

Dossiê

# Corpos sonoros: instrumentos e donos na prática musical dos Kuikuro do alto Xingu

*Corps sonores : instruments et maîtres dans la pratique musicale des  
Kuikuro du haut-Xingu*

Tommaso Montagnani

*Laboratoire d'Anthropologie Sociale, CNRS, Paris, França  
koboconcept@gmail.com*

---

RESUMO: Procuo descrever neste artigo o modo pelo qual uma prática musical instrumental kuikuro repousa sobre a atribuição aos artefatos de uma forma de vitalidade. Os instrumentos musicais (flauta *Kagutu*, flauta dupla *Atanga*, clarinete *Takwara*), ao longo de seu ciclo vital, recobram uma função de mediação no estabelecimento da conexão entre humanos e espíritos. Os humanos fazem oferendas de alimentos e de água aos instrumentos, ao passo que os instrumentos, manipulados pelos músicos rituais, fazem-se portadores da voz dos espíritos. A complexidade de ações rituais em torno dos artefatos musicais é particularmente visível quando observamos o sistema de atribuição de diferentes papéis de “donos” (*-oto*). Vários tipos de atores rituais intervêm de maneira diferente ao longo das etapas de existência do instrumento, estando eles mesmos submetidos à influência direta do artefato em suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE: Kuikuro, música, alto Xingu, artefatos, vida.

Proponho, neste artigo, uma introdução à análise do lugar dos instrumentos musicais (flautas e clarinetes) no sistema de crenças e na prática ritual dos Kuikuro, população de língua caribe que habita a porção sudeste do Parque Indígena do Xingu (Mato Grosso, Brasil). Mais precisamente, busco descrever o sistema de relações tecidas entre humanos e artefatos musicais, sistema regulado pela existência de um certo número de papéis (partilhados entre humanos e espíritos) para utilização e manutenção de artefatos musicais. As entidades invisíveis que os Kuikuro chamam de *itseke* terão espaço privilegiado em minha análise. Os *itseke*, verdadeiros proprietários das músicas (das quais os humanos não são mais que intérpretes), bem como, em certos casos, de instrumentos, regulam e determinam todo o manuseio do artefato musical por parte dos humanos, tanto no contexto ritual como fora dele. A presença de entidades invisíveis é notada pelos músicos em muitos momentos de sua vida e não apenas durante a execução de músicas de flautas e clarinetes. As múltiplas formas de ação dos humanos sobre os artefatos musicais correspondem, assim, a interações com as entidades sobrenaturais.

Por um lado, é importante definir a ideia de “propriedade” do artefato, uma vez que não se trata de uma simples relação de posse do objeto. No mundo kuikuro, humanos e não-humanos são “donos-proprietários” de muitos modos: de maneira durável ou temporária, de cultura material ou imaterial, criadores de um objeto de conhecimento ou simples guardiões de um artefato. Por outro lado, veremos que o artefato musical pode ser considerado como tão vivo quanto o músico que o toca ou o especialista que o fabrica; ele possui, assim, um ciclo vital frequentemente paralelo àquele da pessoa que o guarda ou do flautista encarregado da performance ritual. A atribuição de uma forma de vitalidade ao artefato entre os Kuikuro passa primeiramente pelo reconhecimento de processos, tais como o crescimento, a animação e uma ideia de degenerescência. Em seguida, a vitalidade do artefato assume formas mais articuladas que consistem numa ideia de interação com os humanos. Para compreender a extensão das ações codificadas e reguladas que os humanos exercem em torno dos instrumentos, faz-se necessário descrever a ideia de propriedade não apenas em relação aos objetos, mas também no que se refere ao conhecimento ritual relativo às flautas e clarinetes, a saber, o repertório das músicas a serem executadas.

Os Kuikuro falam uma das duas variantes da língua caribe do alto Xingu (Meira e Franchetto, 2005); as outras populações de língua caribe na região são os Kalapalo, os Matipu e os Nahukwá. Essas populações vivem na bacia dos afluentes do Rio Xingu, na

Amazônia meridional, no Parque Indígena do Xingu, situado no estado de Mato Grosso. O alto Xingu é uma região de transição entre o cerrado do planalto central brasileiro e os limites sul da floresta tropical amazônica. Na mesma região vivem outras populações de três importantes ramificações linguísticas da América do Sul – arawak, caribe e tupi –, assim como um povo falante de uma língua isolada (Trumai). Há quinze rituais entre os Kuikuro, todos eles acompanhados de música. Trata-se, na maior parte das vezes, de música vocal, mas, dentre o repertório mais importante e prestigioso, prevalece a utilização de instrumentos. Tratarei aqui dos principais instrumentos de sopro, a saber, as flautas *Kagutu*, as flautas duplas *Atanga* e os clarinetes *Takwara*. Cada um desses instrumentos implica diferentes usos, espaços e graus de técnica e diferentes relações com os seres invisíveis. Começemos, pois, com um exame das características principais desses aerofones.

O trio de flautas que os Kuikuro nomeiam *Kagutu* é vastamente difundido no sistema cultural do alto Xingu, e é ainda presente e praticado entre outros grupos da mesma região. O nome em wauja (arawak) é *Kawoka* (Piedade, 2004), e em kamayura, *Yaku'i* (Menezes Bastos, 1999). Quando os Kuikuro ou outros xinguanos se expressam em português utilizam o nome Jakui. Todos esses nomes indicam o mesmo ritual executado na casa central da aldeia (*Kwakutu*, em Kuikuro), um espaço cerimonial ao qual apenas os homens podem aceder. A denominação *Kagutu* indica a um só tempo o instrumento utilizado (uma flauta de madeira com 1,2 m. de comprimento), a música que é executada com a flauta e o ritual realizado em torno desta música. Um membro da comunidade encarrega-se com sua família da pesada tarefa de organização deste ritual, esperando em retorno a proteção dos *itseke*. Essa pessoa é o *dono* do *Kagutu*; trataremos a seguir detalhadamente das especificidades deste papel. A música *Kagutu* é considerada pelos Kuikuro como a mais difícil de aprender e de executar, e também a mais perigosa. Em caso de erro ou de má execução, o músico ou seus próximos podem estar sujeitos à vingança dos espíritos sob forma de doença ou morte. A vingança dos espíritos não é temida quando as músicas *Kagutu* são executadas vocalmente ou com ajuda de uma flauta de treinamento ao longo de um exercício ou de uma aprendizagem. Parece-me decorrer daí que a presença do artefato musical constitui uma condição necessária à manifestação sensível da intencionalidade do espírito: a música, existindo em diferentes formas e contextos, é inofensiva e sem perigo quando não associada ao artefato ao qual se destina. Por outro

lado, durante o desenrolar do ritual, a flauta recebe oferendas que não devem ser consumidas pelos flautistas sob pena de ficarem doentes.

