

University of Texas Press

Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: A Teoria Musical dos Índios Kamayurá

Author(s): Rafael José de Menezes Bastos

Reviewed work(s):

Source: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 7, No. 1 (Spring - Summer, 1986), pp. 51-80

Published by: [University of Texas Press](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/780187>

Accessed: 19/05/2012 20:05

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



University of Texas Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*.

<http://www.jstor.org>

**Rafael José
de Menezes Bastos**

**Música,
Cultura e Sociedade
no Alto-Xingu: a Teoria
Musical dos Índios
Kamayurá**

Introdução

A região do Alto-Xingu, localizada no norte do estado brasileiro de Mato Grosso, compreende as terras marginais aos formadores do Rio Xingu, grande afluente da margem direita do Rio Amazonas. Caracteriza-se pela abundância de rios muito piscosos. Destes, os mais importantes são o Ronuro, o Batovi e o Culuene. O relevo é quase inexistente. A vegetação e a fauna associada são, a sul, as de cerrado do Brasil central, a norte transformando-se nas de floresta de transição para a de tipo amazônico.

Há na área uma rígida oposição entre as estações seca e chuvosa; esta última se estende de outubro a abril. Nesta época, a precipitação pluviométrica é de grande magnitude e as grandes extensões de terras de várzea ficando alagadas. Na seca não há chuvas.

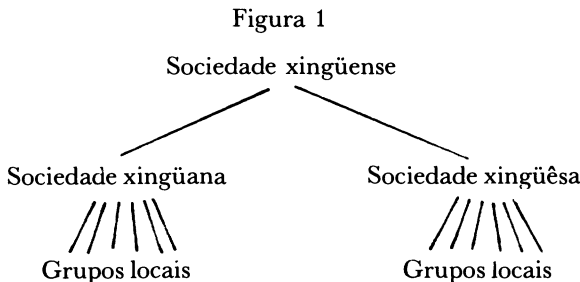
A região foi decretada como Parque Nacional do Xingu em 1961, isto como resultado de pretensões indigenistas que datam de 1952. Desta época para cá, o parque sofreu diversas modificações em seus limites.¹

Por sua natureza geográfica, que condiciona difícil acesso por todas as vias, a área se caracterizou como de refúgio para os grupos tribais que para lá afluíram, movimento que se deveu, provavelmente, a rearranjos demográficos que remontariam ao século XVI. Tal situação de isolamento só foi rompida em fins do século passado, de quando datam as primeiras penetrações de “civilizados”, documentadas, na região, realizadas por Karl von den Steinen (conforme Steinen 1940, 1942). A partir daí, diversas incursões foram se sucedendo (veja Meyer 1897; Schmidt 1942). Na década de quarenta deste século, os Irmãos Villas-Boas ali se estabeleceram. Os anos seguintes presenciaram um paulatino crescimento na região de expansões “civilizadas”, o que teve como ponto culminante, nos setenta, a construção, passando pelo seu limite norte, da estrada federal BR-080. Junto a isto, grandes estabelecimentos agro-pecuários cercaram o Parque.

As tribos tradicionalmente habitantes do Alto-Xingu—aquí chamadas de xingüanas—são as seguintes: Kamayurá e Awetí (da família lingüística Tupi-Guarani), Kalapálo, Kuikúro e Nahukwá-Matipúhy (Karib), Yawalapití, Waurá e Mehináku (Aruak) e Trumái (de língua alófila). Essas tribos perfazem um sistema de relações sociais de extremo interesse, qual seja o de uma sociedade intertribal (a sociedade xingüana) sem língua franca, onde o polilinguismo é incipiente. Como sistema de comunicação importante no âmbito desta sociedade, releve-se o do ritual intertribal, onde, conforme se verá adiante, tem especial destaque a música.

Ao contrário do que estudos anteriores supuseram, o sistema xingüano parece melhor se adaptar, no plano explicativo, a modelos que o pensem como uma organização de diferenças e não em termos de equalização e uniformização sócio-culturais. Tais modelos, de gradação e não de congruência sócio-culturais, têm nas noções de aceitabilidade e representatividade comunicatórias seus pontos básicos. Esta visão traz fundamentais implicações teórico-metodológicas, permitindo a abordagem da música dos índios Kamayurá—assim como a de qualquer outra tribo xingüana—não como a *da* música xingüana, mas, isto sim, como a de *uma* sub-tradição, varietalmente representativa.²

Além dos xingüanos, que imemorialmente ocupam a parte sul do Parque, ali também residem, no norte, os seguintes outros grupos tribais, que denomino “xingüêses”: Kayabí e Yuruná (Tupi-Guarani), Txukahamãe, Suyá e Krenakarore (Gê) e Txikão (Karib). Esses grupos—chamados na literatura de “marginais”, “intrusivos”, etc.—uns mais antigos que outros na área, perfazem, entre sí e conjuntamente com os membros da sociedade xingüana, dois outros sistemas de articulação intertribal de também extremo interesse. Tanto no primeiro (xingüês) quanto no segundo (que chamo de “xingüense”) casos, a língua portuguesa—caracteristicamente como um *pidgin*—desempenha papel de fundamental relevância em termos comunicatórios. O quadro articulatório geral de toda a área pode ser diagramado, como na figura 1.



Do ponto de vista da mudança sócio-cultural, nota-se no Alto-Xingu

a tendência principal da incorporação, pelos xingüeses, de estruturas e organizações xingüanas, processo a que venho chamando de “xingüanização”. Observe-se aqui a marcada importância do ritual intertribal xingüano, cuja aprendizagem constitui critério definitivo no sentido da aquisição e atribuição de identidade xingüana.

O ritual intertribal xingüano consiste num amplo e variado repertório de *performances* “êmicamente” explanadas como tendo a mito-cosmologia como “*in*” e a dança, plumária e pintura corporal como “*out*”. A música aqui desempenha o papel de intermediadora entre esses dois subsistemas. A mito-cosmologia estabelece os personagens e relações entre personagens arquetípicos e modelares, vigentes no *mawe*,³ ou “tempo mítico”. Isto é atualizado pela dança, plumária e pintura corporal no *ang*, “tempo histórico”. Entre os dois subsistemas a relação é de *imitação*, a transição da cognição para a motricidade sendo realizada dramaturgicamente. É a música que, através da criação de ambiências afetivas adequadas, possibilita a *transformação* do primeiro subsistema no segundo, o que faz, no fundamental, axiologicamente.

A realização de qualquer ritual intertribal xingüano subentende a cooperação entre pelo menos duas tribos, anfitriões e convidados. Por outro lado, baseia-se na interação entre as seguintes principais identidades sociais: *-yat*, “patrocinador”; *ye'engyaret*, “pedidores”; e *maraka'yp*, “mestres de música”. O “patrocinador” é o núcleo da cerimônia, responsabilizando-se, inclusive, pelo sustento (alimentação, hospedagem, etc.) dos demais participantes. Os “pedidores”—via de regra, três—são os encarregados pela arregimentação destes participantes, exortando-os ao desempenho desejado. Os “mestres de música” se ocupam da liturgia da festa, o que, a depender da cerimônia, pode ser feito em termos de música vocal ou instrumental.

Apresento a seguir, de maneira extremamente resumida, o sistema musicológico dos índios Kamayurá em termos de suas classificações básicas, conforme explicitadas pelo modelo nativo. De acordo com observação anterior, tal sistema não se confunde com uma pretensa “música xingüana”, definindo-se, antes, como uma sua expressão varietal, representativa e aceitável.

O Sistema Musicológico dos Índios Kamayurá⁴

A Noção de *Ihu*

O ponto de entrada do sistema de conhecimento acústico-musical dos índios Kamayurá é a noção de *ihu*. Esta noção se aplica tanto à moção

sonora unitária quanto à corrente. Devo notar que aqui trabalho basicamente com esta última, daí a tradução preferencial de “corrente sonora” para o lexema. A noção de *ihu* desenha-se a partir da teoria da formação deste fenômeno. Para esta são especialmente importantes os sistemas explanatórios dos aparelhos auditivo e fonador humanos.

Quando duas coisas quaisquer entram em contato através de movimento, este movimento sendo feito com um mínimo de força, origina-se *ihu*. Gerado, ele caminha pelo ar, chegando ao *yap̃y*, “ouvido”, que o *ap̃y* (ou *anup*), “ouve”. Este caminho é feito através das duas *namí*, “orelhas” e do *yap̃yaikwat*, “canal auditivo”. Tudo que assim se manifesta é *ihu*: a voz de qualquer animal ou gente, qualquer ruído, barulho, música, etc.

