *écriture classique*, “limpa” a música destes elementos “secundários”, mostrando apenas seu esqueleto rítmico-melódico. Menezes Bastos (1978, p. 38-39) mostra que a partitura tradicional, enquanto produto *folk* da cultura ocidental, no fundo está correta, pois reflete fielmente o próprio campo que é considerado analisável pelos estudos musicológicos. Assim, herdamos da tradição dos estudos musicais uma incapacidade de analisar o timbre e suas implicações:<sup>23</sup> foi instaurada portanto uma “inefabilidade” da dimensão timbrística da música.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ver o capítulo sobre música instrumental (com flautas-de-pã e flautas japurutú) em Piedade (1997).

<sup>22</sup> Entre os Wakuénaí, os instrumentos sagrados representam simultaneamente animais e partes do corpo do deus Kuwáí, o conjunto completo correspondendo ao seu corpo inteiro (Hill, 1993, p. 84).

<sup>23</sup> Sou herdeiro crítico desta tradição, após mais de 20 anos de estudos musicais em escolas e academias.

<sup>24</sup> Pode-se dizer que esta inefabilidade do timbre faz parte de uma suposta inefabilidade maior, a da própria música, objeto de vários estudos (ver a abordagem filosófica de Jankélévitch, 1983 para esta questão e contrastar com a perspectiva cognitivista de Raffman, 1993). No entanto, estudos de áreas como música clássica (Agawu, 1991) e música popular têm mostrado que timbre e música são decifráveis – ver a análise de Walser (1993, p. 41-46) do timbre da guitarra e do vocal no *heavy metal* e o trabalho de Shepherd (1987, p. 151-172) sobre timbre e gênero; no caso da música indígena, ver Menezes Bastos (1978, p. 97-144).

Como se sabe, a simbologia que envolve os ritos Jurupari (e portanto também sua musicalidade) está vinculada a um idioma da masculinidade, que perpassa rito e música, e envolve também os *miriá-põ'ra*, formando um complexo cultural interdito às mulheres. Quero sugerir que esta proibição parece ser principalmente visual: reclusas fora da maloca, elas podem ouvir o som do Jurupari. É significativo que os sons musicais Jurupari sejam, assim, um código de acesso permitido a elas, uma via aberta que as leva a este complexo simbólico. Os homens sabem disso, e portanto pode-se levantar a hipótese de que proibição visual e permissão sonora façam parte das regras de comunicabilidade entre masculinidade e feminilidade, e não somente configurem uma dominação masculina, caracterizando uma visão de antagonismo sexual no alto rio Negro.<sup>25</sup>

Abaixo estão transcritos os motivos melódicos principais de cinco trompetes miriá-põ'ra, os quais tive a oportunidade de ver, gravar e tocar.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ver Murphy e Murphy (1974) e Bamberger (1979). Esta visão privilegia o aspecto hierárquico na distinção dos gêneros sexuais, as mulheres aparecendo como seres inferiores, dominadas pelos homens. No entanto, esta visão pode resultar da dificuldade que há para os etnógrafos ocidentais de “ver” aspectos igualitários (Overing, 1991). Hugh-Jones, S. (1993) mostra que a ênfase na hierarquia, que decorre do emprego do conceito de descendência, não explica totalmente a organização social no noroeste amazônico, havendo aspectos igualitários que correspondem à consangüinidade e que salientam o *étos* feminino. Este modelo se aplica na análise de gêneros de música vocal Tukano (ver Piedade, 1997).

<sup>26</sup> Estes dados provêm de uma performance organizada especialmente para mim, que durou uma noite, na qual pude gravar, observar e conversar, tocar os instrumentos, além de beber muito *caxiri* (bebida alcoólica fermentada à base de mandioca), tomar *ipadu* (pó de coca), beber *capi* (infusão de cipó *banisteriopsis caapi*) e fumar muito tabaco.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different instrument. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their corresponding tempo markings are:

- diá-umu* (japu d'água): J = 100
- Aá* (gavião): J = 95
- di:t i* (esquilo): J = 95
- wa'u d'ipoa* (cabeça de macaco-preto): J = 140
- yamá* (voado): J = 80

The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The *yamá* staff shows a distinct pattern of notes in the lower register compared to the others.

