

# Identidade, gênero e música nos cantos funerários Javaé\*

Sônia Regina Lourenço\*\*

## 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 destes cantos como composições improvisadas, música vocal e narrativas musicalizadas inscritas num processo performativo que sintetiza identidades de gênero, nostalgia, saudade e dor.

## Palavras-chave

Cantos; gênero; identidade; Javaé

## 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 synthesizes gender identities affections such as nostalgia, longing and pain in exteriorized sound poetic forms.

## Keywords

Chants; gender; identity; *Javaé*

ESTE TEXTO ABORDA O CANTO FUNERÁRIO DAS MULHERES JAVAÉ como um gênero musical emergente de contextos performativos. A socialidade dos *Itya Mahādu* (“o povo do meio”), como se autodenominam os Javaé, é constituída de gêneros musicais masculinos executados durante os rituais de iniciação dos meninos, o *Hetohokỹ* e *Hetowèkèrè*, e o ciclo ritual dos Aruanãs (*Irasò*), que envolve meninos e meninas. Os lamentos e choros, chamados de *iburu*, 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, p. 82-85), para quem a linguagem, como ato social, é uma instância poderosa de defesa, continuidade e manutenção ritual do universo. Os cantos funerários entrelaçam dor, emoção, mito e o processo de transformação dos mortos em outros.

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) e Bauman Briggs (1990, 1992, 1996). 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 que põem em evidência os aspectos destes cantos como composições improvisadas, música vocal e narrativas musicalizadas inscritas como atos performativos emergentes da vida social ameríndia.

Os Javaé se autodenominam *ItyaMahādu* (“o Povo do Meio”), descendentes diretos (*rikòkòrè*) do povo *Wèrè*, associado à matriz Jê-Bororo, e do povo *Kuratá nikehe*, associado à matriz Aruak, conforme a análise de Rodrigues (2008), e de muitos outros povos mencionados na narrativa mítica. Como os Karajá e os Xambioá, os Javaé são habitantes tradicionais da Ilha do Bananal – chamada por eles de *inỹolona* (“o lugar de onde surgiram os *inỹ*”) –, situada no vale do Rio Araguaia. Os *Itya Mahādu* são um

povo falante da língua Karajá, tronco Macro-Jê (MAIA, 1986, URBAN, 1992), com população de cerca de 1.400 pessoas, distribuídas em 13 aldeias <sup>1</sup>.

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, p. 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 quando era vivo e de sua trajetória em vida; cheias de saudade, pedem-lhe, sem transição, que se esqueça de seus parentes, pois esses não estão prontos para segui-lo, afinal, os mortos são “outros”. As mulheres Xavante executam o choro (canto) ritual *dawawa*, 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, p. 112-113, 2007), por sua vez, focaliza 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” (*màrè kati*), atestando a desnaturalização e a elaboração simbólica do canto (choro) nesta sociedade. O canto é ouvido pela aldeia inteira e a mulher passa a ser um agente englobador, 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, p. 440-441) observou que os choros masculino e feminino não são classificados com os mesmos elementos léxicos. O verbo chorar – *rasybina* – pode ser aplicado tanto para o masculino quanto para o feminino. O verbo *robureri* e o substantivo *ibru* (*iburu*, em Javaé) aplicam-se ao choro feminino, e o verbo *rahinyreri* e o substantivo *hii* aplicam-se exclusivamente ao choro masculino. No

---

<sup>1</sup> Canoanã, Wariwari, Txukodê, Wahuri, Imotxi, Txuiri, Boto Velho, São João, Barreira Branca, Barra do Rio Verde, Waritaxi, Wakòtyna, Boa Esperança.

choro feminino, o autor identificou a estrofe inicial como *sybina*, o canto em si, caracterizado por gritos, gemidos e soluços que expressam a emoção incontrolável do parente do morto. Enquanto que, na segunda estrofe, encontrou verbalizações significativas que sinalizam o sentimento pela perda do filho e, na terceira e última estrofes, identificou o lamento verbal constituído por uma sequência de frases intercaladas por um estribilho denominado *itō* (*tōō*, “o pênis dele”, em Javaé).

