



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto

**A música *kuximawara*: uma etnografia da música popular
entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM)**

Manaus, AM
2020

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto

**A música *kuximawara*: uma etnografia da música popular
entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora:
Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo

Banca examinadora:
Profa. Dra. María Eugenia Domínguez (UFSC)
Prof. Dr. Julio Mendível (UniWie)
Prof. Dr. Gilton Mendes dos Santos (UFAM)
Prof. Dra. Ana Carla dos Santos Bruno (UFAM)

Manaus, AM
2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

V331m	Vasconcelos Neto, Agenor Cavalcanti de A musica kuximawara : uma etnografia da musica popular entre indigenas de Sao Gabriel da Cachoeira (AM) / Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto . 2020 247 f.: il. color; 31 cm. Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas. 1. Etnomusicologia. 2. Kuximawara. 3. Ate ykuema. 4. Bahsana. 5. Antropologia da musica. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título
-------	---

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto

**A MÚSICA *KUXIMAWARA*:
uma etnografia da música popular entre indígenas de
São Gabriel da Cachoeira (AM)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da Universidade Federal
do Amazonas como requisito para obtenção de
título de Doutor em Antropologia Social.

Manaus, 20 de abril de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo – Presidenta
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Gilton Mendes dos Santos – Membro Titular Interno
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Ana Carla dos Santos Bruno – Membro Titular Interno
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Julio Mendívil – Membro Titular Externo
Universität Wien

Profa. Dra. María Eugenia Dominguez – Membro Titular Externo
Universidade Federal de Santa Catarina

Agradecimentos

Agradeço a atenção com que fui tratado por todos os interlocutores deste trabalho. Parte significativa dos dados apresentados aqui se devem ao povo de São Gabriel da Cachoeira, que ama a música *kuximawara*. Suas composições e performances, para mim, possuem valor inestimável. Sou imensamente grato por compartilharem tão rico conteúdo artístico. Sem esses documentos sonoros, forjados no dia a dia da convivência, esta tese seria impossível. Assim, todos os interlocutores são também protagonistas deste trabalho.

Ressalto a positividade por parte da querida orientadora, Dra. Deise Lucy Montardo, que pouco a pouco me mostrou um caminho a seguir na Antropologia. Sob sua orientação, com ajuda das instituições e projetos de que participa, pude conhecer diversos países e cidades da América Latina, apresentando e participando de eventos que moldaram a maneira como abordo a música *kuximawara*.

Este trabalho e a parceria também me proporcionaram duas experiências extraordinárias na minha vida. A primeira é de natureza antropológica, digamos assim. O trabalho de campo entre músicos indígenas mudou a forma como eu percebia a música. Desconstruir meus próprios preconceitos foi um dos exercício mais significativos que a antropologia me proporcionou. A segunda experiência arrebatadora foi o intercâmbio sanduíche (PDSE/CAPES) na Universidade de Viena, sob supervisão do Prof. Dr. Julio Mendívil. As leituras e orientações recebidas nessa ocasião, a imersão no ambiente universitário e os diálogos com queridos colegas austríacos (Nora Brammer, Bern Brabec de Mori, Stephania, Vanessa Noronha) foram decisivos na escrita do texto.

Também registro a paciência com que a coordenação do PPGAS-UFAM encaminhou o processo do intercâmbio em 2018, desbravando caminhos burocráticos tortuosos e cansativos até lograr a bolsa. O apoio financeiro da CAPES foi crucial em todo esse processo.

Gostaria de prestar homenagem e lembrar a inestimável contribuição dada pelo Prof. Dr. Fantomé Bezerra Pacheco no exame de qualificação. Sua partida prematura desse mundo nos deixa saudades do ser humano incrível que era.

Parte deste trabalho também se deve aos diálogos e encontros dos grupos de estudos do quais faço parte: Maracá (Grupo de pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade) e NEAI (Núcleo de Estudos sobre a Amazônia Indígena). No PPGAS-UFAM, de maneira geral, a possibilidade de convívio com estudantes indígenas fortaleceram os argumentos da tese, amadurecendo toda teoria antropológica no dia a dia do curso de doutorado. Cito a ajuda inestimável de Dagoberto Azevedo, Gabriel Sodré Maia, João Paulo Barreto, Clarinda Ramos, Justino Tuyuka, sem esquecer de outros colegas de curso.

