



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
LICENCIATURA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CANTO INY-KARAJÁ: EDUCAÇÃO, COSMOLOGIA E IDENTIDADE

GUSTAVO FURLANETO SILVA

Goiânia
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS FACULDADE DE
CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as):

GUSTAVO FURLANETO SILVA

Título do trabalho: CANTO INY-KARAJÁ: EDUCAÇÃO, COSMOLOGIA E IDENTIDADE

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento

SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho**, **Professor do Magistério Superior**, em 11/12/2025, às 19:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Furlaneto Silva, Discente**, em 15/12/2025, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5781517** e o código CRC **8CAA7769**.

Referência: Processo nº 23070.058768/2025-19

SEI nº 5781517



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
LICENCIATURA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CANTO INY-KARAJÁ: EDUCAÇÃO, COSMOLOGIA E IDENTIDADE

GUSTAVO FURLANETO SILVA

Monografia apresentada
como pré-requisito para
a aprovação na
disciplina Trabalho
Final de Curso 2, do
Curso de Licenciatura
em Ciências Sociais da
Faculdade de Ciências
Sociais.

Orientador: Dr. Manuel Ferreira
Lima Filho

Goiania
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Furlaneto Silva, Gustavo

Canto Iny-Karajá [manuscrito] : Educação, Cosmologia e Identidade / Gustavo Furlaneto Silva. - 2025.

147 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Ciências Sociais, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Etnomusicologia. 2. Iny-Karajá. 3. Cosmologia. 4. Educação. 5. Identidade. I. Lima Filho, Manuel Ferreira, orient. II. Título.

CDU 572.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao quinto dia do mês de dezembro de 2025, às 9h00 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “ CANTO INY-KARAJÁ: EDUCAÇÃO, COSMOLOGIA E IDENTIDADE”, de autoria de **Gustavo Furlaneto Silva**, do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho(FCS/MA) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Dra. Mônica Thereza Soares Pechincha membro 1 (FCS) e do Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira membro 2 (UFRJ/Museu Nacional). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez) , tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho , Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2025, às 18:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#) .



Documento assinado eletronicamente por **Monica Thereza Soares Pechincha , Professora do Magistério Superior**, em 06/12/2025, às 08:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#) .



Documento assinado eletronicamente por **EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA , Usuário Externo**, em 12/12/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#) .



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5781512** e o código CRC **37DA1866**.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como o canto/choro, na cultura Iny-Karajá, articula processos educacionais, cosmológicos e identitários, tomando como foco central a análise de um canto do *Ijasò Ijareheni*, o *(K)Otu*. A partir de uma perspectiva etnomusicológica, o trabalho se baseia em revisão bibliográfica, experiência de campo na aldeia *Hawalò* - Santa Isabel do Morro (TO) e entrevistas semiestruturadas com interlocutores Iny. Os resultados revelam a centralidade do sistema *ibru* – compreendido como um complexo sistema de expressão sentimental sonorizada – para a dinâmica do dualismo de gênero na sociedade Iny. Diferente de uma simples oposição, o *ibru* se configura como um eixo que articula e complementa as expressões vocais masculinas e femininas, integrando humanos e não-humanos em diferentes contextos rituais e ciclos de vida. A análise do canto revela suas articulações com relações ecológicas (Iny-tracajás), educacionais (orientações sobre cuidado e autonomia) e cosmológicas (humanos/não-humanos). Conclui-se que a música Iny-Karajá é um catalisador de processos sociais fundamentais, atuando na produção de corpos, na transmissão de saberes, na manutenção da memória e na (re)produção da identidade Iny, indissociável da relacionalidade e do dualismo de gênero que estrutura sua sociedade.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Iny-Karajá. Cosmologia. Educação. Identidade.

RESUMEN

Esta investigación analiza cómo el canto/llanto, en la cultura Iny-Karajá, articula procesos educativos, cosmológicos e identitarios, tomando como foco central el análisis de un canto del Ijasò Ijareheni, el (K)Otu. A partir de una perspectiva etnomusicológica, el trabajo se basa en una revisión bibliográfica, experiencia de campo en la aldea Hawalò - Santa Isabel do Morro (TO) y entrevistas semiestructuradas con interlocutores Iny. Los resultados revelan la centralidad del sistema ibru – entendido como un complejo sistema de expresión sentimental sonorizada – para la dinámica del dualismo de género en la sociedad Iny. A diferencia de una simple oposición, el ibru se configura como un eje que articula y complementa las expresiones vocales masculinas y femeninas, integrando humanos y no-humanos en diferentes contextos rituales y ciclos de vida. El análisis del canto revela sus articulaciones con relaciones ecológicas (Iny-tracajás), educativas (orientaciones sobre cuidado y autonomía) y cosmológicas (humanos/no-humanos). Se concluye que la música Iny-Karajá es un catalizador de procesos sociales fundamentales, actuando en la producción de cuerpos, en la transmisión de saberes, en el mantenimiento de la memoria y en la (re)producción de la identidad Iny, inseparable de la relacionalidad y del dualismo de género que estructura su sociedad.

Palabras clave: Etnomusicología. Iny-Karajá. Cosmología. Educación. Identidad.

AGRADECIMENTOS

Deveria haver uma disciplina específica para se estudar as implicações positivas e negativas dos agradecimentos numa monografia de fim de curso. Antes de escrever este trabalho, já havia uma espécie de disputa sobre quem seria agradecido primeiro, de que forma e quais pessoas teriam os melhores adjetivos associados a seu nome.

Em primeiro lugar, devo agradecer à Universidade Federal de Goiás, à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE-UFG), à Faculdade de Ciências Sociais, à Faculdade de Educação e ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Instituições que me acolheram e tornaram possível minha formação no ensino superior e este trabalho.

Sokrowè Karajá, Wahuá Karajá, Mairu Kuady foram pesquisadores importantes que concordaram em participar desse meu processo de aprendizagem. Sou imensamente grato à receptividade e simpatia em nossas interações. Waxiaki Karajá abriu as portas da escola Maluá para oficinas etnográficas, e se não fosse por isso, essa pesquisa seria completamente outra. Agradeço imensamente.

Kaimotè Kamayurá, Ixysé Karajá e Jully Javaé foram pessoas muito importantes nesse processo, entre risos, lágrimas de emoção com as histórias e piadas maravilhosas conheci um ambiente de uma amabilidade indescritível. Obrigado.

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho foi um orientador ímpar, que com poucas palavras modificou meus pensamentos e impressões sobre os rumos do trabalho diversas vezes. Agradeço imensamente a proximidade, paciência, confiança e a antropologia da amizade. Suas orientações sempre respeitadas e bem humoradas tornaram esse trabalho mais leve. Muito obrigado.

Lucas Veloso Yabagata e Diego Teixeira Mendes, meus irmãos mais velhos. Agradeço a amizade e confiança de vocês, os conselhos importantes que corroboram para meu desenvolvimento humano e profissional. Obrigado pelo carinho e por essa relação de ensino/aprendizagem constante desde minha entrada no LabArq. Devo a vocês grande porcentagem de meu desenvolvimento acadêmico. Sem os cafês e cigarros este trabalho não chegaria neste ponto de desenvolvimento.

Ao pessoal do Laboratório de Arqueologia do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás: Joanne Ester, Ronilson Cordeiro, Tatyana Beltrão, Bárbara Freire, Juliana Romualdo e Rafael Lemos. Obrigado pelo trabalho compartilhado, a interdisciplinaridade do

laboratório e a grande bibliografia etnológica e arqueológica, que contribuíram para uma perspectiva crítica e curiosa sobre a realidade social.

Dona Andreia e Seu Tito, “pai e mãe, ouro de mina”. Obrigado por todo suporte, mesmo longe, vocês sempre se fazem presentes (*gifts*).

Por último, e mais importante, Susana Santos Gomes, musa das músicas de meus cantos. Se não fosse por você seria menos formado e menos feliz. Eu te agradeço imensamente por topar essa empreitada com duas crianças malucas agraciando o processo árduo de formação. Eu te amo e dedico este trabalho a você.

Apoema e Açucena, minhas filhas. Espero que um dia vocês possam ler este trabalho, e muitos outros, além de escrever os de vocês. Amo vocês meus pequenos caranguejos gigantes.

Sumário

AGRADECIMENTOS.....	4
GLOSSÁRIO.....	8
INTRODUÇÃO.....	11
JUSTIFICATIVA.....	14
METODOLOGIA.....	18
VAMOS FAZER UM FILME?.....	23
(K)OTU: UM CANTO DO IJASÒ IJAREHENI.....	29
IBRU: UM BLUES OUTRO.....	45
WIU x IBRU: A PRODUÇÃO DE UM NÓ(S).....	54
FINALE?.....	61
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS.....	69
Áudio da execução do canto.....	69
Áudio da transcrição do canto.....	69
Entrevista com Sokrowé Karajá - parte 1.....	69
Entrevista com Sokrowé Karajá - parte 2.....	73
Entrevista com Wahuá Karajá.....	91
Entrevista com Mairu Kuady.....	112

Índice de Figuras

Figura 1. Desenho de Kubei Karajá do Ijasò Ijareheni	18
Figura 2. Dança do Ijasò Ijareheni com as Ijadòòma	19
Figura 3. Transcrição do canto (K)Otu	24
Figura 4. Escala 1.	25
Figura 5. Escala 2.	25
Figura 6. Transcrição do Aytai.	26
Figura 7. Transcrição 1 de Brígido.	29
Figura 8. Transcrição 2 de Brígido.	29
Figura 9. Transcrição de Hii	35
Figura 10. Sistema <i>Ibru</i> .	39

GLOSSÁRIO

Aõni: Seres não-humanos, espíritos que povoam o cosmos Iny e interagem com a aldeia através do *hári*.

Aõni-aõni: Coletivo de seres não-humanos que interagem com o *hári*.

Aruanã: Termo pelo qual os *tori* (não-indígenas) se referem aos *Ijasò*. É também um peixe (*Osteoglossum bicirrhosum*).

Bèè: Água.

Berhatxi: Origem dos Iny, dimensão inferior, abaixo das águas do *Berohokỹ*.

Berohokỹ: Rio Araguaia

Hàri: Pajé ou xamã. Figura central na comunicação com os seres não-humanos e nos rituais.

Hetohokỹ: Ritual de iniciação masculina. Também chamado de "festa da Casa Grande".

Hetokrè: Casa pela metade; Casa dos homens. Espaço ritual e social central para os homens iniciados.

Hii: Choro ritual masculino. Uma das categorias do sistema *ibru*.

Ibru: Sistema sonoro-musical que envolve a expressão sentimental associada às lágrimas. Inclui tanto o choro ritual feminino (como o *rotèrè*) quanto manifestações masculinas (como o *hii*) e os "grandes choros" solenes (*ibruhukỹ*).

Ibruhukaná: O lugar onde o *ibruhukỹ* acontece.

Ibruhukỹ: "Grande choro". Refere-se a cantos/choros solenes e específicos, restritos a momentos e pessoas específicas (ex.: iniciação, tatuagem, primeira menstruação).

Ijadòoma: Acompanhantes femininas dos *Ijasò* em suas danças.

Ijasò: Seres ou entidades cosmológicas, manifestações que visitam a aldeia através dos homens no *hetokrè*. São ao mesmo tempo "espíritos" e também o peixe Aruanã (*Osteoglossum bicirrhosum*). Cada *Ijasò* tem nome, vestimenta, grafismo, plumária, canto e dança específicos.

Ijasòheto: Casa de Aruanã, também chamada de *hetokrè*, mas com referência principal à morada dos *Ijasò*.

Ijareheni: Uma classe específica de *Ijasò*, considerado um dos mais velhos (*matuari*). Caracteriza-se por suas roupas de palha preta e por ser o único *Ijasò* que possui *ibruhukỹ*.

Ijoi: No dialeto masculino, significa "pátio dos homens", onde fica localizado o *hetokrè*. Equivale ao *ixy* do dialeto feminino.

Iny: Literalmente "nós" ou "nós mesmos". Autodenominação do povo Karajá.

Iny ribé: A língua do povo Iny-Karajá.

Irasò ube: "Estrada de Aruanã". O caminho percorrido pelos *Ijasò* do *Ijasòheto* até a aldeia.

Iumy: "O corpo". Categoria que designa o tema A primeira parte de um canto de *Ijasò*.

Ixy: 1. No dialeto feminino, refere-se à comunidade e ao espaço doméstico. 2. No dialeto masculino, significa 'porcão-do-mato' (*Tayassu pecari*).

Iòraruná: "A entrada". Categoria que designa a introdução de um canto de *Ijasò*, antes do *Iumy*.

Jyrè: Menino em processo de iniciação no *hetohokỹ*. Representa a ariranha.

(K)Anysiwè / Tanyxiwè: Demiurgo, herói e *trickster* da mitologia Iny. Roubou o Sol e instituiu o tempo. Em um mito, rouba a música dos Jacu-ciganos para os Iny.

(K)Otu: Tracajá (*Podocnemis unifilis*) animal presente no rio Araguaia, muito importante para alimentação dos Iny-Karajá.. Nome de um canto específico do *Ijasò Ijareheni* analisado no trabalho.

(K)Otuni: Tartaruga (*Podocnemis expansa*), animal presente no rio Araguaia, muito importante para alimentação dos Iny-Karajá.

(K)Uni: Seres cosmológicos, uma categoria de não-humanos perigosa e medonha.

Lateni: Uma classe de *Ijasò* conhecida por acompanhar os outros, atuando como uma espécie de guarda. Não possui *wiu*, emite gritos e assusta as crianças.

Nawii: Pássaro, ave.

Rotèrè: Choro ritual feminino, geralmente associado a uma mulher mais velha. Uma das manifestações do *ibru*.

Roburèri: A menina/mulher está chorando. Também usado para se referir ao canto de pássaros. Uma das manifestações do *ibru*.

Rahinarèri: O menino/homem está chorando. Uma das manifestações do *ibru*.

Rasỹbinarèri / Rasỹbinarènrèri : Intenso choro coletivo, (que graças ao tempo verbal “*rèri*” está acontecendo); pode envolver homens e mulheres, ou até grupos de animais. Indica uma intensidade sentimental e numérica maior em relação ao choro individual e ritual. O segundo termo possui um aditivo em relação ao primeiro, *-rènyĩ*, o que atribui ao significado da ação ainda mais intensidade.

Rawikunỹkre / Rawiunỹkre: Vai cantar. O verbo cantar.

Tireheni: Uma classe de *Ijasò*, considerado o "avô" dos Iny e dos Aruanã. Não canta, mas orienta e protege.

Tòò: Tronco de árvore que é objeto de disputa no *hetohokỹ*.

Tõõ: Pênis.

Tori: Não-indígena, branco.

Txauhi: Uma classe de *Ijasò* que canta sem o maracá.

Weru: 1. Uma classe de *Ijasò*; 2. Nome do maracá, instrumento musical.

Wiu: Música, canto; cantos executados pelos homens, tanto como *Ijasò*, quanto como *Worosy*.

Wouù: Seres cosmológicos, uma categoria de não-humanos que faz referência aos Tapirapé.

Worosy: "Espíritos dos mortos". Seres cosmológicos que participam dos rituais como no *hetohokỹ*.

Woddy: Palavra para se referir a barulho, ruído.

INTRODUÇÃO

Minha aproximação à música Iny-Karajá surgiu graças ao incentivo de amigos e colegas do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, que sabiam da minha formação musical, onde apontaram que seria muito agradável associar tal formação à antropologia. Graças a isso, pude ter acesso a gravações de cantos dos *Ijasò*, acesso a materiais audiovisuais dos rituais, objetos e fotografias das coleções Iny-Karajá do MA/UFG (abreviação de Museu Antropológico) e de outros museus, dentre outras documentações relativas à cultura Iny-Karajá.

Ao ter contato com o Projeto Guri, em Cerquillo (SP) - minha cidade natal - e com o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos de Tatuí, tive uma educação musical muito específica, que habitava na articulação entre música popular e de tradição escrita, articulação essa que se dava mais através do meu corpo que do próprio processo de ensino/aprendizagem, que se dava de forma separada nessas duas instituições que eram bastante diferentes.

Pude vivenciar um contexto musical riquíssimo, em contato com diferentes linguagens musicais e sonoras. Aulas de canto coral, teoria e áudio percepção, harmonia, história da música; no campo da prática musical, o projeto guri me propiciou a vivência de um grupo de percussão popular de ritmos latinos e afro-brasileiros - maracatu, samba de roda, escola de samba, jongo, etc; o conservatório de Tatuí me proporcionou o contato com distintos grupos musicais, dentre eles Orquestra Sinfônica, banda de metais e percussão, recitais e concertos, oferecendo-me contato com variadas referências musicais e artísticas.

Cheguei a experienciar parte do curso de composição em música popular na Universidade Nacional de Villa Maria, onde tive contato com uma cultura outra, outra linguagem musical, ritmos diferentes, mas foi ali que tive contato experimental mais direto com o jazz e a harmonia funcional, o que transformou significativamente o meu ouvir.

Ao iniciar meu contato com a antropologia, pude perceber o uso de uma linguagem muito parecida com aquela que aprendera na experiência musical. Recordo-me de ler Lévi-Strauss e comentar com amigos e colegas que ele parecia falar da realidade social como se fosse uma composição musical, e que as relações pareciam mais sonoras que necessariamente funcionais, e seria, talvez, por isso que uma coisa remeteria à outra.

A sobreposição de mitos e a identificação de uma estrutura parecia fazer menção direta às atividades de análise musical de outrora, quando da identificação de temas, inversões

e variações motivicas. Parecia que ao entrar em contato com esse outro mundo, reconhecia nele aspectos de meu mundo de origem: o mundo da música.

A articulação, o contato e a comunicação entre esse dois mundos de aparentes naturezas diferentes, impunha-me um enigma que parecia difícil de solucionar, ainda parece, mas que me instigou a seguir as orientações de meus colegas e amigos e me relacionar de uma outra forma com a música, de forma mediada pela antropologia, ou me relacionar com a antropologia de forma mediada pela música. O que me levou à etnomusicologia.

Os Iny-Karajá são um povo do tronco linguístico Macro-Jê, a família Karajá é formada pelos subgrupos linguísticos Iny-Ixybioá, Iny-Javaé e Iny-Karajá. É importante ressaltar que a língua Iny-Karajá é dividida em dois dialetos, um feminino e um masculino, as palavras no primeiro são diferentes no segundo, incluem diferentes fonemas, mas também existe um processo de diferenciação entre as significações de algumas palavras entre os dialetos.

Os Iny-Karajá mantêm relações de pesquisa e amizade com pesquisadores do Museu Antropológico da UFG há décadas, o que possibilitou minha aproximação graças ao estágio no Laboratório de Arqueologia do MA (LabArq) e minha participação no projeto “*Materialidades, Temporalidade e Paisagem com os Iny-Karajá da Ilha do Bananal (TO)*”.

O objetivo geral deste trabalho final de curso foi orientado em compreender como a música, na cultura Iny-Karajá, com foco em um canto do *Ijasò Ijareheni*, articula processos educacionais, cosmológicos e identitários.

Os *Ijasò* são entidades cosmológicas muito importantes na vida social Iny-Karajá. São seres que fazem parte do *hetohokỹ*, que é um grande ritual de iniciação masculina. Os *jyrè* (aririnha), são meninos que, ao passar pelo ritual, deixam a infância e passam a se preparar para os próximos ciclos de vida que fazem parte da vida adulta. E com isso, frequentar o *ijoi*, participar das atividades dos homens da aldeia, adquirir responsabilidades e conhecer os segredos que envolvem o *Ijasòheto*. Os *Ijasò* têm parte importante nesse processo, pois sem eles não haveria *hetohokỹ*. Esses seres cantam e dançam, e sua presença é fundamental para articulação dos elementos que são mobilizados para que o ritual ocorra.

Os *Ijasò* são os seres que espicham (literalmente, esticam o corpo dos meninos) para que eles cresçam. Dançam também com as *Ijadòòma*, que devem seguir uma forma de dança que as impeça de olhar sob a máscara de Aruanã, guardando uma relação fundamental com o *ixy*. Os *Ijasò* são vários seres, que possuem relações específicas com grafismo, arte plumária e trançado. Cada *Ijasò* possui uma estética única que o diferencia do outro. Os *hári* (pajés ou xamãs) são aqueles que veem e se comunicam com esses seres, e retrata aos homens como

devem confeccionar suas máscaras e vestimentas para os rituais (Toral, 1992; Lima Filho, 1994; Nunes, 2016; Andrade, 2016; Petesch, 1992).

Os *Ijasò* são um universo gigantesco de relações com a vida social Iny-Karajá. Devido a isso, se torna impossível abordar uma temática tão cara e extensa neste trabalho. Foi por isso que para preservar a viabilidade metodológica, este trabalho sem dúvidas tange o tema do *hetohokỹ*, do xamanismo, mas não pretende abraçar este recorte com profundidade.

Neste sentido, o recorte deste trabalho envolveu analisar a partir da etnomusicologia, apenas um canto do *Ijasó Ijareheni*, e sua relação com o contexto cultural Iny-Karajá; objetivando investigar a relação entre alguns mitos, a música e a cosmologia. Para compreender o lugar da música nos processos educacionais e de organização social (relações de gênero e identidade) na cultura Iny, principalmente tomando como centro os rituais que são intensamente musicados.

Quando tive contato com a literatura sobre o povo Iny no LabArq, descobri que a tradução da palavra Iny é literalmente ‘nós’, ou ‘nós mesmos’ - a primeira pessoal do plural. E essa informação se faz muito importante. Às vezes neste trabalho alterno a denominação entre Iny e Iny-Karajá, em quase nenhum momento o uso da palavra Iny tenta generalizar os Ixybioá e Javaé, que fogem ao meu conhecimento, apesar de constar que existem similaridades e diferenças culturais e linguísticas entre esses grupos. É preciso então apontar que o recorte social com qual venho trabalhando tem sido os Iny-Karajá da Ilha do Bananal (TO), mais especificamente na aldeia de *Hawalò* (Santa Isabel do Morro).

Esse trabalho está dividido em 7 seções contando a introdução. Logo em seguida, o leitor encontrará a Justificativa deste trabalho e Metodologia; onde na primeira se faz um recorrido teórico sobre a etnomusicologia, antropologia e música, e a explicação do porquê dessa pesquisa. Já na segunda, os métodos e técnicas de pesquisa são desenvolvidos, apontando as questões e problemas envolventes na aproximação do tema.

A seção posterior denominada: *Vamos fazer um filme?*, é um relato etnográfico da experiência de campo que tive entre os Iny no ano de 2024. Leva esse título dada a proposta do campo que ficará explícita na mesma.

Em seguida, *(K)Otu: Um canto do Ijasó Ijareheni*, apresenta-se a transcrição do canto, uma discussão sobre a relação intercultural através da etnomusicologia, o significado da canção e suas articulações com a cosmologia, educação e identidade. Anexa-se na seção a possibilidade de aceder a um drive e ouvir, tanto o canto quanto a transcrição do mesmo.

Na seção que se segue, *Ibru: um blues outro*, dialoga-se com autores que escreveram sobre o choro ritual feminino, objetivando uma expansão desta categoria e a percepção do

Ibru como sistema sonoro-musical a partir dos dados produzidos em campo e nas entrevistas com os interlocutores, pensando uma relação entre o chorar/cantar e a obrigatoriedade da expressão sentimental no interior de agrupamentos sociais através da linguagem sonora-musical.

Em *Wiu x Ibru: a produção de um nó(s)*, propõe-se uma discussão e interpretação de alguns mitos relacionados à luz das discussões das seções anteriores, pensando a possível relação com o dualismo de gênero, muito discutido na etnologia Iny-Karajá.

Algumas informações são necessárias antes de partir para o texto. Na língua feminina, *ixy* faz referência à comunidade, ao espaço doméstico; enquanto no dialeto masculino, *ixy* seria ‘porcão-do-mato’ (*Tayassu pecari*). A palavra que teria uma equivalência ao *ixy* no dialeto masculino, seria *ijoi*, que significa ‘pátio dos homens’, onde fica localizado o *hetokrè* (casa dos homens/casa pela metade). Casa pela metade seria a tradução literal de *hetokrè*, pois essa casa não possui uma das paredes, tendo uma lateral aberta para a mata, enquanto suas laterais preservam seu interior oculto à aldeia envolvente (Lima Filho, 1994). *Ijasòheto* (casa de Aruanã) seria também um nome apropriado para a casa dos homens, que guardam as vestimentas de *Ijasò*, e que serve de ponto de saída para os *Ijasò* que vão percorrer o *Irassò ube* cantando e dançando. Esses elementos são fundamentais nesta última seção, que se propõe a pensar a relação entre aparentes oposições (*ixy x ijoy / ibru x wiu*).

Enfim, por último, na seção *Finale?*, objetiva-se retomar as discussões das seções anteriores, considerando algumas informações sobre o contexto atual do povo Iny em relação à sociedade envolvente, e levantar tanto questões propostas ao longo do texto quanto novas questões.

A seção *Anexos* contém transcrições das entrevistas realizadas com os interlocutores que participaram das entrevistas, que foram extremamente importantes para minha formação. Essas transcrições contém informações que foram basilares para o desenvolvimento da monografia onde objetivei trabalhar a articulação entre a bibliografia e as categorias êmicas.

Esse trabalho provavelmente nunca estará pronto, finalizado, mas talvez seja uma fotografia atual de meu processo de se relacionar com a etnologia e etnomusicologia, desde um espaço de pesquisa e conhecimento.

JUSTIFICATIVA

Esse trabalho é significativo pois objetiva adentrar ao universo Iny-Karajá por uma via ainda pouco explorada, no caso desde a presente perspectiva. A etnomusicologia, apesar de uma importante dimensão das ciências humanas, atinge um ponto de início de refinamento

apenas em *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964), ou seja, em relação às diferentes ciências, tanto às humanidades como às exatas e biológicas, pode-se observar que é uma área relativamente nova.

Antes disso, as músicas indígenas foram taxadas de “músicas primitivas”, deslegitimando-as e diminuindo-as em valor para evidenciar a suposta superioridade europeia. A música indígena foi capturada pelo evolucionismo social, como um argumento de legitimidade, pois suas orquestras sinfônicas seriam consideradas a suma complexidade civilizacional, à qual chegariam os indígenas graças à “bondade europeia de salvá-los de seu primitivismo”.

Entretanto, pós Merriam (1964), trabalhos como "*Por quê cantam os Kĩsêdjê?*" (Seeger, 1987), ou *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*, (Bastos, 1977) dentre outros, fica perceptível que a música é constitutiva da vida social dos povos, e que a cisão especializada entre musicologia e antropologia desfavorece o adentrar no universo outro e o estudo das sociedades a partir de uma relação fundamental, (pessoas/sons).

Em “*Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*” (Bastos, 2014), o autor discute questões muito importantes sobre o desenvolvimento da disciplina e da unificação ou conciliação entre áreas aparentemente distanciadas (musicologia histórica x antropologia). A etnomusicologia viria a ser a disciplina que toma delicadamente a música como via de acesso a um universo cultural complexo.

No caso do presente trabalho, *Canto Iny-Karajá: educação, cosmologia e identidade*, objetiva-se através de um canto do *Ijasó Ijareheni* identificar algumas relações estabelecidas entre o fazer musical e pilares fundamentais da sociedade Iny, ou seja, as relações entre

(mais velhos/mais novos)

(cantos/cosmologia)

(produção do corpo + identidade) / cosmos.

Relações que são atualizadas em rituais, intensamente musicados (Lima Filho, 1994).

Krause, etnógrafo alemão que escreveu sobre os Iny, já enfatizava a importância da música para os Iny-Karajá, e acentua a diferença de gênero na execução dos cantos. “Somente os homens cantam; as mulheres fazem ouvir apenas como os homens no período de luto monótonas canções fúnebres com elevado timbre de voz” (Krause, p. 190, 1940). Ehrenreich apontou também a importância dos cantos para os Iny em sua passagem pelo Brasil (Ehrenreich, 1948).

Em trabalhos mais recentes, do final do século XX e início do XXI, efetuados com os Iny-Karajá da Ilha do Bananal, como Aytai (1979), Toral (1992), Petesch (1992), Lima Filho (1994), Rodrigues (2008), Lourenço (2009), Brígido (2013), Nunes (2016), Andrade (2016), Yabagata (2024), Mendes (2024), etc. trabalham a complexidade social Iny-Karajá, cultura material, organização social, rito, mito, cosmologia, gênero, infância dentre outros.

Destes, Brígido (2013) e Aytai (1979) trabalharam mais especificamente com a música Iny-Karajá. A primeira tenta abordar a arte indígena de forma geral, e acaba abordando no mesmo trabalho, os cantos dos *Ijasó*, grafismo e cerâmica, e foca bastante o *ibru*, que entende como uma categoria que denomina o choro ritual feminino, denominação recorrente no restante da literatura.

Já o segundo autor, publicou um artigo na revista do Museu Paulista intitulado “*O sistema tonal da música Karajá*”, onde analisa algumas transcrições de cantos, dentre eles um canto do *Ijasó Ijareheni*, análises das quais tratarei na seção *(K)Otu: Um canto do Ijasó Ijareheni*.

Estes estudos desvelam a dificuldade de se trabalhar com a música indígena. Existe uma distância considerável tanto linguística quanto cultural, que torna difícil a aproximação e o acesso a este tema.

Ao ir a campo em novembro de 2024, tive a oportunidade de ouvir e gravar mais alguns cantos de *Ijasó*, de entrevistar e também assistir uma oficina dada por Sokrowé para meninos na escola indígena Maluá.

O principal dado antropológico que pude produzir é que as categorias musicais que foram aprendidas por mim ao longo de minha formação musical não pareciam suficientes para a compreensão da música Iny-Karajá.

Deparava-me pela primeira vez com um conceito fundamental na etnomusicologia, o “Outro Musical” (Bastos, 2014). Uma forma de fazer música completamente diferente da música ocidentalizada, que trabalha com outras categorias que diferem e muito da compreensão de ritmo, melodia e harmonia na música de tradição escrita e das manifestações musicais populares como o jazz, mpb, samba, dentre outras.

A música Iny aparenta ter seu próprio sistema de subdivisão rítmica, pulso e tonalidade, que apresenta uma sonoridade muito diferente do que ouvidos *tori* (não-indígenas) estão acostumados a ouvir. Este trabalho, se lança à tentativa de compreensão da sonoridade musical dos Iny-Karajá, e busca um diálogo no sentido de pensar as relações de ensino/aprendizagem, produção de corpos e pessoas, num universo cultural complexo com seres humanos e não-humanos que se relacionam através dos sons.

No decorrer desta monografia explorarei dados produzidos em campo que apontam para um entendimento divergente acerca do choro ritual feminino (*ibru*), que indicam uma maior complexidade das categorias musicais Iny-Karajá, e que desvelam ainda uma divisão de gênero menos clara no campo da música Iny do que se tem costumado pensar em outros contextos.

Este trabalho pode ser o início de uma nova forma de se pensar as categorias musicais Iny-Karajá, e a partir destas categorias repensar, talvez, o dualismo de gênero (Lima Filho, 1994; Nunes, 2016; Rodrigues, 2008) na organização social Iny em relação à uma aparente oposição (*wiu x ibru*).

Não posso analisar e estudar todos os cantos dos *Ijasó*, são muitos e não haveria tempo e espaço para isso neste trabalho. Além disso, a música indígena está (geralmente) associada à aspectos do sagrado, neste sentido, ela está repleta de restrições, proibições e segredos, o que acaba por dificultar de certa forma a pesquisa.

É por isso que uma extensa revisão bibliográfica e entrevistas com interlocutores Iny são o fundamento para todo tipo de consideração feita nesta monografia, tanto no sentido do que pode ser dito, quanto do que não posso dizer. As gravações feitas foram possibilitadas graças ao trato feito com Sokrowé Karajá, estando restritas apenas ao uso para estudo e transcrição, ou seja, não posso expor imagens e a identidade do cantor.

Para os Iny-Karajá a audição e autonomia no aprender através dos sentidos é de suma importância. Neste sentido, esse trabalho se torna significativo também ao abordar as relações de ensino/aprendizagem no interior da cultura como constitutivas das relações sociais, tanto no contexto musical quanto na transmissão de valores, significados e pertencimento.

Este trabalho tem a possibilidade de se tornar importante para os Iny, pois, a arte é mais um instrumento de luta, visibilização e produção de registros que reafirmam a relação com o território e com a cultura para a sociedade envolvente. Assim, através da possibilidade de troca de conhecimento sobre formas distintas de se pensar a música, se apresentam possibilidades reais de transformações

[...] a musicalidade e a artisticidade em geral tão características desses povos (indígenas das terras baixas da América do Sul) têm sido, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Consistente com esse quadro e apesar de ainda incipiente mas em ritmo de crescimento, os índios, com a ajuda de seus aliados, estão produzindo seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos diversos e outros eventos. (Bastos, 2007) (grifo do autor)

Mais especificamente para a etnologia brasileira, este trabalho pode ser significativo dadas as relações que a música necessariamente estabelece com as categorias corpo e pessoa

(Seeger; Matta; Viveiros de Castro, 1987), que aparecem como fundamentais para os povos indígenas do Brasil. Colocar a música no centro da pesquisa envolve explorar a relação entre som e corpo, como se dão as diferentes articulações com elementos do cosmos Iny-Karajá junto da possibilidade de a partir da troca potencializar a música como mais uma linguagem para se falar sobre.

METODOLOGIA

“As mulheres não cantam”, essa foi uma das frases que tenho escutado desde que decidi trilhar o caminho de pesquisar os cantos dos *Ijasó*. Entretanto, parece que elas apenas não fazem *wiu*, mas possuem uma arte vocal muito parecida com aquilo que compreendemos como música. Porém, essa arte vocal se dá, segundo parte significativa da literatura, apenas no período de luto, ao perder uma pessoa próxima - cônjuge, filho(a), parentes, etc - ou seja, também são cheias de restrições (Brígido, 2013). Porém, *Rawi(k)unÿkre* (cantar), aparentemente é uma arte vocal estritamente masculina para os Iny.

A literatura denomina essa arte vocal feminina, o “choro ritual das mulheres”, como *ibru* (ver Toral, 1992; Nunes, 2016; Rodrigues, 2008; Brígido, 2013; Lourenço, 2009, 2013 dentre outros). Entretanto, quando ouvi esse som e perguntei ao Sokrowé o que estava acontecendo ele me respondeu outro nome. Na entrevista semiestruturada, Sokrowé me disse que *ibru* era uma “categoria mais geral” com mais subcategorias, principalmente em relação ao que a literatura estava considerando *ibru*. Todas essas subcategorias se relacionam com a voz e com o chorar - derramamento de lágrimas.

Os cantos nos rituais e os períodos de saída dos *Ijasó* da casa dos homens são marcados por uma espécie de euforia e agitação (Lima Filho, 1994). O *segredo* masculino passa por - dentre outros elementos desconhecidos por mim - mulheres e crianças não poderem olhar diretamente para as máscaras, tampouco saber e falar sobre quais são os corpos masculinos por trás delas. Essas restrições são previstas nos mitos e ignorá-las pode resultar em punições, severas o suficiente para evitar que sejam quebradas - em “*wiu x ibru*: uma produção de um nó(s)” trago o mito que interdita e protege o *segredo*, e pode ser averiguado em Lima filho (1994); Toral (1992) e Nunes (2016).

A etnologia brasileira tem mostrado que os indígenas do Brasil possuem uma relação extensiva e de continuidade entre natureza/cultura que produzem efeitos e transformações a partir de relações de comunicação e (re)conhecimento localizados na vivência de um território com Outros seres que também agem, modificam, se relacionam e trocam. O corpo se torna

objeto de produção do social, pelo que e, através do que se produzem as relações sociais com o Universo.

São circunscritos no corpo os códigos simbólicos culturais e através deles se permite travar relações de reconhecimento com o outro, e vivenciar a alteridade. “O corpo é a grande arena onde essas transformações são possíveis, como faz prova toda a mitologia sul-americana que deve, agora, ser relida como histórias com um centro: a ideia fundamental de corporalidade” (Seeger; Matta; Viveiros de Castro, 1987, p. 23).

A partir do corpo e sua relação com a música e o som como eixos principais de investigação, efetivei a pesquisa bibliográfica como método de revisão. O fichamento e o memorando são procedimentos importantes dedicados a cada obra que me é recomendada por meu orientador e pessoas importantes que dialogam comigo sobre teoria antropológica.

Sobre os Iny, etnologia e etnoarqueologia pesquisei nas obras de Krause, 1940/1943; Ehrenreich, 1948; Aytai, 1979; Toral, 1992; Lima Filho, 1994; Rodrigues, 2008; Brígido, 2013; Nunes, 2016; Andrade, 2016; Pimentel da Silva e Pechincha, 2018; Silva, 2023; Yabagata, 2024; Mendes, 2024. Sobre etnomusicologia, pesquisei as obras de Seeger, 1980, 2015; Bastos, 1978, 2014; Pereira, 2016; Silva, 2018; Ikeda, 2001.

Consultei também Mello, 2005; Lourenço, 2013; Whan e Karajá, 2021; Donahue, 1982; Lipkind, 1940; Dietschy, 1978; Carneiro da Cunha, 2009; mais especificamente sobre identidade pesquisei em Silva, 2014; Hall, 2014; e Woodward, 2014. Dentre todas as bibliografias assinaladas, também realizei leituras em Lévi-Strauss, 2017; Seeger; Matta; Viveiros de Castro, 1987; Mauss, 1979, 2017; Freire, 2023; Wisnik, 1999; e Schafer, 1991, 2001. Sobre o tema dos ciclos de vida Iny visitei Dietschy, 1978 - apesar desse tema atravessar toda a literatura.

É necessário fazer uma ressalva especial sobre um dos conceitos do presente trabalho. Não abordarei Educação como Educação formal, tampouco como Educação não-formal. Apesar de parte de minha descrição etnográfica se dar na escola pelas oficinas etnográficas, abordo de forma geral, aspectos da relação (Iny-Karajá-escola), as quais tive contato mínimo em campo e um pouco do que está sendo pensado e discutido em artigo paralelo a este trabalho.

Fiz ainda uma pesquisa bibliográfica que penso que colaboraram com o pensar educação, a partir de minha localização, em relação à cosmologia, identidade e o canto Iny-Karajá: Churchland (2004). *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*, tem me ajudado a me localizar na história do pensamento ocidentalizado e

colaborado para uma autocrítica do fazer científico e da produção de conhecimento na atualidade.

Ao tentar discutir Educação penso que está presente nas minhas reflexões as leituras que fiz de Paulo Freire (1987; 1996; 2023). Para mim, portanto, educação seria um processo contínuo, desde o dia do nascimento até o momento da morte, pois estamos de forma mais ou menos consciente, em todos os espaços e o tempo todo, em relação com outros humanos, não-humanos e com o mundo.

Neste sentido, as percepções e formas de perceber nascem e se desenvolvem em interação com os outros e com um conjunto de elementos presentes, que fazem parte de convenções que nos aproximam ou afastam de outros elementos, na medida em que se (trans)forma uma visão de mundo.

Pensando de forma centrada na pessoa, gestos e posturas, expectativas, formas de ouvir, falar e pensar, derivam de, ao mesmo tempo que modificam linguagens. Estes processos não se dão de forma descolada de agrupamentos sociais, tampouco de sistemas de organização de posições no interior dos agrupamentos que aglutinam formas de exercício de atividades, onde se atribuem sentidos tanto ao saber/fazer quanto ao estar e ser no mundo.