Os Javaé reconhecem o uso correto da linguagem que os distingue de outros seres sociais (índios e não-índios), de seres cosmológicos e as palavras “antigas”, as quais só as pessoas mais velhas sabem falar e conhecem seu significado. A linguagem é distintiva e marcadora da identidade e 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.

A tradição oral desse povo indígena é caracterizada por gêneros voco-sonoros, quais sejam: a fala cotidiana, as narrativas, a fala cerimonial e as canções<sup>2</sup>. 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 –, caracterizada pela inflexão de gênero masculino ou feminino. As mulheres falam usando a letra *k*, como em (*k*)*otuni* (tartaruga), e os homens falam *Otuni*, suprimindo a mesma letra. O segundo gênero compõe-se das “histórias antigas das avós”, chamadas de *lahiijyky*, as quais são narrativas que tratam de episódios acontecidos nos “tempos antigos ou no passado” (*juhu*) e são a matriz espaço-temporal em que mito e história se condensam. A “fala antiga”, *juhurybè*, 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 *Worosỹ*, grupo cerimonial presente no ritual musical *Hetohokỹ*. Eles são gente, andam com roupas cosmológicas e “entram” no corpo do *ixỹ* (“porco-queixada”), da *wyrari* (formiga correção) ou das *hemalala* (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 *Worosỹ Bero* (Rio dos *Worosỹ*). Quando chegam

---

<sup>2</sup> O conceito de gênero voco-sonoro é aqui considerado a partir da aceção de gêneros discursivos proposta por Mikhail Bakhtin (2000).

para o *Hetohokÿ*, 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 ao dos dançarinos mascarados que dançam e cantam como Aruanãs. Em outras palavras, usam as “roupas-corpos” do tempo mítico em que humanos e animais partilhavam de 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 chamado de *iburu*, executado pelas mulheres enlutadas durante todo o período prescrito, que pode durar de cinco a trinta 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 mito-cosmológica associada ao povo *Wèrè*, dos quais os Javaé se identificam como descendentes e aos quais atribuem 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 a pescaria e permaneceram escondidos, pois decidiram não brigar naquele momento. Foram buscar *Tabora Bedu*, dizendo que precisavam proteger-se do *aõni* (bicho) que devorava todos os peixes. Era *Wèrèhina*, descrito com corpo de onça e morto por uma flechada no meio do fígado, esturrando até cair. *Kuriwekuru*, esposa de *Wèrèhina*, foi até o corpo, arrancou a flecha e o levou até uma canoa. A mulher acusava *Ijaribedu* de ter matado seu marido. Logo, começou a chorar o *iburu* enquanto os homens *Wèrè* enterravam a onça.

“Wèrè Ijani Beradonani Ikabitihe Txuralokere”:

“Wèrè, vocês o mataram. Ele vai para o fundo das águas. O Sol está se indo embora”.

Assim que ela cantou, os *Wèrè* correram para longe, pois a mulher começou a xingá-los:

“Rahakuikui Rahakuikui Tuu inýderiderimý Tawanakutatenýteri Urena Warikòretyby Tirubunýtenýta”:

“Vocês estão mentindo. São sempre vocês que matam as pessoas. Vocês mataram o pai de meu filho”.

*Kuriwekuru* desenterrou o marido, colocou o corpo na canoa e o levou rio abaixo, cantando seu primeiro *iburu*:

### **Iumý**

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Ijaribedu Inýderiderimý Rawanakuta (palavra antiga) Kederihemý”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Ijaribedu Inýderiderimý Rawanakuta Kederihemý”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

### **Tõõ**

“Wèrè Wobedu Beradohonni Ikabitihe Txuralokereri”:

“Wèrè, vocês o mataram. Ele vai para o fundo das águas. O Sol está indo embora”.

Quando ela cantava seu *iburu*, espantava os *Wèrè* que se encontravam por perto. *Wèrè Wobedu*, *Ijaribedu* e *Wèrè Texibere* enterraram *Wèrèhina* pela segunda vez. E *Kuriwekuru* desenterrou-o novamente, colocou o corpo na canoa e cantou o segundo *iburu*:

### **Iumý**

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Wobedu Inýderiderimý Rawanakuta (palavra antiga sem tradução ) Kederihemý”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Wobedu Inýderiderimý Rawanakuta Kederihemý”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

### **Tõõ**

“Wèrè Wobedu Beradohoni Ikabitihe Txuralokereri”.