Também agradeço à minha família pelo suporte emocional e a paciência com que me ajudaram a enfrentar as adversidades do caminho. Especialmente minha mãe, Marize Quirino, e a minha companheira, Patrícia Vaz Borges. Aos tios, cunhados, primos e todos os outros familiares que se fizeram presente nessa caminhada.

Pelo amanhecer as danças estavam terminando. Falou Jurupari: “Quando eu não estiver mais neste mundo, vós continuareis a fazer assim (deste mesmo modo). Estes instrumentos que soam lá fora são os meus ossos. Quem não quer dançar é açoitado.

(Bruzzi da Silva, 1994, p. 106)

Resumo

O trabalho busca conhecer a música kuximawara. Praticada entre a população de São Gabriel da Cachoeira (AM), especialmente por indígenas, a música popular fornece um ambiente simbólico propício para continuidades milenares da cultura indígena do Noroeste Amazônico. Esse encontro entre a música popular, as narrativas cosmológicas, as histórias pessoais de vida e a perspectiva indígena fornece os elementos bases para o que os interlocutores do trabalho sugerem ser um gênero musical-performativo de música popular local. A proposta etnográfica busca assimilar essa ideia tentando responder perguntas como: “o que é a música kuximawara? onde ela é praticada? Quais os costumes e comportamentos que caracterizam o grupo de participantes dessa prática musical?” e outras questões contextuais. A partir do trabalho de campo, quatro meses entre músicos indígenas de São Gabriel da Cachoeira, principalmente Baré e Tukano, descrevo como se deu minha participação na cena da música kuximawara. Por meio das atividades de produtor musical, músico e compositor, condição que compartilho com os interlocutores, realizei uma série de atividades em conjunto com os músicos e o público dessa cena. Os principais resultados desse processo são: gravação do CD Caboclo do Rio Negro, de Ary até Ykuema, indígena baré; CD Bahsana a’ tia, de Jack da Guitarra; participação da Festa do Divino Espírito Santo da comunidade de Iá-miri; centenas de fotos e horas de gravação de performances ao vivo, realizadas com auxílio de um gravador de áudio digital portátil de seis canais. Ao participar do processo produtivo e criativo da cena da música kuximawara, as questões iniciais são esclarecidas. As músicas e outros materiais resultantes do trabalho de campo fornecem os dados e fatos em que se baseiam os principais pontos da etnografia. Esses dados dialogam com a literatura especializada no tema, especialmente a etnografia produzida sobre os povos indígenas do Noroeste Amazônico, a literatura sobre Antropologia da Música nas Terras Baixas da América do Sul e as produções acadêmicas dos grupos de estudo do PPGAS-UFAM: Maracá (Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade) e NEAI (Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena). O convívio e, principalmente, as viagens junto com os músicos e produtores locais para participar das festas da região levam a etnografia a focar em prescrições de comportamento que fundamentam o ritual cotidiano que envolve a música kuximawara. Nesse ponto do trabalho, os interlocutores passam a buscar explicações para práticas que envolvem a música kuximawara nas narrativas cosmológicas, que circulam pela região do Noroeste Amazônico há milhares de anos. Busco projetar, com exemplos do trabalho de campo, uma perspectiva indígena sobre a música popular (seus instrumentos e práticas). Ao fim, enumero as práticas e prescrições comportamentais compartilhadas entre os praticantes da música kuximawara, que são as mesmas práticas rituais de antigas narrativas cosmológicas. Relacionando essas continuidades, em uma ilustração apoteótica final: imagino o personagem mitológico Jurupary dançando ao som de um teclado eletrônico até amanhecer o dia no Alto Rio Negro. Desse modo, essa tese socializa os conhecimentos e materiais resultados desse processo etnográfico. Assim como engaja uma agenda política antropológica no sentido de olhar positivamente a música popular no contexto indígena e demonstrar como há potencialidades pedagógicas para popularizar conhecimentos e práticas indígenas sobre música muito antigas.