Discordando um pouco de Freire, não vejo a educação como necessariamente libertadora, mas passível de libertar. Pois a educação pode servir tanto a interesses opostos à vida quanto convergentes a ela. Envolve construção e desconstrução a partir de discursos e narrativas que produzem consensos e conceitos, logo também, possíveis dissensos e preconceitos, todos os resultados envolvidos aí partem de um processo educativo, ou melhor, de relações de ensino/aprendizagem. Penso como muito possível que Freire contra argumentasse que tudo aquilo que diverge dos princípios da vida, ou entra em contrassenso com um pensamento crítico, seria uma não-educação ou deseducação. Neste sentido, concordamos.

É preciso também pensar que a música possa ser mais um elemento, a partir do qual seja possível que sua manifestação e continuidade mobilizem sistemas de linguagem Iny-Karajá que derivam em, e reforcem um processo de produção de identidade através de relações de ensino/aprendizagem.

Penso que estas duas coisas estão alinhadas, a manifestação da música e a produção da identidade, pois é difícil separar o processo de ser no mundo da inscrição em determinado espaço/tempo e do envolvimento com elementos e linguagens diferentes. Caminhando por aí, os Iny-Karajá são Iny-Karajá, pois tem uma forma de ser e se reconhecer como tal.

Ao mesmo tempo em que se dão relações de produção de pessoas Iny-Karajá de acordo com suas concepções e visões de mundo, são identificados pelos Outros como Iny-Karajá pelo que são e fazem, e também pelo reconhecimento à sua autodeterminação. Isso não exclui, e sim integra um fazer musical específico. Um fazer musical Iny-Karajá que tem suas próprias características e aspectos que diferem significativamente do fazer musical aprendido por mim.

Por mais heterogêneas e complexas que sejam as visões de mundo dentro de uma aldeia, ainda se relacionam com uma “tradição”, uma história compartilhada e um espaço/tempo determinado; esses elementos são compartilhados pelo menos em reconhecimento. Pensar identidade como relacional (Hall, 2014; Silva, 2014; Woodward, 2014), envolve manter sob observação a heterogeneidade enquanto se trabalha com o perigo da generalização, e assim, investigar o *wiu* e a cultura Iny-Karajá envolve passar por diversos elementos ético-políticos, assumindo que me relacionarei com uma parte daquilo que pode ser uma identidade Iny-Karajá no presente - diferente do que foi quanto mais se avança em direção ao passado, e provavelmente diferente daquilo que será no futuro.

Dei atenção à três mitos Iny-Karajá, fichando-os nas obras, e buscando mitos que possuíssem elementos relacionados à música, ao som, canto, e ao *Ijareheni*. O objetivo foi encontrar elementos que possibilitem a compreensão de relações entre a atividade da produção sonora e a cosmologia Iny.

Graças à minha inclusão no Programa Thesaurus Karajá, sob a coordenação do Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho, pude ter acesso a um banco de dados sobre a literatura Iny-Karajá. Busquei referências e informações tanto aí quanto com os colegas do Programa. Também ressalto a biblioteca Curt Nimuendaju e a biblioteca digital Karajá, como muito importantes nas buscas pela bibliografia necessária a esta pesquisa.

Sobre as entrevistas com Mairu Kuady e Wahuá Karajá, fiz uma série de perguntas alinhadas aos objetivos deste trabalho e às dúvidas que surgiram a partir da bibliografia.

Perguntas sobre:

1. a transmissão das habilidades de canto e oratória através da saliva, como e quando ela acontece? (Petesch, 1992 e Nunes, 2016)
2. Como se dá a relação entre *Ijasó* e os meninos que serão iniciados? E depois da iniciação?
3. Existem cantos de boas vindas, despedidas e anúncios? Quando os homens de outras aldeias chegam para o *hetohoký*, os *Worosy* (“espíritos dos mortos”) por exemplo,

chegam cantando e dançando, esse momento se relaciona com uma categoria especial de canto?

4. Como se fala som, barulho/ruído em *Iny Ribé*? O que é um *som* bonito e um *som feio* (barulho)?

5. Os cantos podem influenciar, ou mudar o comportamento das pessoas? Existem cantos perigosos de serem cantados e ouvidos? Quando os *Ijasó* cantam e dançam, como se determina a ordem de saída do *Ijasòheto*?

6. Quando conversam sobre música, ensaiam ou ensinam/aprendem cantos, existe uma categoria para alguém que é desafinado, ou canta mal? Como se dá isso?

7. Existem palavras diferentes para diferenciar a dança do canto?

8. Existem quatro festas rituais no período do *hetohokỹ* que fazem parte do ciclo do *Ijasò* na aldeia (*idòriorè*, *idòhokỹ*, *itobòriorè* e *itòbòhokỹ*¹). Esses momentos, alteram o repertório dos cantos, ou modificam a ordem de saída dos *Ijasó*?

9. Existem *Ijasò* que não saem no momento ritual das festas menores, e saem nas festas maiores ou vice-versa?

10. Existe algum tipo de modificação nas canções que são produzidas pela diferença entre essas festas?

As entrevistas com Mairu e Wahuá podem ser averiguadas nos anexos, onde contém as respostas às perguntas acima e informações importantes.

Pude aprender algumas categorias êmicas e usá-las como palavras geradoras, a fim de caminhar com os interlocutores, pois eles desejaram me ensinar, tanto quanto desejei aprender.

Não delineei um percurso fixo para entrevista, pois objetivei aprender o que os interlocutores desejaram me ensinar, não me interessando pela rigidez de me ater apenas ao que estou pesquisando. Entretanto, o *som* que os Iny-Karajá produzem, e os *sons* com os quais se relacionam foram um dos guias possíveis nesse trajeto. Compartilhando assim a atividade de perguntar e errar.

Retomei os dados do campo de novembro antes das entrevistas com Mairu e Wahuá sobre as categorias que aprendi, identificando meus erros de grafia e corrigindo-os, a partir disso pude ordená-los melhor.

Usei meu caderno de campo, que me acompanha desde o primeiro, para ordenar as informações. Também continuei usando as gravações de áudio para poder articulá-las com a

¹ Festas grandes (*-hokỹ*) e pequenas (*-riorè*) de Aruanã guardam relação com a quantidade de Mel e de Comida para os *Ijasò*.

revisão bibliográfica. Usei o gravador do celular na entrevista com Wahuá, feita em minha casa. Com Mairu a distância nos ofereceu apenas a possibilidade de entrevista online, também gravada com o celular e com Sokrowé, nossa única entrevista se deu em novembro de 2024, mas espero reencontrá-lo logo para que saiba os resultados de meu trabalho. Sokrowé participou de minha primeira entrevista, onde devo admitir que foi mais desestruturada que semi; ele, percebendo, me ajudou muito a encontrar um caminho em direção ao sentido da pesquisa.

Para os experimentos de transcrições, usei fones de ouvido “qcy h3 pro” para preservar o máximo possível da qualidade do áudio, o piano Digital Casio para conferir as alturas e auxiliar na transcrição do canto do *Ijareheni*, o Sibelius notation software para escrita musical e o MuseScore - usei um caderno para auxiliar a transcrição à mão antes de transferir ao software. Na seção de anexos consta um link para acessar a reprodução da transcrição.

Um método que usei, foi reservar espaço nas paredes da minha casa e escrever tudo o que fosse de extrema importância ter presente na memória, mapas mentais, referências e conceitos. Faço isso de forma assistemática, com o tempo as flechas e relações entre os conceitos desvelam uma espécie de sistematicidade, talvez mais de minha forma de pensar que dos dados.

Criando expectativas com relação à concatenação das atividades previstas, pensei que a articulação dos dados da bibliografia e das questões com as entrevistas podiam me levar a bons resultados e novas perguntas. Expectativas que se resolvem em novas tensões no *Finale*?

VAMOS FAZER UM FILME?

Na semana do dia 2 de novembro de 2024, fui à Ilha do Bananal com Lucas Yabagata, Diego Mendes e Ronilson Cordeiro. Produto das relações de pesquisa, ensino e extensão entre Museu Antropológico da UFG (MA) e o povo Iny-Karajá da Ilha do Bananal, haveríamos de executar um projeto cultural aprovado na Lei Paulo Gustavo, edital nº 13/23, na categoria *Mestres do Saber/Fazer*.

Quando o edital foi publicado, em uma de nossas conversas regadas a café e cigarro, Diego e Lucas se lembravam de como Sokrowé Karajá, cacique tradicional da aldeia de Hawaló (Santa Isabel do Morro), havia expressado que seria uma boa e necessária ideia, aproximar os mais jovens dos mais velhos a partir da “tradição”, dada sua observação de que a “cultura” estaria sendo perdida em um distanciamento entre os mais jovens e mais velhos.

Idealizamos juntos um projeto de formar equipe com anciãos mestres do saber/fazer tradicional, e ir à escola indígena Maluá, na mesma aldeia, produzir oficinas etnográficas entre nós e as crianças, oficinas as quais derivariam em um mini documentário, já finalizado e disponível de forma restrita no YouTube até a data de lançamento na aldeia..

Foram escolhidas três áreas de interesse alinhadas à sua observação de que técnicas, saberes e fazeres estão sendo debilitados nesse afastamento intergeracional e convidados três mestres mais, junto com Sokrowé: Kurania Karajá, Dorewaru Karajá e Kokoá Kamaiurá Karajá. Alinhamos assim nossa curiosidade de pesquisa, ao pensamento de Sokrowé, que abraçou a ideia de promover oficinas de cerâmica, plumária e música na escola.

Diego e Lucas já estão pesquisando há um tempo, respectivamente, cerâmica e plumária, sendo a produção de cerâmica objeto de pesquisa etnoarqueológica de doutorado do primeiro, e o *latenira*, objeto de pesquisa de mestrado em antropologia social do segundo. Ronilson, que somaria forças mais adiante, tem como área de interesse a arqueologia, mais especificamente a bioarqueologia e a etnoarqueologia, estagiário no projeto de pesquisa “Materialidades, Temporalidades e Paisagens com os Iny-Karajá da Ilha do Bananal/TO” assim como eu, no LabArq.

Já eu, havia recém admitido minha curiosidade sobre a música que os Iny fazem, e que faria muito sentido para mim enveredar por esse caminho, - pois havia investido muito do meu tempo de juventude no estudo de diferentes tipos de música, em diferentes contextos e de diferentes perspectivas. Era novo para mim o que parecia um processo de pesquisar música aparentemente distante de uma dimensão de apreender/executar.

Enfim, tive muito contato com as histórias contadas por meus/minhas colegas e amigo(a)s de trabalho, que presenciaram o *hetohokỹ*, (ritual de iniciação masculina), e se relacionavam com os Iny-Karajá há mais tempo que eu. Antes de ir a campo tive contato com esse relatos e com um pouco de uma literatura muito extensa, das quais poucas tomavam a música Iny-Karajá como centro gravitacional de sua pesquisa.

Havia conversado com Sokrowé anteriormente sobre meu interesse em pesquisar a música Iny-Karajá, e ele havia expressado empolgação e me disse que me ensinaria, ressaltando que a música era algo muito importante para o povo Iny. Havia até então visto alguns fragmentos de vídeos do *hetohokỹ*, dos quais ele me mostrou mais alguns. Entretanto, estes curtos trechos de áudio/vídeo com os quais tive contato antes de ir a campo não me permitiram ter uma ideia da profundidade e complexidade de se enveredar por este caminho.

Seguindo o conselho de todas as pessoas que me dão orientações, me debrucei sobre a literatura para conhecer mais sobre o que já se havia escrito sobre o povo Iny-Karajá.

Cosmologia, parentesco, ritos, mitos, ciclo de vida, território, cultura material, xamanismo, dentre outros temas foram nos quais mergulhei, e percebi que esse mar não dá pé. Para apreender tudo precisaria de muitos anos, entretanto, um aproximar à estrutura social Iny-Karajá me foi possibilitado, complementarmente por conversas com melhores conhecedores que eu, como meus colegas, e principalmente com Sokrowé e Ixysé (sua esposa) - as únicas pessoas das quais me aproximei antes de ir a campo, pois haviam ministrado oficinas no Laboratório de Arqueologia do MA/UFG (LabArq) em suas passagens por Goiânia, e também em jantares e almoços compartilhados com muitas conversas e risadas.

Ao chegar em São Félix do Araguaia, encontramos com Sokrowé, que veio ao nosso encontro buscar-nos para cruzar o Araguaia em seu barco. Observava nas margens, os famosos acampamentos de verão, que resistiam à recente chegada das chuvas. Ao chegar em sua casa, pude conhecer pessoas de quem tanto ouvi falar Kaimotè Kamaiurá Karajá, Jully Javaé, e as crianças que nos alegravam ao nos inserir em suas brincadeiras e piadas. Saímos com Kaimotè para buscar argila, e ela nos ensinava sobre as plantas e seus usos medicinais pelo caminho.

Antes de iniciar as oficinas na escola, passamos dois dias com Sokrowé e sua família, conversando e compartilhando as deliciosas refeições preparadas pelas mulheres. A sociedade Iny-Karajá possui uma divisão de gênero aparentemente muito clara, tanto nas tarefas domésticas e rituais, quanto na própria língua. Existe um dialeto feminino e um masculino, dos quais alguns termos me foram explicados por elas.

Havíamos pensado dar início às oficinas logo em nosso primeiro dia na ilha, entretanto, a aldeia estava em luto, por um bebê que infelizmente havia falecido. Era o filho de uma das vizinhas de Sokrowé e sua família. Tinha lido sobre essa interrupção das atividades quando a aldeia está em luto, a escola estava fechada e algumas atividades, como jogar futebol, cantar ou dar festas dentre outras são evitadas.

Já tinha passado quase uma semana de luto, e já estava por findar-se dentro de um ou dois dias. Foi quando fomos impelidos a ficar no quintal do Sokrowé e restringir nossas atividades a filmar alguns processos da cadeia operatória do fazer cerâmico com a Kaimotè, parte do projeto de pesquisa do doutorado do Diego. Neste sentido, pude me aproximar mais de Sokrowé, quem me convidou a decidir que ele seria o principal interlocutor para a produção do meu trabalho final de curso, ele autorizou a gravação de alguns cantos e me introduziu à complexidade da música Iny-Karajá.

Desde que enveredei por este tema de pesquisa, me foi comunicado que as mulheres Iny-Karajá não cantam, apenas os homens podem cantar. O canto feminino seria uma espécie

de proibição, e essa seria uma atividade restrita aos portadores do segredo, ou seja, os homens adultos e suas atividades no *Ijasòheto*.

Quando chegamos em sua casa no segundo dia, ouvi o que pela literatura havia sido definido como *ibru*, o choro ritual feminino que ocorre no período de luto pelas mulheres parentes do finado. E este choro, seria, aparentemente, uma atividade que muito se aproxima do que nós compreendemos como cantar. Perguntei ao Sokrowé o que estava acontecendo, e o que a mulher estava fazendo, e ele me respondeu que aquilo era *rotèrè rèri*, que as mulheres o fazem quando morre alguém próximo. Estranhei a resposta, pois não estava familiarizado com o termo, e a partir da literatura o nome daquilo seria *ibru*.

Perguntei-lhe, disse que havia lido que isso se chamava *ibru*, e ele disse que era também. Completamente intrigado fiquei pensando nisso, mas deixei de lado, pois tínhamos que fazer outras coisas. Essa conversa se deu numa caminhada saindo do barco e indo à sua casa, e chegando lá nos envolvemos em cumprimentar as pessoas, lembrar de outras, contar sobre a viagem enquanto se dava o preparo do almoço.

As oficinas, se desdobraram de forma específica na escola, houveram oficinas de cerâmica pela manhã e pela tarde para as meninas com a mestre Dorewaru. Neste dia, me ausentei das oficinas quando tudo estava preparado para filmar e voltei à casa de Sokrowé, que havia combinado comigo de me receber. Envolvi-me em algumas atividades enquanto conversávamos, e em determinado momento se sentou para uma entrevista semiestruturada. Antes de abordá-la, relembro que retomei a conversa sobre o *ibru*, que foi um tema que tocamos em momentos diferentes naquela semana. Após Kaimotè, Ixysé e Jully, terem tentado me fazer entender, Kaimotè me ameaçou com um chinelo, afirmando que eu “não sabia ouvir, e que tinha que lavar as orelhas”, pois estavam sujas.

Quase entrei em desespero, porque já havia gasto um bom tempo com essas explicações e não entendia nada, Sokrowé me disse que elas estavam “mais complicando do que me ajudando”, e para que eu tirasse minhas dúvidas com ele, pois era ele que sabia mais sobre o tema.

Ressaltou que *ibru* era “uma categoria mais geral”, a qual incluía mais coisas, além do *rotèrè rèri*. Neste exato momento, sua netinha de dois anos corria, como todas as outras crianças pelo terreiro, tropeçou e caindo se pôs a chorar. E ele disse, “*roburèri* a menina está chorando, isso também é *ibru*”.

Ele me deu alguns exemplos de *ibru*. como *rahinãrèri* o menino está chorando, me disse que homens também tem *choro*, mas não consegui perguntar onde, quando, e porque os *tori* (brancos) pensam que só as mulheres “choram” e que esse choro se chama *ibru*.

Ele me introduziu mais duas categorias, *ibruhukỹ* e *ibruhukaná*, sobre o primeiro, Sokó (apelido carinhoso) definiu como “*canto para o sagrado*”, não sei direito o que é o sagrado para ele, não houve tempo para que eu pudesse perguntar. E *ibruhukaná*, que me foi ensinado, que era “*o lugar onde o ibruhukỹ acontecia*”. Recordo-me que em determinado momento, Ixysé me levou aldeia adentro para mostrar uma árvore específica, e me disse que esse sufixo *ná*, atribuiria a algum espaço essa qualidade de suportar a ação ou sujeito indicado no predicado.

Durante as gravações que fizemos, não pude perguntar sobre algumas dessas categorias, que muitas delas, me foram apresentadas perto de voltarmos para casa no último dia - as gravações dos cantos ocorreram nos dias anteriores. No decorrer das gravações tentava de todas as formas “racionalizar” o que estava ouvindo, ou seja, entender a partir das noções de ritmo que havia aprendido e de harmonia, o que estava acontecendo quando o cantor cantava. Não entendi. Não podia localizar formas de compasso, não havia uma métrica parecida com a noção de medida que havia aprendido. Tinha a impressão de que a forma estava muito vinculada à letra em *iny ribé*, essa percepção não me ajudava muito no momento. Pensei que a música tinha sido desincorporada de mim por algum motivo, só fui compreender que era normal essa sensação recentemente.

Optei por tomar como música central da investigação, o canto do *Ijasó Ijareheni*, pois segundo Sokrowé, ele é o único *Ijasó* a possuir *ibru*. Definido por Sokrowé como momentos solenes, o do *Ijareheni*, quando ocorre, atrai as pessoas para reverenciar, ou contemplar o que nossa tentativa de tradução nomeou como um “concerto”. Fez muito sentido para mim essa comparação, apesar de não haver visto um e isso me deixa um tanto inseguro, tanto em relação à comparação em si mesma, quanto da possibilidade de ser um equívoco.

Quando Sokó descreveu o *ibru* do *Ijareheni*, especificou que se dá em um lugar específico, o caminho que vai da casa dos homens à aldeia, e que existem gestos corretos e uma quantidade de vezes correta para o *Ijasó* ir e vir do *Ijasòheto*.

Algumas lacunas se dão no meu caderno de campo, que foi o primeiro de minha vida, termos como *raryỹnykre* não tem uma definição precisa, e minha memória não me ajuda no presente momento, preciso voltar às gravações para lembrar tal termo. Entretanto, um termo parecido *raryỹnyrèri*, associado ao *período de saída do Ijasó*, leva-me a recordar um aprendizado sobre o *iny ribé*. Enquanto o sufixo *-kre* se dá à uma ação que vai acontecer, *-rèri* se dá para ações que estão acontecendo. Ou seja, *raryỹ* guarda relação com a saída dos *Ijasó* da Casa de Aruanã, em relação com os sufixos que determinam o tempo da ação, o primeiro indica que “os *Ijasó* vão sair” do *Ijasòheto* para os rituais, enquanto o segundo “os *Ijasó* estão

saindo”. Segundo Sokó “*raryynyrèri, é o período de saída do Ijasó pra dançar, brincar cantar, de dia de noite*”.

Enfim apesar da lacuna anterior aqui, chegamos à palavra *rawiunỹkre* que Sokrowé disse que significa precisamente *vai cantar*, e *wiu* foi traduzida como *música*..

Rapidamente sobre os *Ijasó*, ou Aruanã para os *tori*, segundo a literatura e todas as conversas que tive sobre eles, são manifestações de seres ou entidades cosmológicas, que “representam” (não sei se é uma boa palavra) mas se manifestam na aldeia, através dos homens no *Ijasòheto* em contato com o *hári* (pajé, ou xamã). Assim como o *Ijareheni*, existem outros *Ijasó*, e diferem entre si, tanto na forma, de suas máscaras e corpo, quanto em suas canções e significações. *Ijasó* é ao mesmo tempo, “espírito” e um peixe, o mesmo que o peixe aruanã (*Osteoglossum bicirrhossum*).

Segundo Donahue (1982, p.269), “There are a large number of ijaso spirits. They each have a name, a particular costume (or appearance) and a special song and dance style”. O mesmo autor acrescenta

The words of the song may vary within the particular rhythm and melody; some men are especially well known for their song-writing abilities, and others copy the songs they create. With the exception of just a few *Ijasò*, which we will note below, all of the *Ijasò* always travel in pairs. From the *Ijasò* descriptions collected by Ehrenreich (1891) at the end of the last century and Krause (1911) at the beginning of this, we can see that the form and appearance of the ijaso has not changed in the last 100 years. (Donahue 1982, p.269)

Sobre o *Ijareheni* Donahue (1972) diz “2) *Ijareheni* - has a large white headdress that lies back flat; he often has his skirt dyed black with jenipapo.”

Dois exemplos de diferenças que carrego em meu caderno, foi a feita pelo Sokó, porque o cantor esqueceu o maracá em um dia de gravação. O cantor se pôs a cantar músicas do *Ijasó Txauhi*, pois ele canta sem maracá e é o único que faz isso. Todos os *Ijasó* são um em dupla, menos o *Tireheni*, que é *Ijasó* sozinho. Assim também é o *Lateni*, mas aparentemente, seus gritos não constituem música para os Iny. O Weru, é um *Ijasó*, mas ao mesmo tempo seu nome também dá nome ao maracá, e esse *Ijasó* guarda algum tipo de relação com o instrumento musical.

Sobre quem compõe as músicas, Sokrowé disse que algumas os homens compõem, e ele se lembra e sabe quem fez algumas delas, outras os *Ijasó* ensinam. As mulheres não podem cantar as músicas de *Ijasó*, aparentemente isso definitivamente não acontece². Quando tentei falar com Waxiaki sobre música Iny-Karajá em uma de suas visitas ao MA, ela disse que não podia ficar tocando nesse assunto, que lhe geraria problemas.

² Na entrevista com Mairu ele relata o caso de uma mulher que ignorava essa restrição e enfrentava os homens.

Segundo Yabagata (2024) “por meio de viagens xamânicas, os *hári* descobrem os nomes dos *Ijasò*, seus cantos e os adornos que devem compor suas máscaras. Além disso, eles fornecem instruções aos futuros donos sobre como recebê-los na aldeia” (p. 95). Essa ideia enfatiza a noção de que cada *Ijasò* possui um repertório, aumentando a curiosidade sobre se cada repertório guarda relação consigo mesmo, no sentido de compartilhar motivos, sonoridades, escalas e timbres entre as músicas que os constituem.

Sobre alguns fragmentos de vídeos que vi do último *hetohokỹ*, pude notar que existem sobreposições de canções, e isso me intriga muito. Enquanto um *Ijasó* (uma dupla) sai da casa dos homens cantando, a outra pode estar mais à frente, ou voltando do pátio para o *Ijasòheto*, e se produz algo parecido com um *canon*, entretanto são músicas distintas, de *Ijasó* distintos. Minhas sujas orelhas de *tori*, não podem deixar de notar uma espécie de consonância polirrítmica quando essas sobreposições acontecem. Apesar de pouca “nitidez” na sonoridade, é possível perceber que as diferentes músicas se unem mais do que se repelem harmonicamente falando.

Acredito que as relações entre a cosmologia Iny-Karajá, a identidade étnica e a educação como processo dialógico de produção de si e do mundo, estão imbricadas neste sistema musical complexo. A análise do canto do *Ijareheni* pode oferecer informações relevantes para se pensar tais questões.

(K)OTU: UM CANTO DO IJASÒ IJAREHENI³

Quando escutei os cantos Iny-Karajá pela primeira vez, gravados num *pendrive*, imediatamente corri ao piano elétrico para tentar decifrar sua escala, as notas utilizadas pelos cantores e sua divisão rítmica. Foi muito interessante esse primeiro contato. Fiquei surpreso por identificar num primeiro ouvir, um canto que apresentava uma espécie de tonalidade sem *terça*, e outros cantos que apresentavam características diferentes entre si apesar de uma sonoridade compartilhada.

A escolha por abordar um canto do *Ijasò Ijareheni* foi feita por duas razões: 1) sua relação direta com o sistema *ibru* (desenvolvido na próxima seção); 2) também por que foi este o canto utilizado por Sokrowé nas oficinas com as crianças na escola indígena Maluá.

³ Áudio - https://drive.google.com/file/d/1xMW6yiP1x67HMhJ9cZpjtyXfZ5Y_LypL/view?usp=drive_link

Figura 1. Desenho de Kubei Karajá do Ijasò Ijareheni



Ijasò - Ijareheni
Kubei Karajá, 22 anos

Fonte: Narrativas (2016, p. 56)

O tipo de dança do *Ijasò Ijareheni* é o *Iranyky*, dança devagar (Lourenço, 2009, p. 155). Segundo Nunes (2016) existem *Ijasò* mais jovens e mais velhos (*matuari*), o *Ijareheni* seria um desses últimos. Este *Ijasò* aparece como uma classe de Aruanã um tanto quanto diferente dos outros *Ijasò*. Possui roupas de palha preta, (aparentemente tingidas com jenipapo) o que o destaca e marca sua identidade significativamente, para além de sua máscara única.

Figura 2. Dança do Ijasò Ijareheni com as Ijadòòma



Fonte: Museu do índio, 2025. (Google Arts&Culture)

Além do *Ijareheni* ter participação significativa no sistema *ibru*, segundo Lourenço (2009) tem um tipo de manifestação específica chamada

“*Ihatxibèrèna* se refere ao momento da canção em que o Aruanã canta em ritmo diferente e mais lento no meio do *Irassò ube*, “estrada de Aruanã”, normalmente executado na parte *tôô*, “o pênis dele”, no meio (*tya*) da estrada. Mas não é um aspecto recorrente em todos os gêneros musicais de Aruanã, só *Ijareheni* que executa o *ihatxibèrèna* e alguns *Worosỹ* (seres cosmológicos) que participam do ritual de iniciação masculina. (p. 275)

Ainda segundo a autora, a palavra *Ihatxibèrèna*, quer dizer “*ihatxi* ou *hetxi*, “ânus ou a extremidade baixa dele”, *be*, “água”, *rena*, “lugar”, literalmente “o lugar dele abaixo da água” (p. 275) algo que faria referência possivelmente às características da canção, linha melódica em registro grave e andamento mais lento.

O fato de que este *Ijasò* possua certas características tão singulares, me impôs o sentido de dar a ele especial atenção. Apesar de que cada *Ijasò* seja singular e diferente de todos os outros, o contato com suas canções e histórias em campo me levaram a escolhê-lo em conjunto com uma de suas canções, denominada (*K*)*Otu*, que significa tracajá.

O *Ijasò Ijareheni*, assim como outros *Ijasò*, são formados em pares. Ou seja, da perspectiva de quem os observa de fora, vê-se a aparência de dois seres, mas no interior da cultura Iny, esse par é que constitui a unidade do *Ijasò*. Isso traz uma virada interessante ao

pensar a música do *Ijasò*, que é executada também em duas vozes, mas que na verdade constituem uma. Uma voz que produz bicordes, perguntas, respostas e alternâncias de timbre - apesar de o objetivo dos cantores, como me foi ensinado na aldeia, ser o de aproximar as vozes em relação ao timbre, para de fato soar como apenas um ser, e não revelar através do timbre da voz quem são os cantores.

Neste contexto, a transcrição de um canto do *Ijareheni* gravado por apenas um cantor, fora do contexto ritual, é experimental por si só, e não dá conta da experiência total antropológica de vivenciar o ritual, que envolve muito mais elementos e sonoridades. Entretanto, argumento que a transcrição e a aproximação de uma melodia “base” para o canto do *Ijareheni* contribui para o levantamento de novas questões.

É positivo para um dos objetivos deste trabalho expôr alguns termos importantes para a compreensão do método da transcrição musical, e também do porquê utilizei-me desta ferramenta.

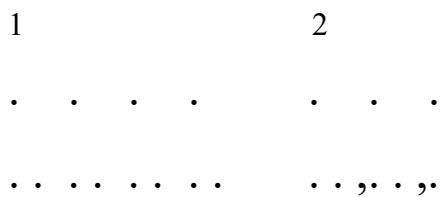
Seguindo a proposta da interculturalidade (Leitão & Borges, 2020; Pimentel, 2017), parto da compreensão de que minha percepção foi produzida de forma específica em um contexto singular. Como mencionado na introdução deste trabalho, passei por diferentes sistemas de ensino musical. Estive em contato com diferentes linguagens e sonoridades, e minha formação passou pelo desenvolvimento de uma espécie de caixa de ferramentas específicas para a transcrição e decodificação do transcrito. Deixar que a música Iny reorganize essa caixa de ferramentas foi um processo interessante.

Essa experiência de transcrição não necessariamente determina o transcrito. Entretanto se existe uma forma de tirar uma foto de uma música, essa tem sido uma forma convencionalizada/transformada pelo tempo e não objetiva, pelo menos não aqui, cristalizar numa “fotografia musical” um canto que extrapola a relação (som-percepção auditiva).

O método da escuta, e da transcrição, pelo menos executado da forma que aprendi, envolve

1. Encontrar um pulso contínuo, mais ou menos simétrico;
2. Identificar pulsos fortes e fracos;
3. Identificar a subdivisão rítmica que é produzida sobre o pulso;
4. Organizar em compassos a estrutura rítmica correspondente.

Um pulso pode conter e se dividir em várias batidas, façamos uma experiência gráfica, para ter um exemplo visual



Suponhamos que a primeira linha é o pulso. São simétricos e constantes. Na linha abaixo encontramos dois tipos de divisões rítmicas diferentes. Existem pontos que percute de forma sincronizada ao pulso acima, entretanto, alguns pontos percute no espaço entre os pulsos, esses espaços são bem localizáveis dada a possibilidade de quantificá-lo preenchendo o espaço com “notas fantasma”.

Imagine-se que o ponto-figura na primeira linha se chama x . Enquanto o compasso de número 1 seria um $4/x$ (quatro por x), o número 2 seria de $3/x$. Já o ponto abaixo, no compasso 1 equivaleria à $x/2$ (metade de x), já no compasso 2, a vírgula seria o resultado de um espaço menor a ser preenchido. Ela não corresponde necessariamente à metade da metade de x ($x/4$) graças a natureza do dispositivo técnico utilizado para essa ilustração. Entretanto, na escrita musical, seu próprio sistema de subdivisões rítmicas está fundamentado num princípio similar.

No sistema de notação musical, esses itens são representados pelas figuras,

1. Semibreve (1)
2. Mínima (2)
3. Semínima (4)
4. Colcheia (8)
5. Semicolcheia (16)
6. Fusa (32)
7. Semifusa (64)

Elas definirão a estrutura rítmica de um compasso. Uma unidade fundamental, o pulso, define a partir de si, suas divisões sonoras, ao mesmo tempo em que suas divisões e correlações produzem um contexto “fechado”: um compasso; que se torna uma espécie de *unidade de contexto*, também uma unidade fundamental em relação aos outros para um todo discursivo.

Após localizar o pulso, e defini-lo como uma semínima (4), passei a pensar a subdivisão rítmica a partir dela. Precisei escutar muitas e muitas vezes para chegar a uma conclusão satisfatória e que correspondesse ao que estava escutando.

Depois de identificar a linha rítmica, passei à identificação da melodia. O que envolveu tentar replicar ao piano a melodia cantada pelo cantor Iny. Pensei que um afinador

me pudesse ajudar, e seu auxílio serviu para comprovar se aquilo que ouvia estava aproximado ou não, mas seu auxílio não teve muita serventia no início da transcrição. O afinador oscila demais quando capta diferentes e rápidas mudanças na emissão de sons, o que não me ajudou muito.

Este trabalho não é sobre transcrição ou técnicas de composição musical. Mas essa explanação introdutória objetiva levar o leitor à reflexão sobre o processo de composição musical Iny, que se relaciona diretamente com a linguagem sonora-musical com a qual o compositor está trabalhando. Apesar da transcrição fazer o caminho contrário em relação ao do compositor, pode-se notar suas escolhas com relação à melodia composta e sentir a complexidade que envolve a composição, no sentido de manutenção estilística, manipulação da língua em relação à estrutura rítmica da composição, somado à expressividade necessária ao contexto ritualístico.

A afinação temperada é demasiado exata e surgem alguns problemas demasiado humanos para resolver. À título de exemplo, posso citar a *terça* neutra estudada por Figueiredo e Lühning (2018), que pode “soar como” desafinação em determinados contextos, mas que localizada em gêneros musicais nordestinos faz todo o sentido da consonância, além de remeter à processos históricos de contatos culturais e musicais que foram cruciais para a produção da linguagem sonora-musical nordestina. Devido a isso, pode-se perceber que a noção de desafinação já está atada à ideia de uma referência, num sistema musical particular. O uso dessa noção aplicada de forma intersistêmica pode produzir equívocos, imprecisões e erros.

Aparentemente, o sistema musical indígena, - pensando as músicas tradicionais/rituais - tem sua referência em si mesmo, constituem variações e transformações de melodias produzidas, compartilhadas e transmitidas ao longo do tempo. Apesar de o afinador acusar certas “imprecisões” na afinação, algo se mantém: a referência melódica à própria melodia. Foi possível encontrar em (*K*)*Otu* uma tonalidade num sentido diferente da que Aytai (1979) expõe em seu artigo no periódico do *Museu Paulista*.

É considerada tônica - em etnomusicologia - aquele som que satisfaz as seguintes condições: 1/ é primeiro som da peça; 2/ é último som da peça; 3/ é último som de várias frases musicais intermediárias; 4/ ocorre em maior frequência do que qualquer outro som; 5/ sua duração tonal na peça é maior do que de qualquer outro som; 6/ a oitava do som também ocorre na peça. Chamamos tônica o som que satisfaz pelo menos duas das seis condições acima descritas. (*ibid.* p. 257)

Derivei minha escuta de uma outra noção de tonalidade, algo que está mais próximo da definição analisada por Freitas e Librelotto (2016)

Para compreender o princípio da harmonia, e da própria música produzida[...], Fétis emprega o termo tonalidade, que vê como “o princípio regulador das relações entre sons na ordem sucessiva e na ordem simultânea”. Na base, estão as escalas musicais, que como mostra Fétis, variam conforme as sociedades. Fétis não leva em consideração apenas os modos gregos ou gregorianos. Também se refere à música indiana, à música chinesa, à música árabe, entre outras. (*ibid.* p. 263)

Aytai (1979) complementa sua definição de tonalidade, dizendo que

Aqueles que transcreveram grande número de cantos de povos simples, sabem que é relativamente comum não encontrarmos nenhum som que satisfaça pelo menos duas destas exigências, ou, pelo contrário, encontrarmos mais de um som que possam ser considerados a tônica da peça. (p. 258)

A tonalidade, escuto como uma espécie de galáxia. Um centro gravitacional que tanto define a posição de outras notas que a constelam, quanto essas que constelam definem-a como centro; este centro é volátil, e pode ser movido de uma nota à outra, alterando assim as relações sonoras estabelecidas entre si; entretanto, isso cria a possibilidade de galáxias sem centro, de uma não-tonalidade, uma relação sonora entre sons determinados, que não satisfaçam uma ordem tonal, mas uma centralidade da própria relação entre sons específicos.

Um tratado de etnomusicologia que determina regras especificamente formais para satisfazer um conceito fundamental à música europeia, parece projetar uma espécie de pré conceito sobre a música não-ocidental, Wisnik (1999) nos diz que

Em *Uma nova história da música* (1950), Otto Maria Carpeaux resolveu o problema pelo avesso, assumindo com todas as letras aquilo que considerou ser uma condição inevitável da nossa escuta, a sua *ocidentalidade*. Em outras palavras, gravitamos, segundo Carpeaux, em torno da evolução tonal européia, e nisso consistiria, necessariamente, para nós a (história da) música. (p. 10)

Em Aytai (1979), influenciado por manuais de etnomusicologia, aparece uma necessária supressão de uma característica como a tonalidade, que é presumida ao ponto de que seja possível localizá-la com um método manual e prescritivo. Porém a música não funciona dessa forma, principalmente produzida em distintos contextos socioculturais.

Voltando ao tema da afinação, é um equívoco dizer que a afinação Iny é imprecisa pela experiência do afinador, pois o instrumento de medida já é qualificado para medir, qualificar, inspecionar e manter um tipo de padrão em instrumentos construídos sobre um conjunto de regras acústicas e físicas que se originam e servem à uma musicalidade determinada: a não-indígena.

Um violão tocando num espaço aberto com outras cordas, é afetado pelo clima, e sua afinação pode cair, ou subir um pouco, em relação à referência. E este é o ponto. Se a afinação de todos os instrumentos de corda reagirem ao ambiente, e a afinação de todas as cordas caírem em um semitom, um ouvido muito treinado poderia perceber pois em relação à referência algo haveria mudado, mas não seria identificado dissonância crucial de afinação

entre os instrumentos executantes. Não se sentiriam os desconfortos de um descumprimento de regras harmônicas, pois todos ainda continuariam compartilhando uma mesma afinação.

Tomemos o exemplo anterior, caso agregássemos um piano elétrico nesse contexto, sua afinação não cairia. Mas diante de um conjunto de cordas afinadas em um semitom abaixo em relação à referência, elas colocariam em evidência um som de piano que pareceria não se encaixar. O afinador nesse sentido, julgaria as cordas como um semitom abaixo de sua referência, mas à percepção, no contexto prático da escuta, seria o piano que estaria um semitom acima.

O afinador não possui a capacidade de avaliar e qualificar mais do que frequência de onda (geralmente com variação entre 438-442Hz para Lá4), deixando escapar contextos e fenômenos sonoros que não são produtos de uma música sem humanos.

Apesar da inexatidão do afinador, as notas emitidas pela voz do cantor Iny são bem aproximadas às notas temperadas do piano, o que possibilitou averiguar os saltos melódicos e fundí-los à linha rítmica identificada na etapa anterior.

Apresento abaixo a transcrição feita, que não corresponde ao todo cantado, me restringi a tentar grafar as diferentes partes da canção que o cantor repete.