A técnica de *hocket*<sup>27</sup> aqui empregada segue uma única regra básica: aquilo que o trompete chefe toca o outro trompete deve responder igual. Há portanto uma *cópia* do som do primeiro, um constante eco em cada par. A partir desta regra, cada par de trompete toca de acordo com as possibilidades particulares de articulação. Por exemplo, no *yamá* há três articulações possíveis: no registro baixo, onde cada instrumento toca uma nota de cada vez (na partitura acima escritas como semínimas), no registro alto tocando-se uma nota de cada vez (semínimas), ou no registro alto tocando-se duas notas de cada vez (colcheias). Quem comanda tanto a mudança de registro quanto qual o tipo de articulação é o chefe/macho. Note-se que na transcrição acima as notas do registro baixo do *yamá* são diferentes: mi e fá, e no registro agudo si bemol e lá. Esta diferença de altura varia, tendo sido esta a configuração que mais freqüentemente observei nas oportunidades que pude tocá-los. No entanto, ao tocar o instrumento, notei que se pode variar consideravelmente

<sup>27</sup> O termo *hocket style* provém do universo da música ocidental, onde se fala de hoquetus, pelo menos desde o período chamado *Ars Antiqua* (entre os anos 1240 e 1320), para designar um estilo de composição cuja característica é construir um trecho melódico através de duas partes que intercambiam rapidamente nota e pausa. Os estudos etnomusicológicos que enfocam o emprego desta técnica em várias culturas do mundo utilizam o termo *hocket style*. No âmbito da música amazônica, há um amplo emprego desta técnica de alternância, como nas músicas de flauta-de-pã entre os Tukuna, Baniwa, Paresi, Maku, Cubeo, Bororo, Juruna, Trumai, Kamayurá, Waurá, Tukano, e muitos outros grupos (Travassos, 1987, p. 183).

a altura dependendo da força do sopro e da embocadura. Para tirar os sons graves tive que fazer muito esforço, meus lábios tendo se cansado. Tocar este som grave realmente faz tremer os ossos. Além disso, a concentração que se deve ter para seguir o comando do macho leva a um tipo de mergulho no som, eu diria, um tipo de transe musical. Meu mestre disse-me que estava muito bom, que o veado gostou. Penso que ele queria me dizer que eu havia tocado no espírito de *yamá*.

As flautas miriá-põ'ra que pude observar são as seguintes:

The image displays four musical staves, each representing a different instrument. Each staff begins with a tempo marking (J = ...). The first staff is for 'peixe pirandira instrumentos Makú' with a tempo of J = 160. The second staff is for 'dasé dika (pedaço de tucano)' with a tempo of J = 76. The third staff is for 'pawá-páko (ruão do jandiá)' with a tempo of J = 105. The fourth staff is for 'yamã (veado)' with a tempo of J = 70. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign in the third staff.

O par de flautas do primeiro sistema, “peixe pirandira”, é um instrumento dos índios Makú, e portanto não é utilizado na música Ye’pâ-masa, segundo várias vezes me enfatizaram os músicos.<sup>28</sup> Disseram que trouxeram este par de flautas porque tornava a “zoada” mais bonita.<sup>29</sup> A flauta indicada no segundo sistema é *dasé-dika*, “pedaço de tucano”, que é uma única flauta que o músico põe à boca com a mão esquerda, enquanto a mão direita segura um açoite, o *tãrari-waso*, que é um “caniço”, ou bambu fino. O açoite é movimentado, produzindo a sonoridade de chicoteada, ao mesmo tempo que a flauta soa.<sup>30</sup> O músico que

<sup>28</sup> Esta performance de música do Jurupari Ye’pâ-masa foi executada por músicos Makú. Segundo os Ye’pâ-masa, estes índios são considerados exímios intérpretes da música Tukano.

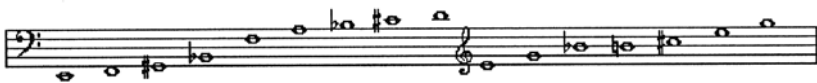
<sup>29</sup> “Zoada” é o termo utilizado em português para designar o som de vários instrumentos miriá-põ'ra tocados simultaneamente.

<sup>30</sup> Hornbostel e Sachs (1986, p. 192) classificam o açoite como um aerofone de “difração” (*Ablenkungs-aerophone*).

toca o açoite se movimenta muito, saindo da maloca e açoitando suas paredes externas, batendo o açoite no sapé, e dentro da maloca, como que ameaçando as pessoas, o açoite chegando muito próximo dos corpos, mas sem tocá-los.