“Vocês me atrapalharam, o Sol está indo embora”.

Enquanto ela cantava, *Wobedu*, *Ijaribedu* e *Texibere* perguntavam “Minha avó, meu avô morreu? Então vamos te ajudar”. Enterraram o corpo de *Wèrèhina* pela terceira vez num lugar situado em direção abaixo do rio da aldeia antiga de *Wari Wari*. E *Kuriwekuru* desenterrou-o novamente, colocou o corpo na canoa e cantou o terceiro *iburu*:

### **Iumỹ**

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Wèrè Texibere Inỹderiderimỹ Rawanakuta (palavra antiga sem tradução) Kederihemỹ”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

“Naiê Kalokereri Naiê He Naiê Naiê Kalokereri Wèrè Texibere Inỹderiderimỹ Rawanakuta Kederihemỹ”:

“Só querem matar as pessoas boas”.

### **Tõõ**

“Wèrè Texibere Beradohoni Ikabitihe Tiralokere”:

“Wèrè, vocês o mataram. Ele vai para o fundo das águas. O Sol está indo embora”.

Segundo *Tèwaxi*, para todo *inỹ* (gente) que morre, seus parentes devem cantar o *iburu* de *Kuriwekuru*: “assim que estamos perto de morrer, com a respiração (*èle*) fraca”. O *iburu* deve conter a expressão *Èle Rahukere Iðho*, 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 dos 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 musical e a linguagem mítica. 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, p. 20).

Considerados em sua expressividade musical, os cantos *iburu* apontam para a interação entre narrativa mítica e música da perspectiva mais abrangente definida por J. Blacking (1995), de música 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).

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. Ao solicitar autorização da família e do xamã para gravar os cantos, os Javaé disseram que 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 daquela senhora, fiquei posicionada num banquinho bem perto de sua casa, escutando e anotando alguns aspectos que chamavam minha 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. *Téwaxi*, colaborador de minha pesquisa na tradução dos mitos, língua e 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 wadèkèroimỹhỹri | 6. Eu tenho dó de minha mãe            |
| 7. Nadi kiekie          | 7. Única que perdi                     |

#### **Tõõ**

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| 8. Waixibohõararubunỹrenỹra | 8. Foram os primos que a mataram                                      |
| 9. kakỹnỹherexitykyra       | 9. E agora que a mataram, onde estão eles?<br>Trocaram de pele/corpo? |

#### **Iumỹ**



- |     |                      |   |
|-----|----------------------|---|
| 10. | Nadi kiekie          | 10. Única que perdi                     |
| 11. | Nadi waribirorora    | 11. Minha mãe morreu para mim           |
| 12. | Nadi kiekie          | 12. Única que perdi                     |
| 13. | Nadi waribirorora    | 13. Minha mãe deitou e não levanta mais |
| 14. | Nadi kiekie          | 14. Única que perdi                     |
| 15. | Nadi wadèkèroimýhýri | 15. Eu tenho dó de minha mãe            |
| 16. | Nadi kiekie          | 16. Única que perdi                     |

**Tõõ**

- |     |                          |   |
|-----|--------------------------|---|
| 17. | Waixibohðararubunýrenýra | 18. Foram os primos que a mataram                                   |
| 18. | kakýnýherexitykyra       | 19. E agora que a mataram, onde estão eles? Trocaram de pele/corpo? |

**Iumý**

- |     |                      |   |
|-----|----------------------|---|
| 19. | Nadi kiekie          | 19. Única que perdi                     |
| 20. | Nadi waribirorora    | 20. Minha mãe morreu para mim           |
| 21. | Nadi kiekie          | 21. Única que perdi                     |
| 22. | Nadi waribirorora    | 22. Minha mãe deitou e não levanta mais |
| 23. | Nadi kiekie          | 23. Única que perdi                     |
| 24. | Nadi wadèkèroimýhýri | 24. Eu tenho dó de minha mãe            |
| 25. | Nadi kiekie          | 25. Única que perdi                     |