Figura 3. Transcrição do canto (K)Otu⁴

(K)Otu

1
Ka - ru - be - e Ka - ru - be he hã Ka - ru - be he - hã

2
U - la - du - u ri - té - hi - di - my - re - my - y aô - kô - i - ni - hé T - ki - bo - ho - le re - ji - e - ry - my

4
Ka - ru - be - e Ka - ru - be he hã Ka - ru - be he - hã

Elaboração: Autor, 2025.

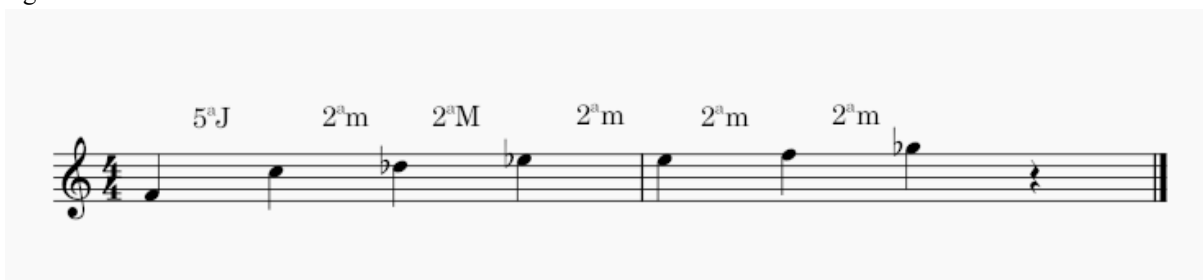
⁴Áudio - https://drive.google.com/file/d/1HjhzpzAGZgjYDtJJopjpC2Cs0555y4ZG/view?usp=drive_link

A identificação de um compasso de 11/4 fez bastante sentido auditivamente, dada a ausência de tempos predominantemente fortes ao longo da frase. Essa organização temporal 2+3+2+2+2/4 pareceu a mais apropriada à frase textual que acompanha a melodia. A alternância de fórmula de compassos acarretaria possivelmente uma divisão rítmica que não corresponderia a métrica e acentuação do texto.

É preciso acrescentar que, no segundo compasso, no terceiro tempo, onde estão localizadas as semicolcheias, é possível perceber que algo de estranho acontece com a escrita. Parece haver um melisma⁵ microtonal muito perceptível, mas praticamente impossível para mim nesse momento de minha formação musical precisar o que ocorre ali através da escrita. Escolhi transcrever como um melisma cromático, em notas de passagem mais rápidas, dado que ao nosso sistema musical temperado a possibilidade de executar e identificar microtons não se dê de forma “natural”.

Abaixo segue a escala utilizada pelo cantor com a identificação dos intervalos dos saltos de grau à grau da escala

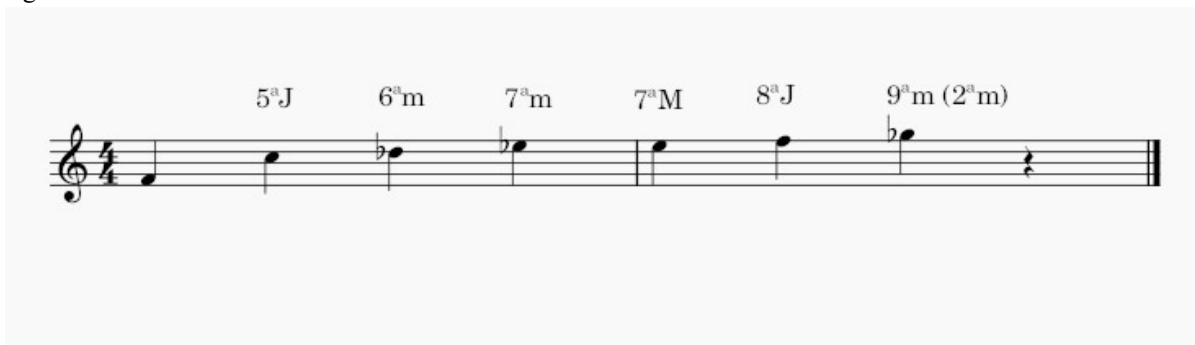
Figura 4. Escala 1.



Elaboração: Autor, 2025

Abaixo encontra-se também a escala, porém com os intervalos com referência à tônica da escala

Figura 5. Escala 2.



Elaboração: Autor, 2025.

⁵ Técnica vocal que permite ao cantor executar mais de uma nota por sílaba; ornamentação melódica.

Aytai (1979) transcreveu também um canto do *Ijasò Ijareheni*, além de outros cantos Iny-Karajá que foram investigados por ele.

Figura 6. Transcrição do Aytai.

FONOGRAMA 3

Moderato $\text{♩} = 104$

thyhinãa rñhy na hyē hé é by di ā hérinaa rehi na heha a
by di ā herinaha re hi na he ha by di ā ha i na hainaa re
haina a hainarere abarebama iibekona durela notepee nae dee
he dekutehã hei na a re i na hei na de di ā he i naa le ri na
hei na de di ā ha i na haina a re hai na a hainaa re abare
iibekona dukelae notepe e na ede e hedekutehã ha ina a re i na
mae pete
hei na de di ā

ESCALA RETIFICADA

Fonte: Aytai, 1979 (p. 262)

Em suas palavras

O FONOGRAMA 3 exemplifica outro caso com deslizamento da altura do som. O autor é HĀBUIJĀ, velho Karajá de Santa Isabel, há pouco tempo falecido. O canto é IJAREHENI, sendo sua letra de tão difícil interpretação que o cantor, WEHERIĀ, não conseguiu traduzi-la. Os sons da escala aparecem logo nos primeiros compassos, e a melodia continua sem adição de novos sons até o compasso 30. No próximo compasso (31) há um deslizamento de altura para cima por 1 semi-tom, continuando assim até o fim. Se diminuirmos as alturas dos sons dos compassos 31-43, a escala da peça inteira torna-se pentatônica an-hemi-tônica com intervalos de 3-2-3-2-2 semi-tons. A tônica, neste caso, é Ré3. (Aytai, 1979, p. 260)

O autor vinha discutindo no texto justamente o tema da afinação. Seu apontamento sobre o “deslizamento para cima por 1 semitom”, aponta necessariamente para uma possível imprecisão metodológica. Desidério Aytai parece estar buscando um tipo de música muito

valorizada e referenciada na música de tradição escrita que é aquela que é um objeto fixo, determinado e reproduzível de maneira idêntica para aí ser válida e legítima obra de arte.

Imaginemos que na transcrição de uma longa peça, logo no começo encontramos 4 tipos de sons que persistem durante longo trecho da peça. De repente, entretanto, percebemos que todos os sons que até agora ocorreram, são entoados 1 semi-tom mais grave (ou mais agudo). É possível que a modificação seja intencional da parte do cantor, mas em outros casos pode ser que o fenômeno seja inconsciente de sua parte. Ocorreu o que na prática do canto se chama uma execução desafinada. Há vários métodos para decidir o caso que é de óbvia importância para a transcrição: podemos mandar repetir o canto pelo mesmo cantor, imediatamente ou - horas ou dias - mais tarde. ou podemos pedir a outro cantor que possivelmente nem ouviu o primeiro canto, que repetisse a peça. (Aytai, 1979, p. 258)

Ao pensar a música indígena, e tratar uma melodia de um canto do *Ijareheni* por exemplo, é preciso reforçar que uma música de um contexto cultural Outro é de outra natureza. Neste sentido a música indígena, mais especificamente e aparentemente para os indígenas das terras baixas da América do Sul, a música não é separada da vida social (Bastos, 1978; 2007; 2014); não como para os europeus (pelo menos, aqueles localizados em contexto religioso e real, que consideravam a música de concerto ou da igreja católica, música em detrimento de manifestações musicais Outras, em detrimento de ‘não-músicas’) aparentemente eram: uma música que tem lugar para soar para algumas pessoas seletas, apenas soa de acordo com uma precisão técnica e níveis controlados de criatividade restritas às expressividades previstas na partitura por compositores renomados e valorizados por grupos específicos.

Para os indígenas, suas manifestações musicais podem durar muitas horas, dias e noites inteiras, pois são também rituais e cerimônias integradas ao curso da vida, à ordem cosmológica e às interações e transformações sociais (Bastos, 1978; 2007; 2014; Seeger, 1980; 2015).

É estranho já subentender que o cantor Weheriá havia errado e não se ater ao fato de que a melodia era idêntica à executada na seção anterior. Apesar de que a melodia replicada um semitom acima possa significar também uma modulação direta para a música ocidental, buscar na música indígena uma mesma espécie de formato musical que tem correspondência naquilo que a cultura do pesquisador entende por música, acaba por impedir o acesso às especificidades da música de uma outra cultura, especificidades que são significativas para tal contexto e para a interculturalidade.

Enfim, uma característica fundamental para compreender a complexidade do *Ijareheni* aparece no trecho final do filme *Iny Aõna*, Sokrowé conta às crianças que este *Ijasò* corta as sílabas das palavras no canto, e que ele sempre se manifestou assim, desde o *Berahatxi*⁶

⁶ Primeira morada dos Iny, abaixo do Rio Araguaia.

dificultando a compreensão, e possibilitando jogos de palavras que produzem certa ambiguidade na mensagem veiculada.

No canto (*K*)*Otu*, por exemplo, é produzida uma relação interessante entre três possíveis palavras que são cantadas no início. Em conversa com Mairu Kuady, chegamos a essa observação. *Kia Rubehere*, são as primeiras palavras da canção que foram traduzidas por Mairu como *vai descendo*, menção à descida da mãe tracajá (*Podocnemis unifilis*) da praia para o rio. Como o *Ijareheni* é conhecido por cantar as palavras incompletas, Mairu diz que é possível subentender as palavras *Kia rubehere* dado o contexto total da história da canção contada na oficina. Disse-lhe que aos meus ouvidos, o canto parecia iniciar com algo parecido com “Carubee”, ao perguntar se essa palavra existia Mairu me respondeu que significa lágrima - *Karu* = olho e *Bèè* = água, *Karubèè*.

Ambos os significados faziam sentido na observação total da canção, que se refere à mãe tracajá que deixa os filhotes à sua própria orientação. O movimento da mãe tartaruga é o mesmo que o da lágrima: um movimento descendente. Ao mesmo tempo que o *Ijasò* aparenta lamentar esse tipo de movimento descendente de abandono, valorizando o cuidado que as mães Iny-Karajá têm com seus filhos, também parece, ao recortar a palavra, colar o sentido do choro/tristeza, da lágrima e a descida da mamãe (*k*)*otu* da praia ao rio à uma relação desaprovada pelos *Ijasò* e pelos Iny: o abandono dos filhos pela mãe.

Em conversa com Mairu ele disse que seria difícil determinar qual das duas palavras canta o *Ijareheni*, entretanto, conversamos sobre a possibilidade da intencionalidade das composições do *Ijareheni* de produzir diferentes sentidos a partir dessa brincadeira textual com as letras das canções.

Essa pergunta é bem interessante, será que todas as canções do *Ijareheni* possuem esses significados “colados” a partir do recorte silábico? Conversando com os interlocutores, essa menção ao *Ijareheni* foi bastante reforçada, observando que alguns recortes silábicos podem chegar a produzir apenas recursos fonéticos, e que não necessariamente significam algo.

Voltando à canção abordada por Aytai (1979), percebe-se que no compasso 7 e 11, as sílabas ‘*he ha*’ parecem ser os mesmos fonemas observados na canção do tracajá ‘*he hã*’. É possível pensar, e levantar uma questão bastante curiosa e interessante, será que todo o repertório do *Ijareheni* possui um sistema de sons que “pertence” a ele e a mais nenhum *Ijasò*?

Nas figuras abaixo vemos que esse fonema se repete. Brígido (2013) grafa *he hy*, em *Iny Ribé* a letra ‘y’ representa o fonema ‘ã’ em português. No canto (3) localizado no compasso 3 em duas semínimas, assim como no compasso 5, 7, 9 e 12.

Figura 7. Transcrição 1 de Brígido.

(3) *Aruanã Ijareheni*

(3) Aruanã Ijareheni

♩ = 96 (luny)

Wai jy ky na wai jy ky na he hy wai jy ky na he hy Fim

(lõwona)

Ra bu re ri he hy rô bu re ri he hy ta we de na di ro bu re ri he hy

DC. ao Fim após as repetições.

Fonte: Brígido (2013, p.69)

Figura 8. Transcrição 2 de Brígido.

(89) *Aruanã Ijareheni*

(89) Aruanã Ijareheni

♩ = 100 (luny)

A bi re he a roi ke a roi kemy a roi ke my he hy ta my

(lõwona)

he ra ry be ta my he ra ry be ra ry be re ri hy

wa di he ma ke wa di he ta my he ta my he re e ri i hy

DC. ao Fim após as repetições

Fonte: Brígido (2013, p.76)

Já no canto (89) nota-se a presença do mesmo fonema no compasso 5. Tomei esses exemplos especificamente pois são as transcrições mais nítidas do livro, que parece que houve

algum problema com a impressão das figuras de partitura. Entretanto, nota-se a presença deste fonema em pelo menos mais dois cantos do *Ijareheni* transcritos por Suely.

Além do fonema *he hã* pode-se perceber, tanto nessas duas transcrições quanto na de Aytai (1979) que existe a coincidência de alternâncias nas fórmulas e organização rítmica dos compassos que mesclam o 2/4 e o 3/4.

Uma investigação mais profunda e de maior fôlego seria necessária para compreender as diferenças e similaridades no repertório do *Ijareheni* e entre o seu e de outros *Ijasò*. Mas, uma primeira aproximação ao seu repertório nos permite perguntar: será que cada *Ijasò* não possui apenas um repertório específico, mas também um sistema sonoro-musical que o identifica tanto quanto as materialidades⁷?

Sobre a forma dos cantos Brígido (2013) aponta duas categorias fundamentais: *Iumy* e *Iwòwòna*. O primeiro seria o tema A da canção, enquanto o segundo o tema B. “*Iumy* quer dizer *o corpo*, e o segundo [...] quer dizer *a subida*” (p. 60). Em conversa com Wahuá Karajá, ele acrescenta mais duas categorias que complementam a estrutura da forma do canto de *Ijasò*. A primeira é *Iòraruná*, que seria *a entrada* e a segunda é *tõõ*, *o salto* para a parte B da canção, que faz referência à fala de Lourenço (2009) sobre o falo, e *Ikonaná* o *glissando* final da canção.

Iòraruná, em nossos termos seria uma “introdução” antes do *Iumy*. Os *Ijasò* atacam *staccato* uma nota, e fazem um leve *glissando* no segundo ataque, que ascende e descende até sumir antes do *Iumy* começar. Alguns *Ijasò* fazem um *glissando*, partindo da mesma forma de uma nota bem aguda em direção ao registro grave. O *Ijareheni* não o faz, e segundo Wahuá seria o único que não tem *Iòraruná*, seus cantos se iniciam diretamente no *Iumy*, ‘no corpo’.

Mairu traduziu comigo o canto, letra a qual reproduzo abaixo

Kia rubehe kia rubehe re hã, Kia rubehe re hã

2x A ou

Karubèè Karubèè he hã, Karubèè he hã 2x

B *Uladu ritèhidimyremy aõkõinihé tkibohole rejierymy*

Kia rubehe faz menção à *Kia rubehere*, que significa vai descendo, termo aplicado à ação de descer às margens do rio. *Kia rubehe*, com uma sílaba cortada como o *Ijareheni* faz.

Karubèè significa lágrima, seria uma das possibilidades de duplo sentido criada pelo *Ijareheni*.

⁷ Os *Ijasò* são reconhecidos por possuírem grafismos, máscaras, plumária e adornos que os identificam. Ou seja, cada *Ijasò* possui uma estética que o diferencia dos outros.

Uladu significa criança, já *ritèhidimyremy* tem a ver com um cuidado especial, afetivo e restritivo.

Aõkõinihé, seria uma expressão de negação, de contrário.

Tkibohole significa eles mesmos.

Rejierymy significa uma pessoa que sabe de si, que tem consciência e responsabilidade por suas ações.

Ou seja, as crianças, mesmo sob cuidados especiais e afetivos de alguém, não são elas que sabem sobre si. Mas ao mesmo tempo, ao contrário das crianças, os pequenos tracajás, apesar de também não saberem sobre si mesmos, devem se orientar sozinhos. “Não respondem por si, mas elas, as tartaruguinhas descem”, nas palavras de Mairu.

Uma das experiências de campo, envolveu meu contato com pequenos tracajás bebês recém chocados na casa do Sokrowé. Imaginei que isso guardaria relação com serem um elemento muito importante na alimentação dos Iny - tracajás são bem apreciados, assim como as grandes tartarugas do rio Araguaia. Fazia sentido para mim que criassem alguns para se alimentar.

Entretanto, Ixysé acabou com minha falsa impressão ao explicar o que aquilo significava. Assim como a canção ressalta, os “tracajázinhos” eles mesmos devem se orientar sem o cuidado de suas mães, o que os torna vulneráveis aos predadores. Ixysé então me ensinou sobre um dos manejos ecológicos que os Iny-Karajá parecem fazer. Os Iny, pelo menos a família de Sokrowé vai até as margens do rio, onde as mães tracajás depositam os ovos, os recolhem e chocam. Devolvem os tracajás ao rio quando estes tiverem deixado de ser recém nascidos. Objetivando maiores chances de sobrevivência aos tracajás e assim, uma maior quantidade de tracajás disponíveis para a pesca.

Os Tracajás aparecem também nos grafismos, com padrões motivicos que remetem aos diferentes tipos de desenho de seus cascos⁸.

A música indígena seria assim, um conjunto de relações que transcendem a própria canção.

1. Um primeiro conjunto de relações fundamentais seria a ecológica (Iny-tracajás) muito significativa para alimentação, saúde⁹, culinária e recursos disponíveis;
2. um segundo conjunto pode ser entendido como o conteúdo pedagógico reflexivo e moral sobre a relação (mães-filhos), mas também sobre a relação (eu-mundo),

⁸ Ver Lima Filho e Silva, 2012; e Silva, 2023.

⁹ As tartarugas e tracajás são conhecidas pelos Iny como fonte significativa de saúde. Nas palavras de Kaimote “elas vivem muito” e isso nos faz viver muito, e também fazem bem para as vias respiratórias.

subentendido na reflexão do *Ijareheni* sobre consciência de si, orientação e responsabilidade nas ações;

3. terceiro, a prática do canto nos rituais tocam cultura material na produção de elementos constitutivos da identidade étnica, - a culinária, o fazer cerâmico, as esteiras e trançados de fibra vegetal, pintura corporal, arte plumária, vestimentas dos *Ijasò* dentre outros elementos, como as danças, as relações entre aldeias e a disputa pelo *Tòò*¹⁰;
4. quarta e provavelmente não última, a transformação das pessoas nas transições do ciclo de vida Iny, que marca transformações na organização social, ciclos de reprodução social, a passagem intergeracional e a transmissão/produção de saberes e fazeres entre as gerações.

É preciso encarar a transcrição como uma experiência que levanta novas questões (Seeger, 1980), mais do que determinar se o cantor foi fiel à uma música “separada” de um contexto sociocultural para torná-la um objeto cognoscível. As manifestações sonoro-musicais de um agrupamento humano podem indicar aspectos culturais em relação ao seu modo de vida, despertando novas questões e hipóteses, objetivos fundamentais da etnomusicologia, como disse o professor Ikeda (2001)

A música tem sido concebida basicamente como expressão de arte no pensamento hegemônico euro-ocidental, principalmente no ambiente erudito, ficando restrita, assim, à fruição no campo estético. No entanto, além desse aspecto, o fazer musical sempre se vinculou às mais variadas práticas, nas próprias comunidades ocidentais, assim como em outras sociedades, fazendo-se presente nas atividades religiosas, nos momentos solenes e de exaltação coletiva, no trabalho, na educação, nas expressões dramáticas e coreográficas, servindo à demarcação identitária de pessoas, grupos e povos e tantos vínculos mais.(p. 01)

Essa transcrição colaborou para que me aproximasse de meu objetivo geral. A importante atividade do *Ijasò Ijareheni* para os Iny, articula em seu canto (*K)Otu*, processos sociais e ecológicos, mobilizando, aparentemente a partir da operação de recortes silábicos sentidos específicos que dão forma à uma mensagem veiculada em rituais musicais importantes para a comunicação entre os seres humanos e não humanos no cosmo e para a formação das novas gerações que assistem e participam das festas.

O canto, a forma de cantar e dançar, a escolha dos parceiros (amigos geracionais), as cores, os desenhos, a plumária e o material de suporte utilizados, a temática das músicas, a

¹⁰ Mastro que é derrubado em longas disputas entre aldeias no *Hetohokỹ* (Lima Filho, 1994).

presença dos não-humanos no contexto musical, bem como a restrição e a situação social dos papéis de gênero e classes de idade em uma circulação ritual específica — aqui analisada no caso do *Ijareheni* — evidenciam, em minha experiência etnográfica e hermenêutica interpretativa, a extensão da percepção que se pode alcançar a partir da análise de um único canto de *Ijasô*, enquanto patrimônio material e imaterial dos Iny-Karajá. A partir dessa análise, revela-se uma concepção holística, na qual os elementos materiais, simbólicos e cosmológicos se articulam na classificação e nos significados das metáforas Iny, sustentando, ao longo dos séculos, a realização dos rituais do Aruanã e outros ritos associados

O que contribui para a compreensão de que a música na sociedade Iny, não é mero objeto sonoro, mas um catalisador de processos sociais que articulam educação, cosmologia, materialidades, saberes dentre outros. Principalmente quando observamos que os rituais musicais estão diretamente ligados à transmissão/produção de conhecimentos e passagem nos ciclos de vida (Donahue, 1982, Lima Filho, 1994; Toral, 1992; Nunes, 2016; Lourenço, 2009; Brígido, 2013; entre outros).

IBRU: UM BLUES OUTRO

O título desta seção é uma “brincadeira” fonológica, pois o som de ambas as palavras (*ibru* e *blues*) se referem à expressão sonoro-sentimental de diferentes grupos. A melancolia e essa espécie de aproximação, guarda uma graça poética apenas na relação fonológica, e não possui a intenção de produzir qualquer suposição de ordem fonética.

Quando iniciei minhas investigações e revisões bibliográficas sobre a música Iny-Karajá, me deparei com uma informação que parecia bastante certa e convencionada na literatura, que o *ibru* seria o choro ritual feminino Iny-Karajá. Muitos dos autores lidos relacionam o *ibru* apenas ao choro ritual feminino no período de luto - adiciona-se também a isso, uma variação entre os Iny-Javaé que se chama *Iburu* (Lourenço, 2009; Rodrigues, 2008).

Como dito anteriormente, na seção *vamos fazer um filme?*, Sokrowé me explicava que *ibru* é uma categoria mais geral. Ele exemplificou que o ‘choro de uma menina’ = *robu* ou o ‘choro de um menino’ = *rahina*, estão dentro do *ibru* assim como outros choros. Aquele choro que ouvira ao chegar à aldeia, que foi nominado por Sokrowé como *rotèrèreri*, foi-me explicado por Mairu que *rotèrè* seria o choro de uma mulher madura em contraste com *robu* que também aparenta servir à função de indicar que uma mulher chora, mas *rotèrè* seria um termo para se referir especificamente à uma mulher mais velha.

Um detalhe não menos importante é a atenção aos sufixos das palavras aqui dispostas, que indicam o tempo da ação executada pelo sujeito da oração, segue um exemplo abaixo

robu - choro da menina

roburèri - a menina está chorando

robura - a menina chorou

robukre - a menina chorará.

Não esperava que eu fosse ouvir um *ibru* em campo, e que me fosse apresentado uma espécie de sistema ritual de choro que envolvesse necessariamente a associação entre música e lágrimas em distintos momentos da vida social Iny.

Enquanto as músicas de Aruanã tratam de emoções associadas à sexualidade, às paixões, à alteridade, e, paradoxalmente, a imitação do tempo mítico dos iný, os cantos das mulheres, os *iburu*, tematizam a dor, a saudade, o afeto, a perda, o abandono e a transformação dos corpos dos parentes. À primeira vista, os dois gêneros vocais (canções e canto funerário), pareceriam associados às relações de oposições entre masculino e feminino. (Lourenço, 2009. p. 316)

Brígido (2013) apresenta em seu livro *Imagens Encantadas*, um conjunto de choros rituais femininos que foram gravados, analisados textualmente e em espectrogramas produzidos pelo sonógrafo, não se utilizando da pauta para transcrição dos choros como foi feito para os cantos dos Aruanãs.

Ela aponta também que as mulheres Iny compõem seus choros fúnebres a partir das características da pessoa que morreu, características principalmente corporais mas também comportamentais, e por dias entoam uma música elaborada com gritos, frases melódicas e uma sonoridade intensamente lamuriosa.

Suely gravou alguns choros rituais de algumas mulheres Iny, que se voluntariaram a gravar com ela após um episódio um tanto quanto dramático em seu campo. Brígido relata sua tentativa de gravar um choro ritual com Krehãwa, mas devido às restrições envolventes seria necessário gravar escondido.

“Eu vou chorar igualzinho como chorei quando o meu neto que tinha três anos morreu”. Começou a chorar e eu a gravar. De repente apareceu ao nosso lado um índio, aliás, seu esposo. Ele falava com ela energicamente. Imediatamente ela parou de chorar. [...] Apareceram outros índios e começou uma grande discussão entre eles. (Brígido, 2013, p. 51)

Na mesma página, Suely acrescenta que após esse episódio. Krehãwa apareceu em seu lugar de hospedagem acompanhada de uma outra mulher Iny, e Krehãwa lhe diz

“Eu vim aqui para pedir desculpas para você. Você não tem nada a ver com aquela confusão. É que meu marido escutou eu chorar para o meu netinho, e com grosseria veio me dizer que eu deixasse o nosso netinho quietinho lá no lugar que ele está” (*ibid.* p.51)

Segundo a mesma autora

Os IBRU fazem parte de um longo ritual fúnebre dedicado aos mortos. Durante todo período de luto, as pessoas da família podem chorar por muitos meses, ‘muitas luas’

como dizem as índias. O ritual tem início no velório na casa do falecido, continuando no caminho para o cemitério, no enterro, quando os familiares, principalmente as mulheres, permanecem chorando muito e durante todo o período de luto. (*ibid.* p. 89)

Lima Filho (1994) não chega a citar o nome *ibru* diretamente, entretanto fala sobre o choro ritual feminino,

Observei com angústia Nowebia assim procedendo na ocasião da doença de Mairu. A velha Karajá enfrentava todas as direções da aldeia com os gestos e as falas. Era como se quisesse provocar todos e procurar freneticamente os responsáveis pelo feitiço que atingiu sua neta. Mesmo quando a doença é dos brancos (tuberculose, malária, consequências da subnutrição, asma e outras), a feitiçaria é sempre tomada como causa associada. A diferença entre as atitudes das mulheres motivadas por doenças ou por brigas é que nas doenças o falatório é entrecortado por um choro ritual. O choro ritual resgata antecedentes históricos da pessoa doente, conforme me explicou Ijyraru, que a pedido meu investigou o tema com sua mãe e outros informantes homens. No resgate da história de vida da pessoa doente são conectados seus parentes e os principais acontecimentos de sua vida. As mulheres recordamos falecidos e este ou aquele fato. É como se as mulheres mantivessem pelo choro e pela oralidade a memória afetiva da aldeia. (Lima Filho, 1994, p. 122)

No trecho abaixo, a autora ressalta um trabalho importante feito por Maia (1997)

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. (Lourenço, 2013, p. 40)

Em conversa com Mairu, ele pontuou que *rasybinarèri*, seria uma definição para um intenso choro coletivo, choro este que está acontecendo (*rèri*), no caso tanto homens e mulheres, ou grupos de animais produzindo um choro juntos, seriam classificados com esse termo, e que pode se apresentar com um aditivo de intensidade: *rasybinarènÿrèri* - tanto em relação à intensidade sentimental, quanto em relação à quantidade de pessoas chorando, “algo mais desesperado” nas palavras de Mairu.

Aytai (1979) gravou e transcreveu um *hii* (choro ritual masculino) o qual replica-se após a citação

Para melhor entender esta dificuldade, observemos o que acontece no canto Karajá transcrito no FONOGRAMA 1. Trata-se de um canto que os índios chamam HII, isto é, lamento do homem (o lamento da mulher é IBRU). O cantor (autor) lembra-se de sua mulher há tempo falecida. Gravamos o canto em 1977 com o informante WEHERIÁ, um moço de uns 24 anos de idade, que passou a maior parte de sua vida em Fontoura (em karajá BYTOIRY). O autor do canto é IJEHERI, sua mulher que faleceu em volta de 1961, chamava-se COIXARU. O autor cantou a peça durante três dias inteiros, entoando-o durante as noites também umas 4 vezes. (*ibid.* p. 258)

Nunes (2016) aponta uma diferença técnica e estilística entre o choro masculino (*hii*) e feminino (*ibru*) muito fundamentado nos estudos linguísticos envolvendo a poética oral Karajá de Maia (1997) que toca o tema do *ibruhukÿ*.

Em seu intenso trabalho de campo, Nunes parece ter tido contato com dois tipos de *ibruhukÿ*, o da iniciação feminina e o da masculina

[...] na iniciação feminina, uma avó da moça chora um *ibruhukÿ*, um “choro (*ibru*) grande (*hukÿ*)”, que é próprio da ocasião. A iniciação masculina também tem seu *ibruhukÿ*. O ‘lamento’, se assim posso me expressar, é muito prestigioso; mas, sendo uma exposição pública daquele ou daquela que a entoia, é também motivo de vergonha. Por isso, só as pessoas velhas o entoam. (Nunes, 2016, p.224)

Os cantos de *Ijasò* e os choros rituais aparecem necessariamente relacionados a momentos rituais que não estão desvinculados de uma vida social estruturada em uma divisão social de gênero (masculino e feminino).

Essas expressões musicais articuladas em categorias, não apenas dividem a sociedade Iny, mas a une num cosmos complexo, repleto de espíritos e comunidades de seres que interagem com essa unidade e de forma bastante dependente das restrições, definições e atribuições que cada gênero possui.

Os meninos são iniciados por meio do contato com uma série de não humanos: os *ijasò*, uma multiplicidade de *aõni* e, sobretudo, os *woròsÿ*. Um trecho do *ibruhukÿ* dos *jyrè* assim diz: *anõni wakuràsÿ wetxu-mÿ / hiru ranõnõ ranõnõnÿ-mÿ ralokere*, “na alvorada, ele entrará para ser servo (*wetxu*) dos *aõni*, dos *woròsÿ*”. A iniciação lhes faculta o acesso ao pátio masculino, onde, dali em diante, eles conviverão com os outros homens, com os espíritos dos “mortos”, os *aruanãs* e diversos outros *aõni*. Já a lamentação feita para a menina que menstrua pela primeira vez se inicia com os seguintes versos: *awatxiwi ihelo-le-mÿ / aixòdèkò ihelo-le-mÿ*, “está aprendendo a fazer panela de barro / está aprendendo a fiar algodão”. O choro faz referência a duas atividades propriamente humanas e femininas, a cozinha e a produção de ornamentos rituais. A iniciação das moças é feita para acabar com seu *kyty*, seu “cheiro forte de sangue”, eliminando o perigo e a poluição decorrentes desse estado, encerrando suas restrições alimentares e devolvendo-as à plena convivialidade cotidiana. Isso, é claro, é uma questão de aparentamento. O mesmo pode ser dito dos outros rituais domésticos: as festas de pintura do recém nascido e de encerramento do resguardo da mãe também são feitas para tirar o *kyty*, e a de primeira alimentação da criança para passar a partilhar das mesmas comidas que seus parentes. (Nunes, 2016, p. 259)

A relação entre os Iny e essa série de não-humanos (*Woròsÿ*, *Aõni*, *Ijasò*, (*K*)*Uni*, *Wou*, dentre outros) se dá basicamente através do *hári* - aquilo que identificaríamos como xamã - o que necessariamente passa pela casa e atividade dos homens (Andrade, 2016) e pela agência dos espíritos nos rituais musicais. É interessante pensar o quão estão articulados de forma direta à vida ritual/espiritual, os ciclos de vida Iny, à relação com o ambiente e à expressão musical, que também serve à comunicação entre os espíritos e os Iny.

Mauss (1979) fala sobre a obrigatoriedade da expressão dos sentimentos nas diferentes culturas

Mas todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. Os gritos são como frases e palavras. É preciso emiti-los, mas é preciso só porque todo o grupo os entende. É mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifesta-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. É essencialmente uma ação simbólica. (*ibid.* p. 153)

Ao considerarmos a obrigatoriedade da expressividade dos sentimentos nas sociedades indígenas, aqui mais especificamente a Iny-Karajá, pode-se notar um sistema de expressão sentimental bastante sofisticado e diretamente relacionado às divisões de gênero e que são fundamentais à estrutura social Iny. O fato de que todos podem, e devem ou pelo menos se espera que necessariamente componham canções aos parentes perdidos, indica uma importância muito significativa à música.

Mas não indica apenas valorização, e sim que impera necessariamente uma linguagem compartilhada, conjuntos de sons, frases melódicas que não são propriedade de uma única pessoa, mas elementos compartilhados e disponíveis para a composição de choros e cantos graças à experiência de vida em comunidade e o contato entre produtores de sons e receptores de sons nos momentos ritualísticos.

É possível vincular ao pensamento de Mauss, a proposição de Maia (1997), que “en este sentido, la semiótica del llanto ritual revelaría un acoplamiento de funciones, en que una emoción, la tristeza, actuaría sobre otra moción, el deseo de aceptación social” (p. 435).

A memória auditiva e musical se torna um recurso importante para a vida em comunidade e para a produção de identidade (Hall, 2014; Woodward, 2014; Silva, 2014), sentido e identificação mutuamente compartilhados produzem entendimento, valorização e um recurso às atividades cotidianas e extra cotidianas. Ou seja, longe de uma identidade sonora estática, o som e a expressão vocal se tornam algo que está diretamente vinculada à produção do corpo e da comunidade, em constante transformação e tensão com outras formas possíveis de ser e de se expressar no passar geracional e no contato com outras sociedades.

As mulheres, [...], se recordam os *ibru* que choraram, podendo repeti-los em ocasiões futuras, quando algum evento faz irromper a memória do parente falecido, ou mesmo se solicitadas. (nota de rodapé, Nunes, 2016, p. 259)

Formas de chorar/cantar caracterizam e permitem a expressão vocal a partir de um repertório de recursos sonoros, mas também ganham referência no corpo, tanto da pessoa que canta, quanto da pessoa que “é musicada” no ritual, seja o menino ou a menina que passa para o próximo ciclo de vida, por exemplo, ou ao morto que passa para uma outra dimensão de existência (*Woròsy*).

Atentando-se para o tempo presente, seria importante levantar uma questão, será que nas composições contemporâneas Iny-Karajá pode-se observar influências de músicas outras que não as tradicionais? O processo de globalização e as inovações tecnológicas no campo da sonoplastia e da comunicação, permitem o contato intercultural entre o sentido auditivo do povo Iny e produções sonoras Outras. Será que é possível identificar em novos choros/cantos Iny, influências harmônicas, rítmicas e melódicas dessas produções?

Com Sokrowé e sua família, aprendi que o *ibru* não seria apenas o choro ritual feminino, mas, aparentemente, um sistema de expressões sentimentais sonoras-musicais que envolvem lágrimas. Os diferentes tipos de *ibruhukÿ* constituem também a compreensão Iny do que é o *ibru*, e são divididos inicialmente em quatro tipos,

1. *Omaru di Ibruhukaná* - canto no momento da tatuagem Iny-Karajá (dois círculos na face, abaixo dos olhos).
2. *Harubidé di Ibruhukaná* - choro da primeira menstruação, momento em que, aparentemente o tio mais velho materno (ou avó) canta/chora para a sobrinha, caso saiba a canção/choro. Antigamente isso se dava numa esteira, mas atualmente, pode acontecer no quarto e a menina se ajoelha na cama com cabeça apoiada sobre as coxas, entre os joelhos e as mãos no rosto, enquanto o tio canta. Lembro-me de que Waxiaki Karajá, me mostrou um vídeo de sua filha que acabara de passar por esse *ibruhukÿ*, e ocorreu na cama. Não pude fazer muitas perguntas devido ao pouco tempo, e a informação sobre essa categoria veio dias após eu ter visto o vídeo.
3. *Jyré di Ibruhukaná* - momento em que o *jyré* está na esteira no *hetohokÿ*, parentes próximos do menino cantam/choram.
4. *Eleheduná di Ibruhukaná* - choro de quando a pessoa está morrendo. Sobre isto não possuo muitas informações.

Importante notar o sufixo *-ná* agregado à palavra *ibruhukÿ*. O sufixo *-ná* seria atribuído para indicar o espaço no qual acontece a ação contida no radical. Ou seja, o espaço onde ocorre o tempo de *ibruhukÿ* para o *jyrè* é o da esteira no *hetohokÿ*, segundo o que aprendi com Ixysé, é por isso que se recebe esse nome, *Jyré di Ibruhukaná*.

Sobre o *ibruhukÿ* do *jyrè* Whan e Karajá (2021) dizem que

A/o brotyrè¹¹ do *ibruhukÿ* tem grande prestígio por ser detentor de um importante saber da tradição oral Iny-Karajá e, por isso, sua presença e atuação são altamente respeitadas e valorizadas nestes eventos. Cabe aqui um breve parêntesis para registrar um importante fato sobre a recuperação do *ibruhukÿ* do *jyrè*, que já estava, no final dos anos 1980, em processo de esquecimento na aldeia de Hawalò, quando Ijeseberi Karajá, em uma visita ao seu avô, o velho cacique Wataú, que se encontrava internado

¹¹ Seus parentes (do *jyrè*) de sua aldeia e os de fora, denominados de brotyrè. (*ibid.* p. 37) (grifo do autor)

na Casa do Índio no Rio de Janeiro, em tratamento de saúde, lhe pediu para que cantasse o grande choro para ser gravado. Ijeseberi afirmava na época que quase ninguém mais em sua aldeia sabia cantar o Jyrè *ibruhukỹ*. Recuperar esse saber seria importante não só para a tradição Iny-Karajá, como também representaria uma forma de valorizar a atuação de brotyrè nos eventos de Hetohokỹ. O “grande choro do menino aririnha” foi, dessa forma, resgatado diretamente da memória do cacique Wataú e, posteriormente, estudado, aprendido e perpetuado pelos Iny de Hawalò, para ser cantado nos rituais do Hetohokỹ (p. 184)

Esse grande choro aparece não apenas como algo que qualifica um tempo de lamentação, mas também que modifica o espaço, tornando-o “solene” e sagrado por comportar essa relação entre o grande choro e o objetivo do ritual, neste exemplo específico, a passagem para um novo ciclo, mas também o acesso a conhecimentos antes restritos.

