

IDENTIDADE, GÊNERO
MÚSICA NOS CANTOS FUNERÁRIOS

IDENTIDADE, GÊNERO E
MÚSICA NOS CANTOS FUNERÁRIOS
JAVAÉ

SONIA REGINA LOURENÇO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO, CUIABÁ, BRASIL

IDENTIDADE, GÊNERO E MÚSICA NOS CANTOS FUNERÁRIOS JAVAÉ

Resumo

Este texto aborda o canto funerário das mulheres Javaé como um gênero musical emergente de contextos performativos. Os lamentos e choros chamados de *iburu* são executados pelas mulheres durante os períodos de luto. Será analisada, inicialmente, a relação desses cantos com a narrativa mito-cosmológica e, em seguida, as categorias da teoria nativa da música obtidas por meio da pesquisa de campo que põem em evidência os aspectos desses cantos como composições improvisadas, música vocal e narrativas musicalizadas inscritas num processo performativo que sintetiza identidades de gênero, afecções como nostalgia, saudade e dor exteriorizados em formas poéticas sonoras.

Palavras-chave: cantos, gênero, identidade, Javaé.

IDENTITY, GENDER AND MUSIC IN JAVAÉ FUNERY CHANTS

Abstract

This text addresses the corner funerary women Javaé as an emerging genre of performative contexts. The wails and cries called *iburu*, in turn, are run by women during periods of mourning. Consideration will be given initially, the relationship of these chants with narrative and myth-cosmological, then the categories of native theory of music obtained through field research which highlight aspects of these chants as improvised compositions, vocal music, and musicalization narratives entered into a performative process that synthesize gender identities affections such as nostalgia, longing and pain in exteriorized sound poetic forms.

Keyword: chants, gender, identity, Javaé.

IDENTIDAD, GÉNERO Y MÚSICA EN LOS CANTOS FUNERARIOS JAVAÉ

Resumen

Este texto aborda el canto funerario de las mujeres Javaé como un género musical emergente de contextos performativos. Los lamentos y llantos llamados de *Iburu* son ejecutados por las mujeres durante los periodos de luto. Será analizada, inicialmente, la relación de estos cantos con la narrativa mito-cosmológica y, en seguida, las categorías de la teoría nativa de la música obtenida por medio de la investigación de campo que pone en evidencia los aspectos de esos cantos como composiciones improvisadas, música vocal y narrativas musicalizadas inscritas en un proceso performativo que sintetiza identidad de género, afecciones como nostalgia, saudade e dolor exteriorizados en formas poéticas sonoras.

Palabras-clave: cantos, género, identidad, Javaé

Endereço da autora para correspondência: Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Mato Grosso. Av. Fernando Corrêa da Costa, 2367, Boa Esperança - Cep: 78060-900 - Cuiabá/MT. E-mail: soniaufmt@gmail.com; soniarl@ufmt.br

INTRODUÇÃO

Este texto aborda o canto funerário das mulheres Javaé como um gênero musical emergente de contextos performativos. Será analisada, inicialmente, a relação desse gênero musical com a narrativa mito-cosmológica e, em seguida, as categorias da teoria nativa da música obtidas por meio da pesquisa de campo realizada em 2007 e 2008, nas aldeias de *Wari Wari* e Canoanã, Ilha do Bananal, estado do Tocantins. Visa, sobretudo, pôr em evidência os aspectos desses cantos como composições improvisadas, música vocal e narrativas musicalizadas inscritas como atos performativos emergentes da vida social ameríndia.

A socialidade dos *Itya Mabãdu* (“o Povo do Meio”), como se autodenominam os Javaé, é constituída por gêneros musicais masculinos executados durante os rituais de iniciação dos meninos (*Hetobokj* e *Hetomèkèrè*) e o ciclo ritual dos Aruanãs (*Iràsò*) que envolve meninos e meninas. Os lamentos e choros chamados de *iburú*, por sua vez, são executados pelas mulheres durante os períodos de luto.

A tradição oral constitui uma declaração ética e estética cujos gêneros estão organizados de acordo com atributos que também organizam outros aspectos das relações entre identidade e alteridade. A estrutura da tradição oral parece isomórfica às estruturas de outros aspectos da socialidade, tal como se apresenta para os Chamula (Gossen 1977: 82-85), para quem a linguagem, como ato social, é uma instância poderosa de defesa, continuidade e manutenção ritual do universo.

O estudo de Feld (1980:33-43), sobre os gêneros musicais Kaluli, da Papua-Nova Guiné, identificou o choro como expressão improvisada e cantada das mulheres nos funerais. As lágrimas de tristeza levam

as mulheres a chorar de forma cantada e as canções *gisalo* executadas pelos homens conduzem a plateia às lágrimas. As canções *gisalo* e os choros são modalidades expressivas que espelham “o mito do menino que se tornou um pássaro”, metáfora sônica e simbólica do menino abandonado, com fome e isolado. Assim, a posição de mediação do mito tem, de um lado, um *status* multivocal ao apontar a morte e a reflexão do espírito e, por outro, manifesta-se como código estético de expressão de tristeza e pesar.

Os cantos funerários entrelaçam dor, emoção, mito e o processo de transformação dos mortos em “outros” (Carneiro da Cunha 1978). O que pretendo mostrar aqui é que os cantos funerários são a expressão de processos de entextualização e contextualização que propiciam a emergência desses eventos musicais e narrativos. A cultura aqui é vista em seu caráter performativo, processo por meio do qual os significados são emergentes, conforme Langdon (1999, 2007, 2008), Bauman & Briggs (1990) e Briggs & Bauman (1992, 1996).

Os Javaé se autodenominam *Itya Mabãdu* (“o Povo do Meio”), descendentes diretos (*rikòkòrè*) do povo Wèrè, associado à matriz Jê-Bororo; do povo *Kuratá nikebe*, associado à matriz Aruak, conforme a análise de Rodrigues (2008); e de muitos outros povos mencionados na narrativa mítica. Como os Karajá e Xambioá, os Javaé são habitantes tradicionais da Ilha do Bananal, chamada por eles de *inyolona* (“o lugar de onde surgiram os *iny*”), no vale do rio Araguaia. Os *Itya Mabãdu* são um povo falante da língua Karajá, tronco Macro-Jê (Maia 1986, Urban 1992), com população de cerca 1.400 pessoas, distribuídas em 13 aldeias .