**Tõõ**

- |     |                          |   |
|-----|--------------------------|---|
| 26. | Waixibohðararubunýrenýra | 26. Foram os primos que a mataram                                   |
| 27. | kakýnýherexitykyra       | 27. E agora que a mataram, onde estão eles? 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 da morte do filho de *Kurania*, chefe ritual (*ixýtyby*) do *Hetohoký*, traduzido como o ritual da “Casa Grande”. *Lakyny* faleceu em decorrência de uma infecção causada por hepatite. Entretanto, para muitos Javaé, a morte do rapaz foi causada por feitiço de xamã de outra aldeia. Durante os vinte e um dias de luto, acompanhei os cantos e lamentos da mãe e da esposa do morto, escutando esses cantos e o modo protocolar de como as pessoas da família e de outros parentes escutavam-nos. No momento em que gravava em vídeo uma entrevista com *Kuraniá*, sua esposa começou a cantar o *iburu* dentro de casa. Abaixo, transcrevo um trecho do canto feito com a colaboração de *Téwaxi*:

**Iumý**

- |    |                        |                                    |
|----|------------------------|------------------------------------|
| 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 Derawý Rikòre   | 4. O filho de minha querida morreu |
| 5. | Waderina Rikòre Rurura | 5. Meu querido filho que morreu    |

**Tõõ**

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

**Iumý**

- |    |                        |                             |
|----|------------------------|-----------------------------|
| 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 que morreu
<b>Tõõ</b>	
13. Wadeke Waribi Ruru	13. Morreu para mim.
<b>Iumỹ</b>	
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 que morreu
<b>Tõõ</b>	
19. Wadeke Waribi Ruru	19. Morreu para mim.

A expressão *Kie kie* é um vocalize referente ao afeto entre os parentes e à relação de proximidade de alguém que está desaparecendo. É equivalente ao *He He Hỹ* das canções de Aruanã, vocalizes 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, ou filhos de seus irmãos ou irmãs, reais ou classificatórios.

A primeira estrutura do *iburu*, classificada como *iumỹ* (o corpo dele), é permanente e não sofre alterações na composição melódica; enquanto a segunda, chamada de *tõõ* (o pênis dele), pode ser alterada de acordo com o evento e o improviso da cantora. A mudança ou a permanência da estrutura do *iburu* de uma cantora vai depender para quem ela está cantando. Cada uma delas é conhecida pelo seu estilo próprio de cantar, pela marca de sua criatividade e pela sua qualidade vocal. O *iburu* é classificado como tendo a mesma estrutura ternária das canções de Aruanã, *iumỹ* (o corpo dele), *tõõ* (o pênis dele) e *ranorã* (a cabeça do pênis).

O reconhecimento do acusado ou sobre quem ela está cantando é identificado na segunda estrutura do canto, respectivamente o meio da canção, *tõõ*. O canto é executado em diversas ocasiões: quando se supõe que o filho esteja perdido, quando se lembram da morte de um parente, mas, principalmente, nos eventos de morte e período 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 *inỹ* 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 e 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, 1991), 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 de 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 e/ou improvisados, constituindo, assim, a identificação entre o *iburu* (canto) e a mulher cantora. Naveira (2007, p. 75-77) identificou que o complexo musical *yama yama* dos *Yaminahua*, povo de língua Pano do sudoeste amazônico, “falava da vida do intérprete e da memória das pessoas a quem, de alguma forma, eram dedicados”. Esses cantos dividem-se 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. Tal combinação abrange a música em sua estrutura

estilística, melódica, paralelística e narrativa, pois os cantos são compostos pela experiência social do morto ou pela ausência de parentes que moram em outras localidades ou outras aldeias/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 desses 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, p. 244-288), a ideologia “ocidental” sobre as relações de gênero associa a emoção com a irracionalidade, a subjetividade, o caótico e outras características naturalizadoras do social, classificando as mulheres como gênero emocional e a crença cultural que reforça a 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, eles 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 de possíveis causas de sua morte (LOURENÇO, 2009, p. 317), sentimentos coletivamente compartilhados. Para além do contexto das sociedades ameríndias, o estudo de Seremetakis (1991) sobre as performances dos cantos funerários das mulheres Maniat realça a importância da dimensão tanto estética quanto 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, p. 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) e 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 em comum acerca 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) e a ausência de um destinatário real, o que torna o ritual um lamento monológico aberto, embora de caráter público.