Fazer uma transcrição integral da música de Jurupari é uma tarefa difícil por pelo menos duas razões: primeiro, a ordenação temporal dos eventos é múltipla, cada par começando e terminando em momentos não marcáveis em relação aos outros eventos – minha hipótese aqui é de que cada par se auto-regula em seu pulso, entrada e saída da performance musical, isto guiado por sua musicalidade. Não creio que haja um momento preciso para este ou aquele par entrar em cena, e sim que os músicos, ouvindo a integralidade da música, podem agir como pares autônomos na construção da massa sonora e na emergência dos múltiplos significados em jogo. Segundo, a massa sonora varia dependendo do ponto de escuta do ouvinte, pois as fontes sonoras se movimentam de forma independente: a maloca se transforma em uma orquestra<sup>31</sup> e, como na aldeia Suyá, há fontes sonoras independentes em vários pontos (ver Seeger, 1987). A transcrição integral de uma performance da música do Jurupari resultaria em uma partitura de um tal complexidade,<sup>32</sup> que fugiria dos limites da presente investigação. No entanto, como “transcrições nunca devem ser um fim em si mesma, mas uma ferramenta para levantar questões” (Seeger, 1987, p. 102), a realização de tal transcrição poderá vir ao encontro de uma nova análise da questão, na qual se pretenda um maior aprofundamento no código mesmo deste gênero musical.

Para a presente análise do material melódico-harmônico deste gênero, uma das reduções possíveis é extrair as notas da textura musical, desconsiderando as oscilações microtonais, e colocá-las uma a uma como uma seqüência de notas do grave ao agudo. Podemos chamar esta seqüência de escala Jurupari.



Fazendo-se o mesmo verticalmente, pode-se chegar ao que se poderia chamar de “harmonia” do Jurupari, no sentido do conjunto de sons simultâneos que se pode observar, ou ainda, a resultante sincrônica da música do Jurupari. Na verdade há um conjunto de resultantes possíveis, dependendo de qual par de trompetes ou flautas estão tocando e em qual registro estão. Vejamos algumas possibilidades:

5 trompetes

5 trompetes e 4 flautas

4 flautas

Estes acordes representam uma “harmonia” Jurupari, conceito que, segundo creio, é coberto, com a adição do timbre, pelo termo “zoada”. No entanto, há ainda muitas variáveis, já que, muitas vezes, há pares de instrumentos em pausa.

## Interpretando a música do Jurupari

Segue-se uma breve etnografia de uma execução de trompetes *wa'u dî-poa*. A partitura, reduzida, mostra a divisão da performance em três momentos, começando por uma aceleração rápida e atingindo uma pulsação básica que será mantida até o final.

chefe ▽

respondedor ▽

J = 80

*acelerando rapidamente*

J = 170 A

B

A “zoada” estava acontecendo dentro da maloca. Vários pares de trompetes e flautas eram executados, enquanto outros músicos se encontravam sentados, conversando e bebendo. Os dois músicos com o par de trompetes *wa'u dipoa*, inicialmente sentados, espontaneamente se levantaram dos banquinhos, puseram os trompetes na boca e tocaram a primeira linha acima, onde há uma rápida aceleração de pulso. De pé, ambos voltados para o centro da maloca, cada um levantando os trompetes para cima alternadamente, tocaram a frase A nove vezes. Note-se que as pequenas colcheias funcionam como notas de ornamentação das semínimas. Em seguida, tocaram a frase B cinco vezes, e começaram a dançar pela maloca. Os trompetes eram segurados com as duas mãos, a direita segurando o bocal de paxiúba próximo à boca, a outra segurando o corpo do trompete por baixo, servindo como apoio para levantá-lo e abaixá-lo. Durante a dança, a frase A foi tocada sempre de sete a nove vezes, sempre seguida de B, esta invariavelmente cinco vezes.

Lembrando que a coreografia para cada par de *miriá-pô'ra* é diferente, a dança dos tocadores de trompetes *wa'u dipoa*, que de início se reduzia à movimentação vertical alternada dos instrumentos, passou para movimentos horizontais dos trompetes, que eram levados para o lado esquerdo e direito sucessivamente, cada músico/dançarino fazendo um movimento idêntico ao do outro. Algumas vezes, quando o instrumento ia para a esquerda, a ponta do pé direito encostava na barriga da perna esquerda, e vice-versa. Como dançaram em linha reta, acabaram chegando à parede interna da maloca, e então se viraram, ficando um de frente para o outro, a boca dos instrumentos quase se encostando, e os músicos retomaram a posição lado a lado para voltar. Voltaram ao ponto de onde partiram, e ali tocaram, parados, novamente nove vezes A e cinco vezes B, isto tudo por três vezes, depois cessaram. Sentaram, conversaram, fumaram e beberam por cerca de doze minutos. Em seguida, executaram o *yamá*.

