



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA - PPGSCA

**CAROLINA BERTOLINI**

**PERFORMANCE MUSICAL E RECONHECIMENTO:** a etnomusicologia  
da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo  
musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus - AM

**Manaus  
2016**

**CAROLINA BERTOLINI**

**PERFORMANCE MUSICAL E RECONHECIMENTO:** a etnomusicologia da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus - AM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Wagner B. de Almeida

**Manaus  
2016**

**CAROLINA BERTOLINI**

**PERFORMANCE MUSICAL E RECONHECIMENTO:** a etnomusicologia da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus - AM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida (Orientador)

---

Professor Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira (Membro)

---

Professora Dra. Rosemara Staub de Barros Zago (Membro)

Manaus –AM, 2016

Para Pedro, Yrá, Purê, Yy, Hamã e Very e Andriel. Para D. Tereza e D. Kuterá e a todos que se sentem pertencentes à Aldeia Inhãa-bé.

“A canção já tem um ritmo, uma performance e uma letra”

(Pedro Hamaw)

## RESUMO

Neste trabalho buscamos compreender como a música é desenvolvida, praticada e pensada na Aldeia Inhãa-bé, localizada na cidade de Manaus-AM, a partir de um dos grupos musicais existentes na Aldeia, o grupo Kuiá. O objeto de reflexão desta pesquisa limita-se à análise sociológica do referido grupo musical e de seu processo de formação e de produção de músicas, danças e performances, a partir da aliança entre Yrá, Tikuna, e Pedro Hamaw, Sateré-Mawé, que se deslocaram de suas aldeias de origem para Manaus nos anos 90 do século passado e consolidaram territorialidades específicas no perímetro urbano. Por se tratar de uma música referida e aplicada a uma situação específica, dispus-me a indagar como a mesma pode ser recurso para a reafirmação de uma identidade coletiva vivida como essencial pelos indígenas da Aldeia Inhãa-bé para se distinguirem no cotidiano da vida social e para assegurar sua reprodução cultural. Trata-se, portanto, de uma produção musical bem determinada que contrasta com a representação do “índio genérico” característico das visões pré-concebidas de um colonialismo musical.

## **ABSTRACT**

In this work we seek to understand how the music is developed, practiced and thought of the Aldeia Inhãa-bé, located in the city of Manaus-AM, from one of the musical groups in Aldeia, the Kuiá group. The object of reflection of this research is limited to the sociological analysis of this musical group and its process of formation and production of songs, dances and performances, from the alliance between Yrá, Tikuna, and Pedro Hamaw, Sateré-Mawé, who Moved from their villages of origin to Manaus in the 90s of the last century and consolidated specific territorialities in the urban perimeter. Because it is a song referred to and applied to a specific situation, I set out to ask how it can be used for the reaffirmation of a collective identity lived as essential by the natives of Aldeia Inhãa-bé to distinguish themselves in the daily life of social life And to ensure their cultural reproduction. It is, therefore, a well-defined musical production that contrasts with the representation of the "generic Indian" characteristic of the preconceived views of musical colonialism.

## LISTA DE QUADROS DEMONSTRATIVOS

Quadro 1 - CANÇÕES POR LINGUA.....112

Quadro 2 - REGISTROS DAS PERFORMANCES.....113



## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1: Registro da encenação da Ópera “O Guarany”, de Carlos Gomes, durante o IV Festival Amazonas de Ópera realizado no ano de 2000. Imagem retirada do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos./ Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.....26
- Imagem 2: Capa do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.....27
- Imagem 3: Foto retirada da reportagem intitulada “Rede Amazônica e Amazona Sat vão transmitir o Festival de Parintins”, de 23 de janeiro de 2013.....31
- Imagem 4: Foto retirada da reportagem intitulada “Religiosidade marcou o segundo dia do Festival Folclórico de Parintins”, de 28 de junho de 2015.....31
- Imagem 5: Mapa Situacional elaborado pelos indígenas Sateré-Mawé em agosto de 2008, retirado do fascículo 17 “Indígenas na cidade de Manaus: os Sateré-mawé no bairro Redenção. Manaus, 2007 – Série Movimentos Sociais e Conflitos nas cidades da Amazônia – PNCSA.....60
- Imagem 6: Localização da Aldeia Inhãa-bé no perímetro urbano de Manaus.....62
- Imagem 7: Centro Cultural, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015.....64
- Imagem 8: Telecentro, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015.....65
- Imagem 9: Escola Indígena, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015.....65
- Imagem 10: Campo de Futebol, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015.....65
- Imagem 11: Igreja Adventista, Aldeia Inhãa-bé, junho de 2015.....66

Imagem 12: Estaleiro da Empresa Eram para a construção de balsas, vista do Rio Tarumã-açu, junho de 2015.....	67
Imagem 13: Estrada que passa ao fundo do lote 43 aberta pela empresa para atender ao estaleiro, junho de 2015.....	68
Imagem 14: Lote 43, área da Aldeia Inhãa-bé, 28/03/2012.....	69
Imagem 15: Grupo Wotchimaücü. Foto retirada do fascículo “Wotchimücü: indígenas Tikuna na cidade de Manaus. Série: Movimentos sociais e conflitos na cidade da Amazônia. Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009” .....	15
Imagem 16: Grupo Inhãa-bé Curim, Dona Kutera (no centro) e suas filhas.....	16
Imagem 17: Grupo Inhã-bé Curim se apresentando na Aldeia Y’apurehiyt, conjunto Santos Dumont, Bairro Redenção, Manaus – AM. Pedro Hamaw no fundo (canto direito) tocando o gambá.....	16
Imagem 18: Capa do CD Canto Indígenas, produzido em 2008 pelos grupos musicais Aycünã, Bayaroá, Inhãa-bé, Magüta, Wunduruku, Mypynukuri e Myryhu..	83
Imagem 19: Na foto acima, a “jaqueta” a que se refere Pedro é esta pintura com jenipapo que remete a uma vestimenta, como uma jaqueta. Foto registrada durante apresentação do grupo no Colégio La Salle.....	106
Imagem 20: As meninas se apresentam com os braços marcados por diferentes grafismos. Foto registrada durante apresentação do grupo no Seminário do PNCSA.....	107
Imagem 21: Além das pinturas e grafismos, no braço de Yy (à frente) há tucandeiras desenhadas em torno do grafismo Tikuna. Há também tucandeiras nas costas de Hamã. Foto registrada durante apresentação do grupo no Seminário do PNCSA.....	107

Imagem 22: Grupo Kuiá se preparando para adentrar o espaço de apresentação, sinalizando através do som das buzinas que esta entrada se dará no momento seguinte. Aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013.....	110
Imagem 23: Manuscrito referente à letra da canção Piã-Sateré escrita por Yrá.....	118
Imagem 24: Grupo Kuiá sendo apresentado por Purê. Entre a apresentação de cada membro as buzinas são tocadas.....	120
Imagem 25: Coreografia da canção “O banco da Curupira”. A primeira foto registra o momento em que as crianças se agacham quando se referem ao jaboti. Na segunda foto, fazem o movimento da jibóia com as palmas das mãos unidas. Na terceira foto fazem referencia à samaúma com as mãos em formato de cálice.....	123
Imagem 26: Coreografia da canção Watu num u’i. Crianças “girando” ao redor de Purê.....	125
Imagem 27: Manuscrito referente à letra da canção “Du’ũgü aru maũgu ta naca ni i” escrita por Yrá.....	127
Imagem 28: Manuscrito referente à letra da canção “Pacori pa tupana” escrita por Yrá.....	130
Imagem 29: Yy à frente do grupo cantando as canções “Du’ũgü aru maũgu ta naca ni i” e “Pacori pa tupana”.....	132
Imagem 30: Hamã à frente do grupo cantando a canção “Hey Tupana Poiúnagü”. Registro do momento em que fazem a coreografia do refrão da canção.....	134
Imagem 31: Manuscrito referente à letra da canção “Akuyaya riposo” escrita por Yrá.....	135

Imagem 32: Manuscrito referente à letra da canção “Mara’á canandé” escrita por Yrá.....	138
Imagem 33: Enquanto Purê está à frente cantando a canção “Mara’á canandé”, o restante do grupo permanece atrás, em fila, com os braços dados, movimentando conjuntamente o corpo para frente para trás, com a batida dos pés no chão, marcando o ritmo.....	139
Imagem 34: Manuscrito referente à letra da canção “Paiyawaru” escrita por Yrá.....	140
Imagem 35: Pau-de-chuva.....	152
Imagem 36: Pedro mostra como é preparada a taboca para se fazer o pau-de-chuva.....	153
Imagem 37: Reco-Reco.....	154
Imagem 38: Buzina.....	155
Imagem 39: Buzina Tikuna.....	156
Imagem 40: Chocalho Inhãa-bé.....	157
Imagem 41: Chocalho Aruré.....	158
Imagem 42: Chocalho Hawai.....	159
Imagem 43: Chocalho Maracá.....	160
Imagem 44: Maracás com bastão.....	161

Imagem 45: Pedro toca o “gambá”. Ao lado deste encontra-se o atabaque convencional, eventualmente utilizado nas apresentações do grupo Kuiá.....162

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CNPQ	Conselho Nacional de Pesquisa
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
g.m.	grifos meus
INCRA	Instituto Nacional da Colonização e Reforma Agrária
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
MPF	Ministério Público Federal
PAIC	Programa de Apoio à Iniciação Científica
PGR	Procuradoria Geral da República
PPGSCA	Programa de Pós Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia
PNCSA	Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia
RANI	Registro Administrativo de Nascimento Indígena
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I: DA MÚSICA COMO FALTA.....</b>	<b>22</b>
1.1. A abordagem bio-organicista.....	32
1.1.1. “Arte por metamorfose”.....	35
1.1.2. “Eles não têm teoria musical”.....	37
1.1.3. Por uma perspectiva integradora.....	42
1.2. A música indígena no mercado musical.....	45
1.2.1. A formação dos grupos musicais indígenas em Manaus.....	50
<b>CAPÍTULO II: A MÚSICA APLICADA E REFERIDA A SITUAÇÕES ESPECÍFICAS: O PROCESSO DE TERRITORIALIZAÇÃO E A TERRITORIALIDADE ESPECÍFICA DA ALDEIA INHÃA-BÉ.....</b>	<b>55</b>
<b>CAPÍTULO III: OS GRUPOS MUSICAIS NA ALDEIA INHÃA-BÉ.....</b>	<b>77</b>
3.1. As performances do grupo musical Kuiá.....	93
3.2. Performances e canções: pormenores descritivos.....	109
3.3. A performance musical do grupo Kuiá no Colégio La Salle.....	116
3.4. Breve esboço sobre o canto no ritual.....	143
3.5. Descrição dos Instrumentos musicais.....	149
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa, para a consecução desta dissertação, representa a conjunção de minha experiência como pesquisadora no Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA), o qual integro desde minha vinda para Manaus no ano de 2011, e de meu aprendizado tanto como aluna do curso de bacharelado em música/canto na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), quanto como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas (PPGSCA-UFAM). Durante o referido curso de graduação, no qual ingressei em 2012, tive a oportunidade de participar do projeto de iniciação científica “Indigenidade urbano-musical: experiência etnográfica no contexto da cidade de Manaus” sob a orientação do Professor Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita. O projeto objetivava trazer um panorama geral da música produzida em uma das aldeias Sateré-Mawé na cidade de Manaus, a Yapyure-Hyt, localizada no Conjunto Santos Dumont, Bairro Redenção, e foi desenvolvido entre agosto de 2012 e julho de 2013.

Como, simultaneamente ao curso de música e ao projeto de iniciação científica, eu estava vinculada ao Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia já acompanhava a situação dos indígenas na cidade de Manaus, antes mesmo de conhecer pessoalmente o Moisés Sateré, o Pedro Hamway, a Yrá, o André Sateré, a Juracy e a Val, agentes sociais que foram entrevistados ao longo do PAIC. Já os conhecia por meio de publicações do PNCSA ou a partir de pesquisadores vinculados ao Projeto, que já haviam realizado trabalhos de pesquisa nas aldeias Sateré-Mawé e Tikuna, em Manaus, produzindo artigos, ensaios e coletâneas.

Embora o trabalho de campo a princípio estivesse restrito a apenas uma das quatro aldeias Sateré-Mawé existentes no perímetro urbano da cidade, me empenhei para que fossem também realizadas entrevistas com lideranças da Aldeia Waikuru, igualmente localizada no Conjunto Santos Dumont, ao lado da Aldeia Yapyure-Hyt, e da Aldeia Inhãa-bé, localizada no Rio Tarumã-açu, Bairro Tarumã Açu. Quanto a esta última já havia obtido informações, através de colegas pesquisadores, de que ali havia grupos musicais e que esta aldeia se articulava com outras aldeias Sateré, formadas com base na descendência



feminina do matrimônio de Abdan e Hary ou Dona Teresa F. de Souza, mais conhecida como “matriarca Tereza”. Uma de suas filhas Zeila, mais conhecida como Kutera<sup>1</sup>, que criou a comunidade Inhãa-bé, é mãe de Pedro Hamaw, um dos fundadores, juntamente com sua esposa Yrá, do grupo musical Kuiá na Aldeia Inhãa-bé, que será aqui estudado.

Esta primeira experiência de pesquisa com a música que os Sateré-Mawé desenvolvem na cidade de Manaus, feita através do PAIC foi importante e de alguma forma representou o primeiro passo rumo a uma abordagem mais aprofundada sobre o desenvolvimento dos grupos musicais na Aldeia Inhãa-bé, que teve neste trabalho de pesquisa, no âmbito do PPGSCA e do PNCSA, uma etapa decisiva, resultando nesta dissertação ora apresentada.

Neste trabalho de pesquisa, realizado ao longo dos últimos três anos, busquei compreender como a música é desenvolvida, praticada e pensada na Aldeia Inhãa-bé a partir do grupo musical Kuiá. Por se tratar de uma música aplicada e referida a uma situação específica dispus-me a indagar como a mesma pode ser recurso para a reafirmação de uma identidade coletiva vivida como essencial pelos indígenas da referida Aldeia para se distinguirem no cotidiano da vida social na cidade de Manaus.

A inseparabilidade entre a música e as relações sociais necessárias para produzi-la configura um campo específico de produção de bens simbólicos. Com apoio nesse pressuposto, esta pesquisa buscou ir além do enfoque no produto musical ou na música em si mesma, que privilegia o som. Entendo que não se pode separar o produto musical e artístico das relações sociais que caracterizam seu processo de produção e a vida social de referência: a ação de um compositor, de um músico ou de um coreógrafo que molda seus atos criativos de acordo com os padrões de seu grupo étnico e daqueles com os quais cotidianamente interage pode definir o significado de uma *performance*.

Utilizei neste trabalho, para a compreensão dos eventos realizados pelo grupo musical Kuiá, o conceito de performance cultural elaborado por Bauman, que classifica tais eventos consoante uma reflexividade, senão vejamos:

---

<sup>1</sup>Para maiores informações sobre a genealogia dessa família Sateré consulte-se: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. Série Movimentos Sociais e Conflitos nas Cidades da Amazônia. Fascículo 23. Indígenas nas cidades de Manaus, Manaquiri e Iranduba: processo de territorialização dos Sateré-Mawé. Manaus, agosto de 2008

Eventos de exposição altamente reflexivos – formas culturais acerca da cultura – nas quais os significados e valores mais profundos de uma cultura estão incorporados, representados e postos em exposição diante de um público. Assim, materializadas e exibidas, estas representações permitem não somente a contemplação de verdades reconhecidas e que possuem autoridade, mas também a experimentação, a crítica e até a subversão. Assim, as performances culturais, nesta linha de pesquisa, fornecem ao antropólogo, ao teólogo, ao sociólogo ou ao historiador uma perspectiva privilegiada da cultura, uma porta de entrada iluminadora para perceber como os participantes se veem da forma como são e da forma como poderiam ser” (Bauman, 2014, p. 739).

Este pressuposto analítico se articula no âmbito deste trabalho de pesquisa com o campo de produção científica designado como etnomusicologia. Tal campo é classificado como recente e suas publicações primeiras são datadas de fins do século XIX. Segundo Alan P. Merriam, professor de antropologia da Universidade de Indiana e estudioso da música africana, os comentários sobre esta expressão remontam a princípios do século XVII, porém as mais recuadas publicações, de pesquisa doutoral sobre etnomusicologia, remetem a 1882, na Universidade de Leipzig, com o trabalho de Theodore Baker intitulado: “Sobre a música dos selvagens da América do Norte”.

Ritmos, melodias e polifonias variam consideravelmente de um povo indígena para outro, bem como no interior de uma comunidade ou de uma aldeia. Esta variação implica num senso musical que aparece repartido entre diferentes grupos, comunidades e povos. Ela ressalta diferenças entre faixas de idade ou entre sexos, ou ainda entre habilidades instrumentais para classificar os planos diferenciados em que se formam os grupos musicais. No caso desta pesquisa, analisamos simultaneamente, práticas musicais de adultos, envolvendo pelo menos duas gerações, e um grupo musical composto unicamente de crianças, o Grupo Musical Kuiá, tendo como pano de fundo, como compositores, letristas, coreógrafos e arranjadores, dois adultos. Tomei como pressuposto esta variação para orientar as distintas possibilidades de descrição ao meu alcance. Compreendi, desde logo, que esta variação implica

em diferentes instrumentos musicais, em distintas canções e em coreografias igualmente diferenciadas. Estas diferenças, inclusive entre os gêneros musicais presentes na Aldeia Inhãa-bé, é que balizam os contrastes no trabalho descritivo, orientando a pesquisa etnográfica.

Neste sentido, no primeiro capítulo desta dissertação foi relevante entender o desenvolvimento da etnomusicologia enquanto disciplina concomitantemente ao desenvolvimento de suas formas de abordagem em relação à música de outros povos, etnicamente diferentes e analisados sob um enfoque eurocêntrico. Entrelaçado a este percurso do referido campo de pesquisa, iniciei o capítulo buscando compreender criticamente os fatores que “influenciaram” na construção de visões pré-concebidas a respeito das músicas dos povos indígenas no Brasil e que refletem na classificação usual desta música como “ausência” – tanto por sua suposta não-contribuição à música brasileira, quanto pelo que lhe faltaria em sua estrutura musical – ou como mera “sobrevivência” (PEREIRA, 2011). Encerrei este capítulo discorrendo sobre a circulação das músicas indígenas no mercado musical em diferentes planos sociais: i) através da formação de grupos musicais indígenas; ii) pela apropriação de outros gêneros musicais brasileiros - e de outros países fronteiriços, como Colômbia e Peru - para suas composições; iii) pela projeção regional de cantores e cantoras indígenas, iv) pela gravação sucessiva de CD's e DVD's de músicas indígenas e v) pela divulgação através de diferentes recursos midiáticos, por exemplo: a *web* rádio Yandé, que permite que os povos indígenas se expressem e difundam a maneira como eles próprios se veem, atrelando a isto a dinamicidade de suas músicas, e colaborando para a superação de um senso comum baseado em abordagens essencialistas que “congelaram” a imagem dos povos indígenas e de suas expressões culturais. Por fim, busquei compreender como a formação de grupos musicais indígenas foi impulsionada pela intensificação de relações interétnicas e pelas mobilizações indígenas por direitos territoriais na cidade de Manaus.

Nos trabalhos de campo realizados e nas performances do grupo Kuiá, que foram registradas, foi possível interrogar os músicos, entrevistá-los, e viver um pouco o seu cotidiano nas Aldeias. As entrevistas consistiram de conversas informais na aldeia, na sede do PNCSA e nos diferentes lugares em que o Grupo Kuiá realizou suas performances. Por mais de uma vez repeti as

entrevistas, gravei-as cuidadosamente e procedi à transcrição de todos os materiais necessários à análise. Fotografei as performances e filmei-as com o propósito de registro para posterior revisão, apoiando as tarefas de análise, e igualmente para fins de garantir a fidedignidade da descrição. Observei-os diretamente, e cada vez que as circunstâncias e que a “natureza” dos instrumentos musicais o permitiram, procedi ao registro sonoro, munida de um gravador e de uma câmera de vídeo. As tarefas de transcrição me esforcei para executá-las a cada ida a campo, antes mesmo de retornar novamente à Aldeia. Assim procedi realizando minhas sucessivas visitas ao Inhãa-bé que se deram de forma mais consistente ao longo do ano de 2015 e na primeira metade do ano de 2016.

No segundo e especialmente no terceiro capítulo as narrativas resultantes destas entrevistas e observações ocorridas durante os trabalhos de campo foram devidamente analisadas. As tentativas de descrições etnográficas se apresentam como elementos fundamentais na elaboração de interpretações dos dados e informações coletados.

No segundo capítulo, abordei as características do complexo processo de territorialização que culminou na territorialidade específica designada como Aldeia Inhãa-bé. Acompanhei detidamente as narrativas que explicaram a transição vivida pelos indígenas do lote demarcado pelo INCRA ao território indígena da Aldeia Inhãa-bé. Registrei com rigor as etapas dessa construção social e os obstáculos ao seu pleno reconhecimento. No intuito de compreender sociologicamente a música ali desenvolvida como aplicada e referida a uma situação social peculiar, esforcei-me por descrever as expressões culturais que lhe são próprias, notadamente as musicais. Tal especificidade, no presente caso, refere-se aos sons produzidos por grupos musicais formados a partir de relações interétnicas entre indígenas dos povos Sateré-Mawé e Tikuna. O próprio grupo Kuiá é resultante de uma aliança entre homem Sateré e mulher Tikuna. Constatei estratégias matrimoniais de homem Sateré esposando, nas diversas aldeias - Inhãa-bé, Yapyure-Hyt, Beija-Flor - localizadas no perímetro urbano e na região metropolitana de Manaus, mulheres de diferentes etnias: Tikuna e Tirió. Este tipo de aliança conduz a um processo de produção de músicas pluriétnicas que se distinguem dos eventos

próprios das canções folclóricas e da exaltação desmedida do exotismo musical.

Procedi nesta ordem a uma descrição detida dos instrumentos musicais sem preocupação maior com sua etnia de origem. Descrevi pormenorizadamente os instrumentos de sopro (buzinas), os instrumentos de percussão (gambás), os instrumentos que produzem sons onomatopaicos (pau-de-chuva), sincronizados com os registros sonoros que me permitiram estabelecer notações musicais e entender ritmos e sentidos das entonações. As observações dos movimentos de mãos e da habilidade dos sopros muitas vezes contribuíram para minha compreensão, quando porventura alguma barreira linguística se acentuou. Cabe sublinhar que entre fevereiro e abril de 2016 as relações com os pesquisados se intensificaram a propósito da montagem de uma coleção de instrumentos musicais para fazer parte do acervo da Exposição “Saberes Tradicionais e Etnografia” realizada em São Luís – MA, de seis de abril a outubro de 2016, como parte das atividades do Projeto “Centro de Ciências e Saberes – Experiência de Criação de Museus Vivos” – MAST/UEA/UEMA/CNPq. Os principais entrevistados, Pedro e Yrá, contribuíram decisivamente para o êxito da montagem dessa coleção e os principais resultados estão aqui expostos no capítulo terceiro.

Neste último capítulo, estudei primeiro a formação dos grupos musicais, com foco na descrição de uma performance do grupo Kuiá e no entendimento da simbologia das letras das canções presentes no seu repertório, e posteriormente descrevi etnograficamente cada um dos instrumentos, extraído excertos das entrevistas com os pesquisados. Estes foram os pontos de apoio para a compreensão do processo de produção musical intrínseco ao grupo Kuiá. Sob o conceito de “música indígena” a descrição etnográfica das práticas dos cantos e danças dos grupos musicais e de seus componentes, abrange, em um sentido bastante amplo, todos os sons produzidos por instrumentos específicos culturalmente ordenadores da sonoridade.

Os procedimentos de pesquisa comportaram também a análise de cada uma das principais músicas do repertório, indagando sobre quem compõe, quem coreografa, quando, onde, como, porque e para quem. Descrevi as músicas com relação a todos os agentes sociais envolvidos no processo de produção musical. Percebi que as músicas, ou os músicos, tem seu próprio

vocabulário peculiar para descrever seus produtos intrínsecos. O processo de produção musical – que inclui todas as relações sociais e os instrumentos utilizados – em sua dimensão descritiva, requer o domínio de um léxico de difícil acesso para um público leigo não-especialista. Elaborei a descrição a partir das próprias narrativas dos músicos que se colocam no centro dos eventos e performances, produzindo também suas explicações. São eles que falam, e transcrevo os excertos das falas selecionadas no decorrer do trabalho de pesquisa. Paralelamente produzi um vídeo anexado em DVD, que acompanha esta dissertação, e substitui, em certa medida, a elaboração de partituras referida às músicas das respectivas performances (vide pag. 107). Eis o conjunto de procedimentos adotados na coleta de dados e na elaboração de quadros demonstrativos e vídeos, que orientaram o exame e apreciação dos materiais analisados em cada um dos capítulos

Em suma, esta pesquisa que resultou na dissertação ora apresentada não aborda nem pretende compreender os sistemas musicais do povo Tikuna - que se localiza no Alto Solimões na região de fronteira tríplice, Perú, Colômbia e Brasil – ou do povo Sateré-Mawé - que vive no Rio Andirá, região do Baixo Amazonas – e seu objeto de reflexão limita-se à análise sociológica do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, e de seu processo de formação e de produção de músicas, danças e performances, a partir da aliança entre Yrá, Tikuna, e Pedro Hamaw, Sateré-Mawé, que se deslocaram de suas aldeias de origem para Manaus nos anos 90 do século passado. Um esclarecimento prévio e inicial é que embora se valendo de materiais autobiográficos, relatados pelos entrevistados, não se trata de um gênero autobiográfico (Bourdieu,2005:35) ou de uma interpretação de histórias de vida, cingindo-se antes aos elementos necessários a uma compreensão sociológica<sup>2</sup> de grupos musicais indígenas e suas respectivas performances.

---

<sup>2</sup> Vide Bourdieu, Pierre – **Esboço de auto-análise**. São Paulo. Companhia das Letras.2005

## CAPÍTULO I – DA MÚSICA COMO FALTA

A etnomusicologia e a interdisciplinaridade que lhe é intrínseca realizam uma ruptura com os modos usuais de pensamento sobre os distintos sistemas musicais dos diferentes povos, suscitando novas formas de análise da música e de sua história e nos ensinando a desconfiar da universalidade daquilo que o senso comum da música erudita<sup>1</sup> – tal como praticada nos conservatórios e estabelecimentos musicais de ensino – chama de música há algum tempo (TRAVASSOS, 2005, p. 79). Blacking nos lembra que povos de culturas ditas “primitivas” usavam escalas de sete tons e harmonia bem antes de entrarem em contato e ouvirem música europeia, e que talvez precisemos de uma palavra como “etnomusicologia” para reequilibrar um mundo musical que ameaça se perder nas raias de um elitismo extremo, já que a maioria dos conservatórios ensina um só tipo de música, a erudita de origem europeia (BLACKING, 1976, p. 6), o que faz com que a musicologia, considerada como a “ciência da música”, seja, na verdade, o estudo em especial da música ocidental de tradição escrita em todos os seus aspectos teóricos

Os livros ou autores que produzem a história da música brasileira, usualmente trazem a noção de que as músicas produzidas pelos povos indígenas são pobres, simples e repetitivas (MONTARDO, 2009, p. 79) além de criticarem as versões que consideram que a “origem” da música brasileira seria constituída das matrizes indígena, portuguesa e africana (PEREIRA, 2011, p. 581). Como observa Pereira, no livro *O índio na música brasileira*, de 1928, o maestro e acadêmico Luciano Gallet alegava nunca ter percebido nitidamente a contribuição direta do indígena na música brasileira. Compartilhando do mesmo pensamento, e no mesmo ano, Mario de Andrade, em seu “Ensaio sobre a música brasileira”, escreve que “o elemento ameríndio no populário brasileiro

---

<sup>1</sup> O termo “música erudita” surgiu no início do século XIX numa tentativa de enaltecer o período que vai de Bach (século XVII) até Beethoven (século XIX) como uma “era de ouro”. Este período também pode ser designado pela prevalência “música clássica”, termo que faz referência à música escrita “exemplar” e supostamente “da mais alta qualidade”. Num sentido específico “música clássica” se refere à música do período clássico, que abrange o final do século XVIII e parte do XIX. Esta é uma periodização ortodoxa que diz respeito à História da Música Ocidental.

está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo” (ANDRADE, 1928 p. 115, apud PEREIRA, 2011, p. 577).

Embora as pré-noções tenham sido superadas com a crítica a estas classificações convencionais e com o desenvolvimento dos estudos na área da etnomusicologia, impulsionados principalmente a partir da década de 1990 a respeito da “música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul”<sup>2</sup> (ver MENEZES BASTOS, 2007. p. 294), ainda imperam visões preconceituosas que são pré-concebidas pela “falta” – “falta” de teoria musical, “falta” de harmonia, “falta” de desenvolvimento, “falta” de complexidade. O padrão de explicação baseado na “falta” suscita uma determinada modalidade de pensar as músicas de outros povos e as músicas que não são ensinadas e praticadas na maioria dos conservatórios e estabelecimentos musicais de ensino. A “falta” é pensada pela ausência de qualificações necessárias e em relação ao seu oposto, uma música ideal. Pensar as músicas indígenas a partir deste padrão de explicação é figura do senso-comum aparentemente inteligível a todos (ALMEIDA, 2008, pp.65-81), o que se reflete na classificação das músicas produzidas, desenvolvidas e praticadas pelos povos indígenas no Brasil como “ausência” – tanto pela sua suposta não-contribuição à música brasileira, quanto pelo que faltaria na estrutura de suas próprias músicas – ou como “sobrevivência”, de forma permanentemente misturada (PEREIRA, 2011, p. 586).

Tais padrões explicativos correspondem, nas palavras de Tugny (2011), a uma incapacidade de escuta do pensamento hegemônico, chamado de “ciência ocidental”, em relação às músicas destes povos. Esta autora, ao desenvolver trabalho de pesquisa com os indígenas Tikmu’un, conta que por anos ouviu a voz destes cantores serem sistematicamente desqualificadas, apagadas e silenciadas quando tentavam dizer algo endereçado aos brancos. Esta autora critica a visão evolucionista dominante dos não-indígenas, cuja representação preconceituosa diz que:

---

<sup>2</sup> É claro que a música não se conforma aos limites impostos pelos geografismos. Delimitar o campo de estudos que se refere à música nas sociedades indígenas às terras baixas da América do Sul é um padrão de explicação simplista, do senso-comum erudito, que desconsidera que estes povos estão em constante movimento ao longo dos últimos três séculos.



Enquanto cantam, cumprem pacificamente sua função de “povo” e, ao mesmo tempo, de povo “tradicional”. Enquanto cantam prosseguem como um povo incapaz de enunciações racionais, válidas, já que não é pelo canto que se veicula o conhecimento sobre o mundo entre as populações urbanas. Por serem tradicionais, “puros”, como dizem a maior parte de indigenistas, regionais e funcionários do governo, eles não estão aptos a dizer outra coisa com sua voz, a deliberar autonomamente sobre suas vidas. Embora não escute propriamente os seus cantos, o único destino de enunciação que lhes é reservado pela sociedade nacional é o de cantar. Entendo assim que os discursos produzidos sobre eles estão sempre a dizer-lhes: “cantem, cumpram seu papel de infância da sociedade, enquanto isso, decidiremos sobre coisas sérias” (TUGNY, 2011, p. XXIII).

Reflexo desta aludida incapacidade de escuta seria que a etnologia muito pouco conhece e classifica sobre a produção poético-acústica dos povos indígenas. Escutar tal produção seria fundamental para que percebêssemos o quão pouco sabemos sobre eles e sobre o que eles sabem e para que os povos indígenas saiam do domínio da “natureza” onde ficaram aprisionados pelo imaginário<sup>3</sup> ocidental (TUGNY, 2011, XXVIII-XXIX).

Tal imaginário teve suas bases na divisão, construída por séculos, entre oriente e ocidente (SAID, 2007). Oriente indicava a Ásia ou o Leste, geograficamente, moralmente e culturalmente, e a palavra “oriental”, utilizada em oposição a “ocidental”, designava os povos subjugados, e seu uso era compreensivo e não exigia nenhuma reflexão (Ibid. 62).

Ter o conhecimento sobre tais povos significou – principalmente no período de expansão europeia, de 1815 a 1914 – ter domínio, poder e autoridade sobre os mesmos, negando-lhes autonomia. Além disso, o conhecimento do ocidente sobre o oriente criou, num certo sentido, o Oriente, o oriental e o seu mundo, e o peso deste conhecimento atenuou questões como inferioridade e superioridade, fraco e forte.

O conhecimento sobre os orientais e o conhecimento dos orientais – suas raças, caráter, culturas, histórias, tradições, sociedades – Said (2007,

---

<sup>3</sup> Said considera: “apenas nos últimos anos é que os ocidentais vieram a perceber que o que eles têm a dizer sobre a história e a cultura dos povos “subordinados” é questionável para esses mesmos povos, os quais até poucos anos atrás estavam simplesmente incorporados, com cultura, terras, história e tudo, nos grandes impérios ocidentais e seus discursos disciplinares” (SAID, 2011, p. 307-308).

pp.70-72) chamou de *Orientalismo ocidental*. Tal conhecimento prescrevia normas do comportamento oriental que os colocava em constante inferioridade. O oriental era classificado como irracional, depravado, infantil, diferente, enquanto o europeu seria racional, virtuoso, maduro, normal. O crime era um oriental ser um oriental, e a visão homogeneizante considerava que todos os orientais eram mais ou menos a mesma coisa.

Na lógica dos colonizadores, o mundo civilizado, o ocidente, saberia o que é bom para os orientais, mais e melhor do que eles próprios e, por sua natural superioridade, seriam responsáveis por tirá-los da desgraça do declínio tornando-os residentes de colônias produtivas (Ibid. 66):

Há ocidentais, e há orientais. Os primeiros dominam; os últimos devem ser dominados, o que geralmente significa ter suas terras ocupadas, seus assuntos internos rigidamente controlados, seu sangue e seu tesouro colocados à disposição de uma ou outra potência ocidental (SAID, 2007, p. 68).

Ao oriental resta ser contido e representado por estruturas dominadoras: “descrito como algo que se julga (como num tribunal), algo que se estuda e descreve (como num currículo), algo que se disciplina (como numa escola ou prisão), algo que se ilustra (como num manual de zoologia)” (SAID, 2007, p. 73). É a partir daí que podemos buscar uma explicação para as músicas que se referem aos povos indígenas no Brasil serem geralmente tratadas como inferiores ou sem importância nos compêndios e livros de história da música brasileira. Assim, o Orientalismo se revela como o “conhecimento do oriente que coloca as coisas orientais na aula, no tribunal, na prisão ou no manual, para escrutínio, estudo, julgamento, disciplina ou governo” (SAID, 2007, p. 74), ou seja, tal como o conhecimento veiculado pelos conservatórios de música pautados no ensino e reprodução da tradição musical européia.

De certa forma, o Orientalismo justificou o regime colonial, não sendo apenas sua racionalização. A distinção entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental, essência do orientalismo, se aprofundou e se enrijeceu ao longo do processo histórico, assumindo diferentes formas nos séculos XIX e XX. É por isso que Said (2007, p. 78) considera que a realidade do orientalismo é anti-humana e persistente, já que sua influência e suas instituições perduram

até o presente, estando impregnada nas explicações dos teóricos, principalmente a partir da dicotomia oriental/ocidental, que canaliza o pensamento para dentro de um compartimento leste ou de um compartimento oeste, o que divide o mundo em grandes partes gerais que coexistem em constante tensão gerada pelo que se acredita ser uma divisão radical (Ibid. 80-81).

A inferioridade do oriental mediante a superioridade do ocidental pode ser exemplificada a partir da maneira como o indígena é por vezes representado nas montagens de ópera, ora como ser exótico, ora como submisso, como é possível observar na imagem abaixo que retrata uma encenação de “O Guarani”, de Carlos Gomes.

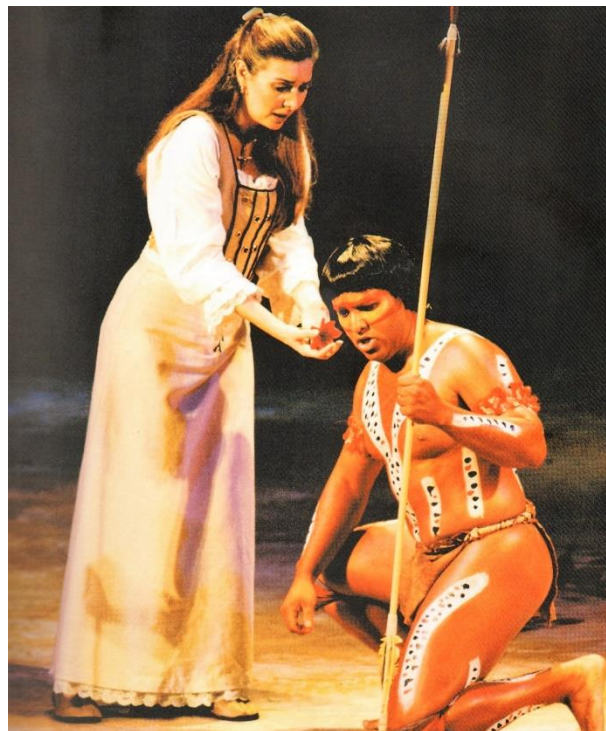


Imagem 1: Registro da encenação da Ópera “O Guarany”, de Carlos Gomes, durante o IV Festival Amazonas de Ópera realizado no ano de 2000. Imagem retirada do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.

Nesta perspectiva, uma ilustração fiel da persistência e das diferentes formas que o orientalismo ganhou no século XX, seria a criação do “Festival Amazonas de Ópera”, iniciado em 1997 na cidade de Manaus. Aqui, o discurso musical do colonialismo é centrado na Ópera. O título de uma compilação que

inclui todas as óperas encenadas neste festival no período de 1997 a 2011, “O Canto Lírico da Selva”, publicada pelo Governo do Estado do Amazonas, reitera o dualismo no qual se baseia o colonialismo: o canto lírico, forma de se cantar característica da ópera - gênero artístico teatral representante da música erudita europeia, e uma das referências musicais trazida pelos colonizadores -, traduz a “grandiosidade”, a ideia de “civilização” e uma noção de “cultura” filtrada no discurso colonial.

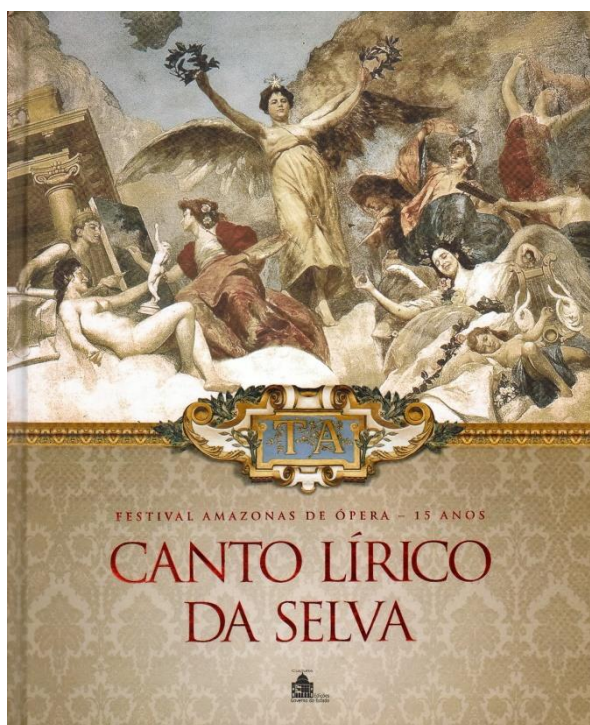


Imagem 2: Capa do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.