*Atanga* é o nome das longas flautas duplas, também chamadas *Uruá* entre a maior parte dos povos xinguanos. Essas flautas são utilizadas no quadro do ritual intertribal *Kwaryp* em homenagem aos chefes mortos, mas também ao longo dos meses que o precedem.<sup>1</sup> Elas são sempre executadas por um duo de músicos, que dançam e correm de uma casa a outra na aldeia, fazendo repetidas vezes uma espécie de tour. O caso das flautas *Atanga* é particularmente interessante por conta do laço muito estreito deste instrumento com os campeões de luta. A mitologia kuikuro é rica em narrativas que associam a luta às flautas *Atanga*.<sup>2</sup> A execução dessas longas flautas duplas, extremamente rápida e baseada na interação de dois flautistas, é considerada como espécie de treino para o espírito e produção de reflexo nos lutadores. Assim como deve observar o fogo buscando antecipar mentalmente os movimentos da chama, o aprendiz de lutador serve-se da música de *Atanga* para habituar seu espírito a guardar um estado de concentração constante e para desenvolver sua capacidade de antecipar os movimentos do adversário. A dimensão do duelo, a velocidade dos movimentos e o enfrentamento entre dois lutadores não são estranhos à performance de *Atanga*, não apenas por conta da velocidade de execução exigida dos intérpretes na execução dos temas, mas também em razão da grande força física e por uma extenuante performance musical, transferindo assim sobre um plano sonoro instrumental a vitalidade e a energia normalmente atribuídas aos campeões de luta. O artefato musical (a flauta e o repertório *Atanga*), em razão das qualidades demandadas de seu intérprete, é então um elemento central na encenação dessa celebração da vitalidade.

A música de *Atanga* é considerada como mais simples que aquela de *Kagutu*, porém mais complexa que a de *Takwara*. *Takwara* é o nome do terceiro dos principais aerofones Kuikuro. Trata-se dos longos clarinetes de bambu (o PVC é cada vez mais utilizado para fabricar esses instrumentos) que produzem um som muito potente graças à palheta colocada em seu interior. São cinco os tocadores de *Takwara*, cada qual possuindo um clarinete com dimensões diferentes. A música *Takwara* é executada em um ritual que leva o mesmo nome. O ritual é realizado quando um membro da comunidade dirige aos músicos um pedido que segue à abertura de uma nova roça. A pessoa que faz a demanda aos tocadores de *Takwara* torna-se então o mestre de cerimônias; ela está encarregada de oferecer comida aos músicos e aos participantes do ritual. A música e a dança *Takwara* são o pressuposto

para assegurar ao mestre de cerimônia a assistência dos *itseke* para as colheitas futuras. A música *Takwara* pode também ser executada quando de uma cura xamânica, no caso de o doente ter sonhado com o espírito de *Takwara*. Neste caso, o espaço da performance é o centro da aldeia na primeira fase e a casa do doente, na segunda fase. *Takwara* é também a música mais difundida entre os jovens; é considerada como a mais fácil de aprender e de executar. Baseia-se num princípio de alternância de notas análoga ao de *Atanga*, a saber, a técnica do *soluço*. Os modos de transmissão são bastante próximos do *Atanga*, ao passo que a música de *Kagutu* é transmitida de modo mais formal e no quadro de uma relação mestre-aprendiz.

## O dono, a música e os artefatos

Na música kuikuro, muitos tipos de relações entre os humanos e os espíritos são estabelecidos, assim como diversas formas de conexão com o artefato musical utilizado. Os membros da comunidade, cada qual conforme seu papel nos processos de manuseio do artefato,<sup>3</sup> realizam uma rede de ações codificadas em torno do instrumento indo frequentemente bem além do tempo da performance ritual. A comunidade inteira está implicada no desenrolar de uma cerimônia, mas apenas certos membros detêm as competências e os conhecimentos necessários para sustentar os papéis principais. Para designar esses membros, os Kuikuro utilizam o sufixo *-oto*, que pode ser traduzido aqui como *dono*, ainda que seu significado real seja mais problemático e complexo.<sup>4</sup>

Carlos Fausto (2008) ressalta a complexidade da categoria de dono/mestre no meio amazônico e o conjunto de relações entre pessoas, objetos e entidades sobrenaturais que este estatuto implica. Esta palavra indica uma série de relações que não devemos reduzir à simples ideia de propriedade. Em torno da figura do dono podemos observar interações entre humanos, entre humanos e espíritos, entre humanos ou espíritos e objetos. Os objetos, dos quais humanos ou espíritos são donos, não são apenas artefatos (como as flautas), mas também bens imateriais como as peças ou as suítes musicais. No alto Xingu, a categoria de dono implica relações diferentes conforme o objeto que está ligado ao dono. Quando se trata de bens materiais, como os instrumentos musicais, o papel do dono é principalmente o de cuidar do instrumento e de alimentar as pessoas que participam do

ritual para o qual o objeto é fabricado. Quando se trata de bens imateriais, o dono é diferentemente o guardião do conhecimento ritual: permanece encarregado de executar os cantos ou as músicas que fazem parte do ritual.

Em geral, a ideia de propriedade privada é um dos obstáculos principais à compreensão e à definição da categoria de dono no meio amazônico, como ressalta Carlos Fausto:

A ausência de propriedade privada sobre os recursos materiais importantes bloqueou a imaginação conceitual relativa às relações de maestria/domínio, como se o modelo por excelência da propriedade fosse aquele da propriedade exclusiva sobre os bens. (2008: 335)

Parece-me que a ideia de propriedade dos objetos no Xingu está ligada à relação entre humanos e espíritos. A propriedade de objetos materiais ou imateriais implica uma relação externa àquela que é estabelecida entre o dono e o objeto. Esta relação externa é especular à relação entre objeto e seu dono humano; trata-se da relação entre o espírito e este mesmo objeto. A relação entre o dono humano e o objeto de conhecimento ou o instrumento musical (duas categorias dotadas de intencionalidade para os Kuikuro) é visível e/ou audível, ao passo que aquela entre espírito e objeto é invisível. Ora, a relação entre dono humano e objeto parece-me definível como representação ritual da relação paralela entre espírito e objeto, cujo contexto de origem é a narrativa mítica. No mito de origem das flautas *Kagutu*, os instrumentos dos humanos são cópias de instrumentos que os espíritos tocam em sua aldeia.