Palavras-chave: Kuximawara. Até ykuema. Bahsana. Noroeste Amazônico. Antropologia da música

Abstract

The work seeks to know Kuximawara music. Practiced among the population of São Gabriel da Cachoeira (AM), especially by indigenous people, this kind of popular music provides a symbolic environment conducive to millennial continuities of indigenous culture in the Northwest Amazon. This encounter involving popular music, cosmological narratives, personal life stories and the indigenous perspective provides the basic elements for what the interlocutors of the work suggest to be a musical-performative genre of local popular music. The ethnographic proposal seeks to assimilate this idea by trying to answer questions such as: “what is kuximawara music? where is it played? What are the customs and behaviors that characterize the group of participants in this musical practice?” and other contextual issues. Stemming from the fieldwork observations, four months among indigenous musicians from São Gabriel da Cachoeira, mainly Baré and Tukano, I describe how my participation in the Kuximawara music scene took place. Through the activities of music producer, musician and composer, a condition that I share with the interlocutors, I carried out a series of activities together with the musicians and the audience of this scene. The main results of this process are: recording of the CD *Caboclo do Rio Negro*, from Ary to Ykuema, indigenous baré; the CD *Bahsana a'tia*, by Jack da Guitarra; participation in the Festa do Divino Espírito Santo of the community of Iá-miri; hundreds of photos and hours of live performances, performed with the aid of a six-channel portable digital audio recorder. By participating in the productive and creative process of the Kuximawara music scene, the initial questions are clarified. The music and other materials resulting from the fieldwork provide the data and facts on which the main points of ethnography are based. These data are in dialogue with the specialized literature on the subject, especially the ethnography produced on the indigenous peoples of the Northwest Amazon, the literature on Anthropology of Music in the Lowlands of South America and the academic productions of the PPGAS-UFAM study groups: Maracá (Studies on Art, Culture and Society) and NEAI (Center for Studies on the Indigenous Amazon).

Keywords: Kuximawara. Até ykuema. Bahsana. Northwest Amazon. Anthropology of music.

Lista de Fotografias

Foto 1 - Público dança ao som do <i>Kuximawara</i> . Show do Negão dos Teclados no Galpão do Forró. São Gabriel da Cachoeira, maio de 2016.	23
Foto 2 - Negão dos Teclados	24
Foto 3 - Ary até Ykuema canta seu repertório <i>kuximawara</i> . Ao fundo, Nertan na percussão e Negão dos Teclados.	39
Foto 4 - Gravação com Jack da Guitarra (microfone), seu sobrinho Charles (guitarra) e Cueca (teclado)	41
Foto 5 - Ademar Garrido Delgado	43
Foto 6 - Dona Carmina e Ary até Ykuema. Sistema de som e local de performance dos músicos locais. Foto tirada no balneário do Dedé Chagas.....	65
Foto 7 - Imagem de Santo Antônio guardada dentro do clube	66
Foto 8 - Clube do bairro Tiago Montalvo.....	67
Foto 9 - Santo guardado dentro do Balneário Dedé Chagas.....	67
Foto 10 - Imagem de Nossa Sra. de Aparecida guardada no clube da comunidade Aparecida.	68
Foto 11 – Banda Taína Rukena. Comunidade de Boa Vista do rio Içana. Foto do projeto <i>A música das cachoeiras</i> . São Gabriel da Cahoeira, 2016.	80
Foto 12 - Jucelino Tukano (de boné) alugando seu sistema de som para o capitão da comunidade de Aparecida, localizada na estrada entre São Gabriel e Camanaus.	81
Foto 13 - Repertório Jack da Guitarra	87
Foto 14 - Repertório Jack da Guitarra continuação	88
Foto 15 - Anotações das composições gravadas na comunidade de Duraka em parceria de Zezinho e Hélio	90
Foto 16 - Sistema de som chegando na comunidade de Duraka - Ilha de Camanaus	91
Foto 17 - Sistema de som montado no clube da comunidade de Duraka	92
Foto 18 - Pessoas dançando <i>kuximawara</i> na comunidade de Duraka	93
Foto 19 - Festa na comunidade de Duraka, Ilha de Camanaus. Trabalho de campo.....	93
Foto 20 - Ensaio e passagem de som para o show do Negão dos Teclados.	98