Mencionei, na apresentação da música do Jurupari, que a técnica de alternância empregada nos trompetes *miriá-pô'ra* aponta para a noção de cópia imediata do som do chefe-macho pelo trompete fêmea-responder. Penso que esta mimese é altamente significativa e está ancorada na sociabilidade *Ye'pâ-masa*. Trata-se de uma cópia especular sonora, que faz com que o diálogo dos trompetes apresente uma simetria.<sup>33</sup> Este fenômeno lembra, no domínio

---

<sup>33</sup> Cabe lembrar aqui dos movimentos “especulares” da coreografia dos pares. Note-se que o termo para música, em *ye'pâ-masa*, *basa*, significa igualmente dança.

do grafismo, a representação desdobrada (ver Lévi-Strauss, 1974, p. 279-304). Pode-se indagar se este caso pode ser aplicado à música do Jurupari, a produção de sentido se dando, na unidade instrumental, pela junção de partes musicais simétricas. Se buscamos o sentido da música do Jurupari devemos partir deste diálogo interno do par de instrumentos, que está inserido e constitui o denso tecido musical da música do Jurupari e todo o complexo simbólico que através dele emerge na performance.

Tal seccionamento lembra o procedimento para a análise da estrutura social, que no caso do alto rio Negro, foi amplamente estudada por vários autores.<sup>34</sup> Jackson (1983) propõe um esquema formal para a compreensão da organização social destas sociedade. Neste estudo, a autora mostra a sua visão da estrutura social do Uaupés num quadro de quatro níveis estruturais. No sentido micro-macro, ou seja, partindo-se das unidades menores para as maiores, a primeira camada organizativa é a dos grupos de descendência localizados. Cada grupo localizado está inserido, num nível superior, em um sib exogâmico nomeado. Os sibs, por sua vez, agrupam-se em grupos lingüísticos, unidades que são muitas vezes referidas como “tribos”. No topo estrutural estão as fratrias, unidades não nomeadas compostas de vários grupos lingüísticos (Jackson, 1983, p. 73).

Penso que se pode trazer este quadro para o contexto de uma performance de música do Jurupari, com alguns ajustes. Me parece que a unidade mínima produtora de enunciados musicais<sup>35</sup> neste gênero é o par de instrumentos. Tome-se como exemplo um par de instrumentos. Cruzando-se com o quadro de Jackson, estaríamos ali no nível do grupo local, unidade mínima do sistema de organização social. O par, que é constituído por uma relação dialógica homem/chefe-mulher/resposta, refletindo a criação social do grupo, estaria, por sua vez, inserido em uma camada superior, referente à classe natural dos seres musicais, que coincidiria com o nível dos sibs. Acima deste nível, teríamos as classes trompete/paxiúba e flauta/jupati, que poderia corresponder às unidades de grupos lingüísticos, que, devido à exogamia, são construídos em função da constituição de pares (como uma projeção do nível dos pares, no qual o homem de um grupo lingüístico se une à mulher de outro). No topo deste quadro,

---

<sup>34</sup> Por exemplo, Goldman (1963), Sorensen (1967), Jackson (1973) e C. Hugh-Jones (1979).

<sup>35</sup> Enunciados musicais no sentido da utilização do modelo de Bakhtin de gêneros de fala para uma definição de gênero musical (ver Piedade, 1997).



que constitui as fraternias, estaria a estrutura organizativa mais alta do universo Jurupari, o mito.<sup>36</sup> A performance musical, desta forma, traz “de cima” o mito para sua atualização última no rito, isto através da música. Este quadro está alinhado ao que Menezes Bastos (1978, 1989) chama de “estrutura mito-música-dança”, onde a música se apresenta como pivô de um sistema comunicativo que traduz o mito em dança – e também pintura corporal, arte plumária e outras artes visuais, estes os últimos redutores deste sistema intersemiótico.

A interpretação deste gênero musical que farei a seguir, no entanto, seguirá outra perspectiva: aquela do mito, onde há várias pistas para a compreensão do significado dos *miriá-põ'ra* e da música sagrada. Conforme a cosmogonia Ye'pâ-masa, o surgimento dos instrumentos sagrados se dá quando, no mundo inferior, a mãe do mundo *Ye'pâ-pako* tirou o seu osso do fêmur e com eles fez os *miriá-põ'ra* e os entregou para os quatro ancestrais, seres-peixe, para que furassem o teto do mundo subterrâneo e atravessassem para o mundo superior. Foi através do som dos *miriá-põ'ra* que estes ancestrais encontraram o local exato por onde deveriam atravessar: o som dos instrumentos serviu de sonda. Neste sentido, o som do instrumento atravessa a parede, serve como uma extensão da visão dos executantes.<sup>37</sup>