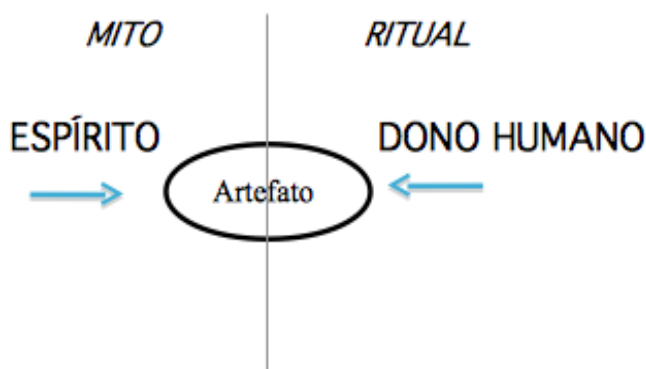


Diagrama 1

A categoria de dono instaura um sistema especular de relação em torno do objeto. Essas relações tornam-se explícitas na ação ritual e não parecem poder, todavia, ser analisadas fora deste contexto, no qual o dono humano realiza os gestos que põem sua ação em relação com a dos espíritos, que se desenrola na narrativa mítica. No ritual, a relação com o objeto é explicitada pela performance: por exemplo, a execução das suítes *Kagutu* explicita o estatuto de *eginhoto* (donos de cantos) dos músicos. Desta maneira, os ouvintes podem identificar o laço entre o dono e a música e efetuar um processo de projeção, graças ao qual ele visualiza a relação especular do espírito com a mesma música, como descrita na narrativa mítica de origem, na qual os espíritos, compositores, executam as suítes *Kagutu* em sua aldeia, sob a direção de Táugi, o Sol. Esse processo repousa sobre a complexidade da categoria de dono e sobre a possibilidade de haver, para o mesmo objeto de conhecimento ou objeto material, um dono humano e um dono não-humano. Vejamos então mais detalhadamente como o título de dono é atribuído entre os Kuikuro.

Vimos que essa palavra, traduzida por dono na língua Kuikuro, é o sufixo *-oto* precedido pelo nome do objeto ou do conhecimento, cuja pessoa ou o espírito é o proprietário/guardião. Entre os Kuikuro, um músico que domina o repertório das flautas sagradas ou os cantos de qualquer ritual é chamado *egihmoto*, que significa dono do canto. Em português, a palavra empregada pelos Kuikuro para traduzir *-oto* é “dono”, palavra que exprime uma ideia *sui generis* de propriedade. O *eginhoto*, mais que um proprietário na execução das músicas e dos cantos rituais, é uma espécie de guardião. As músicas não lhe pertencem de fato, elas são dos espíritos, mas cabe a ele a performance ritual. O conhecimento apreendido pelo músico/cantor situa-se, conforme o discurso Kuikuro, *em seu ventre*. Esta ideia de propriedade da música é determinante na fase de transmissão, extremamente regulada pelos códigos sociais e que, fora do quadro familiar, só pode ser realizada tendo como contrapartida um pagamento (seja em dinheiro, seja em artefatos) ou a troca por um outro canto ou música. O prestígio que provém da *posse*<sup>5</sup> de um repertório é geralmente mantido no interior da família e transmitido de preferência aos filhos do *eginhoto*, salvo em caso de um pagamento de uma contrapartida visando compensar a “perda” por conta da cessão do objeto de conhecimento. O processo que, diante da comunidade, conduz à afirmação de autoridade e prestígio de um *eginhoto* é longo e complexo. A aprendizagem do repertório e a capacidade de uma boa execução podem não ser suficientes: alguém não é considerado um dono se o seu domínio das

músicas ou dos cantos sagrados não for reconhecido pelos membros mais influentes da comunidade (os chefes, ou os *eginhotos* mais antigos).

No entanto, mesmo sendo os donos *kuikuro* os guardiões e os executores das músicas e dos cantos entre os humanos, os verdadeiros proprietários, os *-oto* originários são os espíritos, os *itseke*. Conforme os mitos *kuikuro*, são os *itseke* que criaram esses repertórios e que a partir deles compuseram as músicas. A transmissão das músicas sagradas dos espíritos aos humanos é contada nos mitos de origem (é o caso das flautas *Kagutu*, cujo repertório é fixo), mas em certos casos essa transmissão pode acontecer também na vida cotidiana dos músicos. No caso das flautas duplas *Atanga*, pode ocorrer que o músico receba em sonho, diretamente do espírito, uma nova música, cabendo a ele executá-la em seu despertar. Esta música acabará, assim, por integrar o repertório do *Atanga*.

O *Kindoto*, dono *kuikuro* da luta, é também músico de *Atanga*. Ele alimenta uma relação particular com um *itseke*, que é a um só tempo *-oto* da luta e das flautas *Atanga*: o *ĩnhoto*. Trata-se do “dono da raiz”. Os lutadores, para se fortalecerem e se prepararem para a luta, são escarificados pelos velhos com ajuda de um pequeno ancinho feito de dentes de peixe. Em seguida, passam sobre as feridas o extrato de uma raiz que dá força e vigor ao lutador. O *ĩnhoto* é o dono desta raiz e o espírito da luta, também considerado o proprietário da música *Atanga*. O *Kindoto* pode receber em sonho novas músicas *Atanga* diretamente pelo *ĩnhoto*. A ênfase dada à ideia de força, de vigor, é uma das principais representações *kuikuro* da vitalidade entre os jovens. É interessante ver aqui o modo pelo qual essa representação possui sua transposição no plano sonoro, explicitado na música *Atanga*. O espírito dono da raiz que dá vigor aos lutadores é também aquele que lhes fornece novas músicas em sonho: parece-me possível traçar um paralelo entre o ato de dar força e de dar melodias, como se essas duas ações que vêm do espírito fossem duas formas possíveis da produção de vitalidade na relação entre humanos e espíritos.

Vejamos o papel do *-oto* no caso de um outro aerofone importante, os clarinetes *Takwara*. Não há músicos de *Takwara* propriamente ditos, pois todos os homens da aldeia são capazes de tocar esse instrumento e conhecem suas músicas. Os clarinetes *Takwara* não são um instrumento reservado a uma elite, como o são as flautas *Kagutu* e, em parte, as flautas duplas *Atanga*. Ninguém fala de *eginhoto* com relação a *Takwara*; há, por outro lado, a denominação *Takwara-oto*, dirigida aos membros da comunidade que exercem o papel de



guardiões do instrumento. Vejamos mais detalhadamente a função dessa nova categoria de *-oto*.