Foto 21 – Festa do Divino Espírito Santo no Porto do Padre Cícero. “Fé e devoção em conjunto com o já tradicional <i>kuximawara</i> ” conforme dizia o anúncio da festa na rádio.	106
Foto 22 – Início da festa. Aguardava-se a chegada da imagem do santo, que chegaria de barco proveniente da comunidade de Marabitanas	107
Foto 23 - Festa do Divino em São Gabriel na Orla do Padre Cícero.....	109
Foto 24 - Capa CD Forrozão até <i>Ykuema</i> - <i>Kuximawara</i>	111
Foto 25 - Capa CD Ary e Ronald - <i>Kuximawara</i> ao vivo	112
Foto 26 - Capa CD Forrozão até <i>Ykuema</i> - Pássaro Mensageiro.....	112
Foto 27 - Capa CD Forrozão até <i>Ykuema</i> - É tempo de dançar	113
Foto 28 - Capa Cd Ary e Ronald - <i>Kuximawara</i> ao vivo - Yasuã ya poracy	113
Foto 29 - Capa CD Forrozão até <i>Ykuema</i> - Caboclo do Rio Negro.....	114
Foto 30 - Contra capa CD Ary e Ronald - Studio Pirata Gravações	114
Foto 31 - Contra capa CD Forrozão até <i>Ykuema</i> - Studio Pirata Gravações	115
Foto 32 - Capa Cd Ary do <i>Ykuema</i> - Caboclo do Rio Negro – <i>Kuximawara</i>	115
Foto 33 - Ary até <i>Ykuema</i> trabalhando em suas produções musicais.	116
Foto 34 - Clube Santo Antônio - Bairro da Praia	124
Foto 35 - Atividade de gravação dentro do Clube Santo Antônio.....	125
Foto 36 - Gravação com Jack da Guitarra na casa do tecladista Brazão (de boné vermelho)	136
Foto 37 - Festa no bairro <i>Tuyuka</i> . Ao som do <i>kuximawara</i> , vários casais dançam. Dois jovens indígenas posam para a foto. Um deles com uma camisa da banda <i>System of a Down</i> .146	
Foto 38 – Jack da guitarra	153
Foto 39 - Estúdio da Casa do "Machadinho". Gravação do CD de Jack da Guitarra (no centro). Charles Akuto na guitarra e Francinaldo no Teclado.	154
Foto 40 - Jack da Guitarra (com microfone) e Francinaldo (teclado) tocando <i>kuximawara</i> ao vivo no bairro tuyuca em São Gabriel da Cachoeira	155
Foto 41 - Eu, Batista Massa (de boné) e Jucelino conversando sobre música <i>kuximawara</i> e mitologia tukano	162
Foto 42 - Ademar caminhando nas ruas do centro de São Gabriel da Cachoeira. Trabalho de campo. Junho 2016.	163