Um segundo aspecto: para os ancestrais, o mundo superior era o mundo ideal, onde havia luz, e após utilizarem o som dos *miriá-põ'ra* para sondar exatamente por onde poderiam passar, colocaram os instrumentos à frente e foram em direção àquele ponto, se enfiando bem ali. Os *miriá-põ'ra* serviram para arrebenatar aquela parede e, portanto, atravessar para o outro mundo. Assim, os instrumentos sagrados têm a capacidade de atravessar mundos, ou melhor, de fazer quem o toca atravessá-los.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Este cruzamento das esferas sociais e musicais é aqui uma possibilidade provisória, no entanto, estou certo de que os domínios culturais se auto-refletem de alguma forma. Beudet (1997) mostrou este nexos de maneira convincente em sua análise da música Waiãpi, através do conceito de “configurações musicais”.

<sup>37</sup> Tal sentido me parece coerente com o que pude vivenciar ao tocá-los, depois de um certo tempo repetindo o comando do trompete “macho”: a visão do imediatamente visível se torna um sentido inútil, os olhos não vendo mais o que está à frente. Notei, em outro momento, que o olhar dos músicos do Jurupari coincidia com esta experiência: olhares dispersos, como que olhando o nada à frente, diferentemente do que ocorre na música para flautas-de-pã, por exemplo, quando os olhos ficam aguçados e a visão do imediato é um sentido importante, inclusive devido à rápida movimentação do grupo de músicos.

<sup>38</sup> A imagem fálica do instrumento rompendo o hímen também é inevitável, trazendo a conotação sexual instrumento/pênis.

Em outro momento do mito de origem, os ancestrais seres-peixe, já no mundo da superfície, debaixo da água dos rios, viajavam dentro de uma cobra-canoa que subia o rio Uaupés. Quando esta embarcação mítica chegou a um local chamado cachoeira de Ipanoré, a mãe do mundo *Ye'pâpaleo* ensinou os seres-peixe a utilizar os instrumentos sagrados para se transformarem em seres humanos e saírem debaixo da água através de um buraco nas pedras da cachoeira. Os *miriá-põ'ra* têm aqui um papel transformador, na metamorfose dos seres-peixe em seres humanos, exibindo uma capacidade, portanto, humanizadora.

Note-se que na *praxis* nativa, estes instrumentos estão mais diretamente associados ao mundo masculino, especificamente ao ritual de iniciação masculino. Fui informado pelos índios de que nos tempos em que este ritual ainda era largamente praticado em todo o noroeste amazônico, os jovens iniciantes passavam por um período de dois anos vivendo em estado de reclusão, afastados da maloca, só vindo a ela de noite, para dormir, e saindo bem cedinho. Esses meninos não viam seus pais, somente o mestre do Jurupari, que vestia máscaras, que era como um guia e um professor. Os meninos tinham que aprender a tocar cada um dos *miriá-põ'ra* neste período, e assim se preparar para o dia do rito, quando tinham que tocá-los.<sup>39</sup> O papel transformador dos instrumentos sagrados se evidencia aqui na transformação menino/homem, atravessando o mundo da infância para o mundo adulto. Mas as transformações não se dão apenas neste nível, mas também na culinária, como mostra C. Hugh-Jones, no paralelo entre o mundo do Jurupari e as atividades com a mandioca. A autora revela que a sucessão de plantações de mandioca é considerada um modo feminino de renovação paralelo ao modo masculino de renovação (capacidade criativa) associado aos *miriá-põ'ra* (Hugh-Jones, C., 1979, p. 184). Isto se confirma entre os Ye'pâ-masa pelo fato da peça mais importante do tripóde processador de mandioca, objeto exclusivamente feminino, feito exclusivamente de madeira de paxiúba,<sup>40</sup> aparecer como um elemento importante no mito do roubo dos instrumentos sagrados pelas mulheres. Neste mito, as mulheres em princípio se interessam pela paxiúba por causa desta peça, não imaginando o caráter sagrado desta madeira. Portanto a associação

<sup>39</sup> Para uma descrição detalhada deste rito de iniciação entre os Barasana, ver S. Hugh-Jones (1979).

<sup>40</sup> Este tripóde é chamado *y'ama* e a peça de paxiúba se chama *ipeori-pîhi*. Esta peça de paxiúba fica abaixo do cumatá (cesto de coar), na parte frontal, onde a mulher faz força ao esfregar a massa de mandioca moída.

entre paxiúba e mulheres é inicialmente ligada ao processamento da mandioca. A descoberta do aspecto sagrado é narrado como um roubo, decorrente da esperteza das mulheres e da preguiça dos homens.