Na literatura sobre os povos Jê e Macro-Jê, a modalidade de cantos (choros rituais) femininos marca o cenário da arte verbal das

mulheres. Carneiro da Cunha (1978:27) destaca o choro ritual das mulheres Krahó no contexto fúnebre. As lamentações, cantadas principalmente pelas consanguíneas do morto, desenvolvem dois temas: falam ao morto do afeto que seus parentes tinham por ele quando era vivo e de sua trajetória em vida; cheias de saudade, pedem-lhe, sem transição, que se esqueça de seus parentes, pois estes não estão prontos para segui-lo, afinal os mortos são “outros”.

As mulheres Xavante executam o choro (canto) ritual *davana*, um gênero de arte verbal, não exclusivamente das mulheres, mas inscrito na “esfera doméstica”. Está relacionado a situações de perda, separação ou saudade de um parente (Graham 1995). A autora sugere que as mulheres podem sonhar os choros, mas nunca sonhar as músicas Daño`re, exclusivas da “esfera pública masculina”. Os choros não são considerados canções pelos Xavante. No entanto, os cantos apresentam conteúdo semântico reduzido a sílabas, com contornos melódicos mais elaborados que as músicas Daño`re.

Lea (1999:112-113) e Lea & Txukarramãe (2007), por sua vez, focalizam a “fala ritual” das mulheres Mebengôkre (Kayapó) como altamente valorizada pelo mundo dos homens. A pintura corporal e a fala ritual constituem um saber feminino requintado, correspondente à oratória masculina no espaço público. As mulheres Mebengôkre costumam falar em tons ríspidos e o canto (choro) é feito na tonalidade vocal aguda. As mulheres adultas realizam um gênero de canto conhecido como o “grande choro” (*màrë kati*), atestando a desnaturalização e a elaboração simbólica do canto (choro) nessa sociedade. O canto é ouvido pela aldeia inteira e a mulher passa a ser um agente englobante em contraposição à agência dos homens quando tomam as suas decisões relativas ao mundo dos brancos e à

vida cerimonial.

Entre os Karajá, Marcus Maia (1997:440-441) observou que o choro masculino e o feminino não são classificados com os mesmos elementos léxicos. O verbo *rasybina*, correspondente ao chorar, pode ser aplicado tanto para o masculino como para o feminino. O verbo *robureri* e o substantivo *ibru* (*iburu* em Javaé) aplicam-se ao choro feminino, já o verbo *rahinyreri* e o substantivo *hii* aplicam-se exclusivamente ao choro masculino. No choro feminino, o autor identificou a estrofe inicial como *sybina*, o canto em si, caracterizado por gritos, gemidos e soluços que expressam a emoção incontável do parente do morto. Na segunda estrofe, encontrou verbalizações significativas que sinalizam o sentimento pela perda do filho e na terceira, que é última estrofe, identificou o lamento verbal constituído por uma sequência de frases intercaladas por um estribilho denominado *itô* (*tôô*, “o pênis dele”, em Javaé).

Os Javaé reconhecem o uso correto da língua que os distingue de outros seres sociais (índios e não índios), de seres cosmológicos e as palavras “antigas” que só as pessoas mais velhas sabem falar e conhecem seu significado. A língua é distintiva e marcadora da alteridade em relação a outros seres humanos, como a diferença no modo de falar para o Karajá, Xambioá, Tapirapé e *Tori*, como são chamadas as pessoas não indígenas.

OS GÊNEROS VOCO-SONOROS JAVAÉ

A tradição oral desse povo indígena é caracterizada por gêneros voco-sonoros, tais como: a fala cotidiana, as narrativas, a fala cerimonial e as canções. O primeiro gênero é chamado de *rybè* (“o caminho ou boca da água”) e circunscreve a linguagem cotidiana, sem a notabilidade de estilo, forma

ou conteúdo das canções, também caracterizado pela inflexão de gênero masculino ou feminino. As mulheres falam usando a letra *k*, como em (*k*)*otuni* (tartaruga), e os homens suprimem a mesma letra: falam *otumi*. O segundo gênero compõe-se das “histórias antigas das avós” chamadas de *labijjky*, narrativas que tratam de episódios acontecidos nos “tempos antigos ou no passado” (*jubu*) e são a matriz espaço-temporal em que mito e história se condensam. A “fala antiga”, (*juburybê*) por sua vez, é um gênero de fala atribuído às mulheres que conhecem as narrativas consideradas “antigas” e “verdadeiras”, referindo-se, principalmente, aos primeiros tempos da criação do mundo.

O terceiro gênero verbal circunscreve a “fala cerimonial” executada durante as performances rituais de iniciação masculina e performances de Aruanã pelos seres cosmológicos chamados de *Worosy*, grupo cerimonial presente no ritual musical *Hetobokky*. Eles são gente, andam com roupas cosmológicas e “entram” no corpo dō *ixy* (“porco-queixada”), da *nyrari* (formiga-correição) ou das *bemalala* (cobras) para se locomover mais rápido durante suas caminhadas cosmológicas. O lugar de “saída” ou de “entrada” desses seres para o mundo exterior é conhecido como *Worosy Bero* (Rio dos *Worosy*). Quando chegam para o *Hetobokky* estão usando as “roupas” de uma diversidade de animais, como a roupa da ariranha, cervo, mutum, pirarucu, tracajá, jabuti, raposa, jacaré-tinga, macaco-prego, entre outros. Os homens que usam essas “roupas” experimentam um processo semelhante aos dançarinos mascarados que dançam e cantam como Aruanãs. Em outras palavras, usam as “roupas-corpos” do tempo mítico em que humanos e animais partilhavam uma humanidade comum. No tempo ritual, os homens acedem a perspectivas, transformando-se em outros sujeitos. Por

isso chegam sozinhos, em duplas ou em grupos.