Este 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 quanto 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, assim como os homens ao plano da cultura.

A etnografia acerca dos cantos funerários entre os Javaé aponta para 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 das canções, da estrutura ternária, da definição dessa estrutura como sendo parte de um corpo, da 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 identifica-se com o sentido sonoro e que o diferencia dos outros gêneros de fala é *wii* (bom, belo, bonito), compondo expressões da linguagem indígena que se referem 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, “constituem um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes (tipicamente na *longue durée*) em que artes e a artisticidade desempenham papéis absolutamente cruciais” (BASTOS, 2001; 2007, p. 295). A noção de artisticidade é compreendida como “um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir e 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 formas expressivas da artisticidade e da crítica social ameríndia, desnaturalizados, como propôs Vanessa Lea (2004) para os Kayapó, de uma expressão emocional circunscrita ao domínio da natureza ou do espaço doméstico. Na narrativa mito-cosmológica, as mulheres estão associadas à alteridade e aos processos de transformação, como mostram 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 trinta anos, e 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 o “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, p. 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 70 e 80 deu-se por vários fatores que compõem um quadro explicativo dessa realidade. Trata-se da hegemonia da perspectiva masculina nas ciências sociais; do desconhecimento de muitas sociedades indígenas; e dos fatores culturais das próprias sociedades até então estudadas, que marcaram os olhos dos etnógrafos como o espaço doméstico (do cuidado com as crianças à produção de comida e ao cuidado da casa) associado às mulheres, e o espaço público como exclusivo do mundo dos homens (a casa dos homens, suas atividades de caça e guerra, e a proibição de instrumentos sagrados às mulheres).

As pesquisas realizadas pelo projeto Harvard Central Brazil (HCB) sobre sociedades Jê-Bororo, representadas por David Maybury-Lewis, Da Matta e Melatti (1979), pautaram-se nas categorias dualistas público x privado como ponto central de suas análises sobre a organização social e parentesco, rituais, corpo e pessoa. Para

Lasmar (1999), na produção americanista dos anos 70 e 80, a questão do gênero esteve associada ao antagonismo 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 *kawoká* e os cantos *iamurikuma* possuem uma raiz musical comum que marca os limites dos papéis de gênero, ou seja, a questão colocada pela música de *iamurikuma* e pelo instrumental *kawoká* não está relacionada nem à dominação masculina nem à hierarquia sexual. Na análise do complexo *imaurikuma-kawoká*, a autora identifica no ritual *iamurikuma* uma série de cantos chamados *kawokakuma* com semelhanças musicológicas com as peças das flautas. Os cantos *kawokakuma* seriam uma contrapartida das flautas, que excluem as mulheres (MELLO, 2005, p. 96-142).

Para muitas sociedades ameríndias, as formas expressivas das artes não são propriedades apenas dos seres sociais. Para os Javaé, as músicas, danças e máscaras não são consideradas propriedade dos homens, mas dos Aruanãs, seres cosmológicos habitantes do “fundo das águas” (*Berhatxi*) ou de “dentro da barriga do céu” (*Biuwètyky*). De acordo os exegetas Javaé, a divisão musical da canção é ternária: *iumỹ*, *tõõ* e *ranõra*, respectivamente, “o corpo, o pênis e a cabeça do pênis dele”, a partícula *i* sempre apontando 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 pela 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. Esta forma de comunicação em que os homens cantam para as mulheres é identificada também entre os Kisêdjê (Suyá), povo de língua Jê do Alto Xingu. Anthony Seeger (2004) mostra que os homens Kisêdjê 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 lhes 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 –, e não as abracem, devido ao significado sexual do abraço. Entretanto, os homens podem cantar para suas irmãs sem ir às 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 *ethos* e visão de mundo, considero a dança de Aruanã um grande teatro mito-cosmológico que fazem para si mesmos. Em outras palavras, é 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 versificação. Na acepção de Urban (1988), paralelismo “é uma forma de repetição, metáfora máxima da eterna recriação, de continuidade que perpassa o presente” (tradução minha). Esse efeito, assim como 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 e a entonação da voz difere da fala cotidiana ao mostrar na estrutura inteira do canto funerário uma linha melódica ascendente e descendente com vogais prolongando-se em glissando no meio e no final dos cantos.