Até aqui vimos duas categorias de donos: os músicos que dominam repertórios e técnicas instrumentais e os espíritos que compuseram e transmitiram aos humanos as músicas sagradas. Há de fato uma terceira categoria de mestre/dono: os donos dos instrumentos rituais. Trata-se de um membro da comunidade encarregado de guardar os instrumentos em sua casa e de organizar o ritual. Ele é seu dono e quando do ritual os músicos devem ir à sua casa para buscar as flautas. No caso dos clarinetes *Takwara* ou das flautas *Atanga*, essa pessoa pode ser também o fabricante do instrumento, ao passo que as flautas *Kagutu* devem ser fabricadas por especialistas.<sup>6</sup> Na ocasião do ritual associado ao instrumento do qual ela é dona/guardiã, esta pessoa ocupa-se da alimentação dos músicos e cantores. No caso do *Kagutu*, sua casa terá o privilégio de ser “visitada” pelas flautas, que contudo não passarão do limiar, respeitando a interdição das mulheres de verem as flautas. Reconhece-se que essa tarefa traz para a pessoa interessada a benevolência dos *itseke*, mas o trabalho e a responsabilidade que acompanham essa função de guardião de instrumentos (longas sessões de pesca, preparação da comida) podem levar, depois de alguns anos, o dono a renunciar aos seus privilégios. Neste caso, os instrumentos costumam ser destruídos.

## Propriedade e relação em torno da prática de *Kagutu*

Introduzimos importantes distinções entre a propriedade do *objeto* (as flautas), aquela da ação musical/ritual, e a propriedade do *repertório*, distinções que se tornam ainda mais marcadas no caso das flautas *Kagutu*. *Kagutu* é o ritual Kuikuro que apresenta o mais alto grau de complexidade no que se refere às músicas instrumentais que o integram. Esta complexidade deve-se principalmente à extensão do repertório a ser dominado, mas também à estrutura interna das peças que compõem as suítes sagradas da música *Kagutu*.

São sempre três as longas flautas de madeira. O trio de músicos compõe-se de um solista e dois acompanhantes. O solista é um dono (*-oto*) da música *Kagutu*, e se vê encarregado da exposição do material temático, ao passo que os dois acompanhantes são geralmente aprendizes que executam um acompanhamento rítmico de uma só nota. Eles podem em certos casos abandonar o acompanhamento e seguir o solista ao reproduzir os

fragmentos da melodia principal, à guisa de eco de frases executadas pelo dono. São muitas as características desta música sofisticada; devo aqui concentrar-me apenas na análise da relação dos *itseke* com a música, os músicos e os instrumentos *Kagutu*.

A música de *Kagutu* pertence aos *itseke*. Como conta o mito, as suítes *Kagutu* eram originalmente cantadas pelos *itseke* em sua aldeia. Sucessivamente, os humanos foram aprendendo e começaram a tocá-los com suas flautas. Na aldeia dos *itseke*, nenhuma flauta era utilizada para executar as suítes, pois se tratava de cantos, e a voz dos espíritos era o único instrumento. Um outro mito conta a chegada das flautas nas aldeias dos humanos: seres meio humanos, meio espíritos teriam sido responsáveis pela descoberta das flautas pelos homens. Eis o testemunho, segundo penso, da natureza ambígua dos instrumentos *Kagutu*, que são o meio pelo qual a voz dos espíritos é reproduzida durante o ritual, e que são também considerados *pessoas*, como dizem os Kuikuro. Um rosto antropomorfo é desenhado sobre o instrumento. Durante as conversas com os músicos Kuikuro, jamais ouvi falar de uma identificação da flauta com os espíritos. O instrumento musical, manipulado pelo intérprete, torna-se vivo, faz-se porta-voz do *itseke*, mas não o encarna. Estamos então diante de um objeto que reproduz a voz dos espíritos, mas que é ao mesmo tempo uma pessoa, cuja origem remete a um só tempo ao rio (as primeiras flautas surgiram da água, conforme o mito) e à floresta (a flauta/pessoa é escavada no tronco de uma árvore que se encontra na floresta ao redor da aldeia). As flautas têm um proprietário na aldeia, uma pessoa que as guarda em sua casa em todos os momentos fora do ritual, e que é encarregada de alimentar os músicos no ritual. Os *itseke* não são os proprietários do instrumento/pessoa *Kagutu*, mas da música que se faz com ele. Eles são os donos ou mestres nos dois sentidos do termo: como conta o mito, esta música lhes pertence e eles são os seus executores. Paralelamente, os músicos kuikuro de *Kagutu* são executores das músicas que aprenderam. Assim como os *itseke*, eles não são donos das flautas, que pertencem aos membros da comunidade que as guarda em sua casa. Esses donos músicos treinam na maior parte do tempo com flautas de estudo feitas de bambu ou simplesmente com sua voz; eles só têm acesso às flautas sagradas quando o ritual é requisitado pelo donos/guardião.

Temos aqui uma relação construída sobre uma função ou, mais precisamente, sobre o papel comum atuado em uma mesma performance por dois atores em dois lugares diferentes: os *itseke* na aldeia mítica dos espíritos/animais e os músicos na aldeia kuikuro. *Itseke* e músicos são designados pelo sufixo *-oto* e parecem ser “donos” nos mesmos dois

sentidos (tendo em vista os três sentidos possíveis) expressos por estas palavras: proprietário e executor de músicas. Isso significa que, durante o ritual, uma relação direta é estabelecida entre o músico e o *itseke* pelo processo de identificação de um com o outro. As condições originais da prática da música *Kagutu* pelos *itseke* são recriadas no quadro do ritual. Os músicos sustentam um papel comum ao dos espíritos, como conta o mito: contudo, eles não exercem o papel de espírito, pois este, por meio da interação entre o músico e a flauta, fala por sua própria voz ao cantar suas próprias músicas. Durante o ritual há um cruzamento de duas situações de *Kagutu*, o mítico originário e o ritual: os espíritos fazem com que sua voz seja ouvida, e a presença deles é sentida como perigosa pelo músico, que provoca a cólera dos *itseke* e se expõe ao risco de morte em caso de falha, ou como benéfica pela pessoa que solicitou o ritual.