Reviver um passado idealizado das grandes companhias de ópera que visitavam o Amazonas no auge da economia gomífera, no final do século XIX, tem no filme “Fitzcarraldo” (1981), de Werner Herzog, uma ilustração magnífica. No referido filme, o personagem principal tinha o sonho de construir uma casa de ópera em plena selva amazônica, e o tenor lírico Enrique Caruso iria inaugurá-la<sup>4</sup>. Uma das cenas do filme pode remeter ao que seria um duelo entra a música indígena e a música erudita, que a principio parecem se

---

<sup>4</sup> “- Vou construir um teatro de ópera em Iquitos e Caruso irá inaugurá-lo. Será o melhor teatro da Selva”: Fitzcarraldo diz para o porteiro do Teatro Amazonas no início do filme, quando da apresentação de Enrique Caruso. O personagem não possuía ingressos e solicitava para entrar acompanhado de Molly, sua amante.

harmonizar, embora a música erudita prevaleça, o que mostra como a música pode ser utilizada como uma forma de dominação.

Em Manaus, a ilusão de renascimento<sup>5</sup> deste tempo épico e operístico, sobretudo deste conhecimento clássico, a ópera – e tudo mais que está em torno dela: cantores líricos, coral, orquestra sinfônica – não deixa de caracterizar uma política cultural do Estado que não corresponde à modernidade musical, pois não tem a ver com os conhecimentos musicais intrínsecos à diversidade étnica desta região amazônica. Embora não seja o intuito deste trabalho nos aprofundarmos sobre a política cultural do Estado do Amazonas, torna-se cada vez mais imprescindível – onde ainda impera o senso do poder ocidental sobre o Oriente, poder aceito como natural e com *status* de verdade científica – uma reflexão sobre como o oficialismo do “renascimento” operístico e do “canto lírico” (em sua versão neocolonialista) sufoca as “músicas étnicas” e “populares”.

O “renascimento” enquanto política cultural de inspiração neocolonialista impõe uma retórica de idealização do passado conjugada com narrativas míticas que realçam a arquitetura monumentalista do Teatro Amazonas e de seu entorno, oficializada em 1999 pelo *Programa Manaus Belle Époque*<sup>6</sup>, subordinando as artes musicais e colocando-as numa posição complementar com incentivo à formação de corais, cujo expoente é o Coral do Amazonas, criado em 1997, mesmo ano em que se cria a Amazonas Filarmônica através de incentivo do Governo do Estado à vinda de músicos do leste europeu para comporem a referida orquestra, os quais representam grande parte de sua formação. Em reportagem<sup>7</sup> de jornal da época, o jornalista João Batista Natali escreve:

---

<sup>5</sup> O período renascentista caracterizou-se pela revalorização das referências da antiguidade clássica. Neste sentido, Benjamin considera que os gregos, pelo estágio de sua técnica, produziram valores eternos, e que “devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior” (BENJAMIN, 1987, p. 175).

<sup>6</sup> SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E TURISMO DO AMAZONAS. **Programa Manaus Belle Époque**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2000.

<sup>7</sup> Julio Medaglia reúne músicos do Brasil e do Leste europeu em orquestra de formação compacta. Amazônia ganha filarmônica própria. Natali, João Batista. “Folha Ilustrada”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de agosto de 1997. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150830.htm>

“O maestro Julio Medaglia, 59, está a ponto de concretizar, no Teatro Amazonas, algo muito próximo do sonho megalômico de Fitzcarraldo, o personagem de Werner Herzog que, em filme de 1981, idealizou plantar uma companhia prestigiosa de ópera bem no meio da floresta tropical. Medaglia está criando e dirigirá a Amazonas Filarmônica, com os primeiros ensaios já marcados para o início de setembro. Será uma formação compacta, como as que existiam no final do século 18. Terá 44 músicos, em lugar dos mais de 100 de uma grande sinfônica. Apenas 11 deles são brasileiros. Os 33 restantes foram recrutados no Uruguai e na Europa, com predominância de 13 originários da Belarus e 10 da Bulgária. A orquestra de tamanho "bethoveniano" traz 31 instrumentos de corda e duplas de flautas, oboés, clarinetes e outros sopros. Será financiada pelo governo do Estado, ao custo de R\$ 2 milhões ao ano” (NATALI, 1997).

Além da consolidação do coro e da orquestra, no ano seguinte, em 1998, é criado o Corpo de Dança do Amazonas, cujas coreografias são definidoras de um padrão civilizatório que vê a música indígena como exótica. No ano 2000 é criada a Universidade do Estado do Amazonas e, com ela, o curso de música, que tem como professores alguns dos músicos do leste europeu que vieram para Manaus em decorrência da criação da Amazonas Filarmônica. Sucedem-se os recitais, os concertos para violinos e orquestras de cordas, os concertos a base de coros tradicionais, os concertos sinfônicos, os festivais de jazz e de corais, as reproduções operísticas. Há um vasto conjunto de medidas que materializam ações oficiais desta ordem.

Esta reflexão sobre as iniciativas de uma política cultural fundada nesta noção de “renascimento”<sup>8</sup>, despertou minha atenção para uma evocação do passado acrítica e superficial, que tão somente reproduz visões pré-concebidas de um neocolonialismo decadente. Ela autoriza também uma perspectiva mais abrangente do panorama musical contemporâneo. Para tanto recorri à formulação de Coriún Aharonián, professor e compositor uruguaio, especialista em educação musical. Este professor concedeu entrevista ao caderno de

---

<sup>8</sup> Para um aprofundamento desta noção consulte-se Goody, Jack- **Renascimentos-um ou muitos?** São Paulo. Editora UNESP. 2011.

cultura “Aliás” do periódico **O Estado de São Paulo** em julho de 2016, abordando esta ilusão dos renascimentos, produto dos eurocentrismos, que tem marcado festivais, colóquios, *workshops* e outros eventos nos quais as orquestras sinfônicas e/ou filarmônicas consistem num de seus eixos. Segundo João Marcos Coelho, que entrevista Aharonián, o maior de todos os festivais de música que acontecem anualmente no Brasil é o gigantesco Festival de Campos do Jordão que este ano conta com mais de 80 concertos. Para Aharonián as orquestras sinfônicas e a educação musical definiriam o modo como se “espraia há cerca de dois séculos a vida musical na América Latina”. O professor, que dirige o Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayestarán, em Montevideú, afirma que:

“A orquestra é por definição uma construção de extremo autoritarismo.” e que “O sistema de ensino tem sido arma fundamental de submissão colonial, instrumento para assegurar perpetuamente a dependência cultural dos povos da América Latina.” (AHARONIÁN, 2016).

Complementa afirmando que o **eurocentrismo** inibe tentativas de buscar iniciativas musicais próprias e criativas<sup>9</sup>. Em síntese, para Aharonián o **colonialismo musical** na América Latina aumentou significativamente nas últimas décadas: “Não se compõe mais; se copia o que é feito no Norte.” (Aharonián, 2016).

Uma outra face desta mesma política cultural incentiva o Festival Folclórico de Parintins<sup>10</sup>, que realça uma imagem colonizada dos indígenas e de suas supostas músicas, indumentárias e coreografias, numa perspectiva folclorista. A literatura indianista fundamenta esta imagem, que traduz uma visão positiva do indígena, através de músicas, danças e balé mudo, como uma pantomima ou uma mímica com expressões corporais, gestos e

---

<sup>9</sup> Cf. Coelho, João Marcos - “Notas de uma submissão”- Entrevista com Coriín Aharonián in “Aliás”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 de julho de 2016 pág.E-2.

<sup>10</sup> Festa realizada no último fim de semana do mês de junho em Parintins – AM desde 1965, data do primeiro evento.



fisionomias atribuídas folcloricamente aos indígenas. No romance brasileiro, o indianismo que prevaleceu entre as décadas de 1830 e 1860, corresponde a um subgênero literário que produz uma visão idealizada do indígena, retratado como “mítico herói nacional”, figura grandiosa, cujos atributos são exaltados como “bom selvagem”, símbolo de pureza. Junto dele, sobressaem figuras zoomorfas imensas envoltas em coloridíssimas plumagens e se avizinham de estranhas e gigantescas araras, onças, dragões, pássaros, e animais alados que demonstrariam a exotividade amazônica.



Imagem 3: Foto retirada da reportagem intitulada “rede Amazônica e Amazona Sat vão transmitir o Festival de Parintins”, de 23 de janeiro de 2013, disponível em <http://www.amazonianarede.com.br/rede-amazonica-e-amazon-sat-va-o-transmitir-o-festival-de-parintins/>





Imagem 4: Foto retirada da reportagem intitulada “Religiosidade marcou o segundo dia do Festival Folclórico de Parintins”, de 28 de junho de 2015, disponível em <http://www.ib.com.br/cultura/noticias/2015/06/28/religiosidade-marcou-o-segundo-dia-do-festival-folclorico-de-parintins/>

Artes plumárias abundantes, coreografias de gestos expandidos e exagerados, bem como letras melódicas de toadas completam a paisagem do evento, exaltando uma retumbância idílica da natureza. No decorrer do trabalho de campo foi possível verificar que os agentes sociais entrevistados descreviam uma ruptura com esta perspectiva folclorista, tanto em termos retóricos quanto no que diz respeito às performances. Assim, nas coreografias de Yrá, ao contrário do folclorismo, a dança se mostra como um movimento rítmico dos corpos, olhares, mãos e pés, os quais se distinguem dos atos triviais da vida cotidiana, assinalando que com Yrá e Pedro a música indígena é mais que um mundo de sons e acordes em equilíbrio; apontando para tensões e conflitos que marcam profundamente a vida dos povos indígenas hoje, distinguindo-a da descrição indianista, como veremos adiante.

Reiterando, portanto, o poder abrangente destes Orientalismos, procurarei levantar nos próximos tópicos deste capítulo sua influência no que se refere às músicas dos povos indígenas no Brasil, buscando apresentar os componentes envolvidos na construção das visões pré-concebidas construídas

sobre essas músicas. O uso de termos como “concepção ocidental” ou “não-ocidental”, ao longo do texto, são categorias genéricas, reproduzidas de seus próprios autores, mas que aqui são utilizadas criticamente para contraste, não tendo maior poder explicativo.

### **1.1. A abordagem bio-organicista**

Interpretações de outras culturas a partir do aspecto racial estiveram por muito tempo enraizadas no pensamento daqueles que se propunham a estudá-las. Hornbostel, etnomusicologista austríaco, considerava que havia uma facilidade em reconhecer o caráter comum dos cantos indígenas e que a dificuldade estaria em encontrar as particularidades da música de cada grupo. Esta homogeneidade que seria característica dos cantos indígenas, acreditava Hornbostel, era decorrente da raça (MENEZES BASTOS, 1995, p. 24). Aqui, “indígena” continua sendo tratado como categoria genérica e não a partir da especificidade de cada povo, atrelando a tal categoria a homogeneidade que supostamente seria característica dos cantos indígenas.

Consideramos que, além, da ideia de raça, o determinismo do meio é fator relevante para entendermos a origem das visões pré-concebidas sobre a música indígena no Brasil.

Neste sentido, Almeida (2008) nos convida a refletir de maneira crítica sobre as interpretações construídas sobre a Amazônia e, dentro delas, a de que o homem que ali habita seria uma continuação da natureza, o que resultaria em imagens como “índio ligeiro como as cordeiras” ou “perigoso como os animais selvagens”, sendo recorrente a ideia de pequenez do homem e de suas atividades face à exuberância e grandiosidade do meio físico. Intrínsecamente a estas interpretações colonialistas, a música dos povos indígenas seria também uma mera extensão da natureza.

Os indígenas, quando reproduzem a natureza através de instrumentos musicais que eles próprios construíram, estão produzindo cultura. Suas músicas não são apenas uma extensão da natureza, pois eles estão se utilizando de um instrumento para a construção da sonoridade na reprodução dos sons. Exemplos de instrumentos que ilustram esta apropriação da natureza são os apitos indígenas que reproduzem sons de pássaros. Cada apito pode

reproduzir uma ou mais espécies de pássaros, o que demonstra também um controle sobre a natureza.

As interpretações sobre a Amazônia<sup>11</sup> baseadas em uma abordagem bio-organicista colocam a natureza<sup>12</sup> como uma camisa de força e os agentes sociais, inclusive os indígenas, quando são mencionados, aparecem como menores ou insignificantes em termos demográficos, sociais e econômicos, além de serem classificados como “figuras típicas” pelo IBGE ou como tipos antropogeográficos, como propunha Eidorfe Moreira (MOREIRA 1960, p. 89, apud ALMEIDA, 2008, p. 28-29).

Quando consideramos o determinismo do meio em nossa reflexão sobre as músicas indígenas, é possível olharmos de outra forma para a questão da repetição, muitas vezes tomada como característica depreciativa das referidas músicas a partir do olhar do músico erudito. A repetição é intrínseca à relação do indígena com a natureza. Estamos diante de um mundo sonoro construído pela audição, e que reflete por vezes, na elaboração da sonoridade de seus instrumentos, a imitação dos sons do rio, das cachoeiras, do vento, da chuva, dos animais na mata, sons cujo caráter repetitivo lhe é intrínseco. Sob este ponto de vista, a repetição pode sugerir uma ação afirmativa de um modo de existir.

Além do determinismo do meio, que sugere a pequenez do homem e de suas atividades face à exuberância e grandiosidade do meio físico, o colonialismo, por seu caráter homogeneizante tornou por séculos os agentes

---

<sup>11</sup> Embora Almeida (2008) faça uma crítica aos esquemas interpretativos em relação à Amazônia, a imagem do indígena vinculado à natureza e ao território da aldeia é algo que, de um modo geral, impera no senso-comum sobre o indígena no Brasil. Sobre isso, Coelho (2004, p. 156) observa que a sociedade brasileira parece negar o indígena cuja figura não corresponda a uma determinada invenção romântica. Essa invenção romântica está ligada a um indianismo, que nas décadas de 1830-1860 influenciou a literatura, pintura, a música, as artes de maneira geral.

<sup>12</sup> Almeida (2008, p. 64-65) ressalta que a ênfase dada à natureza como elemento central das interpretações sobre a Amazônia gerou o que este autor denominou de biologismos, geografismos e dualismos que devem ser submetidos à crítica já que ainda se encontram inscritos nas explicações eruditas. O biologismo entende a questão ambiental como sendo sem sujeito, priorizando a descrição de ecossistemas e classificando-os apenas por biomas. Esta concepção é a que prevalece no discurso ambientalista. O geografismo, por sua vez, representa a importância dada ao quadro natural e às suas imagens hiperbolizadas que acabam por gerar a ideia de isolamento e de grandes distancias, além da ideia de Amazônia como “paraíso perdido” cunhada por Euclides da Cunha (2000) ou como “inferno verde”. Por fim, os dualismos que pretendem explicar tudo a partir das oposições entre natureza e cultura, entre tradicional e moderno, assim como entre o extrativismo de base familiar e a *plantation*. A oposição entre tradição e mudança, ou entre tradição e desenvolvimento gerou a associação de “tradição” à ideia de subdesenvolvimento e atraso.

sociais invisíveis, bem como suas formas de expressão artística, o que inclui suas músicas. Se formos olhar para a música no período colonial no que diz respeito aos povos indígenas, esta era utilizada como um dos principais instrumentos catequéticos de dominação, já que uma das estratégias de conversão das missões era a utilização de hinos religiosos entoados na língua do povo a ser convertido. Quanto a isso, o já citado Gallet (1928 apud PEREIRA, 2011, p. 581) subdivide os povos indígenas entre “índios da descoberta”, que seriam aqueles dos séculos XVI e XVII, e o “indígena descoberto recentemente”, nos séculos XIX e XX. Os primeiros, já na virada do século XVI para o XVII teriam suas músicas destruídas em decorrência do processo missionário jesuítico. Para este autor, o indígena sendo bem adaptável, facilmente abandonaria seus costumes e tradições para adotar os do colonizador. Uma musicalidade indígena supostamente “intacta” seria encontrada, portanto, apenas entre os indígenas recém-contatados, a qual, pelo perigo de seu “contágio e futuro desaparecimento”, teria de ser registrada às pressas.

A ruptura com o modelo teológico de colonização se dá em 1750 com a governação pombalina e, de acordo com Almeida (2008), é apenas entre 1985 e 1988, em decorrência do aumento dos conflitos sociais e com a Constituição Federal (1988), que vemos emergir a ideia de um Estado pluriétnico, o que tornou possível que estes povos passassem a reverter a situação de mobilização e passividade do sujeito biologizado, tornando-se sujeitos sociais que, conscientes de sua cultura e de seu saber, transformaram os mesmos em expressão política e de afirmação identitária, encontrando na música um elemento de expressão cultural e de luta política.

O reconhecimento de um Brasil pluriétnico é muito recente, e o que se constata é a crescente formação de grupos musicais indígenas como uma forma destes povos mostrarem suas músicas para o mundo e, mais do que isso, como recurso de expressão identitária que visa o reconhecimento de outras formas de ser e estar no mundo. Hoje, principalmente através de uma autonomia de expressão com a gravação de CDs, produção audiovisual e divulgação pela internet, estes povos revelam como pensam, desenvolvem e produzem suas músicas e suas demais práticas artísticas.

### 1.1.1. “Arte por metamorfose”

Outro fator que consideramos relevante na construção das pré-noções a respeito das músicas dos povos indígenas é, como denomina Sally Price (2000), a concepção ocidental sobre a arte “primitiva”. A partir de uma perspectiva etnocêntrica, os artefatos criados pelos povos “primitivos” só chegariam ao status de objeto de arte com sua chegada à Europa, pois os próprios “artistas primitivos” e os antropólogos ligados a eles não estariam atentos às distinções estéticas que definiriam a “verdadeira” arte.

Segundo a autora, a “arte primitiva” estaria enquadrada na categoria de “arte por metamorfose”, já que “na realidade construída por homens e mulheres do mundo sem escrita, a arte não era uma categoria linguística nem uma prática social” (MAQUET, 1986, p. 66 apud PRICE, 2000, p. 128). Em decorrência, não haveria intencionalidade artística, ou esta seria de menor importância, dando a ideia de uma arte produzida de modo mais espontâneo e menos refletido se comparada à obras de autoria ocidental (PRICE, 2000, p. 129). Mais uma vez vemos o interesse tutelar do colonizador, neste caso sob as formas de expressão artística dos povos subjugados.

Se “arte”, de acordo com Price (2000), é uma categoria exclusivamente ocidental, não podemos esperar que fosse desenvolvida da mesma forma pelos povos “primitivos”. Entretanto, autora defende que esta conclusão seja conveniente, pois dá aos ocidentais o controle sobre o julgamento estético das artes do mundo:

Exatamente do mesmo modo como considerar as artes exóticas como “anônimas” liberta os ocidentais de árdua tarefa de determinar e reconhecer a autoria individual de peças específicas, afirmações de que os primitivos não tem nenhum conceito correspondente à nossa noção de “obra de arte” dispensa-nos da necessidade de levar a sério os arcabouços estéticos indígenas. (PRICE, 2000, p. 130).

Esta autora também nos chama a atenção para a forma como a experiência da apreciação da arte destes povos é caracterizada através de expressões como “forças interiores”, “beleza simples”, “inconsciente”, “pré-

cognitiva”. Além disso, as opções de exibição para seus objetos de arte seriam: ou apresentá-los em seu contexto antropológico junto de outros objetos semelhantes e através de textos didáticos que explicassem para o público sua função e seu significado social ou religioso, ou deixar que o objeto falasse por si só, dando a ele seu próprio pedestal e apenas a indicação do continente onde foi coletado. Neste último caso, a descontextualização<sup>13</sup> ajudaria a elevar o status do objeto concedendo-lhe um lugar na elite das obras de arte que são aceitas pura e simplesmente por seu mérito estético, trazendo-lhe uma implicação de valor.

A contraposição entre a forma de exibição em exposições antropológicas e em mostras em galerias de arte evidencia a oposição entre beleza (experiências estéticas) e curiosidade social (evidência etnográfica). Ou olhamos os objetos com base em um conceito indefinido de beleza universal, discriminando o que é considerado belo do que não é, ou estamos fadados à contextualização de sua função social ou ritual. Para ir além desta oposição, Price (2000, p. 134) propõe uma terceira concepção para a qual devem ser considerados dois princípios: o primeiro seria de que o olho não está nu, mas vê a arte a partir de uma educação cultural prevalecente nos países dominantes. O segundo seria de que muitos “primitivos” também possuem um olhar discriminante a partir de suas próprias concepções estéticas, as quais são reflexos de sua educação cultural.

A partir da consideração destes dois princípios, a contextualização antropológica não mais representaria uma explicação didática e tediosa de costumes exóticos – o que supostamente afastaria de nossa apreciação a beleza dos objetos –, mas seria uma forma de expandir a experiência estética para além do olhar limitado pela cultura:

[...] frente a uma arte desconhecida, precisamos de ajuda especial, não apenas com relação ao seu ambiente social, econômico, ritual e simbólico, mas também com seus arredores estéticos – ou seja, com as ideias acerca de forma, linha, equilíbrio, cor, simetria e tudo mais que contribuiu para sua criação. (PRICE, 2000, p. 140).

---

<sup>13</sup> “A arte primitiva parece ser mais adaptável do que as artes ocidentais ao deixar-se destilar numa essência estética livre de contexto” (PRICE, 2000, P. 131).

Para Price, em síntese, o próximo passo analítico consistiria no reconhecimento e na legitimidade dos arcaísmos estéticos dentro dos quais as obras de “arte primitivas” foram criadas.

### **1.1.2. “Eles não têm teoria musical”**

Seeger (2008) observa que o período de expansão mercantil colocou os europeus em contato com uma diversidade de universos musicais e culturais, o que gerou a tentativa de organizar a diversidade de tradições musicais em padrões históricos, pela investigação da origem e desenvolvimento da música, e em padrões espaciais, pela definição de áreas musicais geograficamente ou musicalmente maiores que a comunidade descrita.

Esta organização, guiada por uma perspectiva evolucionista, resultou na premissa de que a teoria musical inexistiria nas culturas não ocidentais (orientais) e de que ela estaria presente na música ocidental do passado apenas de forma rudimentar e primitiva, de modo a sofrer uma evolução gradual em direção ao presente (AUBERT 2007, p. 272).

A perspectiva evolucionista também influenciou o desenvolvimento da etnomusicologia enquanto disciplina. O termo “etnomusicologia” passa a ser utilizado apenas a partir da década de 1950; antes disso, tudo o que se referia ao estudo das músicas não-ocidentais estava sob os cuidados da musicologia comparada que, junto com a musicologia histórica<sup>14</sup>, constituíam os dois ramos da musicologia. Na musicologia comparada, a música de outras culturas era interpretada a partir do ponto de vista da música ocidental, com o intuito de “comparar a produção tonal, especialmente os cânticos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios, com propósito etnográfico, e classificá-la, na sua diversidade, de acordo com suas características” (ADLER, 1885, p. 14 apud MENEZES BASTOS, 1995, p. 14). Ou ainda, concentrava seu esforço na investigação das estruturas de som, desconsiderando o contexto antropológico e cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 225). A musicologia seria “comparada”

---

<sup>14</sup> Para Oliveira Pinto (2001, p. 226) esta versão “histórica” da musicologia se ocupa, primordialmente, da música erudita de cunho ocidental e de suas extensões em territórios não europeus, excluindo manifestações de tradição oral e mesmo popular.

tão somente por oposição à musicologia histórica, esta com ênfase na música dos povos “civilizados” enquanto a primeira objetivaria a música dos “primitivos” ou dos povos subjugados (MENEZES BASTOS, 1995, p. 27).

Nas culturas não-ocidentais a teoria - enquanto formação consciente do som - estaria ausente, prevalecendo a imitação e a expressão involuntária da emoção (SACHS, 1937, p. 175 apud AUBERT 2007, p. 274), e isto explicaria o motivo pelo qual as músicas nestas culturas não teriam “progredido” ou “evoluído”. A teoria é assim colocada com agente propulsor, e sua ausência ou presença afetaria o produto musical.

Em contrapartida, Aubert pontua alguns autores que propuseram diferentes formas de abordagem e análise do pensamento não ocidental sobre a música, a começar por Franz Boas, grande crítico do evolucionismo e precursor da antropologia cultural. Boas, quando fala da arte primitiva (*Primitive Art*, 1927) considera que não há uma mente “primitiva” que se diferencia de uma mente civilizada, mas que todos os diferentes povos e culturas possuem uma igualdade nos processos mentais. A forma de pensar, sentir e agir de um civilizado não seria mais evoluída que determinado povo indígena, por exemplo. O que os diferencia na verdade são os acontecimentos históricos: devido ao trabalho de muitas gerações, a civilização ocidental teria um maior conhecimento do mundo objetivo e a tradição lhe estaria mais imposta devido a um maior acúmulo de conhecimento ao longo de séculos. O menor conhecimento dos povos “primitivos” sobre o mundo objetivo faria com que suas ideias sobre o mesmo fossem “inconscientes”. Neste sentido, Nettl afirma que “na música primitiva uma escala não existe na mente dos músicos nativos, e então o musicólogo precisa deduzi-la das melodias” (NETTL1956, p. 45 apud AUBERT, 2007, p. 277).

Apesar de, desde o final do século XIX, Franz Boas fazer críticas às metodologias evolucionistas, elas ainda vão imperar por mais meio século, estando presentes em estudos de Stumpf (1911) e Sachs (1933) (SEEGER. 2008. p. 246).

Na segunda metade do século XX, Alan P. Merriam, no estudo *The Anthropology of Music*, de 1964, busca aproximar o estudo da música do conhecimento antropológico, criando o que seria um subcampo da etnomusicologia, a antropologia da música. Dando ênfase ao papel da música



na cultura, Merriam distinguiu e priorizou os conceitos vinculados à antropologia em detrimento das noções de teoria musical ligadas à musicologia. Para ele a música enquanto produto do homem tem uma estrutura que não pode ser considerada em si mesma, separada do comportamento daquele que a produz:

Nossos interesses aqui não estão voltados para as distinções que as pessoas possam fazer entre terças maiores e menores, por exemplo, mas antes para qual é a natureza da música, como ela se encaixa na sociedade como parte dos fenômenos existentes da vida (antropologia da musica), e como ela é organizada conceitualmente pelo povo que a usa e a organiza. (MERRIAM, 1964, p. 63 apud AUBERT, 2007, p. 279).

Embora Merriam quisesse inserir a música na área da ciência social, trazendo à mesma um caráter social ao invés do caráter individual que a ideologia ocidental lhe atribuía, sua tentativa gerou o dilema etnomusicológico a partir do qual a música estaria constituída de dois planos de abordagem (MENEZES BASTOS, 1995, p. 10 e p. 38): de um lado o entendimento sobre música como uma linguagem técnica, com a consideração dos elementos tradicionais da teoria musical ocidental, diga-se, da música erudita, como intervalos, escalas, tonalidades e acordes; de outro, a ênfase nos aspectos funcionais ou metafísicos da música baseados em conceitos advindos da antropologia. Para Aubert, tal separação reproduz a ideologia individualista ocidental sobre a música, que considera que o discurso baseado na teoria musical é característico de um grupo de especialistas. Assim, a especificidade da música é colocada em contraposição à generalidade da cultura (Aubert, 2007, pp. 279-280).

Contemporâneo de Merriam, John Blacking (1976, p. 282) se interessava em ir além deste dilema etnomusicológico considerando a imbricação do campo antropológico com o musicológico, procurando relacionar “conceitos nativos” a “conceitos ocidentais”, verificando suas correspondências.

Blacking também faz críticas às abordagens evolucionistas em relação à história da música, tanto àquela em que o homem teria começado utilizando uma ou duas notas e progressivamente descoberto e adotado mais notas e

padrões sonoros, quanto àquela que busca “compreender a significação e as formas musicais através da especulação acerca das suas origens históricas em cantos de pássaros, gritos de acasalamento, e em inúmeras outras reações dum mítico homem “primitivo” em seu ambiente” (BLACKING, 1976, p. 38). Este autor considera ambas as abordagens inúteis, justamente porque nunca se poderá prová-las.

Em relação à música de um passado distante, o que conhecemos limita-se ao que as classes dominantes optaram por reconhecer e registrar, e isso não significa que não houveram músicas boas produzidas pelas pessoas comuns. Também não é possível pensarmos que certos estilos musicais contemporâneos, devido a uma aparente simplicidade, representam uma “etapa anterior” na história da música do mundo (BLACKING, 1976, p. 39):

Se quisermos encontrar os princípios básicos de organização que afetam a formação dos padrões musicais, devemos olhar para além das convenções culturais de quaisquer século ou sociedade, na direção das situações sociais nas quais se os aplica e às quais eles se referem. (BLACKING, 1976, pp. 47-48).

Dessa forma, Blacking defende que as diferenças entre as músicas de culturas distintas podem ser sociais, e não musicais. Na sociedade ocidental apenas um número finito de pessoas pode ser musical: se a música inglesa pode parecer ser mais complexa e um número restrito de pessoas a prática, é por consequência da divisão social do trabalho na sociedade e de uma tradição tecnológica cumulativa (1976, p. 61):

Se os brancos da África do Sul parecem tocar melhor que os negros, ou se os ricos e a elite dum país parecem tocar melhor que os pobres ou as massas não é porque eles ou seus pais são mais inteligentes ou têm uma herança cultural mais rica: é porque a sua sociedade se organiza de maneira a permiti-los ter oportunidades melhores de desenvolver o seu potencial humano e, conseqüentemente, a sua organização cognitiva. (BLACKING, 1976, p. 64).

Quando consideramos que todos possuem competência musical, a questão da complexidade musical torna-se irrelevante, permitindo que a sua eficácia funcional se sobressaia. Como exemplifica Blacking (Ibid., p. 25), de

que valeria ser o maior pianista do mundo se ninguém quisesse ouvir? De que valeria o homem empregar e inventar novos sons apenas pelo seu valor intrínseco? As funções e a importância da música na sociedade, bem como seus efeitos diferenciais nas pessoas, podem ser fatores essenciais no crescimento ou na atrofia, na inibição ou na promoção das habilidades musicais, além de influenciarem na escolha cultural de conceitos e materiais com os quais se compõe música.

Ao longo do desenvolvimento da etnomusicologia, outra questão que surge em relação à “falta” de teoria musical entre os povos “primitivos” se refere à “falta” de habilidade destes povos de verbalizarem ou teorizarem sobre suas músicas em outro idioma que não fosse sua língua nativa. Além disso, os próprios intérpretes teriam a dificuldade de se expressarem tanto em sua própria língua como no inglês (AUBERT, 2007, p. 284).

É a partir de tais preocupações que, na década de 1970, o foco passa a ser a importância da língua para a mediação do pensamento. A partir da língua se chegaria ao pensamento para a compreensão de uma cultura, e negligenciar a correspondência entre os dois seria cair no etnocentrismo. Dessa forma, a etnomusicologia vai buscar fundamentos na antropologia cognitiva, campo disciplinar ainda em emergência e proveniente da associação entre antropologia e linguística (Ibid., p. 285).

A centralidade na verbalização do pensamento sobre música e sobre como estes povos pensam a respeito das estruturas formais e estéticas de suas expressões artísticas traz para o campo da etnomusicologia uma outra perspectiva, a de “pensar como um indígena” (POWERS, 1970, p.70 apud AUBERT, 2007, p. 285). É assim que o debate entre as perspectivasêmica e ética passar a delinear as formas de abordagem dos estudos etnomusicológicos: ou o pesquisador adota o ponto de vista do pesquisado sobre suas músicas, desconsiderando suas próprias [do pesquisador] categorias em relação à música; ou opta por analisar a música de outros povos a partir das regras e convenções do sistema musical no qual ele [o pesquisador] está inserido. Se anteriormente a oposição de dava entre uma perspectiva antropológica e outra musicológica, aqui a dicotomia ainda

persiste, mas agora caracterizada pela oposição entre uma abordagem êmica e uma abordagem ética.

### **1.1.3. Por uma perspectiva integradora**

No final da década de 1970, a ênfase na antropologia cognitiva e junto dela a perspectiva exclusivamente êmica se esvaem: na linguística, campo em que a antropologia cognitiva se inspira, a língua está dissociada de seu contexto comunicativo e, além disso, a crítica recai sobre tentativa de obter significados fixos a partir da língua, embora esta seja um código móvel e abstrato (AUBERT, 2007, p. 294).

Trata-se agora de combinar as visões êmica e ética, relacionando as categorias dos “nativos” com as do pesquisador. Nesta direção, o trabalho de Charles Keil, “Tiv Song” (1979 apud AUBERT, 2007, p. 290), torna-se inovador, pois outra forma de abordagem do objeto passa a ganhar destaque: a busca do entendimento do significado da música como um sistema expressivo que está articulado a situações específicas, e não em função de uma gramática musical que estaria acima da vida social.

Nesta linha de pensamento, consideramos importante para o direcionamento deste trabalho autores e seus respectivos estudos cuja forma de abordagem é correspondente à de Keil (1979). O primeiro deles é Steven Feld (1990), em “Som e Sentimento: pássaros, lamentos, poética e canção na expressão Kaluli”, para o qual é importante enfatizar a dimensão dos significados em seus contextos sociais particulares, nas performances em que são ativados, sejam elas rituais ou não. O segundo é John Blacking (1976, p. 48) em “Quão Musical é o Homem?” que considera que devemos olhar na direção das situações sociais nas quais as músicas se aplicam e às quais elas se referem se quisermos encontrar os princípios básicos de organização que afetam a formação dos padrões musicais. E Seeger (1987), que considera que o “pensar nativo” sobre música deve ser integrado como uma dimensão do processo de estruturação social, sendo tanto parte ativa quanto reflexo deste processo.

Além de a música estar referida a situações específicas, Feld (1990, p. 163) defende que “onde quer que haja música, há algum tipo de teoria

subjacente à sua produção e ao seu significado”, sendo que a música também pode levar à construção de sentido e comportamento, e não apenas o contrário, os conceitos (teoria) produzindo música, como defendia Alan Merriam (AUBERT, 2007, p. 296).

Também trazendo outra perspectiva para além da que preconizava Merriam com sua antropologia da música, a qual buscava entender a música na cultura, Seeger (2008) propõe uma **antropologia musical** e uma **etnografia da música**. Este autor dá ênfase à diferenciação que deve ser feita entre uma antropologia da música e uma etnografia da música. A primeira é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, enquanto a segunda corresponde a uma abordagem descritiva da música, com a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música, ou seja, mais do que a transcrição dos sons, é o “registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados, como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 2008, p. 239).

As descrições dos eventos de performance musical, sejam elas descrições mais detalhadas ou gerais, baseadas em uma experiência pessoal ou trabalho de campo, constituem a base da etnografia da música. Como observa Piedade:

A etnografia não pode deixar de lado os músicos e outros agentes que fazem parte do fato social a ser descrito. Toda esta investigação, a experiência de campo, as observações, os questionamentos, as entrevistas, as categorias nativas, tudo o que se pode perceber que está envolvido na performance musical constitui a etnografia da música. (PIEADADE, 2008, p. 234).

Assim, na antropologia musical de Seeger, a vida social é estudada como performance e como esta cria diferentes aspectos da vida cultural e social. A música é entendida como parte da construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais e não apenas como componente de uma matriz social e cultural preexistente (AUBERT, 2007, p. 299).

Uma descrição de uma performance musical representa apenas uma perspectiva possível, uma visão sobre o objeto dentro da amplitude de questões

que ele pode suscitar. Como o olhar é próprio de cada sujeito, a etnografia será constituída de uma descrição marcada pela subjetividade do pesquisador, bem como pela área de sua formação, por seu recorte teórico, por seu orientador. A grande gama de temas para pesquisa que envolve a música nos mostra que cada estudo realizado somente pode revelar um aspecto da totalidade, e embora as perspectivas tenham diferenças e divergências quanto ao método e ao que querem observar, o que as integra é a busca pela compreensão da música em sua totalidade, no intuito de revelar o objeto em suas várias faces (PIEADADE, 2008, p. 234-235).

Seeger considera que de todos os escritores, seu avô, Charles Seeger, foi quem conseguiu argumentar de maneira mais clara pela multiplicidade de abordagens da música e da musicologia. Enquanto Merriam dividiu o campo entre as abordagens antropológica e musicológica, Charles Seeger, através de um diagrama complexo, o qual chamou de “sinopse dos recursos do processo musicológico”, demonstrou as várias influências na música listando 20 campos que poderiam estar envolvidos na análise de eventos musicais, os quais vão desde aspectos físicos até influências históricas da tradição. Esta sinopse seria como um mapa que representaria os vários caminhos possíveis ou linhas de investigação que poderiam ser adotadas, revelando as inúmeras possibilidades de abordagem que foram utilizadas em pesquisas realizadas ou que podem ser abordadas em novas pesquisas. (SEEGER, 2008, p. 241).

Como considerava Charles Seeger, a diversidade de questões para entender a música é necessária e aponta para a criação de uma etnomusicologia adequada, ou uma musicologia, pois esta não pode ser sinônimo de apenas uma perspectiva, a da musicologia histórica ou, como criticava Blacking (1976), de uma musicologia étnica. Para este autor, o termo “etnomusicologia” seria inadequado, pois qualquer olhar musicológico carrega o *ethnos* do autor e do objeto. Assim, a verdadeira musicologia deveria ser etnomusicológica. Charles nos propõe um projeto musicológico maior, onde a diversidade de olhares sobre a música levaria a uma compreensão global da mesma (SEEGER, 2008, p. 243; PIEADADE, 2008, p. 235).

Em vias de concluirmos este primeiro momento de nosso trabalho, buscaremos ao longo de seu desenvolvimento entender a formação dos grupos musicais na Aldeia Inhãa-bé como reflexo e, ao mesmo tempo, aplicados a

uma situação específica, nos utilizando da etnografia da música para a abordagem das performances do grupo musical Kuiá.

## 1.2. A música indígena no mercado musical

Coelho (2004, p. 151) nos chama a atenção para a crescente demanda dos grupos musicais indígenas pela sua inserção no mercado musical no que tange à produção e venda de CD's e apresentações. Esta busca pela inserção nos circuitos mercantis de bens simbólicos faz parte de um movimento mais amplo de apropriação das técnicas de registro fonográfico, fotográfico e audiovisual, o que aponta para a construção e disseminação de imagens mais próximas daquelas que os povos indígenas têm de si mesmos. A partir da visão que tem de si mesmos é que será possível transformar a herança de imagens, que são, em sua grande maioria, produto de um período colonial, e ainda hoje se mostram presentes e são veiculadas pelos meios de comunicação (LIMA, 2014, p. 10).

Quando iniciei a pesquisa sobre os grupos musicais indígenas fui buscar na internet o que havia de conteúdo a respeito da produção de músicas indígenas no Brasil. Uma de minhas principais fontes de pesquisa foi a Rádio Yandê<sup>15</sup> – radio indígena *online*, considerada a primeira radio *web* de cultura indígena do Brasil. Neste sitio encontrei algumas reportagens, áudios e vídeos a respeito de diversos grupos musicais indígenas em território nacional.