Foto 43 - Ademar Garrido em frente a sua Casa. Entrevista de Campo 2016.....	166
Foto 44 - Dom Germano Garrido y Otero (bisavô de Ademar Garrido) em companhia de padres carmelitas.....	171
Foto 45 - Alunos da escola Agrícola de São Gabriel da Cachoeira - 1922	172
Foto 46 - Turma de meninas internas na Missão Salesiana - sem data, provavelmente por volta de 1915	172
Foto 47 - Registro da utilização da prática musical nos internatos salesianos.	173
Foto 48 - Ensaio na casa de Ademar, o primeiro da direita, empunhando o violão. O segundo é Francilino, cearense que toca pandeiro . O terceiro, no plano mais escuro, é Fortunato Delgado, toca triângulo e é primo de Ademar. Eles fazem parte do grupo Marupiara. Eu estou tocando Zabumba. São Gabriel da Cachoeira, maio de 2016.....	175
Foto 49 – Letra da música Apiga Marupiara, de Ademar Garrido	178
Foto 50 - Eu e Ademar Garrido a caminho da festa de santo em São Gabriel da Cahoeira, junho de 2016.....	179
Foto 51 - Merenda ao entardecer na casa de Ademar. São Gabriel da Cachoeira, maio 2016.	179
Foto 52 - Documento emitido pela Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro manifestando apoio à pesquisa.....	183
Foto 53 - Viagem à comunidade de Iá-miri - Ary (com camisa branca), Pelé e Gleidson	184
Foto 54 - Viagem à comunidade de Iá-miri -Eu, Walmir e Ary (de boné).....	185
Foto 55 - Clube e barraquinha de Iá-miri, local onde ocorreu a festa do Divino Espírito Santo	185
Foto 56 - Walmir e Gleidson tocando na Festa do Divino de Iá-miri (Terra Indígena Balaio)	191
Foto 57 - Walmir “secando as teclas”, realizando uma manutenção nos circuitos internos do teclado eletrônico.	191
Foto 58 - Danças e orações dividem o ambiente. Pessoas dançam ao som do <i>kuximawara</i> em Iá-miri	193
Foto 59 - Ary contagia o salão de Iá-miri com dança e alegria "até <i>Ykuema</i> "	193
Foto 60 - Imagem do programa de edição de áudio. Do início ao fim do evento existe 06 horas e 51 minutos de gravação ininterruptas da performance de ary até Ykuema na festa de santo da somunidade de Imá-miri.	200
Foto 61 - Casais dançando na festa de Iá-miri.....	201

Foto 62 - Local onde ocorreu a festa de Iá-miri. Espaço compartilhado com a imagem do santo e velas.	201
Foto 63 - Casais dançando <i>kuximawara</i> na fesa de santo de Iá-miri.	201
Foto 64 - Festa de Iá-miri	202
Foto 65 - Casais dançando <i>kuximawara</i> . Festa do Divino Espírito Santo de Iá-miri.	203
Foto 66 - Ary com a palma da mão levantada em direção ao público, movimento característico de suas permormances.	203
Foto 67 - Festa de Iá-miri.	204
Foto 68 - Momento em que o capitão convida a todos para derrubar o mastro	206
Foto 69 - Após a derrubada do mastro. Comunidade de Iá-miri, São Gabriel da Cachoeira, 2016.	206

Lista de Mapas

Mapa 1 – Deslocamento em áreas indígenas	26
Mapa 2 – Descolamento principal na cidade de São Gabriel da Cachoeira	27
Mapa 3 – Comunidade de Durakas. Ilha de Camanaus	28
Mapa 4 – Resumo das localidades citadas nas letras e narrativas	29
Mapa 5 – Mapa bibliográfico. Localização das etnografias utilizadas para trabalhar a música indígena.	30
Mapa 6 - Município de São Gabriel da Cachoeira.....	49
Mapa 7 - Localidades recorrentes nas composições musicais e narrativas	79
Mapa 8 – Localidades citadas nas gravações da música Kuximawara.....	120

Sumário

Lista de Fotografias.....	09
Lista de Mapas	13
1. Introdução	16
1.1 Etnografia da música <i>kuximawara</i>	18
1.2 Estrutura do texto e resumo dos capítulos	32
1.3 O que é música <i>kuximawara</i> ?	32
1.4 Entre (re)inventores da música <i>kuximawara</i>	36
1.5 Rumo a festa de santo: entre santos, caixas de som e músicos indígenas	45
1.6 Perspectiva indígena sobre música popular	46
Capítulo 2 – São Gabriel da Cachoeira: contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico	49
2.1 Música popular e cosmologia musicológica indígena	52
2.2 A música <i>kuximawara</i> na bibliografia especializada.....	54
2.3 Os “primeiros” pessimistas sentimentais da música: Sócrates e Damon.....	57
Capítulo 3 – O que é música <i>kuxiyawara</i>?	63
3.1 Gênese do gênero musical-performativo: “O <i>kuximawara</i> é da Dona Carminda”	63
3.2 Da comunidade para a cidade: geografia do <i>kuximawara</i>	75
3.3 Aspectos sonoros e performativos do <i>kuximawara</i>	81
Capítulo 4 - Entre compositores da música <i>kuximawara</i>	94
4.1 Ary até <i>Ykuema</i>	95
4.1.2 <i>Kuximawara</i> : quem sabe faz ao vivo	127
4.2 <i>Bahsana'tia!</i> - Jack da Guitarra (<i>Iremini</i>) e Charles <i>A'kuto</i>	135
4.2.1 A música popular entre os <i>Yepá-mahsã</i>	149
4.2.2 – Juscelino Tukano explica sua visão de mundo ao som do <i>kuximawara</i> ...	159
4.3 Ademar Garrido – “ <i>Cuxiima</i> ” na Gaita	162
4.3.1 O respeito e educação dos Garrido	166
Capítulo 5 – Entre santos, caixas de som e músicos indígenas: rumo a festa de santo	180