A transformação de meninos em homens, no rito de iniciação, se associa aqui àquela da mandioca no alimento, a iniciação ritual no processamento culinário. Acredito que estes nexos se mantêm fortemente, e se atualizam toda vez que os instrumentos são tocados.

Os nativos afirmam que embora as mulheres não possam ver os *miriá-po'ra*, elas já conhecem os instrumentos, já sabem o segredo, porque quando os roubaram dos homens foram as primeiras a aprender a tocá-los. Note-se que, com este dado, o tabu em relação aos instrumentos sagrados aparece como uma mentira socialmente sustentada. Mas as proibições explicam-se também como medida preventiva por parte dos homens, no sentido de evitar que as mulheres os possuam novamente, o que daria a elas um duplo poder de criação e, portanto, o domínio da sociedade. É necessário manter com os homens a capacidade de transformação e criação de novos homens. Neste sentido, os *miriá-põ'ra* simbolizam a sustentação do poder transformador masculino face ao poder procriador feminino. Note-se que este poder foi construído por uma estratégia de violência por parte dos homens: os homens os recuperaram das mulheres mediante um ataque dado como assustador, cuja arma principal foi o aerofone *simiômi'i-põrero* e seu som aterrador de trovão. Creio que esta face da violência está presente nas performances da música do Jurupari, já que alguns nativos se reportaram a este “acontecimento mítico” de forma a ironicamente comentar a superioridade dos homens em relação às mulheres. Fui informado de que as mulheres realmente podem morrer se virem os instrumentos, mas que, na verdade, trata-se de um assassinato, executado às escondidas por uma espécie de “vigia”. Fui informado também que isto ocorreu poucas vezes, e que por isso as mulheres acham que morrem se virem os instrumentos. Este tipo de engodo masculino, aparentemente outra mentira teatralmente sustentada, é tido como eficaz.<sup>41</sup>

Vejamos o seguinte quadro, que reúne as capacidades dos instrumentos sagrados:

---

<sup>41</sup> Na ocasião das performances de Jurupari que acompanhei, as mulheres realmente respeitaram muito a proibição visual, fugindo apavoradas para se trancarem em uma casa, juntamente com as crianças.

	atravessar mundos (transcendente)
	sondar (investigadora)
capacidades	romper (fálica)
	transformar (humanizadora)
	criar homens (criadora)

Aqui temos um esquema de interpretação para os *miriá-põ'ra*. Creio que quando a “zoada” do Jurupari começa, todos estes significados vêm à tona, criando um complexo semântico que é detonado pelas qualidades sonoras dos instrumentos. As capacidades acima são essencialmente sonoras, ou seja, é o som, é o timbre dos trompetes e flautas sagradas que abriga os poderes míticos, tão valiosos para os homens. O corpo físico do instrumento não é tão valioso, é mero veículo para a produção do som. O som do Jurupari está na madeira, apenas no tubo de madeira paxiúba ou jupatí, as cascas e todo o resto sendo queimados após as performances, e a madeira sendo, então, cuidadosa e secretamente escondida debaixo d’água: trata-se de um segredo sonoro. O timbre é a chave para a transformação, e a ativação do timbre é dada pelo sopro. O sopro é um ato essencial nas cosmologias amazônicas, pois é através dele que o xamã efetua sua cura, assim como é através dele que os aerofones são ativados. A base do poder dos instrumentos sagrados está, portanto, no sopro invisível que detona o timbre.<sup>42</sup> Foi através de um canto sussurrado, soprado, que o deus Arawak Kuwái criou e nomeou as espécies e objetos naturais do mundo. Trata-se, portanto, do som que iniciou o mundo (ver Hill, 1993b). Note-se que Kuwái é queimado vivo e das suas cinzas nascem as palmeiras de paxiúba, as quais se transformarão nos instrumentos sagrados.

Note-se que as mulheres não são expulsas da aldeia para tais performances, nem se afastam muito: elas ficam escondidas, porém não muito longe das fontes sonoras. Ora, elas podem, portanto, ouvir o Jurupari. Este detalhe me parece crucial, pois a proibição evidencia-se como estritamente *visual*, o que indica que as mulheres têm acesso auditivo ao mundo Jurupari. Mas pretendo ir além disso e afirmar que nas performances de música do Jurupari as mulheres devem ouvir os instrumentos. É dessa forma que se estabelece uma

<sup>42</sup> Já o sopro xamânico se torna visível através da fumaça do tabaco. Ver Beudet (1997, p. 47-48), Menezes Bastos e Piedade (1999, p. 12). Sobre as interconexões entre visibilidade e audibilidade na visão de mundo indígena, ver Menezes Bastos (1999).