A existência da rádio representa mais um instrumento para a quebra da invisibilidade e revela a crescente autonomia dos povos indígenas para criar e disseminar conteúdos, bem como para obter informações. Oliveira (2014, p. 11) observa que antes da popularização da internet, a distribuição da informação se dava de maneira hierarquizada, a partir de uma grande emissora, publica ou privada, ou a partir de importantes estúdios de cinema, que representavam formas homogeneizadoras de pensamento distribuídas de forma massiva, visando estabelecer o discurso liberal e consumista e reduzindo o universo de questionamento do espectador. Embora as grandes corporações ainda dominem os maiores fluxos de tráfego pela internet, os benefícios das

---

<sup>15</sup> [www.radioyande.com](http://www.radioyande.com)

tecnologias digitais proporcionam uma outra qualidade de comunicação caracterizada pela horizontalidade e por uma maior inclusão, dando espaço a indivíduos e pequenas organizações.

Em relação à música, a rádio Yandê representa um meio de congregar e divulgar os diversos grupos musicais indígenas que atuam no Brasil, como é exemplo o grupo Kahetê Zerê Henã composto por indígenas Haliti-Paresi, no Mato Grosso. Também neste estado, no município de Barra do Bugres, o povo Umutina busca resgatar a cultura tradicional através do sertanejo indígena. Em Matogrosso do Sul temos o grupo de rap Guarani Kaiowa. No alto Solimões, o grupo Eware, composto por Tikunas. No Espírito Santo, a banda Kaymuan do povo Tupiniquim que leva o estilo congo capixaba. Na Bahia, os Tohantes do povo Tupinambá de Olivença. No Maranhão, a banda de forró de indígenas Guajajara “Revelação da Tribo”. Em Alagoas, o grupo Sabuká do povo Kariri Xocó de Alagoas. Em Minas Gerais, município de São João das Missões, o povo Xakriabá. Os Fulni-ô em Pernambuco. Os Guarani dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Santa Catarina. Matarezio ressalta que entre os Tikuna existem inúmeros grupos musicais dedicados à música gospel, à cumbia, ao technobrega e ao forró, dentre outros gêneros (MATAREZIO, 2015, p. 269).

Em Manaus são alguns os grupos musicais que atuam na cidade, como o Wotchimaücu, formado por indígenas do povo Tikuna que vivem em comunidade de nome homônimo no bairro Cidade de Deus; o grupo Waikiru, formado por Sateré Mawé; o grupo Aycunã, formado por Tikuna e Sateré-Mawé; o grupo Kuiá, formado pelas crianças Sateré-Mawé e Tikuna da Aldeia Inhãa-bé; e grupos do povo Tukano e Dessana.

Além da formação dos grupos, é importante ressaltarmos a visibilidade dada a alguns cantores indígenas na divulgação de seus trabalhos, como é exemplo o cantor Márcio Tserehité Tsererãire do povo Xavante da Aldeia Belém, TI Pimentel Barbosa, município de Caravana, Vale do Araguaia - MT; o cantor Shaneihu Yawanawa do povo Yawanawá, estado do Acre; Gean Ramos, cantor do povo Pankararu de Brejo dos Padres, Pernambuco; Edvan Guajajara, do Maranhão; Lappa Yawalapiti, cantor de reggae xinguano do Povo Yawalapiti, Mato Grosso; Waky Cícero Pontes, da reserva Thá-Fene (Semente Viva) na Bahia; Kanátyo Pataxó, educador e cantor indígena do povo Pataxó, Netinho Tikuna, do Alto Solimões, Amazonas; a cantora Kambeba Marcia



Wayana e as cantoras Tikuna, Weena Miguel, Djuena Tikuna, Cláudia Tikuna, Yrá.

A maioria dos grupos e cantores mencionados já tiveram a oportunidade de gravar músicas e CD's, como são exemplos os Guarani, que produziram o cd Ñande Rekó Arandu – “Memória Viva Guarani” (Fonseca de Oliveira 1998), gravado na aldeia Jaexaá Porã, em Ubatuba, litoral de São Paulo, em 1998, com músicos das aldeias Rio Silveira (São Sebastião-SP), Sapucaí (Angra dos Reis- RJ), Morro da Saudade (Parelheiros-SP) e Jaexaá Porã (Ubatuba-SP), e também o CD Mborai Marae'y – “Cantos Sagrados” (Tombini, 2000) gravado por músicos das aldeias de Morro dos Cavalos e Massiambú, litoral de Santa Catarina, em 2000 (Coelho, 2004, p. 151). Consistem em exemplos também o CD Magüta arü wuyaegü – cantos Tikuna, promovido pelo Museu Nacional no ano de 2004; e o CD Xakriabá gravado pelos indígenas Kraxiabá de Minas Gerais.

Em Manaus os grupos também tiveram seus trabalhos registrados em CD, como é o caso do CD União dos povos, lançado em 2003 pela COIAB - Coordenação das Organizações indígenas da Amazônia Brasileira, reunindo canções dos povos Tukano e Tariano, Alto Rio Negro, Sateré-Mawé do baixo Rio Negro e Tikuna do Alto Solimões. Este foi o primeiro CD de música indígena lançado em Manaus. Em 2005, o grupo Wotchmaücu gravou 12 canções em CD de mesmo nome. Em 2007, os grupos musicais que se apresentavam na extinta feira Pukaá se reuniram e, com apoio da secretaria municipal de cultura, gravaram um CD “Cantos Indígenas”.

Coelho (2004) observa que os CDS são direcionados a um público amplo e geralmente são realizados a partir de cooperações tanto com representantes no meio acadêmico, como antropólogos e etnomusicólogos, como por produtores musicais e profissionais mais ligados ao mercado musical e interessados e demandantes das culturas indígenas.

As músicas indígenas no mercado fonográfico suscitam reflexões a respeito dos direitos autorais. Baptista (2004, p. 9) nos chama atenção para o fato de que quando falamos sobre direitos de povos indígenas, nos referimos a direitos coletivos, o que não se encaixa na concepção de direito autoral, estruturado para proteger direitos individuais sobre obras de caráter estético, de forma a garantir que o autor/criador tenha o direito de decidir sobre as

formas de utilização da obra, de protegê-la contra abusos de terceiros e de ter sempre o reconhecimento como sendo seu legítimo autor.

Alguns aspectos da cultura e das artes indígenas advêm de uma criação coletiva, não tendo um autor ou um conjunto de autores imediatamente identificáveis. Neste caso, sua autoria é produto de sucessivas recriações individuais que, embora apresentem pequenas variações, seguem um padrão transmitido ao longo de gerações. Embora um artesão seja individualmente responsável por, por exemplo, trançar determinada sílaba gráfica, a concepção artística e estética daquela obra não advêm de sua criatividade individual, sendo ele um reproduzidor de um acervo cultural pertencente à determinada etnia e que é compartilhado por seus membros (BAPTISTA, 2004, pp. 17-18).

Pelo fato da lei de direito autoral não contemplar casos de direito autoral coletivo e, conseqüentemente, não reconhecer exatamente os autores da obra, a lei diz que este caso se trataria de autoria anônima. Outra interpretação equivocada em relação aos povos indígenas é considerar suas obras artísticas como folclore, já que nesta categoria o autor seria desconhecido. Considerar que a autoria de uma obra é desconhecida ou anônima é permitir que esta seja de domínio público, podendo ser utilizada por qualquer pessoa sem a necessidade de autorização de ninguém e sem qualquer tipo de remuneração (BAPTISTA, 2004, p. 19).

Embora as criações artísticas indígenas sejam associadas a um patrimônio cultural coletivo, nem toda obra indígena é coletiva, como acontece, por exemplo, em relação à música: muitas das músicas indígenas gravadas em CD possuem autoria conhecida. Além disso, há situações onde mesmo uma obra sendo de autoria individual, ela é incorporada pelo grupo na qual está inserida, tornando-se manifestação coletiva e sendo reconhecida pelo próprio autor como uma obra coletiva. Parte do repertório realizado pelo grupo Kuiá em suas apresentações tem autoria conhecida, com músicas passadas de uma geração a outra, e reconhecidas por seus membros como pertencentes ao patrimônio imaterial coletivo do grupo. Exemplo disso é a canção “Mara’á canandé” de autoria de Yrá, realizada pelo grupo Kuiá em suas apresentações e gravada primeiramente pela cantora em 2007 no CD “Cantos Indígenas”, já citado anteriormente, e também interpretada e gravada por outras cantoras, como Djuena Tikuna e Weena Miguel, e pela cantora não indígena Márcia

Siqueira, que a gravou como introdução a uma das canções que compõem o show “Meus quintais” da cantora Maria Bethânia. Também podemos citar a canção “Farinhada”, que é cantada em diferentes comunidades étnicas, como as que são formadas por quilombolas e ribeirinhos, e foi traduzida para a língua Sateré para ser cantada pelo grupo Inhãa-bé Curim em suas apresentações.

Este panorama nos permite visualizar que existem noções distintas em relação à autoria, e esta distinção ainda não se encontra devidamente contemplada na lei de direitos autorais, a qual está baseada em um ideal de artista<sup>16</sup> que foi construído a partir da música erudita ao longo dos dois últimos séculos. Além disso, indica que estes povos vivem um processo de patrimonialização que está em curso.

### **1.2.1. A formação dos grupos musicais indígenas em Manaus**

Manaus é uma das metrópoles brasileiras com maior população de indígenas vivendo em perímetro urbano. No entanto, não se tem um censo preciso do número de indígenas que nela habitam, e revelar tais dados implicaria na urgência de políticas públicas específicas para estes povos (GOMES & BRUNO, 2009, p. 141). A falta de um rigor censitário aponta para o risco destes indígenas serem tratados como “pobreza exótica” nos grandes centros urbanos. Aliás, “ser classificado como ‘pobre’ ou ‘excluído’ numa sociedade autoritária e de fundamentos escravistas implica em ser privado do

---

<sup>16</sup> Fubini (2003) nos mostra que a música era tratada de forma separada e diferenciada das outras artes por ser considerada uma forma de expressão inferior em relação à poesia, ao teatro, à arquitetura, à escultura, à pintura. Isso deveu-se, em grande parte, à ausência de consciência da historicidade na música e ao alto grau de especialização exigido ao músico. A música, até muito recentemente, não vivia muito além da sua primeira execução, na maioria dos casos sob direção do próprio compositor. Não havia a preocupação com o problema da posteridade, e conseqüentemente, com o aperfeiçoamento da notação. Além disso, a música em si mesma (música instrumental) assumiu, por muitos séculos, uma função artística marginal em relação à música cantada, à poesia. Desde a antiguidade grega e ao longo da idade média até o renascimento, a execução musical era considerada uma atividade servil e indigna de um homem livre e culto, vista como uma atividade manual sem implicações intelectuais. Por outro lado, tinha-se a valorização de uma história do pensamento musical que se referia a música das esferas celestes: inaudível, intangível e pensada para o filósofo. A marginalidade histórica da música em relação às outras artes e a marginalidade da execução musical em relação à abordagem teórica, metafísica e filosófica da mesma são correspondentes à marginalidade social do músico. É apenas no final do século XVIII com Mozart e Haydn, que os músicos começam a se rebelar contra a condição de serviçais nos palácios da nobreza, época em que começamos a visualizar o aparecimento e o desenvolvimento do pensamento idealista, a partir do qual o valor estético se tornou um valor autônomo, digno de consideração à parte.

controle de sua própria representação e de sua identidade coletiva”, sendo submetido aos mecanismos gerais das políticas que privilegiam a iniciativa individual em detrimento do grupo ou da etnia (ALMEIDA, 2009, p. 14).

A política indigenista, que foca suas atenções nas aldeias e entende que estas se encontram apenas em área rural, contribui também para a manutenção de visões estigmatizantes que reforçam a ideia de aculturação, segundo a qual o indígena que vive em áreas urbanas vai, progressivamente, abandonando sua cultura, sua identidade e embranquecendo-se (BAINES, 2001), devido à passagem de relações primárias e orientadas por laços de parentesco em comunidades relativamente fechadas, para a situação de isolamento individual na cidade (ALMEIDA, 2009, p. 20). Além disso, os valores e formas de comportamento do indígena afetariam sua adaptação econômica e social no meio urbano. Estas interpretações, que buscam identificar traços culturais genuínos, consideram que os povos indígenas no Brasil estariam passando por uma desestruturação devido à expansão urbana e ao decréscimo da população nas terras tradicionalmente ocupadas, o que evidenciaria a dissolução de grupos étnicos e a dispersão de seus membros (ALMEIDA, 2009, p. 20).

A origem de interpretações baseadas na ideia de aculturação encontra fundamento em uma noção primordialista de etnicidade que “predefine os indivíduos através de laços de sangue, religião, linguagem, região e costumes” [...] e enfatiza a crença no caráter estático e uniforme e nas origens “ancestrais” das comunidades étnicas. O primordialismo, que tem no essencialismo suas bases, reduz os que se auto-definem como indígenas nas cidades à imobilização de um passado mítico idealizado, defendendo que estes perderam seus traços culturais essenciais e se recusando a considerar a configuração étnica que estão construindo no presente (Ibid., p. 27). Estas interpretações assimilacionistas:

Reproduzem, em certa medida, um padrão cultural da sociedade colonial, que impunha aos diversos povos escravizados que abandonassem suas identidades étnicas, suas territorialidades específicas, suas formas intrínsecas de usar os recursos naturais e se “aculturassem”. As proibições pombalinas de uso das línguas indígenas, as condenações religiosas à poligamia

e as exigências de adaptação aos padrões “civilizatórios” metropolitanos demonstram que a coerção foi um mecanismo de dominação decisivo. (ALMEIDA, 2009, p. 21).

Com a recusa da dinâmica da identidade étnica e do reconhecimento de que as pessoas podem assumir diversos papéis sociais e várias identidades, a situação dos indígenas na cidade se agrava, pois estes são questionados quanto à legitimidade de sua auto-definição e quanto ao seu reconhecimento jurídico-formal, dando margem para que sejam vistos como expressões residuais e como grupos sociais que perderam sua identidade, ao que corresponderia dizer que perderam seus direitos étnicos (Ibid., pp. 27-28).

A perda de direitos étnicos é evidenciada pela imprensa periódica que registra os problemas de proteção às expressões culturais e a falta de garantia de direitos territoriais e de moradia por parte dos órgãos oficiais. As aldeias ou comunidades indígenas geralmente são construídas em áreas de risco e sujeitas a acidentes naturais, como barrancos e áreas de palafitas suscetíveis de alagação, e cujo acesso a serviços básicos é precário. Além disso, ocupações coletivas de terrenos vagos são registradas e classificadas pelas fontes jornalísticas como “invasões”, as quais frequentemente resultam em despejos forçados a partir de decisões judiciais e mediante violência policial. (Ibid., p. 24).

Em contraposição, as diferentes etnias presentes em Manaus se agrupam e se mobilizam politicamente, resultando na criação de associações indígenas que são vividas como fatores de persistência cultural e como instrumento para categorizarem-se a si mesmos e para reivindicarem o reconhecimento de sua identidade étnica, seja na aldeia ou na cidade.

Aliadas ao papel das associações, as manifestações artísticas, como a música, a dança e o artesanato, se apresentam como mecanismos de afirmação e visualização da presença destes povos na cidade. Como enfatiza Almeida (Ibid, p. 22), estas expressões culturais reavivam gestos e técnicas que denotam saberes tradicionais marcantes na vida cotidiana das cidades amazônicas. Neste sentido, a Feira indígena “PúKaa – Mãos da Mata” foi um importante espaço social de afirmação das tradições culturais dos povos indígenas em Manaus. Criada por iniciativa das associações indígenas, a feira

existiu entre os anos de 2005 e 2008 e era realizada no segundo final de semana do mês, iniciando na sexta-feira e permanecendo até domingo na Praça da Saudade, centro da cidade, com apoio da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico Local – SEMDEL. Os 17 grupos étnicos que dela participavam – dentre os quais estavam os Apurinã, Arapaso, Baniwa, Baré, Desano, Kambeba, Kokama, Marubo, Munduruku, Sateré-Mawé, Tariano, Tikuna, Tuiuka, Tukano, Wanano, Wai-Wai – encontravam ali um lugar onde podiam comercializar seus artesanatos, comidas e bebidas tradicionais, apresentar suas músicas e a representação de seus rituais. Além de um espaço que garantia a comercialização de seus produtos, a feira simbolizava o lugar de socialização, o lugar da festa e do encontro entre diferentes povos e culturas (GOMES & BRUNO, 2009, p. 151).

Por ser também o espaço social onde os grupos podiam apresentar suas manifestações artísticas, além da comercialização de seus produtos, a realização da feira impulsionou a criação e o desenvolvimento de muitos grupos musicais indígenas. Pedro Ramaw, liderança da Aldeia Inhãa-bé, e fundador do grupo musical Kuiá junto de sua esposa Yrá, me explica que a maioria dos grupos musicais começaram a surgir para se apresentarem na Feira Pukaá:

“Na época que os grupos indígenas começaram a surgir foi para fazer uma apresentação numa feira de artesanato que chamava Pukaá [...]. Então houve uma necessidade dos grupos se manifestarem, as comunidades já existiam né, o Inhãa-bé existia, Yapyre-Hyt, Wotchimaücu, Baiaruá, Waikiru, os Mawé, todos existiam, mas não tinham essa ideia de como sair um grupo da aldeia pra fazer alguma apresentação. Eu penso que dentro da comunidade eles faziam as atividades deles, mas o interesse foi maior de montar grupo e escolher quem tinha o dom de cantar pra se apresentar nessa feira. Daí todo mundo se mobilizou, até porque a secretaria iria dar apoio, em contrapartida ela iria propor um cachê, um valor “x”, pra eles se organizarem e fazer uma boa apresentação. Seria pago a apresentação dentro dessa feira pros grupos. Então da comunidade saía um grupo de cantores, um grupo de teatro, um grupo de artesões, um grupo de escritores. Algumas aldeias levaram toda essa qualidade pra essa feira, e nós não fomos diferentes. Nós montamos nosso

grupo Aycunã, montamos nosso grupo Inhãa-bé Curim, que era da minha mãe e das minhas irmãs, então surgiu dois grupos dentro da aldeia Inhãa-bé para se apresentar na feira. E aí foi estimulando outros grupos a se organizarem para também fazerem sua apresentação. Foi assim surgindo através dessa ideia de fazer apresentação, como mostrar o seu potencial através da música” (PEDRO HAMAW, liderança da Aldeia Inhãa-bé, abril de 2015).

Junto aos grupos da Aldeia Inhãa-bé, Inhãa-bé-Curim e Aycunã, citados na fala de Pedro, se apresentavam na feira os grupos Wotchmaücu, Bayaroá, Miraigara, Magüta, Kokama, Munduruku, Waranã-Mepyt, Mihehu, Mipinuncury e Waikihu. Em 2007, estes grupos se uniram e produziram um CD com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura o que dá ensejo a um processo de patrimonialização em curso que se refere à propriedade intelectual dos saberes produzidos por estes povos, os quais não se separam de seus processos diferenciados de territorialização.

## **CAPÍTULO II- A MÚSICA APLICADA E REFERIDA A SITUAÇÕES ESPECÍFICAS: O PROCESSO DE TERRITORIALIZAÇÃO E A TERRITORIALIDADE ESPECÍFICA DA ALDEIA INHÃA-BÉ**

Barth considera que a cultura se refere ao que é aprendido, o que corresponde pensarmos que ela é introduzida nas pessoas por meio da experiência. Ou seja, “a cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado” da própria cultura, algo que é distribuído por intermédio das pessoas (BARTH, 2005, p. 16). Não podemos pensa-la como inserida em unidades delimitadas e homogêneas em seu interior, pois as ideias que a compõe “transbordam os seus limites e se difundem de forma diferenciada” (BARTH, 2005, p. 17). Em outras palavras, ao contrario da delimitação e homogeneidade, Barth considera que a cultura está em estado de fluxo constante, pois os materiais culturais são constantemente gerados a partir das experiências das pessoas, não sendo possível considerá-los como tradições fixas no tempo e transmitidas do passado, de geração para geração.

Assim como a cultura está em estado de fluxo, a tradição é dinâmica, sendo remodelada e reinventada a cada geração, orientando-se tanto para o passado, pela influencia que este exerce sobre as ações do tempo presente, quanto para o futuro, mostrando como organizar aquilo que ainda está por vir. Dessa forma, a tradição é a linha que dá continuidade entre o passado, o presente e o futuro (HOBSBAWM & RANGER, 1997).

De acordo com Hobsbawm & Ranger (1997), temos uma tradição inventada quando os padrões sociais que sustentavam as “velhas tradições” são debilitados por rápidas e amplas transformações na sociedade, criando novos padrões, incompatíveis com as velhas tradições. Dessa maneira, entendemos que a (re) invenção da tradição se refere à sua adaptação a um novo contexto social. Embora ocorra a mudança, temos também a persistência do “antigo” e a desconsideração que se tem pelo passado é apenas relativa.

Concomitantemente, Sahlins (1990, p. 190) argumenta que os sistemas simbólicos não devem ser pensados como estáticos, e sim dinâmicos, atendendo ao curso da história para se reproduzirem, e Almeida considera que



o conceito de tradição está ligado a reivindicações contemporâneas, rompendo com a noção corrente de tempo linear (ALMEIDA, 2008, p. 98).

Barth, referindo-se ao trabalho de Maybury-Lewis, diz que os povos “indígenas são sobreviventes, em um sentido social, de populações que ocupavam a terra antes de alguns dos mais dramáticos confrontos e encontros de povos”, e que suas culturas não permaneceram em seu estado “original” (BARTH, 2005, p. 18) Vemos hoje indígenas participando de diversas atividades, se formando em cursos de graduação e pós-graduação e interagindo de diferentes formas:

Ser um indígena não significa que você possui uma cultura indígena separada. Em vez disso, provavelmente significa que em alguns momentos, em algumas ocasiões diz-se: “Essa é minha identidade étnica. Este é o grupo ao qual desejo pertencer”. Também cultivam-se alguns sinais particulares que assinalam que essa é a sua identidade. Isso certamente significa que foram aprendidas algumas coisas que mostram uma continuidade cultural da tradição das prévias gerações da população indígena (BARTH, 2005, pp. 18-19).

Fazendo uma relação com o artigo *Etnicidade e o conceito de cultura*, do referido autor, que trata da emergência de uma nova categoria étnica, a dos paquistaneses na Noruega, os indígenas que vieram de suas Terras Indígenas para Manaus o fizeram bastante conscientes das fronteiras de suas identidades. As famílias se deslocaram em busca de melhores condições de vida na cidade e na medida em que aqui viviam, aprendiam mais sobre a sociedade do não-indígena.

Oliveira (1998) utiliza em um de seus trabalhos a respeito dos “índios do nordeste” a imagem da “viagem de volta” como enunciação auto-reflexiva da experiência de indígenas que se deslocam, e explica que:

A etnicidade supõe, necessariamente, uma trajetória (que é histórica e determinada por múltiplos fatores) e uma origem (que é uma experiência primária, individual, mas que também está traduzida em saberes e narrativas aos quais vem se acoplar). O que seria próprio das identidades étnicas é que nelas a atualização histórica não anula o sentimento de referência à origem, mas até mesmo o reforça (OLIVEIRA, 1998, p. 64).

Isso significa que a “viagem de volta” não é um exercício nostálgico de retorno ao passado e desconectado do presente, pois os membros de um grupo étnico sabem que estão distantes das “origens” em termos de organização política, bem como na dimensão cultural e cognitiva, mas não deixam de reafirmar sua unidade e situar as conexões com a “origem” em planos que não podem ser atravessados ou arbitrados pelos de fora (Ibid., p. 65). Neste sentido, Cambria considera que “a terra de origem, muitas vezes, funciona como um repositório de diferenças que são seletivamente lembradas e arregimentadas nas lutas cotidianas pelo sentido e na definição de laços comuns” (CAMBRIA, 2008, p. 7).

A vinda dos Sateré Mawé da Aldeia Ponta Alegre, localizada no Rio Andirá, município de Barreirinha-AM, para residirem na cidade de Manaus remete à década de 1970. Moisés Sateré, liderança da comunidade Y’apyrehyt, conta que os Sateré tiveram a necessidade de se instalar em Manaus, pois vieram “empurrados” da Aldeia por dificuldades, principalmente alimentares:

“Dentro da aldeia existe uma cultura de que quando o índio casa com alguém ele só pode se separar quando a morte separa os dois, não pode ficar trocando de marido, vive até o final, a não ser quando um morre. Então minha avó, morreu o seu marido, e ela era muito nova, e tinha muitas filhas novas, não tinha um homem, nós éramos pequenininhos. Então ficou difícil pras pessoas ajudarem, principalmente os maridos das outras pessoas poderem levar o que eles chamam de “cutá”. “Cutá” é um pedacinho de carne que pode ser levado pro vizinho. Então não podiam levar porque senão eles falavam: “- Olha, o fulano de tal tá querendo a vizinha lá”. Então não iam, não levavam, algumas amigas que ela tinha é que levavam, as mulheres, os homens não podiam, se não dava a intenção de que estava querendo a pessoa. Ela sofreu muito com isso. Foi então que uma filha veio para Manaus trazida por uma família para estudar, depois vieram outra e outra, quando se deram conta a família toda estava em Manaus” (Moisés, liderança da aldeia Y’apyrehyt, abril de 2013).

A avó a que Moisés faz referencia é Dona Tereza, falecida no ano de 2013, matriarca de todos os Sateré-Mawé que vivem em Manaus e

protagonista no processo de territorialização e de criação de territorialidades específicas por suas filhas e posteriormente por seus netos, os quais hoje são lideranças<sup>1</sup> das comunidades Sateré-Mawé em Manaus. A dinâmica deste processo até a criação e consolidação da Aldeia Inhãa-bé é o que nos propomos a reconstruir neste momento do capítulo.

A permanência dos Sateré em Manaus é marcada por uma série de deslocamentos entre diferentes bairros da cidade. Quando vieram pela primeira vez para a cidade, em 1969, formaram comunidade no bairro Morro da Liberdade, e no ano seguinte, em 1970, retornaram para a Aldeia Ponta Alegre. Em 1972 retornaram a Manaus formando comunidade no bairro Alvorada, e em 1980 saíram de lá para o bairro São José Operário, onde permaneceram até 1986. Em seguida foram para o Novo Israel, até que no início da década de 1990 criaram as comunidades Y'apyrehyt e Waykiru no Conjunto Santos Dumont, Bairro Redenção.

Na cidade, muitas vezes houve a necessidade do indígena conseguir um emprego informal para ter acesso a bens básicos:

“Nossa trajetória foi sempre de luta né, porque quando a gente chegou em Manaus ninguém tinha uma profissão, não tinha um conhecimento de como sobreviver nessa sociedade aqui. Aí com o passar dos tempos, a gente foi adquirindo o conhecimento de como trabalhar como ajudante de pedreiro em obras, limpar um quintal, e através disso trazer alimentos, que era o foco” (André Sateré, liderança da Aldeia Waikiru, maio de 2013).

O indígena, ao estabelecer moradia na cidade, tem sua representação sobre a sociedade não-indígena expandida e alterada. Sua cultura também passa por mudanças, e ele reflete ativamente sobre sua posição na cidade. Sua ideia sobre o que é ser indígena se torna diferente do que era quando ele vivia na Terra Indígena, e ser um indígena na cidade é algo novo e em

---

<sup>1</sup> “Na época eu ainda não era liderança, ainda era criança, assistia tudo na plateia ainda, vendo a trajetória das lideranças passando, mas já me motivava a luta deles, o diálogo que eles tinham de dizer sim e dizer não também, com a firmeza né, então já ajudou muito hoje em dia como liderança. Então depois que eu inteirei 22 anos, foi na época que eu assumi o cargo como liderança nessa aldeia, foi em 2001, uma época com um problema enorme dentro da aldeia, conflito diário dentro da aldeia, e me deram o cargo de liderança” (MOISÉS, liderança da aldeia Y'apyrehyt).

expansão que ele compartilha com outros indígenas que estão na mesma situação, que podem apoiar-se uns aos outros em uma crescente colaboração derivada do fato de serem todos indígenas na cidade (BARTH, 2005, pp. 19-20). Neste sentido, Almeida coloca que “os indígenas na cidade não somente constroem um mundo de símbolos, mas vivem neste mundo como sujeitos sociais estigmatizados e em interação constante com agentes e interesses que podem lhes ser radicalmente antagônicos” (ALMEIDA, 2009, pp. 26-27).

A colaboração ou laços comunitários dos quais fala Barth corresponde ao que Almeida (2009) denomina laços de solidariedade. Em Manaus, os indígenas passam por diferentes modalidades de organização política que se constituem através de laços de solidariedade estabelecidos entre diferentes etnias. Tais laços consolidam-se por meio da formação de comunidades ou aldeias em bairros periféricos e pela criação de associações que buscam atender às demandas dos indígenas, revelando a configuração de uma nova fisionomia étnica para as cidades (ALMEIDA, 2009, p. 15). Laços de solidariedade entre os sujeitos e a criação de associações delineiam uma “política de identidades” e consolidam uma modalidade de existência coletiva. Tal modalidade corresponde a territorialidades específicas, o que significa dizer que cada grupo constrói socialmente seu território de maneira própria, a partir de conflitos específicos face a antagonistas diferenciados.

Pedro Hamaw me explica que quando as famílias Sateré-Mawé ocuparam, no início da década de 1990, uma área verde no conjunto Santos Dumont, enfrentaram muita resistência por parte dos moradores do bairro Redenção, os quais não queriam a presença dos indígenas:

“A gente teve muita dificuldade, isso foi na década de 90, que a gente se instalou lá na Redenção, e aí a gente sofreu várias discriminações, queríamos viver um pouco da natureza quando a gente veio da área tradicional, e ali era a única área que a gente ia se instalar, por causa de uma tia nossa que morava lá embaixo, e a gente subindo tivemos que enfrentar naquela época a polícia, intimação, tudo isso, mas aí tinha o CIMI e a FUNAI que tomavam a frente na questão de política e na questão de desocupação. E aí a gente foi se fortalecendo, com o CIMI orientando a gente, como eu já falei no começo, pra

assegurar a permanência daquele grupo e das minhas tias no local” (Pedro Hamaw, liderança da Aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013).

Até o final da década de 1990 os Sateré se constituíram em duas comunidades em Manaus: Y’apyrehyt e Waykiru. Neste período, devido a conflitos internos, algumas famílias foram criar comunidades em outras localidades. Quanto às divergências entre as famílias Sateré, Pedro me explica:

“O Sateré é um povo guerreiro, quando ele não tem com quem brigar ele briga entre ele mesmo, pra ti ver, então é cultura né. Mas aqui a gente tá assim, nós estamos separados, um pra lá, outro pra cá, mas quando tá prejudicando a comunidade do outro a gente se une por um só ideal, aí soma e briga contra o não índio. É bom né? Na hora do “pega pra capa” se une, une as forças, deixa a rivalidade de lado” (Pedro Hamaw, liderança da aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013).

Estes novos deslocamentos aconteceram a partir do final da década de 1990 e início de 2000, e resultaram no surgimento de outras aldeias Sateré Mawé: em 1997 é criada a Sahu-ape no município de Iranduba; no ano de 2000 são criadas Inhaã-bé e Mawé (posteriormente denominada “Gavião”), ambas localizadas no bairro Tarumã-Açu, área rural do município de Manaus; e em 2007 é criada a comunidade Waranã no município de Manaquiri.

No mapa situacional, desenvolvido em 2008 pelos Sateré-Mawé junto ao Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, é possível visualizarmos o trajeto das famílias Sateré pelos bairros da cidade a partir do deslocamento da aldeia de origem, a Ponta Alegre.



Tal trajeto corresponde ao processo de territorialização que deu origem a diferentes territorialidades específicas entre os Sateré Mawé. A noção de processo de territorialização é definida por Oliveira (1998) como um “processo de reorganização social” que se estabelece pela:

1) criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma unidade étnica diferenciadora; 2) constituição de mecanismos políticos especializados; 3) redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) reelaboração da cultura e da relação com o passado (OLIVEIRA, 1998, p. 55).

O processo de territorialização nos ajuda a compreender os trajetos das famílias Sateré-Mawé em Manaus, sendo este um processo dinâmico e contínuo e que resulta em territorialidades específicas, termo utilizado por Almeida para “nomear as delimitações físicas de determinadas unidades sociais que compõem os meandros de territórios etnicamente configurados” (ALMEIDA, 2008, p. 29). Em outras palavras, as territorialidades específicas delimitam “dinamicamente terras de pertencimento coletivo que convergem para um território” e é onde estes povos “realizam sua maneira de ser e asseguram sua reprodução física e social”, “numa relação diferenciada com os recursos hídricos e florestais” (Ibid, pp. 71-72):

A ida da família de Dona Kutera, mãe de Pedro Hamaw, para o Tarumã-açu foi motivada pelo conflito entre as comunidades Sateré Mawé no bairro Redenção e também pelo fato da matriarca Tereza já residir na área como caseira do lote 44, de propriedade do Sr. Ivan Fonseca de Araújo, irmão de Manoel Fonseca de Araújo Filho, sendo este último quem concedeu a D. Tereza que a mesma estabelecesse moradia no referido lote.

O Tarumã-açu é uma área de crescente especulação imobiliária na cidade de Manaus, considerada nobre e de alto valor comercial, onde encontramos imóveis pertencentes a empresários e políticos do Amazonas. Além das propriedades de famílias mais abastadas, estão localizados ali assentamentos do INCRA, como o projeto “Assentamento Federal Tarumã-Mirim”, onde 370 famílias receberam títulos do referido órgão para o cultivo, com base na agricultura familiar, e comunidades indígenas pluriétnicas, como o



Parque das Tribos. Pedro me narra o seguinte a respeito de como se fixaram nesta área mediante a escassez de recursos na aldeia do bairro Redenção:

“Como ela [D. Tereza] não se adaptou na cidade, ela andou atrás de um lugar mais ou menos assim, aí ela ficou aqui. Ele [Manoel Fonseca] considerava muito a vovó, respeitava muito, inclusive ela podia plantar e criar no terreno onde ela estava morando, e vigiando para também não acontecer desmatamento. Dessa forma foi que a gente conheceu eles, e a gente estava tendo dificuldade (a família da mamãe) pra desenvolver nosso trabalho lá na Redenção” (Pedro Hamaw, junho de 2015).

Com o consentimento do Sr. Manoel Fonseca, proprietário do lote 43, a família de Dona Kutera, instalou-se no referido lote no ano de 2000, constituindo a Aldeia Inhãa-bé. Em contrapartida ao estabelecimento das famílias indígenas no lote 43, e como as mesmas trabalhavam com visita turística e com artesanato, o Sr. Manoel pediu que colaborassem com um “pequeno aluguel mensal, algo em torno de R\$ 200,00”. Este aluguel foi pago durante dois anos e cada família regularmente dava sua contribuição.

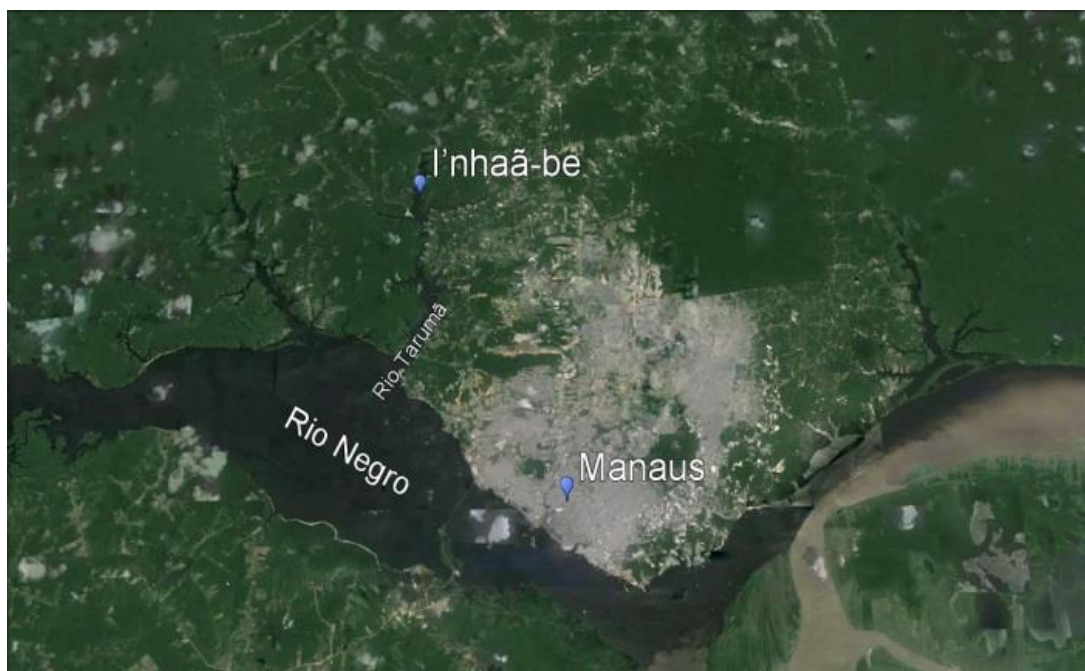


Imagem 6: Localização da Aldeia Inhãa-bé no perímetro urbano de Manaus



A aldeia Inhãa-bé, ao longo de sua formação, passou a agregar famílias de outros povos indígenas, como Tikuna, Tareano e Mura. Pouco tempo depois de Inhãa-bé ser criada, Pedro Hamaw, liderança da aldeia, casa-se com Yrá, indígena Tikuna, com a qual teve três filhos: Purê, hoje com 11 anos, Yy com 7 anos e Ramã com 5 anos.

A união de Pedro e Yrá evidencia as transformações pelas quais passam os antigos modelos de troca matrimonial. Eles viviam em pontos extremos e diametralmente opostos do Estado do Amazonas – ela no Alto Solimões e ele no baixo Amazonas – e a partir de suas vindas para Manaus, encontraram-se em interação direta e submetidos às mesmas condições de existência. Simultaneamente à criação de associações indígenas, as novas trocas matrimoniais entre famílias de diferentes etnias que se deslocaram para o perímetro urbano de Manaus, tornam-se mais um fator de consolidação de identidades coletivas na cidade (ALMEIDA, 2009, p. 24).

As alterações nas regras matrimoniais e nas relações entre diferentes etnias caracterizam formas singulares de mobilização política em torno da percepção de direitos territoriais, levando à reivindicação e ao reconhecimento de territórios pluriétnicos e à ruptura do modelo de “etnificação” imposto pela sociedade colonial. Tal modelo é considerado uma “camisa de força”, pois evidencia uma característica imutável de confinamento ou de “espaço vital”, associando uma terra a uma única etnia (ALMEIDA, 2013, p. 25).

Os filhos de Pedro e Irá, nascidos em Manaus, frequentam as escolas públicas da cidade e aprendem coisas que outras crianças não-indígenas também aprendem. As crianças são expostas a enormes conjuntos de experiências de aprendizado que são amplamente diferentes daqueles de sua mãe e de seu pai quando estes chegaram à Manaus (BARTH, 2005, p. 20). Além de terem nascido em Manaus, o fato de terem pais de etnias diferentes reflete diretamente nos materiais culturais que são apreendidos pelas crianças, inclusive no repertório desenvolvido pelo grupo musical Kuiá - formado pelos filhos e sobrinhos de Pedro e Yrá e por outras crianças da Aldeia Inhãa-bé - onde são cantadas canções nas línguas Sateré, Tikuna e português.