O quarto gênero voco-sonoro é uma arte de habilidade verbal constituída por duas modalidades: o xingamento (*lahadina*), emergente dos momentos de conflitos e tensões quando as mulheres acusam parentes, consanguíneos ou afins; e, o canto funerário (*iburu*), executado pelas mulheres enlutadas durante todo o período prescrito, que pode durar de 5 a 30 dias, ou em momentos de raiva, saudade e separação. Embora considerados como a “fala do choro”, são reconhecidos socialmente como uma habilidade verbal feminina.

Os cantos *iburu* são ensinados pelas avós às filhas e netas. A cada aprendizagem, relatam o que conhecem da biografia da pessoa que é tema dos cantos e xingamentos. O *iburu* está situado na narrativa mitocoslógica associada ao povo *Wèrè*, dos quais os Javaé se identificam como descendentes e aos quais atribuem às qualidades guerreiras e ético-estéticas de seus rituais, danças, canções e pintura corporal.

A história se passa na antiga aldeia de *Wèrèhina*, nas proximidades da aldeia *Wari Wari*. Um grupo de homens preparava a armadilha de pesca nos rios durante a noite, voltando para buscar os peixes no dia seguinte. Certo dia, quando retornaram ao lugar, os peixes haviam desaparecido. Prepararam novamente a armadilha e espreitaram, de madrugada, para ver quem roubava os peixes. Os *Wèrè* viram quem roubava os peixes e permaneceram escondidos, pois decidiram não brigar naquele momento. Foram buscar *Tabora Bedu*. Os *Wèrè* disseram que precisavam se proteger do *aõni* (bicho) que devorava todos os peixes. Ao encontrar *Wèrèhina*, mataram-no com uma flecha no fígado. *Wèrèhina* tinha corpo de onça e esturrou até cair. *Kurivekuru*, esposa de *Wèrèhina*, dirigiu-se até o corpo, arrancou a flecha e levou-o

até uma canoa. A mulher acusava *Ijaribedu* por ter matado seu marido. Logo, começou a chorar o *iburu* enquanto os homens enterravam a onça. Assim que ela cantou, os *Wèrè* correram para longe, pois a mulher começou a xingá-los, desenterrou o corpo do marido, colocou-o na canoa e levou-o rio abaixo, cantando seu primeiro *iburu*. Esse evento do *iburu* repetiu-se por três vezes, *Kurivekuru* desenterrou o corpo de *Wèrèbiná* e desceu rio abaixo ao pôr do sol cantando e acusando os *Wèrè* pela morte do marido.

Para *Tèmaxi*, quando *iny* (gente) morre, seus parentes devem cantar o *iburu* de *Kurivekuru*: “assim que estamos perto de morrer, com a respiração (*èle*) fraca”. O *iburu* deve conter a expressão *Èle Rabukere Iòho*, que pode ser glosada como “a respiração do rosto ou corpo daquele que está acabando”. Esse canto mítico-cosmológico aponta para as correspondências entre a construção verbal de significados incorporados na linguagem e os significados nos sons, tempos e ritmos, tal como Jonathan Hill encontrou nos cantos *málikai* dos Wakuénai, povo de língua Aruak da região do Alto Rio Negro da Venezuela e da Colômbia (Hill 1993, 2002). Em sua etnografia, Hill identificou a existência de dois processos nos quais se operam essas correspondências: a relação de interação entre a linguagem mítica e a linguagem musical. O primeiro é chamado de “musicalização”, composto por categorias semânticas de seres míticos que adentram o *corpus* da música. O segundo é chamado de “mistificação”, formado por categorias verbais de seres míticos que produzem uma estabilização da linguagem musical (Hill 1993:20).

Considerados em sua expressividade musical, os cantos *iburu* apontam para a interação entre narrativa mítica e música da perspectiva – definida por J. Blacking (1995) como “sons humanamente organizados”.

Assim, para uma antropologia da música como chave de entendimento da socialidade ameríndia, ressalta-se a relação entre as formas expressivas musicais e a vida social, a música comparecendo aqui como um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por uma coletividade. A comunicação musical dos cantos *iburu* encontra sua efetividade não apenas pelas estruturas musicais per se, mas pelo sentido musical que uma determinada comunidade encontra nela (Seeger 2008).

IBURU: QUANDO CHORAR É CANTAR

Durante o período de luto que presenciei na aldeia *Wari Wari*, no mês de maio de 2007, pude acompanhar as performances vocais de três mulheres por cinco dias até o momento do enterro, realizado na aldeia Canoanã, onde o falecido morava. Quando solicitei autorização da família e do xamã para gravar os cantos, os Javaé disseram que eu não poderia gravar a dor dos parentes e a lembrança da pessoa morta, tema dos cantos femininos dedicados àqueles que perderam o *èle*. Para conhecer e entender a performance de *Belarè*, fiquei posicionada em um banquinho bem perto da casa, escutando e anotando alguns aspectos que me chamavam a atenção, como a repetição, a linha melódica, a duração dos cantos e a polifonia configurada ali quando duas ou três mulheres executaram os cantos durante o dia e a noite. *Tèmaxi*, colaborador de minha pesquisa na tradução dos mitos, língua, canções e de memória notável, lembrou o canto que *Belarè* executou quando faleceu sua mãe. Em *Wari Wari*, ela cantava para o irmão que havia falecido.