Os espíritos e os músicos partilham um repertório de suítes sagradas, mas seria incorreto afirmar que, quando executa este repertório, o músico representa o espírito. O que está em questão, parece-me, é antes a representação de um *ato*, o da execução mítica das suítes *Kagutu*. O processo que conduz à representação deste ato reside no desdobramento de uma técnica musical ao serviço da relação produtiva humano-espírito; o estabelecimento dessa relação produtiva assegura a vitalidade e a prosperidade e distancia a doença e a morte; sob a condição de que a técnica de execução seja absolutamente controlada. A presença, no quadro do ritual, do instrumento (ausente no mito, pois *os itseke cantam*) é um elemento de primeira importância. Esta presença confirma o fato de que, na concepção *kuikuro*, os músicos que tocam não são os *itseke*. Isso confirma também que eles não buscam imitá-los, ainda que estejam estabelecendo um laço com a origem mítica da música *Kagutu*. Partilham com os *itseke* o papel de *-oto*, mas a função dos músicos na aldeia é comparável à do *xamá*, que não é a imagem do espírito, mas através de seus atos a influência do espírito sobre a vida humana torna-se perceptível e explicada. A imagem não é aqui algo diretamente *assumido* por uma ou várias pessoas, como no caso de uma máscara. A imagem é criada pelos atos e pelas relações. A atribuição do papel de *eginhoto* permite a certos membros escolhidos da comunidade, os músicos de *Kagutu*, tornarem-se criadores de um laço entre humanos e espíritos. Este laço, quando conservado por meio da técnica musical, assegura prosperidade à comunidade e gera vitalidade – ao eliminar o perigo da doença ou da morte pela vingança dos espíritos. De modo análogo, os músicos *Atanga*

estabelecem um laço com os espíritos no qual a performance musical é uma das manifestações de vigor transmitido pelo espírito dono da raiz ao jovem lutador.

O laço entre humanos e espíritos só é manifestado com a ocorrência da ação ritual na aldeia. A ação ritual é também o marcador do ciclo vital do instrumento musical. Vimos que os guardiões dos instrumentos destroem as flautas ao final de seu período enquanto “donos”: a partir do momento em que o papel exercido pela pessoa no ciclo de rituais termina, o objeto esgota sua função e perde seu valor. Seu ciclo vital termina; o instrumento não tem mais necessidade de um guardião encarregado de dar suporte às suas necessidades vitais e às verdadeiras cerimônias fúnebres, que ocorrem em paralelo ao enterro dos donos.

A partir desta ideia de ciclo vital e do ato de alimentar as flautas por meio de oferendas rituais, buscaremos definir melhor a natureza do *objeto* flauta e o modo pelo qual o instrumento é colocado no centro das dinâmicas de representação do ritual.

## As oferendas à flauta: vitalidade do artefato musical

Os músicos kuikuro Tütequegü e Jakalu, com os quais tive a oportunidade de trabalhar durante minhas estadas em campo, afirmaram várias vezes durante nossas conversas que as flautas são *pessoas*. Antes do ritual, os músicos desenham dois olhos e uma boca sobre a parte superior da flauta *Kagutu*. Durante o ritual, é necessário fornecer água e alimento para o instrumento: os músicos, assim como todo participante do ritual, não devem nem beber nem comer o que é oferecido à flauta, sob o risco de adoecer. Entre uma suíte e outra (e às vezes até com mais frequência), os músicos jogam água no interior da flauta, pois, em suas próprias palavras, “ela tem sede”. Essa ação é pensada como algo que melhora o som do instrumento. Há, assim, um processo de digestão próprio aos seres vivos no artefato. A ideia aqui é a de que um processo fisiológico é tido como capaz de aperfeiçoar a expulsão do som.

No mito de origem podemos encontrar formas de humanização do instrumento que remetem à visão do artefato como objeto de cuidados, tratado como ser vivo pelos músicos kuikuro. Encontramos uma explicação possível da atribuição de necessidades vitais ao artefato. Conforme a narrativa mítica, as flautas foram descobertas por um espírito e levadas aos seres humanos por personagens ambíguos, meio-humanos, meio-espíritos,

possuindo a capacidade de dar vida aos artefatos de madeira. Vejamos abaixo o mito de origem das flautas *Kagutu*, contado pelo flautista Tütequegü em 2009:

As flautas *Kagutu* vêm do fundo do rio. Aquele que as encontrou chama-se Ahinhukà. Ele é nosso espírito, o espírito dos índios. Tãugi é o espírito de todos os homens, ao passo que Ahinhukà é o nosso espírito, o espírito dos índios.

Um dia, ele estava pescando. Ele tinha feito uma barragem no rio para pegar os peixes. Em seguida, ele tinha jogado sua rede. Quando ele sentiu que algo se mexia na água, ele retirou a rede. Eram as flautas *Kagutu*. “O que foi que eu pesquei?”, se perguntou Ahinhukà. Ele colocou as flautas na canoa. Em seguida, retirou a rede e partiu. Já em casa, ele começou a examinar as flautas. “O que isso poderia ser? Há quatro orifícios e um pouco de cera”. Ele mostrou as flautas à sua esposa. Em seguida, ele foi para o meio da aldeia e mostrou as flautas aos demais habitantes.

“Olhem só o que eu pesquei no rio!”, ele lhes disse. Os outros homens olhavam as flautas, e as mulheres também, pois ninguém sabia que elas não podiam ver as flautas. Tentava-se soprar dentro delas e todo mundo ouviu um belíssimo som. “Como dançamos isso?”, perguntou-se alguém. Vários dias se passaram, até aquele em que decidiram perguntar a Tãugi o que eram aquelas três varas de madeira. Um homem foi ver Tãugi e lhe disse: “Encontramos algo, que não sabemos o que é”. “Tudo bem”, respondeu Tãugi, que foi à aldeia de Ahinhukà para ver as flautas. Quando ele as viu ele perguntou: “Quem as encontrou?”. “Foi Ahinhukà”. “Bem, chamem-no”. Quando Ahinhukà chegou, Tãugi começou a explicar o que eram aqueles objetos. “Eu as chamo de *Kagutu*. Não é qualquer um que pode tocá-las. Apenas alguns podem fazê-lo. Apenas alguns podem tocar *Kagutu*. Vou lhes mostrar como tocar”. Ele pegou a flauta colocando os dedos em um bom local sobre os orifícios e começou a tocar: ele tocou o começo de *Aügü*. Em seguida, ele tocou as suítes *Titalo* e *Etinkgakugohoj*. “É assim”, disse ele. “Mas as mulheres não podem ver *Kagutu*”. Em seguida, ele voltou para sua aldeia.