O que costumava ser um contraste étnico entre um Sateré-Mawé e um Tikuna se torna irrelevante, pois na cidade eles passam a compartilhar um elemento comum de contraste: são indígenas em meio a uma maioria não

indígena. Eles experienciam serem estereotipados por outros membros da sociedade. Quem se importa se você é Sateré ou Tikuna? Você é um indígena, e logo “Índigenas na cidade” emerge como categoria étnica das suas experiências de serem objetos de estereótipos (BARTH, 2005, p. 21).

Barth sublinha que é nessa situação que se forma o mito central da etnicidade:

Se “nós” da identidade minoritária compartilhamos tantas diferenças em relação ao “eles” dominantes – em termos de situação de vida, preocupações e atitudes – devemos ser semelhantes uns aos outros, compartilhando uma cultura que reflita essas diferenças em relação à outra cultura (BARTH, 2005, p. 22).

É por isso que para Barth a formação de grupos étnicos baseia-se nas diferenças culturais, e o contraste entre “nós” e os “outros” está inscrito na organização da etnicidade.

Atualmente, residem na Aldeia Inhãa-bé seis famílias indígenas dos povos Sateré-Mawé, Tikuna e Mura, mas também fazem parte da Aldeia e estão vinculadas à associação e ao Conselho Indígena Inhãa-bé outras 9 famílias que moram em áreas próximas. A aldeia possui um centro cultural, uma escola indígena (a qual é denominada “espaço cultural” pela SEMED por não se tratar de uma escola de ensino regular), um telecentro recentemente instalado, um campo de futebol, uma igreja adventista e uma área de mata densa.



Imagem 7: Centro Cultural, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015



Imagem 8: Telecentro, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015



Imagem 9: Escola Indígena, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015



Imagem 10: Campo de Futebol, Aldeia Inhãa-bé, outubro de 2015





Imagem 11: Igreja Adventista, Aldeia Inhãa-bé, junho de 2015

Segundo documento do Ministério Público e da Procuradoria Geral da Republica no Estado do Amazonas, em novembro de 2005 os irmãos José Raimundo Fonseca de Souza, Manoel Fonseca de Araújo Filho e Ivan Fonseca de Araújo receberam, respectivamente, os títulos do INCRA referentes aos lotes 42, 43 e 44.

Logo após a emissão dos títulos, os beneficiados com a regularização fundiária dos lotes 42 e 43 - José Raimundo Fonseca de Souza, Manoel Fonseca de Araújo Filho - negociaram os mesmos com a empresa ERAM - Estaleiros Rio Amazonas LTDA, e requereram do INCRA a anuência para a criação de um estaleiro em parceira com a referida empresa, embora isso não fosse permitido pelas cláusulas resolutivas do título, pois as terras não poderiam ser utilizadas para fins que não contemplassem as regras da reforma agrária. Além disso, a referida empresa fez a aquisição indevida dos lotes, já que os mesmos poderiam ser vendidos somente após decorridos 10 anos da emissão dos títulos pelo INCRA.

Embora os lotes tenham sido negociados, a referida empresa se comprometeu em deixar que os indígenas permanecessem no lote 43, e à mingua de qualquer autorização, desde 2007 o INCRA tem conhecimento da efetiva instalação da empresa ERAM no lote 42.

Para atender ao estaleiro, a empresa abriu, por trás dos lotes 43 e 44, uma estrada de chão batido, de largura considerável e com mais de 3 km de extensão:

“Porque aqui na época de outubro, novembro, seca, só passa canoinha, não entra mais nada, e rabetá, e para não perderem o movimento de fabricação eles abriram a estrada para quando não puder vir por água, vir por aqui trazendo ferro para não parar a obra deles, então isso foi o que eles fizeram para abrir essa estrada. Só que lá na frente embargaram porque lá não podia passar, porque ferro pesa, é chapa grossa para fazer balsa, lá proibiram de passar com o caminhão deles. Aí tiveram que alargar mais e assegurar mais com uma ponte” (Pedro Hamaw, liderança da aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013).

Ao longo da estrada existem cerca de 40 postes que atendem exclusivamente ao estaleiro da Empresa. Tais postes, segundo informações obtidas localmente, foram instalados subtraindo energia das comunidades beneficiadas pelo Programa “Luz para todos”, especialmente da comunidade “Ramal do Caniço”.



Imagem 12: Estaleiro da Empresa Eram para a construção de balsas, vista do Rio Tarumã –açu, junho de 2015



Imagem 13: Estrada que passa ao fundo do lote 43 aberta pela empresa para atender ao estaleiro, junho de 2015

O desvio de parte da energia elétrica destinada às comunidades no Tarumã-Açu foi o que também chamou a atenção do INCRA para a irregularidade da posse e do uso da terra pela Empresa ERAM. Em decorrência desses fatos, segundo documento do Ministério Público Federal, em dezembro de 2007 os Títulos de Domínio referentes aos lotes 42 e 43 foram cancelados pelo INCRA, passando a constituírem-se em terras públicas federais. Embora irregular, a empresa ainda está instalada e opera no lote 42:

“A área não é para colocar empresa, e isso foi parar no Ministério Público, que mandou cancelar todos os títulos dessas áreas. Como isso tudo chegou até o Governo Federal e essas áreas foram devolvidas para União, estão como terra da União e quem está dando seguimento à situação é o Terra Legal para ver como vai ficar essa área, pra ver com quem fica cada lote” (Pedro Hamaw, junho de 2015).

A partir da instituição do Programa Terra Legal pela Lei 11.952 de 2009, foram transferidas do INCRA para o Ministério do Desenvolvimento Agrário as competências de coordenar, normatizar e supervisionar o processo de regularização fundiária de terras públicas na Amazônia Legal, expedir títulos de domínio e efetuar doações.

Em relação ao lote 44, onde vive a família de D. Terezinha, indígena Sateré Mawé, neta da matriarca Tereza e prima de Pedro Hamaw, o título de domínio que havia sido expedido pelo INCRA ao Sr. Ivan Fonseca de Araújo foi rescindido em agosto de 2013 diante do descumprimento das condições resolutiveas constantes do Título. Trata-se portanto, de uma Terra da União.

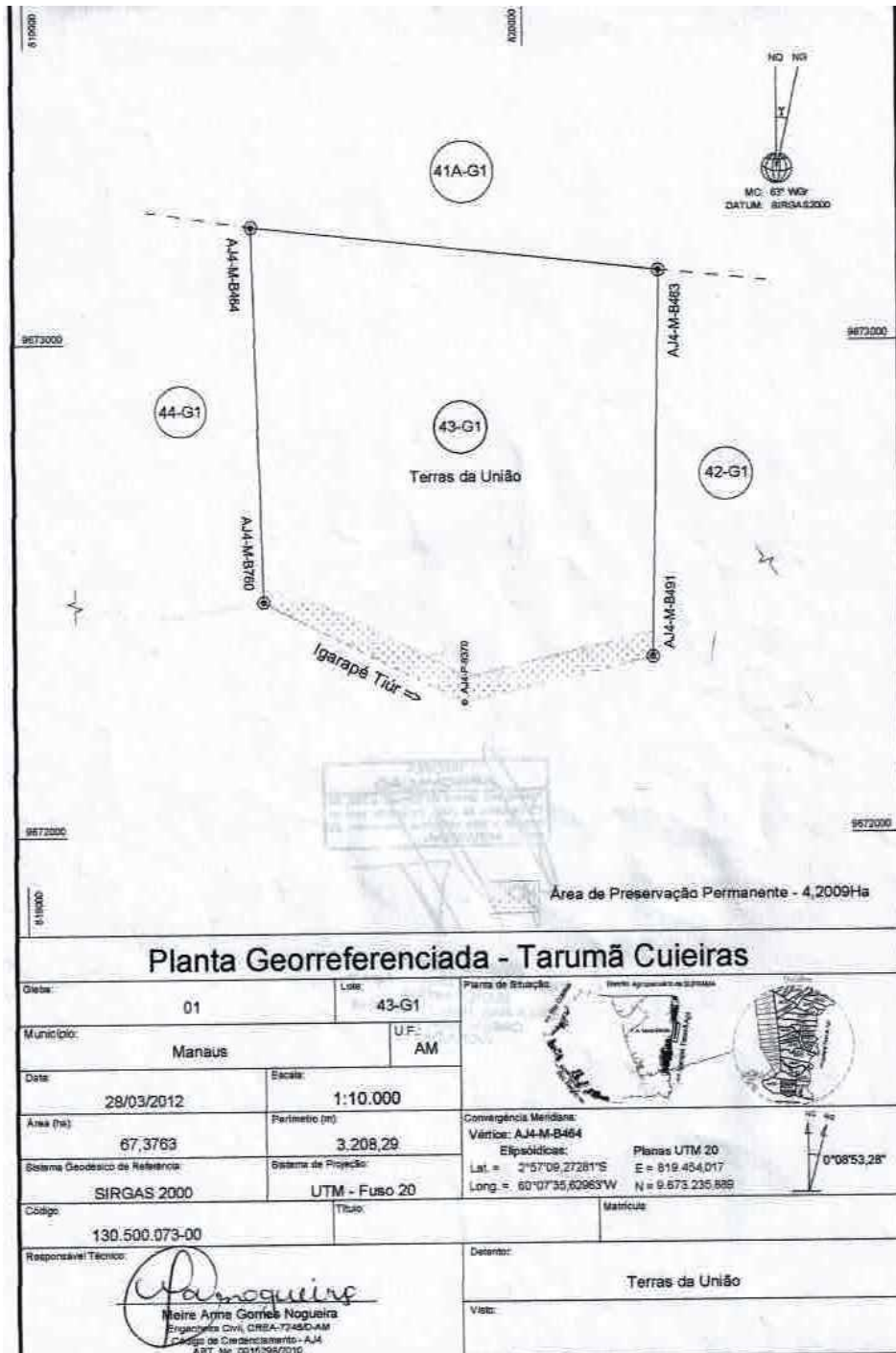


Imagem 14: Lote 43, área da Aldeia Inhã-bé, 28/03/2012

Pedro me explica: “a área aqui é toda do INCRA, são áreas para cultivo, para produzir, essa é uma área que o INCRA destinava para pessoas que queriam plantar e escoar para o próprio estado e até pra fora”. Por conta dessa finalidade definida para os lotes, houve uma orientação dada por representantes do Programa Terra Legal para que os indígenas se declarassem como agricultores, pois assim seria mais fácil o procedimento de doação da área, já que, segundo eles, as terras não podem ser usadas para fins que não estejam contemplados nas regras da reforma agrária. A visão instrumentalista dos funcionários, que reduzem as demandas indígenas à terra, é contestada vivamente por Pedro, que não admite renunciar, nem como artifício, à identidade indígena. A língua, a roça, as pinturas corporais e as músicas são indissociáveis do território:

“De que forma a gente pode requerer essa área? A terra poderia ser transformada em área de preservação, mas onde nós poderíamos plantar, criar e ser um agricultor, só que eles não entendem que nós somos agricultores desde natos. Nós colhemos o fruto, colhemos raízes, nós derrubamos pra plantar roça, que tipo de agricultor que eles querem? Agora não implica, se a Yrá está pintada, se nós falamos a língua, o que isso vai influenciar? Porque eu já ouvi duas vezes que o mais fácil pra gente é se tornar agricultor, que seria mais fácil a área ser da gente” (Pedro Hamaw, liderança da Aldeia Inhãa-bé). (g.m.).

Atualmente não há mais roças na área da Aldeia, principalmente devido ao tipo de solo, mas quando Dona Kutera, mãe de Pedro, e a família se instalaram no lote 43, passaram a criar patos e galinhas e a fazer roça, e para isso contaram com o apoio da FUNAI que forneceu ferramentas e insumos para que estas atividades fossem desenvolvidas. Houve, posteriormente, a tentativa de plantação de uma horta, mas a dificuldade se deu por ser uma área de *habitat* de formigas saúva, as quais comiam as hortaliças plantadas.

O uso da terra e dos recursos naturais na Aldeia Inhãa-bé vai muito além da agricultura, já que eles extraem a formiga saúva<sup>2</sup> para a alimentação e a

---

<sup>2</sup> “A gente tem aqui muita saúva, e a saúva é a comida do Sateré, é nossa, se tem a farinha e tem a saúva. Aquela saúva é uma saúva especial, você vai e cata, lava ela, mistura com sal e



tucandeira para utilização nos rituais, sementes e frutos como o buriti, o patuá e a bacaba para o consumo; bambu, taboca e sementes para a confecção de instrumentos musicais, e outros materiais para a confecção de peças de artesanato. Há uma nascente e uma grande área de mata com árvores centenárias como mapazeiro e Copaíba. Pedro me explica que eles não caçam, pois visam a preservação: “a gente procura não matar mais para o consumo, porque não tem mais muito, bastante em abundancia”. A pesca é realizada apenas para o consumo do grupo. Além do artesanato como fonte de renda, os indígenas trabalham com visita turística, fazem locação da aldeia para filmagens e também participam de algumas dessas filmagens. As visitas turísticas geralmente contam com a apresentação do grupo musical Kuiá, com a venda de artesanatos e com uma caminhada por uma trilha que há dentro da mata. Hoje a Aldeia possui uma certa estabilidade econômica que advém de uma remuneração que Yrá recebe como professora indígena da SEMED, e de um salário que Pedro recebe por fazer parte do Agente Indígena:

“Ninguém tinha renda fixa como hoje, era mesmo da plantação e da criação, quando mamãe era viva [...] quando a gente recebe nosso salario, a gente compra comida pra todo mundo, todo mundo participa até acabar, mas sempre buscando na mata também a matéria prima pra fazer nossa casa, pra fazer nosso colar, nosso artesanato, então um pouco de cada a gente consegue juntar né, pra não ficar muito acostumado só na coisa de gelado, de enlatado né. [...] E quando chega esse dinheiro a gente só divide pra comprar material pra limpar a comunidade, trocar peça pro transporte nosso, pro motor, comprar óleo, a gente se vira assim, mas a maior fonte mesmo é o turismo, é a visita, então hoje a gente tem essa fonte mesmo de renda, de geração, pra poder manter o grupo né” (Pedro Hamaw, liderança da aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013 e junho de 2015).

Embora desde 2009 a FUNAI tenha solicitado a regularização fundiária dos lotes 43 e 44, apenas em 2015 o Programa Terra Legal iniciou o processo

---

deixa armazenada aí. Quando chega uma hora dessas, não tem nada, não pegou peixe, então faz o chibé e pronto” (Pedro Hamaw, agosto de 2013).

de doação dos referidos lotes à FUNAI, e esta, no início de 2016, repassou os lotes às comunidades indígenas. A posse legal da área facilita a construção de estruturas como posto de saúde e escola de ensino regular, além de garantir maior segurança em relação às ameaças de invasão de pessoas de fora, como ocorreu em 2007 quando houve uma tentativa de ocupação da área da aldeia por não indígenas.

Estamos diante de uma transição do lote concedido pelo INCRA, para aldeia ou terra indígena. O lote foi ocupado inicialmente por Kutera e sua família, cuja reivindicação hoje é que seja plenamente legalizado via FUNAI como território indígena. Observa-se que os grupos musicais, primeiro o Inhã-bé Curim e o Aycunã, e depois o Kuiá, territorializaram este espaço físico de moradia, extrativismo e cultivo. Através do exercício da música e de performances e apresentações dos grupos musicais mencionados foram estabelecidas relações sociais, nas fronteiras da comunidade étnica, com diferentes agências (universidades, secretarias de educação e de cultura) e agentes (outras aldeias e comunidades), consolidando com vigor uma identidade coletiva.

A própria formação das novas Aldeias no perímetro urbano de Manaus derivaria assim tanto de loteamentos, quanto de unidades de preservação ambiental, evidenciando um processo de construção social de territorialidades específicas, que reflete a diversidade da composição étnica dessas Aldeias que constituem hoje territórios pluriétnicos. As músicas indígenas Tikuna e Sateré-Mawé concorrem, no caso de Inhã-bé, para consolidar os laços de coesão social de diferentes etnias, cujos territórios tornaram-se caracterizados por uma pluralidade a partir da qual ocorrem as suas estratégias de reprodução social e física:

“Nosso pensamento é de preservar pros nossos filhos essa mata verde, essa área, pois mais tarde vai acabar isso aí, e como eles vão ter um ar puro? Como eles vão respirar? Como eles vão ver um bicho do mato? Se for nosso eu não vou ter essa atitude de comercializar a área, porque pra nós é ruim né, vai encher de branco, vai ter aquela briga que a gente vê muito por aí. Se a gente vai ficar aqui, vai aumentar a família, é por nós mesmos. [...] Então nesse sentido que a gente fica assegurado, mas não tá muito longe não, agente já tá

aqui, eu penso que mais 5 anos as coisas vão estar bem encaminhadas já, naquele objetivo que a gente pensa e sonha. Agora eu tenho que correr muito né, tenho que estar cutucando, de todas as maneiras, onde der” (Pedro Hamaw, liderança da Aldeia Inhãa-bé, junho de 2015).

As conquistas em relação ao território correspondem à atuação de Pedro Hamaw como liderança do Inhãa-bé diante das instituições estaduais e municipais. Na fala de Pedro é possível fazermos uma leitura do que implica ser uma das lideranças indígenas no município de Manaus que reivindicam políticas públicas como educação diferenciada e atendimento básico de saúde para os indígenas que vivem na cidade, uma luta que objetiva encontrar meios e recursos que garantam que um modo determinado de vida se mantenha:

“Eu já pensei atrás uma vez que eu queria ter nascido branco, porque quando tu tem essa responsabilidade, não quando a gente tá jovem, que a gente tá estudando e tem a ideia só de estudar, avançar nos estudos, e tem papai e mamãe do lado, mas quando você toma a responsabilidade, ou tu vai em frente ou tu desiste, porque tu encosta em muita barreira. Primeiro que a cultura ela tem que ser verdadeira, então pra ti assegurar isso e ir com os representantes, tu tem que ser verdadeiro, tem que haver uma necessidade, tem que dizer “-olha eu quero educação pros meus filhos, pros meus sobrinhos, pros meus netos, porque eu tenho um professor que pode passar isso, então aí tu garante?”, se garante, aí é bom, nesse momento é bom, mas tem momento que dizem “-olha, vocês não tem mais direito, vocês saíram da aldeia, vocês estão desaldeados, e é complicado, a lei só diz isso e isso aqui, e vocês não estão encaixados”, e aí dá vontade de desistir... mas eu acho que mais de 80 por cento, 90 por cento nós temos avançado com essa tradição, com essa cultura, com esse nosso rosto aqui, com a pintura, com a fala, “Oitó Waku, Waku Sesé”, então isso tem ajudado bastante” (Pedro Hamaw, liderança da aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013). (g.m.).

Ao constatar as dificuldades cotidianas de manter as tradições culturais e de “avançar”, redefinindo-as, reinventando-as, Pedro me fala sobre o sofrimento dele, enquanto liderança, vivendo as oscilações entre “desistir” e

“avançar” e admitindo que mesmo sem a experiência de lideranças mais amadurecidas ele tem que lutar para assegurar os meios necessários à reprodução física e social de sua comunidade, cotejando sua atuação com aquela inspirada em gerações anteriores de seu próprio grupo familiar:

“Nós somos lideranças novas, pouca experiência de vida com os antepassados, pouca história a gente sabe do que aconteceu com os nossos antepassados lá nas cabeceiras, lá na área tradicional, a gente sabe o que a minha avó contava já daqui, mas o que o avô dela contava pra ela, ela não contou pra nós, então já sabe do meu avô (bisavô), do pai da minha vó pra cá. Por isso que a gente tem que segurar pros nossos filhos já, pros nossos netos, pelo menos na língua, contar a história” (Pedro Hamaw, liderança da aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013).

A narrativa de Pedro e sua persistência diante das instituições públicas para a aquisição de recursos básicos para a Aldeia Inhãa-bé evidenciam que além dos aspectos simbólicos que se referem à cultura, esta se realiza também através de sua natureza material e prática. O território étnico não é apenas ritual e simbólico; mas também consiste no local de práticas ativas e atuais, por intermédio das quais se afirmam e vivem as identidades (BOSSÉ, 2004). A escola da Aldeia, por exemplo, é o local onde Yrá consegue desenvolver com as crianças os projetos que se referem à cultura e ao aprendizado das línguas Tikuna e Sateré-Mawé, e o fato de ser remunerada como professora indígena lhe garante a dedicação para pensar de que formas e através de quais elementos a cultura será transmitida para as crianças.

A dinâmica entre os aspectos simbólicos, materiais e práticos para a realização da cultura será tratada de forma mais aprofundada ao longo do próximo capítulo, onde trataremos da formação dos grupos musicais na Aldeia Inhãa-bé e das performances do grupo Kuiá. A referida dinâmica pode ser percebida, por exemplo, tanto pela relação da música com o aprendizado da língua, quanto pela apresentação do grupo como alternativa de renda, o que demonstra que as lutas econômicas não se separam das lutas simbólicas, da mesma forma que o processo de patrimonialização em curso não se separa do processo de territorialização. Estes dois processos convergem para a

consolidação de territorialidades específicas que, notadamente, se aplicam e se referem a uma nova cartografia da vida cultural da cidade e à música como fator de resistência cultural. Em síntese, pode-se afirmar que entoar canções, fazer apresentações públicas e realizar performances musicais faz com que os membros dos grupos musicais aqui referidos, se orgulhem de si mesmos e que tenham uma visão cada vez mais positiva e confiante da qualidade de sua música e de sua própria cultura.

### CAPÍTULO III: OS GRUPOS MUSICAIS NA ALDEIA INHÃA-BÉ

“O Inhãa-bé Curim surgiu aqui nessa comunidade, o Aycunã também surgiu aqui, agora o grupo das crianças”  
(Pedro Hamaw, dezembro de 2015)

Decidi por descrever etnograficamente, com base no trabalho de campo, os grupos musicais que se formaram na Aldeia Inhãa-Bé a partir da própria maneira como eles se veem e se autorepresentam. Neste sentido é que elaboro este capítulo com as narrativas dos componentes dos próprios grupos musicais e vou entremeando-as com observações diversas, objetivando uma compreensão mais fidedigna e vívida da formação dos grupos musicais e seus efeitos nas histórias de vida e na organização social da Aldeia.

Na entrevista realizada com Pedro Hamaw, Sateré, na própria Aldeia, em agosto de 2013, ele narrou o que se segue:

“Meu pai e minha mãe são do Rio Andirá [Baixo Rio Negro], da Aldeia Ponta Alegre, a família da mamãe também é do Guaraná-tuba, a primeira e a segunda aldeia, a primeira é Guaraná-tuba e a segunda Ponta Alegre. Eu vim de lá com a idade de 11 anos, só que como meu pai era funcionário da FUNAI a gente vinha, passava um tempo em Barreirinha, que é o município de lá e se estendia até aqui na capital [Manaus]; depois nós voltávamos de novo, aí ficávamos aqui talvez uns dois anos, três anos na capital, e voltava de novo pra Barreirinha e ia pra área. Então ficou assim mais ou menos uns dez anos, por isso que hoje nenhuma das nossas irmãs é formada [...]. A minha mãe na língua Sateré é Kutera, e na língua em português, Zeila, e meu pai Benedito, e na língua Sateré, Curum. Ele está vivo ainda, minha mãe já faleceu, fez quatro anos agora, dia vinte de agosto [de 2013] faz 4 anos que ela morreu. O papai trabalha na praça, com remédio, com plantas medicinais. Na praça Tenreiro Aranha, lá no centro, lá onde ficam os artesãos, umas cabanas dos artesãos, do lado do antigo Hotel Amazonas” (Pedro Hamaw, agosto de 2013).

Pedro é o único filho homem e o segundo dos seis filhos de Dona Kutera e seu Benedito: Sapó, Pedro, Moi, Riá, Amilka, e Kiwi. No início da década de

1990, quando Pedro estava com 14 anos de idade, é que Dona Kutera e seu Benedito se fixaram em Manaus.

Foi aproximadamente com a mesma idade e no início da mesma década que Yrá, com 12 anos, saiu da Aldeia Umariáçu II, dos Tikuna, no Alto Solimões, para viver em Manaus. Yrá me conta que não queria sair da Terra Indígena, e que isso se deu devido à transferência de seu pai, Reginaldo Tikuna, que trabalhava como segurança de um banco em Tabatinga, para um banco em Manaus. Mesmo após a vinda e o estabelecimento de seus pais na capital, Yrá ainda permaneceu por algum tempo na Terra Indígena vivendo com a avó materna. Sua ida para Manaus se deu no início de 1990 e, junto aos pais e irmãos (5 irmãs e 2 irmãos, atualmente todos vivem em Manaus), estabeleceram moradia em uma casa alugada no Bairro Raiz, onde viveram por dois anos. Em seguida, a família se deslocou para o Bairro Santo Antônio, onde permaneceram por um ano, até que foram para o Bairro Cidade de Deus. Yrá conta que o bairro “Cidade de Deus era tudo mata, mata fechada, mas a comunidade [Wotchimaücü] só foi surgir depois de uns 5 anos que a gente já estava lá. Depois é que o pessoal foi chegando, não havia dono, então começaram a dividir os lotes” (Yrá, dezembro de 2015).

Em consonância com o que me relata Yrá, no fascículo<sup>1</sup> sobre a comunidade Wotchimaucu no Bairro Cidade de Deus, publicado pelo Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, Domingos Florentino narra como foi a criação da comunidade Tikuna no bairro Cidade de Deus:

“Chegamos aqui em Manaus no final dos anos 80 e início dos anos 90. Nós não morávamos no Bairro Cidade de Deus, mas em outros bairros, por exemplo, morei em Petrópolis. Mas depois viemos pra cá em 98, para o bairro Cidade de Deus, ficamos um ano sem organização, só morando, não tínhamos apoio de ninguém, não conhecíamos ninguém, nem da prefeitura, nem de órgão estadual ou federal, a gente só morava assim, em vida particular, ninguém pensava em organização, nem viver junto assim, aí nós pensamos “vamos organizar nosso grupo Tikuna”. Levou mais ou menos uns seis meses pra gente montar essa associação, nos encontrávamos durante os domingos. A

---

<sup>1</sup> Fascículo 28: Wotchimücü: indígenas Tikuna na cidade de Manaus. Série: Movimentos sociais e conflitos na cidade da Amazônia. Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009

gente começou a descobrir para que serve uma associação, mas nós pensávamos, ‘este trabalho é uma dificuldade, mas vai servir pra ajudar a comunidade, não é pra mim, mas é pra comunidade Tikuna’. Então a gente foi montar esse trabalho”. (Domingos Florentino, 2009).

Em Manaus, a primeira experiência de Yrá como cantora se deu a partir do Projeto “Contando a História”, “um projeto de um pessoal de São Paulo que contava histórias para as crianças. Eles queriam três indígenas para fazer parte deste grupo de contadores de história. Eles queriam alguém que falasse em Tikuna e que cantasse para as crianças. Foi a primeira vez que cantei, cantei meio sem jeito, com vergonha, foi aí então que começou, eu tinha por volta de 20 anos. [...] Eram as músicas da minha avó que eu ouvia, a minha avó cantava quando a gente ia pra roça, eu ouvia muito a mãe da minha mãe cantar, as músicas que ela falava assim ‘que antes dos brancos invadirem só existiam eles, não tinha problema nenhum, que agora a gente não tem mais sossego’. Essas músicas ela fazia, o que vinha no pensamento dela ela botava na música. Então a primeira música que cantei nesse encontro foi a música que eu ouvia quando ela cantava” (Irá, abril de 2015).

Posteriormente à participação no Projeto “Contando a História”, Yrá passou a integrar o grupo Wiyægütücümü - que em Tikuna significa “Conjunto de Cantores” - junto de Júlia, Osmam, Fidélis e Aldenor, indígenas Tikuna, Baniwa e Tareano. Anteriormente a esta formação, o grupo era liderado pela cantora Cláudia Tikuna, prima de Yrá. A formação da qual Yrá fez parte durou cerca de dois anos, e as apresentações aconteciam com mais frequência nas escolas. Yrá me conta que quando o Wiyægütücümü parou de se apresentar é que foi criado o grupo Wotchimaücü, devido à demanda das pessoas de fora da comunidade, de não indígenas, que solicitavam a apresentação dos indígenas em eventos realizados em escolas e universidade. Por esta demanda, os pais dos mais jovens, daqueles que não estavam mais se apresentando, se mobilizaram e criaram o grupo Wotchimaücü, nome homônimo ao da comunidade Tikuna localizada no bairro Cidade de Deus:

“Nós fundamos o grupo musical Wotchimaücü no dia 19 de abril de 2000, foi o dia que nos apresentamos, aí começamos. A roupa era branca, o nome do grupo “Wotchimaücü”, significa Avaí [mesmo nome dado ao chocalho



Tikuna]. O branco significa a paz, vivemos em paz, andando e caminhando para viver junto, por isso que começamos este grupo até hoje”.<sup>2</sup>(Domingos Florentino, 2009).

Os pais de Yrá, que recentemente retornaram para a Terra Indígena no Alto Solimões<sup>3</sup>, fizeram parte do grupo Wotchimaücü enquanto viveram na comunidade Tikuna no Bairro Cidade de Deus. Yrá narra que foi a partir da formação do grupo é que ouviu os pais cantando:

“eu nunca ouvi minha mãe [Artemis Tikuna] cantar como eu já ouvia minha avó cantando, aqui é que eu comecei a ouvir eles cantarem, depois que eles montaram o grupo, mas nem eu sabia que eles cantavam. Ela [Artemis] ficava muito alegre quando eu falava que nós íamos cantar na escola, ela falava que tinha que cantar mesmo, se não ia esquecer a língua Tikuna, se eu não praticasse eu ia esquecer. Então ela sempre me apoiou, quando o grupo [Wotchimaücü] me chamava pra participar eu ia, mas assim de eu ver ela cantar, eu via mais a minha avó mesmo” (Yrá, abril de 2015). Na oportunidade de gravação do CD dos grupos musicais indígenas que se apresentavam na extinta feira Pukaá, o grupo Wotchimaücü gravou uma canção da avó de Irá que falava sobre o ritual da Moça Nova.

---

<sup>2</sup> Retirado do fascículo 28: Wotchimücü: indígenas Tikuna na cidade de Manaus. Série: Movimentos sociais e conflitos na cidade da Amazônia. Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009.

<sup>3</sup> Os Tikuna apresentam uma população atual de mais de 50 mil pessoas distribuídas entre Brasil, Colômbia e Peru. No Brasil, constituem o mais numeroso grupo indígena, contando com quase 47 mil indivíduos (IBGE 2010). Estão distribuídos ao longo da bacia do Rio Solimões (AM), com sua maior concentração no alto curso deste rio (MATAREZIO, 2014, p. 1).



Imagem 15: Grupo Wotchimaücü. Foto retirada do fascículo “Wotchimücü: indígenas Tikuna na cidade de Manaus. Série: Movimentos sociais e conflitos na cidade da Amazônia. Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009”

Enquanto Yrá teve sua avó como a primeira referencia musical na família, Dona Kutera, mãe de Pedro Hamaw, foi uma grande incentivadora na formação dos grupos musicais entre os Sateré Mawé, dando origem ao grupo Inhãa-bé Curim, formado por ela e suas filhas:

“A minha mãe sempre teve esse dom de cantar, a Kutera. Hoje, na nossa geração eu não vejo, mas a minha mãe, cedo, 4 horas, 5 horas da manhã, 6 horas ela estava cantando, amanhecia cantando. Então cedo ela já estava fazendo o mingau, preparando alguma coisa, o beiju, e ela estava cantando, e aí nós montamos um grupo, ela montou um grupo, reuniu as filhas, os netos, pra montar o grupo Inhãa-bé Curim, “chocalho pequeno” no português”.

Segundo esta narrativa o ato de cantar, que leva à formação do grupo musical, consistia numa extensão das atividades cotidianas seja das lides domésticas ou do mundo da reprodução e do consumo familiar, seja das atividades produtivas, nas áreas de plantio chamadas “roças”, seja na

transformação de seus produtos através sobretudo da farinhada e do preparo de beiju. Além disto é mencionada a condição de possibilidade garantida pela política indígena, senão vejamos:

“E devido também a um espaço que tinha para os índios na cidade que queriam se apresentar cantando, elaborar um CD. Então daí surgiu a minha mãe, depois a gente fez várias apresentações, ela gravou um CD, no CD dos Cantos Indígenas, que a Secretaria de Cultura do município elaborou pra eles, eles têm três músicas na língua Sateré-Mawé, e eles receberam vários exemplares, cada grupo recebeu 100 cópias. A feira foi só pra montarem os grupos, mas antes disso nós, Sateré-Mawé, fomos muito fortes, principalmente a família da mamãe, fortes na cultura, de manter mesmo dentro da capital, dentro da cidade, essa tradição. As escolas municipais e estaduais chamavam muito os grupos indígenas pra fazer participação, participação em feira, seminário, evento de escola, faculdade, então a gente ia muito, a gente não parava. A gente fazia maloca dentro da escola, apresentação cultural do grupo, pintura, tecia, mostra de artesanato, sempre fora de onde a gente morava. Então o grupo foi se fortalecendo dessa forma, e aí montamos o grupo Inhã-bé Curim. E aí a chegada da feira foi para atualizar e para definir mesmo o grupo”. (Pedro Hamaw, junho de 2015)





Imagem 16: Grupo Inhã-bé Curim, Dona Kutera (no centro) e suas filhas.



Imagem 17: Grupo Inhã-bé Curim se apresentando na Aldeia Y'apurehiyt, conjunto Santos Dumont, Bairro Redenção, Manaus – AM. Pedro Hamaw no fundo (canto direito) tocando o gambã.



Imagem 18: Capa do CD Canto Indígenas, produzido em 2008 pelos grupos musicais Aycünã, Bayaroá, Inhãa-bé, Magüta, Wunduruku, Mypynukuri e Myryhu

A participação do grupo Inhãa-bé Curim nestes eventos citados por Pedro passou a acontecer a partir do ano de 1996. A centralidade da figura da mãe na composição do grupo musical parece ter sido uma característica fundamental de sua existência e duração. A seleção de músicas e a exclusividade do controle de determinadas manifestações artísticas, como o privilégio de cantar canções e de executar danças, inclusive nas festas de puberdade, passou pela decisão da figura materna. Os direitos de uso sobre este “saber maternal” e sua reprodução vincula-se à liderança política da mãe.

Em 2008, com o falecimento o de D. Kutera, o grupo ainda permaneceu ativo por cerca de um ano. Segundo Pedro “depois que a mamãe morreu não houve uma cabeça para puxar, ‘vamos reestruturar o grupo, vamos ver quem é que vai liderar, e vamos botar para ensaiar e botar música’, então o grupo foi extinto” (Pedro Hamaw, agosto de 2013).

A perda da protagonista principal assinala que a família de origem não funciona mais como estruturadora do grupo. A extinção do grupo musical não significa, entretanto, seu fim, já que uma nova composição se insinua baseada



na “família de procriação”, ou seja, na família formada pelo seu único filho do sexo masculino. Assim, importa descrever que Pedro e Yrá se conheceram em Manaus através da participação de ambos no movimento indígena e foram também impulsionados pela criação da feira Pukaá. Esta feira era um espaço social de manifestação e divulgação da cultura indígena na cidade e a partir dela Pedro e Yrá criaram o grupo Aycunã. Yrá me explica que Aycunã foi uma das irmãs do Deus Jhoi. Pedro ressalta a função de Yrá neste grupo musical descrevendo os papéis exercidos pelos demais componentes:

“A Yrá era a vocalista do grupo, eu ia no gambá, o outro meu cunhado, o Marquinhos Batucada, também no gambá, e as duas dançarinas, irmãs de Yrá” (Pedro Hamaw, abril de 2015).

“Hoje o Aycunã está desfalcado, só eu e a Irá, mas se disser bem assim ‘olha Hamaw, a secretaria quer que o Inhãa-bé tenha participação também com o grupo [Aycunã], ai a gente monta rapidinho, ela já esta pronta, eu já sei bater, ai pega um violão que o meu sobrinho sabe tocar, e montamos o grupo, pega a pequena e a Purê de dançarina e pronto. Quando não está no palco o Kuiá, eles estão sendo bailarinos. Hoje a gente está mais focado mesmo pra desenvolver mais o trabalho com eles [Kuiá], nós ensaiamos muito com as crianças” (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Não verifiquei quaisquer atributos, uso de máscaras ou de outros artefatos que simbolizassem os mistérios das narrativas míticas e religiosas, exaltando os antepassados e os seres espirituais. Na memória dos entrevistados, entretanto, o espírito da mãe recém falecida parece pairar sobre os grupos musicais, como se fosse sua sombra, protegendo-os espiritualmente e orientando simultaneamente a sua dispersão ou o desfazer do grupo, a sua recomposição e a montagem de um novo grupo, o Kuiá:

“O Inhãa-bé Curim surgiu aqui nessa comunidade, o Aycunã também surgiu aqui, agora o grupo das crianças” (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Pedro e Yrá tiveram três filhos: Purê, de 11 anos, Yy, de 8 anos, e Hamã, de 6 anos. Quando perguntei sobre a descendência das crianças, se elas se autodefiniriam como Sateré-Mawé ou como Tikuna, Pedro me explicou que na prática eles respondem pelos dois, embora as crianças tenham sido registradas como Sateré-Mawé e que, além disso, podem optar a partir do ritual de passagem que escolherem realizar: o da mãe, Tikuna, ou do pai, Sateré-Mawé:

“Porque como ela [Purê] já tem dez anos, ela pode optar se ela vai ser Sateré ou Tikuna, mas no registro dela e no RANI [Registro Administrativo de Nascimento Indígena] está como Sateré, porque a criança se denomina do pai, da etnia do pai, mas pra ti ver que até o nome dela é na língua Tikuna. O nome é Tikuna, mas os procedimentos e costumes são Sateré, aí ela vai ter a opção, se ela quer ficar doze, quinze dias isolada ou quer passar um dia e uma noite arrancando o cabelo. Se é Tikuna é arrancar o cabelo, ou ficar 15 dias até acabar a menstruação dela numa casinha, só a mãe, a avó e as tias. Então são duas opções de ritual que ela pode fazer, ou Sateré ou Tikuna. Se ela fizer dos Sateré ela vai ser Sateré, ela não vai contar um ritual Tikuna que ela não fez. [...] O nome dela é Puremanã, que significa peito de gavião na língua Tikuna, e ao mesmo tempo o significado é o clã do pai dela, gavião; e a Yy significa água na língua Sateré, o Hamã é mais da parte bíblica, para pegar meu nome, Hamaw, que na língua Sateré-Mawé significa queixada, aquele porco do mato, porco grande, aquele que vai na frente, então para ter uma comparação, isso é mais ou menos a lógica desse nome, para que ele tivesse um nome parecido com o meu, e até na bíblia tem uma pessoa chamada Hamã, e o nome dele na língua Sateré é porco pequeno. É Hamã em português e Hamaw Rim em Sateré” (Pedro Hamaw, abril de 2015).