Iumỹ

- | | |
|--------------------------|--|
| 1. Nadi kiekie | 1. Única que perdi |
| 2. Nadi waribirorora | 2. Minha mãe morreu para mim |
| 3. Nadi kiekie | 3. Única que perdi |
| 4. Nadi waribirorora | 4. Minha mãe deitou e não levanta mais |
| 5. Nadi kiekie | 5. Única que perdi |
| 6. Nadi wadèkèro-imỹhỹri | 6. Eu fico triste por minha mãe |
| 7. Nadi kiekie | 7. Única que perdi |

Tõõ

- | | |
|------------------------------|--|
| 8. Waixibohõara-rubunỹrenỹra | 8. Foram os primos que a mataram |
| 9. kakỹnỹherexi-tykỹra | 9. E agora que a mataram, onde estão eles? Trocaram de pele/corpo? |

Iumỹ

- | | |
|---------------------------|---|
| 10. Nadi kiekie | 10. Única que perdi |
| 11. Nadi waribiro-rora | 11. Minha mãe morreu para mim |
| 12. Nadi kiekie | 12. Única que perdi |
| 13. Nadi waribiro-rora | 13. Minha mãe deitou e não levanta mais |
| 14. Nadi kiekie | 14. Única que perdi |
| 15. Nadi wadèkèro-imỹhỹri | 15. Eu fico triste por minha mãe |
| 16. Nadi kiekie | 16. Única que perdi |

Tõõ

- | | |
|-------------------------------|---|
| 17. Waixibohõara-rubunỹrenỹra | 17. Foram os primos que a mataram |
| 18. kakỹnỹherexi-tykỹra | 18. E agora que a mataram, onde eles estão? Trocaram de pele/corpo? |

Iumỹ

- | | |
|---------------------------|---|
| 19. Nadi kiekie | 19. Única que perdi |
| 20. Nadi waribiro-rora | 20. Minha mãe morreu para mim |
| 21. Nadi kiekie | 21. Única que perdi |
| 22. Nadi waribiro-rora | 22. Minha mãe deitou e não levanta mais |
| 23. Nadi kiekie | 23. Única que perdi |
| 24. Nadi wadèkèro-imỹhỹri | 24. Eu fico triste por minha mãe |

- | | |
|-----------------|---------------------|
| 25. Nadi kiekie | 25. Única que perdi |
|-----------------|---------------------|

Tõõ

- | | |
|-------------------------------|---|
| 26. Waixibohõara-rubunỹrenỹra | 26. Foram os primos que a mataram |
| 27. kakỹnỹherexi-tykỹra | 27. E agora que a mataram, onde eles estão? Trocaram de pele/corpo? |

A segunda vez que escutei os cantos femininos foi durante a segunda viagem para Canoanã, em dezembro de 2008. Logo na primeira semana, o ritual de iniciação masculino foi interrompido pela morte do filho de *Kurania*, chefe do ritual (*ixỹhỹby*) do *Hetobokẽ*, traduzido como o ritual da “Casa Grande”. *Lakỹny* faleceu em decorrência de uma infecção causada por hepatite. Entretanto, para muitos Javaé, a morte do rapaz foi causada pelo feitiço do xamã de outra aldeia. Durante os 21 dias de luto, acompanhei os cantos e lamentos da mãe e da esposa do morto, escutando esses cantos e observando o modo protocolar como as pessoas da família e outros parentes os escutavam. No momento em que era gravada em vídeo uma entrevista com *Kuraniá*, a esposa deste começou a cantar o iburu dentro de casa. Abaixo, transcrevo – com a colaboração de Téwaxi – um trecho do canto feito:

Iumỹ

- | | |
|---------------------------|------------------------------------|
| 1. Waderina Rikòre Rurura | 1. Meu querido filho morreu |
| 2. Waribi Ruru Waderina | 2. Morreu para mim, meu querido |
| 3. WaderinaKieKie | 3. Meu querido |
| 4. Kuladu Derawỹ Rikòre | 4. O filho de minha querida morreu |
| 5. Waderina Rikòre Rurura | 5. Meu querido filho morreu |

Tõõ

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 6. Wadeke Waribi Ruru | 6. Morreu para mim. |
|-----------------------|---------------------|

Iumỹ

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| 7. Waderina Rikòre Rurura | 7. Meu querido filho morreu |
| 8. Waribi Ruru Waderina | 8. Morreu para mim, meu querido |
| 9. Waderina KieKie | 9. Meu querido |
| 10. Kuladu Derawý Rikòre | 10. O filho de minha querida morreu |
| 11. Waderina Rikòre Rurura | 12. Meu querido filho morreu |

Tõõ

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 13. Wadeke Waribi Ruru | 13. Morreu para mim. |
|------------------------|----------------------|

Iumỹ

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| 14. Waderina Rikòre Rurura | 14. Meu querido filho morreu |
| 15. Waribi Ruru Waderina | 15. Morreu para mim, meu querido |
| 16. Waderina KieKie | 16. Meu querido |
| 17. Kuladu Derawý Rikòre | 17. O filho de minha querida morreu |
| 18. Waderina Rikòre Rurura | 18. Meu querido filho morreu |

Tõõ

- | | |
|------------------------|---------------------|
| 19. Wadeke Waribi Ruru | 19. Morreu para mim |
|------------------------|---------------------|

A expressão *Kie kie* é um vocalise referente ao afeto entre os parentes e à relação de proximidade de alguém que está desaparecendo. Esse vocalise equivale ao *He He Hy* das canções de Aruanã, vocalises de abertura das canções. A família de alguém que morreu pode convidar uma cantora para executar o *iburu*. É uma honra ser convidada para o ritual e a recusa é tomada como falta de etiqueta. Uma mulher pode cantar para os filhos de seus primos, próximos ou distantes, filhos de seus irmãos ou irmãs, reais ou classificatórios.

A primeira estrutura do *iburu*, classificada como *iumpy* (o corpo dele), é permanente e não sofre alterações na composição melódica. A segunda, chamada de *tõõ* (o pênis dele), pode ser alterada de acordo com o evento e o improvisado da cantora. A mudança ou a permanência da estrutura do *iburu* de uma cantora depende de para

quem ela está cantando. Cada uma das cantoras é conhecida por seu estilo próprio de cantar, a marca de sua criatividade e qualidade vocal. O *iburu* é classificado como tendo a mesma estrutura ternária das canções de Aruanã, *iumpy* (o corpo dele), *tõõ* (o pênis dele) e *ranorã* (a cabeça do pênis).