Mas enquanto ele estava em sua aldeia, escutava os *Kagutu* soarem na aldeia de Ahinhukà. “Que bonito!”, pensava ele. E começou a sentir ciúmes. Disse a seu irmão, Aulukumà: “Vamos, vamos para aldeia deles”. Os dois irmãos foram à aldeia de Ahinhukà, e se transformaram em formigas. Eles entraram nas flautas e modelaram a cera<sup>7</sup> até a danificarem. Na manhã seguinte o flautista tentou tocar mais uma vez, mas o som estava ruim. “Quem estragou as flautas? Acho que foi Tãugi”, pensou o flautista.

Enquanto isso a notícia da descoberta das flautas tinha chegado até a aldeia de Kuattügü, o filho do morcego. O trabalho de Kuattügü era o de cortar as árvores na floresta: em seguida, separava a lenha, e durante a noite a madeira se transformava em pessoas. Como ele tinha ouvido falar dessas flautas, ele decidiu ir à aldeia dos espíritos, a aldeia de Ahinhukà, e ele viu as flautas. Ele mediu as flautas, seu comprimento, a distância dos orifícios, tudo isso... Ele viu de que madeira elas eram feitas – eram da madeira

chamada *Tinhaho*. Em seguida, ele se foi. Quando voltou para casa, pegou seu facão e foi buscar madeira na floresta e a cera para fazer a embocadura. Construiu, assim, uma flauta *Kagutu*. É assim que os homens tiveram *Kagutu*. Mas não a música que vinha dentro: naquela época as pessoas não conheciam ainda as suítes musicais. Na aldeia de Ahinhukà, eles conheciam ao menos as suítes que Tãugi lhes mostrou. Mas não os homens. Os homens aprenderam a música graças ao irmão da menina raptada pela raposa<sup>8</sup>.

Kuattügü construiu as primeiras flautas para os homens. Note-se que ele era inicialmente conhecido por seu poder de transformar a madeira em seres humanos. Ainda que o mito não fale da transformação das flautas em seres vivos, elas assim são consideradas pela comunidade; durante minha estada em campo, ouvi dizer repetidas vezes dos músicos que “as flautas são pessoas”.

A humanização do artefato musical é confirmada, entre outras coisas, pela capacidade do instrumento de enunciar nomes próprios. A música instrumental das flautas revela uma filiação direta com os cantos de *itseke*, é uma adaptação da música vocal na qual os *itseke*, no passado mítico, utilizavam sua voz para entoar seu nome em cantos. A música que vem das flautas incorpora frequentemente os nomes dos *itseke* em certas melodias. Conforme a concepção kuikuro isto se torna possível porque a flauta é um ser vivo que partilha com os humanos e os *itseke* o domínio da linguagem. No mito de origem, as flautas *Kagutu* representam um elo de junção entre humanos e espíritos. Dos dois lados, humanos e espíritos, encontramos personagens de estatuto intermediário e encarregados do manuseio de instrumentos originais e cópias. Ahinhukà é um *itseke* que vive na aldeia e vai à pesca. Ele não vive na floresta como os outros espíritos-animais. Kuattügü é um humano, mas dotado do poder de transformar a madeira em ser humano; o processo técnico empregado na fabricação das flautas é também um processo vital, pois uma transformação da matéria viva é operada na passagem da árvore à pessoa. Além disso, Kuattügü é o filho do morcego, portanto um *itseke*. Ambos se situam de algum modo entre o estatuto de humano e o de não-humano e eles são os atores principais da transmissão de *Kagutu* dos espíritos aos homens.

Ora, nesse mito vemos que as flautas são descobertas graças a uma interação entre humanos e espíritos: como é o caso de outros mitos de origem (como o da música *Kagutu*; ver Montagnani, 2011), a aldeia dos espíritos é uma espécie de duplo da aldeia dos humanos, distanciada no espaço. Apenas uma pessoa tem a capacidade de realizar a viagem

de uma aldeia à outra, e esta pessoa é aquela que leva o conhecimento aos humanos. No caso de Kuattügü, parece-me importante ressaltar o fato de que seu deslocamento só lhe serve para obter o conhecimento necessário para fabricar cópias. Ele não traz de volta aos humanos as flautas de origem. O tema da cópia, do instrumento enquanto reprodução de um objeto mítico pertencendo aos espíritos, é também recorrente na mitologia caribe (Basso, 1985, 1995). No processo de reprodução, a flauta ganha uma particularidade que não está presente no modelo originário: uma natureza humana, portanto um pertencimento, decerto parcial, à categoria de seres humanos. O fato de considerar a flauta como um ser vivo (ela tem sede, é preciso lhe dar de comer, foi fabricada por um homem/espírito que transformava a madeira em pessoas) é um elemento que permite uma atribuição de subjetividade ao instrumento. Esta atribuição de subjetividade é, em realidade, bastante complexa: a flauta é um objeto que dá lugar a uma condensação de várias subjetividades. Como o flautista, ela é um ser humano produzindo a manifestação sonora do espírito; ela é, entre outras coisas, um duplo do músico. Ambos são encarregados pela manifestação da voz dos espíritos, tanto a flauta como seu executor são apenas mediadores neste processo. No mais, podemos observar uma superposição de identidades entre a flauta e um outro membro da comunidade, o guardião *Kagutu-oto* que, ao exercer sua função, explicita a ideia de um ciclo vital do instrumento. O guardião da flauta mantém o instrumento em sua própria casa e é responsável por prepará-lo para a execução ritual. Ele exerce um papel importante na morte do mestre flautista: é ele que se encarrega do enterro dos músicos *Kagutu*. Nesse caso, os Kuikuro dizem que a flauta *Kagutu* está enterrando o flautista.

O mestre flautista Tütequegü, durante uma de nossas entrevistas, contou-me sobre o desenrolar da cerimônia funerária de um músico *Kagutu*: “Quando eu morrer, minha esposa preparará muita comida e *Kagutu* virá me buscar: o *Kagutu-oto* derramará mingau sobre meu corpo. *Kagutu* pegou Nahum<sup>9</sup> e o enterrou até sua morte.”

O enterro dos mestres flautistas é uma tarefa realizada pela pessoa que é guardião *Kagutu-oto* no momento da morte do músico *Kagutu*. O *Kagutu-oto* dirige a cerimônia, mas, como explica Tütequegü, é a flauta, *Kagutu*, que está enterrando o flautista. A distinção entre a pessoa que é *Kagutu-oto* e a flauta *Kagutu* torna-se menos nítida durante o enterro do flautista, ao menos no discurso kuikuro sobre essa ação. O mesmo processo de condensação produz-se também com a morte do *Kagutu-oto*: quando o guardião da flauta

morre, o instrumento é queimado e enterrado com ele, e um novo conjunto de três flautas é fabricado. Desse modo, é possível ver que, além da intencionalidade atribuída ao artefato na ação de enterrar os músicos, a flauta possui um ciclo vital: nascimento (fabricação), vida/alimentação (oferendas, atividade ritual-musical), morte (enterro). Esse ciclo vital é paralelo e sobreposto àquele dos vivos que exercem um papel no conjunto de ações implicando a presença do artefato, isto é, tanto os guardiões como os músicos.