Ainda sobre o significado dos nomes, Pedro me explica: “Olha o nome da Purê, Kim Puremanã Luciano Vieira. O nome dela em Tikuna é Puremanã. O Kim é em coreano, que significa ouro. Nós tivemos uma matéria aqui com um pessoal da Coreia, e veio uma jornalista que ficou uns dias com a gente aqui, e chamou minha atenção o nome dela, Kim, que significa ouro, e a Purê ainda não tinha nascido. Só que a gente não prestou atenção no sobrenome

nosso, porque ficou Kim Puremanã Luciano Vieira, é um nome comprido né. Ai a gente pecou, ficou muito grande, dois nomes e dois sobrenomes, ai quando nasceu a segunda a gente encurtou, pegou duas letras e fez Yy (água) Luciano Vieira” (Pedro Hamaw, abril de 2016).

Pedro me conta que Purê, filha mais velha do casal, hoje com 11 anos, começou a cantar fazendo participações no grupo Aycunã quando tinha apenas quatro anos de idade. Nas primeiras apresentações do grupo Kuiá, acerca de cinco anos atrás, Purê tinha apenas 6 anos, e Yy, a filha do meio, hoje com 8 anos, tinha apenas 3 anos de idade quando começou a se apresentar junto da irmã, e Hamã, o filho caçula, ainda não cantava por ser muito novo, mas já acompanhava as apresentações. A socialização das crianças passa pelo ato de cantar e pelas apresentações, que elas acompanham desde tenra idade, evidenciando que a música é um dado permanente na vida cotidiana da Aldeia e nas práticas de afirmação étnica e de reprodução cultural.

Quando indaguei sobre as motivações que levaram à criação do grupo Kuiá, Pedro me expõe o seguinte:

“primeiro houve uma necessidade e essa necessidade tornou-se um prazer para também assegurar a formação e a qualidade no aperfeiçoamento da aprendizagem da língua Tikuna e Sateré. Porque como a gente não fala 100% na nossa vida diária a nossa língua, é mais o português, então é uma forma da gente também estar dando essa aprendizagem pros nossos filhos mesmo e pras outras pessoas, é na forma da canção. Então a gente pensou primeiro na necessidade, primeiro para gente apresentar e ao mesmo tempo a gente tentar ganhar e ser remunerado de alguma forma. Então quando se falava ‘olha, a gente precisa de um grupo indígena que canta, mas tem que ser produzido pelos grupos mesmo’, então surgiu essa necessidade né, e aí conforme o aperfeiçoamento a gente foi dando essa qualidade para que eles também entendessem que é uma canção, mas que se torna como uma aprendizagem para eles na língua materna. Então foi essa forma que a gente viu, e a gente acredita que eles continuam aprendendo assim, a língua, principalmente Tikuna, e o Sateré, dessa forma, mas o que é mais forte é montar o grupo para quem sabe eles sejam uma forma de grupo de referência



prás crianças. Mais tarde eles vão crescer, não sei se eles vão continuar, mas a ideia nossa é que eles continuem fazendo essa atividade, aprendendo cantando e também, quem sabe, ganhando né. A gente pensou assim”. (Pedro Hamaw, março de 2016). (g.m.)

Em relação ao ensino formal das línguas materna e paterna, na Aldeia existe uma escola indígena, que é denominada pela SEMED como “Espaço Cultural”, onde os membros da Aldeia desenvolvem atividades relacionadas às culturas indígenas:

“A escola regular é fora da comunidade, por isso que a gente tem um projeto, e eu estou lá cutucando na SEMED, para nós termos uma escola, nós já estamos sendo contemplados, mas a gente tem que ir lá para sermos o próximo a ser construída a escola, então a gente já doou uma área ali de 70 por 80 para construção dessa escola, que aí vai vir professor indígena e não indígena, para dar aula, para ser uma escola regular, e mantida pelo município e pela comunidade. Hoje a gente tem essa aqui, nós que montamos, nós que fizemos. [...] Agora a língua é uma aprendizagem né, por isso que existe a nossa professora Yrá pra estar dando aula para firmar mesmo, para eles saberem, identificarem e falar e escrever principalmente a língua Tikuna. Por isso que existe a escola também, pra trabalhar a língua, tanto na escrita quanto na fala, e o canto vem também para fortalecer” (Pedro Hamaw, abril de 2015). (g.m.)

Como menciona Rubim (2016, p. 121) há diferentes níveis de domínio da língua. Yrá, teve a língua Tikuna como sua primeira língua. Da mesma forma, sua sobrinha Very, de 13 anos, quando chegou a Manaus vinda do Alto Solimões, há três anos atrás, também só falava em Tikuna. Yrá e mais recentemente Very, **falantes plenas** da língua Tikuna, aprenderam o português como segunda língua. Além dos falantes plenos, há **ouvintes** que são pessoas que convivem com falantes embora não tenham aprendido a língua, apenas a entendem. Há os **lembradores**, que são pessoas que lembram palavras soltas da língua, como nomes de animais, partes do corpo etc. Em meu entendimento, Pedro seria um lembrador da língua Sateré, pois, pelo fato de ter

vivido a infância e início da adolescência em trânsito entre as Terras Indígenas Sateré-Mawé, no baixo Amazonas, e os municípios de Barreirinha, Parintins e Manaus, foi submetido à inculcação da língua portuguesa como forma de comunicação. Os filhos e sobrinhos de Pedro e Yrá são aprendizes da língua Tikuna de forma mais incisiva, já que Yrá é falante plena desta língua e atua como professora da escola da Aldeia.

Atualmente, Yrá é a única professora indígena da referida escola. Ao todo, 35 crianças que tem até 14 anos de idade, e as quais provém também das comunidades vizinhas à Aldeia, participam na escola indígena aos domingos, terças e quartas-feiras. Yrá detém múltiplas qualidades: além de professora, é letrista, compositora, cantora, coreógrafa, ou seja, recria novos andamentos rítmicos para as canções que ouvia de sua avó e também para composições de outros grupos musicais indígenas, além de compor novas canções e executá-las. Nada tem assim da inquietude “nômade” preconceituosamente atribuída aos artistas indígenas. Com a música e o ensino escolar, finca raízes que consolidam a Aldeia e resistem culturalmente buscando uma afirmação étnica em terras metropolitanas. Não há uma história musical indígena para registrar isso no caso brasileiro. As carreiras ou trajetórias musicais dos artistas indígenas tem sido traçadas com discernimento e rigor como no caso exemplar de Yrá.

Constata-se uma confluência entre a protagonista principal do grupo musical Aykunã e da escola informalmente instalada na Aldeia. Tal confluência associa a música ao ensino da língua como fundamento para assegurar uma modalidade própria de resistência cultural.

O Tikuna é uma língua tonal. Na fala, as distinções de uma mesma vogal ocorrem através de entonações diferenciadas, que “anasalam” determinadas vogais. Levando-se em conta que o grupo Kuiá apresenta-se em praças públicas, teatros, universidades, templos religiosos e escolas, voltando-se para um público amplo e difuso, pode-se afirmar que não tem muito sentido o argumento de que somente um público afeito à linguagens musicais marcadas por características étnicas, nas construções gramaticais e na pronúncia dos vocábulos, estaria apto a compreender totalmente o significado das canções. Na língua Sateré, não haveria esta distinção na forma como determinadas vogais são projetadas.

A ação simultânea de Yrá como cantora e professora exerce uma ação mediadora que facilita um amplo entendimento das músicas e de suas respectivas letras. Assim, no ano de 2013 o projeto pedagógico da escola, intitulado “Caütchiga Tikunagawa Sateré Gawa: Canções Tikuna & Sateré”, teve por objetivo fortalecer as línguas Tikuna e Sateré através de músicas tradicionais facilmente assimiláveis pelas crianças e por um público difuso. Pedro, inclusive, considera que o projeto trouxe maior consistência ao grupo Kuiá e habilitou-o para uma interlocução com diferentes públicos:

“Firmou mais o grupo, pois tanto eles aprendiam na escola indígena como na prática de apresentação. Ela [Yrá] repetiu de novo no ano passado [2014] a segunda edição, porque a ideia é que eles tivessem mais músicas pra gente poder gravar um CD. O projeto da escola reforçou muito, ajudou muito, inclusive abriu as portas pra outras crianças que tinham a vocação para participar do grupo” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

Como metodologia para o ensino-aprendizagem, as canções eram escritas no quadro e copiadas pelos alunos. Posteriormente, Yrá fazia a leitura para que os alunos conhecessem a pronúncia das palavras. Após a leitura coletiva, é explorado o significado das palavras e frases através de exercícios orais e escritos, fazendo a correspondência para a língua portuguesa. O intuito é que os alunos aprendam a música e passem a utilizar o vocabulário no seu dia a dia:

“Ajuda, até porque eles cantam na língua do povo Tikuna, do povo Sateré e até na língua portuguesa, então isso assegura essa base e já faz essa manutenção, das nossas crianças continuarem falando a língua tradicional dos pais, da mãe, dos avós, através da música cantada, e também divulgando a língua através das músicas, do significado delas, tanto para Tupana quanto para outros povos não indígenas. Cada apresentação é uma coisa que chama atenção por causa das duas línguas, das três que eles pronunciam, e isso assegura e isso da base também à permanência da tradição” (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Yrá me explica que ensina as letras das canções para as crianças primeiramente cantando pra elas, repetidas vezes, e depois elas repetem. As crianças entendem, mas ainda não conseguem ler as palavras, pois segundo ela, é muito difícil falar o certo, as crianças falam do jeito que está escrito, e não do jeito que se deve pronunciar, já que a pronúncia é bem diferente da forma escrita:

“Eu canto primeiro, umas duas, três vezes, depois eles cantam comigo. É mais de ouvir mesmo pra cantar. Até porque Yy e Hamã ainda não sabem ler, então eu não posso passar a escrita pra eles para eles poderem aprender, mas os maiorzinhos já sabem, os menorzinhos não”. (Yrá, setembro de 2015).

A música como recurso para o ensino da língua é utilizada em outras Aldeias Sateré-Mawé na cidade de Manaus, como ressalta André, primo de Pedro Hamaw e liderança da Aldeia Wayquiru, localizada no Bairro Redenção: “porque na música é muito mais fácil eles aprenderem, porque eles aprendem a cantar logo o que eles nem sabem o que estão falando, mas eles já pronunciam bem na canção né, ai depois disso, deles aprenderem a canção, a gente vai passando em português pra eles, o que eles estão cantando, palavra por palavra, pra eles já saberem o que eles cantaram. Então a música é um instrumento forte dentro da escola indígena, que é o que mantém mesmo a cultura avançando. [...] Muitas músicas da mamãe as crianças aqui já cantam porque eles já viram ela cantando, então eles decoraram e já vão cantando, aí já dentro da escola a professora já usa a canção pra mostrar o que eles estão cantando, ai já entra a história, a comida, ai já entra a parte do arco e flecha, os instrumentos, tudo vai juntando, um vai puxando o outro” (André Sateré, maio de 2013). (g.m.).

Yrá narra que a partir do momento em que estabeleceu sua união com Pedro e passou a morar na Aldeia Inhãa-bé, a utilização do português foi imprescindível para a comunicação entre ela, indígena Tikuna, e os Sateré-Mawé que ali residiam: “Eles só falavam em Sateré entre eles e eu não entendia nada”.

O trabalho de ensino das línguas materna e paterna para as crianças da aldeia também é realizado com o intuito de amenizar a predominância do português:

“Há a necessidade por causa do português né. A gente já está falando muito em português. Então a gente quer que nossas crianças, que a geração dos meus filhos falem bem em português, mas também entendam o Sateré e o Tikuna, que é importante. Nem todas as palavras em Sateré e Tikuna as crianças entendem, são mais as palavras comuns do cotidiano. A Purê antes ela até falava, agora de vez em quando só que ela responde, eu não sei se é vergonha, eu não sei o que é que é, eu falo para elas que não é pra elas terem vergonha da cultura delas, da linguagem que a gente fala, eles tem que continuar permanecendo, se não daqui a pouco ela não vai falar, ela vai arranjar marido, e os filhos não vão falar, aí pronto, morreu tudo, esqueceu tudo” (Yrá, junho de 2015).

“Se hoje a gente não casa com outros parentes, com outros indígenas, aí quebra uma parte, a metade mesmo, mais de oitenta por cento. Se minhas filhas não casarem mais com Sateré nem com Tikuna ou com outro povo, perde a metade dessa cultura, ela se quebra, porque o que é forte é o marido. O Hamã ainda tem condições de casar com uma não indígena e trazer, Mas já é mais difícil uma mulher indígena casar com um branco e conseguir trazer ele pra tribo. Então hoje nós também temos que assegurar que nossos filhos tenham interesses pelos nossos povos mesmo, pelos nossos índios da tribo, de outros grupos, mas que seja inteirado, que nem eu e a Irá, que sou Sateré e a Irá é Tikuna, que deu isso daí, graças a Deus. E aí a gente vem só fazendo a manutenção da cultura, das músicas, dos costumes, dos rituais, dos artesanatos, da fala, da língua” (Pedro Hamaw, março de 2015). (g.m.).

Aqui tem-se uma visão mais completa do que Pedro Hamaw está chamando de “tradição”, que corresponde à luta pela “manutenção da cultura” de seu povo e daquele de Yrá. Não importa tanto neste contexto a linhagem que predomina e seus efeitos na vida social. Passam a refletir sobre estratégias matrimoniais ideais, que se voltam para uma escolha de parceiro

que seja também indígena (sem qualquer menção explícita a uma etnia determinada), distinguindo apenas as opções estendidas aos filhos homens daquelas das filhas. Interessar os filhos pelos povos indígenas torna-se uma maneira de propiciar condições para casamentos que perpetuem as tradições indígenas.

Além da música ser utilizada como ferramenta no ensino das línguas, as apresentações do grupo Kuiá em eventos em escolas, universidades, encontros do movimento indígena e em visitas turísticas na própria Aldeia, são uma forma de obtenção de recursos financeiros e materiais. Pedro me explica que grande parte das apresentações são voluntárias, ou o grupo se apresenta em troca de materiais que são necessários para a Aldeia, como materiais didáticos para a escola. Poucas são as apresentações em que o grupo recebe um cachê para cantar: “Porque a ideia não é “eu sou bom cantor, agora eu vou cantar pra ganhar muito dinheiro”, é mais assim mesmo, por isso que muitas vezes o grupo Kuiá sai, mas é mais voluntário, é mais pra eles terem firmeza, pra eles terem essa segurança, não ter vergonha pra mostrar” (Pedro Hamaw, março de 2016).

### **3.1. As performances do grupo musical Kuiá**

“Hoje os nossos filhos, até a nossa geração, tem aquela visão dos grupos não-tradicionais, dos grupos não-indígenas, a forma como eles se apresentam e se destacam”  
(Pedro Hamaw, setembro de 2015).

Para Schechner (2006, p. 3), toda e qualquer atividade da vida humana, até mesmo aquelas que são comportamentos da vida cotidiana, como cozinhar ou se vestir, podem ser estudados enquanto performance. Tais hábitos, rituais e rotinas da vida diária consistem em repetições e, baseadas em tais repetições, é que performances são feitas de porções de comportamentos restaurados. Schechner considera que todo comportamento é comportamento restaurado, consistindo de recombinações de comportamentos previamente vivenciados: é o “como me foi dito para fazer” ou como “aprendi”. A “fonte” original deste comportamento, ou “como o mesmo foi feito, descoberto ou

desenvolvido, pode estar oculto ou desconhecido, elaborado, distorcido pelo mito e pela tradição” (SCHECHNER, 2006, p. 8):

A vida diária, a vida cerimonial e a vida artística consistem amplamente de rotinas, de hábitos e rituais: a recombinação de comportamentos já vivenciados. Mesmo o “mais recente”, “o original”, “o chocante”, ou o “de vanguarda” são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do campo conhecido para novos contextos e ocasiões (SCHECHNER, 2006, p. 9).

Schechner elenca 7 funções para a performance: 1) entreter; 2) construir algo belo; 3) formar ou modificar uma identidade; 4) construir ou educar uma comunidade; 5) curar; 6) ensinar; persuadir e/ou convencer; 7) lidar com o sagrado e/ou profano. Em relação ao nosso objeto de estudo, considero que as performances do grupo Kuiuá apenas não cumprem com a função de cura. De uma maneira geral, embora a performance possa cumprir diferentes funções, este autor considera que todas elas se esforçam, em um grau ou outro, para entreter, o que inclui desde as belas artes até as artes populares, os rituais e as ações da vida cotidiana.

Complementando a abordagem de Schechner de que qualquer evento pode ser estudado enquanto performance, Bauman e Briggs (1990 apud LANGDON, 2007) defendem que na performance os eventos suscitam uma alteração no direcionamento do olhar, ou seja, reivindicam um olhar não cotidiano – por mais cotidianos que possam ser os eventos focalizados – criando momentos onde a experiência está em relevo<sup>4</sup> ou, em outras palavras, onde ela é ressaltada, pública, momentânea e espontaneamente (Jackobson, 1960 apud LANGDON, 2007). Esta experiência é consequência de mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. Enquanto ato de comunicação, são estes mecanismos poéticos e estéticos que distinguem a performance dos outros atos de fala (LANGDON, 2007, pp. 7-8).

---

<sup>4</sup> “Em seu livro clássico, Bauman define a experiência em relevo como um evento artístico que envolve o ator (performer), a forma artística, a plateia e o contexto para criar uma experiência emergente” (BAUMAN, 1977, p. 44 apud LANGDON, 2007, p. 16).

Para este trabalho, é de extrema importância levarmos em conta as considerações de Bauman sobre as performances culturais, as quais este autor define como:

Eventos de exposição altamente reflexivos – formas culturais acerca da cultura – nas quais os significados e valores mais profundos de uma cultura estão incorporados, representados e postos em exposição diante de um público. Assim, materializadas e exibidas, estas representações permitem não somente a contemplação de verdades reconhecidas e que possuem autoridade, mas também a experimentação, a crítica e até a subversão. Assim, as performances culturais, nesta linha de pesquisa, fornecem ao antropólogo, ao teólogo, ao sociólogo ou ao historiador uma perspectiva privilegiada da cultura, uma porta de entrada iluminadora para perceber como os participantes se veem da forma como são e da forma como poderiam ser” (BAUMAN, 2014, p. 739).

As performances traduzem ou expressam uma autodefinição, ou seja, uma profunda consciência de si mesmos. Funcionam como um vigoroso artifício de afirmação identitária. Ao longo da pesquisa, pude registrar em vídeo essas múltiplas formas de autodefinição a partir de diferentes apresentações do grupo Kuiá. Estes diferentes registros me permitiram considerar que cada evento da performance situou-se em um contexto particular, constituído pelos participantes, o que significa entender que cada e toda performance, como prática concreta, é específica e diferente daquela que a antecede (SCHECHNER, 2006, p. 12).

O primeiro registro se deu em agosto de 2013, durante a primeira visita à Aldeia Inhãa-bé em decorrência da pesquisa de iniciação científica que realizava enquanto aluna do curso de música da Universidade do Estado do Amazonas. Nesta ocasião, o grupo Kuiá e o grupo Aycunã se apresentaram para nos mostrar os grupos musicais existentes na Aldeia. O segundo registro se deu também na Aldeia Inhãa-bé, marcando o início do ritual da Tucandeira, em agosto de 2014. O terceiro registro veio a se dar em novembro de 2014 durante apresentação do grupo na abertura do “Seminário Geral do Projeto Mapeamento Social como Instrumento de Gestão Territorial contra o



Desmatamento e a Devastação”, no âmbito dos trabalhos desenvolvidos pelo Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. A partir daí, seguiu-se uma série de registros das performances do grupo ao longo de ano de 2015, período em que os trabalhos de campo tornaram-se mais consistentes e frequentes: registrei uma breve apresentação do grupo em 4 de abril de 2015 durante um Seminário voltado para a área de saúde ocorrido na Escola Superior de Ciências da Saúde da Universidade do Estado do Amazonas. Posteriormente, a quinta gravação se deu durante a apresentação do grupo em evento promovido pela Secretaria Municipal de Educação em comemoração ao 19 de abril, considerado oficialmente como o “Dia do Índio”. Ao longo deste mês, o grupo se apresentou em diferentes eventos, inclusive em escolas, que durante esse período procuram inserir de forma mais efetiva a cultura indígena nas atividades curriculares. Exemplo disso foi o sexto registro que fiz da performance do grupo no colégio La Salle para os alunos das primeiras séries do Ensino Fundamental. O sétimo registro da performance do grupo se deu em outro evento de comemoração ao mês dedicado aos indígenas ocorrido na Reitoria da Universidade do Estado do Amazonas.

Oliveira Pinto (2001, p. 251) considera que a gravação em vídeo na pesquisa abre possibilidades para três formas de registro, dentre as quais a primeira e terceira foram utilizadas neste trabalho: i) Gravação no contexto, onde o registro do acontecimento sonoro na pesquisa de campo procura, idealmente, fazer jus à situação e ao contexto encontrados. Mesmo que se dirija os microfones para que captem a sonoridade da fonte musical (cantores, instrumentistas), o pesquisador procura não fazer intervenção na *performance* que encontra. Não vai pedir aos músicos que mudem de posição, ou que dêem início à sua atuação fora do momento previsto, porque assim lhe convém melhor. O registro que é feito desta forma tem a vantagem de documentar a sonoridade geral do evento, sendo fiel também ao desenvolvimento da *performance* no seu tempo real. ii) Gravação analítica: ao contrário da gravação no contexto, é aquela que é feita, ou dirigida, a partir de um projeto de pesquisa definido de antemão pelo pesquisador. iii) Câmera como bloco de anotações: quando a câmera de vídeo e também o gravador servem de “caderno de anotações” ou diário de campo.

O registro das apresentações do grupo Kuiá em diferentes ocasiões e eventos possibilitou o levantamento dos diferentes repertórios<sup>5</sup> que foram realizados em cada apresentação. A performance de cada canção envolve elementos sonoros, corporais e visuais que se complementam e se interdependem, entrelaçando canto, coro, instrumentos percussivos que definem o ritmo junto à marcação do mesmo com os pés, movimentos corporais e danças que se inspiram e são guiados pelas letras das canções, além da performance envolver também objetos, grafismos e pinturas corporais, vestimentas próprias para as apresentações do grupo e a relação com o público. Dessa forma, fica evidente que através da performance “o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos” (OLIVEIRA PINTO, 1997: 28 apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 229).

Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico para a pesquisa, onde a relação entre som, imagem e movimento e a unidade social de referência, com seus respectivos agentes, consistem na principal abordagem (Ibid. p. 223):

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228).

A partir dessa perspectiva processual, é necessário expor algumas das escolhas e concepções musicais que pude identificar e que de certa forma guiaram o desenvolvimento e aprimoramento das performances do grupo Kuiá. Em relação à escolha do repertório realizado pelo grupo, Pedro me explica que as canções apresentadas buscam atender às características institucionais ou do

---

<sup>5</sup> Conjunto de canções realizado em cada apresentação.

lugar social onde a performance será realizada. Há um critério de seleção das músicas a serem apresentadas de acordo com o público a que são destinadas. Os repertórios são elaborados com fundamento nestes critérios de seleção:

“A gente tenta ver um repertório pro grupo nas atividades que eles vão apresentar, numa faculdade, num seminário, ou então numa apresentação na igreja, ou então no ritual de outra comunidade, então a gente organiza as músicas, escolhe as músicas e até ensaia com eles a forma de apresentar a música, qual música vai vir primeiro. Então a gente prepara o grupo e as músicas pra eles cantarem mais baseado no tema daquela programação, daquela atividade que vai acontecer. É por isso que sempre quando eles convidam o grupo eu preciso saber qual é a programação, qual é o tema, pra poder inserir dentro de algumas letras de algumas músicas. Tem uma música que é muito legal, que a Yrá canta, “Mara’á canandé”, que pode também botar a letra naquele momento daquela atividade, por exemplo, reunir os professores, num seminário, aí fala dos professores, dos diretores, dos alunos [...]. É uma música bem flexível, pras pessoas que estão observando entenderem. Então conforme as atividades e o local em que o grupo vai se apresentar a gente tenta organizar o repertório do grupo Kuiá nesse sentido. [...] As músicas a gente procura misturar, cantar um pouco em Tikuna, um pouco em Sateré e um pouco em Português, levar a música pro público do evento em três línguas. Então nesse sentido a gente procura ensaiar o repertório, o tempo e as músicas que podem combinar com o tema daquela programação, então nesse sentido que a gente está ensaiando hoje com o grupo, direcionando para cada apresentação. [...] Quando a gente faz reunião, quando a gente faz o ensaio do grupo Kuiá, eu falo bem assim: ‘hoje vocês estão sendo convidados pra cantar, pro grupo se apresentar no auditório da SEMED, então as músicas que vocês vão cantar são essas e essas aqui. Hoje vocês foram convidados pra cantar na igreja, aí tem o repertório, vocês vão cantar músicas voltadas pra Tupana, que é Deus, dentro da religião’. Então essa flexibilidade que a gente ensina pro grupo é que dá a qualidade. ‘Então hoje vocês vão cantar na aldeia, pros visitantes’, aí também tem a música pra essas pessoas, para recepcionar, dentro da língua, e aí a gente canta algumas que tem a interpretação na língua Tikuna, que vai para o português, e outras

que tem cantadas na língua Sateré, elas também cantam na língua portuguesa. Quando tem essas duas línguas eles pedem qual o significado, aí eles cantam em português, aí eles já tem esse pensamento 'ah então o significado da música em Tikuna é esse daí'. Então é muito interessante a apresentação do grupo. Agora tem que prestar bem atenção. Como eles são crianças tem que prestar bem atenção quando eles vão cantar uma música, um hino ou um ritual. A gente organiza e ensina as crianças do grupo Kuiá dessa forma, a gente tem esse repertório que são repertórios diferenciados pra aquela ocasião, apresentação, e fica muito interessante” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

A partir da fala de Pedro, fica evidente que as apresentações do grupo Kuiá se dão em três principais âmbitos, 1) eventos fora da Aldeia, 2) visitas turísticas na Aldeia, 3) celebrações religiosas no templo adventista, que designam como Igreja. Além disso, percebemos a diferenciação dos gêneros musicais que são desenvolvidos na Aldeia: “tem que prestar bem atenção quando eles vão cantar uma música, um hino ou um ritual”. (Pedro Hamaw, junho de 2015).

Segundo Langdon (2007, p. 11), a análise da performance procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados pelos membros de um grupo, como esses gêneros são estruturados nos atos performáticos e como seus significados emergem da interação. O corpo age de formas distintas na execução de diferentes gêneros.

Pedro me explica que o repertório apresentado pelo grupo Kuiá vem sendo construído a partir de outros grupos musicais indígenas, principalmente os grupos Inhãa-bé Curim, Aycunã e Wotchimaücü, além das canções que a Yrá compôs:

“Muitas das vezes as canções que a gente deu pras crianças do grupo Kuiá cantar, meus filhos, principalmente a Purê, são canções, algumas, de própria autoria de um membro aqui da aldeia, inclusive ele foi meu cunhado, agora não é mais porque não está mais com a minha irmã (Amilca, Mucura), mas ele teve filhos com ela, ele que fazia as músicas. Ele é caboco, mas ele falava que era índio. A convivência dele era Sateré, ele meteu a mão na tucandeira, ele fazia as músicas, ele morava aqui, a gente conhecia ele muito

como Batucada. As canções que elas cantam, 1) “Sou piã sateré” é uma que ele compôs ele mesmo aqui na Aldeia, que ele deu primeiramente pro grupo Inhãa-bé Curim cantar, 2) “O banco da Curupira”, é a segunda canção que ele fez pro nosso grupo aqui da Aldeia Inhãa-bé, 3) “Inhãa-bé Inhãa-bé” é a terceira música de autoria dele que ele deu pra gente cantar no grupo. A quarta música é 4) “O tecido de arumã”, que foi outra composição dele, que ele fez aqui na aldeia pra gente cantar. O Marcos ele fez parte também do grupo Aycunã, em que a Yrá era vocalista, as duas irmãs dela que eram dançarinas, eu no gambá e o Marquinho Batucada também no gambá, no outro tambor. Então a gente formava o grupo Aycunã. Como ele tinha essa facilidade de bater o ritmo e também de escrever as músicas, a gente chamava ele pra ele compor, aí o que ele colocava nas letras naturalmente, como o inhãa-bé, como a tucandeira, como o banco da curupira, então são letras compostas pro grupo cantar. E aí a gente cantava, o grupo Inhaa-bé Curim cantava, agora o grupo Kuiá com as crianças estão cantando, então dessa forma foi montando o repertório, com outras músicas que entram na língua Sateré e na língua Tikuna. Na língua Sateré são músicas que o grupo Inhãa-bé Curim cantava em seu repertório também, que era o grupo da minha mãe, de senhoras, de mulheres. E em Tikuna, a Yrá é que compõe as músicas, algumas ela pega da história da avó dela, e outras são do grupo da mãe dela também, e por aí vai compondo esse repertório que hoje o grupo Kuiá canta”. (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Assim, evidencia-se uma relação entre os grupos musicais citados e a construção do repertório do grupo Kuiá, sendo este um repertório referido a duas etnias, que se atualiza com as performances.

Pedro destaca que o repertório também é escolhido de acordo com seu grau de facilidade para a aprendizagem das crianças: “algumas músicas que vem desses grupos e que a gente ensina pras crianças são músicas de fácil domínio da aprendizagem e o significado também, que a gente ensina pra elas a música na língua Tikuna e também tem que ter o significado para depois a gente justificar né. E é dessa forma também com a língua Sateré-Mawé. Quando a gente faz uma canção na língua Sateré, tem que ter a interpretação em português, para facilitar”. (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

No que concerne à formulação que tem sobre grupo musical, Pedro me explica que:

“Hoje os nossos filhos, até a nossa geração, tem aquela visão dos grupos não tradicionais, dos grupos não indígenas, a forma como eles se apresentam e se destacam, ou talvez o jeito deles naquela música, então o nosso ritmo de música indígena ele também tem esse lado. É por isso que muitas vezes na nossa apresentação do nosso grupo Kuiá, ou Aycunã, ele tem aquela coisa, aonde vai apresentar? Numa abertura dum ritual? Num evento escolar? Ou num encontro aqui na aldeia? Ou então numa capela, ou então numa igreja? Por exemplo, convidam a gente pra fazer uma apresentação pro grupo Kuiá cantar numa igreja, ele vai levar o repertório de hino na língua, tanto em português como em Sateré ou em Tikuna. Então essa forma que dá essa qualidade e essa diferença no nosso grupo de criança” (Pedro Hamaw, dezembro de 2015). (g.m.)

Isso significa que além do repertório precisar condizer com o evento no qual se dará a apresentação, cada evento pede uma postura corporal diferente perante o lugar e o público. As apresentações no templo adventista não envolvem coreografias e movimentos corporais, por exemplo.

A divisão do trabalho musical, atrelada a essa formulação sobre os grupos musicais baseada nos grupos não indígenas, é realçada com a atribuição conferida ao cantor. Este tem um papel de destaque dentro do grupo. Embora todos cantem, em determinadas canções cada criança ganha a posição de destaque como o cantor principal. O grupo apresenta cada canção sempre com um cantor à frente, enquanto os outros integrantes do grupo posicionam-se atrás e em fila, voltados para o público, cantando em coro e em uníssono em determinados momentos de cada canção, como no refrão ou em resposta ao que a criança que está na posição de cantor está cantando. Embora cada criança assuma a posição de cantor principal em cada música, intenciona-se fazer de Purê, a filha mais velha do casal, uma referência como cantora indígena:

“A pessoa que se destaca, que canta, que tem a voz pra levar aquela canção naquele ritmo, ela é a cantora do grupo, misturando já com essa nova atribuição que é a vocalista né que a gente fala, é a referencia do grupo, ela é a cantora, cantora indígena, neste sentido. Só que dentro do grupo às vezes tem mais de um que canta, mas a gente está querendo colocar uma referência, a Purê é a vocalista do grupo Kuiá, mas canta a Yy, canta o Hamã, às vezes a pequena [Very] canta, então faz um giro né. Porque essa qualidade, esse perfil que o grupo tem de cada criança fazer a sua parte, e isso deixa elas à vontade, mas a referência do grupo Kuiá hoje é a Purê, ela se torna vocalista, ela que domina todas as músicas, ela canta todas as músicas, ela sabe todas as músicas. Aí pra destacar a gente desenvolve também uma performance com o Hamã e com a Yy, pra não perderem o ritmo, e quem sabe mais tarde eles não vão se transformar numa referência, e daí poder sair um outro grupo ou então uma única pessoa, fazer um solo de uma determinada canção. Mas é neste sentido que a gente vê o grupo Kuiá”. (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Em relação a esta formulação teórica do grupo a respeito do repertório, Pedro me explica o que seria para eles a distinção entre canto e canção, ressaltando que o que o grupo Kuiá apresenta são canções. Há dois significados de canto para os Sateré: i) o “canto natural”, coextensivo à existência de pássaros, que o executam, inspirando os indígenas; ii) o “canto do ritual” entoado pelo chamado “cantador”, que é construído de acordo com as condições específicas do ritual e consoante com a ordem de fatos da cerimônia, senão vejamos:

“O canto pra nós ele é mais rústico, tu conhece o canto do passarinho? Porque há muito tempo ele já faz isso, o canto do sabiá, o canto do uirapuru, nós entendemos assim essa diferença, muito tradicional, muito antigo, muito rústico. Então quando fala “o cantador”, já sabe que vai fazer o ritual, o cantador vai fazer o canto do ritual da tucandeira. Na hora lá ele não vai ter a letra, na hora ele vai “enversar”, tudo que ele ver ele vai “enversar”, é que nem o ritmo do Mc. O cantador do ritual ele é a mesma coisa.” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

De acordo com a comparação de Pedro, a letra dos cantos no ritual da Tucandeira carrega improvisação semelhante ao que acontece nas “batalhas” entre Mc’s no hip-hop. O que lhe permite sintetizar da seguinte maneira: “a música do Mc, que eles vão inventando, vão fazendo tipo um verso, é assim a do ritual”.

Os Tikuna também tem uma noção mais próxima do canto que é entoado no ritual da Moça Nova<sup>6</sup>, denominado Utü. Este canto é entoado com voz aguda e em falsete pelos homens, e se aproxima da definição de Pedro pois, além de se referir ao canto entoado no ritual da Moça Nova, se refere ao canto dos pássaros. Esta denominação não serviria para se referir, por exemplo, a outros tipos de canções do repertório Tikuna.

O significado de “canção” distingue-se dos dois significados de “canto”: i) é mais amplo; ii) tanto engloba situações do cotidiano, seja no processo de produção, seja na esfera doméstica ou de reprodução; iii) quanto engloba situações sagradas e de cunho religioso e iv) engloba também situações relativas à interação com outros povos indígenas.

A “canção” em si mesma é desta maneira definida por Pedro:

“Já tem um ritmo, uma performance e uma letra. As canções elas são trazidas de uma forma talvez cotidiana, de uma forma da natureza, de uma forma de Tupana, que inclui na letra. Eu falo “cotidiano” porque para fazer a farinha, “watu num u’i”, é um cotidiano da nossa aldeia, nós vamos convidar todo mundo que sabe e que quer aprender a fazer a farinhada; “Hey Tupana”, então vamos agradecer a Deus, então as canções vão dando essa diferença, essa direção pras músicas. Eu entendo assim, dessa forma que a gente coloca pro grupo. [...] Então a canção é bem diversificada. Ela conta uma história que fala do cotidiano, de agradecimento à Tupana, à Deus, e dos povos né, que tem outras culturas que moram no Brasil, no Amazonas, e em todo lugar do

---

<sup>6</sup> “O ritual mais relevante para estes índios, a iniciação feminina, é a chamada Festa da Moça Nova (Worecütchiga). Entre os Ticuna, a moça que menstruou pela primeira vez fica reclusa até que seja aprontada sua festa. Neste ritual, a menina ficará “guardada” (*aure*) em um quarto feito de talos de buriti (*turi*), anexo à casa de festas. Na manhã do último dia de festa, a moça deverá sair do “curral” de reclusão com os olhos tapados por um parente, rompendo os talos de buriti que formam suas paredes. Nesta primeira festa após a menarca, depois de sair da reclusão, a moça tem seus cabelos arrancados” (Matarezio, 2013, p. 2).



mundo, então tudo isso a canção ela engloba”. (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

De acordo com esta formulação, os chamados “cantos” estariam relacionados aos cantos tradicionais entoados durante o momento do ritual, enquanto a chamada “canção” estaria relacionada à vida cotidiana:

“Nessa nossa geração a gente já tem alguma coisa já formalizada. A gente só faz passar pras crianças, pro grupo. Porque se não também era muito fácil ensinar um canto do ritual da Tucandeira pra Purê e pro Hamã, mas tem outro sentido, eles cantariam também, mas não faz sentido”.

E não faz sentido justamente pelo fato de os cantos do ritual, se referirem a um momento musical específico, não estando ligados diretamente ao cotidiano das crianças.

Oliveira Pinto (2001, p. 428) nos chama a atenção para a incorporação da terminologia musical dos conservatórios de música pelo que ele chama de “teorias nativas”, embora tal terminologia seja ressignificada. Quando Pedro me explica a distinção entre “canto” e “canção”, é o cotidiano inserido nas letras das canções que representa o elemento fundamental para tal distinção.

Outro significado, que se refere à música Tikuna, é a definição mais geral de “canção” ou “canto” designada pela palavra *Wiyae*. *Wiyae* reúne tudo o que está na “canção”, mais especificamente melodia e ritmo, exceto as palavras. De acordo com Goulard (1995, p. 140 apud MATAREZIO FILHO, 2015, p. 277) *Wiyae* agrupa todos os tipos de canção Tikuna, como a “canção” [melodia] produzida a partir de qualquer instrumento musical. Dentro desta formulação mais ampla, existem outras categorias mais específicas, como *Wawe*, que designa uma espécie de canto mais suave, um acalanto que se canta para uma pessoa dormir. O *Utü*, canto entoado no ritual e mencionado anteriormente, também seria outra categoria presente dentro desta noção geral de canto ou canção para os Tikuna (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 272, 277, 384).

Ainda sobre as noções relacionadas à teoria musical, Pedro me explica:

“quando eu começo a orientar a Purê e as crianças quando elas vão tirar uma música, eu falo bem assim, tem que saber o ritmo e o tom [tonalidade], tu

não pode tirar muito baixo porque lá no final tu não vai aguentar, e nem tirar muito alto porque também tu não vai aguentar, então como tu não treina tua voz, tu não tens uma aula, tu pode se perder, e ai sai fora do ritmo em algum momento, então é por isso que eu oriento muito, ‘Purê quando tu for tirar uma música, tu tem que ver o teu tom, se está baixo ou se está alto’, então é isso que eu oriento ela, a gente entende assim, porque a musica tem que se adequar conforme a voz.” (Pedro Hamaw, *ibid.*)

Observando as performances do grupo musical, foi possível registrar uma potencia musical expressa pela cadencia na entonação tônica nas sílabas certas, não obstante o repertorio trilingue. Tudo isso aliado a uma técnica vocal em processo de aprimoramento, tornando as crianças artistas em processo de formação, que realizam a prática musical enquanto crescem e se desenvolvem como indivíduos. Não registrei desconexão entre danças e música ou entre os demais elementos da performance.