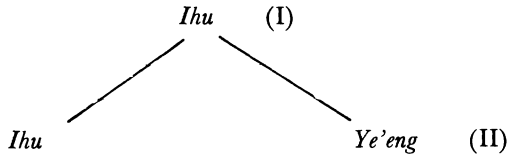
Isto posto com relação à audição, no que respeita ao aparelho fonador o conhecimento dos Kamayurá se resume da seguinte maneira: o ar que vem dos pulmões, ao chegar na *ikwat*, “garganta”, entra em contato com as *ye'engarirup*, “cordas vocais”, aí gerando *ye'eng*, “voz”, caso haja no contato a quantidade mínima de força necessária para a geração de todo e qualquer *ihu*. Produzida a *ye'eng*, “voz”, caminha ela até a *iyuru*, “boca”, onde sofre a manipulação pela *ikō*, “língua”, transformando-se, assim, em *ye'eng*, “linguagem”. Isto, no entanto, só é possível aos homens e pássaros; no caso dos outros animais o *ihu* permanece apenas como “voz”. A diferença entre “linguagem” e “voz” é realizada pelos Kamayurá com base na idéia de que a primeira, forçosamente, representa pensamento, coisa humana; a “voz” é tão somente uma subcategoria de *ihu*.

A noção de *ihu*, assim, pode ser correspondida à nossa categoria de “som”. Aqui é extremamente importante o conhecimento tanto do fenômeno em sí, quanto de sua geração, onde se deve relevar os sistemas fonador e auditivo humanos.

A Oposição Ihu/Ye'eng

A inteligibilidade do mundo Kamayurá se evidencia especialmente na medida em que ele emite mensagens sonoras: um animal que se afasta, outro que se aproxima, um incêndio na mata, etc. Esses e outros eventos, por carregarem dentro de sí estruturas sonoras características, são imediatamente decodificados pelos índios. De certa maneira, pode-se dizer que o mundo Kamayurá é tão auditivo quanto o nosso é visual. Identificada a supercategoria *ihu* como toda e qualquer moção sonora, a seguir se biparte ela na oposição *ihu/ye'eng* (ver fig. 2).

Figura 2



No primeiro nível de contraste (I), a forma fonológica *ihu* é genérica e toda inclusiva. Já no segundo, a mesma vai se particularizar para se opor à noção de *ye'eng*. Desta maneira, entendida a categoria *ye'eng* como referente somente aos “sons linguágicos”—que, conforme se verá adiante, incluem tanto os “lingüísticos” como os “musicais”—traduziremos aqui o *ihu* do nível II como “corrente sonora qualquer”. Os índios fazem de esta bipartição acordo com critérios acústicos e semiológicos, correspondentemente aos dois tipos básicos de mensagens que eles reconhecem: mensagens humanas (tipo *ye'eng*), e não-humanas (*ihu*), isto é, de animais e coisas inanimadas. Metaforicamente, os pássaros também são pensados como produtores de *ye'eng*, o que não estudaremos aqui, no entanto.

O Subdomínio *Ihu*, “Corrente Sonora Qualquer”

A noção do nível II de *ihu* abrange toda e qualquer corrente sonora não incluída na categoria *ye'eng*, “linguagem”. O conceito é extremamente amplo, envolvendo fenômenos muito diferentes entre si, por exemplo, do urrar de uma onça ao entrecchoque de duas pedras, passando pelo deslizar das águas de um rio.

No sentido da classificação interna desse sub-domínio, o Kamayurá emprega uma riquíssima matriz de traços distintivos, formada, no fundamental, por contínuos (séries) constituídos a partir de oposições. Os cruzamentos exclusivos de valores desses contínuos vão definir as subcategorias do conjunto, a análise se conformando, assim, em termos do padrão classificatório *paradigma* (conforme Lounsbury 1969:193).

A matriz acima referida constitui-se das seguintes dimensões aplicadas à análise das “correntes sonoras quaisquer”: *extensão*, *força* e *origem*. Esta última, por sua vez, contém três sub-dimensões, *processos de geração sonora*, *consistência* e *densidade*. A primeira das dimensões (*extensão*) se explicita em termos do par de oposição: *tāpiacā*, “pequeno”/ *tuwiaḡ*, “grande”. Diferentemente do nosso sistema musical, o dos índios Kamayurá pensa a extensão do som como polidimensional e não unidimensionalmente, conforme à oposição grave/agudo faz entender. Para os Kamayurá, então,

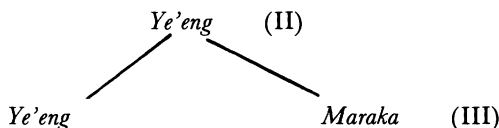
do ponto de vista extensional, os sons podem variar num contínuo limitado por esses dois extremos (grande/pequeno). Quanto à força (“intensidade”), os sons podem ser identificados e classificados de acordo com o par contrastivo *mewē*, “fraco”/ *aga’y*, “forte”. No que respeita à sub-dimensão consistência, da dimensão origem, o par é *atā*, “duro”/ *ip̄yu*, “mole”; já a sub-dimensão densidade tem o par *moyepetewat*, “concentrado”/ *āyāngwat*, “difuso”. Finalmente, a sub-dimensão processos de geração sonora se constitui de um conjunto de verbos atinentes às formas mecânicas através das quais os sons são originados: *homopang*, “bater”, *homocini*, “chocalhar”, *homocirik*, “amassar”, etc.

Esta matriz é tri-dimensional, a corrente sonora do tipo *ihu* (II) se definindo, então, a partir de três inquirições básicas, relativas à extensão, força e origem dos sons. Fundamentados nessa matriz, os Kamayurá vão operar um esquema de decisões cognitivas no sentido da classificação, identificação e nomenclatura das correntes, tudo confluindo para a constituição de um sofisticadíssimo espectro auditivo, de extrema relevância adaptativa e associativa.

A Oposição *Ye’eng*/Maraka

Mais uma vez, critérios acústicos e semiológicos são empregados no sentido da operação de contraste na taxonomia de *ihu* (I); a categoria *ye’eng* (II) se biparte em *ye’eng* (III), “língua falada”/ *maraka*, “música”, conforme a figura 3.

Figura 3



Acusticamente, o Kamayurá realiza a oposição ajuizando que o *ihu* de *maraka* “canta”; isto é distintivamente muda de extensão e tem duração e velocidade criteriais: efetivamente, a língua Kamayurá não é tonal nem a duração é nela significativa. A este tipo de distinção, ele acrescenta que *ye’eng* (III) só pode ser gerada através da “voz” (por gentes e pássaros); a música, por outro lado, além disto, pode ser feita pelos *marakatap*, “instrumentos musicais” (conforme adiante).

Do ponto de vista semiológico, o contraste é feito com base na idéia de que “língua falada” é um tipo de *ye’eng* onde as pessoas representam as coisas do mundo como elas são. Em outras palavras, a semiologia Kamayurá estabelece o falar como discurso congruente com as coisas

Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu : 57

que efetivamente acontecem, como, afinal, um discurso descritivo da realidade. Já a música, não: *maraka nye'engite. Maraka imarokatete. Hawa aporahay, aramō'ē iorŷp* (Música não fala não. Só música mesmo. Nós dançamos e, assim, ficamos conforme o nosso modelo).

A Categoria *Maraka*

O Kamayurá faz a análise musicológica em diversos níveis de aproximação; inicialmente se preocupa em delimitar as dimensões gerais através das quais o fenômeno musical se estabelece. Na consideração da supercategoria *ihu* (I), viu-se como “movimento” e “força” são os dois critérios básicos. Já no estudo do sub-domínio *ihu* (II), constatou-se que os discernimentos da “extensão”, “força” e “origem” do som são fundamentais no sentido classificatório. No caso de *maraka*, a matriz analítica de *ihu* (II) será, de um lado, alargada, de outro, constrangida. Isto é um importante índice de que entre *ihu* (II) e *maraka*, ao invés de um abismo, coloca-se uma continuidade. O alargamento da matriz se deve ao fato de que a ela se acrescentarem três outras dimensões: duração, velocidade e processamento gramatical. Além disto, a sub-dimensão consistência é enriquecida, no campo do *maraka* pensada muito mais amplamente, em termos de maneiras de cantar e tocar. Quanto ao constrangimento, em contraposição, se deve ele tanto à eliminação da sub-dimensão densidade, quanto à seleção e elaboração dos processos de geração, agora somente cinco, conforme adiante se verá. Registro mais abaixo a matriz de *maraka*.

Quanto à dimensão extensão, a oposição *tāpiacã/tuwiap* passa a ter um valor eminentemente comparativo-relativo, a identificação dos sons passando a se fazer dentro de um contexto gradativo. Assim, através sobretudo de sufixações de lexemas diversos (*ye'eng*, “voz”, entre eles), uma série geral é gerada. Esta série é aplicada, nas suas partes, à análise melódica, constituindo-se, então, diversas escalas (afinações), cada uma delas adequada aos diferentes estilos vocais ou instrumentais da música Kamayurá. Há, assim, “afinações” de dois, quatro, cinco, seis, sete, oito e mais sons constituintes. A noção de “intervalo” tem vigência no sistema Kamayurá, assim como o relativismo das “afinações”. O que normalmente chamamos, no sistema Ocidental, de “semitom” parece ser a unidade básica de medida entre esses índios, o que, no entanto, está ainda a depender de mais investigação para ser definitivamente confirmado. Finalmente, as “afinações”, para serem consideradas “corretas”, têm que atender a ajustamento no campo também da dimensão “origem” (*timbre*).