comunicação especial entre o mundo dos homens e o das mulheres. Mais propriamente, há uma mensagem sonora “invisível” do mundo masculino para o feminino que deve ser ouvida: a música está firmando o domínio dos instrumentos pelos homens, está comunicando as capacidades reprodutivas dos *miriá-põ’ra* sob controle dos homens. A audição da “zoada”, pelas mulheres, é como a percepção de um pensamento claro, que exprime um conjunto de fatos culturais. De fato, para os Tukano, ouvir é como pensar e sentir.<sup>43</sup> A transmissão da mensagem musical masculina me parece essencial para a ordem do sistema e aponta para a uma capacidade *comunicativa* dos *miriá-põ’ra*.

As normas preventivas que atingem as mulheres podem exceder a proibição visual no universo Jurupari e expressar-se em outras dimensões culturais. Note-se a própria exogamia característica da região: combinada com a virilocalidade, faz com que as mulheres, ao se casarem, tenham que se afastar do sib paterno para morar na aldeia de seu marido. Este fato é expresso por elas de forma negativa, pois alegam que são como estrangeiras solitárias na aldeia de seu marido.<sup>44</sup> Neste caso, a exogamia pode funcionar como uma medida de prevenção imposta à mulheres.<sup>45</sup> Note-se que pode haver também medidas preventivas dos homens com relação aos próprios homens, por temor à sua preguiça ancestral que lhes valeu a perda inicial dos *miriá-põ’ra*. O açoitamento dos iniciados durante o rito, e o decorrente sangramento masculino que representa uma menstruação simbólica, pode ter relação também com a prevenção, pois a preguiça poderia novamente fazer os homens perderem seus poderosos instrumentos musicais.

Esta interpretação do complexo simbólico do Jurupari aponta, portanto, para a existência de um sistema cultural preventivo dos homens perante as mulheres, constituído por um conjunto de medidas que visam afastá-las daquilo que representa uma fonte de poder, no caso os instrumentos sagrados e o sib

---

<sup>43</sup> O verbo *ye’pâ-masa ti’ô* significa simultaneamente “ouvir” e “pensar”. Esta equivalência sensorial também se dá entre os Kamayurá, que consideram o ouvido, especialmente aquele do xamã, como um órgão para ouvir e pensar, o pensamento sendo algo de audível (Menezes Bastos, 1998). Para os Wakuénai, ouvir e sonhar são os mais poderosos modos de conhecimento (Hill, 1993b, p. 214).

<sup>44</sup> Entre os tukano há um gênero musical feminino que expressa a visão de mundo das mulheres (ver Piedade, 1997, *Áhadeaki*).

<sup>45</sup> Entre os Kamayurá, a proibição visual se explica também pelo fato de que assim as mulheres não podem saber quem está tocando os instrumentos. Estes homens “menstruados” não devem ser identificados por elas sob nenhuma hipótese (Menezes Bastos, 1998). O mesmo ocorre com os homens que vestem máscaras, entre os Wauja (Mello, 1998). Lévi-Strauss (1991, p. 36) já havia comentado a equivalência entre flautas e máscaras.

de origem. O estabelecimento de um tal sistema não implica necessariamente na afirmação de uma dominação masculina, já que o aspecto igualitário da sociabilidade Tukano é igualmente notável (ver nota 25).

Creio, entretanto, ser sustentável a hipótese da existência deste sistema preventivo dos homens sobre as mulheres possivelmente em todo o noroeste amazônico, ao menos no caso do complexo das “flautas” sagradas. Pode-se ainda supor, diante de tantas semelhanças, que um sistema parecido ocorra igualmente na Nova Guiné. E pergunto-me se é forçoso demais pensar em uma similitude, neste ponto, com o mundo ocidental. Não é verdade que a imposição, por parte dos homens, de uma disciplina sobre as mulheres afastou-as, durante séculos, de certas fontes culturais de poder e prestígio social? Dando seqüência a esta divagação: imagine-se que as mulheres do ocidente igualmente tenham “roubado” dos homens algo que, em algum momento, eles puderam recuperar, e que hoje guardam cuidadosa e secretamente.<sup>46</sup> Talvez os homens ocidentais tenham seus próprios meios simbólicos para expressar, em relação às mulheres, inveja -por não menstruarem- e temor -pelo fato delas possuírem a maior fonte de poder natural possível: a capacidade de engravidar. Que seriam, então, nossas “flautas sagradas”?

## Referências

AGAWU, V. K. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

BAMBERGER, J. O mito do matriarcado: por que os homens dominam as sociedades primitivas? In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, L. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 233-254.