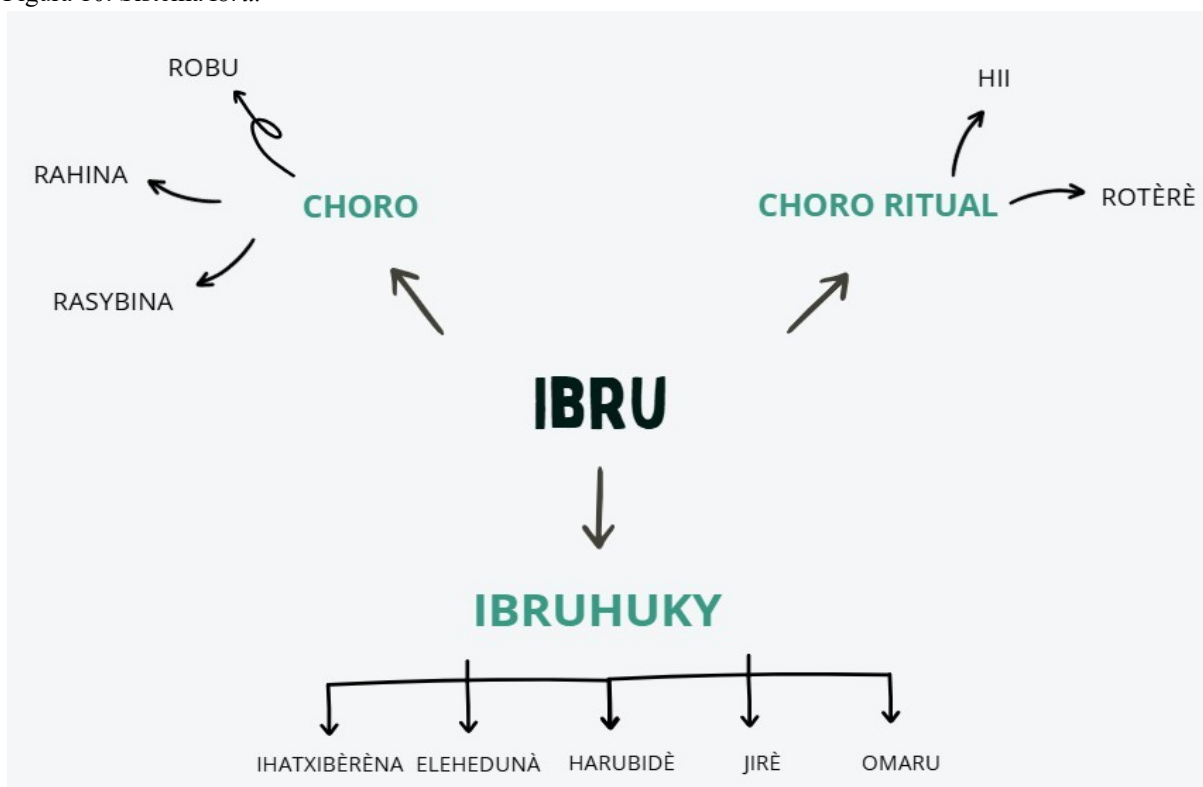
A este último *ibruhukỹ*, (*Eleheduná di Ibruhukaná*) minhas perguntas nitidamente causaram desconforto, recordando-me de algumas conversas sobre *o perspectivismo*¹², mudei de assunto. Mas perguntei, “como vocês sabem que a pessoa tá morrendo?” Ixysé disse que o pajé avisa, que às vezes a pessoa tá *murecida* como diz Kaimotè, e já não há muitas esperanças; apesar destes dois exemplos, ela se desviou do assunto, mostrando que não estava cômoda ao falar sobre a morte. Porém, ressaltou que esses 4 *ibruhukỹ* só executam e fazem aqueles que sabem. São músicas que aparentemente ou são restritas, ou foram esquecidas e não são ensinadas como conteúdos da escola.

A esses 4 *ibruhukỹ* acrescenta-se um quinto. O *ibruhukỹ* do *Ijasò Ijareheni*. Segundo Sokrowé o *Ijareheni* é o único *Ijasò* que tem *ibruhukỹ*, um momento solene que todos da aldeia se deslocam para ouvir. Não tive contato com esse canto infelizmente, entretanto, se necessariamente, como me ensinaram, o *ibru* se refere à produção sonora associada às lágrimas, é possível compreender que apenas o *Ijareheni* chora.

Seria importante um trabalho de campo mais específico para entender as diferenças entre o *wiu* do *Ijareheni* e seu *ibruhukỹ*. Lourenço (2009) traz em sua literatura informações sobre o *Ihatxibèrèna* (citada na seção anterior), à qual as descrições de Sokrowé do *ibruhukỹ* deste *Ijasò*, se assemelham muito. O *ibruhukỹ* do *Ijareheni* parece coincidir com as festas grandes do *hetohokỹ*: *idòhokỹ* e *itobòhokỹ*. Sokó acrescenta que o *Ijareheni* possui entre 7 e 8 *ibruhukỹ*, o que aumenta significativamente as possibilidades de estabelecimento de relações entre esses choros e seus cantos (*wiu*), além de se investigar as relações entre os outros *ibruhukỹ*.

Neste sentido, com essas informações, chegaríamos a um sistema de categorias, por enquanto parecidas com a próxima figura

¹² Importante corrente teórica do multinaturalismo, ver autores como Descola e Viveiros de Castro.

Figura 10. Sistema *Ibru*.

Elaboração: Autor, 2025.

É possível perceber então, que o *ibru* dos Iny é mais complexo do que apenas o choro ritual feminino, mas algo que envolve as relações duais de gênero da sociedade Iny-Karajá, (marcar as diferenças entre o comportamento esperado para homens e mulheres Iny; diferenças entre sonoridades produzidas por cada gênero; seus respectivos espaços e atividades *ijoi x ixy*;) mas que se relacionam com aspetos:

1. da identidade Iny-Karajá (*Omaru* - tatuagem característica dos Iny; um tipo de linguagem sonora e musical própria dos Iny; a língua (*Iny ribé*); a materialidade e imaterialidade dos rituais musicais;
2. da cosmologia (os espíritos e suas relações de comunicação e troca com a aldeia através do *Hári*, *Woròsy*, *Aõni*, *Woù* e *Ijasò*; curas e benzimentos; proteção e acusações com relação à feitiçaria),
3. da educação (marcar a passagem entre os ciclos de vida; difusão de conselhos importantes sobre o ambiente e a vida em comunidade; difusão de valores e princípios comportamentais).

Os homens possuem um choro ritual (*hii*), que apesar de mais raro que o choro das mulheres, é também classificado como *ibru*. Pode-se entender que mais do que acirrar uma espécie de oposição entre arte vocal masculina e feminina, o *ibru* é um sistema sonoro-musical que une tanto homens e entidades cosmológicas, quanto mulheres numa

dimensão de expressão sentimental, e que essa linguagem poética (Maia, 1997) é tanto compartilhada quanto motora de processos sociais significativos entre os Iny.

WIU x IBRU: A PRODUÇÃO DE UM NÓ(S)

Retomando as seções anteriores, pode-se observar que existe uma relação singular entre *wiu* e *ibru*. Antes pensada como uma expressão de um possível dualismo de gênero na música Iny, essa relação aparece de forma mais complexa e complementar. As mulheres não são as únicas detentoras de um choro ritual fúnebre, mas compartilham com os homens uma forma singular de expressar seus sentimentos diante da morte/passagem de alguma pessoa querida. Entretanto, o *wiu* dos *Ijasò* e dos *Worosy*, parecem restritos aos homens.

Tanto o choro feminino, quanto o canto dos homens, remetem à organização social e ao cosmos. Sendo possível identificar diferentes tipos de choro, como ressalta a literatura e os interlocutores. Um choro ritual fúnebre se refere às memórias e características do morto, mas também se relaciona com acusações públicas de feitiçaria; os cantos dos *Ijasò*, por sua vez, podem remeter a conselhos, advertências, ensinamentos, histórias e chistes com teor sexual (Lima Filho, 1994; Lourenço, 2009, 2013; Brígido, 2013; Toral, 1992; Nunes, 2016).

Ambas as artes vocais derivam do sistema simbólico Iny, que fundamenta as ações e a interlocução entre os gêneros que constituem tal divisão. É preciso aqui lembrar de Lévi-Strauss (2017), que colabora para que compreendamos os rituais musicais como também um momento de expressão e fruição com um sistema de significados que organiza/produz a realidade social através de operações que possuem eficácia para a experiência coletiva da realidade e para a percepção individual de si, do mundo e da coletividade.

Ao conversar com Wahuá e Mairu, recordei-me da importância dos pássaros para se pensar a música. Algo que deriva basicamente de um senso comum, ou de uma concepção básica presente em minha socialização primária, seria a ideia de que o que mais se aproxima de uma música humana na natureza, seriam os cantos dos pássaros.

Ao iniciar minhas investigações sobre a forma de classificação de sons e ruídos presentes na paisagem acústica (Schaffer, 2001), deparei-me com a informação de que para os Iny, não existe a palavra som; e sim, que todo som é som de algo, que produziu (-ra), está sendo produzido (-rèri) ou será produzido (-kre). Apesar disto instigar muito a curiosidade, é preciso deixar esta questão em suspenso, pois o foco desta seção seria outro, e pensar toda a paisagem acústica dos Iny envolveria um processo mais denso, com muito mais tempo e trabalho de campo.

Antes de pensar a relação com alguns mitos, é importante ressaltar que o método de análise estrutural dos mitos de Lévi-Strauss (2017) não foi almejado aqui, devido ao pouco tempo de trabalho de pesquisa. Entretanto, esses mitos encontrados na bibliografia apontam para um possível início para o desenvolvimento de uma pesquisa mais alinhada com a análise estrutural.

Após aprender alguns conceitos de classificação sonora Iny, perguntei sobre o canto dos pássaros. *Nawii roburèri*, o passarinho está cantando, foi a resposta que recebi, tanto de Wahuá quanto de Mairu. Enfatizaram que para nós (*tori*) os passarinhos cantam, mas para os Iny, os pássaros choram. Ainda agrega-se a isto que, *Nawii* (pássaro) aparece como uma figura feminina: *roburèri* = a menina está chorando.

Perguntei o porquê os pássaros choram, mas recebi como resposta o não saber, dado que sempre foi assim. O que fez muito sentido, dado que não sei também o porquê para nós os pássaros cantam ao invés de fazer qualquer outra coisa. Ou seja, o universo cultural, parece estabelecer determinada semântica da realidade, estabelecendo significados aos elementos que a constituem, sem necessariamente nos informar suas respectivas explicações.

Imediatamente, recordei do mito dos periquitos

Era tempo de Hetohoky. Os homens haviam saído para caçar e pescar. Só ficaram os velhos, as mulheres e as crianças. Na Casa Grande dois meninos *jyrè* estavam resguardados. A noite foram dormir nas casas de suas mães. Próximo a uma das casas, um velho deitado se aquecia em uma fogueira. A mãe de um dos meninos queria saber como os *Worysy* comiam na Casa de Aruanã. O menino negou a informação. Isto era segredo dos homens. A mãe insistiu tanto que o menino acabou contando que os homens comiam com os dedos sobrepostos. O velho ouviu tudo e, indignado, dirigiu-se até a beira do rio, com a ajuda de um pedaço de pau. Os homens que regressavam avistaram o velho e pressentiram algo de errado. Logo resolveram matá-lo. Depois de hesitarem, sem saber quem faria tal ação, um guerreiro de baixo, *Iraru Mahadu*, desceu da canoa e decepou a cabeça do velho. Com a cabeça na ponta de sua lança, *Harabobo* correu por toda a aldeia. Os outros homens viraram "bichos" e foram para a Casa de Aruanã. Outros foram buscar lenha. Ao retomarem, cavaram três buracos. Um para os homens, outro para as mulheres e um menor para as crianças. Em seguida os homens lutaram, jogaram as pessoas em suas covas separadas, ateadas de fogo. Restaram apenas dois irmãos. Cantaram a noite e ao amanhecer decidiram matar um ao outro. Munidos de flechas venenosas atiraram-se. Ficaram dois meninos escondidos dentro de uma grande panela de barro, no assoalho de uma das casas. Andaram pela aldeia e, ao verem todos mortos, foram pescar. Os peixes seriam misturados com o milho e o beiju. Havia dois periquitinhos na casa. Após três dias, ficaram com pena dos *jyrè*. Na volta de uma das pescarias, os meninos encontraram as comidas já preparadas. Surpresos, eles simularam uma nova pescaria e, escondidos, acercaram-se da casa. Viram os dois periquitinhos transformados em moças que estavam a pilar o milho. Então os dois *jyrè* casaram com as duas moças, fazendo sobreviver os Karajá. (Lima Filho, 1994, p. 38)

Pensei ser possível interpretar este mito como uma explicação do porquê a arte vocal feminina seria classificada como *rotèrè* e *robu*. Wahuá disse que “nada a ver”. Mairu ficou em dúvida sobre a possibilidade de tal afirmação, apesar de reconhecer que faria sentido.

Ao

aceitar tal interpretação temos uma resposta para a relação *mulheres-choro-pássaros*, mas que implicações essa relação necessariamente atribui à relação *homens-canto*?

Há de se reconhecer que a relação *homens-pássaros-mulheres*, presente na mitologia, contribui para novas perguntas sobre as associações e transformações simbólicas no interior da cosmologia Iny, principalmente sobre seu sistema sonoro-musical.

Um mito que traz Rodrigues (2008) coletado entre os Iny-Javaé se faz importante para conceber uma hipótese significativa

Foi assim, por exemplo, que Tanyxiwè encontrou os Hatana (jacu-cigano), que ainda eram humanos, dançando alegres e cantando em voz alta. Com inveja da bela voz e das músicas, Tanyxiwè iludiu-os dizendo que a voz deles era fraca e que ele tinha um bom remédio para isso, feito da raiz kukusa. Os Hatana beberam o remédio amargo e a voz deles ficou rouca, ao invés de melhorar. Por isso, hoje o jacu-cigano fica só na beira do rio, gritando com sua voz ruim: “(...) Eram muitos homens que dançavam. Tanyxiwè arruinou a voz deles e gritou: ‘vocês não vão ser gente mais não, vão virar pássaros agora, para não atrapalhar a gente. Quem vai ficar com essas músicas somos nós, *iny*’. Jogou praga neles e foi embora. Quando Tanyxiwè os deixou, Hatana gritou para ele: ‘Tanyxiwè ky! Por que você fez isso com a gente?!’. Ele respondeu: ‘é para vocês ficarem só comendo folhas verdes na beira do rio, para o pessoal, nós humanos, as avós e mães contarem para os filhos o que eu estou fazendo aqui, que foi Tanyxiwè que tomou a música de vocês’. Ao que os Hatana responderam, xingando: ‘ibusurò anahatxi tèburè!’¹³. (palavras do tradutor) (Rodrigues, 2008 p. 58)

Nunes (2016) comenta uma versão do mito que ouviu em Aruanã (GO)

Em uma versão que ouvi de Renan Hãburunatu, em Buridina, os Jacu-Ciganos eram um grupo de homens com uma voz muito bonita, que estavam cantando na beira de um lago. An̄yxiwè os engana: oferece-lhes um remédio que supostamente melhoraria ainda mais sua voz mas que, na verdade, os deixa roucos, com a voz rasgada como é hoje. (nota de rodapé, *ibid.* p. 135)

Tanyxiwé, (*K*)*Anysiwè* dentre outras formas de nominação, se refere ao demiurgo, *herói* e *trickster* Iny, que rouba o Sol e institui o tempo, o passar do dia e da noite. Observa-se que no tempo mítico, onde a humanidade era mais extensa, e não havia ainda separação tão definida entre o que era ou não humano, personagens míticos participavam de um processo de tomadas de decisão, operações de ordenação do universo e estabelecimento de elementos mais ou menos fixos que dariam sentido ou fundamento para identificação do que seria humano - antes dos animais deixarem de ser humanos e assumirem suas formas atuais.

Necessariamente, quando partimos da compreensão de que os pássaros choram, o que (*K*)*Anysiwè* rouba para os Iny é seu choro, que aparenta passar por um processo de transformação para se tornar música (*wiu*) na voz dos homens.

Interessante é pensar que as mulheres ainda mantêm aquilo que era próprio delas no tempo mítico. Sua arte vocal ainda parece possuir referência em quando eram periquitos,

¹³ Mito Iny-Javaé.

enquanto os homens, representados por *(K)Anysiwè* passam a possuir sua arte vocal ao enganar e roubá-la do Jacu-cigano (*Opisthocomus hoazin*).

Ofereço a interpretação de que o sistema sonoro-musical estabelecido pelos Iny, está diretamente ligado ao dualismo de gênero (Lima Filho, 1994; Nunes, 2016; Rodrigues, 2008), e que a comunicação entre homens e mulheres Iny passa a ser estabelecida através da apropriação-transformação da linguagem dos pássaros por parte dos homens, enquanto as mulheres parecem manter sua antiga linguagem, a dos pássaros (*robu*), mesmo transformadas em humanas - como ocorre no primeiro mito.

No primeiro mito pode-se notar uma associação interessante entre a sensibilidade e “disposição” para o cuidado dos periquitos que se transformam em mulheres. O que abre um espaço para se pensar uma associação à identidade do gênero feminino, o cuidado às crianças e as atividades domésticas, que são uma característica elementar da identidade feminina Iny, - além de um contínuo *mãe-esposa* que devemos suspender por enquanto.

Já no segundo mito, abre-se um espaço para se pensar o roubo do canto do Jacu-cigano, como a incorporação não apenas da habilidade de fazer música, mas da sensibilidade necessária para se expressar sonoramente como as mulheres, além de a música dos Jacu-ciganos também aparecer relacionada à uma sociabilidade específica, às festas e cantorias que podem ser vinculadas às relações sociais masculinas estabelecidas no *hetokré* e através dos rituais musicais.

Pode-se notar também, a referência que *(K)Anyxiwè* faz às mães e avós quando rouba a música dos pássaros, que esse roubo é para que elas contem aos seus filhos. Essa conexão não parece aleatória, mas outro elemento comunicacional da vida Iny, que passa pela produção de pessoas. Mães e avós são fundamentais para entregar aos homens os *jyrè* no momento da iniciação, ou seja, são cruciais para a produção de corpos masculinos, que deixarão de ser crianças e precisarão ter aprendido à aprender para se tornar um homem no *hetokré*.

Enquanto toda a ação performática dos *worsy* e *brotyrè* se desenvolve, muitas mulheres e crianças vão chegando para assistir, ou ao menos ouvir, a reencenação do rito que se funda na dinâmica espiritual de ataque e proteção. Para os meninos menores, principalmente, aquela é uma ocasião na qual eles têm a oportunidade de saber o que eles mesmos terão que passar quando a sua futura hora de iniciação chegar. Para as crianças ali se configura uma instância da tradicional “educação” Iny-Karajá. (Whan e Karajá, 2021, p. 181)

Ambas as educações passam pela aquisição da linguagem e de elementos da cultura que serão cruciais para a delimitação de si e à expressão de gênero, que tensiona no momento de passagem (metamorfose para a vida adulta), mas parece se resolver (distensionar) no

estabelecimento do casamento e na constituição de uma família, o que seria aparentemente o ápice da relacionalidade Iny.

Neste sentido, a comunicação pode ser estabelecida graças não apenas ao compartilhar de um mesmo sistema simbólico como o sonoro-musical, mas também, à sensibilidade necessária para experienciar a relacionalidade Iny na interação entre as duas partes do *iny* (nós) = (masculino/feminino) que possuem características ou identidades bem definidas e inter modificáveis, ao mesmo tempo em que se compartilha uma mesma natureza dual (*humano+pássaro=pássaro+humano*).

Os pássaros como figuras identificáveis às mulheres, se tornam a origem da música e da sociabilidade festiva, a fonte de onde (*K*)*Anysiwè* usurpa a habilidade para cantar; e se tornam novamente a origem na transformação contida no mito dos periquitos, impedindo o fim dos Iny. Interessante pensar que no roubo do canto do pássaro, (*K*)*Anysiwè* o relega ao não exercício do canto (*wiu*), assim como as mulheres, ficando restritos a um tipo de som próprio dos pássaros, o *robu* (choro).

A relacionalidade Iny é algo complexo. Seu parentesco, Nunes (2016) concebe como “a transformação de relações em outras relações”, percebe-se que o ‘ser Iny’ não se desvincula de ‘ser em relação à’, o que se é se transforma à medida que as coisas às quais se está em relação se transformam.

Os atos cotidianos de cuidar e alimentar não envolvem uma mãe/avó e um pai/avô constituídos e uma criança por constituir ou em processo de constituição. Os atos de ‘alimentar alguém’ não têm existência independente dos atos de ‘ser alimentado por alguém’, ‘ser cuidado por alguém’; os primeiros não diferem dos segundos como um processo ativo difere de um passivo. A efetividade da produção do parentesco depende, portanto, dessa reciprocidade. Se uma criança não responde de modo apropriado aos cuidados que sua mãe lhe dispensa, a mulher se conhecerá como algo diferente de uma mãe. E se a mãe não supre adequadamente o desejo de um filho, a criança se conhecerá como algo diferente disso para aquela mulher. (Nunes, 2016, p. 203)

O roubo do canto, assim como o ato de se transformar em mulheres, aparece como relacionado à produção de um Iny (nós). Os Iny-Karajá parecem compreender esse processo de produção de coletividade a partir de uma relação de produção de pessoas, que tem seu fundamento na reciprocidade entre os gêneros e pessoas envolvidas num processo de produção de um *nós*. Nunes (2016) diz que

As crianças, [...], são puro desejo. E os pais e avós são aqueles que suprem tais desejos. Quando uma criança pede para sua avó fazer calugi para ela tomar ou para seu pai pescar um peixe específico que ele gosta de comer, quando ela transforma seus desejos em demandas desse tipo, ela os interpela em suas posições de avó ou pai, parentes que cuidam dela e a alimentam. Quando a avó, por seu turno, faz o calugi para seu neto ou quando um homem sai para pescar aquele peixe desejado, eles se mostram para a criança como verdadeiramente uma avó ou um pai, pessoas que efetivamente suprem os desejos de seus filhos/netos. Ao fazer isso, eles fazem uma

forma inỹ aparecer, pais/avós suprimindo o desejo de filhos/netos. O calugi feito pela avó devolve à criança o conhecimento de que ela é um neto daquela mulher; e tanto o desejo da criança pelo calugi quanto o ato de tomá-lo e apreciá-lo, devolve para a mulher o conhecimento de que ela é uma avó para aquela criança. A criança se sabe um neto pela ação da avó, e vice-versa; o autoconhecimento é resultado da interação (STRATHERN, 1988), “o status da pessoa que age é sempre revelado pela ação de outra” (KELLY, 2011: 125 – tradução minha). Eu me conheço como um filho porque minha mãe me devolve esse conhecimento ao suprir meus desejos. Uma pessoa sabe-se parente de outra pelos efeitos que sua ação produz sobre ela porque a ação em resposta elicitava uma *forma inỹ*. (*ibid.* p. 202-203)

Faz parte desse conjunto de elementos do que seria ser um homem Iny e uma mulher Iny, o vínculo ao que o coletivo define - através de momentos educacionais no interior da cultura, assim como nos rituais musicais, também, em momentos no *ixy* para as mulheres e crianças, e nos momentos no *ijoi* para os homens iniciados - como comportamento necessário e aceitável a cada gênero. Os homens passam a falar o dialeto masculino após passarem a frequentar a casa dos homens, marcando-se na fala, a diferença de posição em relação às outras relações constituintes do grupo.

Neste sentido, é preciso observar o mito da proibição ritual fixada às mulheres com relação ao *Ijasòheto*.

A aldeia havia-se mudado e a Casa de Aruanã estava abandonada. Os restos dos acessórios dos Aruanãs, como palhas, penas, conchas, entre outros, estavam espalhados. Alguns Karajá pegaram este material e levaram como brinquedos para suas casas. Alguém viu e comentou que havia duas índias pegando as coisas da Casa de Aruanã. Isto fazia mal, era perigoso, pois era segredo dos homens. Os homens se reuniram e discutiram o assunto. Decidiram buscar as mulheres, que tinham se escondido no mato. Os parentes das mulheres subiram o rio em suas canoas para procurá-las. Quando as encontraram, perguntaram aonde elas estavam indo. As mulheres responderam que se dirigiam para uma das casas da aldeia. Mas os homens pediram que a mãe entregasse a filha, que se chamava Wesi, para que eles tivessem relações sexuais com ela. A mãe apelou para o sentimento do parentesco que os unia. Os homens retrucaram, lembrando que era a lei. A filha deveria ficar no meio dos homens ou então seria morta. Desta forma, os homens foram ter relações sexuais com a moça. Ela resistiu e acabou morrendo, apesar de a mãe ter pedido para se colocar no lugar da filha. Os homens não aceitaram, alegando a idade da mulher. Era velha. Mesmo depois de morta, os homens queriam continuar a ter relações com a moça. Foi quando um homem interveio, cortou uma tora de candirana, um pau que dá na beira do Araguaia, e, assim, mãe e filha foram jogadas no meio do rio. (Lima Filho, 1994, p. 41)

Existe uma barreira aparentemente intransponível que serve à fixação e estabelecimento de ambas as identidades de gênero Iny. Espaços sociais e atividades relativas à manutenção da vida aparecem como construções e expressões de gênero sistematicamente opostos. Apesar dessa restrição às mulheres, da impossibilidade de se entrar na casa dos homens, existe, em paralelo, uma espécie de ‘não recomendação’ à presença contínua de homens no *ixy* — pátio das mulheres. O homem que passa muito tempo no *ixy*, causa riso e se torna motivo de piadas infames para as mulheres, pois ele passa a imagem de alguém que não pesca, não caça, não trabalha. Ou seja, não é um homem Iny de verdade.

A oposição *ixy* x *ijoi* aparece não apenas como operador de um dualismo de gênero aparentemente pré estabelecido, mas também, tanto como estruturantes das funções sociais relativas à cada identidade a partir de um espaço de ensino/aprendizagem, quanto de uma comunicação entre ambas as “metades” - se é que podemos chamar assim.

Esse par de oposições (*ixy* x *ijoi* / *ibru* x *wiu*) constitui uma manifestação aparentemente direta de uma “economia sonora-musical” que é a expressão de uma rede de relações de produção de corpos para a relacionalidade e a produção de *Iny* (nós).

Lourenço (2009) diz que

As categorias êmicas tratam de corpos que “entram” e “saem” de dentro da Casa de Aruanã, como se fossem pênis que cantam para vaginas. J. Blacking (1995) ao argumentar que devemos buscar no contexto etnográfico as categorias nativas que conceitualizam o universo musical, permite a assertiva de que a música como “sons socialmente organizados” Javaé é um “corpo sonoro”. [...] No final da performance, os Aruanãs cantam as canções chamadas *Iròtena wii*, “as músicas de entrada dele”, e entram na Casa dos Homens, no término da canção. O outro sentido da palavra *iròtena* se refere a “entrada do pênis”. Por um lado, é como se as duas categorias de canções, de “entrada” e de “saída” fossem equivalentes a corpos que literalmente “entram” em outro corpo que é a Casa de Aruanã, por outro, são canções cantadas para o “pagamento da vagina da esposa”, outros corpos (p. 275-276)

Podemos observar, portanto, a relação existente de uma comunicação intergênero (muito vinculada à ideia de sexo biológico) nos rituais musicais, não apenas na performance e simbolização do espaço, mas no próprio sistema sonoro-musical. Se pensarmos a existência de uma intransponibilidade das restrições relativas à invasão de cada espaço social pelo gênero oposto (*ijoi* por mulheres e *ixy* por homens), isso não parece se manifestar em restrições na relação (*wiu* x *ibru*), e sim naquilo que cada gênero pode oferecer segundo sua natureza dual (*humano+pássaro*). Enquanto as primeiras oferecem uma expressão sonora do ponto de vista mítico, *robu*, os segundos expressam a primeira manifestação sonora transformada, não em algo apropriado à sua própria natureza, mas transformado culturalmente à necessidade de se comunicar com a diferença, um outro do eu que constitui um nós, que é produtor de uma realidade interdependente.

A função que o *ibruhukỹ* do *Ijareheni* cumpre nesse sistema é uma incógnita. A investigação de seus *ibruhukỹ* poderia agregar mais elementos a serem considerados aqui, pois, neste sistema sonoro-musical que se relaciona com uma oposição de gênero, ele seria o ser que habita um entre mundos - apesar de se manifestar através dos corpos dos homens.

Pode-se pensar, portanto, que o sistema sonoro-musical *Iny* (*wiu+ibru*) não constitui uma expressão de uma dicotomia rígida de gênero na arte vocal, mas uma relação de comunicação e produção de um nós que se manifesta melódica, emocional e poeticamente.

Unindo assim, aspectos mitológicos, cosmológicos e educacionais, que aportam às concepções Iny de gênero formas de expressar e comunicar sentimentos uns aos outros.

FINALE?

Faz-se importante ressaltar, que esse trabalho levanta mais hipóteses e especulações que afirmações de verdades. Os dados obtidos foram iniciais, e não me permitem conclusões fechadas acerca de coisa alguma. A título de início de uma trajetória ou caminho de pesquisa, esse trabalho é importante e central em minha formação antropológica, e serviu à minha aprendizagem de que a antropologia, etnologia e etnomusicologia são vastos oceanos, onde as verdades não se constroem de forma simples e tampouco parecem fixas e imutáveis. Neste sentido, o levantamento de análises, hipóteses e especulações nutrem-me o pensamento e servem à complexificação de minha percepção antropológica.

Generalizações são consideravelmente necessárias, apesar de arriscadas por talvez passar uma ideia de universalidade e homogeneidade de agrupamentos sociais complexos e heterogêneos. Consciente disto, espera-se que este trabalho não resulte em redução do Iny à equivalências analíticas e teóricas localizadas no tempo e interpretações de elementos simbólicos e culturais, que provavelmente resultariam em longas discussões entre os próprios Iny, mas sim na potencialização da compreensão da complexidade cultural Iny-Karajá que é heterogênea, diversa, e está em constante transformação.

As transformações na “cultura” (Carneiro da Cunha, 2009) levam alguns Iny a temer mudanças demasiado significativas em seu modo de vida tradicional. O temor com relação ao desaparecimento de elementos da identidade e pertencimento étnico é considerável pelo menos nos interlocutores que participaram deste trabalho. Isso parece algo comum, principalmente às pessoas mais velhas, alegando que existe um jeito de ser Iny de verdade, enquanto alguns aparecem como a negação dessa afirmativa.

Ao mesmo tempo, o contato com algumas mulheres Iny evidenciou a existência de um senso crítico à sua própria cultura e organização social, o que aparentemente tem feito surgir debates sobre machismo, dominação, e o que seria ser uma mulher Iny de verdade segundo as próprias mulheres. Estão aparecendo associações de mulheres indígenas que estão participando e fazendo política de forma ativa.

A minha experiência em campo foi suficiente para observar que existe uma tensão significativa na relação (*religião adventista* x “*tradição*” Karajá). A ADRA (Agência Adventista de Desenvolvimento e Recursos Assistenciais) é bastante presente em Hawalò (Santa Isabel do Morro), tanto em pontos de assistência social e sanitária, quanto educacionais

(creche e escola) - e parece existir uma relação de tensão entre a cosmologia Iny e a cosmologia cristã. Mais do que uma relação ingênua frente às missões, ou uma relação de oposição (+/-), esta aparece de forma negociada pelos Iny, que muito abertos à alteridade e à diferença, negociam os benefícios e impactos dessa relação, tanto no sentido material quanto nos impactos educacionais e religiosos.

Neste sentido, em meio às contínuas transformações da sociedade Iny, seu sistema sonoro-musical é uma das formas de manifestação da tradição, manutenção da memória e oralidade que entrelaçam elementos significativos para o equilíbrio do cosmos e para a produção de pessoas Iny. Os rituais musicais e os diferentes espaços/tempo de sociabilidade Iny potencializam atualizações sobre identidade e pertencimento étnico, identidade de gênero e modo de vida, considerando que os rituais musicais Iny, são responsáveis por uma movimentação muito grande de pessoas, tanto intra aldeia quanto inter aldeia.

Apesar de uma amostra significativamente pequena como a de um canto e uma experiência de campo de apenas cinco dias, foi possível pensar a literatura, levantar algumas questões e pensar a cultura Iny a partir da interdisciplinaridade.

O canto do *Ijasò Ijareheni* possibilitou averiguar algumas correlações entre a música Iny, cosmologia, educação e identidade. É importante ressaltar que esses três aspectos que parecem panos de fundo são, na verdade, basilares. Tão basilares, que seguindo seus fios me vi desaguando em um sistema de categorias sonoro-musicais completamente enredado na organização social e na relacionalidade Iny.

O canto do *Ijareheni* foi fundamental, pois por aparentemente ser o único *Ijasò* a possuir *ibruhukỹ*, me levou a averiguar que o choro ritual não se restringe a uma atividade puramente feminina, mas uma atividade de expressão sonora-musical, poética e sentimental que atravessa ambos os gêneros em diversas situações da vida social.

O objetivo de compreender como a música, na cultura Iny-Karajá, com foco em um canto do *Ijasò Ijareheni*, articula processos educacionais, cosmológicos e identitários, foi atingido. Pensando que a análise desse canto do *Ijareheni* em específico, me levou a compreensão da existência de uma articulação entre uma relação ecológica (Iny-tracajás) e uma relação social (mães-filhos); sua manifestação na voz de uma entidade cosmológica (*Ijareheni*) em rituais musicais coloca em evidência a cosmologia (*Hári - Ijasò; Worosy; Aõni*), que se articula necessariamente à organização social e divisão de gênero da sociedade Karajá (*homens-mulheres*).

A análise a partir da etnomusicologia do canto do *Ijareheni*, se atendo ao contexto e complexidade da cultura Iny, permitiu um entendimento da localização do canto no contexto

cultural que seria impossível a partir de técnicas simples de transcrição e comparação musicológica. Investigar a relação entre mito, música e cosmologia Iny-Karajá, me levou ao sistema *ibru*, a relação entre artes vocais aparentemente opostas mas complementares e a oferecer contribuições para a discussão sobre o dualismo de gênero presente na literatura.

O objetivo de compreender o lugar da música nos processos educacionais e de organização social (gênero, identidade) da cultura Iny-Karajá, me levou a observar o quanto existe centralidade e inseparabilidade entre a expressão sonora-musical e a comunicação intergeracional e intergênero na sociedade Iny. Para homens, mulheres e crianças a música Iny tem um papel fundamental na voz de familiares e entidades cosmológicas, pois marcam a passagem de um tempo social intimamente relacionado ao ciclo de vida Iny, informando sobre o devir, compartilhando saberes socialmente acumulados e registrando o passado em memória.

Os mitos agregaram valor significativo no pensar as relações entre o canto do *Ijareheni* e outros aspectos da sociedade Iny. Algumas das questões desenvolvidas em seções anteriores merecem nova menção antes de passarmos a novas, uma vez que a monografia parece ser uma fase de consolidação de novas perguntas e não de muitas certezas:

1. Será que cada *Ijasò* não possui apenas um repertório específico, mas também um sistema sonoro-musical que o identifica tanto quanto a materialidade de suas vestimentas? Questão essa vinculada a: será que todo o repertório do *Ijareheni* possui um sistema de sons que “pertence” a ele e a mais nenhum *Ijasò*?
2. Será que nas composições contemporâneas Iny-Karajá pode-se observar influências de músicas outras que não as tradicionais?
3. Será que todas as canções do *Ijareheni* possuem esses significados “colados” a partir do recorte silábico?

Quando me deparava com os cantos Iny no início da pesquisa não imaginava que as categorias êmicas, o saber/fazer e o gosto pela curiosidade dos pesquisadores Iny que se envolveram com ela, me levariam a entrar em contato com um universo de relações como (*wiu+ibru*). Novas perguntas surgem com esse processo de reflexão, tanto sobre as formas desses cantos/choros, quanto ao seu conteúdo e novas relações estabelecidas através deles.

1. No que se assemelham os *ibruhukỹ*? Quais são suas operações simbólicas, suas relações entre si e com o cosmos?
2. Os Iny-Karajá nos rituais musicais, executam os cantos de *Ijasò* simultaneamente, isso cria novos sentidos? Abre espaço para um tipo de improvisação musical?

3. Qual a relação dos Iny-Karajá com a música de *tori*? No que as diferenças de gostos musicais e as tecnologias de reprodutibilidade sonora-musical afetam a relação entre os Iny e a música tradicional?

Parece ser impossível desenhar proto comparações acerca de minha percepção sobre a sociedade Outra e a do eu. Entretanto, parece ser possível perceber nos Iny-Karajá uma espécie de vivência social da tristeza, através da associação entre as lágrimas e o som da voz no choro. Enquanto, em minha sociedade de origem, parece haver um silenciamento das lágrimas, onde a tristeza, assim como outros sentimentos, são coisas a serem vivenciadas numa dimensão privada da vida. O que parece ignorar a indissociabilidade entre as emoções e a vida social. Isso retoma questões acerca da expressão dos sentimentos no interior de agrupamentos humanos, em relação à uma das dualidades que são centrais para as ciências sociais: indivíduo x sociedade.

Concluindo, Merriam (1964), Seeger (1980; 1987; 2015) e Bastos (1978; 2007; 2014) merecem uma consideração especial por pensar uma “antropologia musicada”, ou uma “musicologia antropologizada”, enfatizando que o sistema sonoro-musical de um contexto sociocultural é extremamente importante para se pensar distintas culturas e distintas sociedades. Isto leva-me a pensar que, a partir da etnomusicologia, com uma amostra maior de cantos/choros, uma vivência maior de campo e do ritual somada à uma escuta aos Iny-Karajá, poderia colaborar para investigar mais a fundo as proposições aqui feitas e questões levantadas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rafael. Os humari, o obi e o hári: a circulação dos entes no cosmo Karajá. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- AYTAI, Desidério. O sistema tonal Karajá. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 26, p. (257-265), 1979.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
- BASTOS, Rafael José Menezes. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*, v. 13 n. 2. p. (293-316). Rio de Janeiro, 2007.
- BASTOS, Rafael José Menezes. Esboço de uma Antropologia da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **ACENO**, v.1, n. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 2014.
- BRÍGIDO, Suely. Imagens Encantadas: Arte Ritual - Índios Karajá, Relatório de Campo, *Brasil*. Niterói - RJ. Letras e Versos - Gráfica e Editora, 2013.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Cultura com aspas: e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIETSCHY, Hans. Graus de idade entre os Karajá no Brasil Central. **Revista de Antropologia**, v. 21, n. 1. p. (69-86). São Paulo, 1978.

DONAHUE, George. A contribution to the ethnography of the Karajá Indians of Central Brazil. Tese (Doutorado em Filosofia) Departamento de Antropologia, Universidade da Virgínia, 1982.

EHRENREICH, Paul. Contribuição para a etnologia do Brasil. Tradução de Egon Schaden. Revista do Museu Paulista, São Paulo, v. 2, 1948.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018

FREIRE, Paulo. Educação como Prática da Liberdade. 56ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

FREIRE, P. Pedagogia do oprimido. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de; LIBRELOTTO, Edilamar Ilha. O conceito de tonalidade segundo François-Joseph Fétis: tradução comentada de um artigo de divulgação de Robert Wangermée. *Da Pesquisa*, Florianópolis, v. 11, n. 16, p. 254-275, 2016.

GALLOIS, Dominique Tilkin. A escola como problema: algumas posições. *In: CARNEIRO DA CUNHA* Manuela e *CESARINO*, Pedro de Niemeyer (orgs.). **Políticas culturais e povos indígenas**. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. (509-517).

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In: SILVA*, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** 15. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. (103-133)

IKEDA, A. T. . Música, política e ideologia: algumas considerações. 2001. Simpósio Latino-Americano de Musicologia, V, 2001. Curitiba - Paraná.