Estamos diante de várias etapas do processo de produção musical desde a distinção entre “canto” e “canção” até os elementos constitutivos da sua execução, que perfazem um conjunto complexo. Em outras palavras as performances do grupo Kuiá envolvem um conjunto de elementos que as compõe sonora e visualmente: são as canções, com suas letras, melodias, ritmos e tonalidades, e os instrumentos percussivos utilizados, considerando que o corpo também é um instrumento de marcação rítmica, além das coreografias e movimentos corporais, grafismos e pinturas corporais, vestimentas específicas para as apresentações e objetos que ajudam a retratar o que está sendo apresentado, evidenciando também o aspecto visual das apresentações.

Os membros do grupo musical Kuiá, sobretudo Pedro e Yrá, percebem a expressão musical como uma totalidade, como uma forma rítmica indissolúvel, que compõe um conjunto que pode ser classificado como polifônico. Isto reflete na sua composição e na divisão do trabalho musical que envolve uma cantante principal, Purê, baseado em coros das vozes secundárias de seus três acompanhantes, resultando numa performance. A marcação de posições no decorrer das apresentações parece ser mais do que uma mera coreografia, porquanto se tratando de crianças mais consiste num ato pedagógico ou de

educação étnica através da música. É através dela que as crianças se aproximam do público convidando os que assistem a se aproximarem das culturas Tikuna e Sateré. A performance funciona como uma ferramenta de reconhecimento identitário.

São vários recursos que são recebidos simultaneamente pelo público, os quais, de acordo com Langdon, criam uma experiência que une emoção, expressão e sensação, onde os vários receptores sensoriais recebem simultaneamente os ritmos, as luzes, os cheiros, a música, os tambores e o movimento corporal (LANGDON, 2007, p. 16) e tudo o mais que compõe uma cultura:

Tratar qualquer objeto, trabalho ou produto “enquanto” performance quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 4).

Em relação às pinturas e grafismos corporais, Pedro considera que:

“As pinturas hoje para eles é uma coisa normal, com a condição que venha a embelezar o grupo e principalmente corpo das crianças. [...] Cada pintura, cada grafismo tem um significado, e conforme a apresentação tem o significado das pinturas. Os meninos como eles são mais rústicos, eles usam essa “jaqueta”, como uma forma de identificar o corpo, tanto da pintura de jenipapo como o corpo normal, do próprio garoto, do próprio menino, pra embelezar mais o grupo. E as meninas com o grafismo de peixe, Tikuna”.

Aqui, é suporte de símbolos o corpo que age e se movimenta (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 232). Para ilustrar esta afirmação recorreremos à estas foto do grupo musical, cujos membros encontram-se com seus corpos pintados e ornados com grafismos Sateré e Tikuna:



Imagem 19: Na foto acima, a “jaqueta” a que se refere Pedro é esta pintura com jenipapo que remete a uma vestimenta, como uma jaqueta. Foto registrada durante apresentação do grupo no Colégio La Salle.



Imagem 20: As meninas se apresentam com os braços marcados por diferentes grafismos. Foto registrada durante apresentação do grupo no Seminário do PNCSA.



Imagem 21: Além das pinturas e grafismos, no braço de Yy (à frente) há tucandeiras desenhadas em torno do grafismo Tikuna. Há tbm tucandeiras nas costas de Hamã. Foto registrada durante apresentação do grupo no Seminário do PNCSA.

Além das pinturas corporais, grafismos e desenhos trazerem informações sobre a cultura dos dois povos, Sateré-Mawé e Tikuna, tem-se a reação destes corpos a determinados estímulos sensoriais, os quais são exemplificados por Oliveira Pinto:

Observe-se como diferentes povos acompanham música com batidas próprias de palmas, como diferentes corais se apresentam em palco – da *performance* imóvel até aquela cheia de *swing* – ou como audiências reagem de forma “culturalmente marcada” a diferentes músicas (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 232).

Podemos recuperar então uma assertiva já feita, isto é, a execução das canções de caráter religioso, seja nos templos ou fora deles, não permite danças, mas apenas a utilização do corpo como marcador rítmico.

Considerando que as performances envolvem um conjunto de elementos que não são apenas sonoros, a utilização da transcrição<sup>7</sup> musical em pauta como documento do repertório registrado e como fonte de análise seria limitante e não superaria o material registrado em áudio ou audiovisual, os quais possibilitam uma leitura mais completa do acontecimento musical (Oliveira Pinto, 2001, p. 258). Para a performance descrita no próximo subitem deste capítulo, há um vídeo correspondente anexado em DVD que acompanha este trabalho escrito.

### **3.2. Performances e canções: pormenores descritivos**

Segundo Bauman (1977 apud LANGDON 2007, p. 10), os elementos essenciais da performance são: 1. “display” ou a exibição do comportamento frente aos outros; 2. a responsabilidade de competência assumida pelos atores, sendo que estes devem exibir o talento e a técnica de falar e agir de maneiras apropriadas; 3. a avaliação por parte dos participantes se foi uma boa performance ou não; 4. a experiência em relevo, ou seja, as qualidades da experiência expressiva, emotiva e sensorial são o centro da experiência, e o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência; 5. “Keying” ou sinalização como meta comunicação, que evidencia que os atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, momentos que são sinalizados para estabelecer o evento da

---

<sup>7</sup> Oliveira Pinto ressalta que os pesquisadores das tradições “exóticas”, no intuito de receberem o reconhecimento dos estudiosos da música ocidental, apresentavam as músicas transcritas em pauta na qualidade de documentos, servindo-lhes de fonte de pesquisa, assim como outros o faziam com partituras de Bach ou Mozart. O referido autor aponta alguns problemas fundamentais na utilização da transcrição musical como fonte de estudo e análise: i) a escrita musical europeia se desenvolveu de acordo com as necessidades e com o desenvolvimento do sistema tonal desde a renascença até o final do século XIX, e por esta sua história, se mostra incompatível com muitos sistemas musicais de outros povos; ii) a transcrição musical é feita com base na interpretação daquele que fez a transcrição, sendo por isso baseada em critérios que não são meramente objetivos; iii) a transcrição do som para o papel deveria responder ao que se pretende demonstrar com a transcrição; iv) esse tipo de transcrição requer um conhecimento mais aprofundado da cultura musical, pois procura representar o sistema musical descrito, sendo o resultado da análise e não o ponto de partida da mesma. Além destes, a transcrição musical em pauta não supre, por exemplo, a demonstração dos timbres e dos movimentos envolvidos na execução<sup>7</sup> de um determinado instrumento, evidenciando que, embora a música possa ser gravada enquanto registro sonoro, sua fixação no papel é mais complicada (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 257).

performance, para chamar atenção dos participantes à performance, o que seria equivalente a dizer algo como “isto é performance. Estou no palco! Convido vocês a assistirem e a escutarem com atenção, e eu vou impressioná-los, entrete-los, emocioná-los. Também convido vocês á julgarem ate que ponto eu consigo fazer um espetáculo habilidoso, efetivo e emocionante” (BAUMAN, 2014, p. 732).

De minha experiência de trabalho de campo afirmo que uma característica comum às performances que assisti e registrei pode ser assim sintetizada: o grupo Kuiá adentra o palco<sup>8</sup> ou lugar de apresentação em fila, e a entrada se dá ao som das buzinas Sateré-Mawé, sopradas pelas próprias crianças, primeira sinalização<sup>9</sup> para chamar a atenção dos participantes de que naquele momento a performance será iniciada.

---

<sup>8</sup> “Para Goffman, o formato da plataforma (palco) é aquela ordem de interação ‘na qual uma atividade é posta diante de um público’, o qual mantém uma postura essencialmente espectral, tendo quem faz a performance como ‘o único foco de atenção visual e cognitiva” (1983, p. 7 apud BAUMAN, 2014, p. 738).

<sup>9</sup> Na literatura teórica de referencia encontrei fundamento para esta observação de campo e a transcrevo a seguir: “uma vez sinalizado, há regras básicas para o tipo de performance que está sendo realizado – a sequencia da ação (na piada, por exemplo, só se ri no final), modos de falar, movimentar, e interagir que são específicas à situação. A participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, plateia etc.) e quem tem o papel de ocupar um lugar específico” (LANGDON, 2007, p. 11).





Imagem 22: Grupo Kuiá se preparando para adentrar ao espaço de apresentação, sinalizando através do som das buzinas que esta entrada se dará no momento seguinte. Aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013.

A partir da entrada, as crianças, ainda posicionadas em fila, se voltam para o público, enquanto Purê se posiciona à frente para cantar a primeira música e apresentar o grupo, primeiramente falando na língua Tikuna e depois traduzindo para o português: “eu falei boa tarde a todos, estou muito feliz por vocês estarem aqui, e a gente vai cantar nas línguas Tikuna, Sateré e português”.

Em termos teóricos esta abertura é repleta de significação. Para Langdon (2007, p. 9) há aberturas verbais específicas que preparam as pessoas presentes para a narração performática, como é exemplo o “era uma vez...” que indica para os participantes como interpretar e prosseguir com a interação:

A performance é um ato de tomada de posição (stance-taking) (Jaffe, 2009). Isto é, a pessoa que faz a performance, ao invocar o enquadramento (frame) da performance, adota uma determinada postura reflexiva, ou alinhamento, para seu ato de expressar-se, assumindo



responsabilidade por uma exposição de habilidade e eficácia comunicativas (BAUMAN, 2014, p. 732).

Tal apresentação pode ocorrer logo após a entrada e posicionamento do grupo ou após apresentada a primeira canção, cantada pela própria Purê, que conduz toda a performance como uma espécie de mestra de cerimonia, além de ser a principal cantora do grupo. Após esta anúncio, as buzinas voltam a ser tocadas pelas crianças, dando continuidade à apresentação. As buzinas são sempre tocadas entre uma canção e outra.

Diante destas performances importa dizer que os objetos utilizados podem ser aproximados da dança e das técnicas de corpo próprias de atividades econômicas ou de caça, pesca, coleta e agricultura.

Atenta a estes significados procedi às gravações, que contabilizaram um total de quatorze diferentes canções<sup>10</sup>, das quais sete são em Tikuna, duas em Sateré-Mawé e cinco em português. Destas canções, quatro delas, Du'ũgü aru maũgu ta naca ni i, Pa cori pa tupanã, Tupanaridu e Woi to porri também são realizadas no ambiente de um templo adventista, localizado na própria Aldeia, durante as celebrações que acontecem aos sábados.

#### **QUADRO DEMONSTRATIVO DO REPERTÓRIO POR LÍNGUA**

<b>Canções Tikuna</b>	<b>Canções em Sateré-Mawé</b>	<b>Canções em Português</b>
Paiyawaru	Woi to porri	Piã sateré
Hey tupana Poiúnagü	Watu num u'i	Inhãa-bé Inhãa-bé
Du'ũgü aru maũgu ta naca ni i		Ao som do Inhãa-bé
Akuyaya riposo		O banco da curupira
Tupanaridu		No fundo da mata eu vi
Pa cori pa tupanã		
Mara'á canandé		

---

<sup>10</sup> O repertório de canções cantadas pelas crianças não necessariamente se restringe a canções infantis.

Das apresentações registradas em vídeo ao longo do período de realização da pesquisa, o grupo teve diferentes formações e se utilizou do repertório de diferentes maneiras. No quadro abaixo, é possível visualizar estas diferentes formações e as diferentes formas de organização do repertório de acordo com a ocasião e os eventos em que as apresentações se deram. Além disto, pode-se constatar quais as canções que são priorizadas na maioria das apresentações e os respectivos componentes do grupo que as executam.

### REGISTROS DAS PERFORMANCES

Eventos/lugares em que as performances foram registradas	Componentes do grupo (nome/significado)	Repertório/Vocalista
1. <b>Aldeia Inhãa-bé, agosto de 2013</b>	Purê (Peito de Gavião, em Tikuna), Yy (Água, em Sateré-Mawé), Iusuanã (lagartinho em Sateré-Mawé), Hamã (conselheiro), Mururi (formiga grande em Sateré-Mawé); Cuterinha (paca em Sateré-Mawé); Cumanã (feijão branco em Sateré-Mawé)	1) TupanAridu (Purê) 2) Du'ũgũ aru maũgu ta naca ni (Yy) 3) Woi to porri (Cuterinha) 4) Paiyawaru (Purê) 5) Banco da Curupira (Purê)

<p><b>2. Ritual da Tucandeira, 30 de agosto de 2014</b></p>	<p>Yy Ramã Very (passarinho em Tikuna) Pory (flor, em Tikuna) Purê</p>	<p>1) Paiyawaru (Purê) 2) Watu num u'i (Purê) 3) Pa cori pa tupanã (Yy) 4) Piã Sateré (Purê) 5) Hey Tupana (Hamã). 6) Banco da Curupira (Purê)</p>
<p><b>3. Apresentação grupo Kuiá no Seminário Projeto Nova Cartografia</b></p>	<p>Purê Yy Hamã Very</p>	<p>1) Paiyawaru (Purê) 2) Watu num u'i (Purê) 3) Pa cori pa tupanã (Yy) 4) Du'ũgũ aru maũgu ta naca ni (Yy) 5) Hey tupana (Hamã) 6) Akuyaya riposo (Purê)</p>
<p><b>4. Escola Superior de Ciências da Saúde – ESA/UEA</b></p>	<p>Purê; Hamã; Yy</p>	<p>1) Mara'á canandé (Purê)</p>
<p><b>5. SEMED</b></p>	<p>Hamã, Yy,</p>	<p>1) Mara'á canandé (Purê) 2) Piã Sateré (Purê)</p>

	Maneay (tapioca na língua Sateré),	3) Du'ũgũ aru maũgu ta naca ni (Yy)
	Very,	4) Pa cori pa tupanã (Yy)
	Purê	5) Hey Tupana (Hamã)
<b>6. Colégio La Salle</b>	Hamã,	1) Piã Sateré (Purê)
	Yy,	2) Banco Curupira (Purê)
	Maneay	3) Watu num u'i (Purê)
	Very,	4) Du'ũgũ aru maũgu ta naca ni (Yy)
	Purê	5) Pa cori pa tupanã (Yy)
		6) Hey Tupana (Hamã)
		7) Akuyaya riposo (Purê)
		8) Mara'á canandé (Purê)
		9) Paiyawaru (Purê)
<b>7. Reitoria da Universidade do Estado Amazonas</b>	Purê	Pout-Pourri (cantado por Purê, com os outros membros cantando as frases-resposta em coro e uníssono)
	Yy	
	Hamã	
	Very	
		1) Sou piã sateré
		2) O jabuti
		3) Farinhada

- 4) Akuyaya riposo
- 5) Inhãa-bé o som do ritual sateré mawé
- 6) Du'ũgũ aru maũgu ta naca ni
- 7) Pa cori pa Tupanã
- 8) Paiyawaru
- 9) No fundo da mata eu vi
- 10) Hey tupana

A maioria das performances apresentadas tinha em média cinco ou seis canções, com exceção de duas performances, uma realizada na reitoria da UEA em que foram apresentados trechos de 10 canções em formato de *pout-pourri*, e outra realizada para os alunos do ensino fundamental do colégio La Salle, em que foram apresentadas 9 canções que foram realizadas por inteiro. Esta última, por englobar um número maior de canções, será o objeto de nossa descrição, e estará disponível em vídeo anexo a esta dissertação. Quanto às letras das canções nas línguas Sateré e Tikuna, trabalho com a tradução que obtive dos de Pedro Hamaw e Yrá.

### **3.3. A performance musical do grupo Kuiá no Colégio La Salle**

Esta performance do grupo foi registrada em vídeo - o qual se encontra anexado a esta dissertação - no dia 17 de abril de 2015. A apresentação foi realizada pela manhã para os alunos dos primeiros anos do ensino fundamental do referido colégio. Durante a performance de cada canção, os instrumentos de percussão, como o gambá e o chocalho Inhãa-bé, foram executados por Pedro e Yrá, respectivamente, que sempre se posicionam ao fundo do palco. Nesta ocasião há o acréscimo de um maracá de bastão tocado por Hari, tia de Pedro, que também foi convidada pela escola para contar histórias para os alunos, o que se sucedeu após a apresentação do grupo Kuiá.

Em outras performances registradas as crianças também acompanhavam na percussão tocando o pau-de-chuva.

O grupo Kuiá adentrou ao palco e o primeiro som que se ouviu foi o da buzina. Em seguida, Pedro fez toques no gambá sinalizando que o grupo poderia começar a cantar e adentrar no lugar da apresentação. Purê puxa a primeira música, cantando a frente do grupo que está posicionado atrás, um ao lado do outro e em fila:

### **1. Piã Sateré (Moça Lagarta de Fogo)**

Autor: Marquinhos Batucada

Somos Piã Sateré

Hú hú (coro)

Somos Piã Sateré

Hú hú (coro)

Do grupo Kuiá Curim

Ao som do gambá

Do pau de chuva

Do xeque-xeque

Do reco-reco

Vem dançar

Com as piãs Sateré-Mawé

Mulheres negras da selva

Parceiras das índias

Mulher pyã

Moreiras negras que moram debaixo da terra

Da selva são watyamã

Mulheres negras que consagram guerreiros mehim

Ao sagrado tupana

E no ritual quem manda são as pyãs, porque

Somos pyã Sateré HÚ HÚ HÚ  
 Somos pyã Sateré HÚ HÚ HÚ  
 Somos pyã Sateré do grupo  
 Kuia Curim, ao som do gambá  
 do pau de chuva, do xequê-xequê  
 do Hecu-Hecu, vem dançar,  
 com as pyã Sateré-maui...

Mulheres negra da selva parceiras  
 das índias mulher pyã, moças  
 negras que moram de baixo da terra..  
 da selva são WATYAMÃ, mulheres  
 negras que consagram, que  
 mehim ao sagrado Tupana e  
 no ritual quem são as pyã, porque  
 somos pyã Sateré HU HU HU  
 Somos pyã Sateré do grupo Kuia  
 Curim...

Imagem 23: Manuscrito referente à letra da canção Piã-Sateré escrita por Yrá

A caixa de ressonância do gambá e os sons dos paus-de-chuva evidenciam que a magia está unida à música principalmente através de uma divinização da feminilidade.

“Mulheres negras da selva” é uma alusão à formiga tucandeira, representada pela figura de uma mulher que seduz o menino ou *mehim* Sateré-Mawé a colocar, durante horas, a mão dentro da luva onde estão as tucandeiras, cujas picadas provocam dores exasperantes. Essa canção, portanto, reverencia a poderosa figura feminina que simbolicamente está por trás da representação da formiga. Concerne a uma situação de antropomorfismo em que se atribui às tucandeiras características intrínsecas à condição humana. A mulher negra e parceira das índias e que mora debaixo da

terra é quem consagra os *mehim* tornados guerreiros<sup>11</sup>. Apesar de se tratar de um ritual de iniciação masculina, simbolicamente, quem inicia o *mehim* para a vida adulta seria uma figura de inspiração feminina. A feminilidade vai além do instrumento musical e da formulação de Sachs, alcançando dimensões subterrâneas, ou seja, do solo e do subsolo, sexualizando a própria terra, recurso natural básico. Neste sentido pode-se dizer que as canções não seriam neutras, nem existiriam em si mesmas, em estado isolado, denotando sempre uma relação social e significações plurais.

Na canção *Piã Sateré* (Moça lagarta de fogo), que é de autoria de um afim não-indígena, ex-cunhado de Pedro Hamaw, o grupo faz coreografias para representar o movimento realizado no toque de cada instrumento citado: o gambá, o pau-de-chuva, o reco-reco e o chocalho (xeque-xeque), instrumentos que fazem o som para a execução da dança que é realizada enquanto o *mehim* está com a mão dentro da luva cheia de tucandeiras. A coreografia do grupo representa as tucandeiras que através das moças ou *piãs*, convidam os homens para dançar. Pedro me conta que enquanto o *mehim* está sendo repetidamente picado, com sensações dolorosas do tipo de uma aguilhada, ele deve ter ao lado, de braços dados com ele, uma moça virgem. A inserção da mão dentro da luva é inerente à dança, que no ritual é uma dança coletiva, em roda, onde todos que estão na roda estão de braços dados e voltados para o centro. Os *mehim* precisam dançar enquanto estão sendo ferroados, pois isso é também uma forma de amenizar a dor das sucessivas picadas.

Sobre o papel das danças na realização das performances, Yrá me explica pacientemente:

---

<sup>11</sup> Nós iremos encontrar em textos clássicos de etnomusicologia como os de Curt Sachs (1937) e Alan P. Merriam (1961) referências ao simbolismo de certos instrumentos musicais e de seu uso em rituais de iniciação. Segundo Sachs tem-se um esquema explicativo com três categorias de recursos musicais que são relacionadas com a feminilidade ou com a masculinidade, com a constituição física e com a iniciação dos passos de dança, bem como com diferentes características culturais mais amplas como seriam as atitudes “guerreiras” ou “pacíficas” dos povos. Há um excerto de Sachs no artigo de Alan Merriam intitulado “Las Artes y la Antropología” que define com presteza a sexualidade simbólica dos instrumentos musicais, senão vejamos: “Los instrumentos de viento tubulares, rectos y elongados, simbolizan al hombre; y surge una combinación de símbolos cuando se fabrica una trompeta con la concha de un caracol que tiene relación con el agua... También el sonido se toma en cuenta tanto como el aspecto para transmitir estas connotaciones. Casi todos los instrumentos que usan los hombres tienen un sonido áspero, agresivo y, ciertamente, desagradable; la mayoría de los instrumentos propios de las mujeres tienen un timbre apagado” (SACHS, 1940, p. 52).



“Tem que fazer o gesto do que a gente está falando, então eu ensaio com eles também o gesto das palavras que a gente vai cantando, então a gente tem que fazer também algum gesto das músicas, mas nem todas são de fazer gestos, outras, os passos que elas fazem é do ritual, os passos de algumas músicas são usados também no ritual da moça nova, aquelas que elas dançam pra frente e pra trás”.

Yrá escreve canções cujas letras estão associadas às narrativas mitológicas, mas capazes de atingir diferentes públicos, tanto os próprios indígenas, quando um público amplo e difuso que passa a conhecer os saberes indígenas. A qualidade de suas composições e coreografias denota a simplicidade dos gestos e letras, de um modo bem distante da ênfase no exotismo, popularizando as festas e danças.

Matarezio Filho explica que a palavra *yū'ū* designa tanto “dança” quanto “festa”, “domingo” ou “feriado”. Este autor ressalta que mesmo as festas que não são tradicionais são dançadas, o que evidenciaria a importância da dança no universo cultural deste povo (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 385).

Após a apresentação dessa primeira canção, Purê se dirige ao público dizendo: “eu gostaria de apresentar o grupo”. Neste momento, todos os integrantes se posicionam em fila, um ao lado do outro, e Purê apresenta um a um: “temos o Hamã, que significa conselheiro na língua Sateré, a Yy que significa água na língua Sateré, o Maneay que significa tapioca na língua Sateré, a Very, que significa passarinho na língua Tikuna, e eu sou a Puremanã que significa peito de gavião na língua Tikuna”.



Imagem 24: Grupo Kuiá sendo apresentado por Purê. Entre a apresentação de cada membro as buzinas são tocadas.

Quando termina, todos voltam à posição anterior e Purê fala ao público em Tikuna, Sateré e português: “eu falei bom dia a todos, eu quero agradecer a Deus e ao convite que fizeram ao grupo Kuiá. O grupo Kuiá vai cantar várias músicas na língua Tikuna, em Sateré e em português”. Assim, iniciam a canção seguinte:

## 2. O banco da curupira

Autor: Marquinhos Batucada

O jabuti é o banco da Curupira  
E a jiboia é sua maquira  
A samaúma é a casa da Curupira  
E a jibóia é sua maquira

Ô Inhãa-bé, ô Inhãa-bé é é é ô ô ô (Refrão)

Esta foi mais uma das canções compostas por Marquinho Batucada e expressa uma aproximação com os mitos amazônicos da Tartaruga<sup>12</sup> coletados pelo geólogo e etnógrafo Charles Fredrik Hartt, que participou de duas expedições científicas à Amazônia, na segunda metade do século XIX, quais sejam: i) Thayer Expedition, coordenada por L. Agassiz, em 1865, e ii) Morgan Expedition, em 1870, coordenada pelo próprio. As narrativas míticas de indígenas e ribeirinhos exaltam o jabuti e sua sagacidade. Elas focalizam, dentre outras narrativas, como o “Jabuti enganou o Homem”, “como o Jabuti matou duas Onças”, “Como o jabuti venceu o Veado na carreira” e “Como o Jabuti provocou uma Onça e fez uma gaita de um de seus ossos”.

Com respeito à coreografia vale destacar que com a alternância dos dois pés durante toda a canção, exceto no momento do refrão, as crianças procuram marcar o ritmo tocado no tambor. No refrão as crianças andam da esquerda para a direita, durante três vezes consecutivas, enquanto cantam “ô inhãa-bé, o inhãa-bé é é é, ô ô ô”. Quando a canção é iniciada, e é cantado “o jabuti”, as crianças se agacham até o chão. Há uma coreografia que representa a jiboia, fazendo alusão ao movimento da cobra, com as palmas das mãos unidas em sentido vertical, e também com as mãos as crianças representam o que seria a samaúma. A canção termina em suspensão na palavra “jabuti”, momento em que as crianças finalizam a performance dessa canção agachadas e com as mãos apoiadas no chão.

---

<sup>12</sup> Consulte-se Hartt, C.H.- **Mitos Amazônicos da Tartaruga**. São Paulo. Ed. Perspectiva.1988



Imagem 25: Coreografia da canção “O banco da Curupira”. A primeira foto registra o momento em que as crianças se agacham quando se referem ao jaboti. Na segunda foto, fazem o movimento da jibóia com as palmas das mãos unidas. Na terceira foto fazem referencia à samaúma com as mãos em formato de cálice

### 3. Watu num u'i

Autor (a): Cutera

Watu num u'i

We sésé nty em até kay-kay

U'i puetes, wuatekire menhu-bém

E ewg tkyro u'e utrkyre mehu-bém

Farinhada

Pra fazer a farinhada

Muita gente eu vou chamar

Só quem gosta de farinha

Venha peneirar aqui

Só quem gosta de farinha

Venha peneirar aqui

Nesta canção, a coreografia e os movimentos corporais são semelhantes aos que são feitos na canção “Paedjavaru”: da mesma forma em que se mexe a bebida Paedjavaru feita à base de mandioca, mexe-se a farinha no intuito de peneirá-la: “só quem gosta de farinha venha peneirar aqui”. As crianças utilizam um cesto de palha para representar a peneira onde a farinha é peneirada. Purê chama cada integrante, um a um, para “peneirar aqui”, e o mesmo começa a andar em volta da vocalista. A cada novo integrante que é chamado a peneirar, a roda em torno da vocalista aumenta e muda de direção, passando a girar em sentido contrário ao que estava anteriormente. Quando todos os integrantes são chamados, Purê também entra na roda, e por fim todos os integrantes peneiram juntos, um atrás do outro, em círculo.

“A farinhada é na língua Sateré que a Purê canta, e eles vão destacando o nome, vai chamando e vão andando ao redor, ai vai entrando. É uma forma típica dessa canção, “vou fazer a farinhada, muita gente eu vou chamar”, então o grupo apresenta com essa característica de roda de estar chamando eles

para participar. Então a gente tenta colocar no grupo essa característica, e no Aycunã também, era como o grupo da minha mãe, o Inhaa-bé Curim, ela tinha essa característica também dessa apresentação” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

A canção Watu num u'i é baseada em uma canção que se popularizou e é realizada por diversos povos e comunidades tradicionais. Com poucas alterações na letra, já ouvi registros dessa canção sendo cantada e dançada em comunidades ribeirinhas do Rio Jauaperi, divisa entre os Estados do Amazonas e Roraima, como as comunidades de Itaquera, Gaspar, Samaúma, Xixiau, São Pedro e Nova Vista. A autoria atribuída por eles a Kutera provavelmente ocorre em virtude dela ter traduzido a canção para a língua Saterê, já que se trata de uma canção bastante difundida regionalmente.



Imagem 26: Coreografia da canção Watu num u'i. Crianças “girando” ao redor de Purê.

Há uma interpretação de senso comum que afirma que na execução desta canção por grupos musicais, se constata uma certa monotonia melódica caracterizada pela repetição sucessiva do refrão. Afirmam que a repetição da mesma frase é acompanhada de um certo esforço e também de paradas súbitas e imediatas que compassam a música. Gostaria de colocar isso em questão relativizando o caráter monótono dessa repetição e chamando a

atenção para um componente essencial da musicalidade indígena que reside justamente na variação de apenas um dos componentes da letra e não necessariamente de toda ela. Quer dizer, o nome das pessoas convidadas a “entrar” na música varia, embora o refrão seja o mesmo. A variação indica uma percepção musical que provoca risos, admirações e surpresas que, na performance, rompem com a aparente monotonia.

Purê anuncia: “e com vocês a nossa pequena Yy”. Assim, Yy assume a frente do grupo para cantar duas canções:

#### **4. “Du’ũgũ aru maũgu ta naca ni i”**

Autor: Yuiü (avó de Yrá)

Du’ugu aru maũgu ta naca ni i

Gente que vive aqui

Ewarewa yoi tu’ũ na pagu’ũ

Eles foram pescados pelo Deus Jhoi

Nhemaca e nhama i naanewa

No lugar sagrado que se chama Évare

Nhemaca ni numa ni i ma~e’i

Por isso eles vivem aqui nessa terra



Du'ügü ARÜ MAÜgu ta naca  
 ni i, Lullarewa yoi tuü na  
 paguü nhemaca e thama i  
 hadnew'a nhemaca ni nuna ni  
~~MAÜguü~~ i MAE'I  
 — XX — \* —

natchicawa i tupana iü'ume  
 Du'üitchiguaru maiü wa ni  
 iäci  
 Pei na dau naca pi ca.  
 — XX — XX —

Imagem 27: Manuscrito referente à letra da canção “Du'ügü aru maügu ta naca ni i” escrita por Yrá

Yrá me explica sobre os fundamentos dessa canção, de autoria de sua avó, que também a cantava em situações do cotidiano, tais como: ida para a roça e atividades de cultivo. Yrá complementa afirmando: “antigamente não tínhamos Deus. Yoi foi um Deus que pescou o povo Tikuna em um lugar sagrado. Por isso existimos e vivemos nesse lugar”. Nesse sentido, a interpretação de Matarezio Filho evidencia que os mitos que narram as aventuras dos gêmeos Yoi e Ipi são os mais conhecidos entre os Tikuna, tendo sido largamente registrados:

O final da saga dos dois irmãos narra a origem do povo ticuna. Neste mito, *Yoi* – o herói cultural – manda *Ipi* – o enganador – buscar jenipapo para pintar o filho do último, que acabara de nascer. *Ipi* só encontra árvores sem fruta. *Yoi* o manda “voltar e subir na árvore bem no alto. Subiu, mas só viu dois frutos” (Oliveira Filho, 1988:100). *Yoi* diz para ele pegar um só. “Mas toda vez que *Ipi* tentava alcançar a fruta, *Yoi* fazia a árvore crescer mais e mais”. Este último, então, manda crescer uma orelha-de-pau (*Polyporus sanguineus* ou *Pycnoporus sanguineu*) no tronco para impedi-lo de subir mais. *Ipi* se transforma em tucandeira e diminui o jenipapo para poder descer. “Lá embaixo se transformou em gente de novo” (idem:102). [...] *Ipi* ralou a si próprio enquanto estava ralando o jenipapo e se espremeu. Sua mulher o ajudou. *Yoi* jogou o bagaço de jenipapo no rio *Eware* e cercou para não



escapar. O bagaço foi jogado na água e virou piabinha (*tonōniacū*), uma piracema (*u'u*) deste peixe. Quando os peixinhos começaram a subir, *Yoi* foi pescá-los. Primeiro foram pescados os queixadas, com caroço de tucumã. Ele também usou macaxeira descascada para pescar os alemães, por isso que eles são tão brancos. Usou milho para pescar os americanos. Os Ticuna (*magüta*) foram pescados com macaxeira com casca. Por isso que eles têm a pele escura e por isso que os alemães e americanos têm a pele clara (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 28).

Matarezio Filho ressalta que o fato de compartilharem a mesma narrativa de origem é o que une este povo, o que faz com que estas pessoas se considerem parte de uma mesma coletividade. Os Tikuna se auto identificam como povo *magüta* ou *pogüta*, palavras que remetem mais para ações, ao ato de lançar ou puxar o caniço respectivamente, ou seja, as pessoas se pensam como originadas dos movimentos executados durante a pescaria de *Yoi*, (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 36). No encarte do CD *Magüta arü wiyægü – Cantos Tikuna*, os autores, pesquisadores Edmundo Pereira, Gustavo Pacheco e Paulino Nunes, ressaltam que desde os cantos que trazem as narrativas de origem e fundação do cosmos<sup>13</sup> até os cantos contemporâneos, encontramos a referencia a *Éware*, território sagrado onde os Tikuna foram pescados por *Yoi*.

Apesar de esta ser uma canção que se refere ao mito de criação dos Tikuna, é cantada também no âmbito da igreja adventista, cujo templo se localiza na Aldeia Inhãa-be, sendo considerada uma canção religiosa. Pedro procura me explicar a relação existente entre narrativa mítica da origem e religião:

“Eu penso que a gente sabe que Tupana existe né, ele que nos fez, nós temos uma história mais mitológica né, vou dar exemplo dos Tikuna. Os Tikuna foram pescados, conta e história que eles foram pescados, aí uns caíram para o lado do Brasil e outros caíram pra lá. *Yoi* pescou os Tikuna, então tem essa história mitológica que contam. Nós também temos, os Sateré tem essa história que conta como surgiram os Sateré, o que significa Sateré, “lagarta de fogo”,

---

<sup>13</sup> Para maiores esclarecimentos consultar Oliveira Filho, João Pacheco de - “**O nosso governo**”. **Os Ticuna e o regime tutelar**. São Paulo: Marco Zero; Brasília, DF: MTC/CNPq, 1988.

“papagaio falante”. Só que nós acreditamos também que existe um Tupana, que é Deus, que fez tudo isso aqui que surgiu de Adão e Eva. E vem a história que a bíblia nos relata”.

Pedro ainda me explica sobre o início da adesão à religião adventista e sua continuidade pelas gerações que sucederam àquela de sua avó materna, Tereza:

“É uma religião que veio desde os nossos antepassados, desde a vovó Tereza, lá da área do Andirá, lá da Ponta Alegre, aí desde lá veio passando pra vovó, pra minha mãe, e pra nós, então é uma coisa que a gente já conhece desde lá, e aqui a gente construiu uma casa de Tupana pra fazer esse momento, que é no sábado, a gente faz o nosso estudo, a nossa escola sabatina, aí quando tem alguém de fora, um irmão, um pastor pra para pregar ele prega, se não a gente usa a televisão pra passar o DVD, tem o estudo pra gente aprender mais, aprimorar mais [...] a gente bota o CD, são clipes, aí passa a imagem, e no rodapé as letras das músicas, e a gente canta, tudo em português, e a Yrá canta algumas em Tikuna, os hinos, aí se chama de hino né, hino da igreja, hino adventista (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

Yrá me explica que para apresentarem a música religiosa o comportamento é mais simples, o que envolve a postura, as roupas e o ritmo dos hinos:

“Quando eles vão cantar na igreja, não tem coreografia e nem os passos, é mais os instrumentos. As outras músicas que são mais voltadas para a cultura, geralmente tem” (Yrá, setembro de 2015).

Canções que são apresentadas durante o culto religioso, como “Du’üğü aru maügu ta naca ni i” e “Pa cori pa tupana”, ambas cantadas pela Yy, também são realizadas durante a performance do grupo em outros espaços, embora nestes outros espaços estas canções não sejam coreografadas e o movimento corporal concentre-se na marcação do ritmo com os pés, com o

corpo se movimentando para frente e para trás, que, como explicado por Yrá, são passos que são usados também no ritual Tikuna da Moça-Nova.

## 5. Pa cori pa tupana

Autor: Grupo Wotchimaucu

Pa cori pa tupana

Tchamaru cuwe tcharu'ü (u com trema)

Pa cori pa tupana

tchamaru cuwe tchã ru'~u

Cuicatãma ni pa cori

Nhama i na'anema cu fa

Cuicatãma ni pa cori

Nhama i na'anema cu fa

Tchoru tupana ya me'ecü

Tchoru tupana ya pora~ucü

Tchoru tupana ya me'ecü

Tchoru tupana ya pora~ucü

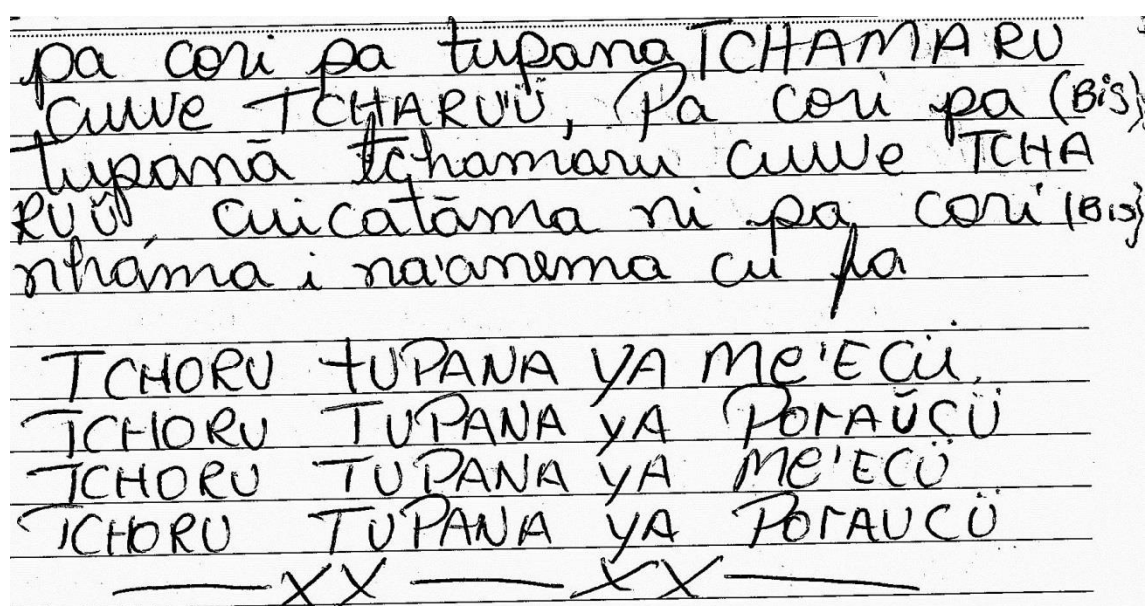


Imagem 28: Manuscrito referente à letra da canção "Pacori pa tupana" escrita por Yrá

Esta também é uma canção realizada durante o culto da igreja adventista da Aldeia. Em relação ao seu significado, Yrá narra o seguinte:

“ela diz assim: nosso Deus, eu também quero ir pro céu porque só o senhor conhece cada um de nós e sabe o que nós pensamos, e sabemos que podemos confiar somente em ti, por isso quero ir com o senhor, você é um Deus bom, um Deus que vive para nos salvar”.