A identificação do acusado ou sobre quem a mulher canta é feita na segunda estrutura do canto, o meio da canção, *tõõ*. O canto é executado em diversas ocasiões: quando se supõe que o filho esteja perdido, quando a morte de um parente é lembrada, mas principalmente nos eventos de morte e períodos de luto. O xingamento (*lahadina*) e a “fala do choro” ou “choro de lágrimas” (*rybèburu*) são executados quando as mulheres xingam pessoas que, supostamente, desejaram a morte de alguém da família. No enterro do jovem de Canoanã, a mãe do morto acusava outra família pelo infortúnio. No caso da morte de alguém da família acusada, seus parentes terão o direito de xingar os acusadores em outro momento propício. São performances voco-sonoras marcadas pelo dinamismo das acusações feitas por mulheres. Acusar outrem pela morte de um parente significa produzir efeitos cuja eficácia simbólica parece residir nas habilidades e qualidades da pessoa que canta.

As performances do *iburu* produzem uma cadeia de eventos que pode se estender por meses ou anos, cada mulher tomando sua vez e posição de acusação. A diferença entre o canto ritual (*iburu*) e o xingamento (*lahadina*) parece residir aí. Toda a aldeia (*iny*) sabe para quem o *iburu* está sendo dirigido. A socialidade Javaé é movida pela intensidade de uma luta verbal e musical que remonta às gerações anteriores de cada família, seus feitos, seus infortúnios, lembrados e ensinados aos filhos como um capital simbólico de relações nas quais todos estão engajados.

A enunciação do canto ritual ou do xingamento parece conter a “força ilocucionária” (Austin 1990), isto é, a força simbólica de fazer algo para alguém por meio de uma cadeia de enunciados. Em outras palavras, quando uma pessoa xinga ou acusa a outra e explicita publicamente que deseja a morte de alguém da família, tempos depois, o infortúnio sofrido por outrem é interpretado como o efeito da “fala do choro”.

Os cantos rituais femininos são centrais para a evocação e simbolização da transição entre a vida e a morte, comparecendo assim no interior da construção social da memória, da biografia de indivíduos, das relações de parentesco, da nostalgia, da saudade e da exteriorização dos sentimentos. A estilística desse gênero verbal-musical inclui estrofes e versos que são recitados, cantados, chorados, improvisados, constituindo, assim, a identificação entre o *iburu* (canto) e a mulher cantora.

Naveira (2007:75-77) identificou que o complexo musical *yama yama* dos *Yaminabua*, povo de língua Pano do sudoeste amazônico, “falava da vida do intérprete e da memória das pessoas a quem, de alguma forma, [os cantos] eram dedicados”. Esses cantos se dividem em três temáticas da socialidade ameríndia: “a lembrança dos parentes mortos, ou dos que circunstancialmente não se encontram junto ao intérprete, cantos líricos que lembram ou se destinam aos principais parceiros sexuais e músicas que narram as façanhas guerreiras do cantor”. Os cantos *iburu*, como os *yama yama*, guardam algumas semelhanças em suas enunciações ao estarem abertos à improvisação e composição de estrofes e frases durante os contextos performativos, singularizando-os de outros cantos, combinando música e narrativa. Essa combinação abrange a música em sua estrutura estilística, melódica, paralelística e a narrativa, ao ser composta pela expe-

riência social do morto ou da ausência de parentes que moram em outras localidades ou outras aldeias ou cidades.

Os cantos que escutei nas aldeias Javaé apresentam aquilo que Urban (1988) chama de “ícones do choro”, soluços, intervalos, linha melódica, vozes intensificadas e momentos de intensidade no final do canto, repetindo-se durante o dia e a noite. Além destes ícones, os cantos exprimem outros aspectos da poética sonora como a repetição, a versificação, a divisão composicional ternária e o estilo.

Os cantos rituais das mulheres Javaé como expressão da estética e da emoção, individual e coletiva não são o signo de uma realidade caótica de uma possível agressividade descontrolada ou expressão de uma suposta natureza emocional das mulheres, mas a localização de um pensamento sentido e da memória social no centro da performance. Conforme Lutz (1986:244-288), a ideologia “ocidental” sobre as relações de gênero associa a emoção com a irracionalidade, à subjetividade, ao caótico e a outras características naturalizadoras do social, classificando as mulheres como gênero emocional e reforçando a crença cultural de uma ideologia da sujeição das mulheres à dominação masculina. Essa visão associa os homens à racionalidade, à cultura e à civilização, e as mulheres às emoções e à natureza.

O foco dos lamentos das mulheres não é a especificidade de gênero, ou seja, não tratam especialmente de sentimentos únicos das mulheres nem sobre a cólera ou angústia diante da morte. O conteúdo da mensagem geralmente trata de experiências da vida social do morto, da família e das possíveis causas de sua morte (Lourenço 2009:317), sentimentos coletivamente compartilhados.

Para além do contexto das sociedades ame-

ríndias, o estudo de Seremetakis (1991), a respeito das performances dos cantos funerários das mulheres Maniat, realça a importância da dimensão tanto estética como identitária dessa forma expressiva feminina. Os cantos das mulheres gregas Maniat executados durante os rituais funerários são analisados para além de sua inserção ritual dos ciclos de vida, como formas expressivas de contextos emergentes de criação e disseminação estéticas que entrelaçam música e poesia, discurso e identidades de gênero.

Urban (1988:385-386) enfatizou duas funções simultâneas dos choros rituais entre os ameríndios do Brasil, especificamente entre os Xockleng, os Xavante e os Bororo: (1) o plano da expressão pública da emoção, o sentimento de tristeza e saudade com a separação ou morte; (2) o plano da expressão secreta do desejo de sociabilidade. O argumento central do autor é que o choro ritual contém em si o segredo de ordem social, apontando para os regimes de subjetivação da cultura no controle dos processos afetivos. Em sua análise comparativa, Urban destaca três aspectos comuns do choro: (1) a existência de uma linha musical, marcada por linha melódica e estrutura rítmica; (2) o uso de vários ícones de choro; (3) a ausência de um destinatário real, que torna o ritual um lamento monológico aberto, embora de caráter público.