Há, assim, uma série de ações em torno do objeto que implicam a participação de várias categorias de agentes. *Kagutu* se situa numa posição central. A flauta é um polo em torno do qual ocorrem várias ações, exercidas em momentos diferentes. Parece-me necessário incluir na análise o contexto ritual e o não ritual, pois as ações que ocorrem fora do quadro da execução da música *Kagutu* mantêm por vezes um laço também direto com a mitologia.

Veamos abaixo como podemos resumir o conjunto de ações em torno do objeto flauta *Kagutu*:

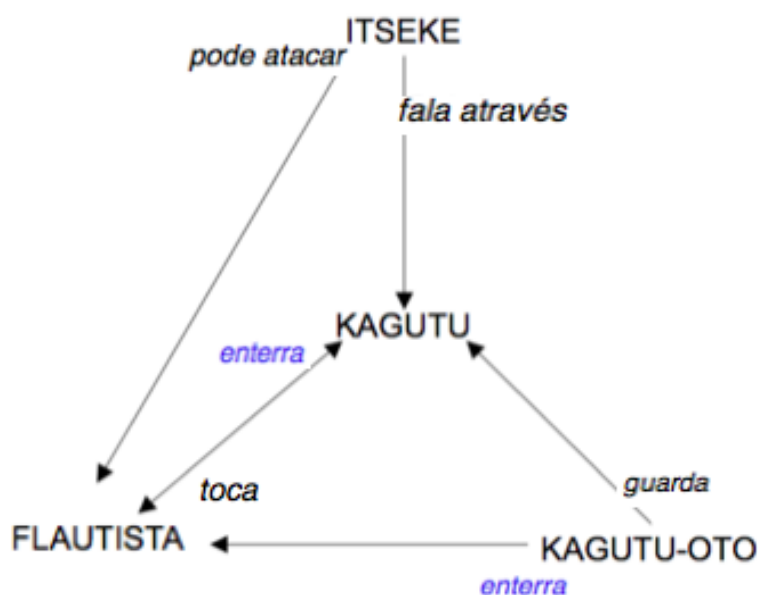


Diagrama 2

A flauta mantém-se em uma posição central, pois todas as ações (com exceção de uma) dirigem-se para ela, passam através dela ou têm origem nela. A única ação que não lhe diz respeito diretamente é o ataque do flautista pelos *itseke* (flecha à esquerda no esquema



acima). Não obstante, esta ação ocorre apenas em caso de erro do músico. A presença do instrumento consiste, portanto, num critério fundamental. A ação do enterro do flautista não faz mais parte do ritual *Kagutu*, mas está conectada a ele, uma vez que é regulada pelas relações ali estabelecidas.

## Conclusões

No caso dos instrumentos de música *kuikuro*, parece-me possível falar de vitalidade do artefato a partir de duas abordagens diversas. De um lado, formas de intencionalidade são atribuídas às flautas, capazes de provocar a doença e a morte e verdadeiros atores principais durante o enterro do flautista; de outro lado, podemos observar uma concepção de artefato que repousa sobre uma duração de vida, marcada por eventos maiores (nascimento, atividade ritual, morte) e sustentada por oferendas de alimentos e água. A sobreposição do ciclo vital da flauta com aquele de seus donos, os guardiões e os músicos, é também um elemento que, ao meu ver, ressalta uma tendência de apagar ou de causar distúrbios nas fronteiras entre os seres vivos e os instrumentos implicados na atividade ritual. Conforme a ação ritual vai tomando forma, a distinção entre os atores e as ferramentas faz-se cada vez mais fraca, fazendo-se necessário renunciar a uma separação por demais nítida a fim de garantir a eficácia. Estender a ideia de vitalidade e de funções vitais àquilo que foi fabricado pelos humanos – eis o movimento operado pelos *Kuikuro* no contexto musical para garantir uma conexão direta com os espíritos e estabelecer um laço com o passado mítico originário. Quando o artefato assume características próprias de seres vivos, a manifestação sensível da presença dos espíritos e a configuração da relação entre o humano e o invisível tornam-se uma realidade partilhada por todos os participantes da ação ritual.

*Tradução de Renato Sztutman*

---

## Notas

<sup>1</sup> Agostinho, 1974.

<sup>2</sup> Cf. Saporì, 2010 e Montagnani, 2011.

<sup>3</sup> Todas as fases da “vida” do instrumento musical, de sua construção ao seu enterro, passando pela simples detenção e, claro, pela execução de músicas rituais, são asseguradas por pessoas designadas, cada qual possuindo seu próprio papel e o conhecimento necessário ao cumprimento das tarefas.

<sup>4</sup> O termo utilizado em francês é “*maître*”. A tradução deste termo para “dono” conta, no entanto, com um duplo apoio: 1) “dono” é a maneira pela qual diversas populações indígenas traduzem para o português termos comparáveis ao *-oto* kuikuro. (Veja-se, por exemplo, a tradução frequente do *-jara* tupi-guarani como “dono”; veja-se também a justificativa de Montagnani logo abaixo). 2) o termo em português “dono” (“donos demais”) é empregado por Carlos Fausto (2008) em sua importante síntese sobre as ditas relações de “maestria e domínio” na Amazônia indígena. Como este autor mesmo cuida lembrar, o termo “dono”, como empregado no português falado pelos índios de diversos lugares, não guarda o sentido propriamente ocidental-moderno (operando a disjunção radical entre sujeito possuidor e objeto possuído) de “propriedade”. (O termo “propriedade”, no entanto, aparecerá nesta tradução, mas sob seu sentido mais lato. “Propriétaire” é, por exemplo, a tradução mais literal para o francês da palavra “dono” em português.) Por isso, mesmo optando pelo uso de “dono” em português, temos em vista possíveis mal-entendidos e ressaltamos a importância da ideia de “maestria” – que implica uma relação de conhecimento e cuidado – presente nos termos “*maître*” e “*maîtrise*” em francês. [N.T.]

<sup>5</sup> “Ter” um canto ou uma suíte é a expressão utilizada pelos músicos Kuikuro.