KRAUSE, Fritz. Nos Sertões do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, n. 88/91, 1940/1943.

LEITÃO, R. M., & BORGES, M. V. (2020). INTERCULTURALIDADE E DECOLONIALIDADE:

construindo

uma escola para/com os Avá-Canoeiro de Goiás (Brasil). **Movimento-Revista de Educação**, v. 7 n. 13, p. 91-104, agosto/2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. 1. São Paulo: Ubu, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Hetohoky: um rito Karajá. Goiânia: Editora UCG, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=401976675003>>. Acesso em: 03 de nov de 2025.

LIPKIND, William. Carajá Cosmography. *In: The journal of the American Folklore*, v. 53, n. 210. p. (248-251). New York, 1940.

LOURENÇO, Sônia. R. Identidade, gênero e música nos cantos funerários Javaé. **ANTARES: Letras e Humanidades**, v. 5 n. 10, p. (38-58), mar/2013. Disponível em: <<https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2028>> Acesso em: 10/06/2025.

LOURENÇO, Sônia R. Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do bananal (TO). Tese (Doutorado em Antropologia). PPGAS, UFSC. 2009.

MAIA, Marcos. Poética Oral Karajá: Los Ibruhuky. Actas III Jornadas de Lingüística Aborigen. Buenos Aires, Instituto de Lingüística, UBA. 24 pp. 1997.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos In CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (org.). *Marcel Mauss: antropologia*. São Paulo: editora Ática, 1979, p. 147-153

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. 1 ed. São Paulo: Ubu, 2017.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

MENDES, Diego Teixeira. *Uma proposta de arqueologia colaborativa com os Karajá/Iny da Ilha do Bananal (Tocantins/Brasil)*. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024..

MUSEU DO ÍNDIO. *Hetohokỹ - Parte 1: OS PREPARATIVOS A festa da Casa Grande dos Iny*. *Google Arts & Culture*. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/hetohok%E1%BB%B9-parte-1-os-preparativos-museu-do-indio/6gUhzGoxmkgXBQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 07 out. 2025.

NARRATIVAS Karajá. Organização de Eric Ferreira de Souza, Lilian Brandt Caçavara. Palmas, TO: IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.

NUNES, Eduardo. *Transformações Karajá: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos*. Tese de doutorado. Brasília, PPGAS/DAN/UNB, 2016.

PEREIRA, Edmundo. *Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical*. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato. *Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2016. p. (215-243).

PETESCH, N. *La pirogue de sable: modes de représentation et d’organisation d’une société du Fleuve: les Karaja de l’Araguaia (Brésil central)*. Tese (Doutorado em Antropologia). Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative, Université Paris X, Paris, 1992.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *A Experiência da ancestralidade na base da educação escolar Iny*. **Articulando e construindo saberes**. Goiânia, v.3, n.1, p. (355-373), 2018.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanỹxiwè: uma teoria Javaé da História*. [Tese de Doutorado] Chicago, Illinois: Universidade de Chicago, 2008.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 1 ed. São Paulo. Editora UNESP, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SEEGER, Anthony; MATTA, Roberto da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A construção da pessoa na sociedade indígena brasileira*. In: OLIVEIRA FILHO, João P. (org.). **Sociedades Indígenas & Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero / UFRJ, 1987. p. (11-29)

SEEGER, Anthony. *Os Índios e nós: estudo sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê?**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015

SILVA, Frederico Elias Barbosa. *Grafismo Iny: arte e identidade de um povo indígena do Brasil Central*. 2023. CXLVII, 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SILVA, J. L. *A etnomusicologia sob um olhar contemporâneo*. **Revista Sem Aspas**, Araraquara, v. 7, n. 2, p. (302–311), 2018. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/12498>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** 15. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. (73-102)

TORAL, André Amaral de. Cosmologia e sociedade Karajá. [Dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1992.

WHAN, Chang; KARAJÁ, Waxiaki. Brotyrê: a solidariedade institucionalizada entre os Iny Karajá. *In*: LIMA FILHO, Manuel (org.). Tesouros Iny-Karajá. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, p. 490, 2021.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 285 pp.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. (7-72)

YABAGATA, Lucas Veloso. O latênira Iny: pássaros e plumária no Rio Araguaia. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

ANEXOS

Áudio da execução do canto

https://drive.google.com/file/d/1xMW6yiP1x67HMhJ9cZpjtyXfZ5Y_LypL/view?usp=drive_link

Áudio da transcrição do canto

https://drive.google.com/file/d/1HjhzpzAGZgjYDtJJopjpC2Cs0555y4ZG/view?usp=drive_link

Entrevista com Sokrowé Karajá - parte 1

[Sokrowé] (0:03 - 0:35)

Aruanã chama Ijareheni, né? Tem em *ibruhukỹ* também. Sim, tem em *ibruhukỹ* também.

Quando é liberar a brincadeira que vai durar mais ou menos 15 dias, 20 dias. Aí, se for entrar em Idóhoky, caçar, Idóhoky procurar Idóhoky, né? Aí, começar o choro.

[Gustavo] (0:35 - 0:38)

Começar o choro. O que é Idóhoky?

[Sokrowé] (0:38 - 0:45)

Idóhoky é as comidas maiores. Várias comidas.

[Gustavo] (0:45 - 0:46)

Edo?

[Sokrowé] (0:46 - 0:50)

Idóhoky.

Aí, vai procurar

Idóhoky. [Gustavo]

(1:00 - 1:02)

É a comida que vai para o Ijasó.

[Sokrowé] (1:02 - 1:11)

Ijasó vai brincar até... Vai ser... Tomar calugí de manhã. E a tarde vai ser a comida.

[Gustavo] (1:11 - 1:14)

E aí, esse momento é o Idóhoky.

[Sokrowé] (1:14 - 1:25)

Sim. Idórioré também tem.

Mas aí... Tem pouco... Só a tarde vai brincar. Chama Idórioré É do Ijareheni.

[Gustavo] (1:27 - 1:30)

E do Iborucan? É só do Ijareheni.

[Sokrowé] (1:30 - 1:35)

Sim, do Ijareheni, Idóhoky e do Idorioré. O nome geral é Taryy, né?

[Gustavo] (1:36 - 1:36)

Taryy.

[Sokrowé] (1:36 - 1:54)

Mas assim, eu queria fazer... Vamos fazer de outra forma também. Vamos discutir sobre isso também. A história também. Vamos falar sobre... Sobre... Do *ibruhukÿ*. Mas aí a gente pula para o Aruanã também. Tá. É bom assim?

[Gustavo] (1:54 - 2:33)

É ótimo assim. Eu tenho muitas dúvidas, inclusive. O que é o Aruanã? E o que é o Ijasó? Qual a diferença entre os dois? Porque na literatura, nas coisas que eu estava lendo, essa diferença não fica muito clara. Na verdade, parece que ninguém entendeu ainda. É. E aí eu acho que tem a ver com... Talvez, né? Com as palavras. Difícil de saber o que a palavra é, o que ela está falando quando a gente não tem a mesma palavra.

[Sokrowé] (2:34 - 2:57)

Não, essa pergunta foi ótima. Você tem que... Você tem que saber. De verdade. Procurou... Certíssimo. Sou pajé, né? Eu sei tudo para contar sobre Aruanã.

[Gustavo] (3:02 - 3:03)

Aruanã.

[Sokrowé] (3:04 - 3:09)

Aruanã é língua portuguesa, mas a língua Iny se chama Ijasó.

[Gustavo] (3:10 - 3:11)

Aruanã é Ijasó?

[Sokrowé] (3:11 - 3:30)

Sim. Mas Ijasó... É o espírito. Mas o Idiasó tem peixe também, né? Aruanã. Não é aquela...

Só o nome que tem Aruanã. Mas Ijasó é...

[Gustavo] (3:30 - 3:31)

É o peixe Aruanã.

[Sokrowé] (3:31 -

4:09)

Mas esse Idiassó é um sagrado. Ele tem espírito. E cada Ijasó tem vários. O nome geral é Ijasó. Mas cada Ijasó tem um nome.

Por exemplo, eu vou colocar Ijareheni. É um Ijasó. Txauhi é Ijasó.

E Weru também é Ijasó. Hariri. Iraburé. É tudo Idiassó. Mas o nome geral é Ijasó. Mas em cada nome tem...

[Gustavo] (4:09 - 4:35)

Você tinha dito ontem que o Txauhi, tinha o Txauhi do rio, o Txauhi da lagoa e o Txauhi do capão. Todos os Ijasós tem essas divisões também? Tem. Tem, tipo, Ijareheni, Ijareheni. Do rio, do lago e do capão. Também das três categorias?

[Sokrowé] (4:35 - 4:36)

Do céu também.

[Gustavo] (4:37 - 4:39)

Ijareheni tem do céu. Txauhi não.

[Sokrowé] (4:40 - 4:51)

Txauhi também tem. Xiburé. Xiburé tem aquela arco-íris. Arco-íris é do céu, né? Mas existe também para o Aruanã.

[Gustavo] (4:53 - 4:57)

Então tem um Ijasó pra cada plano.

[Sokrowé] (4:57 - 4:58)

Sim.

[Gustavo] (5:00 - 5:02)

Não, o mesmo

Idiassó... [Sokrowé]

(5:02 - 5:03) Mesmo

Ijasó. [Gustavo] (5:04

- 5:13)

Ah... Difícil entender. Qual a diferença entre o Ijareheni do rio pro Ijareheni do lago?

[Sokrowé] (5:13 - 5:16)

Nada mesmo é igual. É igual. Não tem nem diferença.

[Gustavo] (5:18 - 5:19)

E por que que é diferente?

[Sokrowé] (5:19 - 5:38)

Por que que é diferente é que tem poder. Ele tá dando poder pro Hári. Hári é um pajé, né? E usava o espírito do Ijasó. O Ijasó que deu o espírito pro nosso corpo pra virar como pajé.

[Gustavo] (5:40 - 5:41)

Ijasó...

[Sokrowé] (5:43 - 5:52)

Ijasó deu o espírito pra pessoa virar como pajé. Pra pessoa virar pajé.

[Gustavo] (5:52 - 5:53)

Pajé ou Hári?

[Sokrowé] (5:54 -

5:54) Pajé/Hári.

[Gustavo] (5:59 - 6:00)

Posso pôr Hári?

[Sokrowé] (6:00 - 6:01)

Hári.

[Gustavo] (6:03 - 6:24)

Sim. O Ijasó deu o espírito pra pessoa virar Hári. Sim. E a depender do espírito que ela dá pro Hári é que o Ijasó é do lago ou do capão? Ou do céu? Como é que o Hári sabe da onde é o Ijasó?

[Sokrowé] (6:24 - 9:08)

é assim, meu amigo. Por exemplo, eu vou contar minha história. Minha história.

No meu tempo, eu gosto de caçar, né? Pra alimentar uma família. Não é caçar, matar qualquer bicho, não. A caça que eu tô caçando é pra comer, pra alimentar uma família. Mas, de repente, eu... Um caçou que acoou um caititú.

Caititú é um porco, né? O cachorro já o quê? Acuou.

Uma caça. E correu atrás e até entrou no buraco. O caititú é aquele porco.

O porco tem um buraco também. Mas aquele porco, não tem buraco, só o caititú. O caititú entra no buraco.

Mas, de repente, ele entrou no buraco. Aí, começou a cavar, tirar aquela bicha pra matar... Aí, cara...

É muito... Muito difícil pra tirar. A gente tem que carregar água pra tomar, né?

De repente, acabou a nossa água. A gente tá dando um sede pra procurar água. Eu falei pro tio, tio, vamos procurar água.

Vamos procurar algum lugar. Você sabe onde que tem algumas águas? Eu que falei pro meu tio.

Eu senti o... O salão. Ele é caçador. Caçador muito grande. Mas aí, eu falei... Aí, ficou a ideia que ele aceitou. Tá certo, vamos procurar água. Vamos encher nossa garrafa. Aí, nós procuramos, cada canto, cada lugar.

E, de repente, meu tio encontrou água. Aqui é outro laguinho. O Rendondinho fica no meio do... Não é capão, não. É um... Como se fala? Ipuca. No meio do Ipuca.

[Gustavo] (9:08 - 9:09)

No meio do Ipuca?

[Sokrowé] (9:09 - 9:15)

É tipo aquela... Uma baixada da...

[Gustavo] (9:15 - 9:16)

Ah, tipo um brejo.

[Sokrowé] (9:16 - 9:18)

Tipo um brejo, sim.

[Gustavo] (9:19 - 9:24)

Mas ficou... Ibruca?

Não. Desculpa, errei a palavra. Como se chama?

[Sokrowé] (9:25 - 9:26)

Ipuca.

[Gustavo] (9:26 - 9:27)

Ipuca.

[Sokrowé] (9:30 - 11:39)

Mas aí, lá ficou no meio do... Lá, a água tá limpinha. É bom pra tomar água. Mas a gente... Tomando água, né? A gente tá num sede. Procurou e a gente encontrou. Aí todo mundo descendo, né? No redor daquela lagoa. Mas eu tô com botina. Com sapato. Botina, ninguém vai... Acontecer nada, né? Se esporar alguns... Mas quando eu desci dentro da água, pra me descer aqui, eu coloquei meu... De repente que eu gritei, tipo aquela... O peixe elétrico dava choque. Mas aí, eu fiquei assustado, né? Porque me esporou. Deu choque pra mim. Mas... Eu fiquei rodado lá. Aí começou meus olhos, tipo, balançando. E tipo deu cansaço, né? Tipo, tá dando febre. E quando eu vi, quando fecha nos meus olhos, eu vi pessoa estranha na minha frente, né? Falando... Aí começou me chamar de Hári. Hári é um que chama pajé, né? Aí começou a me chamar de Ruri. Mas o espaço, o espaço lá é assim, tipo... Fechado, né? Aquele mato lá. Mas de repente que com o meu visual, meu visual deu tipo aberto, tipo limpo pra mim. Me protegendo pra não entrar. Então é isso.

[Ixysè] (11:39 - 11:41)

Inaudível Inaudível

Entrevista com Sokrowé Karajá - parte 2

[Sokrowé] (0:00 - 0:11)

Aquela palavra que usa o Ibruhukaná, tipo lugar para mim.

[Gustavo] (0:12 - 0:12)

Tipo lugar?

[Sokrowé] (0:12 - 0:39)

É, tipo o sentido que eu vi essa...

Por exemplo, aonde fica lugar, tipo espaço para os outros, espaço para a música. Tipo assim, tipo lugar, lugar próprio para mim, Ibruhukaná.

[Gustavo] (0:40 - 0:41)

Lugar próprio?

[Sokrowé] (0:41 - 0:53)

Próprio para ficar aonde, tipo a casa, Ibruhukaná. Tipo lugar para mim, eu sente. Mas *ibruhukỹ* é?

[Gustavo] (0:54 - 1:01)

ibruhukỹ é o choro, para o sagrado. Ibruhukaná seria tipo lugar de chorar?

[Sokrowé] (1:01 - 1:12)

Lugar, aonde que fica, né?

Aonde que chora, aonde que... Lugar, tipo para mim é esse sentido que é isso, né?

[Gustavo] (1:12 - 1:15)

Mas tem um lugar específico para a pessoa chorar?

[Sokrowé] (1:15 - 1:15)

Não.

[Gustavo] (1:17 - 1:20)

Todo lugar que ela chora pode chamar Ibruhukaná?

[Sokrowé] (1:20 - 1:22)

Por exemplo, eu coloquei Aruanã.

[Gustavo] (1:22 - 1:22)

Aruanã.

[Sokrowé] (1:23 - 2:11)

Eu vou colocar como exemplo. Aruanã que vai ficar, tem *ibruhukỹ*, fica em qualquer lugar não, fica bem no lugar dele.

Aonde que vem dançando, aonde que tem *Ijareheni*, que tem *ibruhukỹ* também, né? Tipo sete *ibruhukỹ* ou oito. Mas cada música tem. E chama Ibruhuky. Algumas pessoas falam *Ijareheni* (iny ribé) né? (iny ribé) Estava Ibruhuky, né? Dançando, chorando. Tipo chorando, mas é tipo a música.

[Gustavo] (2:11 - 2:15)

E aí o Ibruhukaná seria o lugar, o espaço que...

[Sokrowé] (2:15 - 2:17)

É o espaço pra ele. Espaço pra ele.

[Gustavo] (2:18 - 2:18)

Entendi.

[Sokrowé] (2:18 - 2:19)

Tipo assim, né?

[Gustavo] (2:20 - 2:22)

Entendi. É o lugar que a pessoa *ibruhukỹ*.

[Sokrowé] (2:23 - 2:25)

ibruhukỹ só *ibruhukỹ*. Só o nome.

[Gustavo] (2:26 - 2:40)

Entendi.

A gente enveredou por um caminho de conversar sobre o Ijasó, o Aruanã.

[Sokrowé] (2:40 - 2:46)

Ah, sim, sim. Ijasó.

Ijasó que eu falei. Ijasó é nome geral.

[Gustavo] (2:46 - 2:47)

Uhum.

[Sokrowé] (2:48 - 3:03)

Como tori fala, Aruanã, né? Uhum. Aruanã é Ijasò.

Mas, cara, o nome do Ijasó tem. Tem Txauhi, tem Ijareheni. Uhum.

Tem Txauhi, Weru, Habuseweria.

[Gustavo] (3:04 - 3:04)

Habuse.

[Sokrowé] (3:05 - 3:11)

Tem tipo de Aruanã.

Existe. Mas o nome próprio geral é Ijasó.

[Gustavo] (3:11 - 3:11)

Habuce.

[Sokrowé] (3:27 - 3:28)

Habuseweria. S-E-W-E-R-I-A

[Gustavo] (3:29 - 3:31)

Esses são os Ijasó específicos.

[Sokrowé] (3:32 - 3:33)

Específicos.

Uhum.

[Gustavo] (3:33 - 4:03)

E aí você estava me explicando que ele dá poder para o Hári

[Sokrowé]

para a Iny para a Iny para virar como pajé

[Gustavo]

virar Hári

[Sokrowé]

está dando o espírito para o Iny. Aí você começou a contar a história para mim de quando você se tornou hári e por que, que como é que sabe que um ijasó é ou do lago ou do capão ou do céu.

Você estava me explicando isso.

[Sokrowé] (4:04 - 4:27)

O que que aconteceu. Para mim aconteceu no capão.

No capão. Por isso que existe no capão, no lago, no rio, no céu também, Xiburé e Maluá e aquela arco-íris.

[Gustavo] (4:28 - 4:32)

Então pode ser que você esteja olhando para o céu e aí você toma o choque?

[Sokrowé] (4:40 - 5:07)

Sim. Mas no rio, no rio que tem Hári que chama espírito, chama Buhy, o Boto, né. O Boto tem o espírito.

Mas Piroasca também. Piroasca tem do lago. E tem vários tipos de peixe.

Aquela trairinha, trairinha que ela tem.

[Gustavo] (5:09 - 5:14)

Aí como você tomou lá no capão o seu íjasó.

[Sokrowé] (5:14 - 5:16)

O íjasó é o cobra coral.

[Gustavo] (5:16 - 5:18)

Cobra coral do capão.

[Sokrowé] (5:18 - 5:18)

No capão.

[Gustavo] (5:19 - 5:20)

E tem cobra coral do céu?

[Sokrowé] (5:21 - 5:24)

Tem não. Tem não. Só o

Xiburé. [Gustavo] (5:24 - 5:30)

Só o Xiburé. E aí se você tomar um choque olhando para o céu o seu ijasó é Xiburé?

[Sokrowé] (5:31 - 6:43)

Não, é assim, quando você vai olhando alguns matos, de repente você vai olhar e fica assustado.

Mas acabou tua vida normal, você vira outra pessoa. Então, aí você viu a Guanzuá, o espírito Aruanã, dançando, qual é o cor, qual é a pintura. E a gente vê aquela pintura, qual é o cor que vai usando.

Por isso a gente trouxe aquela, aquela tipo, tipo cópia para mim. Aquela de verdadeiro fica, mas aquela que a gente trouxe não é só espírito. Aquela de verdadeiro fica, ninguém vê, só o Hári mesmo que vê.

[Gustavo] (6:43 - 6:46)

Aquilo de verdadeiro? Como assim?

[Sokrowé] (6:47 - 7:24)

Ele que protege nossa vida.

Do Hári. Mas de qualquer pessoa não, só do Hári. É como o meu, o meu é do Huumari.

Huumari cobra coral de verdadeiro, mas ele que mostra para mim o raiz e aonde que tem aquela dor, o espírito que tem no corpo. Ele que está me ensinando, não é eu que estou inventando, ele que fala no meu.

[Gustavo] (7:27 - 7:28)

E aí ele tem uma

música. [Sokrowé] (7:28 - 7:33)

Aí tem a música, a própria música tem. E visão também.

[Gustavo] (7:33 - 7:35)

E o Huumari é um aõniaõni?

[Sokrowé] (7:36 - 7:39)

Não, Huumari é uma cobra, Ijasó, Aruanã.

[Gustavo] (7:39 - 7:40)

É um Ijasó?

[Sokrowé] (7:40 - 7:46)

Sim, mas ele tem poder também.

[Gustavo] (7:46 - 7:49)

A cobra, qual o Ijasó? Tem um nome?

[Sokrowé] (7:49 - 7:50)

Huumari.

[Gustavo] (7:50 - 7:52)

Huumari é um Ijasó?

[Sokrowé] (7:52 - 8:01)

E Weru ijasó, primeiro, que me deu... Tem vários nomes. Ijasó é Huumari.

[Gustavo] (8:02 - 8:10)

Huumari é Ijasó, é Aruanã. E aí?

[Sokrowé] (8:12 - 8:57)

O Iny de verdade não sabe a história do pajé.

Por exemplo, eu falo meus irmãos não sabem de nada. Quem sabe a história é eu. Ele aconteceu para mim, é real, não é uma história não.

Aconteceu no meu corpo. Primeiro que o Aruanã entra no nosso corpo, fica doente. Alguns tempos, pode ser um mês, pode ser quinze dias, vinte dias, cada vez mais enfraquecendo o corpo e tentar levar para onde estão morando.

[Gustavo] (8:58 - 8:59)

Leva para lá?

[Sokrowé] (9:00 -

9:16)

Aí que o remédio é para entregar Aruanã para algum menino. Aí que sai aquela... o pajé é que sabe.

Não é qualquer pessoa não.

[Gustavo] (9:17 - 9:23)

Aí o Huumari tem também o wiu e tem também Ibru?

[Sokrowé] (9:25 - 9:30)

Sim, o Ijareheni sabe Ibru, o Huumari também e wiu tem.

[Gustavo] (9:32 - 9:37)

E aí, eles que te ensinam? O Huumari que te ensina?

[Sokrowé] (9:37 - 10:34)

É, o Huumari que canta.

Tem que escutar bem, se não escutar não sabe nem aquela música dele. Hoje está cada vez mais misturando a música. Tudo.

De tempo a tempo e hoje também a música. A música do antigo quase que ninguém vai lembrar. É isso.

E aí eu fiquei vinte dias sem reagir, mas de repente para mim antigamente eu morava ali na casa, mas aquele telhado que não existe para mim.

[Gustavo] (10:35 - 10:37)

Não existia o telhado?

[Sokrowé] (10:37 - 10:54)

Não existe, para mim é como tipo aberto, como o céu, está vendo lá?

A noite e o céu já tudo aberto. Aquele meu tempo, quando eu comecei, eu virei como pajé.

[Gustavo] (10:54 - 10:58)

Aqueles dias que você, os primeiros vinte dias?

[Sokrowé] (11:00 - 11:52)

Mas aí algumas pessoas não estão acreditando, algumas, mas de repente chega no corpo deles. Antigamente quando eu era jovem também não acreditava. Será que é verdade?

Aí chegou na minha vida, por isso que eu fiquei como pajé. Mas aí eu trabalhei. Algum que paga meu serviço, que estou devendo a outra pessoa, algum que paga, alguns não.

Trabalhando de graça como escravo. Tem que pensar que se há alguns que estão tentando morrer, tem que pensar a família, tem que pagar pajé. Não pode trabalhar de graça não.

[Gustavo] (11:53 - 11:54)

Tem uns pajé que trabalham de graça.

[Sokrowé] (11:54 - 12:01)

Eu, por exemplo, trabalho de graça. Algumas pessoas que me pagam pelo meu trabalho. Algumas.

[Gustavo] (12:01 - 12:05)

Mas as pessoas são mais gratas, assim.

[Sokrowé] (12:06 - 12:51)

É grato.

dar dinheiro, alguns, dá coisa de valor. De alguns não. Alguns só de graça.

Eu trouxe meu filho para benzer, depois sai e come. Mas está nem aí. Nem lembrar aquele dia.

O que aconteceu para o filho, para a família. Não lembra mais. Esse trabalho do pajé.

Não é pajé do mal, é pajé do bem. O pajé do bem que trabalha raizeira também. Curadeiro.

O pajé do mal que mata a pessoa. Muitas coisas.

[Gustavo] (12:54 - 13:06)

Sokó

Vamos pensar aqui. O Huumari, ele tem o wiu e tem o ibru.

[Sokrowé] (13:07 - 13:08)

Aruanã, né?

[Gustavo] (13:08 - 13:12)

Aruanã, todos os aruanã tem. O Huumari também.

[Sokrowé] (13:12 - 13:15)

O Huumari tem a própria música, tem.

[Gustavo] (13:15 - 13:16)

Ibru também?

[Sokrowé] (13:16 - 13:21)

Ibru... Não, o ibru é uma só aruanã.

É só o ijahereni que tem ibru.

[Gustavo] (13:21 - 13:23)

Só o ijahereni tem ibru?

[Sokrowé] (13:23 - 13:27)

É. Mas tem segredo.

Segredo não, tem regra.

[Gustavo] (13:27 - 13:28)

Tem regra.

[Sokrowé] (13:29 - 13:49)

Como que eu falei, tem...

Primeiro tem que ser... Idóhoky, né? Idóhoky.

Vai ser *ibruhukỹ*. Se for Idórioré, não tem. Só do Idóhoky.

Vai ser, tem *ibruhukỹ*. Se for do Idórioré, não vai ter *ibruhukỹ*.

[Gustavo] (13:50 - 13:51)

Idórioré...

[Sokrowé] (13:51 - 14:02)

Itobohoky também, Itobohoky . Se for do Itobohoky, tem *ibruhukỹ* também, aruanã. Mas se for do Itoborioré, não vai fazer.

[Gustavo] (14:03 - 14:16)

Idórioré e o outro é qual?

Itobórioré É o ritual?

[Sokrowé] (14:16 -
14:18)

Ritual de aruanã.

[Gustavo] (14:19 - 14:20)

E você falou um outro?

[Sokrowé] (14:22 - 14:24)

Idòhoky? Idó.

[Gustavo] (14:24 - 14:25)

Idóhoky.

[Sokrowé] (14:26 - 14:26)

Idórioré.

[Gustavo] (14:27 - 14:28)

Idóhoky e...

[Sokrowé] (14:28 - 14:35)

E tem a coisa do aruanã, né? Que você brinca muito tempo...

[Gustavo] (14:35 - 14:38)

E aí nesses dois não tem

Ibru. É só no Hetohoky?

[Sokrowé] (14:39 - 14:40)

Só.

[Gustavo] (14:43 - 14:44)

Pro jiré.

[Sokrowé] (14:45 - 14:45)

Pro jiré.

[Gustavo] (14:48 - 14:52)

E aí esse lugar de fazer o Ibru...

[Sokrowé] (14:52 - 15:08)

Não é aquela *ibruhukÿ*, tem varios tipos de letra, né?

Pra jiré é diferente. Pra menstruação das meninas é diferente também. Não é aquela música que vai, é outra música.

[Gustavo] (15:08 - 15:09)

É outra música.

[Sokrowé] (15:10 -
15:12)

Mas *ibruhukÿ* é geral, o nome é geral.

[Gustavo] (15:13 - 15:16)

Esse lugar, quando jyrè ta na esteira é que tem o Ibru.

[Sokrowé] (15:16 - 15:16)

Sim.

[Gustavo] (15:17 - 15:18)

E aí o Ijareheni...

[Sokrowé] (15:19 -
15:20)

Ijareheni não.

[Gustavo] (15:22 - 15:25)

E quando é que tem o Ibru do Ijareheni?

[Sokrowé] (15:26 - 15:29)

Quando vai ser. Quando vai ser aruanã, né?

[Gustavo] (15:30 - 15:31)

Quando vai ser o aruanã?

[Sokrowé] (15:32 - 15:41)

Por exemplo. Hoje tem aruanã, né?

Por exemplo. Mas aí a aruanã vai durar mais ou menos um ano.

[Gustavo] (15:41 - 15:41)

Uhum.

[Sokrowé] (15:42 - 16:38)

Eu vou, por exemplo, vou trazer a aruanã pra... Pra alguma pessoa. Mas e ficar...

Que vai liberar a festa de uma semana, de uma semana. Né? E depois vai liberar aquela brincadeira, vai sair de manhã.

De manhã inteira. A noite inteira. E vai vai indo.

Tá liberado. Mas quem escolher pra brincar é que chama Daryyhyky, né? Darã.

Darã. Darã. Ijasó Raryynyrèri.

Isso aí é a brincadeira, que ... o Ijasó vai ta liberado Raryy. Raryy.

[Gustavo] (16:38 - 16:45)

Darã. Eita, eu não sei escrever isso, eu acho.

[Sokrowé] (16:46 - 16:47)

Raryy.

[Gustavo] (16:50 - 16:52)

Darã.

[Sokrowé] (16:52 - 16:54)

Raryy.

[Gustavo] (16:54 - 16:56)

Raryy.

Eita.

[Sokrowé] (16:56 - 17:00)

Raryynyrèri. Raryy.

[Gustavo] (17:01 - 17:02)

Darã.

[Sokrowé] (17:04 - 17:05)

Assim, me da aqui

[Gustavo] (17:14 - 17:16)

É que meu R parece um V

[Sokrowé] (17:16 - 17:22)

Parece. Raryy. Essa borracha ta bem...

[Gustavo] (17:22 - 17:40)

É..... Perdi ela por um ano ela ficou um ano sujando lá no laboratório eu achei agora eu até tentei limpar mas ela tá tão suja que não deu certo muito não, tem que e aí meu meu estojo tá muito sujo também ela tá sujando de lápis

[Sokrowé] (17:40 - 18:43)

Tem que colocar ela no Museu Raryynyrèri

[Gustavo] (18:43 - 19:13)

Raryynyreri

[Sokrowé] (19:13 - 19:51)

Raryynyrèri, é o período de saída do Ijasó pra dançar, brincar cantar, de dia de noite período que o dia só sai para brincar para cantar e cantando e dançando com os mulheirada

[Gustavo] (19:51 - 20:00)

Se no raryynyrèri, o Ijasó saísse aqui, isso aqui seria Ibruhukaná?

[Sokrowé] (20:00 - 20:31)

é pode ser se quer Ibruhukaná bem aqui também, aí Ijareheni ele tá iniciando para *ibruhukỹ* tem também aí tem que primeiro tem que tocar a música sem parar Aruanã dançando e quando chega aqui trocar só música e vai, não sei quantas músicas que vai repetir aí depois vai

[Gustavo] (20:31 - 20:37)

e aí tem uma ordem tem todo

[Sokrowé] (20:38 - 20:48)

o ator é que tem que pensar que ela tem que pensar. E quem é sabido também não é qualquer pessoa também que sabe

[Gustavo] (20:48 - 20:54)

e aí esse espaço ele fica especial e aí o espaço se torna Ibruhukaná

[Sokrowé] (20:54 - 21:07)

pode ser fica, mas o Aruanã dança também normal e aí eu entendi Ibruhukaná,

[Gustavo]

Sokó porque que música é diferente de chorar?

[Gustavo] (21:11 - 21:26)

porque que o wiu e ibru é diferente?

o wiu é é música né e o wiu é é música é a letra né

[Sokrowé] (21:26 - 22:13)

Ibru é outra

é outra letra

é outra letra né que vai passar Iny ribé [incompreensível]

[Gustavo] (22:18 - 22:39)

O que que foi isso, o que que era isso?

[Sokrowé]

buracão, o buracão, eu brinco com ele, mas ele fica calando,

[Sokrowé] (22:40 - 23:01)

é isso cara, é assim que,

[Gustavo] (23:01 - 23:09)

é que tem de, por exemplo né, eu acho que tem um problema no que os tori escreveu sobre o wiu e o ibru, porque parece que ibru não é só chorar

[Sokrowé] (23:09 - 23:23)

é, ibru é diferente,

[Gustavo] (23:23 - 23:36)

porque ibru não é robu, robu é chorar,

chorar, chorar, ibru,

mas se o robu é chorar, ibru não pode ser só chorar né, tem nome né,

[Sokrowé] (23:36 - 24:11)

ibru é geral, ibru é geral, ibru, robu, robu é geral, é, robu é geral, robu, ibru é ibru mesmo o problema é que a gente fala a língua dos mulher né, ibru, mas a gente tem que, nós vamos chorar, não é ibru não, não é ibru não, é, tem que ir chorando e rahinārèri, nós somos homens, rahinārèri, não é ibru não, é a mulher que, é a língua

[Gustavo] (24:11 - 24:23)

da mulher para ibru, irá rinandere, irá rinandere é o choro masculino, sim, palavra,

[Sokrowé] (24:23 - 24:35)

palavra masculina, é a mesma palavra para choro, rahinārèri é o choro, rahinārèri,

[Gustavo] (24:35 - 24:37)

sim, mas rahinareri é o que?

[Sokrowé] (24:38 - 25:01)

rahina é chorando, tá chorando, rahinareri, rahinareri é o menino, robu é a menina, depois eu falei masculino é a mesma coisa, masculino é feminino, tipo menino, quando a menina é o que?

[Gustavo] (25:01 - 25:31)

Robunyrèri

[Sokrowé] (25:32 - 26:44)

Trocou palavra, agora ta nadando.

[Gustavo]

como é que é nadando?

[Sokrowé]

Robunyrèri, Robureri é essa, Robureri é a menina tá chorando é menino, né, o menino, palavra masculino, feminino, aí tem que usar K, sempre K sempre K tem que colocar, se falar de masculino tem que colocar K do feminino,

[Gustavo]

mas onde é que vai o K? mas aqui muda a palavra quase inteira rahinareri e robureri, a menina tá chorando mas quando o homem não tem hibru, não, mas ibru é a dupla, é homem, mas tem que ser ibru mas tem que ser ibru, é, não é chorando não, é *ibruhukỹ*

[Gustavo] (26:45 - 26:51)

é isso que eu acho que tem um problema na tradução

[Sokrowé] (26:53 - 26:54)

eu vou ler esse aqui

[Gustavo] (27:04 - 27:34)

aí que eu acho que tem um problema na tradução porque o Tori escreveu, *ibru*, como chorar e só, mas não é só chorar né, porque *Rahinareri* é o choro do masculino, *Rahinareri* é o choro masculino, *Robureri* é o choro feminino, o menino tá chorando, e *Ibru* então não é choro, não é choro,

[Sokrowé] (27:34 - 28:02)

o *Ibru* é um tipo nome, nome físico pra *Ibru*,

[Gustavo]

o que é o *Ibru*? *Ibru* né, *Ibru* é *ibruhukỹ*, mas o que que é o *Ibru*?

É choro, se você fosse chamar de outra coisa que não choro, você chamaria do que?

Rahinareri, se não fosse choro, *Ibru*, chamaria do que?

[Gustavo] (28:02 - 28:05)

Porque parece o *wiu*, não parece?

[Sokrowé] (28:06 - 28:37)

Parece, mas é por isso que desde quando essa palavra que veio, mas nós como vocês, como pesquisadores, aí começou a discutir essa palavra agora, *Ibru* é geral, *Rahinareri* e *robureri* tá dentro de *Ibru*, e o que que é o *Ibru*?

[Ixysé] (28:37 - 29:41)

Ibru é chorando, *Rahinareri* é chorando, e *Robureri* é chorando, e agora só tem uma coisa, olha lá, *Uladu Rahinareri*, só coloca *Uladu Rahinareri*, outra coisa ainda, *Ikeru Rahinareri*, pra criança também, mas na comunidade o menino tá chorando, *Ikeru Rahinareri*, se a menina chorar, *Hirari Obureri*, a menina tá chorando, *Hirari* é a menina, *Hirari Obureri*, se a *cotemaru* chorando, *Hua Obureri*, aquela lá tá chorando, sempre *Obureri*, como tá chorando,

[Gustavo] (29:42 - 29:43)

e o *Ibru*?

[Ixysé] (29:43 - 29:48)

Ibru também, e se ela chorar, aí o que que eu vou falar?

[Gustavo] (29:49 - 30:05)

Cotemaru Robureri, chorando,

[Gustavo]

mas não vai falar *Ibrureri*, mas não vai falar *Ibrureri*, por que?

[Ixysé] (30:06 - 31:43)

Não sei, só que o significado é só *Robureri* mesmo, se eu, algum pessoal perguntar pra mim, o que que aquela lá tá fazendo? *Robureri*, tá chorando, *Hua robureri*, e *Ibru* é outra coisa também, mas é choro também, mas não é outra coisa, *Ibru* sempre foi apresentado como

rbureri, primeiro quando eu cresci, e aí meu pai falava, eu gostava de falar assim, eu mesmo, eu gostei de falar, mas não era pra falar robureri, não era pra falar Ibru, aqui ó, meu pai falou assim, é, vem aqui, é aquela lá rapariga, rapariga né, e tem outra coisa também, rapariga é pirulito, não é isso? E também é, como é que é, é o piriguete, que eu descobri, como eu tô com 40 e eu descobri, é piriguete, é a mesma coisa pra aquele, o rapariga que a gente usa, igual jeitinho aquele lá, o Ibru, o Robureri, Rahinareri sempre é assim, sempre é assim, então aqui ó, no Torirubé, a rapariga é aquela prostituta, e esse, Odena também é igualzinho, porque tem três irmãs, o robureri, rahinarèri, é Ibru.

[Gustavo] (31:43 - 31:49)

E quando é que você falaria que uma pessoa tá Ibru, ou tá fazendo Ibru, o que que é o Ibru?

[Ixysé] (31:50 - 31:56)

Ibru é o choro, eu não tô te falando, só que a gente usa, assim, o nome.

[Kaimotè] (31:56 - 32:15)

Se eu perguntar pra você, espera aí, se eu perguntar pra você, o mulher tá chorando lá em cima, na casa, na, ou é aquela, né, que é ali, e você chegar pra mim, eu vou falar, eu vou entender, ela fala, o que que tá acontecendo, Robureri, tá chorando,

[Sokrowé] (32:17 - 32:18)

Robureri,

[Gustavo] (32:18 - 32:21)

robureri,

[Sokrowé] (32:21 - 32:25)

Aí você vai ter qualquer que é robureri,

[Ixysé] (32:26 - 32:40)

Robureri, só que é Ibru, se chorar daquele Ibru, já é outra coisa, quando a gente fica chorando perto daquele, o Jyrè, né, que a gente sabe, aí é Ibru.

[Sokrowé] (32:40 - 33:02)

Só que o significado é robureri, se alguma pessoa vai perguntar pra mim, o que que aquela fulã tá olhando, é robureri, como assim, é *ibruhukÿ*, já que ele vai saber o que que é, né,

[Gustavo]

Eu não sei se eu entendi, não, acho que eu não entendi,

[Ixysè]

Você não entendeu?