A dimensão força também sofre, no campo do domínio *maraka*, uma

muito maior elaboração, o que faz explicitar um gradiente de intensidades sonoras de relativamente grande extensão. O par contrastivo *mewē/aga'y* é, desta maneira, enriquecido, para o que se usa o recurso ao processo de contínuas sufixações.

A dimensão duração é nova com relação à matriz de *ihu* (II). É especialmente distintiva de *maraka*, com relação seja a *ihu* (II), seja a *ye'eng* (II). A oposição básica agora é *mēwē* (no sentido de “longo”)/*tikwaraip* (“curto”). É comum no sistema de percepção acústica Kamayurá o emparelhamento das noções de “longo” com as de “lento” e “fraco”. O mesmo acontece às suas opostas respectivas (curto, rápido e forte). Esta *gestalt* perceptiva não constitui, no entanto, um impedimento ao exercício analítico-discriminatório, de acordo com testes diversos que realizei. Posso concluir que esse emparelhamento representa apenas uma tendência principal.

Sobre a também nova dimensão velocidade, observe-se que o par contrastivo analítico básico é *mēwē* (no sentido de “lento”)/*tikwaraip* (com a acepção de “rápido”). Aqui o que se analisa é a totalidade da corrente sonoro-musical, o que vem a corresponder à dimensão andamento. Esta dimensão é especialmente crucial no sentido representativo dos *ethoi* dos personagens arquetípicos no ritual, tendo flagrante importância enquanto dimensão criterial para a dança.

A dimensão processamento gramatical subentende o conceito de *ip̃y*, “começo” (tema). Etimologicamente, *ip̃y* quer dizer “pé”, no campo da categoria *maraka* a noção se referindo ao material temático das peças musicais. O *ip̃y* de uma música evoca sempre uma cena mítica, a ser dramatizada corporalmente no ritual. No sentido da *aw̃ykỹ*, “elaboração”, de um *ip̃y*, os Kamayurá reconhecem três processos fundamentais: *yoyowitewat*, “repetição”, *awitewat*, “imitação” e *at̃ỹtewat*, “transformação”. Este último processo implica não somente em *aw̃ykỹ*, “elaboração”, mas, radicalmente, em *aw̃ykỹt̃ỹte*, “elaboração transformada”. Este conceito de transformação é crucial para a cultura Kamayurá e xingüana em geral, dizendo respeito à “mudança” (*oyerowak*) radical de uma essência em outra.

A dimensão origem—que poderia ser correspondida à do nosso sistema timbre—é de especial importância para a matriz analítica da categoria *maraka*. Dois pontos são criteriosais na sua explicitação: os “processos de geração sonora”, e as “maneiras de tocar e cantar”. No primeiro, os Kamayurá reconhecem cinco processos musicais de geração sonora: *op̃y*, “soprar”, *maraka* (no sentido de “cantar”), *homocini*, “chocalhar”, *homopang*, “bater” e *homopỹrỹrỹ*, “girar”. Quanto ao segundo ponto, trata-se de analisar o estado emotivo-afetivo do executante. A oposição *ac̃in*, “tristeza”/*or̃yp̃*, “alegria” é a peça chave no sentido dos discernimentos deste campo, aplicável à verificação das maneiras que o executante (instrumental ou vocal) adota no momento de toque.

Os *Marakatap*, “Instrumentos Musicais”

Conforme se notou, a matriz analítica de *maraka* compõe-se de dimensões que se organizam classificatória ou serialmente. No caso da extensão, há uma seriação, o que também vai acontecer com força, duração, velocidade, etc. A sub-dimensão “processos de geração tem na taxonomia a sua estrutura organizatória, sendo uma classificação da qual os diversos processos particulares (“bater”, “soprar”, etc.) são as categorias terminais, do nível III de profundidade, conforme a figura 4.

Figura 4

8 maraka, 'fazer música'				
6 maraka, 'fazer música por excelência'		7 hopopýtȳwomaraka, 'fazer acompanhamento de música'		
1 maraka, 'cantar'	2 opȳ, 'soprar'	3 homopang, 'bater'	4 homocinl, 'chocalhar'	5 homopȳrȳm, 'girar'

Nessa taxonomia a forma fonológica *maraka* funciona em três níveis simultâneos de contraste. No primeiro, indica o sentido geral de produção de toda e qualquer música. No segundo, e daí a oposição com a sub-categoria *hopopýtȳwomaraka*, a noção básica é a de música enquanto corrente constituída por sons que “cantam”; isto é, distintivamente mudam de “extensão” e de “duração”. No terceiro nível de contraste, *maraka* vai se concretizar como “cantar”, ou seja, “fazer música com a voz humana”.

É essa taxonomia de “fazer música” que vai gerar a de “instrumentos” (conforme adiante). Antes de apresentar esta última, registro rapidamente, a seguir, os instrumentos musicais, para tanto usando o sistema de Hornbostel e Sachs (1961) como guia. O leitor poderá melhor concretizar a idéia dos instrumentos pela consulta aos diagramas de cada um, ao final deste trabalho.⁵ Os números da seqüência abaixo se referem aos da taxonomia geral de *marakatap* (adiante), sendo que as mensurações oferecidas dizem respeito às médias dos particulares instrumentos medidos.

Dos “Instrumentos Musicais”

1. *Maraka* (III) (ou *iyuruapȳcat*): “canto”. Presente num largo espectro de rituais. Em solo, duo, conjunto, etc.
2. *Yūmiatotō*: aerofone tipo trompete, transversal. Tubo fechado na ex-

tremidade proximal. Este é o mesmo instrumento de número 15 (da fig. 5), aqui tocado de forma diferente (com o pequeno orifício aberto). Instrumento característico dos rituais que acompanham os eclipses solares e lunares. Somente um executante. Comprimento: 51 centímetros (cm); diâmetro do tubo, 10 cm; diâmetro do orifício labial, 1cm; som fundamental fa; material, taquarão.

3. *Awirare*: aerofone tipo flauta de pã, em balsa, composto pelo agrupamento de quatro tubos, sem orifícios e condutos, fechados na extremidade distal. Um ou dois executantes (em *hocket technique*). Relações entre os comprimentos dos exemplares: tubo maior-segundo, 1, 5 cm; segundo-terceiro, 4 cm; terceiro-quarto, 4, 9 cm; espessura do tubo, 1 cm; intervalos melódicos, 1-2: semitom; 2-3: terça menor, 3-4; 1 tom; comprimento médio do tubo maior: 26 cm; instrumento que conduz, em termos de aprendizado, às flautas *uru'a* (adiante) e extremamente usado no processo elaborativo-composicional pelos “mestres de música”; incluído no ritual do *Kwarýp* (conforme Agostinho 1974); material, taquarinha.

4. *Awirare'i*: etimologicamente, “*awirare* pequena”. Aerofone tipo flauta de pã, em balsa, composta por cinco tubos, fechados na extremidade distal. Um ou dois tocadores (em *hocket technique*). Relações de comprimento e intervalares: semelhantes a *awirare*. Comprimento do tubo maior: 19 cm; instrumento de aprendizado de *uru'a* e de composição; ritual do *Kwarýp*; material, taquarinha.

5. *Uru'a*: conjunto de quatro tubos abertos na extremidade distal, tubos estes tipo flauta, agrupados dois a dois, alternadamente quanto ao tamanho. Os tubos têm conduto externo e são atados em forma de balsa, desprovidos de orifícios digitais. Núcleo instrumental do ritual do *Kwarýp*. Relações entre comprimentos dos tubos e intervalares: semelhantes a *awirare* e *awirare'i*. Comprimento do tubo maior: 220 cm; material, taquara.

6. *Uru'aatýt*: etimologicamente, “filho de *uru'a*”. Instrumento extinto ou simplesmente inexistente na aldeia durante pelo menos 10 a 15 anos —o que pode acontecer. Pertencente à família das “taquaras”, suas dimensões estão entre as de *uru'a* e *awirare*. Dois executantes (conforme *uru'a*). Do ritual do *Kwarýp*; material, taquara.

7. *Takwara*: aerofone tipo palheta livre, semelhante, estruturalmente, ao de número 8, com as dimensões próximas às do número 5. Cinco tubos e tocadores (*hocket technique*). A palheta—resultante do seccionamento de tubo pequeno—é colocada longitudinalmente dentro dos tubos grandes. Material, taquara. Inexistente na aldeia.

8. *Tarawi*: aerofone de palheta livre, composto de dois tubos de taquara. Palheta conforme número 7. Dois tocadores (*hocket technique*). Comprimento dos tubos, 21 e 20 cm; diâmetros, 3.5 cm; ritual do *Yaku'i* (Menezes Bastos 1978); sons: fa' e mi'.

Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu : 61

9. *Yaku'i*: aerofone tipo flauta, com conduto e deflector. Tubo aberto nas duas extremidades, formado por dois hemisférios. Quatro orifícios digitais. Posição vertical de toque. Três tocadores. Núcleo do ritual do *Yaku'i*. Polifonia (“heterofonia”) conduzida pelo tocador central (sempre um “mestre de música”). Som fundamental, mi; comprimento do tubo: 108 cm; diâmetro do tubo: 1.5 cm; material, madeira firme e dura.
10. *Kuruta*: aerofone tipo flauta, com conduto e deflector. Tubo aberto nas duas extremidades. Quatro orifícios digitais. Três executantes, conforme modelo de *yaku'i*, da qual é um instrumento de estudo e composição. Comprimento: 78 cm; diâmetro: 2 cm; som fundamental, si; do ritual do *Yaku'i*; material, taquara.
11. *Kuruta'i*: aerofone tipo flauta, com conduto e deflector. Tubo aberto nas duas extremidades. Quatro orifícios digitais. Três executantes, conforme *yaku'i* e *kuruta*. Comprimento: 53 cm; diâmetro: 1.8 cm; do ritual do *Yaku'i*; material, taquara; som fundamental, ré^{b'}
12. *Küyāhapī*: aerofone tipo trompete, com caixa de ressonância. Abertura nas duas extremidades. Um executante. Comprimento total (com caixa): 52 cm; som fundamental, la; do ritual do *Yaku'i*; material, taquara e cabaça (caixa).
13. *Arikamō*: igual a *küyāhapī*, só que dois instrumentos (executantes). Comprimento total (tubo e caixa), 68 cm e 66cm; sons, fa e fa#; do ritual do *Yaku'i*; material, igual a *Küyāhapī*.
14. *Küyāhām*: igual a *arikamō*. Comprimentos: 71 cm e 69 cm; sons, ré e mi^b; do ritual do *Yaku'i*; material, igual a 12 e 13.
15. *Yūmiatotō*: idiofone composto de tubo ôco, de percussão (no solo). Conforme número 2, o orifício labial aqui é fechado. Um executante. Combinado com o número 22, é instrumento característico do ritual do *Tawurawānā*. Mensurações, conforme 2.
16. *Warayumia*: idiofone de percussão com baquetas e mãos (*trocato*), construído com grande tronco de árvore escavado, sustentado por quatro pés. Inexistente na aldeia, por motivos idênticos aos apresentados em 6. Muitos executantes simultâneos. Do ritual do *Yaku'i*.
17. *Parapara*: aerofone livre (zunidor), dotado de cordão para zunir, que deve ser amarrado a uma vara, a ser girada pelo executante. Tocado sempre aos pares. Comprimentos: 83 cm e 75 cm; do ritual do *Yaku'i*; material, madeira.
18. *Uriwuri*: igual a 17, menos os comprimentos: 43 cm e 35 cm.
19. *Yaku'iakāmity*: idiofone tipo chocalho em corda, constituído por castanhas de piqui amarradas, em forma de terço, ao tornozelo direito. Pode também ser executado nas mãos (dois executantes). Empregado, em geral, em toda música de dança.
20. *Yakokoakāmity*: idiofone tipo chocalho em vaso (de cabaça). Cabo de madeira, atado à cabaça, dentro da qual se colocam sementes secas.

62 : *Rafael José de Menezes Bastos*

Sempre aos pares. Comprimento com cabaça: 24 cm e 21 cm; do ritual do *Yaku'i*.

21. *Payeakāmity*: igual a 20, só que um só executante e que a cabaça gira em torno do cabo. Emite dois tipos de “vozes”: de chocalhamento propriamente dito; e de giro, resultante da fricção da cabaça em torno do cabo. Dimensões e aspectos variáveis. Usado nos rituais shamanísticos (*Payemeramaraka*).

22. *Kwaryrakāmity*: igual a 20 (dois executantes). Comprimento: 31 cm; dos rituais do *Kwaryp* e *Tawurawânã*.

A Taxonomia dos *Marakatap*

A figura 5 apresenta a taxonomia geral dos “instrumentos musicais” Kamayurá. Observe-se na mesma os seguintes símbolos e abreviaturas: /st/: impossibilidade de tradução ao Português do termo nativo correspondente;/letra maiúscula/: inexistência, em Kamayurá, de termo inclusivo.

As Dimensões de Contraste da Taxonomia de *Marakatap*

As operações cognitivas usadas pelos Kamayurá no sentido da elaboração da taxonomia registrada baseiam-se na manipulação das seguintes dimensões de contraste:

- A. Tipos de correntes musicais geradas
 - a1. de *marakahu*, “sons que cantam”
 - a2. de *nimarakahuite*, “sons fixos”

- B. Processos de produção da corrente musical
 - B1. aplicável aos “sons que cantam” (a1)
 - b1. *maraka*, “cantar”
 - b2. *oph*, “soprar”
 - B2. aplicável aos “sons fixos” (a2)
 - b3. *homopang*, “bater”
 - b4. *homopyryry*, “girar”
 - b5. *homocini*, “chocalhar”

- C. Maneiras de “chocalhar” (aplicável a b5)
 - c1. *amō*, “outra (maneira)”
 - c2. *apīaphype*, “dentro de cabaça”

- D. Dimensões e consistências das cabaças
 - d1. *apīpyuitāpiacā*, “cabaça mole e pequena”

Figura 5

40	marakatap, 'instrumentos musicais'					
38	marakatap, 'instrumento musical que canta'					
I	34	lɔpɔpɔt (ou nɔmɔ), de soprar'				
			31	/X/		
			30	/W/		
					28	nũmiapɔtɔp, 'coisa que faz música de sopra'
					25	/K/
					23	awirare, /sg/
					24	uru'a, /sg/
					6	uruiaatɔt, 'filho de 2uru'a'
					7	takwara, /sg/
					8	tarawi, /sg/
					9	yaku'l, (ou 2nũmiama'ɔ), /sg/
					10	kuruta, /sg/
			11	kuruta'l, 'kuruta pequeno'		
			27	kuruta, /sg/		
29	nũmiama'ɔ, 'sopros por excelência'					
32	/Y/					
II	39	hopopɔtɔwɔmarakatap, 'instrumento musical de acompanhar'				
			35	homopan-ɔpɔt 'de bater'		
			36	homopɔtɔ-ɔpɔt 'de chocalhar'		
			37	homocɔnɔpɔt 'de chocalhar'		
			33	/Z/		
			15	yũmiatotɔ, 'tubo de bater'		
			16	waranũmia, /sg/		
			17	parapara, /sg/		
			18	uriwuri, /sg/		
			19	yaku'iakamity, 'chocalho de yaku'l'		
20	yakokoakamity, 'chocalho de yakoko'					
21	payeakamity, 'chocalho de pajé'					
22	Kwarɔrakamity (ou Tawurawánakamity), 'chocalho de Kwarɔp, (ou de Tawurawáná)					
III						
IV						
V						
VI						
VII						
VIII						
IX						

64 : *Rafael José de Menezes Bastos*

- d2. *apīp̄yuituwiaḡ*, “cabaça mole e grande”
 d3. *apīatāituwiaḡ*, “cabaça dura e grande”
- E. Dimensões dos instrumentos de girar (aplicável a b4)
 e1. *tuwiaḡ*, “grande”
 e2. *tāpiācā*, “pequena”
- F. Maneiras de “bater” (aplicável a b3)
 f1. *totōwat*, o instrumento é chocado contra o solo
 f2. *ipangwat*, o instrumento é percutido com baquetas ou com as mãos
- G. Tipos de tubos (aplicável a b2)
 g1. *yumīa*, “tubo”
 g2. *yumīaapīnīte*, “tubo e cabaça”
- H. Dimensões e formas das cabaças (aplicável a g2)
 h1. *apīlāpīācāihukuama’ē*, “cabaça pequena e afunilada”
 h2. *apīamorametewarihukuama’ē*, “cabaça média e afunilada”
 h3. *apītuwīawī’ahu’a*, “cabaça grande e redonda”
- I. Posição de sopro no tubo (aplicável a g1)
 i1. *kat̄yarupi*, “no lado”
 i2. *op̄ytarupi*, “na ponta”
- J. Parte do corpo usada na execução (aplicável a i2)
 j1. *iyuru*, “boca”
 j2. *iyuruiḡōmōnīte*, “boca e dedos”
- L. Material de construção do tubo (aplicável a j2)
 l1. *yw̄ȳra*, “madeira”
 l2. *ta’akwat*, “taquara”
- M. Dimensões dos tubos (aplicável a l2)
 m1. *tuwiaḡ*, “grande”
 m2. *tāpiācā*, “pequeno”
- N. Aspecto interno do tubo (aplicável a j1)
 n1. *anīleawīrareap̄ȳpe*, “sem palheta”
 n2. *awīrareap̄ȳpe*, “com palheta”
- O. Tipo de taquara (aplicável a n1)
 o1. *ta’akwari*, “taquarinha” ou *ta’akwariācā*, “taquarinha menor”
 o2. *ta’akwat*, “taquara” ou *ta’akwacu*, “taquarão”
- P. Subtipos de taquaras usados (aplicável a o1)
 p1. *ta’akwari*, “taquarinha”
 p2. *ta’akwariācā*, “taquarinha menor”

Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu : 65

Q. Subtipos de taquaras usados (aplicável a o2)

q1. *ta'akwacu*, “taquarão”

q2. *ta'akwat*, “taquara”

R. Dimensões do tubo (aplicável a n2)

r1. *tuwiap*, “grande”

r2. *tãpiãcã*, “pequeno”

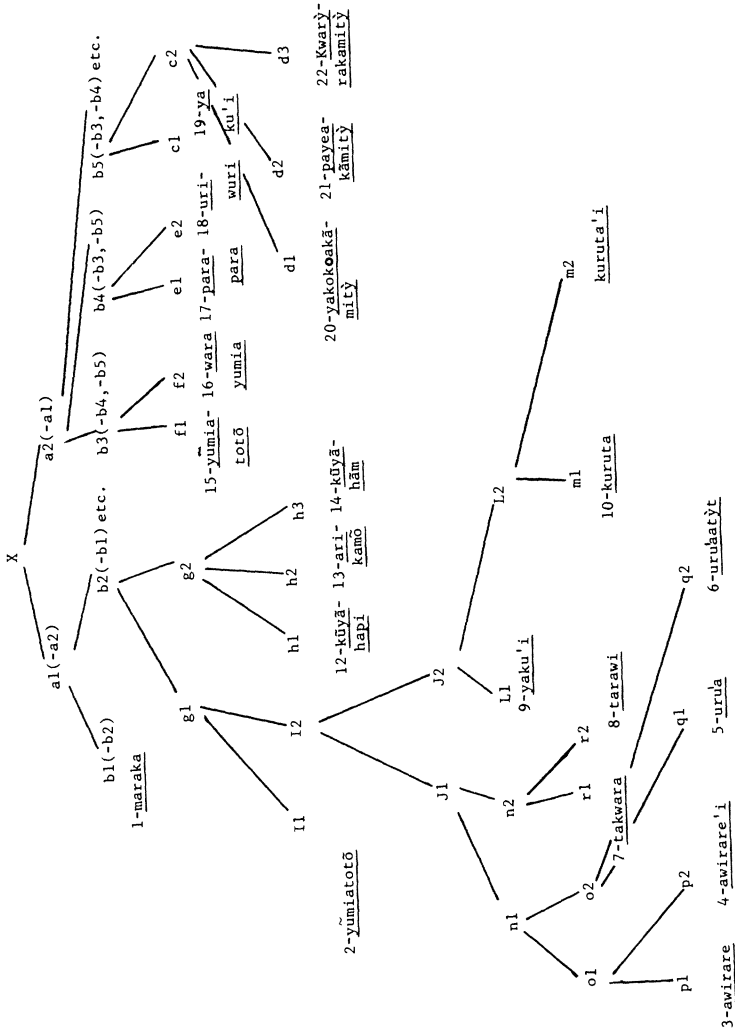
Definições Componenciais das Categorias Terminais de *Marakatap*

1. a1, b1
2. a1, b2, g1, i2
3. a1, b2, g1, i2, j1, n1, o1, p1
4. a1, b2, g1, i2, j1, n1, o1, p2
5. a1, b2, g1, i2, j1, n1, o2, q1
6. a1, b2, g1, i2, j1, n1, o2, q2
7. a1, b2, g1, i2, j1, n2, r1
8. a1, b2, g1, i2, j1, n2, r2
9. a1, b2, g1, i2, j2, l1
10. a1, b2, g1, i2, j2, l2, m1
11. a1, b2, g1, i2, j2, l2, m2
12. a1, b2, g2, h1
13. a1, b2, g2, h2
14. a1, b2, g2, h3
15. a2, b3, f1
16. a2, b3, f2
17. a2, b4, e1
18. a2, b4, e2
19. a2, b5, c1
20. a2, b5, c2, d1
21. a2, b5, c2, d2
22. a2, b5, c2, d3

Árvore do Sub-Domínio *Marakatap*

A figura 6 reproduz árvore do sub-domínio dos *marakatap*, realizada a partir das definições componenciais. Esta árvore pode ser entendida como um esquema de decisões cognitivas, onde as alternativas nem sempre são binárias. Assim, por exemplo, *a1* pode ser entendido como $-a2$ e vice-versa. Mas *b3*, por exemplo, deve ser aboriado, mais complexamente, como $-b4$, $-b5$.

Figura 6



Algumas Considerações sobre a Taxonomia Geral de *Marakatap*

A análise detida da taxonomia estudada mostra, de um lado, a sua grande consistência com o pensamento acústico-musicológico Kamayurá. De outro lado, evidencia o seu estabelecimento como algo extremamente, a um só tempo, potente e econômico, do ponto de vista da codificação de informação.

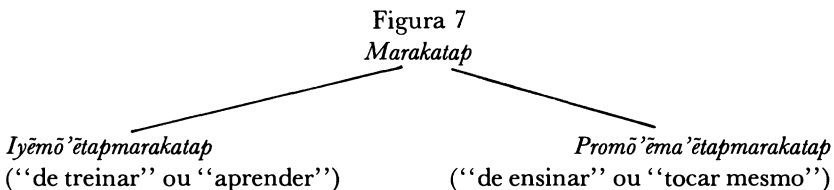
Conforme já visto, as matrizes analíticas tanto de *ihu* (II) quanto de *maraka* (III) se estruturam em três dimensões fundamentais: extensão, força e origem. Note-se que—distintivamente musical—a de *maraka* (III) acrescenta a isto considerações sobre duração, velocidade e processamento gramatical. A taxonomia de *marakatap* se organiza de tal sorte que as suas dimensões de contraste são um aprofundamento daquelas três dimensões básicas. Desta maneira, as dimensões da taxonomia A, B (envolvendo b1 e b2), C, D, F, G, H, I, L e N se referem à origem; D, E, G, H, J, M, N, O, P, Q e R à extensão; e E, G e H à força.

Essa consistência garante a continuidade de que antes falei entre *ihu* (II) e *maraka*, assim os *marakatap* se estabelecendo como objetos de essência acústica. As distinções de *maraka*—“duração” e “velocidade”—neles, como corpos, não estão presentes, só por intervenção do executante tal se efetivando.

Do ponto de vista informacional, o sistema é extremamente potente e despojado: potente na medida em que efetivamente consegue com grande clareza mapear o domínio, no sentido da identificação, classificação e nomenclatura de todas as suas categorias; despojado e econômico, pois, fazendo uso de poucas dimensões, opera um largo espectro de objetos, sem nenhuma redundância. Neste sentido, observe-se que a toda saída do sistema corresponde uma categoria, não havendo saída supérflua. Em outras palavras, toda e qualquer operação cognitiva é necessária.

Três Outras Classificações dos *Marakatap*

Os *marakatap* podem ser classificados de três pontos de vista suplementares. Quanto à sua posição no sistema pedagógico-composicional, são eles assim discriminados (fig. 7):



68 : *Rafael José de Menezes Bastos*

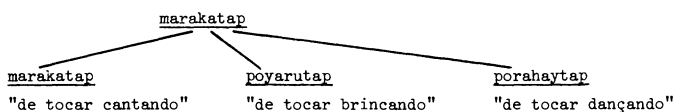
Nesta classificação, o Kamayurá agrupa os instrumentos musicais em famílias constituídas por dois tipos: aqueles que “servem” para estudo de aprendizes e treino de “mestres de música”; e os outros, que são os instrumentos, por assim dizer, “definitivos”, de apresentação propriamente dita. Os primeiros podem, desta maneira, ser chamados de “instrumentos de passagem”. A figura 8 sistematiza todos os “instrumentos” desse ponto de vista.

Figura 8

"instrumento 'de treinar'":	"instrumento de 'ensinar'" correspondente:
<u>awirare</u>	→ <u>urda</u>
<u>awirare'i</u>	
<u>uruaatÿt</u>	
<u>kuruta'i</u>	→ <u>yaku'i</u> e <u>kuruta</u>

Quanto à sua função músico-estrutural, os *marakatap* se classificam como na figura 9.

Figura 9



Neste ponto, o interesse é discriminar a que tipo(s) de ação os instrumentos estão distintivamente associados. Assim, os do primeiro tipo sempre são tocados simultaneamente ao *canto* (música vocal). Por outro lado, os do último estão associados inevitavelmente à *dança*. Os *poyarutap* —aqui traduzidos tentativamente como “de brincar”—são ligados, residualmente, a outras ações, pouco padronizadas. Esta classificação gera um quadro de grupos de instrumentos (os números se referem à taxonomia geral) (ver fig. 10).

Figura 10

<u>marakatap</u>	<u>poyarutap</u>	<u>porahaytap</u>
categorias: alguns tipos de <u>maraka</u> ; de 15 a 16; 19 (nas mãos); de 20 a 22.	alguns tipos de <u>maraka</u> ; 2, 17 e 18.	alguns tipos de <u>maraka</u> ; de 3 a 14; 19 (no tornozelo).