Os lamentos, a tristeza e a saudade musicalizados pelas mulheres são recontextualizados, engendrando comentários sobre o social, sendo 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, consideradas socialmente apropriadas na exteriorização das



afecções humanas coletivas, assim como a aceitabilidade da crítica social das mulheres cantoras. Quando uma mulher anuncia seu canto, emitindo uma vogal em linha melódica ascendente, toda a aldeia sabe que algo trágico aconteceu e, assim, isso 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. Elas 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 – logra destacar 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 na qualidade de acusação.

Charles Briggs mostra, 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 (1993, p. 930; 1996, p. 96). O autor sugere 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 recepção desse gênero verbal-musical na vida social como um todo. Os homens *Warao*, como os Javaé, são os ouvintes que compartilham dos sentimentos, pensamentos e trajetória do morto, os quais estão sendo cantados 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. Ao mesmo tempo em que reconstruem coletivamente uma biografia do morto e as histórias dos conflitos, criam suas próprias biografias coletivas.

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 o poder de atuação na esfera da socialidade e da política.

O campo indexical do sistema cancional Javaé (canções de Aruanã e cantos femininos), ao incluir marcadores dêiticos, como pessoas, lugares, eventos, tempo e espaço, afetos, emoções e sentimentos, estabelece tanto conexões indexicais quanto 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 e Bauman (1996, p. 90) a função principal de “recontextualização” no nível da produção e recepção do discurso e 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 descontextualizar e recontextualizar os gêneros verbais e musicais.

Se os Aruanãs são agentes do processo de descontextualização e recontextualização ao iniciarem-se 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 seus sentimentos de forma musical. O *iburu* é uma forma poética feminina que transforma sentimentos coletivos em música.

## Referências

- AUSTIN, J. *Quando Dizer é Fazer*. Palavras e Ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life, in: *Annual Review of Anthropology* (19): 59-88, 1990.

\_\_\_\_\_. Genre, intertextuality, and social power, in: *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2):131-172, 1992.

\_\_\_\_\_. Género, intertextualidade y poder social, in: *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Vol. 11:78-108, 1996.

BRIGGS, Charles. Personal Sentiments and Polyphonic Voices, in: *Warao Women's Ritual Wailing: Music and Poetics in a Critical and Collective Discourse* in: *American Anthropologist*, New Series, vol. 95 (4): 929-957, 1993.

CIHODARIU, Miriam. Narratives as instrumental research and as attempts of fixing meaning. The uses and missues of the concept of narratives, in: *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*. V. 3 (2): 27-43, 2012.

FORTUNE, David Lee. Gramática Karajá: um estudo preliminar em forma de transformacional. *Série Linguística* 1: 101-161. Brasília Summer Institute of Linguistics. Versão online (1970), 1973.

HILL, Jonathan D. *Keepers of the Sacred Chants*. The poetics of ritual power in na Amazonian Society, 1993.

\_\_\_\_\_. Musicalizando o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela) In: Albert, B. & Ramos, A. (Orgs.) *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara/Koogan, 1989.

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

\_\_\_\_\_. Dialogicidade, conflito e memória na etnohistória dos Siona. In: FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana (orgs.). *Donos da palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2007a, p. 17-40.

\_\_\_\_\_. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *ILHA. Revista de Antropologia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 8, nº 1 e 2 (2006), 2008. p.162-183.

LASMAR, Cristiane. Mulheres Indígenas: representações, in: *Revista de Estudos Feministas*. Vol. 7, n. 1 e 2. CFCH/UFSC; IFCS/UFRJ. p. 143-156, 1999.