BASSO, E. B. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

---

<sup>46</sup> Curiosamente, a flauta (como aerofone genérico) aparece constantemente no pensamento ocidental, desde a mitologia greco-romana, como elemento poderoso. Basta lembrar do mito do deus Pan – no qual ele cria a flauta para conquistar a ninfa Syrinx –, ou ainda da famosa ópera “A Flauta Mágica”, de W. A. Mozart.

BEAUDET, J.-M. *Souffles d'Amazonie: les orchestres 'tule' des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, 1997.

BRÜZZI ALVES DA SILVA, Pe. A. *A civilização indígena do Uaupés*. Roma: Ateneo Salesiano, 1977.

CARVALHO, S. M. S. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979. (Coleção Ensaio n. 62).

CHAUMEIL, J.-P. Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et traitement funéraire en Amazonie. *Journal de la Société des Américanistes*, n. 83, p. 83-110, 1997.

FULOP, M. Aspectos de la cultura tucana: mitologia – parte 1. *Revista Colombiana da Antropologia*, v. 5, p. 335-373, 1956.

GOLDMAN, I. *The Cubeo*. Chicago: University of Illinois Press, 1979.

GOURLAY, K. A. *Sound-producing instruments in a traditional society: a study of esoteric instruments and their role in male-female relationships*. Port Moresby: Australian National University Press, 1975. (New Guinea Research Bulletin, 60).

HERDT, G. H. *Guardians of the flutes: idioms of masculinity*. New York: McGraw-Hill, 1981.

HERDT, G. H. (Org.). *Rituals of manhood: male initiation in Papua, New Guinea*. Berkeley: University of California Press, 1982.

HILL, J. D. Metamorphosis: Mythic and musical modes of ceremonial exchange among the Wakuénai of Venezuela. In: KUSS, M. (Org.). *A universe of music: a world history*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993a.

HILL, J. D. *Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press, 1993b.

HOGBIN, I. *The island of menstruating men: religion in Wogeo, New Guinea*. Scranton: Chandler Publishing, 1970.

HORNBOSTEL, E. M.; SACHS, C. Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch. In: HORNBOSTEL, E. M. V. *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: Philipp Reclam, 1986. p. 151-227.

HUGH-JONES, C. *From the milk river: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HUGH-JONES, S. *The palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HUGH-JONES, S. Clear descent or ambiguous houses? A re-examination of Tukanoan social organisation. *L'Homme*, n. 126-128, p. 95-120, 1993.

JACKSON, J. E. *The fish people: linguistic exogamy and Tukanoan identity in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

JANKÉLÉVITCH, V. *La musique et l'ineffable*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

LAGROU, E. M. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese (Doutorado)–Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MELLO, M. I. C. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.



MENEZES BASTOS, R. J. de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese (Doutorado)—Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Apùap world hearing: a note on Kamayura phono auditory system and on the anthropological concept of culture. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 32, 1998.

MENEZES BASTOS, R. J.; PIEDADE, A. T. de C. Sopros da Amazônia: ensaio-resenha sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 34, 1999.

MURPHY, Y.; MURPHY, R. F. *Women in the forest*. New York: Columbia University Press, 1974.

NIMUENDAJÚ, C. Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés, segunda parte. *Journal de la Société des Americanistes*, Paris, n. 64, p. 149-178, 1955.

OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 34, p. 7-33, 1991.

PIEPADE, A. T. de C. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)—Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

RAFFMAN, D. *Language, music and mind*. London: The M.I.T. Press, 1993.

RAMIREZ, H. *A fala tukano dos Ye'pâ-masa, tomo 2: dicionário*. Manaus: Inspetoria Salesiana Missionária da Amazônia-CEDEM, 1997.

REICHEL-DOLMATOFF, G. *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano indians*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

REICHEL-DOLMATOFF, G. *The forest within: the worldview of the Tukano Amazonian indians*. Foxhole: Themis Books, 1996.

- RIBEIRO, B. G. *Os índios das águas pretas*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SCHADEN, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989.
- SHEPHERD, J. Music and male hegemony. In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 151-172.
- SEEGER, A. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SORENSEN, A. P. Multilingualism in the Northwestern Amazon. *American Ethnologist*, n. 69, p. 670-684, 1967.
- STRADELLI, E. “*La Leggenda del Jurupary*” e outras lendas amazônicas: caderno n. 4. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1964.
- TRAVASSOS, E. Glossário dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, B. *Suma etnológica brasileira*, v. 3: arte índia. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 189-226.
- WALSER, R. *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England, 1993.