Essa canção foi composta pelo grupo Wotchimaucu, formado por indígenas Tikuna que residem em comunidade de nome homônimo no Bairro Cidade de Deus, na cidade de Manaus. Yrá conta que atualmente a maioria das músicas que o grupo está compondo são na língua Tikuna e com temas evangélicos<sup>14</sup>, e que todos os componentes do grupo são evangélicos. Os pais de Yrá faziam parte do Wotchimaucu enquanto residiam em Manaus. Sobre a relação de seus pais com a religião, ela narra:

“Então meus pais sempre foram evangélicos, sempre, desde que eu me conheço como gente, eles sempre foram evangélicos da igreja batista. Então lá na Aldeia quando entrou a religião, entrou essa igreja batista e a igreja católica, então muitos optaram pela igreja batista, mas a maioria foi para igreja católica. Meus pais optaram pela igreja batista, então desde criança eu sempre ouvia hino, hino em Tikuna, todas as pregações em Tikuna, até a bíblia a gente tem em Tikuna”

Muitas das grandes comunidades Tikuna no Alto Solimões foram resultado de migrações religiosas. Matarezio Filho (2015, p. 150) evidencia que as missões, sejam elas evangélicas ou católicas, possuem um caráter messiânico para os Tikuna, pois a maior parte dos adeptos esperam, a partir delas, realizar o encontro com a cidade dos imortais<sup>15</sup>, algo que antigamente era atingido nas Festas de Moça Nova

---

<sup>14</sup> De acordo com um indígena Tikuna entrevistado por Matarezio Filho (2015, p. 280) As canções dos Tikuna católicos são diferentes das canções dos evangélicos.

<sup>15</sup> “Um mito tikuna conta que, muito antigamente, uma jovem estava reclusa aguardando o ritual de iniciação, quando escutou muito próximo o som triste do uaricana (uma longa flauta que as mulheres são proibidas de ver) e em seguida ouviu o som de vozes que cantavam e



Imagem 29: Yy à frente do grupo cantando as canções “Du’ũgũ aru maũgu ta naca ni i” e “Pacori pa tupana” para uma plateia composta predominantemente por crianças

Entre os Tikuna que vivem na região do Alto Solimões uma diversidade de gêneros musicais é utilizada na evangelização, o que pode ser considerado uma faceta atual de uma série de investidas missionárias já realizadas na região: “hoje, algumas das terras Tikuna contam com diversos grupos evangélicos formados por jovens que cantam em Tikuna, português e até mesmo em espanhol, acompanhados por teclados” (Magũta arũ wiyægũ – Cantos Tikuna. Coleção Documentos Sonoros, Museu Nacional – RJ).

Após cantar as duas canções, Yy chama Hamã à frente para que ele cante a música seguinte:

---

batiam tambor. Curiosa, ela abandonou o seu retiro e resolveu ir olhar os dançarinos. Estes, no entanto, eram seres malévolos que a violentaram e mataram. Desde este dia, como castigo, o céu separou-se da terra e os homens deixaram de ser imortais. Eles hoje adoecem, envelhecem e morrem. Os Tikuna realizam o ritual do worecũ justamente para lembrar daquela infeliz moça. Ao fazê-lo cada família cuida para que as suas adolescentes possam receber todos os conhecimentos de que necessitam, transformando-se com o tempo em mães e esposas, sem passar por um destino tão trágico” (Magũta arũ wiyægũ – Cantos Tikuna. Coleção Documentos Sonoros, Museu Nacional – RJ)

## 6. Hey Tupana Poiúnagü

Hey Tupana Poiunagü

Ele é o rei, nosso Deus

Xaimacuty baxa tuxa (Em coro)

Foi ele que nos criou

Xaive ponera poiunagü

Por isso cantamos pra ele

Xaimacuty baxa tuxa

Foi ele que nos criou

Inhãa-bé, Inhãa-bé, Inhãa-bé, Hou (2X)

Heiara, Heira, Heiara, Heira,

Heiara, Heira, Heiara, He (2X)

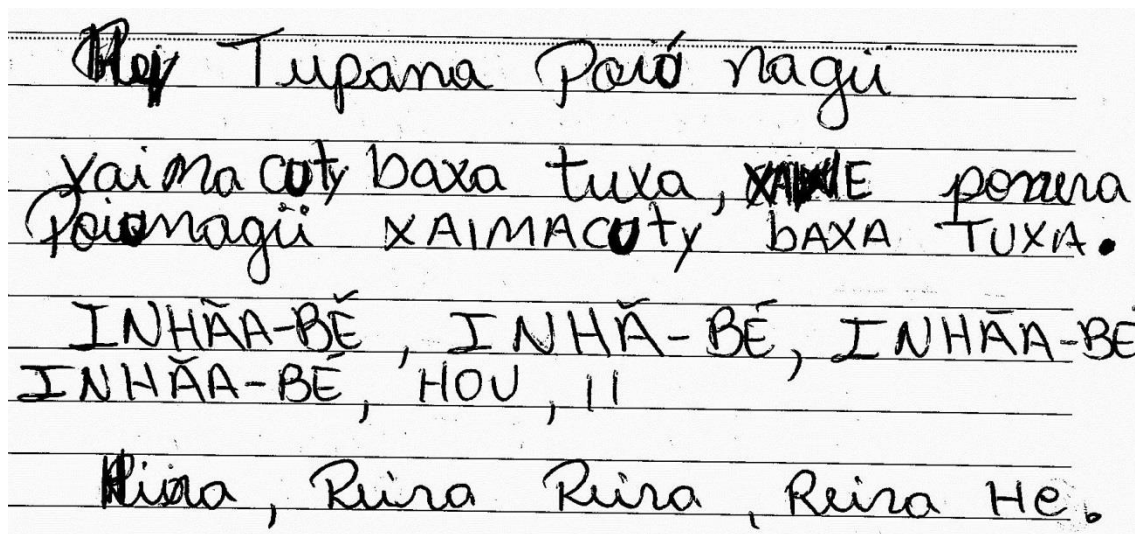


Imagem 30: Manuscrito da letra da canção “Hey Tupana Poiúnagü” escrita por Yrá

Esta canção é cantada por Hamã, o mais novo do grupo, e é toda marcada ritmicamente com os pés e com o corpo se movimentando para frente e para trás, e apenas no momento em que o grupo canta o refrão “Heiara,

Heira” as crianças abrem os braços e os elevam para cima em reverencia a Tupana.



Imagem 30: Hamã à frente do grupo cantando a canção “Hey Tupana Poiúnagü”. Registro do momento em que fazem a coreografia do refrão da canção

Ao finalizar a canção, Hamã solicita que Purê volte à frente do grupo “agora eu vou chamar minha primeira irmã”. Assim, Purê se posiciona, destacando-se para cantar a próxima canção:

## 7. Akuyaya riposo

Música: grupo Alborada

Letra: Yrá

Akuyaya riposo akuyaya basasu (2x)

Assim que fazemos a nossa dança, dançamos pra lá e pra cá

Tuiurikina, tauarikina, akuyaya basasu

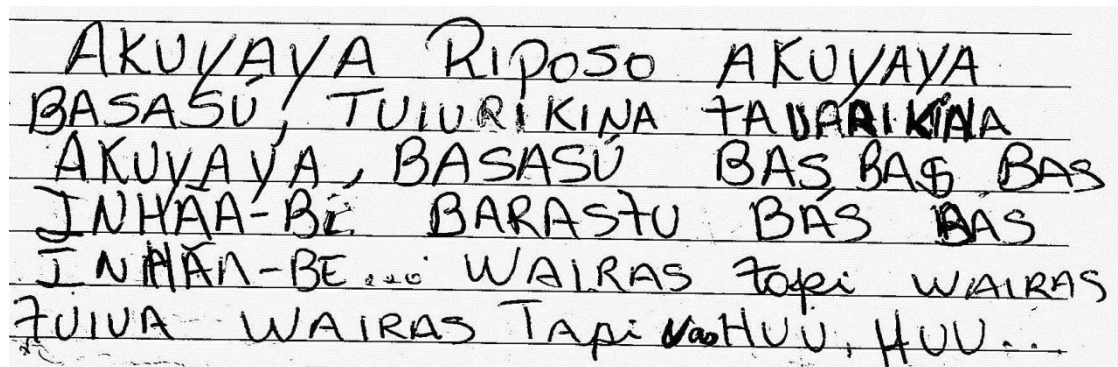
Em cima, em baixo, para um lado e pro outro

Bas bas bas bas Inhãa-bé (2X)

É uma semente pequenininha, mas faz um som bem longe, bem alto

Wairas tapi wairas tuia, Wairas tapi wairas hu hu hu

Somos um grupo pequeno, mas fazemos a diferença



AKUYAYA RIPOSO AKUYAYA  
BASASÚ, TUIURIKINA TADAIKINA  
AKUYAYA, BASASÚ BAS BAS BAS  
INHAA-BE BARASTU BAS BAS  
INHAA-BE WAIRAS TAPI WAIRAS  
TUIVA WAIRAS TAPI HUU, HUU...

Imagem 31: Manuscrito referente à letra da canção “Akuyaya riposo” escrita por Yrá

Yrá me conta que esta canção ela fez inspirada em uma música de um grupo de indígenas do Peru, o grupo Alborada:

“tem esse grupo que é o Alborada, eu gosto muito desse grupo também. Um dos integrantes desse grupo é muito meu amigo, então eu disse ‘eu tenho uma música de vocês que eu gosto muito’, aí eu perguntei dele se a gente poderia cantar. Aí ele disse que não tinha problema nenhum, que podíamos cantar. Só que eu queria no meu ritmo, daí eu mesma criei um ritmo, porque é um outro significado que tem essa música, esse significado já foi meu, eu mesma criei, eu tirei só a melodia mesmo, então já criei uma outra letra pra ela” (Yrá, setembro de 2015).

Sobre as influências de outros gêneros musicais na música indígena, a implementação da Zona Franca de Manaus em 1967 possibilitou a disseminação em maior escala de rádios, gravadores e instrumentos musicais eletrônicos entre a população amazônica, inclusive entre os povos indígenas. Na década seguinte, a presença do rádio e da televisão como meios de



comunicação facilitou a divulgação de gêneros como forró, brega e da música de países vizinhos, como Colômbia e Peru. Outra grande influência seriam os grupos de boi-bumbá<sup>16</sup> de Parintins que se popularizaram a partir da década de 1990. Como exemplo da confluência de diferentes gêneros musicais na região de fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, na década de 2000, jovens Tikuna de aldeamentos próximos à Benjamin Constant e Tabatinga começaram a criar uma música que combina a musicalidade tradicional e os ritmos presentes nas margens do rio Solimões, executada com violão e teclado (Magüta arü wiyægü – Cantos Tikuna. Coleção Documentos Sonoros, Museu Nacional – RJ).

“Akuyaya riposo” É também uma canção que faz referência à danças, cantada na língua Tikuna, e que menciona a semente utilizada na confecção do chocalho inhãa-bé, importante instrumento musical para os Sateré-Mawé, comparando o potencial do grupo ao potencial de som da união destas sementes no chocalho. Os instrumentos que remetem a sons onomatopaicos – como os pios, os pau de chuva – ou os maracás e os chocalhos, são aptos para afugentar os maus espíritos e os agouros. Eles traduzem bem aventura e representam um sopro do que entendem como felicidade e alegria.

Durante esta performance, além da coreografia do grupo levando os braços de um lado e do outro, para cima e para baixo, Hamã dá pequenas piruetas ao lado de Purê, que canta a frente do grupo esta canção: “E ai a gente tenta ver da melhor forma possível as performances tanto da vocalista quanto do restante do grupo. Olha o Hamãzinho, em “akuyaya” que ele canta, ele sai e começa e dar volta, a pular, é uma forma que a gente encontrou que vai com o ritmo da música, então ele tem nessa performance”.

---

<sup>16</sup> Exemplo da influência dos grupos de boi-bumbá na música indígena é o grupo *Wiwirutcha* (beija-flor), formado em 2001 por jovens Tikuna de 15 a 20 anos, moradores da Aldeia Filadélfia, próxima à cidade de Benjamin Constant - AM. O grupo possui violão, teclado, percussões com instrumentos indígenas e regionais, primeira e segunda voz e um conjunto de dançarinos vestidos com figurinos parecidos com os bailarinos dos grupos de boi-bumbá, nos quais se inspiram para fazer suas coreografias (Magüta arü wiyægü – Cantos Tikuna. Coleção Documentos Sonoros, Museu Nacional – RJ).

## 8. Mara'á canandé

Autor: Yrá Tikuna

Muru'e te te tupana diréssu bururú  
Yandá deressí

Mara'á canandé  
Hei, hei, há, hei hei  
Mara'á canandé

Yanomami yamangará deressé  
Ticuna ta'enga deresse tupana guaxüpe

Ta'enga werawe hei, hei, há, hei hei  
Mara'á canandé

Baniwa, Sateré, Munduruku...

### **Grande festa**

Vai se iniciar uma grande festa  
Onde estarão reunidos todos os povos

Onde cada povo vai cantar  
Sua própria história  
Como é seu dia-a-dia

Baniwa, Sateré, Munduruku,  
Tucani Tariano, Baré  
E nesta festa o nosso Deus está conosco

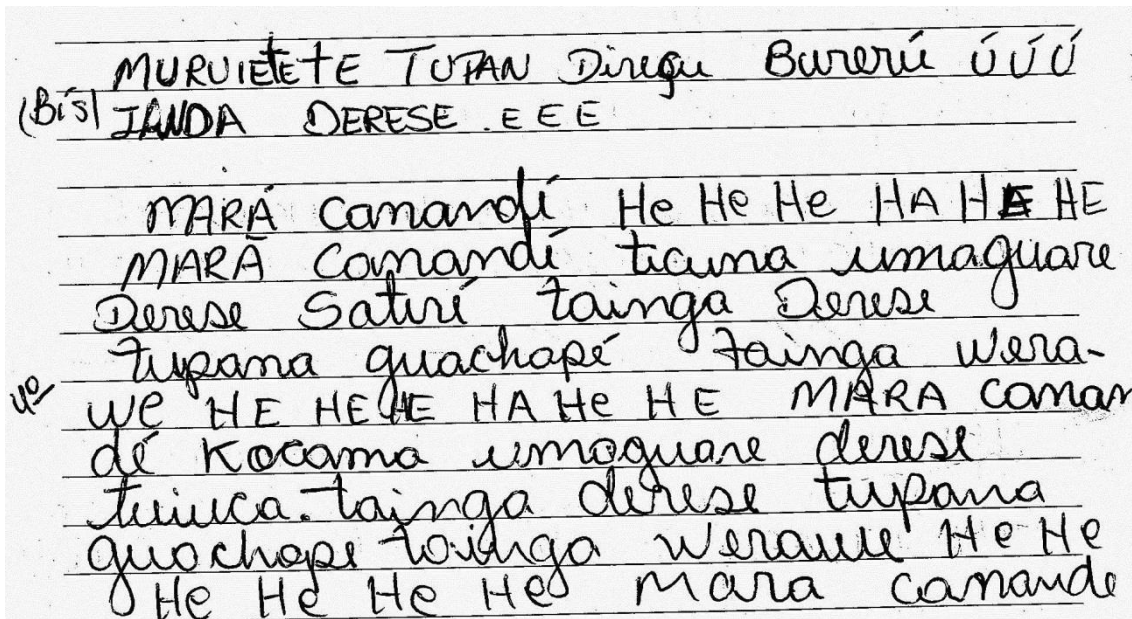


Imagem 32: Manuscrito referente à letra da canção Mara'á canandé escrita por Yrá

Essa canção “fala sobre a grande festa dos povos indígenas, a grande festa é a união de todos os povos, onde eu vou citando o nome de cada povo, convidando eles pra grande festa que vai acontecer” (Yrá, junho de 2015).

Composta por Yrá, teve sua primeira versão gravada no CD “Cantos Indígenas” promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade Manaus. A canção se popularizou de tal forma que outras cantoras e grupos a reproduzem. Quando indaguei Yrá sobre a questão dos direitos autorais ela se expressou dizendo que quando viu sua prima Weena canta-la em São Paulo, disse “puxa vida, não tem mesmo jeito. Aí a única coisa que eu falei pra ela foi ‘tá bom, você pode cantar, mas troca a letra, não tem problema nenhum, faz como eu faço” e citou como exemplo a canção “Akuyaya”, descrita anteriormente. A cada performance, o grupo adapta a letra da canção de acordo com os participantes do evento. Na ocasião da apresentação no Colégio La Salle, Purê inseriu na canção as palavras “professores”, “alunos”, “La Salle” e “diretores”

Durante todo o desenvolvimento da canção, Purê permanece cantando à frente enquanto o restante do grupo se une com os braços entrelaçados e começam a movimentar o corpo juntos, para frente e para trás, com o pé direito marcando o ritmo no encontro com o chão.



Imagem 33: Enquanto Purê está à frente cantando a canção “Mara’á canandé”, o restante do grupo permece atrás, em fila, com os braços dados, movimentando conjuntamente o corpo para frente para trás, com a batida dos pés no chão marcando o ritmo

## 9. Paiyawaru

Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru (2X)

Nha~uni i tocumagü, Nha~uni ticunagü (2X)

Esse é o nosso costume, o costume do povo Tikuna

Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru (2X)

Nha~uni i tocumagü, Nha~uni ticunagü (2X)

Esse é o nosso costume, o costume do povo Tikuna

Nhumaruta ta yoegü, yo yo yo (2x)

Agora vamos peneirar/coar

Coando, coando, coando

Nhum maritata waieegü, wai wai wai (2X)

Agora vamos ralar-la  
Ralando, ralando, ralando

Nhum maritata aegü, a a a (2X)  
Agora vamos bebe-la  
Bebendo, bebendo, bebendo

Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru, Paiyawaru (2X)

Nha~uni i tocumagü, Nha~uni ticunagü (2X)  
Esse é o nosso costume, o costume do povo Tikuna

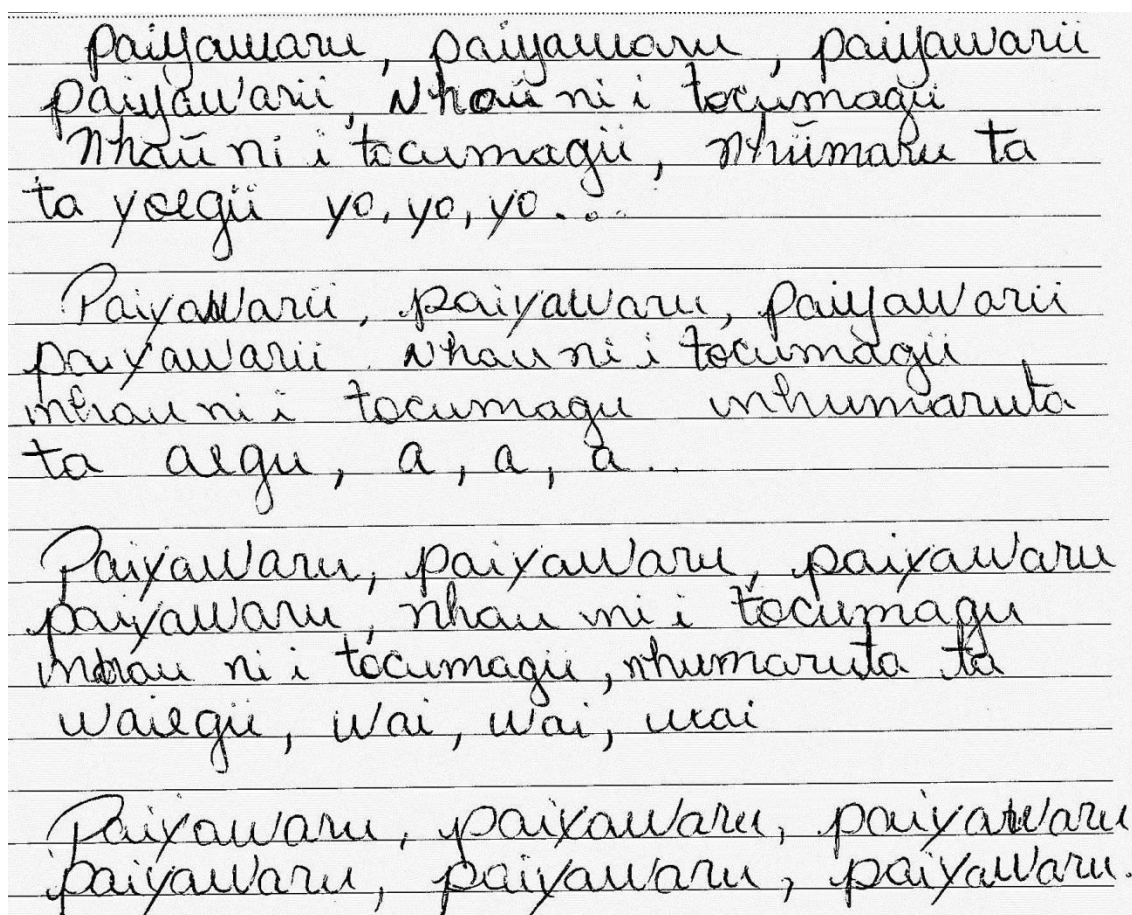


Imagem 34: Manuscrito referente à letra da canção "Paiyawaru" escrita por Yrá

A batida dos pés no chão, com o corpo de movimentando para frente e para trás, marca o ritmo durante a execução de toda a canção. No decorrer de todo o refrão a palavra Paedjavaru é repetida, mãos e braços são movimentados como se idealmente estivessem mexendo a bebida. Esta coreografia é mantida durante toda a canção, sendo alterada quando são cantadas determinadas palavras, como quando é repetida, na primeira estrofe, a palavra “joh joh joh” (coando, coando, coando), em que uma mão é batida sobre a outra, enfatizando ritmicamente as três repetições desta palavra. Da mesma forma, quando é cantado “ah ah ah” (bebendo, bebendo, bebendo), as crianças levam as mãos à boca, em forma de concha, imitando o movimento de quem bebe a bebida com as mãos ou com uma cuia, assim como quando é cantado “vai, vai, vai” (ralando, ralando, ralando), em que um dos braços passa a representar a mandioca e o outro o ralador e as crianças giram em torno do próprio corpo. Entre estas três estrofes o refrão é repetido e a canção é repetida uma vez por inteiro.

Matarezio Filho (2015, p. 278) ressalta que no momento do acontecimento da Festa da Moça Nova a combinação perfeita para se cantar é ter um tamborim *tutu*<sup>17</sup> em punho e uma cuia de caldo de pajauaru, servida pelo “copeiro” da festa, que cuida para que todos bebam esta bebida fermentada:

A grande cuia é entregue a uma pessoa, que pode tomar todo o conteúdo de uma vez ou entregar o restante para alguém que está do lado tomar. A cuia é passada de mão em mão pelas pessoas que estão sentadas nos bancos laterais da casa. O “copeiro” vai acompanhando o trajeto da cuia e as pessoas vão bebendo à vontade. Quando a cuia se esvazia ele pega de volta e leva para encher de novo. No calor da Festa, principalmente nos intervalos das danças, as rodadas de bebida são constantes, todos bebem à vontade (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 367).

---

<sup>17</sup> O tamborim *tutu*, dos Tikuna, serve para dar andamento à canção e à dança, mas mesmo quando não estão dançando ou cantando, quando estão, por exemplo, preparando o pajauaru ou fazendo os instrumentos, máscaras e adornos para a Festa da Moça Nova, o *tutu* não para de soar. Geralmente são vários tamborins soando ao mesmo tempo. Para a confecção do corpo desses instrumentos, podem ser utilizados vários tipos de tronco de árvore, de preferência madeiras leves, que são escavadas e encouradas dos dois lados com peles de diversos animais, embora o melhor couro seja o da cotia, por este ser mais resistente (Matarezio, 2015, p. 359-360)

Além de ser servida em abundância aos convidados da festa, a bebida também alimenta os instrumentos musicais (trompetes) que tocarão aconselhando a moça nova durante o ritual. O pajauru começa a ser preparado logo que a menina menstrua, ou até mesmo antes, e durante os preparativos o período dos preparativos da festa, a menina fica reclusa no quarto. Para ser feita a bebida, a macaxeira é ralada, posteriormente torrada no forno e guardada em um paneiro coberto por folhas:

A massa é embrulhada em folhas de bananeira junto com folhas de maniva, “para adoçar”. Depois deste processo, a massa é colocada dentro da igaçaba<sup>465</sup> – um grande pote de boca estreita – para fermentar. Fica fermentando por cerca de um mês, dois meses. Quando chega o dia da Festa, ela é coada na peneira dissolvendo-se na água. Este processo é feito pelas mulheres na manhã de sábado (Matarezio Filho, 2015, p. 380).

A bebida fermentada também pode ser designada pelo termo ã’~e, o qual se também se refere a um gênero vocal ou forma de se cantar que é aprendido pelo aprendiz de xamã ao entrar em contato com os espíritos das árvores. Este termo também pode ser traduzido como “princípio vital” ou espírito, que junto ao termo ma’~u (“princípio corporal) formam os dois princípios que conformam a pessoa Tikuna. Matarezio Filho ressalta que este termo também está na origem da palavra “animada” ou “animação” (dai’ã’~e ou nata’ã’~e), o que remete ao momento festivo em que se canta e bebe. Portanto, ã’~e pode significar tanto canto, como bebida ou “princípio vital” (Goulard, 2009, p. 169 apud MATAREZIO FILHO, 2015, p. 384).

Após o término da performance desta canção, Purê finaliza a apresentação dizendo “Então muito obrigada a todos e até a próxima se Deus quiser”

### 3.4. Breve esboço sobre o canto no ritual

“Ai também tem músicas voltadas pra Deus, pra tupana né, tem voltado pra cultura, pro nosso cotidiano, e tem também voltado pro ritual, tanto o ritual do povo Sateré-Mawé, quanto do povo Tikuna”  
(Pedro Hamaw, setembro de 2015)

O repertório de canções que o grupo Kuiá apresenta em suas performances, tema central desta dissertação, não representa todo o universo musical Sateré-Mawé e Tikuna. Comento, no entanto, outros gêneros musicais que aparecem na literatura e que são citados pelos agentes sociais durante o trabalho de campo, por considerar que possuem um papel importante no sistema musical destes dois povos.

Há uma marca distintiva de cada gênero que são os movimentos coreográficos. O corpo se encaminha de modo distinto para a performance de cada um, e os mestres na execução de cada um são outros também (Montardo, 2002, p. 188).

“Cada música tem uma história, principalmente na cerimonia da Tucandeira, cada musica vem contando uma história, história triste, história alegre, história de vitória, história de guerra. A cerimonia da Tucandeira é como se fosse o carnaval, só pra ilustrar como é pro povo Sateré-Mawé. Era uma festa, todo mundo ia atrás da mata, fazer seus cocares, ia lá e extraia da natureza a tinta do jenipapo, se pintavam, faziam seu instrumento de som, era um movimento, todo mundo unido pra essa festa. Os velhos falavam que o campo era uma fila enorme, dançando essa cerimonia da Tucandeira, e dentro dessa fila havia 4, 5, 7 pessoas se ferrando, era uma festa, e a musica sendo ecoada, entoada por todos ali presentes, era praticamente uma ópera Sateré naquele local. [...] Essa é uma cerimonia que os Sateré continuam fazendo aqui em Manaus, não se perdeu, continua firme, porque é um meio de reafirmação cultural até pras crianças que estão nascendo em Manaus, e é uma passagem da criança para a fase adulta, representa o casamento, uma vacina pro corpo do rapaz, projetando o Sateré com responsabilidade lá pro futuro, então tudo



isso ela vem representando, representa o casamento e a mulher também”. (Moisés Sateré, abril de 2013).

“O ritual a gente só interpreta quando ele [o cantador] está cantando, a gente não tem assim a ideia do que ele vai cantar naquele momento, depende muito do momento da festa. Eles “inversam” qualquer coisa que venha na cabeça deles, então eles pedem também, eles pedem fartura, eles pedem que no ritual o menino conclua, aí quando está acontecendo o ritual, eles dão conselho, eles pedem também na música do ritual bebidas, o tarubá, o chibé, pedem água, pedem sapó, então vai pedindo né, porque ele vai cantando e a garganta vai secando. Chamam as meninas pra dançar com eles, chamam pra segurar na mão do ferrante. Então eles vão conversando durante o ritual, mas tem a música do ritual que quando o menino está sentindo muita dor ele canta, ela é mais lenta, dizendo que ele pode ficar tranquilo porque aquilo ali é uma vacina que ele está recebendo que vai servir pra imunizar o corpo dele, que tudo que ele passa agora ele vai reconhecer mais tarde. Então as canções são conforme o ritmo e a “inversão” do cantor, cantando e batendo o pé toda vez” (Pedro Hamaw, dezembro de 2016).

Tais características que remetem a improvisações nas letras dos cantos entoados no ritual da Tucandeira podem ser comparadas às canções no ritual da Moça Nova, o mais importante ritual de iniciação feminina para os Tikuna. O que podemos chamar de “improvisos” refere-se ao seguinte: “em base melódica tradicional, o cantor narra sobre feitos acontecidos ou sobre o que acontece no momento”<sup>18</sup>, como complementa Matarezio Filho:

As letras das canções da Festa, de modo geral, sofrem um tipo de variação sobre um texto de base que poderíamos chamar de improvisações. Não sei se um cantor(a) Ticuna concordaria comigo nestes termos, pois ele(a) diria que está cantando como aprendeu. A questão é que existe uma variação – seja na ordem dos versos, na colocação de novas palavras e novos versos – que faz com que consideremos boa parte da letra como improvisada sobre uma base melódica fixa. As melodias são repetidas e mudam as letras que são cantadas (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 292).

---

<sup>18</sup> Cf. Encarte do CD Magüta arü wiyaegü- Cantos Ticuna. Pesquisadores: Edmundo Pereira, Gustavo Pacheco e Paulino Nunes.

“No ritual da Tucandeira não é qualquer um que canta, que puxa né, é esse cantador, ele é o cantador da Tucandeira, da música da Tucandeira, ele vem de uma tradição muito antiga, então ele é a referência, e o resto vão fazendo a segunda voz [resposta em coro]. O cantor do ritual da Tucandeira, é muito difícil ele ensinar, só ele mesmo que tem esse domínio. Por isso que na hora quando a gente está cantando essa canção do ritual da Tucandeira, a gente só vai já no refrão. Porque assim, tem o pai cantador, e vai ter o filho, é de pai pra filho que é passado. Por exemplo, se eu for cantador eu nunca vou ensinar meu sobrinho, eu vou ensinar meu filho, porque ele está mais próximo, porque ele vai fazer o processo do ritual, e ai vai ficar na mente dele. No momento que é feito o ritual, que tem o cantador lá, o cantador mesmo, é nesse momento em que os jovens tem que aprender, eles vão passar horas, dias, ouvindo quase a mesma música, quase o mesmo ritmo, e ai é o momento deles aprenderem” (Pedro Hamaw, setembro de 2015). Da mesma maneira, a melhor ocasião para se aprender canções é a Festa da Moça Nova (Matarezio Filho, 2015, p. 278).

Este autor, baseado no que Lévi-Strauss afirmou no *Finale d’O Homem Nu*, considera que estas canções fragmentam o processo ritual e seus versos são exaustivamente repetidos – para que haja a atualização da tradição através da formação de novos cantores.

E se entre os Sateré, as canções são passadas de pai para filho, entre os Tikuna, a maior parte das canções e o jeito de canta-las são ensinadas pelas mulheres:

“As cantoras sempre estão em maior número nas Festas da Moça Nova. Os cantores também participam ativamente do ritual, mas são em número menor. Além disso, sempre que questionei com quem determinado cantor aprendeu a cantar, a resposta sempre indicava alguma mulher, em geral a mãe, as tias e as avós” (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 285).

Matarezio Filho (2015, p. 286) ressalta que durante a Festa, os cantores (as) podem entoar canções diferentes ao mesmo tempo, sendo que a voz feminina se sobressai, e no momento de arrancar os cabelos, mais de um cantor(a) pode entoar canções diferentes para uma única moça, o que, se

compararmos ao ritual da Tucandeira, seria o inverso, já que um único cantador pode cantar para vários meninos.

Como já mencionado, existe um gênero vocal que é o mais valorizado entre os Tikuna denominado *ütü*, o qual é executado com a voz *mais aguda* possível e, quando realizado pelos homens cantores da festa, deve ser feito em falsete sendo, por isso, uma imitação da voz feminina, o que Matarezio Filho chamou de “travestismo vocal”. Este autor considera que talvez o fato que cantar em falsete seja a maneira de alguns homens disputarem a esta posição feminina no ritual, embora o falsete também seja adotado pelos pajés Tikuna quando os mesmos estão cantando, o que, sob esta perspectiva, seria apenas uma modificação vocal em relação à voz “normal” (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 282 e 287). Este autor enfatiza a importância dos cantores dizendo que ter alguém que cante para a moça seria quase sinônimo de realização da Festa da Moça Nova.

Da mesma forma, Pedro me explica:

“o significado da canção cantada é importante, é a parte, além da Tucandeira, da formiga, o cantor é a parte mais importante, pois ele [o ferrante] está no momento recebendo algumas informações que são repassadas dentro da canção, na língua Sateré-Mawé, sobre o que ele pretende ser” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

Ao tipificar as canções existentes no ritual da Moça Nova, Matarezio Filho cria a categoria das “canções de aconselhamento”, que são cantadas diretamente para as moças em momentos e locais específicos do ritual, quando as mesmas estão reclusas, quando têm o corpo pintado de jenipapo e no momento em que têm os cabelos arrancados. Em geral, é desejável que a cantora seja uma avó ou uma tia, que, através da canção, irá aconselhar a moça a ser uma boa esposa e uma boa filha (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 273 e 294). O menino que está com a mão na luva da Tucandeira também é aconselhado pelo cantador que passa ensinamentos fundamentais para o menino que adentrará a vida adulta. Assim, os rituais de iniciação formam a pessoa entre estes povos, pois comportam a transmissão de um saber essencial (Houseman 1999, p. 77 apud MATAREZIO FILHO, 2014, p. 5):

“Algumas informações que é repassado dentro da canção na língua Sateré-Mawé, o que ele pretende ser, ele não pode desistir se for a primeira vez dele, a segunda vez ele, ele tem que pensar que daqui pra frente ele está entrando em uma sociedade que vai respeitar ele dentro da nação Sateré e que ele vai adquirir conhecimentos pra saber conduzir também uma família, valorizar aquele momento, aquela dor, mas com muito respeito, sem se alcoolizar, se portar de uma forma que ele mais tarde diga ‘eu passei por isso, e hoje eu respeito e tenho maior orgulho de ser Sateré com essa vacina do ritual da Tucandeira’. Então tudo isso a canção do ritual da Tucandeira reflete. e ai é uma aprendizagem né, é como se tu fosse entrar na escola e ai completar o teu ensino fundamental o teu ensino médio, porque nunca mais tu vai esquecer, por isso que são etapas, são 20 vezes, nessas 20 vezes que ele faz e termina o processo, ele está como se fosse preparado pra enfrentar a vida dentro daquela sociedade, e isso é muito importante. Eu penso que em qualquer momento uma canção, ela bem cantada, ela traz muita coisa, então ela dá essa força. Ai uns aprendem mesmo, alguns saem cantando o refrão, porque com a convivência do ritual duramente esses dias, esse tempo, esses meses, fica na nossa memória, na memória do rapaz, do menino, do merrin, então a canção do ritual ela é importante porque ela fortalece o menino, o rapaz que está passando pra fase adulta” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

O canto ao mesmo tempo em que aconselha tem a função de trazer segurança e encorajamento para a passagem pelo sofrimento inerente a estes rituais, causado seja a partir da mão do menino que é picada por formigas tucandeiras ou seja pela reclusão da moça, ou pela obrigação da mesma em permanecer acordada durante a Festa segurando num galho de taperebá, pelo aconselhamento severo que recebe das mulheres mais velhas e por ter seus cabelos arrancados (Matarezio Filho, 2014). O sofrimento seria um pressuposto ao amadurecimento além do corpo flagelado ser uma memória, pois tê-lo marcado seria um obstáculo ao esquecimento (Clastres, 2003 [1973], p. 201 apud MATAREZIO FILHO, 2014, p. 4)

Além destes dois principais rituais de iniciação, a Festa da Moça-Nova para os Tikuna, que marca a primeira menstruação da menina que deixa de ser criança para se tornar mulher, e o Ritual da Tucandeira entre os Sateré-Mawé,

que representa uma vacina e o processo<sup>19</sup> de passagem do menino para a vida adulta, estes povos possuem outros rituais de iniciação. Entre os Tikuna é mencionado um ritual de iniciação masculina descrito por Castelneau em que o jovem Tikuna é submetido à picadas de formigas nas mãos. O equivalente masculino da menstruação feminina seria a mudança de voz do menino, já que ele começa a sair da indistinção de gênero da infância para torna-se homem (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 285).

Entre os Sateré-Mawé, Pedro me relata o que seria o ritual da primeira menstruação da menina a partir do que sua mãe, Dona Kutera relatou sobre o ritual de passagem pelo qual passou:

“ela ficou isolada por vinte dias, deixou crescer o cabelo, não tomava banho, foi tomar banho só depois de dez/quinze dias, e aí tomava só o mingau, o chá natural, não comia sal, depois saiu de lá, foi ser raspada com dente de paca no braço, na coxa, na bunda, na perna, depois lavada com mangaratua-tauá, igual limão, que arde também, pra limpar o corpo, tirar aquele sangue. Depois que ela sai deste estado de isolamento, isolamento não, pois só as mulheres podem vê-la. Como é mais pra mulher, a gente não participa muito, a gente só mesmo trabalha indiretamente né, o pai, fica mais à responsabilidade da mãe. Ai que vem o detalhe, como a mãe não é Sateré, é Tikuna, mas ela vai receber toda a orientação, principalmente minha, da tia, pra ela fazer como é o processo, mas eu já tenho em mente, já vi, a gente nunca fez aqui, a gente vai fazer com a minha filha, mas é esse detalhe que tem, que a mãe não é Sateré, mas ela vai receber a orientação. É a primeira menstruação, ela fica isolada né, faz a casinha dela, temos que fazer a casinha dela já, agora esse ano, pra ano que vem ou esse ano mesmo, prestar atenção nela, ai em vez de ela ficar vinte, ela vai ficar dez dias isolada. Depois que ela sai que ela é riscada, sangra, tem que riscar mesmo, depois lava com mararataia-tauá, pra tirar aquele sangue. Segundo a tradição ela vai receber outro sangue, mas não vai ficar marca, com o tempo vai sumir essa marca, eu não sei como, mas some, a mamãe fez e ela não tinha uma marca. Esse momento que ela esta se resguardando, é o momento que ela já está passando pelo processo de se

---

<sup>19</sup> No ritual da Tucandeira, o menino precisa colocar 20 vezes a mão dentro da luva, ou seja, essa iniciação não se dá em apenas um ritual.

tornar mulher, aí ela tem que estar preparada pra assumir família, ou então levar algum estudo, vai depender muito agora dessa geração, mas ela vai fazer, a Purê, a Yy” (Pedro Hamaw, dezembro de 2015).

### **3.5. Descrição dos Instrumentos musicais**

Considero imprescindível descrever cada instrumento em si e ao mesmo tempo em suas relações com os demais instrumentos musicais e em suas relações com os agentes sociais que executam cantos, danças e ritmos. Não existiria um instrumento em estado isolado, senão para efeitos de exposição. Na execução musical, tem-se uma interlocução permanente conforme pude verificar na observação das performances dos grupos musicais estudados. A percussão do gambá dialoga com a sonoridade do pau-de-chuva e dos chocalhos, bem como das buzinas ao serem assopradas. Estes instrumentos dialogam com os cantos e canções. Todos os sons produzidos nesta interlocução são considerados culturalmente como ordenadores da sonoridade e encontram-se perfeitamente ajustados às coreografias, danças e seus respectivos movimentos corporais.