[Gustavo] (33:03 - 33:14)

É, *ibruhukÿ*, tem pessoa robureri, que tá chorando,

[Ixysé] (33:14 - 33:39)

Aí ele vai falar a mesma coisa, É *ibruhukỹ*? É *ibruhukỹ*, né, aí alguma pessoa que vai perguntar pra mim, se eu vim de lá, né, se eu tava acompanhando ela, foi ele por aí assim, aí ele vai me perguntar, o que que aquele fulano tá fazendo lá no bem pertinho daquele Jyrè, é robureri, é mesmo, é *ibruhukỹ*, né, já que ele vai perceber que tá sendo *ibruhukỹ*, mas é choro aí.

[Gustavo] (33:39 - 33:42)

Então o que faz o robureri ser

Ibru? [Ixysé] (33:42 - 33:43)

Huky !

[Gustavo] (33:45 - 33:52)

Então Ibru, não tem Ibru, é *ibruhukỹ*, Ibru é uma palavra?

[Kaimotè] (33:52 - 34:03)

Huky, com a canta, com a

canta, [Gustavo]

Como a canta? É, você não viu, só que ele canta, não é?

[Gustavo] (34:03 - 34:12)

Aham,

[Kaimotè]

é a mesma coisa,

[Gustavo]

É a mesma coisa, Ibru é uma palavra, ou é sempre *ibruhukỹ*?

[Kaimotè] (34:12 - 35:58)

Não é a palavra, é como a música,

[Gustavo]

É como a música?

[Kaimotè]

É, se você cantar a menina, a menina com 11 anos, 12 anos, já vai ser aquela primeira menstruação, Então o fulano vai vir, vai perguntar pra tua mulher ou pra tua mãe ou pra tua avó, O que que tá acontecendo? E ela, o robureri, tá chorando, Aí o pai fala, o que que tá acontecendo?

Não, meu netinho, seu amor, Amiga, eu vou fazer, como é que chama, animação pra ela, Aí ele vai tocar, parecendo que tá cantando, Aí a menina fica tentada com o barriga pra baixo, E ele fica parecendo que tá cantando, fazendo *ibruhukỹ*, Vai, vem, aí parou, Aí a tonta me

pergunta, o que que tá acontecendo? *ibruhukỹ*, quem é? É a menina que tá sendo a moça, que tá fazendo alegria pra ela, É assim, só isso, *ibruhukỹ*,

[Gustavo]

Então, *ibruhukỹ* é um momento específico?

[Kaimotè]

É, é a lei, sempre que o menino tá cantando,

[Gustavo]

Vocês dão risada da minha cara, de que não tá entendendo nada, né?

[Gustavo] (35:59 - 36:19)

Vocês ficam só

rindo, [Kaimotè]

Bom, agora eu vou mandar isso pra o pessoal do crente, Se o pessoal tá doente, não é? O pessoal tá doente? Aí eu tô falando, eu tô parecendo que eu tô escondendo, tô falando, né?

[Kaimotè] (36:20 - 36:44)

E aí ele chega lá, perto daquele pessoal que tá doente, que tá cantando, Aí o crente chega lá, com a bíblia, E fala assim, o que que tá acontecendo? Não, ele tá com febre, receber oração, Aí ele fica lá com aquela bíblia dele, Não sei o que, papai do céu,

[Gustavo] (36:48 - 36:49)

Aí é *ibruhukỹ*?

[Kaimotè] (36:50 - 37:06)

Aí é *ibruhukỹ*, na lei de vocês é rezar, E na lei nossa, é *ibruhukỹ*, que nós temos, E vocês é rezamento, É mesmo, como vocês tem rezamento,

[Gustavo] (37:08 - 37:10)

Eu acho que você traduziu legal agora,

[Sokrowé] (37:10 - 37:28)

Mas eu acho que rezamento é outra coisa, Rezamento é a gente rezando para o outro, É tipo religião, É tipo crente que reza, Mas aquela não é reza,

[Gustavo] (37:29 - 37:55)

Mas não é, eu não sei se eu entendi, Eu entendi que, se a pessoa tá rezando sozinha, Por exemplo, na casa dela, com a bíblia, É um... Um robureri, E aí, se ela tá rezando por alguém que tá doente, Aí é *ibruhukỹ*, é tipo isso?

[Kaimotè] (37:56 - 38:20)

É mesmo, escrever é isso, Mas vocês tem rezamento, E nós temos *Ibruhuky*, É tipo reza e rezamento.

[Gustavo]

Porque aí rezar sozinho não é *ibruhukỹ*, Ah, não sei pra você, Eu não sei também, Nossa, é difícil?

[Gustavo] (38:27 - 38:29)

Mas os Ijasò, eles têm *ibruhukỹ*?

[Sokrowé] (38:30 - 38:39)

Só o Ijareheni, Só o Ijareheni, Mas eu vi no Javaé, que eu vi Aruanã lá, Fazendo Ibru, o Weru, né?

[Gustavo] (38:39 - 38:43)

Você viu? O Weru também fazendo *ibruhukỹ*?

[Sokrowé] (38:43 - 38:44)

Fazendo, eu vi, né?

[Gustavo] (38:45 - 38:46)

Mas pra você, mas pode?

[Sokrowé] (38:48 - 38:57)

É coisa deles,

[Gustavo]

Aí lá só pode o Weru, por exemplo? Não, o Weru e o Ijareheni também, Ijareheni também, a não ser que é antigamente, né?

[Gustavo] (38:59 - 39:19)

Quando o Ijareheni, faz *ibruhukỹ*, É para outras pessoas? Pra outras pessoas? Não, É sozinho?

[Sokrowé] (39:20 - 39:20)

É em dupla.

[Gustavo] (39:21 - 39:22)

Ah, é em dupla.

[Sokrowé] (39:23 -
39:23)

Sim.

[Gustavo] (39:26 - 39:28)

Socorro! Os dois são o Ijareheni?

[Sokrowé] (39:29 - 39:38)

O Ijareheni é nome geral,

[Gustavo]

Mas a dupla é Ijareheni?

[Sokrowé]

A dupla já faz tudo duplo.

[Gustavo] (39:38 - 39:44)

Não tem como ser um da dupla Weru, E o outro da dupla Ijareheni?

[Sokrowé] (39:44 - 39:46)

Não existe. Não existe.

Entrevista com Wahuá Karajá

[Gustavo] (0:00 - 0:19)

Wahua Karajá, muito obrigado, e eu começo agradecendo o senhor, por ter vindo, foi muito bom receber o senhor aqui em casa, pra gente comer, e aí eu peço autorização pro senhor pra gravar agora, te fazer algumas perguntas nessa entrevista aqui, tudo bem?

[Wahuá] (0:20 - 0:30)

Tudo bem, pode, autorizado, pode gravar, pode fazer entrevista como se o senhor conseguir tirar suas dúvidas, é comigo mesmo.

[Gustavo] (0:31 - 1:13)

Se eu estiver perguntando loucuras, você pode falar, né, ô Gustavo, você tá pensando viagem, pode ficar à vontade.

A primeira pergunta que eu queria te fazer é sobre uma coisa que eu vi na literatura que me despertou muita curiosidade, sobre uma transmissão de saliva pros meninos iniciados, o senhor já viu alguma coisa sobre isso? Que tava escrito que alguns meninos iniciados herdavam ou ganham a saliva do seu pai ou do seu avô, porque através da saliva se transmitiria dom de cantar, e dom de oratória, assim, de falar bem. O senhor já viu alguma coisa assim desse tipo?

[Wahuá] (1:13 - 1:15)

Você viu um livro?

[Gustavo] (1:15 - 1:17)

Foi no livro.

[Wahuá] (1:18 - 1:20)

Uma revista, alguma coisa assim?

[Gustavo] (1:20 - 1:22)

Foi no livro.

[Wahuá] (1:22 - 1:43)

Eu não sei onde esse autor tirou essa conclusão, mas eu não tenho conhecimento disso. Não sei, o iniciante a gente chama jyrè, que é a fase daquele ciclo de formação, deixando de ser criança, passando para ser adulto.

[Gustavo] (1:44 - 1:47)

E aí não tem nada disso de beber a saliva do

outro? [Wahuá] (1:47 - 2:07)

Não tem nada de beber a saliva de ninguém, nem dos animais. O que tem, na verdade, nessa passagem, é o espírito dos animais falando com os iniciantes, com o jyrè, para respeitar a natureza, para respeitar a fauna, a flora, o próprio indo.

[Gustavo] (2:08 - 2:11)

Então quem tava viajando era esse autor que escreveu isso.

[Wahuá] (2:12 - 2:24)

Alguma coisa assim, foi algo pensado talvez de algum outro indígena e achou que fosse...

Não foi coisas que ele tenha visto, não foi. Não viu isso daí.

[Gustavo] (2:24 - 3:33)

Entendi. Sobre essa relação entre os ijasò e os meninos que vão ser iniciados. Porque os meninos, antes de serem iniciados, eles ganham um Ijasò. A família vira dona de um Ijasò e esse ijasò é meio que presenteado a essa criança.

Ele vai ficar acompanhando essa criança, vai visitá-la e tal. E os pais cuidam desse ijasò, né?

Eu queria saber mais sobre essa relação antes da iniciação para pensar, depois da iniciação, o que que rola entre essa criança e esse ijasò?

Ela vai se tornar ele? Vai vestir ele depois de iniciada? Quando crescer, quando frequentar a casa dos homens ou não, é outro ijasò?

Por exemplo, eu li algumas coisas sobre isso. Que um pai e uma mãe vai até um hári e pede para trazer um Ijasò. E aí eles viram os pais do ijasò.

Eles têm que alimentar e cuidar. E esse ijasò tem um tipo de relação muito específica com a criança que vai ser iniciada. Ainda não foi, é algo assim.

O senhor pode falar um pouco sobre

isso? [Wahuá] (3:33 - 4:37)

Sim. Todos os povos Iny têm que passar por esse processo que a gente chama de ciclo de vida. Deixar de ser criança para a fase adulta. Os Iny têm que passar por esse, vamos dizer assim para você entender melhor, por esse batismo. Seria um batismo.

Então, a partir dessa vida do ijasò, o ijasò é Aruanã. Aruanã é a máscara de espírito dos seres, ou da água, ou do espaço, ou da terra mesmo. Que só os hári, os pajé, têm esse conhecimento

sobre os ijasò. E aí, para quem está com a criança, você tem um filho que já está passando de idade de passar por esse processo jyrè. Então você vai até um pajé, um hári, pedir para ele, meu filho está precisando, eu queria que você trouxesse o Aruanã. Porque às vezes não é tempo de fazer o *hetohoky*, que também é a festa, principalmente, da iniciação.

[Gustavo] (4:39 - 4:41)

Ainda não é tempo, mas já está na hora.

[Wahuá] (4:41 - 5:00)

Já está na hora. Às vezes não vai ter *hetohoky*, você está sabendo que não vai ter nem no ano que vem, nem sabe quando, então você já preocupa com seu filho. Aí você faz isso. Aí o hári, o pajé vai lá, chama o ijasò do gosto dele, ele acha bonito, e traz o espírito desse ser.

[Gustavo] (5:00 - 5:01)

Pode ser qualquer ijasò?

[Wahuá] (5:02 - 6:14)

Pode ser qualquer ijasò, qualquer espírito. O da água, o que tem espírito dos animais, do beija-flor, de insetos, de peixes.

E aí ele escolhe e traz. Aí dá para você, falou, esse aqui é o ijasò tal. Aí como ele traz o ijasò tal, mas aí tem os acompanhantes.

Às vezes não é só um. A gente fala um, mas é um par. Os ijasò são pares.

E aí vem os acompanhantes. Aí tem as acompanhantes Ijareheni, Txauhi, a gente dá nomes. Tem as denominações, cada ijasò tem as suas denominações. Então aí vem três ou quatro pares, às vezes. Aí fica muito ijasò. Mas aí ele cuida só daquele. Aí o outro ele divide. O hári e o pajé divide. Esse aqui, esse ijasò tal, é seu. O que passa a ser para você? É como se fosse sua tia ou seu tio estar te dando um cachorrinho, um gatinho, para você criar. Você adotar esse animalzinho. Passa a ser tipo um animal doméstico. Você vai cuidar do ijasò.

[Gustavo] (6:16 - 6:19)

Esse ijasò interage com a criança? [Wahuá] (6:20 - 6:37)

Não, ele não tem interação. Nenhuma, nesse momento, não. Só vai ter interação na hora do final. Tipo assim, o menino tem um processo de ficar meio recluso. Tem um tempinho de ficar uma semana.

[Gustavo] (6:37 - 6:38)

Na casa dos homens?

[Wahuá] (6:39 - 7:02)

Não, fora. As mães orientando e tal. Aí o ijasò vem.

Nesse dia aqui, o ijasò vem para poder sair desse reclusão. O ijasò vem, pega o menino, pega pelo braço, faz como se estivesse esticando o menino. Pega pelo espinhaço e sobe ele para cima, subindo para ele crescer.

[Gustavo] (7:03 - 7:04)

Dá uma espichada.

[Wahuá] (7:04 - 7:53)

Exatamente. Aí você vai crescer igual eu. Dá uma espichada assim, para cima, e aí solta. Aí vem muitos outros que, outras crianças, que também querem, não para ser jyrè, mas eles querem ser tipo, como é que fala?

Acompanhar o menino, sabe? Aí o ijasò vai espichando também. Espicha o meu filho, só o menino.

Aí outro vem, aí a gente só faz isso. Tudo estica. Mas ele, esse ijasò, quando fala assim alimentar o ijasò, você está alimentando no dia da festa alimentação.

São quatro etapas. A gente chama de comida grande e comida pequena. Bebida grande e a bebida pequena.

[Gustavo] (7:53 - 7:55)

Não é a do mel.

[Wahuá] (7:55 - 8:41)

É a do mel. O que a gente chama de bebida é a do mel.

Não é só o mel, é o jeito de falar, que é Bidi. Bidi é mel. E Bidi, por ser mel, que é de chupar, a gente chama de tobó. Itobóhoky e itobórioré. Então, aí tem essas quatro etapas. Finalizou essas quatro etapas, aí ele vai embora.

E aí você tem o filho já formado pra jyrè. A partir daí, o seu filho corta o cabelo. Às vezes tem um cabelo grande, ele fica o cabelo cortadinho, bem baixinho mesmo.

Então, nesse dia, pinta o corpo do menino todo deslimpado, todo pretinho. Ele fica representando a Ariranha. Por isso tem o nome de jyrè que é Ariranha.

[Gustavo] (8:42 - 8:43)

Legal.

[Wahuá] (8:43 - 8:55)

Então, a partir daí, esse menino, eu sempre falo, pra você entender melhor, como se fosse um office boy. Aí fala, ô menino, vai ali, faz aquilo pra mim.

[Gustavo] (8:55 - 8:56)

Por isso que é a Ariranha.

[Wahuá] (8:57 - 9:13)

Avisa a sua mãe. Avisa pro fulano.

Vê se o fulano tá lá na casa dos homens. Aí o menino sai na carreira. Aí fala, não, não tá não.

Vê se ele tá lá no campo jogando bola. O jyrè é mais pra isso.

[Gustavo] (9:13 - 9:14)

Por isso a Ariranha? Que corre.

[Wahuá] (9:15 - 9:17)

Porque tem a rapidez.

[Gustavo] (9:18 - 9:52)

Entendi. Aí depois que entra na casa dos homens, por exemplo, eu chamei o hári, falei com o hári pro meu filho, e o hári chamou o Ijareheni.

Pra ser o ijasò e tal e vai espichar a criança. Depois que o jyrè vai pra casa dos homens, já é iniciado e tal. Ele tem uma relação com o ijareheni, depois de iniciado na casa dos homens, ele necessariamente vai aprender as músicas do Ijareheni, ou ele pode aprender a música de outros Ijasò, como é que é?

[Wahuá] (9:52 - 10:34)

Nesse momento, enquanto o Ijareheni, se for dele no caso, ele está ali pra cuidar do dele. Tipo as palhas e tal, quando ele vai sair pra dançar, tem que olhar isso, olhar aqui, ajeitar tudo certinho. Mas não necessariamente ele é pra cantar a música do Ijareheni, ou pra aprender a música do Ijareheni.

Ele aprende tudo que tiver ali. Principalmente do ijasò. O que ele interessar, o que ele agradar de aprender, ele pode aprender.

Mas a partir do jyrè, ele vai aprender todo o processo de ser um homem, de caçar, de pescar, de fazer a flecha, de fazer o ar, como é que faz, como é que... Então todo esse processo ele aprende ali, na convivência.

[Gustavo] (10:34 - 10:42)

E aí tem essa aproximação, inclusive, do ijasò com os cantos, com as músicas, e aí de repente sai com o homem mais velho, de dia só também?

[Wahuá] (10:43 - 11:17)

Sim, aí pra ele aprender a música do ijasò, primeiramente, os Iny fala assim, pra você aprender música de ijasò, é melhor você sair com o mais velho, cantar com o mais velho não. Não precisa sair com o teu amiguinho não, porque às vezes ele não sabe. É melhor você sair com o mais velho.

Aí os mais velhos também pegam e falam, vamos embora jyrè, vamos cantar isso, vamos embora. Então nesse momento ele chama Gustavo, não é mais Gustavo, é jyrè. jyrè, vem cá, né?

Então todos os quando vê jovens, não chama nome, chama jyrè. Fala ow jyrè, vem cá. Jovem, às vezes é jovem mesmo, fala ow jyrè.

[Gustavo] (11:18 - 11:51)

Entendi. Pô, legal. Muito legal.

Ah, sim, essa aqui. Existem cantos de boas-vindas, despedidas, anúncias, que, por exemplo, num ritual, homens de outras aldeias chegam como os Worosy, né? Os Worosy chega pro ritual e chegam já cantando e dançando.

Eles chegam cantando o quê? Eles chegam cantando o que chegaram? Anunciando o que estão chegando? E a hora que eles vão embora, eles cantam um canto de despedida? Existem cantos de agradecimento? Ou não, não é muito?

[Wahuá] (11:51 - 12:57)

Não, não existe canto nem de agradecimento, nem de bem-vindos. Os Worosy que aparecem lá, como eles são espíritos dos seres animais, de pássaros e tal, né? Então eles não chegam cantando assim, ó, estou chegando. Não, eles chegam cantando quem é ele, né? Tipo assim, eu sou espírito de animal tal. E eu estou aqui pra defender o garoto, o menino, o jyrè, né?

Pra defender a criança, sabe? Pra defender, na verdade, não é defender, mas ensinar. Ele tá ali pra dar os ensinamentos.

Aí ele canta as músicas, né? Que tá ali pra fortalecer as ideias, o conhecimento do menino e não, sabe? Então quando eles voltam também, eles voltam dançando com essa alegria de ter convivido com o jyrè ali, ou ter que ser convidado, sabe?

Então essa despedida é mais nesse sentido. Mas não tem música de saudações, de bem-vindo, não tem. Pros Iny não tem não.

Principalmente em *hetohokÿ*.

[Gustavo] (12:57 - 13:19)

Ah, sim. A próxima pergunta era como se fala som, barulho, ruído em Iny Ribè.

E que o senhor já comentou um pouco comigo, acho que eu já matei essa questão, que é não tem uma palavra pra som. A depender do som, ela muda, né? Porque tem esse conectivo, né?

[Wahuá] (13:20 - 13:20)

Isso.

[Gustavo] (13:22 - 13:23)

Wotã.

[Wahuá] (13:23 - 13:23)

Wodyy.

[Gustavo] (13:23 - 13:28)

Wodyy. E o outro que era qual que era o outro?

[Wahuá] (13:29 - 13:30)

Mytxi-Mytxi.

[Gustavo] (13:30 - 13:37)

Mytxi-Mytxi. Aõ-Mytxi-Mytxi. Aõ-Mytxi-Mytxi. Agora, o que é um som bonito e um som feio?

[Wahuá] (13:38 - 14:42)

Ah, é igual você já falou, né? Eu te expliquei já um pouquinho lá anterior na nossa conversa, né? No nosso diálogo nós estávamos falando que não tem essa palavra pra usar, não. Essa palavra é som. O som. Tem ruídos, tipo ouvir barulhos, coisa que tem. De palha, por exemplo, de palha ou folhas, né? É mysasa.

Estou ouvindo mysasa ali e tal. Estou ouvindo Mytxi-Mytxi, quer dizer é tipo barulho, tipo de chuva, por exemplo, de trovão, é mytxi. Biu-Mytxi, no caso, né?

Aí você vê algum barulho, tipo de trovão, coisa assim, de palmeira, é mytxi. É ouvir um mytxi-mytxi pra colá, né? E se for ouvir um barulho de conversas, por exemplo, é ribé wodyy. Wodyy também é referente a sons que você ouve o barulho, né?

[Gustavo] (14:42 - 14:43)

Sim, sim.

[Wahuá] (14:44 - 14:49)

Aí você está ouvindo um barulho e você fala assim, é Wodyy. Béé Wodyy.

[Gustavo] (14:50 - 14:51)

Béé Wodyy.

[Wahuá] (14:52 - 14:53)

Béé é água.

[Gustavo] (14:54 - 14:55)

Barulho de água.

[Wahuá] (14:57 - 15:06)

Não é mysasa. Eu não vou falar mysasa porque não é palha, né? Não está mexendo a palha.

Não tem barulho. O barulho não está vindo de palha. Ou de folha.

[Gustavo] (15:08 - 15:09)

Não é mysasa.

[Wahuá] (15:09 - 15:10)

Não é mysasa.

[Gustavo] (15:11 - 15:11)

É béé.

[Wahuá] (15:11 - 15:13)

Bée wodyy, barulho.

[Gustavo] (15:14 - 15:19)

E tem os sons que são classificados como bonitos.

[Wahuá] (15:19 - 15:36)

Bom, bonito. Cara, não tem sons bonitos pros Iny. Tem músicas, né? wiu, que é faz um som, uma melodia. Tem wiu, Iruxerá.

[Gustavo] (15:36 - 15:37)

wiu.

[Wahuá] (15:38 - 15:40)

Iruxerá. Iruxerá é bonito, né?

[Gustavo] (15:40 - 15:41)

Iruxerá é bonito.

[Wahuá] (15:50 -

15:51)

Música bonita.

[Gustavo] (15:52 - 15:53)

Tem Feia também.

[Wahuá] (15:54 - 16:00)

Feia. Na palavra Feia, o Iny não fala assim, é...

[Gustavo] (16:00 - 16:01)

Ai eu sabia essa palavra...

[Wahuá] (16:02 - 16:05)

Às vezes o Iny fala assim, é feio. Ibiná ou Iboxèry.

[Gustavo] (16:07 - 16:07)

Iboxèry.

[Wahuá] (16:09 - 16:28)

Depende do... da região, né? Tem uns que falam Ibiná. Ibiná é ruim, né? É a mesma coisa de feio, né? Iboxèry. Mas Ibuxerê é mais para feio, né? Ibiná quer dizer... Ibiná pode ser tudo que é ruim, né? Ruim, que não presta, né? Então é Ibiná.

[Gustavo] (16:28 - 16:31)

E pros Iny não tem um som que é Ibiná.

[Wahuá] (16:32 - 16:36)

Não, o som não tem um som Ibiná. Não tem. Não existe, né?

[Gustavo] (16:38 - 16:41)

É... Mas tem gente que canta mal?

[Wahuá] (16:42 - 17:14)

Tem gente que canta mal. Não é que canta mal. Às vezes o som, a melodia do Iny, ele não está... não tem aquela conexão. Por exemplo, o Ijareheni, ele tem que... o Iny cantando o Ijareheni, ele tem que gemer igual a ema no campo. Tem que gemer igual a Ema no Campo. Tem que dar aquele gemido. Ah... Aí o outro vem. Ah... Tem que ter esse som.

[Wahuá] (17:15 - 17:45)

E às vezes tem o Iny que não dá esse barulho bonito, né? E aí tem o Ibináre. O fulano é Ibináre. Canta Ibiú Ibináre. Ibiú, né? Ibináre. Canta feio. E aí como é que a galera fala pra pessoa que canta feio? Fala diretamente. Fala Wiu Ibináre. Sua música, seu cântico, é feio. Wiu Ibináre.

[Wahuá] (17:46 - 17:47)

Wiu Ibináre.

[Gustavo] (17:47 - 17:56)

Aí tem uma galera na Casa dos Homens que canta feio e vocês já falam que tá cantando feio. Ou melhora ou não canta. Aí não sai?

[Wahuá] (17:58 - 18:08)

Às vezes ele sai pra aprender, né? Aí quando não tem muita gente eu vou sair porque o pessoal me critica muito. Aí ele sai pra treinar. Pra aprender.

[Gustavo] (18:09 - 18:20)

Entendi. Legal. Os cantos eles podem influenciar ou mudar o comportamento das pessoas? Existem cantos que são perigosos de serem cantados e ouvidos?

[Wahuá] (18:21 - 18:21)

Tem.

[Gustavo] (18:22 - 18:30)

Quando os Ijasò cantam e dançam como os... Ah tá, essa é uma outra pergunta. Primeiro essa. Tem canto que é perigoso ouvir?

[Wahuá] (18:31 - 18:31)

Não.

[Gustavo] (18:31 - 18:32)

Ou cantar?

[Wahuá] (18:32 - 19:13)

Não, não tem canto que é perigoso. Mas tem muitas músicas, cantos, né? Dos Inys que às vezes eles têm muito a ver com a relação de mulheres. Os Inys são muito críticos, né? Assim, em relação à questão mulher, a questão do homem, a questão de... Como é que fala? Há pessoas que são casadas ou que largam e separam. Então eles criticam muito, mas criticam na música, sabe? Então às vezes tem músicas que são é bom pra ouvir, né?

Pra poder entender, compreender essa questão, né? Mas já outros prejudicam. Falam, ah, essa música talvez não tá falando de mim. Não tô gostando, né? Então é assim.

[Gustavo] (19:14 - 19:17)

Aí é perigoso nesse sentido de dar uma confusão.

[Wahuá] (19:17 - 19:24)

Exatamente. Ah, discussão. Ah, você não fez música assim, mas você foi pra mim e tal, né? Às vezes há discussão nisso, sabe?

[Gustavo] (19:26 - 19:27)

Uma indireta.

[Wahuá] (19:28 - 19:29)

Exatamente, aparece, né?

[Gustavo] (19:30 - 19:42)

A outra pergunta era... Mas não tem uma coisa assim... Essa música só pode ser cantada num determinado ritual. Então se eu cantar ela aqui agora é perigoso. Ela só pode ser cantada num contexto específico.

[Wahuá] (19:42 - 19:46)

Não existe. Pro Ijasò não. A música do Ijasò é do Ijasò, né?

[Gustavo] (19:46 - 19:47)

Mas tem outras?.

[Wahuá] (19:48 - 19:57)

Não é música minha, não é música do Ijasò. Ijasò é o aõni. Ijasò é bicho, né? Ijasò é um ser. Que não é Iny, sabe? Essa música é do Ijasò.

[Gustavo] (19:57 - 20:03)

Mas o Rotèrè rèri é mais perigoso? O ibru das mulheres.

[Wahuá] (20:06 - 20:27)

Rotèrè rèri. Tá iniciando, né? É ibru. É ibru. Rotèrè rèri, quer dizer... É iniciando o ibru, por exemplo. Não é perigoso, mas é respeitoso, né? Às vezes a pessoa tá iniciando aquela lamentação, né? Então tem que respeitar.

[Gustavo] (20:28 - 20:37)

E ela também não pode... Ela faz a lamentação, ela é normal, tranquilo, ela lamentar novamente sobre a mesma coisa um tempo depois?

[Wahuá] (20:37 - 20:58)

Sim, novamente. Ela pode... Aquelas mesmas frases, tipo músicas, né? Que ela usou naquele dia ou hoje, por exemplo. Depois de amanhã ela pode repetir, no outro mês, daqui a um ano ela pode repetir, sabe? Ela traz uma recordação do ente querido, né? Aí vai falando sobre o que ele fazia, né? O que ela fazia.

[Gustavo] (20:58 - 21:49)

Eu lembro que eu li um trecho de um livro que uma pesquisadora foi lá pra ilha do Bananal, eu acho que foi até pra Ravalosa, e aí ela tentou gravar um ibru de uma senhora lá, e aí a senhora foi escondida pro mato pra gravar porque os outros não podiam ouvir e era um ibru pro netinho dela, que tinha falecido há muito tempo atrás, né? E aí o marido dela chegou e falou, não canta não, você tem que deixar o nosso netinho em paz lá, descansando, para de chamar ele. Aí eu li essa coisa e fiquei muito curioso em saber se tinha alguma coisa nesse sentido do canto poder chamar os mortos ou ser meio perigoso, talvez cantar fora do contexto, não sei.

[Wahuá] (21:50 - 22:10)

Na verdade, não é perigoso, mas é desrespeitoso, né? A família, seu neto, por exemplo, sua filha, seu filho, seu pai, sua mãe, você fazer isso só pra o pessoal achar bonito, que isso não é bonito, é uma coisa de respeitar, né?

[Gustavo] (22:10 - 22:12)

É uma coisa triste.

[Wahuá] (22:13 - 22:33)

Exatamente, é trágico. Então não pode, né? Talvez a pessoa fez isso porque acontece muito nas aldeias, né? Você vai lá e paga a pessoa pra fazer aquilo lá, né? Então ela acaba recebendo esse valor e que está desvalorizando o seu ente querido, né? Ente querida, certo?

[Gustavo] (22:33 - 22:48)

Faz todo sentido. Obrigado, acho que respondemos. Aqui, quando conversam, quando os Ijasò cantam e dançam, como eles entram em acordo, se determina a ordem de saída do hetohokrè?

[Wahuá] (22:49 - 22:50)

hetokrè.

[Gustavo] (22:50 - 22:53)

Desculpa, desculpa. Eu insisto em falar errado. Hetokrè.

[Wahuá] (22:54 - 22:54)

Hetokrè.

[Gustavo] (22:56 - 23:01)

Sai primeiro o Ijareheni, depois sai o Txauhi, como é que se dá essa ordem de saída? [Wahuá] (23:01 - 23:39)

Ah sim, pra cantar, né? Não, não tem ordem de saída, não, sabe? Se você quiser usar o Ijareheni, ou outro Ijasò é tranquilo, né? A escolha é sua. Depende do seu parceiro, né? Qual que nós vamos cantar, né? Aí eu falo, não, vamos sair nisso, vamos sair naquilo, né? Então pode sair. Agora, no dia da festa mesmo, se é do Ijareheni, por exemplo, no dia do Idohoky ou Itobohoky e tal, aí tem que sair primeiro o dono da festa, né? Só nesse dia mesmo. Só no início, né? Aí depois os outros podem espalhar.

[Gustavo] (23:39 - 23:44)

E aí tem isso, tem Ijasò que é o dono da festa. E ele tem um...

[Wahuá] (23:44 - 23:46)

Os visitantes, que a gente chama, né?

[Gustavo] (23:46 - 23:50)

Ah, e esse dono da festa é aquele que foi chamado pelo pajé.

[Wahuá] (23:50 - 23:54)

Isso, pelo pajé. E vem os outros que chamam de acompanhantes. Aí sai esse primeiro, o dono da festa.

[Gustavo] (23:56 - 23:58)

E aí isso seria o *ibruhukỹ* dele?

[Wahuá] (23:58 - 24:04)

Não, não, não. Não é *ibruhukỹ*, não. É música normal mesmo. Aí tem o *ibruhukỹ*, tem o momento, se ele vai fazer *ibruhukỹ* ou não.

[Gustavo] (24:04 - 24:13)

Entendi. Aí todo mundo para e ouve Ah, sim, como é que fala dançar, né? Preciso anotar, inclusive.

[Wahuá] (24:13 - 24:15)

Dançar em iny ribè é Ixè.

[Gustavo] (24:16 - 24:16)

Ixè.

[Wahuá] (24:18 - 24:22)

Ixèna lugar de dançar, né? Ixé é dançar, né?

[Gustavo] (24:22 - 24:23)

Ixé é dançar.

[Wahuá] (24:23 - 24:27)

Ixèna é lugar onde dança. Só que quando você vai dançar.

[Gustavo] (24:28 - 24:29)

Ixé com acento.

[Wahuá] (24:30 -
24:54)

É com acento. Ou Ixèna, né? Lugar de dançar, certo? Mas, você não vai falar assim eu danço. Aí você não vai falar assim eu Ixè. Não, você está falando errado. Quando você fala que você vai dançar, você vai falar assim Aresekre. Você vai dançar. Ou você vai falar para a segunda pessoa Besekre.

[Gustavo] (24:54 - 24:56)

Espera aí, como é que era o primeiro?

[Wahuá] (24:57 - 24:58)

Aresekre.

[Gustavo] (25:00 - 25:04)

Aresekre. Com S e A-R-E-S-E-K-R-E Com K.

[Wahuá] (25:04 - 25:05)

Que eu vou dançar, né?

[Gustavo] (25:06 - 25:09)

E aí entra naquela coisa do tempo verbal.

[Wahuá] (25:09 - 25:11)

Isso, do tempo verbal.

[Gustavo] (25:11 - 25:13)

Areserèri?

[Wahuá] (25:14 - 25:19)

Areserèri, isso, eu estou dançando. Aresekre, eu vou dançar.

[Gustavo] (25:21 - 25:26)

Aresekre eu vou dançar e o do passado eu dancei era...

[Wahuá] (25:26 - 25:28)

Aí fala só Aresèra

[Gustavo] (25:28 - 25:29)

A-R-E-S-E-R-A.

[Wahuá] (25:30 - 25:31)

Não precisa do A, não.

[Gustavo] (25:31 - 25:40)

Só R-E-S-È-R-A. E aí tem acento no Ré? Ré tem. A-R-E-S-E-K-R-E. Aresekre, não.

[Wahuá] (25:41 - 25:44)

Aresekre é eu vou dançar. Que é futuro, né?

[Gustavo] (25:44 - 25:45)

Mas aí não tem acento, não.

[Wahuá] (25:46 - 25:46)

Tudo tem.

[Gustavo] (25:47 - 25:48)

Aresèkre.

[Wahuá] (25:49 - 25:56)

Só que os acentos é contrário da língua portuguesa, né? Todos os acentos do Iny é contrário.

[Gustavo] (25:57 - 26:01)

É assim, né? Todos os acentos do Iny. É difícil, mas eu vou aprender.

[Wahuá] (26:01 - 26:05)

É difícil, é difícil. Até nos acentos é complicado.

[Gustavo] (26:05 - 26:17)

Aresekre Arèserèri. E aqui eu vou dançar. Arèserèri. Estou dançando.

[Wahuá] (26:19 - 26:21)

Dancei, Rèsera

[Gustavo] (26:21 - 26:30)

Rèsera. Estou dançando. Já dancei. Rèsera. R-E-S-È-R-A.

[Wahuá] (26:31 - 26:34)

Mas dependendo do contexto, tem essa palavra. Rèsera.

[Gustavo] (26:35 - 26:36)

Tem acento no A também?

[Wahuá] (26:36 - 26:43)

Não, não é isso. Acento no A não pode ter, não. Eu quero falar que Rèsera também, dependendo do contexto, pode ser que caiu.

[Gustavo] (26:43 - 26:43)

Caiu.

[Wahuá] (26:44 - 26:47)

Rèsera é caiu.

[Gustavo] (26:47 - 26:48)

Por quê?

[Wahuá] (26:48 - 26:54)

O fulano caiu. Rèsera. Caiu na dança. Isso aí é eu que to falando, não tem nada a ver.

[Gustavo] (26:54 - 27:00)

Não caiu, não. Só caiu na dança. Ah, tá. E cantar é outra coisa.

[Wahuá] (27:01 - 27:02)

Cantar é outra coisa.

[Gustavo] (27:03 - 27:18)

Cadê a pergunta? Palavras diferentes para diferenciar dança do canto. Ou agora cantar não. É rawiunykre. Vou cantar.

[Wahuá] (27:18 - 27:18)

Isso.

[Gustavo] (27:20 - 27:22)

Existe só cantar?

[Wahuá] (27:23 - 27:23)

Wiu.

[Gustavo] (27:23 - 27:26)

Wiu. Wiu é cantar.

[Wahuá] (27:28 - 27:29)

Wiuna lugar de cantar.

[Gustavo] (27:30 - 27:34)

Wiuna lugar de cantar. Não tem acento também.

[Wahuá] (27:35 - 27:39)

Não, no A não. Se você colocar acento, fica

U. [Gustavo] (27:41 - 27:54)

Olha a pergunta aqui. Quando conversam sobre música, ensaiam, ensinam e aprendem cantos, existe uma categoria para alguém que é desafinado a cantar mal? Como se dá isso? Você já falou, né?

[Wahuá] (27:55 - 28:21)

Eu já falei como é que era. Mas se você tem um parceiro que acha que vai dar certo, você tem um parceiro que é seu par. Você só chama ele, porque ninguém vai te criticar. Esses dois ali, aí o pessoal fala esses dois é fera. Acho bonito os dois cantarem. Aí até às vezes é pedido. Eu falo, vamos sair, nós quer ouvir você. É só um pedido e sai.

[Gustavo] (28:23 - 28:32)

Existem quatro festas rituais no período do *hetohokỹ*. É no período do *hetohokỹ*? Não sei se estou perguntando certo. Em todo ciclo.

[Wahuá] (28:33 - 28:44)

No período do *hetohokỹ* tem vários ciclos. Mas se você quer perguntar sobre o ciclo da vida do Ijasò na aldeia. Tem quatro ciclos.

[Gustavo] (28:44 - 28:59)

É os *idòhoky*, *idòriore*, *itobòriore* e *itobohoky*. Nesse momento. Se alteram o repertório dos cantos ou modificam a ordem de saída dos dia só?

[Wahuá] (28:59 - 29:01)

Não, não muda nada.

[Gustavo] (29:01 - 29:11)

Continua a galera escolhendo. Tem Ijasò que não sai no momento o ritual das festas menores e sai nas festas maiores?

[Wahuá] (29:12 - 29:53)

Não, não tem nada. Todos os dia só vêm do seu habitat natural deles para alegrar o povo Iny. Como os Ijasò vêm do seu habitat natural e vêm para o habitat dos Inys, eles vêm para cantar. Eles querem cantar, eles querem dançar. Todos dançam. Inclusive quando tem a festa você pode observar que os aranhas estão cantando o tempo todo. Um, dois, três, vira aquele barulho danado. Cada um cantando as suas músicas. Não existe esse que fica parado. Às vezes tem um que fica parado, mas é porque às vezes faltam pessoas para poder sair. Só por isso.

[Gustavo] (29:55 - 30:08)

A última pergunta que eu tinha colocado é se tem algum tipo de modificação nas canções entre as festas. Tem uma música que é cantada de um jeito em uma festa grande e de outro jeito em uma festa pequena.

[Wahuá] (30:09 - 30:12)

Do Idóriorè para o Idòhoky, essas coisas assim mais ou menos? Não, não tem não.

[Gustavo] (30:12 - 30:14)

As músicas continuam as mesmas.

[Wahuá] (30:15 - 30:19)

Claro que tem as músicas específicas para Idòhoky, né? Às vezes tem.

[Gustavo] (30:20 - 30:28)

E aí tem uma coisa assim ah, o dia só está vindo de baixo, ele canta de um jeito e o dia só que está vindo do espaço, ele canta de outro.