A terceira e última dessas classificações formaliza os seguintes pontos (1) Dado *um* instrumento musical qualquer, qual o número de suas partes (“vozes”) formadoras? (2) Qual o número de instrumentos iguais

Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu : 69

que compõem os conjuntos padronizados? A primeira inquirição diz respeito aos componentes daquilo que os índios Kamayurá consideram como *um* instrumento musical, questão de extrema relevância numa sociedade onde a *hocket technique* é extremamente difundida. A segunda aponta para o número de executantes-instrumentos constituintes das formações instrumentais Kamayurá. Desta maneira, gera-se um quadro classificatório duplo (ver fig. 11).

Figura 11

		número de executantes				
		1	2	3	5	muitos
n ú m e r o d e p a r t e s	1	2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 19 (tornozelo), 21.				16
	2		3, 4, 5, 6, 8, 13, 14, 15 (+22 T), 17, 18, 20, 22(K), 19 (mãos)			
	3			9, 10, 11		
	5				7	

Os números do quadro são os da taxonomia geral de *marakatap*. Observe-se que o instrumento de número 15 só é executado combinado com o de número 22 (daí +22 no quadro), conceituado enquanto *Tawurawānākāmity* (então, T). Por outro lado, o de número 22 enquanto *Kwaryrakāmity* (K) é sempre tocado aos pares. Finalmente, o instrumento número 19 muda de classificação a depender do fato de ser usado no tornozelo ou nas mãos.

Esta classificação tem um especial interesse sociológico por ser congruente com fatos da vida social metaforizados pelos Kamayurá através de relações numéricas. Assim, relações de consangüineidade se representam pela díade, sendo que as de afinidade são evocadas pela tríade. Duos musicais geralmente são constituídos por consangüíneos da mesma geração, que mantêm relações simétricas. Trios, por outro lado, subentendem três pares de relações—por exemplo, em abc, ab, ac e bc. No caso do trio do *yaku'i*, por exemplo, no centro está sempre um “mestre de música”, que tem a seus lados dois “aprendizes”. Isto delimita já uma assimetria relacional. Adicione-se a este fato que um dos “apren-

70 : *Rafael José de Menezes Bastos*

dizes” mantem com o “mestre” relações de afinidade, o outro, de consangüineidade.

Sobre a Construção dos *Marakatap*

As técnicas de construção do instrumental Kamayurá supõem o conhecimento por parte do construtor de pelo menos duas ordens de fenômenos. Inicialmente, coloca-se a necessidade de manipulação de materiais do mundo vegetal, como taquaras, madeiras, cabaças. Este material é trabalhado basicamente com implementos de corte (facas, por exemplo). A cera de abelha funciona como elemento de ligação universal. Sobre tudo na fase de “afinação” o trabalho com o fogo e com a água é fundamental. Além desse tipo de conhecimento, faz-se necessário, ao construtor, dominar o modelo acústico-musical que pretende reproduzir, o que, especialmente quanto aos sopros, é tarefa de extrema sofisticação.

Via de regra, a construção de instrumentos musicais entre os Kamayurá está entregue a especialistas de tempo parcial, quase sempre a “mestres de música” do repertório correspondente. Assim, por exemplo, só uma pessoa na aldeia Kamayurá—cuja população é de cerca de 250 pessoas—é capaz de competentemente construir as flautas *yaku'i*, o mesmo acontecendo com quase todos os outros instrumentos, com exceção das flautas de pã *awirare*.

A fase mais complexa da construção é a de afinação, quando, conforme já registrado, a procura do construtor não é de modelos meramente do plano “melódico”. Acompanhei duas vezes o diligente processo de construção das flautas *yaku'i*, tendo podido verificar que dificilmente a linguagem comum da musicologia Ocidental poderá com êxito *descrever* a tarefa de afinação timbrística aqui subentendida: construídas as “escalas” melódicas das flautas—quando pensei que o trabalho se encerrara—o especialista dispendeu esforço e disciplina incomparavelmente maiores na adequação timbrística. Isto só foi dado como pronto depois de muitas tentativas, onde o uso do “quente” (fogo, dilatador) e do “frio” (água, constrangedor) foi intenso.

Sobre a Execução dos *Marakatap*

As técnicas de execução musical mais elaboradas entre os Kamayurá, segundo sua própria opinião, são as dos sopros, especialmente as das categorias 9 a 11, especialmente ainda mais as das flautas *yaku'i*.

Há dois pontos capitais nessas técnicas: (1) o controle da barriga e peito, relacionado à emissão interior do ar; e (2) o da boca e lábios, que

diz respeito à emissão exterior. Além disto, coloca-se, nos casos apropriados, a técnica de digitação. A técnica vocal leva esta sofisticação a extremos, pois abrange ainda a tarefa da colocação diferencial da voz em diversas partes do corpo (laringe, faringe, testa, nariz e boca, fundamentalmente).

A execução musical entre os Kamayurá se faz de acordo com as seguintes fases: (1) *homo'acirâm*, “afinação”; (2) *iyēmō'ē*, “ensaio”; (3) *ip̃ỹ*, “começo”; (4) *amoramete*, “meio”; e (5) *op̃yk*, “parada”. Esta última fase pode ser de dois tipos diferentes: *amorameteop̃yk*, “parada intermediária”, e *op̃yranekop̃y*, “parada final”.

Na primeira fase, desempenhada solitariamente pelo “mestre de música”, dá-se o ajuste dos instrumentos aos modelos vigentes, o que, às vezes, pode demorar muito. Na segunda, os executantes combinam entre si o que será tocado, eventualmente usando-se um tipo de “solfejo associado”. Esta fase também é comandada pelo *maraka'yp̃*. Em seguida, dá-se o “começo” da execução com a exposição do *ip̃ỹ*, “temário”. Sem interrupções, chega-se logo ao *amoramete*, concluindo-se com a fase de *op̃yk*. Este *op̃yk* pode ser intermediário ou final. Como a técnica de processamento gramatical vigente entre os Kamayurá envolve muito o que poderíamos chamar de “variações”, um conjunto de peças pode exigir muitas paradas intermediárias, ao final das quais tudo recomeça. Isto até que se concretize o final de um conjunto de peças. Observe-se que a delimitação do que é um “conjunto de peças” é uma tarefa complexa, no sentido da qual critérios analíticos “externos” e “internos” à música são levados em conta. Neste ponto a matriz de *maraka* é crucial, assim como suas vinculações ao ritual.

Algumas Considerações Finais

O estudo da música das sociedades indígenas sulamericanas não-andinas está apenas ensaiando seus primeiros passos. Embora ainda incipiente, ele tem demonstrado, no entanto, poder constituir uma via fértil no sentido do conhecimento dessas sociedades, dificilmente analisáveis com o instrumental clássico da antropologia social. Nas “terras baixas” sulamericanas, domínios como cosmologia, mitologia, dança, música, ao que tudo indica são muito mais sugestivos que o mero “sócio-morfismo” que noções como “linhagem”, “grupos corporados”, “descendência”, supõem.⁶

No caso do Alto-Xingu, o estudo da música tem se revelado efetivamente promissor na direção do deslinde do que possa ser aquele sistema social. Desta maneira, a insatisfação ocasionada pelos modelos que procuravam entender os xingüanos em termos de uniformização e equali-

zação sócio-culturais tem sido superada por abordagens mais adequadas. Nestas abordagens, as noções de aceitabilidade e representatividade comunicatórias têm grande importância, por se ajustarem perfeitamente à visão da área em termos de uma organização de diferenças. O estudo das relações entre mito-cosmologia, música e sistemas de expressão corporal (dança, plumária e pintura corporal) parece ser, neste ponto, de grande utilidade, isto num sistema de articulação social intertribal e interétnico com várias dobras. Essas dobras são marcadas exatamente pela pertinência de sistemas de comunicação.

Pelo que se pôde rapidamente—e parcialmente—ver, o sistema acústico-musicológico dos índios Kamayurá (varietal com relação à sociedade e cultura xingüanas) é extremamente potente e econômico. Estas duas virtudes apontam necessariamente para inquirições cruciais tanto em termos adaptativos quanto associativos, tudo não sendo tão simples quanto dizer que a música Kamayurá é, exclusivamente, boa “*pour manger*” ou “*pour penser*”. Sem dúvida alguma, e atendendo sobretudo à visão do mundo desses índios Tupi-Guarani, sua música não é um dilema, sendo boa, isto sim, abrangentemente, “*pour vivre*”.

Notas

Este trabalho se baseia numa permanência de cerca de quinze meses no Alto-Xingu, basicamente entre os índios Kamayurá e Yawalapití, o que se vincula a um programa de mestrado (Universidade de Brasília, 1976) e de doutorado (Universidade de São Paulo, previsão de conclusão em 1986) em antropologia social. O financiamento do programa se deve às seguintes agências: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior (CAPES), Fundação Ford, Centro Brasileiro de Estudos Indígenas, Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Resultados já publicados dele são os seguintes: Menezes Bastos (1978, 1980, 1982, 1983a e 1983b). A presente versão se fundamenta no primeiro dos trabalhos citados, estando também a ser publicada em espanhol pela Universidad de Chile num *Festschrift* dedicado a Isabel Aretz e organizado por M. Danneman.