O último aspecto destacado por Urban, de que os choros rituais seriam monológicos sem um destinatário real, não corresponde aos contextos performativos do canto ritual das mulheres Javaé na medida em que os destinatários são tanto a família enlutada como outros parentes, consanguíneos e afins. Essa oposição assim colocada remete ao dualismo atribuído às sociedades indígenas Jê-Bororo na etnologia dos anos 1970, em que o feminino foi associado ao plano da natureza e os homens ao plano da cultura.

A etnografia acerca dos cantos funerários entre os Javaé aponta em outra direção, distinta daquela descrita por Greg Urban (1988). Entre as canções de Aruanãs e os cantos funerários femininos há relações de intertextualidade no plano dos temas, da estrutura ternária, da definição dessa estrutura como sendo parte de um corpo, a exteriorização de sentimentos e eventos não só do plano mito-cosmológico, mas das relações sociais, da sexualidade, da identidade e da alteridade.

Entre os Javaé não há uma palavra que designe de forma literal a palavra “música”, como no “Ocidente”. A palavra que eles identificam com o sentido sonoro e que se diferencia dos outros gêneros de fala é *wii* (bom, belo, bonito), referindo-se a um estado de alegria e bem-estar da comunidade. A categoria êmica *wii* aponta para o sentido estético da beleza e para o sentido da generosidade, da socialidade e da reciprocidade. As terras baixas da América do Sul, conforme a proposta teórico-metodológica de Menezes Bastos (2007:295), “constituem um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes (tipicamente na *longue durée*) em que artes e a artisticidade desempenham papéis absolutamente cruciais”. A noção de artisticidade, aqui, compreendida como “um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da beleza”. Assim, os regimes de subjetivação e cosmologias dessas sociedades são constituídos por artefatos, pessoas, flautas, cantos, máscaras e seres do mundo pensados sem suas dimensões ético-estéticas.

Os cantos das mulheres enlutadas Javaé podem ser considerados como formas expressivas da artisticidade e da crítica social ameríndia, desnaturalizados, como propôs Vanessa Lea (2004) para os Kayapó, de uma expressão emocional circunscrita no domínio da natureza ou do espaço domés-

tico. Nas narrativas mito-cosmológicas, as mulheres estão associadas à alteridade e aos processos de transformação, como mostra os estudos de Rodrigues (1993, 1999 2008) e Lourenço (2009). O gênero voco-sonoro *iburu*, como um atributo feminino, associa-se à produção da alteridade e às relações de complementaridade entre o feminino e o masculino.

A paisagem teórica e etnográfica sobre a Amazônia mudou nos últimos 30 anos, no entanto, os estudos sobre as representações das mulheres indígenas ainda não receberam o mesmo fôlego. Há trabalhos importantes que marcam a preocupação com a questão de gênero no sentido de produzir etnografias que deem relevância ao *ponto de vista* das mulheres e suas posições, experiências, discursos e práticas nas suas respectivas sociedades. Se antes a preocupação era desnaturalizar a figura do índio como “bom selvagem” do imaginário social da sociedade envolvente, agora, busca-se desnaturalizar a questão de gênero e pensar a construção do feminino e do masculino como produção da alteridade.

Lasmar (1999:147-148) observa como essa preocupação nas pesquisas etnológicas é um movimento que se dá de forma gradativa. A invisibilidade das mulheres indígenas na produção da antropologia do gênero nas décadas de 1970 e 1980 se deu porque as questões de gênero não eram o problema central dos estudos da época.

As pesquisas realizadas pelo projeto Harvard Central Brazil (HCB) sobre sociedades Jê-Bororo, representadas por David Maybury-Lewis, Da Matta & Melatti (Maybury-Lewis 1979) pautaram-se nas categorias dualistas público e privado como ponto central de análise sobre a organização social e parentesco, rituais, corpo e pessoa. Para Lasmar (1999), na produção americanista dos anos 1970 e 1980, a questão do gênero esteve associada ao antagonis-

mo sexual, tematizando a oposição entre os sexos e enfatizando as diferenças em termos de poder, debate sustentado principalmente pelo complexo mítico-ritual. Nota-se que o antagonismo sexual como paradigma analítico não rendeu boas análises sobre o gênero ao privilegiar uma ideologia de oposição e hostilidade entre os gêneros, permeada pelo conceito de poder masculino.

A etnografia de Mello (2005) sobre o ritual de *iamurikumã* das mulheres *Wauja*, povo de língua Aruak do Alto Xingu, revela que os rituais e a vida cotidiana são inseparáveis, entrelaçando poderes masculinos e femininos, sem, no entanto, prescrever um antagonismo sexual. O ritual das flautas *kavoká* e os cantos *iamurikumã* possuem uma raiz musical comum que marca os limites dos papéis de gênero, ou seja, a questão colocada pela música de *iamurikumã* e pelo instrumental *kavoká* não está relacionada nem à dominação masculina nem à hierarquia sexual. Na análise do complexo *imaurikumã-kavoká*, a autora identifica no ritual *iamurikumã* uma série de cantos chamados *kavokakuma* com semelhanças musicológicas com as peças das flautas. Os cantos *kavokakuma* seriam uma contrapartida das flautas que exclui as mulheres (Mello 2005:96-142).

Para muitas sociedades ameríndias, as formas expressivas das artes não são propriedades apenas dos seres sociais. As músicas, danças e máscaras para os Javáe não são consideradas de propriedade dos homens, mas dos Aruanãs, seres cosmológicos habitantes do “fundo das águas” (*Berabatxi*) ou “dentro da barriga do céu” (*Biumvetyky*). De acordo os exegetas Javaé, a divisão musical da canção é ternária (iumy, tõe e ranõra, respectivamente “o corpo, o pênis e a cabeça do pênis dele”), cuja partícula *i* sempre aponta para a terceira pessoa do singular.

Durante o tempo das traduções e exegeses com o mestre de música *Xiari* e com outros especialistas em música na busca de tradução das letras das canções, observei o conteúdo simbólico e intensivo das canções sobre temas envolvendo as mulheres, as relações sexuais, as tensões e conflitos entre os gêneros feminino e masculino. Os exegetas Javaé faziam questão de afirmar que quando os Aruanãs estavam cantando, o faziam para as mulheres e falavam delas, de seus corpos, de sexo, namoros e paixões. Essa forma de comunicação em que os homens cantam para as mulheres é identificada também entre os *Kisédjê (Suyá)*, povo de língua Jê do Alto Xingu.