[Wahuá] (30:29 - 30:44)

Não, tem não. Todos os Ijasò, dependendo do Ijasò, eles cantam do mesmo jeito, né? Pode ser, por exemplo, nós temos o Weru, nós temos o Debó, né? Nós temos Ijareheni, né?

[Gustavo] (30:45 - 30:45)

Tireheni.

[Wahuá] (30:46 - 30:47)

Tireheni não canta, né?

[Gustavo] (30:48 - 30:48)

Não canta?

[Wahuá] (30:48 - 30:50)

Não, Tireheni é avô, né? Dos Ijasò, dos Iny

[Gustavo] (30:50 - 30:53)

Ah, ah. Ele não canta não?

[Wahuá] (30:53 - 30:57)

Não, ele não canta. Ele só orienta, sabe, as mulheres, as crianças.

[Gustavo] (30:58 - 31:01)

Ele é igual ao Lateni, então?

[Wahuá] (31:01 - 31:19)

Não, mas Lateni ele é mais agressivo, né? Ele é mais tipo um guarda mesmo, sabe? Guarda metropolitana, GCM. Né? Ele é meio nervosinho, né? Mas o Tireheni não, o Tireheni te orienta. Não, não pode fazer isso, meu filho, minha filha. Faz isso, minha filha, você não pode.

[Gustavo] (31:19 - 31:22)

Só de um jeito falado?

[Wahuá] (31:22 - 31:23)

Só de um jeito falado.

[Gustavo] (31:23 - 31:28)

Ah, interessante. Ele faz um discurso.

[Wahuá] (31:28 - 31:33)

É, um discursozinho. Pequeno, curtinho, né? De orientação mesmo.

[Gustavo] (31:33 - 31:34)

Bacana, né?

[Wahuá] (31:35 - 31:51)

É como se fosse, assim, ó, Gustavo, vai com Deus. Então pode ser assim, Gustavo, Tireheni onamakre. Vai com Tireheni. Tipo assim, é como se fosse. Tireheni é um ser que te protege, que acompanha, né? Ele tá ali pra te orientar.

[Gustavo] (31:51 - 31:53)

Você falou que ele é avô dos Iny.

[Wahuá] (31:54 - 31:56)

Avô dos Iny, avô dos Aruanã.

[Gustavo] (31:56 - 31:57)

Então ele tava lá embaixo.

[Wahuá] (31:57 - 32:02)

Ele tava lá embaixo. Sempre tá lá, né? Sempre tá lá.

[Gustavo] (32:02 - 32:10)

Mas isso agora é mais sobre cosmologia mesmo. Já só eles, os bichos, sempre se movem no universo.

[Wahuá] (32:10 - 32:11)

Sim, sim, sim.

[Gustavo] (32:11 - 32:15)

Eles vão, às vezes, pro céu, voltam, trocam com os outros seres.

[Wahuá] (32:15 - 32:23)

Sim, eles se comunicam, né? Cosmologicamente, eles se comunicam, né? Mas aí só os pajé vão te falar sobre isso.

[Gustavo] (32:23 - 32:35)

Não tem uma coisa assim que todo mundo sabe, por exemplo, que um som de determinado bicho é mau presságio. Ou um som de determinado bicho é um bom presságio.

[Wahuá] (32:35 - 32:49)

Não, não tem, né? Porque esses conhecimentos, a gente chama de conhecimento intracultural. Quando é conhecimento intracultural, esses conhecimentos específicos, por exemplo, só o pajé sabe.

[Gustavo] (32:49 - 32:50)

Só o pajé sabe.

[Wahuá] (32:50 - 33:27)

Às vezes, quando há algo mais perigoso que ele ouviu, ele vai falar. [inaudível], eu estou ouvindo assim e tal, cantou um passarinho ali, vamos tomar cuidado, e tal, é assim. Isso, mas no passado, hoje, talvez não existe mais, mas no passado tinha muito... Porque o nosso povo, eles tinham muitas intrigas, né? Com o povo Xavante, com o Tapirapé, com os Apinajé, então eles se comunicavam por meio dessas visões cosmológicas. Hoje está mais tranquilo.

[Gustavo] (33:27 - 33:35)

E o senhor acha que tem a ver com o contato com Tori? Que tenha reduzido esse nível de comunicação?

[Wahuá] (33:35 - 34:19)

Eu acredito que sim, porque a língua portuguesa, ela fez nos aproximar dos nossos inimigos, que hoje nós não somos mais inimigos. Hoje o povo, com os povos que éramos inimigos, hoje nós somos companheiros, hoje casa entre si, criamos uma família. Então nós tornamos, como sempre a gente fala, parentes. Acabamos sendo parentes e aí acabou essa intriga. No passado tinha isso, mas hoje não. Hoje essa relação da língua portuguesa fez com que nós uníssemos. Então eu acho que devido a isso, mas a cultura em si, com relação ao Ijasò, com relação ao ritual da passagem, permanente. Cada um do seu jeito.

[Gustavo] (34:20 - 34:39)

Para fechar, eu queria saber se o senhor lembra de alguma coisa que o senhor falou. Não tem a palavra som, mas tem a palavra som das coisas. Dependendo da coisa tem uma palavra. Se tem, tipo, som é grito, palavra para grito, por exemplo. Tem palavra? Como é que é?

[Wahuá] (34:39 - 34:58)

A palavra para grito, o som do grito, na verdade na verdade a gente não tem essa palavra som, mas tem ação do que o sujeito faz. Por exemplo, eu falei da onça, falei do cachorro. Então tem do grito, a pessoa grita. Então a gente fala assim irà. Irà é grito.

[Gustavo] (35:15 - 35:16)

Irà é gritar?

[Wahuá] (35:17 - 35:31)

Não, gritar é alguém que grita. Não tem a palavra gritar. Alguém grita. Alguém está gritando. Iràrèri. Iràra. Gritou.

[Gustavo] (35:32 - 35:33)

Gritou.

[Wahuá] (35:33 - 35:43)

Iràkre Vai gritar. Agora a palavra gritar sozinho é essa palavra do verbo gritar. Gritar não tem. Tem que ter uma ação junto.

[Gustavo] (35:43 - 35:54)

Por último, já estamos conversando há um tempão, o senhor deve estar bem cansado. Por que chorar parece tanto com cantar?

[Wahuá] (35:55 - 36:00)

Wiu é cantar. Ibru é chorar.

[Gustavo] (36:00 - 36:07)

Mas para os Iny por que o passarinho chora, ele não canta? E as mulheres choram?

[Wahuá] (36:07 - 36:33)

Pois é. Até hoje eu não sei por que o Iny fala chorar para a ave. Porque o galo canta. Para nós, o galo chora. Ranié, Rani(k)é, Ranié Rambu, que é o galo. Ranié habu, Robura. Então Ranié Robukre, nós vamos. Quando Ranié robukre, nós não fala...

[Gustavo] (36:33 - 36:41)

Ranié Robu... Não, é Ranié, que é galinha, só que aí tem habu, que é menino.

[Wahuá] (36:41 - 36:44)

Ranié habu. Habu é H-A. H-A

[Gustavo] (36:47 - 36:50)

Sim, que é o macho da galinha.

[Wahuá] (36:50 - 36:55)

É, o macho da galinha. Robura. Robucre.

[Gustavo] (36:56 - 37:00)

O Robukre vai cantar. Vai chorar, no caso.

[Wahuá] (37:00 - 37:01)

Vai chorar, exatamente.

[Gustavo] (37:01 - 37:11)

O galo chora também. É. Por que não vai cantar? E as mulheres choram também, elas não cantam.

[Wahuá] (37:11 - 37:25)

Mas às vezes, Gustavo, também não fala assim, Ranié Iràrèri O galo grita. O galo grita também. Às vezes dá um grito, um galo grita. Tem uns galos que gritam feio mesmo.

[Gustavo] (37:26 - 37:39)

Ele não está chorando, está gritando mesmo. Entendi. Não tem relação com aquela história dos periquitos. Quando as mulheres... Dois periquitos e duas mulheres.

[Wahuá] (37:40 - 37:40)

Não, não.

[Gustavo] (37:40 - 37:47)

E aí, talvez porque elas ainda remetem às aves, elas não cantam, elas choram. [Wahuá] (37:48 - 38:14)

Não tem relação. Já vem bem, do passado, quando os Iny saiu do fundo do rio, que já vem com as palavras prontas. E aí, não sabe a explicação. Não sabe o porquê. Até eu, às vezes, falava, para os tori, os tori não indígenas, os pássaros e as aves cantam. E para nós, os Inys, choram.

[Gustavo] (38:16 - 38:29)

Ranié Robura, a gente fala assim, Doré, o papagaio, qualquer coisa assim, Roburèri, a gente fala Robu. O pássaro está cantando. Não cantando, chorando. Muito legal.

[Susana] (38:29 - 38:31)

Ela tinha falado que queria ver o papai.

[Gustavo] (38:32 - 38:37)

Oi. É isso. Obrigado.

[Wahuá] (38:37 - 38:40)

De nada. A gente fala txotói tuké. Obrigado.

[Gustavo] (38:42 - 38:43)

Txotói tuké.

[Wahuá] (38:44 - 38:46)

Isso é a palavra de agradecimento.

[Gustavo] (38:47 - 38:51)

Txotói tuké. Eu vou encerrar aqui a gravação. Salvar.

Entrevista com Mairu Kuady

[Gustavo] (0:00 - 0:10)

Pedir sua autorização para gravar, eu não sei se vai ficar bom, vou gravar aqui em áudio mesmo no celular, com a saída de áudio do computador, você me autoriza?

[Mairu] (0:11 - 0:12)

Sim, pode gravar.

[Gustavo] (0:13 - 1:53)

Vou te explicar um pouquinho o meu trabalho, o meu trabalho de TFC é sobre o canto Iny Karajá, o canto do Ijasò, só que aí de repente eu me deparei com uma outra coisa que eu não sabia que existia para o Karajá, mas que é uma divisão que eu queria já começar explorando com você, que é uma divisão bem estranha para mim, e muito interessante, que é entre cantar e chorar.

Eu estudei música a minha vida toda, praticamente, e aí depois que eu entrei na graduação, entrei lá no museu, a galera falou que tinha a área da etnomusicologia e tal, e que seria interessante eu tentar juntar o que eu aprendi de música com o que eu estou aprendendo com a antropologia, tentar juntar essas duas coisas. E como a galera lá do museu estuda a cultura Karajá, trabalha com os Iny há muito tempo, surgiu essa ideia de o meu TFC ser na área da música Karajá. E a primeira coisa que me disseram foi, as mulheres não cantam, as mulheres só têm ibru, que é o choro ritual.

Só que quando o meu ouvido de tori escuta, para mim aquilo parece muito um canto também, apesar de que para os Karajá é um choro. E aí eu estava conversando com o Wahuá, entrevistei o Wahuá também, o Wahuá Karajá daqui, e ele falou que para nós tori os passarinhos cantam, mas para os Karajá não, para os Karajá os passarinhos choram. Eu queria que você falasse um pouquinho para mim sobre isso.

[Mairu] (1:54 - 1:55)

Perfeito, só vou pegar meu carregador.

[Gustavo] (1:56 - 1:57)

Pode ir lá, fique à vontade.

[Mairu] (1:57 - 4:21)

O meu carregador está descarregando. Pronto. Então, realmente, para os Iny existem as classificações do que é chorar e do que é cantar.

Mulheres elas não cantam, nesse termo, as mulheres não cantam. Só que o som é a mesma coisa de música também, quando você vai ouvir. Isso me lembra muito quando eu era criança, eu lembro que a gente vai aprendendo também isso.

Porque eu lembro que quando eu era criança minha avó chorava e eu falava que ela cantava, então eu ficava do lado dela escutando, inclusive. Às vezes minha avó chorava muito, eu nem entendia, porque era para o meu tio que faleceu há muito tempo, ela sentia saudade, então ela sempre chorava. Mas numa compreensão sobre cantos, é um canto, porque ele tem ritmo, tanto que minha avó falava que a nossa geração atual, as mulheres, elas iam perder esse costume e iam chorar igual branco, que era só com lágrimas.

Então ela sempre expressava isso, da preocupação de saber chorar nesse aspecto, porque tem vários níveis de choro, tem de saudade, tem de xingamento, tem de... falando da memória da pessoa, são muitos, muitos jeitos. E homens também choram.

[Gustavo] (4:22 - 4:23)

Homens também choram.

[Mairu] (4:24 - 5:02)

Homens também choram. É muito mais raro hoje em dia ver isso, mas homens também choram no mesmo... o tom é um pouco diferente, o tom.

Porque a voz muda de um homem, mas homens também choram. Eu lembro que quando eu ouvi pela primeira vez, foi um choque para mim. Eu falei, oxi, homem chora também?

Então ela explicou que homem chora também. Eu lembro quando meu tio avô faleceu, o irmão dele ficou umas duas semanas chorando nesse canto. Então homens mais velhos, homens choram na verdade. Não precisa ser velho para isso.

[Gustavo] (5:03 - 5:04)

E aí seria o mesmo nome?

[Mairu] (5:05 - 5:13)

Sim, hii no caso. Ibru é feminino e hii é masculino. É hii.

[Gustavo] (5:13 - 5:15)

hii. hii.

[Mairu] (5:15 - 5:16)

hii, dois is.

[Gustavo] (5:16 - 5:19)

Dois is. hii. E aí as mulheres fariam hiki?

[Mairu] (5:23 - 5:31)

Hum... Não sei, não sabia isso. Não.

É a mesma coisa.

[Gustavo] (5:31 - 5:51)

Mesma coisa. Choro masculino. Porque lá em campo eu ouvi um choro feminino.

E aí eu tinha lido sobre o ibru e tal. E aí eu cheguei para o Sokrowè. e perguntei, o que está acontecendo ali?

O que essa moça está fazendo? Aí ele falou, ah, rotèrèrèri.

[Mairu] (5:53 - 5:55)

Isso, a palavra para isso é rotèrè.

[Gustavo] (5:56 - 5:56)

rotèrè.

[Mairu] (5:57 - 6:06)

É, rotèrè, quando a pessoa está cantando isso. E para o homem, eu não sei se usa essa mesma palavra. Eu acredito que sim.

[Gustavo] (6:07 - 6:10)

rotèrèri seria estar começando a chorar?

[Mairu] (6:13 - 6:30)

Hum... Não exatamente. Talvez a palavra vem de...

rotèrè é como se... Expressasse, é uma expressão. Se ela está expressando, tipo isso, sabe?

[Gustavo] (6:31 - 6:32)

Aham.

[Mairu] (6:32 - 6:45)

É como se a pessoa colocasse para fora aquilo que ela está sentindo, tipo isso. A raiz dela, né? Se a gente pegar pela raiz.

Porque quando a gente fala rotèrè, é como se estivesse esticando também.

[Gustavo] (6:46 - 6:46)

Esticando.

[Mairu] (6:47 - 7:11)

Mas não é essa a palavra exatamente, mas dá essa expressão. Então, rotèrè é quando a pessoa está expressando. Ela está chorando através da expressão do...

Que não é um choro de menina, né? Porque ibru é muito choro de menina. E rotèrè é um choro mais adulto.

Uma pessoa que tem um conhecimento sobre como faz.

[Gustavo] (7:11 - 7:17)

Aham. rotèrè seria já uma mulher. Enquanto robu...

[Mairu] (7:17 - 7:20)

Não tenho muita certeza se é homem também. Acho que é rotèrè.

[Gustavo] (7:20 - 7:23)

Robu seria mais menina. Roburèri.

[Mairu] (7:24 - 7:26)

Roburèri, isso. Mulher, criança.

[Gustavo] (7:27 - 7:31)

Que aí é diferente de rotèrè que está botando para fora.

[Mairu] (7:32 - 8:18)

Isso. Ele vem geralmente nesses momentos de perdas mais fortes, né? E às vezes nem perdas tão fortes também. Agora que eu lembrei. É quando... Quer dizer, são momentos especiais também. Por exemplo, quando o menino passa pelo ritual. Do ritual. A avó, as fias também fazem isso. Quando a menina menstrua pela primeira vez e perde sua infância. A mãe... Isso é um indicativo de que quando a pessoa... rotèrè rèri está chorando. Ou alguém... A moça menstruou. Ou então... Ela lembrou de alguma morte. Ou alguém mesmo morreu.

[Gustavo] (8:19 - 8:19)

Aham.

[Mairu] (8:20 - 8:23)

É um sinal de algum acontecimento.

[Gustavo] (8:24 - 8:29)

Entendi. Agora, o passarinho... Ele chora também.

Ele não canta, não.

[Mairu] (8:29 - 8:34)

Não. O passarinho vem na expressão feminina mesmo. Chora, né?

Roburèri.

[Gustavo] (8:35 - 8:38)

E aí como é que fala? O passarinho está chorando.

[Mairu] (8:39 - 8:43)

Nawii, que é... N-A-W-I-I.

[Gustavo] (8:43 - 8:44)

Nawii.

[Mairu] (8:47 - 8:49)

roburèri, R-I-O.

[Gustavo] (8:49 - 8:50)

roburèri.

[Mairu] (8:51 - 8:53)

R-E-R-I. roburèri.

[Gustavo] (8:53 - 8:56)

Com acento no E. Nawii e roburèri.

[Mairu] (8:57 - 8:57)

Isso.

[Gustavo] (8:59 - 9:01)

O passarinho está chorando. Agora.

[Mairu] (9:01 - 9:01)

Sim.

[Gustavo] (9:02 - 9:11)

Porque eu fiquei muito em dúvida... Quando eu estava conversando com Wahuá... Eu falei...

Nossa, é muito difícil. Iny ribé é muito difícil.

[Mairu] (9:12 - 9:12)

É.

[Gustavo] (9:13 - 9:39)

Ele falou que não tem o verbo. Eu queria que você me falasse um pouco sobre isso. Não tem um verbo. O cantar. Ou chorar. Ele está sempre sendo feito por alguém. Ou foi feito, ou será feito. Uma espécie de impossibilidade de se desvincular a ação do sujeito.

[Mairu] (9:42 - 10:15)

Ah, tá. Depende. Porque isso é uma pergunta que os alunos faziam muito pra mim.

Verbos, né? Porque a gente entende que verbo é ação. No português, né?

E a conjugação dela. Então, no português, uma das grandes coisas é isso. Você entender essa ação.

Tanto que hoje a gente verbaliza... No português é muito interessante isso. Porque a gente verbaliza muita coisa que nem existe como conjugar.

Por exemplo... Bora sextar, sabe?

[Gustavo] (10:16 - 10:17)

Tudo vira verbo.

[Mairu] (10:17 - 11:35)

Tudo vira verbo. Não tem... Tem muitas coisas. Não vou conseguir lembrar agora. O iny ribé, ele... Realmente, às vezes, não consegue se desprender de um elemento pra construir verbo.

Mas o iny ribè tem verbo. Tem verbo do presente, do futuro, do passado. Em toda essa

questão. Por exemplo... Roburèri é a ação que a pessoa tá fazendo. Eu não disse qual, quem. Mas a gente sabe que é uma mulher. Se roburèri é mulher... Então... Só vou conseguir identificar se eu tô falando de uma mulher se alguém tiver ouvindo o passarinho que está criando perto da sua casa. Por exemplo... A pessoa pode ter um mergulhão na casa dela. Pode ter uma gaivota. Pode ter... Arara. Então, se alguém só fala ser o roburèri... De quem tá falando, né? Quem é o sujeito? É o... O pássaro? Ou a mulher? Então, esse tá no presente, é na ação. Agora, quando a gente fala só a palavra... Robura. Chorou.

[Gustavo] (11:36 - 11:36)

Robura.

[Mairu] (11:38 - 11:58)

Tipo, chorou. Só não sabemos por quê. Mas ela chorou e terminou.

Pra eu falar... Irá chorar... É robukre.

Roubucré, tipo, é quando... É quando a gente tá olhando a pessoa e vai falar assim... Nossa, vai chorar.

[Gustavo] (12:00 - 12:01)

Roubukre.

[Mairu] (12:01 - 12:59)

Porque, no português, nós temos... É o que eu explico pros alunos do iny ribè. Nós temos complementações.

Que é o exemplo do artigo... Tem palavras que não vão condizer com o iny ribè. Então, você não vai conseguir traduzir.

Isso é uma das grandes dificuldades de alguém que ensina iny ribè. Querer traduzir o português pro iny ribè... O iny ribè pro português.

Você faz isso pra qualquer idioma. Depois que a gente vai estudando os idiomas, a gente vai entendendo como que a gente estuda cada elemento. Mas são essas três expressões mais comuns, né?

Roburèri, é o que tá acontecendo. A pessoa tá chorando. É literalmente chorando, inicialmente.

Robura, chorou, já aconteceu. E robukre é no futuro. Então, muitas coisas que terminam com kre no iny ribè, é pro futuro.

[Gustavo] (13:01 - 13:06)

E o passarinho, ele seria sempre visto assim no feminino.

Robu. [Mairu] (13:06 - 13:07)

Sempre, sempre.

[Gustavo] (13:08 - 13:11)

Que interessante. Por quê?

[Mairu] (13:12 - 13:33)

Não sei. Não sei dizer. Ao mesmo tempo que a gente não tem gênero na língua, mas tem gênero na língua, mas não é que nem o português o passarinho, né?

No português, pássaros é no masculino. A não ser que alguém fale passarinha.

[Gustavo] (13:33 - 13:35)

Tem, tem.

[Mairu] (13:35 - 13:35)

Tem, né?

[Gustavo] (13:36 - 13:50)

Tem. Apesar de que não dá muito pra saber, né? Se a gente bate o olho num passarinho, é passarinho. Passarinha. Rola de falar passarinha também, mas eu acho que é mais quando a pessoa sabe que é uma fêmea, né? Que bota o ovo e tal.

[Mairu] (13:51 - 14:23)

Porque a gente vai classificar eles nessa conjugação também, de fêmea e macho, né? Só que esse vai ser um homem e mulher. É como se fosse um pássaro homem e um pássaro mulher.

A gente usa a mesma palavra que usa pra homem e mulher. Mas, por exemplo, a gente não vai falar... Agora, animais, a gente consegue identificar.

Por exemplo, cachorro, né? Cachorros a gente fala...

[Gustavo] (14:23 - 14:23)

Ijorosa.

[Mairu] (14:24 - 14:33)

É, ijorosa, né? Nahinyrèri pra cachorro macho. E roburèri pra cachorro fêmea.

[Gustavo] (14:35 - 14:38)

O passarinho não. O passarinho é sempre roburèri.

[Mairu] (14:38 - 14:39)

Ah, roburèri.

[Gustavo] (14:40 - 14:40)

Interessante.

[Mairu] (14:41 - 14:54)

Por exemplo, como que fala... Não é lamentação. Por exemplo, no... rasybinarèri É um grupo inteiro chorando, sabe?

[Gustavo] (14:55 - 14:55)

Como?

[Mairu] (15:06 - 15:19)

Rasy... R-A N-A. R-E.

R-I.

[Gustavo] (15:20 - 15:24)

É. Tem acento no A?

[Mairu] (15:26 - 15:26)

Não.

[Gustavo] (15:27 - 15:27)

Nem no Y?

[Mairu] (15:30 - 15:31)

No Y tem. Útil.

[Gustavo] (15:33 -
15:36)

Um grupo de pessoas que tá chorando.

[Mairu] (15:36 - 15:41)

Isso pode ser grupo de animais também. Serve pra grupos.

[Gustavo] (15:41 - 15:42)

Sim.

[Mairu] (15:45 - 15:50)

Quando... rasybinarenyreri Aí é mais ainda. Todos praticamente.

[Gustavo] (15:51 - 15:53)

Quando é o quê? Como é que fala?

[Mairu] (15:53 - 15:56)

Rasybina, reny, reri.

[Gustavo] (15:56 - 16:01)

Rasybina, reny, reri.

[Mairu] (16:02 - 16:02)

Isso.

[Gustavo] (16:05 - 16:20)

Sybinar, reny... Y e til também. É como se fosse uma ênfase de que é gente pra caramba. Não é só um grupo de pessoas. Ou de animais. É muito.

Entendi.

[Mairu] (16:20 - 17:09)

É quando acontece, por exemplo. Vou usar um exemplo muito ruim, mas é o que mais acontece. Suicídio, né?

Quando acontece o suicídio, a pessoa já pergunta assim, já [rasybinarenyreri] Tipo, nossa, estão chorando, né? Mas essa expressão, ele não vem da expressão de chorar literalmente.

Da palavra chorar. Mas é uma expressão de desespero. É algo mais desesperado.

É algo mais escutado. Não é rotèrèrè, Renan, Rery. Não é robure, Renan, Rery.

É sambinar, Renan, Rery. É quando algo muito maior. Então, cachorros também sambIny, né?

Nossa, os cachorros estão...

[Gustavo] (17:11 - 17:18)

O Wahuá tinha falado pra mim que o lobo guará também. Ele chora. Ele roburèri.

Igual aos passarinhos.

[Mairu] (17:19 - 17:30)

Sim. O guará, ele chora também. Mas eu já ouvi os dois.

Eu acho que alguns, eles falam também. Mas eu escuto mais o... Vou pegar uma água aqui.

[Gustavo] (17:31 - 17:39)

Pode ficar à vontade. Que interessante.

[Mairu] (17:46 - 18:26)

Eu já ouvi falar de... De correções, né? As pessoas hoje, elas tentam corrigir algumas coisas.

Na expressão do iny ribè. E eu, como alguém que hoje estuda o iny ribè e dá aula, são expressões que eu fortaleço isso. No iny ribè, assim.

Eu acho que se a gente consegue... Por exemplo... Tem muitas palavras que a gente brinca.

Por exemplo, hèmylalá, que é cobra, né? Se a gente troca, a gente fica assim... Quem comeu cobra?

A cobra comeu ele ou ele comeu a cobra, né?

[Gustavo] (18:27 - 19:00)

Como é que é? E aí é com H. Acento, agudo.

Agudo não, né? Crase. Ou acento agudo.

Só tem o tio de acento. E aí...

[Mairu] (19:01 - 19:01)

Rirora.

[Gustavo] (19:03 - 19:07)

H, I, R, O, acento no O, R, A. Rirora. Isso.

[Mairu] (19:08 - 19:08)

Rirora.

[Gustavo] (19:09 - 19:10)

hèmylala rirora.

[Mairu] (19:10 -

19:13)

R, I, né? R, I, O.

[Gustavo] (19:13 - 19:14)

Rirora.

[Mairu] (19:14 - 19:17)

Isso. Rirora. Remolalá, rirora.

[Gustavo] (19:18 - 19:19)

Remolalá, rirora.

[Mairu] (19:20 - 19:40)

Tipo, se a gente falar de remolalá, rirora, tipo... Quem comeu cobra, né? Aí tem gente que corrige hoje, que fala assim...

Remolalá, daí, que é T, A, I, Ruruara, que é morder.

[Gustavo] (19:41 - 19:42)

Daí...

[Mairu] (19:42 - 19:43)

Daí, uhum.

[Gustavo] (19:45 - 19:45)

Ruru...

[Mairu] (19:45 - 19:46)

Ruruara.

[Gustavo] (19:47 - 19:48)

Ruruara.

[Mairu] (19:48 - 19:49)

Uhum.

[Gustavo] (19:49 - 19:50)

Ruruara.

[Mairu] (19:51 - 19:54)

R, U, A... Não, R, U...

[Gustavo] (19:54 -

19:57)

R, O, R, U, A, R, A.

[Mairu] (19:58 - 19:59)

R, U, R, U?

[Gustavo] (20:00 - 20:02)

R, U, R, U. Ruruara.

[Mairu] (20:02 - 20:07)

Ruruara. Remolalá, daí, ruruara.

[Gustavo] (20:08 - 20:14)

Remolalá, daí, ruruara. É mordida de cobra?

[Mairu] (20:15 - 21:01)

Isso. Traduzindo, eu ficaria... A cobra mordeu ele, né?

A pessoa. Ele ou ela, tanto faz. Então...

São expressões que alguns usam. Falam assim, ah... É nesse mesmo sentido do cachorro.

Tanto que antigamente falavam só robura, roburèri, robukre... Hoje já falam rahinarèri nè?

Mesma coisa pro lobo, alguns falam (iny ribè) (iny ribè) Alguns falam... Já ouviu essa expressão? Estavam chorando.

E aí são esses detalhes, assim.

[Gustavo] (21:01 - 21:05)

Interessante. Mas, para os Iny, o passarinho está sempre triste?

[Mairu] (21:07 - 21:44)

Não. Não necessariamente. Eu acho que ficou expressivo, assim, por criarem muitos filhotes.

E elas choram para se alimentar. E é de onde vem essa ideia de chorar, assim. Porque como davam muita comida, e é igual criança para elas, assim. Chora para comer. E aí ficou nessa...

Acho que foi essa lógica que foi construída para isso.

[Gustavo] (21:44 - 21:55)

Que bonito. Mairu, queria te fazer uma pergunta. Como é que fala som? Em iny ribè. Som?

[Mairu] (21:56 - 22:06)

A palavra som? Eu acho que não tem uma palavra específica para som.

[Gustavo] (22:08 - 22:11)

Nem barulho? E barulho?

[Mairu] (22:13 - 22:18)

Barulho... Barulho seria Wodyy wodyy.

Foi um wodyy, né?

[Gustavo] (22:19 - 22:19)

wodyy.

[Mairu] (22:21 - 22:47)

Mas, por exemplo, você escutar um barulho, eu vou falar assim... Eu vou fazer a pergunta.

Que barulho é esse?

Será de sentido, sabe? Então, eu vou falar assim Aõbo rawodyynyrèri O que, né?

A, o, ti, o, b, o, a, um, bo.

[Gustavo] (22:47 - 22:50)

A, um, bom, a, o. A, um, bom.

[Mairu] (22:51 - 22:52)

O que.

[Gustavo] (22:52 - 22:58)

A, um, bom. A, um, bom. wodyy.

[Mairu] (22:59 - 23:03)

É, rabotranaré. Tipo, rabotranaré. Pode ser, né?

[Gustavo] (23:04 - 23:05)

Rabotan.

[Mairu] (23:06 -

23:11) R-A. W-O.

[Gustavo] (23:12 - 23:16)

W-O. R-A-U-O.

[Mairu] (23:17 - 23:30)

D-Y. N-Y. R-E, se quiser abreviar.

[Gustavo] (23:31 - 23:39)

R-E. A-U-M-B-O-R-A-U-D-A-N-A-R-I. A-U-M-B-O-R-A-U-D-A-N-A-R-I.

[Mairu] (23:39 - 24:05)

O que está fazendo barulho, né? Que barulho é esse? Tipo isso.

Aí a pergunta pode mudar também. Por exemplo, quando a gente vê algum barulho assim. Ah, wodyy tipo...

Que barulho foi esse? E eu acho que ele se assemelha ao som. Som, né?

Mas a palavra som... Não tô conseguindo lembrar. Talvez eu tenha esquecido agora.

Mas acho que não tem.

[Gustavo] (24:05 - 24:12)

É, o Wahuá falou que não tinha mesmo não. Assim... Se tem, ele não sabe.

[Mairu] (24:13 - 24:16)

Mas eu acho que não tem mesmo. A palavra som.

[Gustavo] (24:17 - 24:33)

Mas o wodyy, ele é... Barulho. Barulho.

É. E aí ele pode ser barulho de um monte de coisa. Mas tem o mansá... mansá... mansá... Myntxi-myntxi.

Myntxi-myntxi.

[Mairu] (24:34 - 25:07)

O Myntxi-myntxi é mais pra... Tem essa expressão... Ele é muito relacionado à espiritualidade.

Por exemplo, algo... Quando ele... Por exemplo, na verdade, Myntxi-myntxi...

Tem a ver com... Como é que fala? Eu sempre confundo se é trovão ou relâmpago. Acho que é trovão.

[Gustavo] (25:07 - 25:08)

O barulho.

[Mairu] (25:09 - 25:21)

É. Barulho do trovão. Myntxi-myntxi, né?

Por exemplo, quando a gente falasse biurá manti-manti... O céu tá tremendo. Tipo isso.

[Gustavo] (25:22 - 25:24)

Biurá Myntxi-myntxi.

[Mairu] (25:25 - 25:25)

É.

[Gustavo] (25:28 - 25:29)

O céu tá tremendo.

[Mairu] (25:30 - 26:10)

Traduzindo seria isso. Mas assim... O céu tá com barulho...

Nesse sentido, sabe? É um sinal de que vai chover, por exemplo. Uma pessoa já...

Quando tem aquela trovão... Sim. Aí tem gente que fala...

Biumydá... Tem biurmandá... Biur...

Essa é a palavra que nem eu lembro direito. Biur não sei o que lá. E aí...

O som vem muito nesse sentido. Agora, quando a gente fala... Biurá myntxi-myntxi tem muito a ver com...

Espíritos, né? Do Oroçã-myntxi. É algo mais forte que isso.

[Gustavo] (26:10 - 26:12)

Como é que é? Desculpa, não entendi. Cortou.

[Mairu] (26:13 - 26:13)

Worosy, né?

[Gustavo] (26:14 - 26:14)

Worosy.

[Mairu] (26:15 - 26:16)

myntxi.

[Gustavo] (26:17 - 26:18)

Oroçã-myntxi.

[Mairu] (26:19 -

26:19) É.

[Gustavo] (26:20 - 26:30)

Manti é M-Y-T-X-

I. [Mairu]

Isso.

[Gustavo]

E aí não põe tio. Não tem o tio no Y?

[Mairu] (26:31 - 26:32)

Tem, tem.

[Gustavo] (26:32 - 26:37)

Tem? Myntxi. Worosy-myntxi.

Só myntxi, não é? Worosy-myntxi-myntxi.

[Mairu] (26:38 - 27:00)

Eu acredito que pode ter os dois. Worosy-myntxi e Worosy-myntxi-myntxi, né? Eu lembro essa expressão nesse sentido de tipo...

Eu acho que vem na expressão de... Tá se levantando, tipo isso. Tá se...

Como é que eu poderia... Outra palavra. Não é a expressão do...

[Gustavo] (27:01 - 27:04)

Em que contexto você falaria Worosy-myntxi?

[Mairu] (27:09 - 27:34)

Barulho, tipo... Barulho do Worosy. Mas eu acho que ele vem mais no...

Pelo meu entendimento, isso, tá? Eu acho que ele vem muito no sentido de revolta. Não é algo natural, sabe?

Não é algo... Algo... Bom.

Por exemplo, a gente usa Worosy rawodyynyrèri, né? Então já identifica que Worosy rawodyynyrèr, né? É tipo...

Tem barulho do Worosy, né?

[Gustavo] (27:35 - 27:38)

Worosy Ra-Du-Ui.

[Mairu] (27:40 - 27:48)

E-A. W-O. Não é aquele que eu te falei, mas é Ra-O-Dã-Na-Re.

[Gustavo] (27:49 - 27:54)

Ah, assim. Igual ao Bo-Ra-O-Dã-Na-Re. É.

rawodyy -Na-Re.

[Mairu] (27:55 - 28:10)

Ar awodyy vai ser sempre o barulho, tipo... Aí eu vou falar, assim. Worosy rawodyynyrèri. B-E-E. Também água. B-E-E-Wodyy..

Nossa, a água tá com barulho esquisito, tipo isso.

[Gustavo] (28:10 - 28:14)

B-E-Ra-Wodyy. Mas Ra-Wodyy seria o quê? Barulho.

[Mairu] (28:16 - 28:18)

Wodyy é barulho.

[Gustavo] (28:18 - 28:25)

Wodyy, com dois Y e til. Wodyy, barulho. Ra-Wodyy, ele é diferente.

[Mairu] (28:25 - 28:32)

Isso. Já é o barulho em ação que tá acontecendo.

[Gustavo] (28:34 - 28:44)

Uhum. O barulho em ação. Entendi.

Como é que fala quando você ouve o som, por exemplo, de um maracá?

[Mairu] (28:46 - 28:47)

I-W-U-E-R-U- Wodyy.

[Gustavo] (28:50 - 28:51)

Como?

[Mairu] (28:51 - 28:58)

I-W-U-E-R-U, não.

I-W-U-E-R-U. I-W-U-E-R-U é...

Calugir. W-U-E-R-U.

[Gustavo] (28:59 - 29:00)

W-U-E-R-U.

[Mairu] (29:01 - 29:01)

Ra-Wodyy.

[Gustavo] (29:11 - 29:13)

Seria som de maracá.

[Mairu] (29:13 - 29:15)

Barulho de maracá. É, som de maracá, tipo isso.

[Gustavo] (29:16 - 29:18)

Uhum. Barulho de maracá.

[Mairu] (29:18 - 29:27)

Agora, se eu falar assim... weru wodyynyrèri. É...

O maracá está fazendo barulho, tipo isso.

[Gustavo] (29:28 - 29:49)

Uhum. Com o ra antes, é aquele... Então, o ra seria a indicação do tempo verbal.

[Mairu]

É. Exato. Uhum.

Enquanto o W-U-E-R-U-wodyy é essa abstração aí. É o barulho dele. Agora, Rawodyynyrèri, ele está fazendo barulho agora.

[Mairu] (29:49 - 29:49)

É.

[Gustavo] (29:50 - 29:50)

Entendi.

[Mairu] (29:50 - 30:02)

Por exemplo, se eu escutar só... W-U-E-R-U-wodyy. Tipo, barulho do maracá.

Agora, se eu chacoalhar toda hora... Agora, Rawodyynyrèri.

[Gustavo] (30:03 - 30:12)

Ra-O-Dã-Na-Re-Ri. Ra-O-Dã-Na-Re-Ri. Só que dá para cortar no Rê e aí fica uma abreviação.

Ra-O-Dã-Na-Re-Ri.

[Mairu] (30:12 - 31:09)

Porque isso aí é uma coisa que tem que... O som, o Rê... Por exemplo, se eu falar assim...

Rawodyynyrè. Tipo, é no passado. Lá, muito tempo atrás.

Tipo isso. Rawodyynyrè. O maracá teve barulho.

Foi usado. Mas o Rê, quando a gente usa o Rê... Rawodyynyrèri.

O som é mais aberto. É no presente. Rawodyynyrèri está acontecendo agora mesmo.

Mas o Rê também. Mas é uma abreviaçõzinha dele. Agora, se eu quero expressar de uma forma mais direta e robusta, era Rê.

Isso é em todas as palavras. A palavra era Rê.

[Gustavo] (31:10 - 31:10)

Entendi.

[Mairu] (31:12 - 31:32)

Agora, o Rê, o som Rê... O Rê, o Rawodyynyrèri. É muito no passado.

A gente usa no contexto de muito passado. Quando... Lá no contexto do passado.

Nossa 15ª geração.

[Gustavo] (31:32 - 32:18)

Aí é Rawodyynyre. Seria um passado bastante longínquo. Bastante distante.

Só que ao mesmo tempo fala para... Que barulho é esse que escutei agora? Aõbo rawodyynyrè...

Não, é diferente. Não é isso. Aõbo rawodyynyrè

Aõbo rawodyynyrè.

Ah, tá. Rê. Com acento.

Se fosse sem, estaria fazendo a referência que barulho foi esse que eu ouvi 20 anos atrás. Isso.

Entendi.

Então, sem acento é muito... Meu Deus. Complicado, hein? Com acentinho pode jogar a coisa de agora para o passado. [Mairu] (32:18 - 32:23)

E esse acento do Rê é craseado. Crase não. Como é que fala? [Gustavo] (32:23 - 32:25)

É. Crase.