Oliveira Pinto considera que além da dança há outras ações que fazem parte da corporalidade em conexão com a prática musical, como é tocar um instrumento. Neste sentido, os movimentos que levam à produção do som em determinado instrumento também devem ser considerados, refletindo o nível de domínio técnico do executante e evidenciando que, devido à sua ergonomia, o instrumento musical impõe certas maneiras de se executar movimentos (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 234-235).

A organologia, ou ciência dos instrumentos musicais, considera como instrumento qualquer corpo ou objeto feito pelo ser humano para produzir som ou sons. A característica básica para sua classificação é como este instrumento produz o seu som, se por uma corda que entra em vibração (cordofones), por uma pele - de animal ou sintética - que é percutida (membranofones), por uma coluna de ar que entra em vibração mediante o sopro, ou aqueles cujo material soa por si (idiofones) como os sinos, chocalhos ou paus-de-chuva. Além dessa classificação básica, a organologia compreende o feitio dos instrumentos, seu material, sua forma e estruturas, nomenclatura,

suas técnicas de uso, “sua produção musical (análise de fenômenos acústicos e escalas de uso), além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o status de seus músicos” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265), considerando também aspectos de simbologia e estética presentes nos instrumentos de música, como pinturas e grafismos.

Os instrumentos musicais utilizados pelo grupo Kuiá – a buzina, o chocalho, o pau-de-chuva, o tambor (gambá) e o atabaque – correspondem a apenas uma parcela da totalidade de instrumentos dos povos Sateré-Mawé e Tikuna. Pedro me explica que:

“hoje a gente tem dificuldade de encontrar uma criança para desenvolver o toque do instrumento, principalmente no gambá, na buzina, talvez no reco-reco e na flauta, que nos não temos, então quando a gente faz a apresentação eu acompanho porque eu já sei ritmo e o tom que eu levo no gambá, no tambor, só que eu sou tipo uma pessoa que faz parte mas eu não apareço no grupo, só pra dar esse apoio nesse instrumento, mas a gente considera como o tocador né, o que bate o tambor. Ai a gente pensa mais pro futuro em arranjar uma criança, da mesma idade deles, pode ser um menino que venha a desenvolver esse talento pra tocar o gamba, tambor, e os outros desenvolverem outros instrumentos, pra ficar bem adequado na idade deles ne, do grupo Kuiá” (Pedro Hamaw, setembro de 2015).

As relações de confiança mútua e de fidedignidade nas narrativas, confirmadas durante estes três anos de contatos regulares, não só pela observação direta das apresentações, mas também pelas minhas inúmeras visitas à Aldeia, verificando como organizar a produção e os testes de verificação da qualidade dos instrumentos fabricados na própria Aldeia ou em Aldeias vizinhas, levaram-me a decidir pela organização de uma coleção de instrumentos musicais.

Primeiramente, a partir da oportunidade de realização da exposição realizada no âmbito do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, do qual participo como pesquisadora, conversei com Pedro e Yrá sobre a possibilidade de irmos a adquirir os instrumentos musicais por eles indicados para compor a coleção. Seria uma oportunidade de exibição da coleção de tais instrumentos numa exposição que focalizava diferentes etnias e povos de comunidades tradicionais, bem como suas distintas práticas e instrumentos (de caça, pesca,

coleta e agricultura). Esta exposição foi aberta em abril de 2016, em São Luís, Estado do Maranhão, na Casa de Cultura, num casario assobradado correspondente à antiga edificação da alfândega do período pombalino.

Empreendi para tanto uma série de entrevistas com Pedro e Yrá, de janeiro a março de 2016, com o propósito de descrever os instrumentos musicais por eles selecionados. Tais instrumentos foram fabricados nos meandros de suas próprias relações com diferentes músicos e artesãos na própria Aldeia Inhã-bé ou em aldeias próximas. Tem-se uma dimensão pluriétnica dos instrumentos musicais fabricados artesanalmente por membros de diferentes povos indígenas que se encontram em aldeias e comunidades localizadas no perímetro urbano de Manaus, com é o caso da comunidade Y'apyrehyt no Bairro Redenção e da comunidade Wotchimaücü no bairro Cidade de Deus e da relação destas com as Terras Indígenas de Ponta Alegre no município de Barreirinha, Baixo Amazonas e Umariacú II, município de Tabatinga, Alto Solimões, respectivamente.

Com base nas próprias descrições dos instrumentos feitas por Pedro e Yrá, a partir de entrevistas que realizei especificamente com esta intenção, farei a seguir, uma descrição das descrições. As narrativas são extraídas das próprias conversas que mantivemos a cada vez que me entregavam parte dos materiais selecionados. O conjunto dos instrumentos foi exibido na exposição consoante combinação feita e parte desta exposição continua disponível ao público em São Luís, após sete meses de sua abertura.

À seguir, passo à sua descrição, uma a uma, apresentando uma coleção de instrumentos musicais da Aldeia Inhã-bé. A seleção dos excertos das entrevistas compõe a ficha museográfica de cada instrumento, que corresponde à sua própria identidade, explicitando com foi fabricado, seu nome e origem, a etnia de referência, materiais com que foi produzido e sua função musical.

Esta descrição articula-se com os registros sonoros que realizei anteriormente, permitindo estabelecer uma notação musical após a observação dos movimentos das mãos, no caso da percussão (tambor, gambá), dos lábios, no caso dos instrumentos de sopro ou das próprias baquetas. As filmagens das apresentações que realizei complementam este trabalho classificatório imprescindível para a montagem de uma coleção.



Neste trabalho, optei por descrever, além dos instrumentos utilizados pelo grupo, outros instrumentos musicais fabricados pelos membros da aldeia Inhãa-bé:

### 1. Pau-de-Chuva



Imagem 35: Pau-de-chuva

Autor (a): Orestes Sateré, Aldeia Inhãa-bé, Igarapé do Tiú, Rio Tarumã-açu, Manaus-AM

Etnia: Sateré Mawé

“O pau de chuva é feito da taboca, coberto com fibra de arumã e pintado com urucum. E dentro ele leva as pedrinhas, pedra de areia e tala, tala de buriti, tala de palha mesmo, pra poder ficar cruzado e fazer esse barulho, quando bater nas talas ele faz esse barulho. As talas são colocadas por dentro, cruzadas e encaixadas ao longo do instrumento.

O pau de chuva é conhecido como cacete do Ahiãm. É feito hoje como instrumento musical para acompanhar o ritmo da do gambá na festa nas aldeias, e ele tem vários tamanhos, esse aqui é de 1 metro, tem de 2 metros, tem de 80 cm... então serve pra acompanhar o ritmo. Esse instrumento é

exclusivo do povo Sateré Mawé, o único povo que tem o pau de chuva é o Sateré Mawé.

Ahiãm é o diabo, cacete do diabo. A historia fala que quando começaram a fazer o pau de chuva, a ideia era que quando viesse o inimigo os Sateré preparavam muito desse pau de chuva, quando os inimigos vinham, como é bonito e diferente o som, eles ficavam admirados, então nesse momento que eles estavam admirando esse pau de chuva, era o momento em que os Sateré pegavam os inimigos. Então enquanto eles ficavam se entreendo, jogando pra lá e pra cá e vendo a forma, como era feito, ai eles pegavam os inimigos e cacetavam, por isso que ficou falado cacete do diabo, que era o momento em que eles pegavam as pessoas e cacetavam, aí ficou também cacete do ahiãm, mas depois foi se aperfeiçoando pra instrumento musical. Por isso que a gente lembra quando fala do pau de chuva, que não tem nada a ver com chuva, só porque o som dele parece com a chuva, aí ficou conhecido como pau de chuva. O cacete era só pra entreter os inimigos. Era uma estratégia, por exemplo, qualquer coisa que tu ache, tu é curioso né. Então eles preparavam muito, ai quando o inimigo estava com nada na mão, só com o cacete do diabo, aí eles atacavam. Essa é a história dos nossos antepassados”. (Pedro Hamaw, Aldeia Inhãa-bé, Manaus – AM).



Imagem 36: Pedro mostra como é preparada a taboca para se fazer o pau-de-chuva

## 2. Reco-reco



Imagem 37: reco-reco

Autor (a): Anderson Sateré, comunidade Y'apyrehyt, Bairro Redenção, Manaus – AM; Aldeia Inhã-bé, rio Tarumã-açu, Manaus-AM

Etnia: Sateré Mawé

“Feito com bambu. A baqueta que passada sobre os frisos no bambu para tirar o som pode ser um pedaço de pau ou outro tipo e formato de madeira, como a que vemos em um dos reco-recos, cujo formato da baqueta é como a ponta de uma lança de flecha. O reco-reco é só pra acompanhar ritmo mesmo, só pra dar ritmo às músicas, às canções, pra acompanhar mesmo, porque tinha gamba, pau de chuva, maracá, buzina, ai o sateré inventou esse pra acompanhar o ritmo de música, não tem um história dos antepassados não, foi mais uma ideia do índio fazer um instrumento pra acompanhar as festas, as danças, o momento de estar cantando”. (Pedro Hamaw, Aldeia Inhã-bé, Manaus – AM).

Os reco-recos diferem no diâmetro e comprimento e tipo de baqueta, o que gera timbres diferentes para os mesmos instrumentos.

### 3. Buzina (Ron-Ron)



Imagem 38: Buzina

Autor (a): Anderson Sateré, comunidade Y'apyrehyt, Bairro Redenção, Manaus – AM; Aldeia Inhã-bé, rio Tarumã-açu, Manaus-AM

Etnia: Sateré Mawé

“A buzina é feita de bambu com um furo no meio [na divisão entre os “gomos” do bambu]. É um instrumento usado exclusivamente no ritual da Tucandeira. Cada merrin, cada menino ele tem que fazer a sua buzina pra participar do ritual, é o momento que ele está preparando seu equipamento pra grande festa, ainda mais aquele que vai meter a mão, aquele que vai iniciar, então ele prepara a buzina dele, o Inhã-bé e o colarzinho dele. Então a buzina, o Ron Ron, ele faz parte do adereço pro ritual, exclusivo da Tucandeira. Mas agora a gente já usa também em algumas canções indígenas, em algumas músicas indígenas. O papel dela é chamar a atenção, então quanto mais buzinas, mais se sabe que vai ter ferrante, então ela dá o inicio da festa, ela chama, ela acorda a tribo, a aldeia, ela chama os participantes, é tipo uma voz, um som de “Olha, vai começar o ritual. Olha, nós já estamos preparados”. Ai um sopra daqui, outro sopra dali. Quem escuta já responde, outro merrin né, então ela tem papel de avisar que ali vai começar a festa, vai acontecer o ritual.

Ela também atrai a tucandeira quando você vai pro mato, por isso que tem que levar a buzina pra soprar, pra acordar as tucandeiras. Então isso é muito antigo, você tem que levar pra acordar as formigas e atrair elas, pra poder o merrin pegar, o cantador pegar as tucandeiras, faz elas saírem do buraco delas, tem essa função também a buzina ron ron”. (Pedro Hamaw, liderança da Aldeia Inhãa-bé, Manaus – AM).

#### 4. Buzina Tikuna



Imagem 39: Buzina Tikuna

Autor (a): Yrá Tikuna

Etnia: Tikuna, Aldeia Inhãa-bé, rio Tarumã-açu, Manaus-AM

Feita de bambu, com abertura lateral para soprar, o que a difere da buzina Sateré onde a abertura é feita da divisão do “gomo” do bambu. É utilizada no ritual da Moça Nova para chamar e avisar que já está começando a festa, similar ao que acontece no ritual da Tucandeira. (Yrá, Aldeia Inhãa-bé, Manaus-AM).



## 5. Inhãa-bé



Imagem 40: Chocalho Inhãa-bé

Autor (a): Juscelino Sateré; Aldeia Ponta Alegre, município de Barreirinha, AM  
Etnia: Sateré Mawé

“Semente de Inhãa-bé, também conhecida como Castanha da Índia. É usado barbante e pode ser feito também com fio de tucum. O Inhãa-bé é um instrumento sagrado, ele é até exótico porque você só vai participar, o ferrante só vai meter a mão [na luva da tucandeira] se ele tiver o Inhãa-bé, mesmo que ele tenha buzina, colar, tudo isso preparado, pintado, mas ele só vai meter a mão se ele tiver o Inhãa-bé na perna, colocado, daí se sabe que ele vai dançar, que ele está pronto pra meter a mão. Agora quando ele tem buzina, mas aí ele não tem o Inhãa-bé, ele não vai meter a mão naquela hora, só que ele arranjar um e colocar.

Ele que dá o ritmo na canção junto com o cantador nas musicas do ritual da Tucandeira. É o Inhãa-bé que dá o ritmo, é ele que dá o compasso. Ai quanto mais Inhãa-bé também mais bonito fica o compasso. É principalmente usado na perna do menino, do curumim, mas também pode ser usado em

bloco segurando com uma mão e batendo-o contra a palma da outra mão em ocasiões de apresentações dos grupos musicais, como o grupo Kuiá e o grupo Aycunã.

A gente usa uma faca bem amolada pra cortar a semente e tirar uma massa que tem dentro da semente pra ela ficar oca. Ele [Inhãa-bé] é uma árvore que não cresce muito, é um arbusto, em qualquer canto tem, tem na cidade, tem na aldeia, é mais lá na área tradicional que tem, a gente planta esse arbusto pra fazer o instrumento”. (Pedro Hamaw, Aldeia Inhãa-bé, Manaus – AM).

## 6. Aruré



Imagem 41: Chocalho Aruré

Autor (a): Artemis Bo'etüna, TI Umariáçu II, Comunidade Wotchimaücü no bairro Cidade de Deus

Etnia: Tikuna

Significado: cacho de chocalho (Irá explica que todos os chocalhos Tikuna são chamados Aruré, só muda a semente).

“Feito com semente de seringa e fio de tucum trançado É utilizado no corpo da moça-nova, como colar. Agora é utilizado como instrumento musical, antes era utilizado apenas como colar da moça nova, pois no ritual da moça nova o corpo dela é pintado todinho, então ela não usa nada em cima, só na parte de baixo, então é enfeitado o corpo dela todo com as sementes, com as penas. Quando é utilizado como instrumento, o chocalho é enrolado em um pedaço de pau que pode ter diferentes tamanhos, usado pelos mascarados que assustam a moça nova”. (Yrá, Aldeia Inhãa-bé, Manaus-AM)

#### **7. Hawai, trançado com fio de tucum**



Imagem 42: Chocalho Hawai



Autor (a): Yrá Tikuna

etnia: Tikuna

Aldeia Inhãa-bé, rio Tarumã-açu, Manaus-AM

“Era utilizado apenas como adorno da moça nova, usado na perna como tornozeleira. Como instrumento musical é muito utilizado na perna também”. (Yrá, Aldeia Inhãa-bé, Manaus-AM).

### 8. Maracá (de dedo ou mão, sem o bastão)



Imagem 43: Chocalho Maracá

Autor (a): Artemis Bo'etüna

Etnia: Tikuna

TI Umariáçu II

“Feito com cuiatinga e sementes de Puká. Utilizado também no ritual na moça nova, sendo tocado pelas senhoras. E agora também a gente utiliza nas nossas canções Tikuna, tanto do grupo Kuiá quanto no grupo Aycumã, a gente utiliza bastante, antes só servia para o ritual da moça nova, mas agora não”. (Yrá, Aldeia Inhãa-bé, Manaus-AM)

## 9. Maracás com bastão



Imagem 44: Maracás com bastão

Autor: Reginaldo Wochimaücü, TI Umariçu II, Comunidade Wotchimaücü no bairro Cidade de Deus

Etnia: Tikuna

Feitos com cuiatinga e sementes de açaí, pintado com tinta cumatê/  
Cuiatinga e sementes de Lágrima de Nossa Senhora ou Santa Maria  
(Tupana'etü)

“São também utilizados no ritual da moça nova, mas pelos homens na hora em que estão dançando coma moça nova”. (Yrá, Aldeia Inhãa-bé, Manaus-AM).

## 10. Gambá



Imagem 45: Na foto, Pedro toca o chamado “gambá”. Ao lado deste encontra-se o atabaque convencional, eventualmente utilizado nas apresentações do grupo Kuiá.

O “gambá” é feito com um tronco escavado, que tem uma das suas extremidades cobertas por couro de veado. Pedro me explica que o “gambá”<sup>20</sup> consiste num instrumento utilizado em festas e comemorações. Inicialmente foi acionado em festejos que objetivavam uma maior interação com os “brancos”. Na versão de Pedro o “gambá”, não “tem muito ritmo”, ao contrário das observações realizadas por Ranciaro, em Barreirinha, que lhe atribuem uma cadencia ligeira. Além disto, o “gambá” não é utilizado nas cerimônias e nos rituais Sateré-Mawé. Mediante estes múltiplos significados pode-se supor que

---

<sup>20</sup> Já foram verificadas na Amazônia outras acepções de “gambá” referidas tanto a danças, quanto a grupos musicais. As danças são acompanhadas pelo instrumental “gambá” em comunidades quilombolas e ribeirinhas. Neste caso “gambá” se refere não apenas a instrumento de percussão, mas também a um ritmo que lembra, segundo Ranciaro, o merengue das ilhas caribenhas. A propósito consulte-se a tese de Maria Magela Mafra de Andrade Ranciaro – intitulada *Os cadeados não se abriram de primeira: processos de construção identitária e a configuração do território quilombola do Rio Andirá, Barreirinha – AM*. Manaus. PPGA – UFAM. 2016. No segundo caso tem-se a tese de Cristian Pio Ávila – intitulada *Os argonautas do Baixo Amazonas*. Manaus. PPGA – UFAM. 2016 –, que analisa os “gambazeiros”, visitando diferentes comunidades ribeirinhas.

se trata de um instrumento e, ao mesmo tempo, de uma música regional apropriada pelos indígenas, em diferentes momentos, com propósito de entretenimento e interação.

A descrição dos instrumentos musicais e das atividades dos “professores” indígenas propicia, portanto, uma compreensão mais ampla da lógica de atuação dos grupos musicais e das dificuldades antepostas às suas apresentações e, em decorrência, às suas próprias condições de possibilidades de reprodução.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de formação do grupo musical Kuiá e as performances musicais executadas por seus integrantes, que foram analisadas no decorrer desta pesquisa, assinalam que a emergência de novas identidades étnicas, com reivindicações de direitos territoriais imprescindíveis para a consolidação das recentes “aldeias” em perímetros urbanos, ocorre concomitantemente com o fortalecimento de noções específicas de cultura. Tais noções, conforme foi exposto no decorrer desta dissertação, são resultantes de um aprofundamento da consciência cultural dos agentes sociais estudados. Na perspectiva de diversos sociólogos como Bourdieu e Bauman, tal aprofundamento se refere à capacidade reflexiva destes agentes em se tratarem como objeto, numa relação social de pesquisa em que o próprio pesquisador tem uma visão crítica sobre si mesmo e sobre esta própria relação (BOURDIEU, 1997, p. 694). Nesta mesma direção, vale reiterar que as performances musicais, enquanto formas de expressão cultural, foram analisadas como eventos de exposição altamente reflexivos, permitindo perceber como os participantes dos grupos musicais se veem ou se autorepresentam ou como imaginam que são ou poderiam ser. As relações sociais nestas performances ocorrem nas fronteiras ou nos limites da identidade indígena, quando o grupo musical se expõe, como portador de uma cultura específica, perante públicos amplos e difusos. As performances, deste modo, traduzem ou expressam uma autodefinição<sup>1</sup> dos agentes sociais, isto é, categorias atributivas e identificadoras que denotam uma profunda consciência de si mesmos (BARTH, 2000:28). A partir de tais performances, os significados e componentes mais relevantes de uma cultura são representados para uma platéia indiferenciada e colocados em questão, funcionando como um meio de afirmação identitária. Reforça isto a perspectiva teórica de Goffman que considera que “a identidade social é uma construção criada colaborativamente, produzida e reproduzida para apresentação, reconhecimento e ratificação perante um público”, com parte de seu processo de produção realizado nos bastidores, por assim dizer, antes de vir a ser apresentada no palco, diante de todos (GOFFMAN apud BAUMAN,2014: p.735).

---

<sup>1</sup> Vide Barth, Fredrik – “Os grupos étnicos e suas fronteiras”. In: Lask, Tomke- **O guru e o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro.Contracapa.2000 (tradução de John C. Comerford).

A “música indígena” nos termos desta dissertação se perfila numa luta específica pelo reconhecimento, exigindo seu lugar no campo da produção artística e em diferentes planos de organização social. Pode-se dizer que os resultados do trabalho de pesquisa realizado para fins desta dissertação indicam que os efeitos desta ação dos grupos musicais, referidos às “novas aldeias”, apontam para uma reconceituação da expressão “música indígena”. Esta emerge atrelada, sobretudo, ao processo de urbanização em região de fronteira, no caso da Amazônia, em que a produção musical indígena assume características peculiares, que podem ser assim sumariamente descritas, como procederei a seguir.

Inicialmente sublinho que as artes musicais mostram-se em consonância com transformações sociais verificadas a partir das mobilizações étnicas que levam ao surgimento das “novas aldeias”. Esta peculiaridade refere-se às formas de ocupação, por indígenas de diferentes povos, de terrenos baldios e vagos, bem como de lotes delimitados pelo INCRA, resultando nas “novas aldeias” localizadas no perímetro urbano de Manaus. O tratamento midiático classifica tais ocupações de terras como “invasões” numa tentativa de ilegitimar o surgimento das aldeias e a própria identidade indígena dos que delas participam. Foi possível constatar que a organização social destas aldeias comporta uma pluralidade étnica que remete a novas regras de matrimônio e residência, refletindo de maneira direta sobre o processo de formação de grupos musicais, tal como sucede com o Kuiá, aqui estudado. Na situação específica da Aldeia Inhãa-bé, empiricamente observada nesta pesquisa, a unidade familiar Sateré-Mawé, de Kutera, mãe de Pedro Hamaw, também chamada de “Zeila”, uma vez deslocada da terra indígena de origem, passa a residir no lote 43 do Bairro Tarumã-Açu, onde sua mãe e avó de Pedro, chamada Hari, mais conhecida como “matriarca Tereza”, já residia, junto de seu filho Zaquel, irmão da mãe de Pedro, ou seja, seu tio, como caseira no lote vizinho, o lote 44. Este lote foi transformado na chamada “comunidade Gavião”, enquanto que o lote 43 foi o ponto de partida da Aldeia Inhãa-bé. A própria formação das “novas aldeias” deriva, portanto, de loteamentos e desta constituição de comunidades, evidenciando um processo de construção social de territorialidades específicas que estão sendo vividas e reivindicadas legalmente como território indígena. As músicas indígenas concorrem, neste

contexto de múltiplas transformações, para estreitar os laços de coesão social destes diferentes grupos étnicos mediante a superação dos obstáculos à formação de aldeias. Cantar, dançar e executar performances nada tem de folclore e convergem para uma modalidade de afirmação identitária que contribui para territorializar as reivindicações das comunidades indígenas formadoras das respectivas aldeias. Reivindicar direitos territoriais, lutar pela afirmação identitária e realizar performances musicais para públicos indiferenciados consistem em aspectos inseparáveis na maneira dos grupos musicais se fazerem presentes na vida social.

Durante a pesquisa foi possível verificar, conforme explanado no capítulo dois, que as regras matrimoniais estão passando por transformações e, no caso analisado nesta dissertação, trata-se de uma relação interétnica, entre mulher Tikuna e homem Sateré, com os filhos se definindo concomitantemente pelas duas etnias, embora sejam formalmente registrados como Sateré-Mawé no registro indígena – RANI da FUNAI, e embora também para tal definição dependa a escolha do tipo de ritual de passagem que cada filho realizará na idade apropriada. Para tal escolha existem algumas prerrogativas, pois há uma facilidade maior de acesso ao conhecimento dos procedimentos necessários para a realização dos rituais de iniciação Sateré Mawé, tanto o feminino - com a menina riscada com dente de paca - quanto o masculino - com o menino colocando a mão na luva com tucandeiras - como descrito no terceiro capítulo. Digo isto devido à presença das tias<sup>2</sup> de Pedro, irmãs de sua mãe, e de outros Sateré-Mawé, membros da Aldeia, que não necessariamente possuem parentesco direto com Pedro, mas que possuem o conhecimento necessário para a realização destes rituais de iniciação na própria Aldeia Inhãa-bé. Embora tenha notícias, não me foi possível observar diretamente, no decorrer da pesquisa, a realização da Festa da Moça Nova pelos Tikuna que residem na cidade de Manaus. O conhecimento necessário para a realização deste ritual, provindo apenas da experiência de Yrá, seria insuficiente, já que a mesma saiu da Terra Indígena Umariacú II, no Alto Solimões, no início da adolescência e não passou por este ritual. Mesmo que

---

<sup>2</sup> Do matrimônio de Tereza F. de Souza, chamada Hari, e Abdan, foi gerada Zeila (Kutera) e suas seguintes irmãs: Zorma, Zilmar, Zenilda, Zelinda, Zebina, Leilinha, e seu Zaquel.

tivesse passado por ele, importa lembrar que a realização do mesmo depende de um conhecimento coletivo, pois sua realização demanda a contribuição de diversos membros da unidade familiar extensa, principalmente os mais velhos e experientes, que executam funções específicas na sequência cerimonial deste ritual de iniciação.

Um aparente paradoxo nos meandros destas relações interétnicas é que embora a composição étnica propicie a realização dos rituais de passagem do povo Sateré-Mawé, a língua prevalecte na produção musical resultante destas relações é a língua Tikuna, já que Yrá é falante desta referida língua e é professora da escola da Aldeia. Reflexo disso é o repertório que o grupo Kuiá realiza, em que a maioria das canções são compostas e cantadas na língua Tikuna. Novamente aqui, as relações interétnicas falam mais alto do que a referência usual à relação unívoca de correspondência necessária entre uma música e uma etnia. Dito com outras palavras a dimensão pluriétnica, desloca a argumentação convencional, do senso comum erudito, que estabelece uma correspondência direta entre uma etnia, um povo e uma música, e chama a atenção para um novo processo de produção musical com indígenas de diferentes etnias e povos, produzindo em conjunto, e segundo uma divisão do trabalho bastante peculiar, músicas indígenas, marcadas pela pluriétnica ou por fatores pluriétnicos;

Registra-se assim, o surgimento de uma outra expressão cultural que expande e transcende às noções usuais de “música Tikuna”, “música Sateré”, “música Baniwa”, “música Kokama” ou “música Tukano” e os respectivos rituais de passagem a que estão referidas. A dissertação recoloca criticamente os termos desta relação unívoca entre música e etnia, mostrando, através da análise da formação de um grupo musical indígena, o Kuiá, a relevância atual de músicas indígenas que refletem relações interétnicas e sua referência direta a aldeias consolidadas em territórios pluriétnicos (ALMEIDA & SANTOS, 2008).

No que tange à reprodução social observei que a socialização pela música passou a ser uma estratégia definida com rigor por Yrá e Pedro e a unidade social a que estão referidos. Neste sentido, grupos musicais compostos predominantemente por crianças não seriam casuais. Trata-se de uma ação deliberada para que as crianças, falantes do português e aprendizes



da língua Tikuna, principalmente, e da língua Sateré, continuem falando tais línguas preferencialmente através da música cantada, assimilando sua dicção e seus significados.

As canções que compõem o repertório desenvolvido pelo grupo Kuiá combinam, desta maneira, elementos da vida cotidiana com elementos que evocam simultaneamente narrativas mitológicas e a tradição de dois povos. Este é o traço constante mesmo que o repertório seja alterado de acordo com as características do evento e do lugar da apresentação.

Em estudo sobre os mecanismos que levam a mudanças em repertórios de música, John Blacking aponta para a *performance* musical como principal agente de persistência e, simultaneamente, de reformulação de tradições (BLACKING apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 229). Dessa forma, a noção de cultura é pensada dinamicamente como um processo social em que “novos significados e valores, novas práticas, novos significantes e novas experiências estão sendo continuamente criados” (Williams, 1973: 11, apud Bauman, 1977: 48). Verifiquei com base no trabalho de campo a constituição de um processo autônomo de produção musical em que os agentes sociais estudados fabricam seus próprios instrumentos musicais, compõem suas próprias canções, elaboram suas letras, executam eles mesmos os arranjos, produzem as coreografias e as apresentam publicamente. As performances musicais são, em certa medida, um elemento emancipatório, produto desta autonomia.

Nesta situação estudada constatei tanto uma sucessiva reafirmação da identidade Sateré-Mawé, quanto uma reinvenção da tradição musical cantada e composta em Tikuna. Ambas, reafirmação e reinvenção, se expressam por intermédio desta pluriethnicidade musical, Tikuna/Sateré-Mawé, que aparece articulada com a emergência das “novas aldeias” no perímetro urbano, que resultando numa socialização singular das crianças e redefinindo modalidades de manifestação intrínsecas às artes musicais. Está-se diante, portanto, da construção social de uma territorialidade específica sonora. O fator de territorialização aqui tem atributos acústicos

Há duas principais características que distinguem os diferentes gêneros musicais em pauta nesta situação estudada. A primeira se refere às improvisações que dizem respeito à forma como o canto é realizado nos rituais

de passagem. A segunda se refere à forma como o corpo se comporta na execução de diferentes gêneros musicais: nos hinos, o corpo é um importante marcador rítmico com os pés se movimentando para frente e para trás, mas sem sair do lugar; nos rituais de iniciação, os pés marcam o ritmo simultaneamente à movimentação do corpo que está inserido em uma roda, dançando circularmente. Diferentemente, nas apresentações dos grupos musicais, o corpo está voltado para o público e executa coreografias que fazem referencia às letras das canções. A dança atrelada a estas músicas expressa também um ritmo das partes do corpo que se movimenta incessante e compassadamente, arrastando pés, movimentando quadris, tronco e braços, descrevendo, enfim, gestos peculiares. Este conjunto de hábitos corporais consiste, pois, numa técnica que pode ser ensinada ou transmitida, mas cuja evolução não é, de nenhum modo, finita. Há uma incompletude, que parece exigir aprimoramentos rotineiros. Esta dinâmica impulsiona atos criativos no processo de produção musical. Tal constatação me permite afirmar que a postura dos integrantes dos grupos musicais, na execução das performances, comporta elementos pedagógicos, que divulgam e concorrem para consolidar as respectivas tradições indígenas em jogo.

Em virtude da especificidade destas situações descritas, é que analisei criticamente o pressuposto teórico de que as artes musicais compreendem as danças, as músicas, os cantos e/ou canções e suas respectivas poesias, evidenciando a diversidade de expressões próprias das relações sociais entre os componentes dos grupos musicais referidos nesta dissertação, assim como a relação das artes musicais com as outras artes, que aparece aqui marcada pela autonomia no processo de sua produção, desdizendo as hierarquias e subordinações que tem fundamentado as políticas culturais “renascentistas” inspiradas no colonialismo musical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. W. B. de. **Antropologia dos Archivos da Amazônia**. Rio de Janeiro: Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história de agricultura do maranhão**. Rio de Janeiro: Editora Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

\_\_\_\_\_. **Terra de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livre”, “castanhais do povo”, faixinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas**. 2.<sup>a</sup> ed, Manaus: pgsca–ufam, 2008.

\_\_\_\_\_. **Terras tradicionalmente ocupadas: processos de territorialização, movimentos sociais e uso comum**. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terras de quilombo, terras indígenas, babaçuais livres, castanhais do povo, faxinais e fundo de pasto: terras tradicionalmente ocupadas*. Manaus: PPGSCA-UFAM, 2008.

\_\_\_\_\_. Prefácio e Introdução. In: **Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus**/ ALMEIDA, A. W. Berno de; SANTOS, G. Sales (Org.). Manaus: PNCSA, EDUA, 2009.

AUBERT, Eduardo Henrik. **A música do ponto de vista do nativo: um ensaio biográfico**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2007, v. 50, nº1.

BAINES, Stephen G. **As chamadas “aldeias urbanas” ou índios na cidade**. Revista Brasil Indígena - Ano I - Nº 7 Brasília/DF - Nov-Dez/2001.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução: Esteia dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAPTISTA, Fernando Mathias. **Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem** / Fernando Mathias Baptista, Raul Silva Telles do Valle. -- São Paulo : Instituto Socioambiental, 2004.

BARTH, Fredrick. **Etnicidade e o conceito de cultura**. Tradução: Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Revista Antropolítica, nº 19, 2º semestre, 2005.

\_\_\_\_\_. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, T. (Org.). **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BEAUDET, Jean Michel. **Sopros da Amazônia: As Orquestras Tule dos Wayãpi**. Tradução de Guilherme Werlang. Naterre: Sociedade de Etnologia, pp. 13-42

BENJAMIN, WALTER. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A construção do objeto. In: BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicos**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares Azevedo et. al. Petrópolis: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Esboço de auto-análise**. São Paulo. Companhia das Letras. 2005

\_\_\_\_\_. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 9. ed. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 107-132.

BOSSÉ, M. L. As questões de identidade em geografia cultural: algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

BLACKING, John. **Quão Musical é o Homem?** [Rascunho de How Musical Is Man? Londres: Faber & Faber. Tradução de Guilherme Werlang], 1976 [1973]

BAUMAN, Richard. **Fundamentos da performance**. Revista Sociedade e Estado – Volume 29, nº 3, setembro/dezembro 2014

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. **Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Tradução: Vânia Z. Cardoso / Revisão Luciana Hartman. Ilha Revista de Antropologia

CAMBRIA, V. **Diferença: uma questão (re) corrente na pesquisa etnomusicológica**. Revista On Line de Etnomusicologia, nº 3, 2008.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Estudos Culturais, 1977.

**Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos**. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.

CARDOSO, de Oliveira, Roberto. **O trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever**. Editora UNESP, 2 ed. 2006.

COELHO, Luís Fernando Hering. **Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical**. *Campos*, 5:151-166, 2004.

\_\_\_\_\_. **A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul**. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13(1):237-249, 2007.

FELD, Steven. **Som e Sentimento: pássaros, lamentos, poética e canção na expressão Kaluli.** [Tradução de Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. 2a. Edição. Filadélfia: Editora da Universidade da Pennsylvania. 297 pp.], 1990 [1982]

GOMES, Valéria; BRUNO, Ana Carla. A feira Pukaá “mãos da mata”: reflexões dos indígenas em Manaus sobre etnodesenvolvimento. In: **Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus/** ALMEIDA, A. W. Berno de; SANTOS, G. Sales (Org.). Manaus: PNCSEA, EDUA, 2009.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005

HARRT, C. H. - **Mitos Amazônicos da Tartaruga.** São Paulo. Ed. Perspectiva.1988

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IBGE. **Tendências demográficas: uma análise dos indígenas com base nos resultados da amostra dos censos demográficos de 1991 e 2000.** Rio de Janeiro: 2005

KEIL, Charles. **Tiv Song.** Chicago: University of Chicago Press, 1979.

LANGDON, Ester Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs.** Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Antropologia em primeira mão, 2007

LIMA, Antonio Carlos de Souza. Prefácio. Articulando aldeias, tecendo lutas. In: **Mídia índio(s): comunidades indígenas e novas tecnologias de**

**comunicação** / Bruno Pacheco de Oliveira. – Rio de Janeiro : Contra Capa; LACED, 2014.

**Magüta arü wiyaegü – Cantos Tikuna.** Coleção Documentos Sonoros, Museu Nacional – RJ

MATEREZIO FILHO, Edson Tosta. **Bebida, canto e alma – os índios Ticuna e a imortalidade.** O gosto da música – 9º Encontro Internacional de Música e Mídia, PPGAS – USP, 2013.

\_\_\_\_\_**Para crescer é preciso sofrer – A Festa da Moça Nova dos Ticuna.** II Seminário Infância Criança Indígena, Universidade Federal de São Carlos, 2014.

\_\_\_\_\_**A Festa da Moça Nova: Ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Antropologia. São Paulo, junho de 2015

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem.** Anuário Antropológico/93 Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995

\_\_\_\_\_. **Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: o estado da arte.** MANA 13(2): 293-316, 2007

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music.** Evanston, Northwestern University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. Las artes y la Antropologia. In: Sol Tax – **Horizons of Antropology.** Tradução em espanhol. Cali, Colombia. Aldine Publishing Company, Chicago, 1964.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. **Através do “Mbaraka”:** música e xamanismo guarani. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Índios na cidade: Facetas da arte no encontro intercultural.** In: **Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus/** ALMEIDA, A. W. Berno de; SANTOS, G. Sales (Org.). Manaus: PNCSA, EDUA, 2009.

\_\_\_\_\_. **Caminhando, cantando e dançando com os pais criadores: o jeroky guarani visto como performance.** *Ilha*, 2010, 11: 131-144.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **“Uma Etnologia dos ‘Índios Misturados’? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”.** *Mana*, 4 (1), p. 47-77, 1998.

OLIVEIRA, Bruno Pacheco de. **Mídia índio(s): comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação** – Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2014.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora.** *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001, V. 44 nº 1.

PEREIRA, Edmundo. Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os índios do Nordeste. In: **A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória.** PACHECO DE OLIVEIRA, João [org.]. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **A Etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas.** *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008



PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Editora UFRJ, 2000.  
Tradução de Inês Alfano.

ROCHA, Gilmar. **A etnografia como categoria de pensamento na antropologia moderna**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006

ROSA, Laila. **A inclusão da cultura e música indígenas no contexto escolar: diálogos entre a etnomusicologia e a educação musical**. *Anais do VI ENABET - Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Música e Sustentabilidade - João Pessoa - 2013 - ISSN: 2236-0980*

RUBIM, Altaci Corrêa. **O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru**. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2016

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras (Edição de bolso.), 2007.

SANTOS, Glademir S. dos. **Identidade Étnica: Os Sateré-Mawé no Bairro Redenção, Manaus-AM**. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM/PPGSCA, 2008.

SCHECHNER, Richard. 2006. **“O que é performance?”**. In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, p. 28-51. Second edition

SEEGER, Anthony. **Porque os índios Suya cantam para suas irmãs?** Tradução de Ilana Strozenberg. In: **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Gilberto Velho (organizador) / Zahar editores, Rio de Janeiro, 1977.

\_\_\_\_\_. **Por que Cantam os Suyá: Uma Antropologia Musical de um Povo Amazônico**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press. 1987, pp.vii-xiii/1-55, 1987. Tradução de Guilherme Werlang.

\_\_\_\_\_. **Etnografia da música.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008. Tradução: Giovanni Cirino, revisão técnica: Abdré-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil.** Texto apresentado em mesa redonda "Musicologia" do XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.

\_\_\_\_\_. **John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada.** *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 191-200, 2007

TATIT, Luiz. **Revisão dos cem anos de canção brasileira.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

TUGNY, Rosângela P. **Escuta e poder na estética Tikmu'un.** 1. Rio de Janeiro: Museu do Índio Funai, 2011.

SAHLINS, M. **O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I).** *Mana*. (41-73). Rio de Janeiro, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell.** Petrópolis: Vozes, 2011. Tradução de Vera Joscelyne.