1. Quanto à parte legal relacionada ao antigo Parque Nacional (hoje Indígena) do Xingu, conforme Menezes Bastos (1978:58 n3).
2. Quanto à “situação xingüana”, conforme Menezes Bastos (1981).
3. As palavras nativas—sempre em língua Kamayurá—estão aqui escritas conforme *ibid.* (1978:23).

4. Conforme Spradley (1972) e Tyler (1969) para o estudo das bases teórico-metodológicas e técnicas de *ethnoscience* aqui adotadas.
5. Os diagramas aqui apresentados foram retirados de Menezes Bastos (1978) e são de autoria de Babe.
6. Conforme Kaplan (1977) para o estudo da questão da adequação dos índios sulamericanos não-andinos à antropologia social clássica.

Referências

Agostinho, Pedro

1974 *Kwarýp: mito e ritual no Alto-Xingu*. São Paulo: EDUSP.

Hornbostel, E. M., e Curt Sachs

1961 "Classification of Musical Instruments." *Galpin Society Journal* 14:3-29.

Kaplan, J.

1977 "Orientation for Paper Topics", e "Comments." *Actes du XLII ème Congrès International des Américanistes* (1976). Vol. 2. Paris: Sociéte des Américanistes.

Lounsbury, Floyd G.

1969 "The Structural Analysis of Kinship Semantics." em *Cognitive Anthropology*, S. A. Tyler, ed. New York: Holt, pp. 193-212.

Menezes Bastos, Rafael José de

1978 *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.

1980 "The Nucleus-Periphery Structure as a Rationale to the Genealogical Conception Theory of the Kamayurá Indians of Upper-Xingu (Central Brazil)." Comunicação apresentada ao 79º Encontro Anual da American Anthropological Association, 1980.

1981 "Notas de campo entre os índios Kamayurá e Yawalapití."

1982 "Myth, Music and Dance in the Formation of Ritual Discourse among the Xingüano Indians of Central Brazil."

74 : *Rafael José de Menezes Bastos*

Trabalho apresentado ao Painel nº 11, “Contrasting Claims of Dance, Music and Rite in Sacred and Secular Occasions,” do XIIIth Congress of the International Musicological Society, 1982.

1983a “Sistemas políticos, de comunicação e articulação social no Alto-Xingu,” *Anuário Antropológico* 81: 43–58.

1983b “O ‘Payemeramaraka’ Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto-Xingu.” *Revista de Antropologia*, no prelo.

Meyer, Herman

1897 “Über seine expedition nach Central-Brasilien.” *Sonderdruck aus den Verhandlungen der Gesellschaft für Endkunde*, no. 3. Berlin.

Schmidt, Max

1942 *Estudos de etnologia brasileira*. São Paulo: Nacional.

Spradley, J. P., ed.

1972 *Culture and Cognition*. San Francisco: Chandler.

Steinen, Karl von den

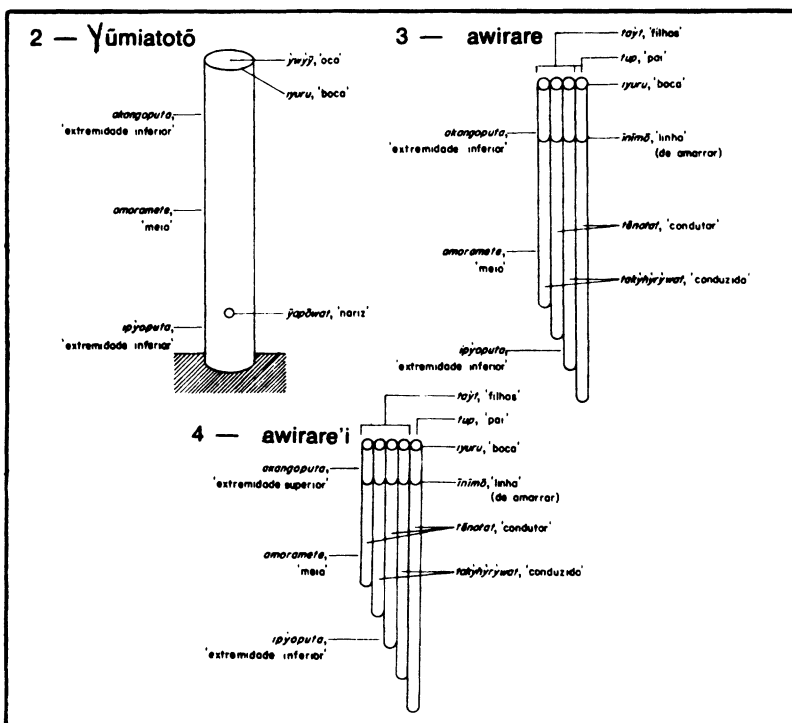
1940 “Entre os aborígenes do Brasil Central.” Separata da *Revista do Arquivo*, nº 34–58.

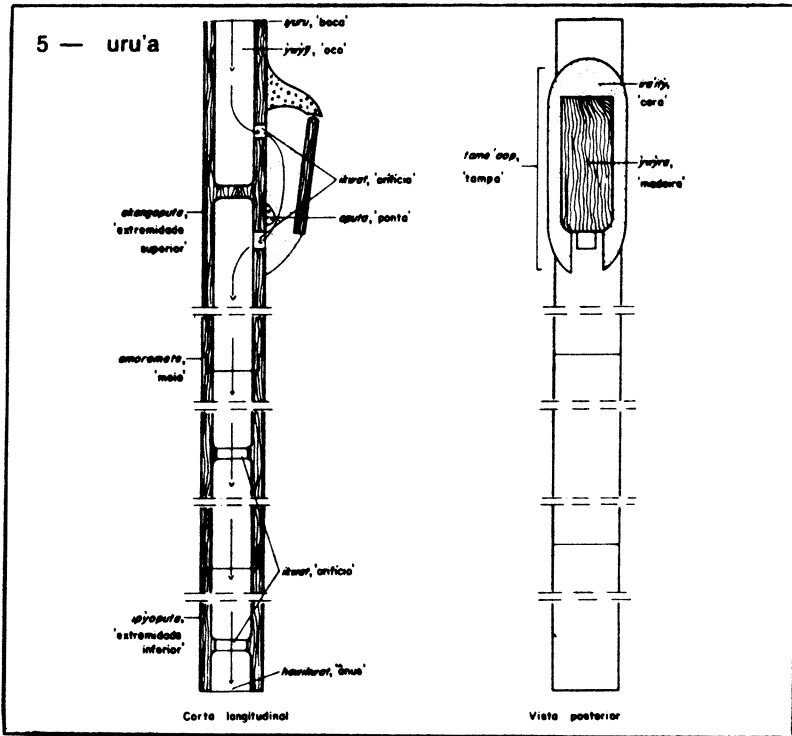
1942 *O Brasil central*. São Paulo: Nacional.

Tyler, S. A., ed.

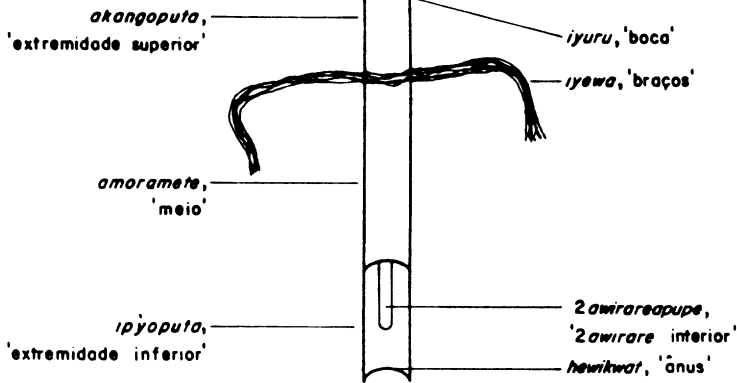
1969 *Cognitive Anthropology*. New York: Holt.