<sup>6</sup> Um bom fazedor de flauta Kagutu deve conhecer o posicionamento correto dos furos para o dedilhado e do bisel, as partes mais importantes para o funcionamento do instrumento. Na época de minha estada em campo, uma só pessoa foi considerada apta a efetuar tal operação. No entanto, nenhum laço particular entre artefato e seu fabricante persiste uma vez produzidos os instrumentos.

<sup>7</sup> A embocadura da flauta é feita com cera de abelha.

<sup>8</sup> Tütekuegü refere-se ao mito de origem das músicas de flauta Kagutu. Trata-se de uma narrativa diferente daquela sobre a origem das flautas. Cf. Montagnani, 2011.

<sup>9</sup> Célebre flautista Kagutu.

## Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Pedro

1974 *Kwarup: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo, Edusp.

BASSO, Ellen

1985 *A Musical View of the Universe. Kalapalo Myth and Ritual Performance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

1995 *The Last Cannibals: A South American Oral History*. Austin, University of Texas Press,.

BEAUDET, Jean Michel

1997 *Souffles d'Amazonie*. Nanterre, Société d'Ethnologie.

BRABEC DE MORI, Berndt e SEEGER, Anthony

2013 "Considering Music, Humans and non-Humans". *Ethnomusicology Forum*, Taylor and Francis, 22/3.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; e HECKENBERGER, Michael J.

2008 "Language, Ritual and Historical Reconstruction: Towards a Linguistic, Ethnographical and Archaeological Account of Upper Xingu Society," In HARRISON, D. K.; ROOD, D. S.; e DWYER, A. (eds.) *Lessons from Documented Endangered Language*, Amsterdam, Typological Studies in Language, John Benjamins, pp. 129–58.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; e MONTAGNANI, Tomasso

2011 "Les Formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu". *L'Homme*, Paris, n. 197.

FAUSTO, Carlos

2008 “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. *Mana*, vol. 14, n. 2, pp. 329–66.

2001, *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Edusp.

FELD, Steven

1984 “Sound Structure as Social Structure”. *Ethnomusicology*, vol. 28, n. 3, pp. 383-409.

FRANCHETTO, Bruna

1986 *Falar Kuikuru: estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, tese, Museu Nacional/UFRJ.

FRANCHETTO, Bruna e MONTAGNANI, Tomasso

2014 “Langue et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu”. *Cahiers d'Anthropologie Sociale*, n. 10 – Dossier *L'Image rituelle*, organizado por Carlos Fausto e Carlo Severi, Paris, L'Herne.

2012 “‘When Women Lost Kagutu Flutes, to Sing Tolo Was All They Had Left’: Gender Relations among the Kuikuro of Central Brazil as Revealed in Ordeals of Language and Music”. *Journal of Anthropological Research*, University of New Mexico, 68: 339–55.

2011 “Flûtes des hommes, chants des femmes: images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu”. *Gradhiva*, Paris, Musée du Quai Branly, n. 13.

HECKENBERGER, Michael

2001 “Estrutura, história e transformação: a cultura xinguaná na *longue durée*, 1000- 2000 d.C.” In FRANCHETTO, Bruna e HECKENBERGER, Michael (orgs.),

*Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, pp. 21-62.

HILL, Jonathan D. e CHAUMEIL, Jean-Pierre (orgs.)

2012 *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln, University of Nebraska Press.

HILL, Jonathan D.

2013 “Instruments of Power: Musicalising the Other in Lowland South America”. *Ethnomusicology Forum*, Taylor and Francis, v. 22, n. 3.

MEIRA, Sérgio e FRANCHETTO, Bruna

2005 “The Southern Cariban Languages and the Cariban Family”. *International Journal of American Linguistics*, 71(2): 127-190.

MENEZES BASTOS, R. J. de

1999 *A musicológica Kamayurà: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis, Editora da UFSC.

2013 “Apuà World Hearing Revisited: Talking With Animals, Spirits and Other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible”. *Ethnomusicology Forum*, Taylor and Francis, n. 22, v. 3.

MENGET, Patrick

1977 *Au Nom des autres: classification des relations sociales chez les Txicão du Haut-Xingu (Brésil)*. Paris, tese, École Pratique des Hautes Études.

MONTAGNANI, Tommaso

2013 “Tainpane et Küssügu: le solennel et la parodie dans les musiques rituelles des Kuikuro du haut-Xingu”. *Cahiers d'ethnomusicologie*, Société française d'ethnomusicologie, n. 26.

2011a *Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu*. Paris, teses, EHESS.

2011b “Présences sonores: musique, images et langue chez les Kuikuro du Haut Xingu”. *Images Re-vues*, n. 8, document 3.

(no prelo) *Séquences sonores: La Mémoire musicale chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)*. Paris, Les Annales de la Fondation Fyssen.

PIEIDADE, Acássio T. de Camargo

2004 *O canto do kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, tese, Universidade Federal de Santa Catarina.

2013 “Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu”. *Ethnomusicology Forum*, Taylor and Francis, n. 22, v. 3.

SANTOS-GRANERO, Fernando (org.)

2009 *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson, University of Arizona Press.

SAPORI AVELAR, Gustavo

2010 *Valores brutos: lutadores do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, dissertação, UFRJ.

SEEGER, Anthony

1980 “Sing For Your Sister: The Structure and Performance of Suyá Akia.” In MCLEOD, N. e HERNDON, M. (orgs.) *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood PA, Norwood Editions, pp.7-43.

SEVERI, Carlo

2007 *Le Principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris, Rue d'Ulm.

2009 "L'Univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental".  
*Annales. Histoire, Sciences Sociales*, EHESS, n. 64, v. 2, pp. 463- 497.

Audio:

FAUSTO, Carlos

2013 *A dança dos sopros: aerofones kuikuro do Alto Xingu* (CD), Rio de Janeiro.

## Acoustic Bodies: Instruments and Masters in Kuikuro Music (Upper Xingu, Brazil)

**ABSTRACT:** In this text I aim to describe the imputation of vitality to the artifact in the context of Kuikuro instrumental music. The musical instruments, during the course of their existence, serve as intermediaries in the connection between humans and spirits. Humans offer food and water to the instruments, the flutes turn the spirits' voice audible to the audience. The complexity of rituals actions requiring the use of musical artifacts is particularly evident when observing the remit of the role of *master (-oto-)*. Several kinds of ritual characters participate in different ways to the process of vitalization of the instruments, while being themselves submitted to the influence of the musical artifact in their lives.

**KEYWORDS:** Kuikuro, Music, Xingu, Artifacts, Life.