Anthony Seeger (2004) mostra que os homens *Kisédjê* cantam para suas irmãs porque é através da canção que os homens podem se comunicar com elas e suas mães, sem transgredir a etiqueta social que os proíbe de abraçá-las ou de comer junto delas. A uxorilocalidade faz com que os jovens, depois da iniciação, não voltem à casa dos pais, não comam com suas irmãs, gesto concebido como estritamente conjugal, além de não mais abraçarem suas irmãs pelo significado sexual do abraço. Entretanto, os homens podem cantar para suas irmãs sem ir as suas casas. Para Seeger, isso demonstra a habilidade da música em transcender a distância social, espacial e psicológica sem uma presença física que a acompanhe.

A performance de Aruanã, como dança mito-cosmológica, faz emergir contextos reflexivos de comunicação nos quais homens e mulheres compartilham sentidos e significados de seu sistema cultural. Tal como a briga de galos em Bali, em que os homens dramatizam para si mesmos as tensões acerca do sistema de *rank*, seu *etbos* e visão de mundo, considero a dança de Aruanã como um grande teatro mito-cosmológico que eles fazem para si mesmos.

Em outras palavras, um modo de e *para* agir no mundo (Geertz 1989).

A poética das canções constitui-se, então, de um conjunto sintagmático, o verso, a estrofe e a frase melódica executados em sucessão com repetição rítmica organizando a linha melódica. O paralelismo sonoro já comparece aqui como um modo de verificação. Paralelismo, na acepção de Urban (1988, tradução minha), “é uma forma de repetição, metáfora máxima da eterna recriação, de continuidade que perpassa o presente”. Os paralelismos, a repetição, a resseriação, a inclusão e a exclusão são característicos das performances rituais, constitutivos dos sistemas musicais de muitos povos ameríndios das terras baixas da América do Sul (Menezes Bastos 2007). Tal como a música e a poesia, o canto ritual feminino contém as estruturas do paralelismo. As linhas melódicas são regulares, a entonação da voz difere da fala cotidiana ao mostrar na estrutura inteira do canto funerário uma linha melódica ascendente e descendente, com vogais se prolongando e deslizando no meio e no final dos cantos.

Os lamentos, a tristeza e a saudade musicalizados pelas mulheres são recontextualizados, engendrando comentários sobre o social especialmente dirigidos aos homens, que na vida cerimonial acusam as mulheres através das canções de Aruanã (Rodrigues 2008, Lourenço 2009). Os cantos *iburu* são formas expressivas e poéticas, considerados socialmente apropriados na exteriorização das afecções humanas coletivas. Quando uma mulher anuncia seu canto, emitindo uma vogal em linha melódica ascendente, toda a aldeia sabe que algo trágico aconteceu e, assim, pode desencadear o canto de outras, configurando uma polifonia de vozes femininas plenas de emoção.

Em primeiro lugar, as enlutadas utilizam os enunciados referidos para compor seus discursos a partir da combinação de uma

larga série de gêneros que compreende, por exemplo, a fofoca, a conversa cotidiana, a retórica política. Aproveitam as fissuras intertextuais para provocar um determinado efeito, reinterpretando continuamente o discurso anterior. Em segundo lugar, a relação da polifonia articulada que domina as performances – aspectos relacionados ao tempo, tom, volume e timbre das vozes femininas, assim como as inter-relações poéticas entre os versos que cantam – destaca a emergência das vozes individuais e do discurso coletivo. Em terceiro lugar, a regulação intertextual é a que se vincula com a resposta que as enlutadas individuais dão a esse discurso a qualidade de acusação.

Charles Briggs (1993:930) e Briggs & Bauman (1996:96) mostram, por exemplo, que os cantos e lamentos chamados de *sana* das mulheres *Warao* revelam o poder que elas têm sobre a descontextualização dos discursos, recontextualizando-os em outras situações. Os autores sugerem que as mulheres, por meio dos cantos, estabelecem conexões entre as práticas discursivas do tempo histórico e contemporâneo, apresentando possibilidades interpretativas sobre a produção e a recepção desse gênero verbal-musical na vida social como um todo. Os homens *Warao*, assim como os Javaé, são os ouvintes que compartilham dos sentimentos, pensamentos e a trajetória do morto que está sendo cantada pelas mulheres, que buscam “esvaziar seus pensamentos”.

De modo semelhante às mulheres *Warao*, os cantos funerários das mulheres Javaé exteriorizam emoções e expressam acusações sofridas e ouvidas pelas canções de Aruanãs como um modo de recontextualização. Esses cantos são o *loci* de agenciamento do poder feminino de exteriorização de eventos socialmente compartilhados que não são falados publicamente de outra forma. Mais do que um processo de interiorização e exteriorização, o *iburu* aponta para as

relações sociais de gênero, da feminilidade e da masculinidade, da consanguinidade e da afinidade, encetando, para além de uma relação de oposição entre os gêneros musicais e das identidades de gênero, uma relação de complementaridade no plano cerimonial e da socialidade Javaé. As mulheres reconstróem coletivamente uma biografia do morto e as histórias dos conflitos e criam suas próprias biografias coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dinâmicas das performances do *iburu* transformam a agência individual das cantoras em uma agência feminina compartilhada. Em outras palavras, é como se essa agência tivesse uma força difusa, a “força ilocucionária” em que “cantar é fazer” o mundo (Austin 1990). O *iburu* outorga às mulheres poder de atuação na esfera da socialidade e da política.

O sistema cancional Javaé, canções de Aruanã e cantos femininos, ao incluir marcadores dêiticos como pessoas, lugares, eventos, tempo, espaço, afetos, emoções e sentimentos, estabelece tanto conexões indexicais, como também, processos de intertextualização ao ordenar os discursos voco-sonoros de homens e mulheres em tempos e lugares distintos, em lugares de fala e cantos acerca das relações de gênero. A intertextualização tem, para Briggs & Bauman (1996:90), a função principal de “recontextualização” no nível da produção e recepção do discurso, nas negociações de identidade e poder em que os diversos sujeitos do contexto performativo sustentam (de modo tácito ou explícito) a autoridade e as possibilidades de descontextualização e recontextualização dos gêneros verbais e musicais.