\_\_\_\_\_. *De Volta ao Lago de Leite. Gênero e Transformação no Alto Rio Negro*. São Paulo: Ed. Unesp/ISA/NUTI, 2005.

LEA, Vanessa R. 1999. *Desnaturalizando Gênero na Sociedade Mebengôkre*, in: *Revista de Estudos Feministas*. Vol. 7, n. 1 e 2. CFCH/UFSC; IFCS/UFRJ. p. 176-194.

LEA, Vanessa. *Mebêngôkre Ritual Wailing and Flagellation: A Performative Outlet for Emotional Self-Expression*<sup>1</sup>. Indiana, 21, 2004, p.113-125.

- LEA, Vanessa & TXUKARRAMÃE, Bêribêri. Um aula de choro cerimonial Mëbêngôkre, in: CABRAL, Ana Suely Câmara; RODRIGUES, Aryon Dall' Ignã. (orgs.). *Línguas e Culturas Macro-Jê*. Brasília: Editoria da Universidade de Brasília: FINATEC, 2007.
- LUTZ, Catherine. Emotion, Thought, and Estrangement: Emotion as a Cultural Category. *Cultural Anthropology*. Vol. 1 (3): 287-309, 1986.
- MAIA, Marcus A. R. *Aspectos Tipológicos da Língua Javaé*. Dissertação de Mestrado em Letras (Linguística). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.
- MAYBURY-LEWIS, David. *Dialectical Societies: The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- MELLO, Maria Ignês C. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC, 2005.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado, PPGAS, USP, São Paulo, 1990.
- \_\_\_\_\_. A música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul. *Mana*. 13 (2): 293-316, 2007.
- NAVEIRA, Miguel Alfredo Carid. A memória biográfica dos Yaminahua e a quarta dimensão do social, in: FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana. (orgs.). *Donos da Palavra*. Autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2007.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *O Povo do Meio. Tempo, Cosmo e Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia Social, UnB, Brasília, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Caminhada de Tanyxiwè: Uma Teoria Javaé da História*. Tese de Doutorado. The University of Chicago, Illinois, 2008. Versão em língua portuguesa, gentilmente cedida pela autora.
- SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348. Traduzido de MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction*. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2008 [1992]. p. 88-109.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge University Press, 2004 [1987].
- SEREMETAKIS, C. Nadia. *The Last Word*. Women, death, and divination in Inner Mani. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- SHERZER, Joel. *Formas del Habla Kuna. Una perspectiva etnografica*. Ediciones Abya-Yala, Movimiento Laicos para América Latina, 1992.
- TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass; Harvard University Press, 1985, p. 123-166.
- TORAL, André. *Cosmologia e sociedade Karajá*. Dissertação (Mestrado) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992a.
- URBAN, G. & SHERZER, J. (orgs.). *Native South American Discourse*. Berlim, Mouton de Gruyter, 1996.

URBAN, Greg. Ritual Wailing in Amerindian Brazil, in: *American Anthropologist*. New Series, Vol. 90 (2): 385-400, 1988.

\_\_\_\_\_. A História da cultura brasileira segundo as línguas nativas, in: Carneiro da Cunha, M. (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Discourse-centered approach to culture: native South Americans myths and rituals*. University of Texas Press, 1991.

---

\* Artigo recebido em 15/04/2013 e aprovado em 20/10/2013.

\*\* Professora Adjunta do Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT. Graduada (Licenciatura e Bacharelado) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (1999). Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (2001). Coordenadora do Museu Nacional de Imigração e Colonização da Fundação Cultural de Joinville, desenvolvendo projetos e ações em gestão museológica, políticas públicas e patrimônio cultural (2009-2011). Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Sócia-efetiva da Associação Brasileira de Antropologia – ABA. Na UFMT, tem desenvolvido projetos de pesquisa e extensão com comunidades quilombolas de Chapada dos Guimarães, Mato Grosso. Tem experiência na área de Etnologia Indígena, Antropologia da Música, Antropologia Afro-Brasileira, Antropologia da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, ritual e performance, patrimônio cultural e museus, etnicidades e relações de gênero.