Diagrama dos *Marakatap*

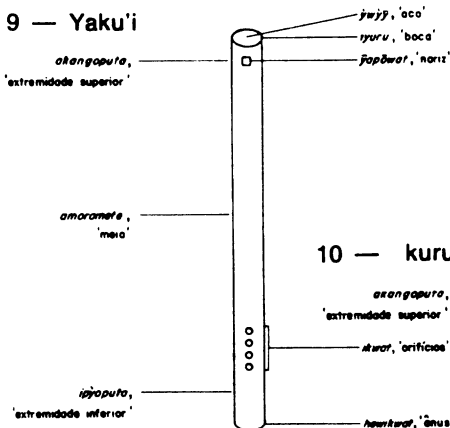




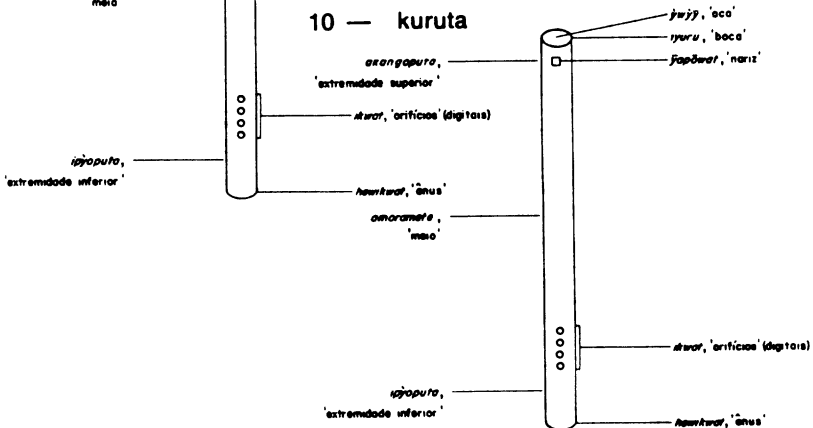
8 — Tarawi



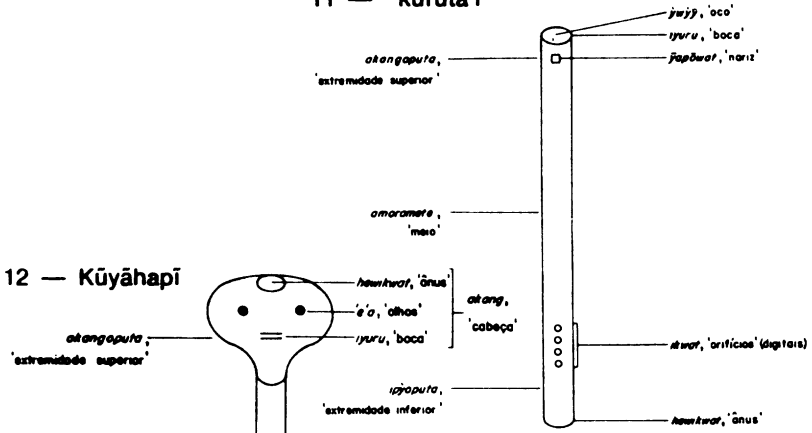
9 — Yaku'i



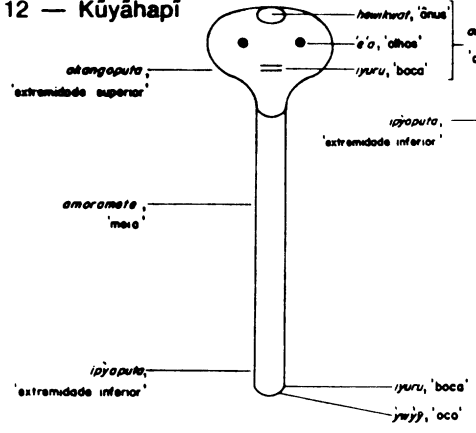
10 — kuruta



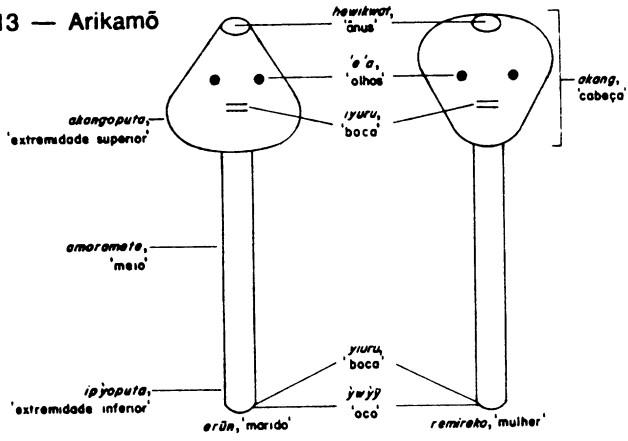
11 — kurutai

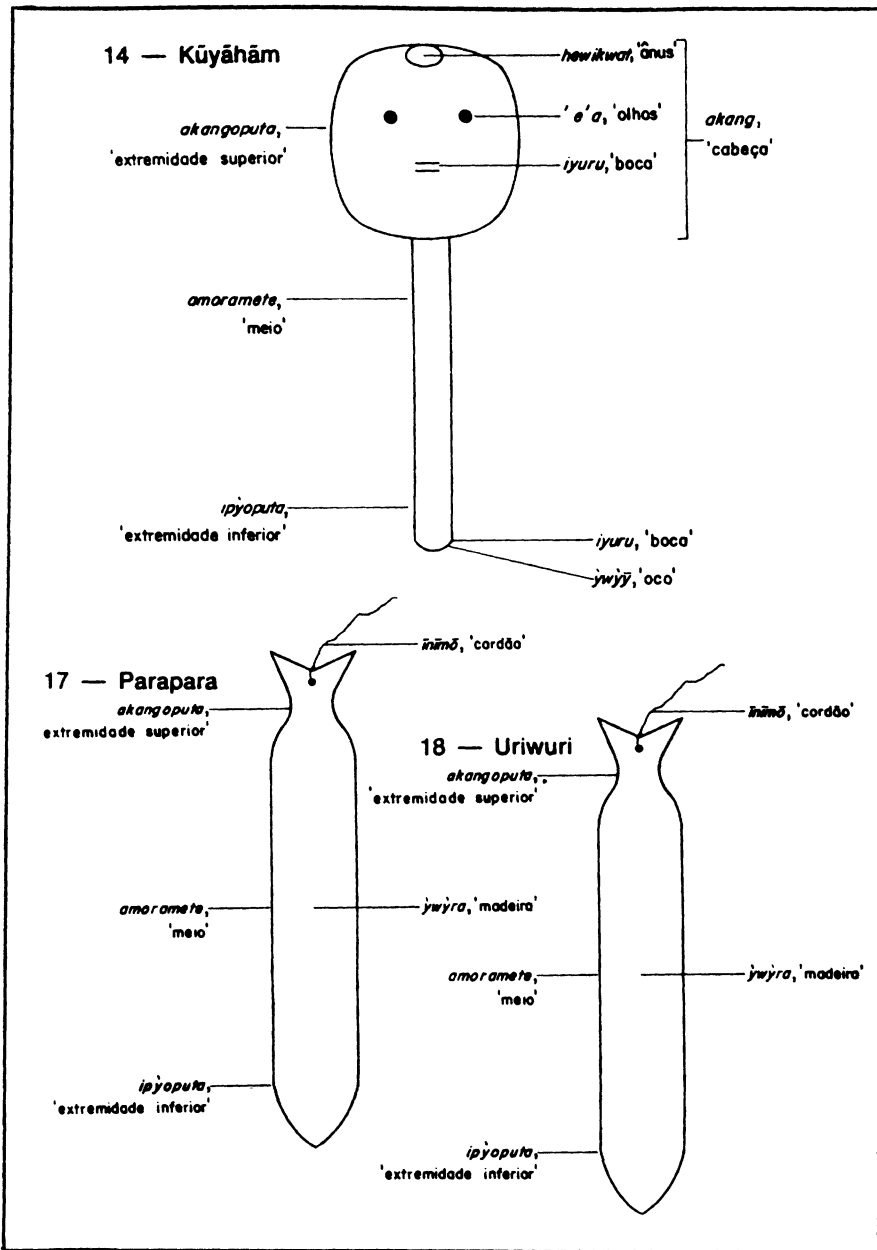


12 — Kūyāhapī

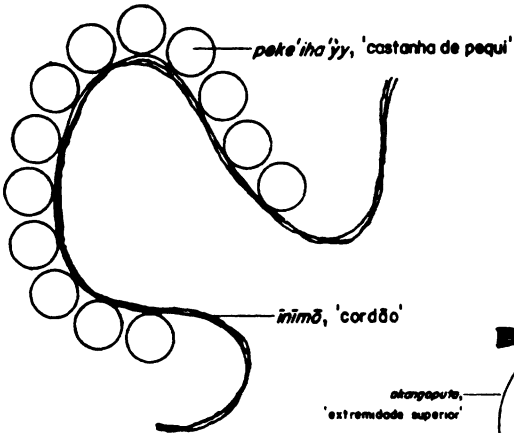


13 — Arikamō

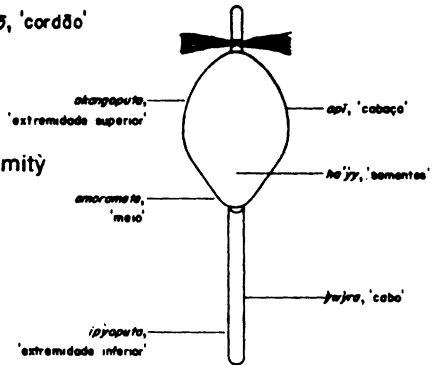




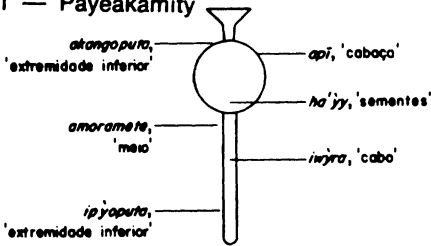
19 — Yaku'iakāmity



20 — Yakokoakāmity



21 — Payeakāmity



22 — Kwaryrakāmity