Se os Aruanãs são agentes do processo de descontextualização e recontextualização, ao encetarem na cena da performance os

eventos vividos pelos seres sociais, os cantos femininos, por sua vez, parecem o *loci* da agência feminina em que as mulheres são autorizadas socialmente à exortação, ao confronto e à expressão dos sentimentos de forma musical. O *iburu* é uma forma poética feminina que transforma sentimentos coletivos em música.

NOTAS

¹Canoanã, Wariwari, Txukodè, Wahuri, Imotxi, Txuiri, Boto Velho, São João, Barreira Branca, Barra do Rio Verde, Waritaxi, Wakòtyna, Boa Esperança.

²O conceito de gênero voco-sonoro é aqui considerado a partir da acepção de gêneros discursivos propostos por Mikhail Bakhtin (2000).

REFERÊNCIAS

Austin, J. 1990. *Quando dizer é fazer*. Palavras e Ação. Porto Alegre: Artes Médicas.

Bakhtin, M. 2000. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Bauman, R., e C.L. Briggs. 1990. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology* 19:59-88.

Blacking, J. 1995. *Music, culture and experience: Selected Papers of J. Blacking*. Editado por R. Byron. Chicago: University of Chicago Press.

Briggs, C. 1993. Personal sentiments and polyphonic voices in *Warao* women's ritual wailing: music and poetics in a critical and collective discourse. *American Anthropologist: New Series* 95(4):929-957.

Briggs, C.L. e R. Bauman. 1992. Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2):131-172.

_____. 1996. Gênero, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11:78-108.

Carneiro da Cunha, M. 1978. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krabó*. São Paulo: Ed. Hucitec.

Feld, S. 1982. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetry and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pensilvânia Press.

Geertz, C. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara/Koogan.

Gossen, G. H. 1977. Chamula genres of verbal behavior, in *Verbal art as performance*. Organizado por R. Bauman, pp. 81-150. Rowley, Mass: Newbury House Publishers.

Graham, L. 1995. *Performing dreams. Discourse of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.

Hill, J. D. 1993. *Keepers of the Sacred Chants. The poetics of ritual power in an Amazonian Society*. Tucson: The University of Arizona Press.

_____. 2002. Musicalizando o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela), in *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. Organizado por B. Albert, & A. Ramos, pp. 347-374. São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado.

Langdon, E. J. 1999. A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral. *Horizontes Antropológicos* 5:12.

_____. 2007. Dialogicidade, conflito e memória na etno-história dos Siona, in *Donos da palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Organizado por F. Fischman, & L. Hartmann, pp. 17-39. Santa Maria: Ed. da UFSM, pp. 17-40.

_____. 2008. Performance e sua diversi-

- dade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. ILHA. *Revista de Antropologia* 8(1-2):162-183.
- Lasmar, C. 1999. Mulheres indígenas: representações. *Revista de Estudos Feministas* 7(1-2):143-156.
- Lea, V. R. 1999. Desnaturalizando gênero na sociedade Mebêngôkre. *Revista de Estudos Feministas* 7 (1 e 2):176-194.
- _____. 2004. Mybêngôkre Ritual Wailing and Flagellation: A performative outlet for emotional self-expression1. *Indiana* 21:113-125.
- Lea, V. & B. Txukarramãe. 2007. Uma aula de choro cerimonial Mybêngôkre, in *Línguas e culturas Macro-Jê*. Organizado por A. S. C. Cabral, & A. D. Rodrigues, pp. 19-44. Brasília: Ed. UnB/Finatec.
- Lourenço, S. R. 2009. *Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da Ilha do Bananal* (TO). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Lutz, C. 1986. Emotion, thought, and estrangement: emotion as a cultural category. *Cultural Anthropology* 1(3):287-309.
- Maia, M. A. R. 1986. *Aspectos tipológicos da língua Javaé*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- _____. 1997. Poética oral Karajá: Los Ibruhuky, in *Actas III Jornadas de lingüística Aborígen*, pp. 435-442. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, UBA.
- Maybury-Lewis, D. (org.) 1979. *Dialectical societies: The Gé and Bororo of Central Brazil*.: Cambridge: Harvard University Press.
- Mello, M. I. C. 2005. *Iamurikumã: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Menezes Bastos, R. J. 2007. A música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. *Mana* 13(2):293-316.
- Naveira, M. A. C. 2007. A memória biográfica dos Yaminahua e a quarta dimensão do social, in *Donos da palavra. Autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Organizado por F. Fischman, & L. Hartmann, pp. 67-94 . Santa Maria: Ed. da UFSM.
- Rodrigues, P. M. 1993. *O Povo do Meio. Tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia Social, UnB, Brasília.
- _____. 1999. O surgimento das armas de fogo: alteridade e feminilidade entre os Javaé. *Revista Estudos Feministas* 7 (1-2): 195-205.
- _____. 2008. *A caminhada de Tanyxinê: uma teoria Javaé da história*. Tese de Doutorado, Universidade de Chicago, Illinois, EUA. (Versão em língua portuguesa, gentilmente cedida pela autora)
- Seeger, A. 2008. Etnografia da música. *Cadernos de Campo* 17:1-348.
- _____. 2004. Why Suyá sing. *A musical anthropology of an Amazonian people*. Illinois: University of Illinois Press.
- Seremetakis, C. N. 1991. *The last word. Women, death, and divination in Inner Mani*. Chicago: University of Chicago Press.
- Urban, G. 1988. Ritual wailing in amerindian Brazil. *American Anthropologist New Series*, 90(2):385-400.
- _____. 1992. A história da cultura brasi-

leira segundo as línguas nativas, in *História dos índios no Brasil*. Organizado por M. Carneiro da Cunha, pp. 87-102, São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em 17/08/2013.

Aprovado em 20/11/2013.