[Mairu] (32:25 - 32:25)

Atrás.

[Gustavo] (32:26 - 32:27)

Aquele para trás. Crase.

[Mairu] (32:28 - 32:32)

Isso. O agudo é o Ré. Para indicar o presente ali.

[Gustavo] (32:35 - 32:47)

Com crase é esse muito no passado?

[Mairu]

Isso.

[Gustavo]

Com agudo é no presente? Que vem de Réri?

[Mairu] (32:48 - 32:49)

Isso.

[Gustavo] (32:49 - 32:50)

Ah, tá. Exatamente.

[Mairu] (32:52 - 33:56)

Porque isso aí é um simples detalhe que confunde às vezes toda a compreensão de uma palavra no iny ribè. Porque é um... Por exemplo, se eu falar assim, hipoteticamente, porque eu não gosto de ficar doente, por exemplo, se eu falasse [iny ribè]

Mairu já ficou doente há algum tempo atrás. Muito lá atrás. Se a pessoa falasse, se o Inã falasse para mim...

Eu vou entender que ele já foi curado, já está bem, e em algum momento ele ficou doente. Agora, se eu falasse [iny ribè]. Mairu ficou doente.

Entendeu? Agora, aí muda o Rè. Não é mais o Rè.

Agora, quando Mairu vai virar [iny ribè], ele está ficando doente. Aí vai para o futuro. Está ficando doente.

[Gustavo] (33:57 - 34:06)

Entendi. Nossa, viagem. Língua de vocês é difícil. Eu queria muito aprender ela, mas é difícil.

[Mairu] (34:07 - 34:09)

Eu penso que você tem uma noção muito grande.

[Gustavo] (34:10 - 34:12)

Orra.

[Mairu] (34:12 - 34:13)

Muito boa.

[Gustavo] (34:15 - 34:19)

Cara...Se eu ficasse um tempo na aldeia, eu acho que eu conseguiria arranhar um pouco.

[Mairu] (34:19 - 34:21)

Aprende. Aprende. Consegue aprender.

[Gustavo] (34:21 - 34:35)

Ah, eu queria... Eu queria bastante.

A Kaimotè falou que eu tenho que limpar meu ouvido. Falando em ouvido, como é que falaria ouvir?

[Mairu] (34:38 - 34:50)

É... Roholá. Só que esse roholá, na verdade, é ouviu.

É ouviu, né? Mas está falando de ouvir.

[Gustavo] (34:54 - 35:00)

Isso. Ouviu. Aí é no passado.

[Mairu] (35:04 - 35:07)

Não. Pode ser no passado e pode ser no presente.

[Gustavo] (35:09 - 35:15)

O roholá pode ser passado... Pode ser passado e pode ser presente, o roholá.

[Mairu] (35:18 - 35:46)

Pode. Porque... Mas...

Mas... Como é que eu posso explicar isso? Roholá é escudou.

Né? Escudou. Roholá, escudou.

Pode ser que ele escudou há muito tempo atrás. Pode ser que ele tenha escutado exatamente agora. Eu acho que vai no mesmo sentido português.

Você escudou? Só que...

[Gustavo] (35:46 - 35:48)

Cair, cair ou roholá?

[Mairu] (35:49 - 35:54)

Não. Quando a gente quer identificar isso é ta-holá.

[Gustavo] (35:54 - 35:54)

Tarrolá.

[Mairu] (35:55 - 36:03)

Você escudou? É T-A-HO-L-Àífem,

ífem. [Gustavo] (36:04 - 36:04)

Ífem.

[Mairu] (36:05 - 36:05)

É.

[Gustavo] (36:05 - 36:06)

Tem que entrar assim?

[Mairu] (36:07 - 36:16)

É. Tem gente que escreve sem e tem gente que escreve junto. Mas para identificar do que a pessoa está falando é melhor colocar um ífem. Ou pode separar também.

[Gustavo] (36:18 - 36:20)

Tá. E aí seria você escudou?

[Mairu] (36:21 - 36:21)

Isso.

[Gustavo] (36:22 - 36:28)

Roholá. T-A-R-O-HOLÁ Não, só tarrolá. Tarrolá.

[Mairu] (36:29 - 36:31)

H-O-L-A Sem O ro.

[Gustavo] (36:32 - 36:34)

Ta-holá. Que

interessante. [Mairu]

(36:36 - 36:40)

Isso é para você, tá? Se eu perguntasse para você agora eu falaria isso assim.

[Gustavo] (36:40 - 36:41)

Ta-holá.

[Mairu] (36:41 - 37:19)

Você escutou? Agora... Roholá é... para o outro. Tipo... Quando eu diria...

Quando... Não tem quando você fala com alguém, mas a pessoa não te responde, mas o outro te responde. Você escutou. Aí eu falo assim, roholá. Ele escutou. Que não foi a pessoa direta que respondeu. Agora se a pessoa pergunta para você, né? Por exemplo, tarrolá. Aí fala roholá. raholá. Escutei.

[Gustavo] (37:19 - 37:27)

Raholá. Ra-holá. Escutei. Com o ífem também.

[Mairu] (37:28 - 37:30)

Você pode escrever separado também.

[Gustavo] (37:31 - 37:51)

Ra-holá. Escutei. E aí quando tem uma galera cantando, *hetohokỹ*, o pau tá moendo, e aí você tá ouvindo o canto, você vai falar, tô ouvindo a música. E aí você usaria também essa palavra.

Sim. Jary.

[Mairu] (37:54 - 38:08)

No Iny, a gente dispensa o eu nesses casos, mas você pode usar. Não tem problema. Por exemplo, jary wiuò worosy raholara

Eu escutei o canto do worosy .

[Gustavo] (38:10 - 38:16)

Wiu, raholara.

[Mairu] (38:17 - 38:19)

É. Jary, worosy.

[Gustavo] (38:19 -

38:20)

worosy .

[Mairu] (38:22 - 38:23)

Wiuò.

[Gustavo] (38:23 - 38:25)

Wiuò. Com crase.

[Mairu] (38:26 - 38:32)

Isso. A música, né? W, I, U.

[Gustavo] (38:33 - 38:34)

E acento.

[Mairu] (38:36 - 38:48)

Tracinho. Ó, aberto. Agudo. Jary worosy wiúò, raholara. Wiúò. Isso aí tá no passado.

[Gustavo] (38:49 - 38:51)

Ra, ho, lara.

[Mairu] (38:51 - 38:52)

É.

[Gustavo] (38:52 - 39:06)

Eu escutei a música dos worosy. Entendi. Música dos worosy .

Você acha que...

[Mairu] (39:07 - 39:17)

Você pode substituir por canto. Porque o worosy , ele não canta, na verdade. Ao mesmo tempo que ele canta... É um canto, mas não é música.

[Gustavo] (39:19 - 39:19)

Vixe, Maria.

[Mairu] (39:20 - 39:55)

Música é de aruanã. Aruanã canta. Por mais que a gente usa a mesma expressão, mas quando a gente consegue identificar do português, porque os worosy, em muitos momentos, eles não têm letra, por exemplo.

Os cantos do worosy, né? Então é um canto. Para o português, é um canto.

Mas... Para o iny ribè, vai ser... worosy ixè, né?

É a dança dos worosy . Então, a gente não... Fala canta, canta também, mas não é música.

[Gustavo] (39:56 - 39:57)

Não é música.

[Mairu] (39:57 - 40:11)

Não, não é canção, por exemplo. Alguns têm canção. Mas, assim...

Tipo, são canções, porque quando a gente escuta... Tem uma música lá que eu gosto muito, inclusive.

[Gustavo] (40:11 - 40:13)

Então, não usaria, tipo, ijasò ixè?

[Mairu] (40:17 - 40:18)

Ijasò sim.

[Gustavo] (40:18 - 40:21)

Ijasò sim. Ijasò ixè. Worosy também.

[Mairu] (40:21 - 40:22)

Worosy também.

[Gustavo] (40:23 - 40:32)

Que aí seria a dança que tem canto também. Mas não é música. Mas qual que é a diferença entre o canto e a música?

[Mairu] (40:34 - 41:07)

A música, ele é escrito... Digamos assim, as músicas do Aruanã são criadas pensando, sei lá, numa lógica às vezes... As músicas dos Aruanã, em geral, eu digo, em geral mesmo, acho que, sei lá, eu vou arriscar dizer 70%. Quando a gente começa a traduzir, são ofensas. São muitas ofensas. Para alguém, para uma família...

[Gustavo] (41:08 - 41:09)

Umas indiretas.

[Mairu] (41:09 -

41:10)

Hã?

[Gustavo] (41:10 - 41:11)

Umas indiretas.

[Mairu] (41:11 -

41:27)

É. Para algum homem que não sabia pescar, para algum homem corno... Então, criam essas músicas, assim.

E de estupros também, sobre estupros.

[Gustavo] (41:27 - 41:28)

Nossa.

[Mairu] (41:30 - 41:42)

Tem muitas músicas dos Aruanãs que não... É bonito, se a gente olhar a letra, né? É tipo meio pesada, tipo isso.

[Gustavo] (41:42 - 41:44)

Umas letras meio polêmicas, assim.

[Mairu] (41:44 - 42:42)

É. Mas, assim, antigamente se criava... Porque tinha os compositores, né?

Mas nem todo compositor é assim. Tem músicas bonitas. Muito bonitas, assim.

Tem músicas que foram criadas. Então, a diferença disso é que a música do Aruanã, ele é recorrente. Ele pode ser criado em muitos momentos da atualidade, agora.

Dos Worosy, não. Ele tem uma limitação muito maior. Então, você não vai escutar os cantos do Worosy sendo recriado, criada a cada *hetohokỹ*. De Aruanã, sim. Você consegue escutar mais. Agora, para a gente falar da lógica, isso não é como eu pensei. Porque são... Do Worosy é mais espiritual, muito mais.

[Gustavo] (42:43 - 42:46)

Mas o Worosy não é Ijasò.

[Mairu] (42:47 - 42:57)

Não. O Worosy é o espírito, né? É os homens que dançam.

Mas, assim, não dá para colocar isso na escrita, sabe?

[Gustavo] (42:59 - 43:00)

Porque são...

[Mairu] (43:00 - 43:30)

No *hetohokỹ*, ele é muito delicado, porque nem tudo que a gente, hoje, fala dá para escrever. Então, são muitos segredos dos homens, tem muitas coisas que é muito limitada aos homens. Tanto que tinha uma mulher que se chamava...

Eu não lembro o nome verdadeiro dela, tá? Mas o pessoal chamava ela de Zé Galinha. Ela é bem conhecida lá em São Isabel. Ela é uma das mulheres que cantava. Música de Aruanã. Desafiando os homens.

[Gustavo] (43:32 - 43:36)

Não deu bom, não? Não deu bom, não?

[Mairu] (43:37 - 44:19)

O povo meio que... Eu achava isso diferente. Mas tinha gente que criticava.

Mas tanto que falava assim... Ela é a mulher que canta a música de Aruanã. Então, tem muitas limitações, com algumas... Compreensões. Tanto que os mais antigos falam que o *hetohokỹ*, ele é inexplicável nesse sentido. Porque você não consegue... expressar todas as coisas, porque você vai estar quebrando regras. Então, tem coisas que você vai aprender sobre o *hetohokỹ* na prática só.

[Gustavo] (44:21 - 44:26)

Você estava falando dessa diferença de música e canto, né? Porque os Aruanã não têm música.

[Mairu] (44:27 - 44:29)

Os Aruanã têm música.

[Gustavo] (44:29 - 44:30)

Têm música. Eles não têm canto,

[Mairu] (44:34 - 44:39)

Eles têm canto também, mas a gente identifica como música também.

[Gustavo] (44:39 - 44:52)

Por exemplo... E esse é o Ijasò, os Aruanã. Isso. Mas tem uma... Parece que na sua fala você está me dando a entender que tem uma diferença entre a música de Ijasò e a música de Worosy.

[Mairu] (44:53 - 45:01)

Sim. Por exemplo, para você ter ideia, a música de Ijasò, hoje a gente pode cantar pescando, para criança.

[Gustavo] (45:01 - 45:02)

Ah, sim.

[Mairu] (45:02 - 45:03)

Música de Worosy, não.

[Gustavo] (45:04 - 45:05)

Qual é a diferença?

[Mairu] (45:06 - 46:04)

Eu acho que é porque ele é muito usado no ritual. Tanto que hoje tem gente que critica os Iny que cantam músicas de Worosy em eventos. Porque tem uma diferença da dança Iny que não é necessariamente Worosy. Eu esqueci agora a palavra, mas... Tem uma palavra para isso, que é a dança dos Iny, a dança dos homens. Não é exatamente a Worosy que vai estar... Worosy envolve muito a questão espiritual mesmo. E aí... Ele... É diferente por isso. Você não vai cantar... Porque você pode estar invocando espíritos para uma criança, inclusive. Se você canta dentro da sua casa, do seu ambiente. Então, a dança e o canto do Worosy é mais no ritual. Os rituais.

[Gustavo] (46:04 - 46:10)

Os rituais. Só que aí não são os Ijasò que cantam esses cantos.

[Mairu] (46:10 - 46:11)

Não.

[Gustavo] (46:11 - 46:12)

Quem que canta?

[Mairu] (46:14 - 46:15)

Os Worosy.

[Gustavo] (46:17 - 46:19)

A galera da outra aldeia que

sobe? [Mairu] (46:20 - 46:46)

Não, porque... Os Worosy são os homens. Mas não pode falar essa palavra para as pessoas, entendeu? Quando você está cantando como Worosy, você não é mais aquela pessoa, você não é Mairu. Você é Worosy. E essa é a diferença. O Ijasò também pode ser eu. E essa palavra, por exemplo, a gente veste a máscara, o que antigamente era muito rígido a gente falar isso, mas não sou eu, é Ijasò.

[Gustavo] (46:46 - 46:47)

É Ijasò.

[Mairu] (46:47 - 46:58)

A gente não pode ficar falando assim... “Ah, acho que é aquele é fulano de tal”. É a mesma coisa do Worosy. Worosy não é mais a pessoa, é Worosy.

[Gustavo] (46:59 - 47:11)

Mas aí quando Worosy tem máscara, tem...

[Mairu]

Não. Não.

[Gustavo]

Ah, que doideira. E aí quando você está de Worosy, a galera não olha para você e fala Mairu, fala Worosy.

[Mairu] (47:12 - 47:56)

Você, na verdade, não vai cumprimentar ninguém. Você está dançando ali no *hetohokỹ*, você não vai chegar na... Você viu, por exemplo, uma vez já aconteceu, uma prima nossa que cresceu na cidade, e ela viu o nosso primo todo enfeitado dançando, né? Aí ela quis e falou assim “Oi, primo!” Aí minha tia falou assim “xiu” Porque não é mais seu primo. É seu primo, você sabe que é seu primo. Por ser primo, pior ainda. Tias dançam perto, mas ela sabe que é o primo. Tipo, é o sobrinho dela e tudo. Mas você não cumprimenta, você não toca. Você não vai...

[Gustavo] (47:57 - 48:01)

Seria um momento de assumir uma outra natureza?

[Mairu] (48:02 - 48:06)

É. Tanto que antigamente isso era muito rígido assim. Muito rígido.

[Mairu] (48:08 - 48:13)

Você é Worosy, você não é mais Mairu, né?

[Gustavo] (48:14 - 48:20)

Então Worosy seria esse corpo masculino que são todos os homens. Juntos?

[Mairu] (48:21 - 48:21)

Isso.

[Gustavo] (48:23 - 48:29)

Entendi. Tanto os vivos quanto os mortos já.

[Mairu] (48:36 - 48:41)

Porque antigamente se fala, né? Iny Worosy, é o espírito.

[Gustavo] (48:42 - 49:02)

Iny Worosy, espírito. Entendi. E aí tem diferença nesses cantos na própria composição? Como se o canto do Ijasò, ele tivesse uma letra inteligível, traduzível. Mas o canto de Orosan não. Ele nem tem todas as palavras completas.

[Mairu] (49:05 - 49:34)

Isso. Tem todas as palavras completas. O Ijasò também tem músicas que não tem letra nenhuma. Nada. Nenhuma, nenhuma mesmo. De barulhos que são diferentes. E que ninguém compreende o que é. Mas é um canto. São aruanãs que não cantam com palavras. São cantos de barulhos, vou dizer assim.

[Gustavo] (49:34 - 49:47)

São fonemas. Talvez no passado quando fizeram a música ou quando receberam a música tinha um significado, uma associação, mas talvez tenha sido perdido?

[Mairu] (49:48 - 49:51)

Eu acho que vai muito do aruanã. O espírito do Aruanã.

[Mairu] (49:51 - 50:01)

Tem aruanãs que são mais bravos, outros nem tanto, nesse sentido. Aruanã não fala, né? Mas ele canta, por exemplo.

[Gustavo] (50:02 - 50:04)

Entendi. Tem aruanã que chora?

[Mairu] (50:06 - 50:12)

Não. Não chora. Lateni chora.

[Gustavo] (50:12 - 50:13)

Lateni chora?

[Mairu] (50:13 - 50:15)

Lateni chora. Ele fica bravo.

[Gustavo] (50:17 - 50:26)

Lateni chora. Ele fica irrita. O Wahuá tinha me dito que tem Ijasò fêmea.

[Mairu] (50:29 - 50:30)

Eu não sei te dizer.

[Gustavo] (50:31 - 50:34)

Eu fiquei muito surpreso com isso.

[Mairu] (50:36 - 50:53)

Não lembro se tem Ijasò fêmea. Talvez pelo nome to aqui tentando assimilar. Tem Hakriri, tem Iubadó. São nomes muito femininos para mim, né? Mas isso é um achismo meu, tá? Nesse sentido aqui.

[Gustavo] (50:53 - 51:50)

Ah, eu escrevi em algum... Eu acho que eu anotei no WhatsApp. Eu não quero tomar muito do seu tempo. Já está dando uma hora. Eu estou tentando traduzir... Eu estou tentando transcrever um canto do Ijasreheni. Aquele que a gente fez para o filme. Que você traduziu para a gente. Do Kiarubehe. Kiarubehe. Sim. E eu queria a sua ajuda, cara. Porque está difícil. É difícil. Eu tentei ouvir e transcrever o fonema. E aí eu cheguei no negócio. E aí o Wahuá falou que não, que estava errado. Só que aí, na hora que ele corrigiu, aí ficou duas correções diferentes. Aí eu não sei qual que é a certa. Eu queria a sua ajuda. Você lembra da música?

[Mairu] (51:51 - 52:35)

Nossa, eu não consigo... Porque eu tenho uma grande dificuldade com músicas de Aruanã. Eu não conheço muitas. Eu entendo se o áudio estiver bom. Foi isso que eu até tinha falado para você ou para o Diego. São áudios com muitos ruídos também. E às vezes... Sabe como que conseguiria identificar a música do Aruaná? Conversando diretamente com quem vai estar cantando essa música para ele conseguir colocar as palavras.

Porque são palavras. Mas são palavras que... Por exemplo, qual que foi a música? Deixa eu só lembrar.

[Gustavo] (52:36 - 53:08)

É aquela... Karubé, Karubè... (canta) Eu tentei escrever.

E aí saiu isso (fonemas). Só que depois o Wahuá me ajudou a corrigir. Ele falou que era (sílabas da música)

[Mairu] (53:27 - 53:40)

Eu estou tentando decifrar aqui com as palavras. Ritèhi é quando a pessoa proíbe muito, né?

Que é algo... De limitar.

[Gustavo] (53:40 - 53:52)

Eu vou escrever no chat para você aqui. Puladori. Eu acho que é assim.

Riterri. Riterri. Riterri.

[Mairu] (53:57 - 54:21)

Eu fico tentando identificar. Karubéé é uma palavra. Lágrima dessa pessoa.

Karubéé. Agora, se for Kiarubehe, é vai descendo. Só que é na pronúncia feminina.

Kiarubehe é tipo... Mas se for masculino é arubehe. Ou então arubehe, não sei. Eu tenho que escutar o... [Gustavo] (54:21 - 54:27)

Não, mas isso é interessante. Porque pode ter os dois sentidos ao mesmo tempo, não?

[Mairu] (54:30 - 54:30)

Não.

[Gustavo] (54:33 - 54:57)

Karubehe. Karubehe. Ah, tá. Espera. Kia rubehere hã. O Wahuá tinha falado que era isso mesmo. Tipo, vai descendo. Pode ser. Mas parece com algo que tem a ver com lágrima?

[Mairu] (55:00 - 55:17)

Na primeira palavra, se a pessoa usar só Karubèè, seria essa palavra aqui. É lágrima. Não é a palavra lágrima. Tipo Karubèè, né? Lágrima sua. Tipo isso. Karubèè.

[Gustavo] (55:17 - 55:22)

Karubèè. Por quê? Porque bèè é água e Karu seria cara?

[Mairu] (55:24 - 55:24)

Olho.

[Gustavo] (55:24 - 55:32)

Olho, Karu.

[Mairu]

Karu, olho. Olho.

[Mairu] (55:37 - 55:55)

O primeiro, Kia rubehe, é vou descer. Mas esse descer pode ser também de árvore. É quando a gente vai ir para o porto na aldeia, vocês que foram para o Santo Isabel, Karubè, a pessoa está falando que vai descer lá para o rio.

[Gustavo] (55:56 - 56:00)

Karubehe. Karubehe,

esse. [Mairu] (56:02 -

56:06)

Agora, Kia rubehere para mim, eu acho que é o mais...

[Gustavo] (56:06 - 56:15)

Kia rubehere. Kia rubehere. Ah, tá. Kia rubehere, essa que você estava falando, era de descer para o rio.

[Mairu] (56:17 - 56:19)

É, Karubehe. Segundo o que eu mandei aí.

[Gustavo] (56:19 - 56:22)

Esse outro, Karubehe, rã.

[Mairu] (56:24 - 56:33)

Rã é só... Som. Só para... É que nem no português, quando a música tem uma música tipo...

[Gustavo] (56:35 - 56:37)

É tipo um lelê-lelê.

[Mairu] (56:37 - 57:28)

É, tipo um lelê-lelê. Mas nesse... Nesse rã pode ter que... A gente usa rã, na verdade, mas nesse aqui é só um complementozinho. Por exemplo, Kia rubehere... Como que traduziria isso? De uma forma mais... Ele está falando de alguém. Pode ser criança, pode ser mulher, pode ser homem. Eu vou colocar ele, mas pode ser ela, sabe? Ela desceu. Ela foi descendo, tipo isso. Ela foi indo. Pode ser a mesma lógica também, de indo. E aí... Porque o aruanã, ele é muito metafórico também.

[Gustavo] (57:28 - 57:53)

Eu estava pensando, talvez, num sentido compartilhado que a música possibilita. Porque, realmente, Karubehe e Kia rubehere é muito parecido, né? Mas ao mesmo tempo, aponta para a mesma coisa. Que a lágrima desce ao mesmo tempo que a tartaruga desce. Né? Do...

[Mairu] (57:53 - 58:25)

É, porque... Por exemplo, Otuni, né? Se eu falar assim, Otuni rubehe, a tartaruga desceu.

E eu posso usar a mesma lógica, Kia rubehere. Eu estou falando da tartaruga, Kia rubehere. Mas é porque alguém que está comigo, ele entendeu que é sobre tartaruga. Entendeu? Eu não preciso indicar que é uma tartaruga.

[Gustavo] (58:25 - 58:44)

Sim. Entendi. E essa outra parte? Aqui está. Uladu ritehidimyremy ...

[Mairu] (58:44 - 59:11)

O que eu interpreto assim? Se eu ler isso aqui? Uladu, criança, né?

Ri-te-hi-di-my-re-my... Te-mon? Não sei se é a escrita, mas não sei se é a palavra.

Não conheço muito essa palavra aqui. ri-te-hi... ri-te-hi é limitar.

Quando a pessoa é... Li-te-ri...

[Gustavo] (59:11 - 59:11)

Cuidar?

[Mairu] (59:13 - 59:13)

Hã?

[Gustavo] (59:14 - 59:16)

Cuidar? Cuidar pode

ser? [Mairu] (59:17 -

59:42)

Pode ser também. Mas... Mas é um cuidado de proteção. Você... É quando eu proíbo. Por exemplo, adelaritèhikre. Se eu falar adelaritèhikre, é sobre seu cuidado. Não é sobre cuidado do seu primo, da sua tia, do... É uma palavra mais informal, essa palavra.

[Gustavo] (59:43 - 59:43)

Ritèhi.

[Mairu] (59:44 - 1:00:30)

É. Por exemplo, adelaritèhikre. Se eu falar, se eu escrever adelaritèhikre. Eu vou deixar limitado sobre o cuidado. Tipo, se eu falar assim, eu vou deixar... Eu tenho uma plantinha aqui. Se eu falar assim, adelaritèhikre, tipo, eu vou deixar avisado, para você cuidar. Não é sobre outra pessoa que pode dar dez litros de água e matar minha planta. É, tipo, você limitar o que você quer que a pessoa faça. Então, ritèhidimyremy.

[Gustavo] (1:00:32 - 1:00:33)

Tem alguma coisa errada

aí? [Mairu] (1:00:35 -

1:01:29)

Eu não sei se está errado ou se eu que não conheço essa palavra. De-my-re-my. Ao mesmo tempo, parece que eu conheço, mas não conheço... Re-my é... É como se, quando a gente fala re-my, expressar. Assim, aquele ponto. Sabe? Essa terminação de re-my é desse sentido.

Todas essas palavras que terminam com re-my. Porque o re-my, ele sempre faz uma complementação de muitas coisas. Por exemplo, a-ma-re-bi-di-le.

Aí, pode usar re-my. É pegar também. Re-my é pegar.

[Gustavo] (1:01:30 - 1:01:31)

Re-my é pegar também.

[Mairu] (1:01:33 - 1:01:36)

Peguei, na verdade. Pela verdade, era re-my, né?

[Gustavo] (1:01:36 - 1:01:36)

Aham.

[Mairu] (1:01:37 - 1:02:17)

Ritèhidi. Para mim, para ser Ritèhidi, não sei. Pela verdade, esse aqui pode ser esse.

Re-da-re-de-ma-re-na-re-de. Talvez, não sei se é escrito. Re-da-re-de-ma-re-na-re-de. Esse aqui, por exemplo. Re-da-re-de-ma-re-na-re-de. Re-da-re-de-ma-re-na-re-de.

Ah, entendi. O lado, o re-da-re-de, mesmo deixando sobre os cuidados, não é eles que se cuidam. Não é eles que se respondem por si. Rejièremy é a pessoa que sabe sobre si. A criança não sabe sobre si.

[Gustavo] (1:02:18 - 1:02:31)

Rejièremy seria a pessoa que tem consciência de si mesma. Isso.

[Mairu] (1:02:33 - 1:02:34)

Criança não sabe.

[Gustavo] (1:02:34 - 1:02:35)

Pessoa que sabe de si.

[Mairu] (1:02:37 - 1:02:40)

O que tem que tkiboholè é eles mesmos.

[Gustavo] (1:02:41 - 1:02:43)

O que tem que tkiboholè é eles mesmos.

[Mairu] (1:02:44 - 1:02:49)

É esse aqui. Por exemplo, aõkoinihè não é...

[Gustavo] (1:02:50 - 1:02:54)

O que é aõkoinihè?

[Mairu] (1:02:55 -

1:03:44)

É negação. Por exemplo, não as crianças, não os aruanãs, não as tartarugas. É quando eu vou fazer negação de algo.

Aqui ele está falando que não são eles que sabem. Só essa frase aqui, vou te mandar aqui. Só essa frase aqui, ele está dizendo assim, não são eles que sabem sobre si. Está dizendo nesse sentido. aõkoinihè tkiboholè. tkiboholè, são, são.

Nesse caso, vai servir para são. aõkoinihè tkiboholè.

[Gustavo] (1:03:45 - 1:03:58)

Então, quando fala... Ele está falando que as crianças que são cuidadas, elas não sabem sobre si mesmas?

[Mairu] (1:04:00 - 1:04:50)

Eu acho que aqui, eu vou fazer interpretações, porque para eu conseguir compreender melhor, eu teria que ter a música completa, o texto completo e a fala também.

Porque às vezes a escrita não colabora muito.

Por exemplo, o lado, mesmo que você vai deixar a criança com alguém, ela não responde por si. Você deixou sobre os cuidados de alguém, mas não são elas que respondem sobre si.

Então, você delegou alguém para cuidar daquela criança, então aqui pode ser isso.

Mesmo que eu deixei sobre os cuidados de alguém, não são eles que sabem sobre si. É tipo isso. Eu pegando essa interpretação aqui, fora do contexto total.

[Gustavo] (1:04:51 - 1:06:02)

Ai, menino. Agora eu tenho um problemão para resolver.

[Mairu]

Por quê?

[Gustavo]

Porque essa era a música que eu queria analisar. O tema do meu trabalho seria o canto iny karajá, educação, cosmologia e identidade. E aí, o canto, esse canto articula tudo.

Ele articula todas essas três coisas. Porque ela está falando da infância, ao mesmo tempo de um bicho com o qual os caras já se relacionam desde sempre, é ecologicamente muito importante, que é o tracajá. Parece que o canto está passando uma mensagem para as crianças de que...

[Mairu]

Eu traduzi essa música.

Você traduziu, mas eu não tive acesso a letra, só a tradução. Eu consigo achar a sua tradução aqui rapidinho. Está no meu Gmail. Deixa eu entrar aqui. Você não chegou a ver o filme ainda?

[Mairu] (1:06:04 - 1:06:16)

Não cheguei a ver completo. Eu abri, mas não...

[Gustavo] (1:06:16 - 1:06:20)

Seu nominho está lá, aparece nos créditos.

[Mairu] (1:06:21 - 1:06:25)

Ah, que bom! Obrigado! Eu tenho que ver lá, inclusive.

[Gustavo] (1:06:26 - 1:06:56)

Aqui, olha. Foi descendo, foi descendo, o pequeno criança que a mãe cuida e ao contrário disso elas próprias se orientam. E foi descendo, foi descendo, o pequeno criança que a mãe cuida e ao contrário disso elas próprias se orientam. É isso.

[Mairu] (1:06:56 - 1:06:57)

Entendi.

[Gustavo] (1:06:57 - 1:06:58)

Você traduziu assim.

[Mairu] (1:07:00 - 1:08:30)

Quando eu traduzi essa letra, era porque ele estava fazendo metáfora com... com criança, né? Aí faz todo sentido isso aqui, é isso mesmo.

Que é... As tartaruguinhas, elas vão descendo... Elas não respondem por si, mas elas descem. Tipo isso. Agora, criança, né? Não. Assim, tem... Eu tenho que ver a música de novo também. Porque eu lembro que eu falei para o Diego, eu falei assim, Diego, traduzir música de Aruanã para o português é, assim, algo muito complicado, porque usam muita metáfora. Por exemplo, tem uma lá que fala assim, foi recente até, os patos, né? Eles nadam, alguma coisa assim. Fez uma associação com os patos, com a pegada dos patos e com uma casa. Eu, em iny ribè, compreendo totalmente. Mas para eu traduzir para uma pessoa fazer sentido para ela, se não ficasse jeito, como que eu vou explicar isso aqui para uma pessoa? Ela vai... achar que... eu to maluco

[Gustavo]

Sensacional (risos).

[Mairu]

(Risos) É sério. São lógicas.

[Gustavo] (1:08:32 - 1:09:10)

Seria mais ou menos por aí, né? Que a música vai... Você não acha interessante ou possível de como a música é uma forma de se comunicar muito específica, assim, de aproveitar que Karubèè e que Kia rubehere é muito parecido e aí talvez esteja falando as duas coisas ao mesmo tempo? Ou possibilitando que sejam entendidas as duas coisas?

[Mairu] (1:09:15 - 1:10:05)

Eu não sei. Estou aqui pensando. Porque esses dias alguém me perguntou uma coisa.

Um professor Pedro, quando eu estava dando as aulas lá no Ixybioà, ele falou assim... Mairo, por que que o nosso nome é Ixybioà sendo que a palavra em Ixy também é Porcão do mato?

Aí eu falei... Me deu um bug na hora, mas eu estava muito cansado nesse dia, mas depois do nada, depois de cinco segundos de silêncio, eu olhando pra ele pra eu poder responder. Mas o Ixy é povo, né? É comunidade, só que é na pronúncia feminina. E aí eu falei assim pra ele.

[Gustavo] (1:10:05 - 1:10:06)

E na masculina como é que é?

[Mairu] (1:10:09 - 1:10:10)

Seria Ijoi.

[Gustavo] (1:10:11 - 1:10:18)

Ijoi. Ixy é Ijoi na pronúncia feminina?

[Mairu] (1:10:19 - 1:10:20)

É comunidade.

[Gustavo] (1:10:20 - 1:10:24)

Ah, tá. Porque a comunidade das mulheres é o

Ixy. [Mairu] (1:10:27 - 1:10:50)

Exatamente. E aí... Só que Ixy também é lugar. Só que é muito específico na pronúncia feminina. Homem não usa Ixy. A não ser que esteja falando porção do mato. Esquisito pra caramba, cara. É.

[Gustavo] (1:10:50 - 1:10:56)

Às vezes a sua cabeça não buga, não? Um pouquinho?

[Mairu] (1:10:57 - 1:11:15)

Buga muito. Principalmente quando eu vou explicar sobre a que, das pronúncias masculinas e femininas. Ali é uma luta na minha cabeça.

[Gustavo] (1:11:15 - 1:11:23)

Imagino. Imagino demais. Eu tinha mais uma pergunta pra te fazer. Você foi iniciado você foi jyrè?

[Mairu] (1:11:24 - 1:11:25)

Fui, fui jyrè.

[Gustavo] (1:11:25 - 1:11:27)

Como é que foi esse processo?

[Mairu] (1:11:28 - 1:11:49)

O meu foi simples foi rápido porque foi pelo pelo pelo espírito do Tapirapé, digamos assim.

Que é o espírito na época, assim, que eu tinha essas coisas, né? De que se odiavam.

[Gustavo] (1:11:49 - 1:11:49)

Uhum.

[Mairu] (1:11:51 - 1:11:52)

Que se matavam.

[Gustavo] (1:11:53 - 1:12:10)

Wou?

[Mairu]

W-O Crase, Crase no ò, não, no ò não.... no ù

[Gustavo]

Woù, Espírito de Tapirapé?

[Mairu] (1:12:12 - 1:12:13)

Traduzindo simples, é.

[Gustavo] (1:12:15 - 1:12:16)

E traduzindo complexo?

[Mairu] (1:12:16 - 1:12:18)

Tapirapé.

[Gustavo] (1:12:19 - 1:12:27)

O Woù seria os Tapirapé? É. E como é que é isso? Você foi iniciado no

Woù? [Mairu] (1:12:28 - 1:12:54)

É um espírito assim a história conta que antigamente o povo matava os Tapirapé, né? E eles traziam o espírito deles nesse formato. E aí eles entram na aldeia, só que eles servem também pra fazer rituais simples, mais rápido.

[Gustavo] (1:12:55 - 1:12:55)

Uhum.

[Mairu] (1:12:55 - 1:12:59)

Não é tão complexo quanto o *hetohokỹ* ou pelo Aruanã.

[Gustavo] (1:13:00 - 1:13:00)

Uhum.

[Mairu] (1:13:01 - 1:13:26)

Então é só de um dia você entra na ca... entra não, seus tios, seus pais, seus avós preparam esse ritual, anuncia e o Woù te busca como o Aruanã busca o menino. O Woù te busca, te levanta e te leva pra casa dos homens e te pintam, mas você não precisa ficar confinado como no *hetohokỹ*, você sai no mesmo dia.

[Gustavo] (1:13:27 - 1:13:32)

Entendi. E aí é tipo um Ijasò também?

[Mairu] (1:13:34 - 1:13:43)

Não. Ele é diferente. Ele só tem barulho. Ele não canta, não fala, não faz nada.

[Gustavo] (1:13:43 - 1:13:44)

Não tem roupa e não dança?

[Mairu] (1:13:45 - 1:13:46)

Tem roupa também.

[Gustavo] (1:13:46 - 1:13:50)

E dança?

[Mairu] (1:13:51 - 1:14:18)

Dança não. Não. Só vai até lá. Ele... Muita gente do povo tem espírito do Wou que é, por exemplo, pra mim foi repassado pelo meu tio que foi pra eu poder passar pelo ritual, porque meus avós não queriam fazer *hetohokÿ* comigo. E eles também não queriam que eu passasse... só ser levado pra casa dos homens.

[Gustavo] (1:14:19 - 1:14:22)

Por quê? Pode perguntar por

quê? [Mairu] (1:14:23 - 1:14:52)

Sim, porque no meu caso específico, familiar foi porque minha família é adventista, né? Então eles não queriam fazer uma grande cerimônia de *hetohokÿ* porque não queriam se envolver. Porque nossa aldeia é pequena também. Na época não podia ter *hetohokÿ*. E aí também não queriam me levar pra Fontoura ou Santa Isabel pra fazer a festa.

[Gustavo] (1:14:53 - 1:14:54)

De qual aldeia você é, meu caro? [Mairu] (1:14:54 - 1:14:59)

São Domingos. E aí foi por isso. [Gustavo] (1:15:00 - 1:15:22)

Entendi. Uma última pergunta. Eu li um absurdo num... Explodiu minha cabeça quando eu li. Falando que havia uma transmissão de habilidades oratórias e de canto através da saliva na casa dos homens pros meninos iniciados, jyrè.

[Mairu] (1:15:24 - 1:15:26)

Só se for muito tempo atrás, não sei.

[Gustavo] (1:15:27 - 1:16:14)

Nunca ouviu falar disso?

[Mairu]

não. (risos)

[Gustavo]

Boto fé. Eu falei pro Wahuá e ele falou “Menino, quem que escreveu essa maluquice?” Que eu nunca... Nunca vi nada disso de saliva dos outros. Beber saliva dos outros lá, não. Aí eu fiquei... Eu acho que a pessoa que escreveu, então, ou zoaram ele, né? Era algum Iny zoando ele. Ele caiu bonito. Mairu, obrigado. Não vou tomar mais do seu tempo, não. E foi ótimo. É uma pena que não dá pra ser no presencial. Porque aí eu faria uma comida pra você, um jantar, um almoço. A gente ia tomar um vinho, ia bater um papo. Mas só por online assim... Obrigado, meu querido.

[Mairu] (1:16:14 - 1:16:37)

Qualquer coisa, pode me mandar mensagem. Às vezes eu demoro um pouco daquele jeito ali, mas sempre estamos por aí. E se tiver dúvidas pontuais, pode me mandar mensagem. Às vezes tu pode até mandar mensagem, é o que eu falava até pro Diego também. Mas, Diego, pode mandar suas dúvidas aí, que em algum momento ele vai ser despachado. A gente brinca de novo no Ministério.

[Gustavo] (1:16:39 - 1:17:04)

Ministério do Mairu. Beleza. Eu vou ter esse próximo semestre inteiro aí lendo, escrevendo, processando dados, escutando as músicas, transcrevendo. E aí a gente tá em contato. Qualquer coisa eu te mando mensagem assim.

[Mairu]

Pode me mandar. Tamo junto.

[Gustavo]

Obrigado. Bom descanso aí, querido. Bom trabalho também.

[Mairu]

Tchau, tchau.