5.1 A festa de santo	186
5.2 A música <i>kuximawara</i> na festa de santo	189
5.3 – O banho de rio final e a derrubada dos mastros.....	204
Capítulo 6 – Perspectiva indígena sobre música popular	210
6.1 – <i>Jurupary</i> dançando música popular até o amanhecer	216
Considerações Finais	222
Referências Bibliográficas.....	Erro! Indicador não definido.
Referências discográficas.....	234
Produção participativa em campo.....	234
Anexos	235

1 Introdução

A proposta deste trabalho é conhecer como a categoria “música *kuximawara*”¹ está relacionada às epistemologias e práticas dos povos do Noroeste Amazônico. Nos mitos e cosmologias da população indígena da região, conhecida pelo nome de Cabeça do Cachorro, o que se traduz por “música” ocupa lugar de destaque. Hoje em dia, esse gênero musical-coreográfico é praticado na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM) acompanhado de instrumentos musicais elétricos. O canto se soma a teclados, guitarras, amplificadores e outros instrumentos, em variadas formações. À primeira vista, o objetivo da música é animar ocasiões festivas que fazem parte do cotidiano da vida da população.

Descrevo o percurso que me levou a projetar um processo de (re)teorização, consumo e prática da música popular, a partir dos modos de conhecimento indígenas. Entende-se música popular no sentido em que dá Menezes Bastos (1996b), do “modelo hegemônico de música” no mundo hoje. O conjunto das práticas que envolve os instrumentos já citados e gêneros musicais populares – como o forró, xote, quadrilha, valsa, mazurca – compõe parte das sociabilidades do contexto pluriétnico da região.

A categoria “música *kuximawara*” representa sonoramente os costumes e a vida da população são-gabrielense, estabelecendo uma rede que conecta os indígenas por meio de “sentimentos profundos que se relacionam com seu passado e território” (FELD, 2012; SAMUELS, 2004; SEEGER, 2008). Até esta etapa da pesquisa, os documentos sonoros obtidos em campo (gravações de CD, shows, ensaios, entrevistas, fitas K-7 e repertórios) retratam mais de 30 localidades citadas nas letras dos

¹ No decorrer do texto, adoto a forma escrita usada por Ary até *Ykuema* compositor e cantor de São Gabriel da Cachoeira, interlocutor importante deste trabalho. *Kuxi* significa “antigo”, *kuximawara* “de antigamente”. Portanto “música *kuximawara*” é literalmente, em nheengatu, “música de antigamente”.

compositores com os quais tive a oportunidade de trabalhar. Tendo como capital a cidade de São Gabriel da Cachoeira, essas localidades se relacionam por meio das “ligações históricas, culturais e simbólicas da população indígena que habita a região há pelo menos 5 mil anos” (DESCOLA, 1992, p. 115).

A etnografia dessa produção criativa que relaciona música popular e vida indígena é um campo não muito explorado no Alto Rio Negro. As produções antropológicas mais atuais específicas sobre a música indígena no Noroeste Amazônico, apesar de fartas e densas (PIEADADE, 1997; HILL, 2014; BARROS, 2009; MAIA, 2016; entre outros), ainda não exploraram a categoria “música *kuximawara*”. Lizardo (2016) e Maia (2009) citam a música *kuximawara* de diversas maneiras (*cuxiima uara*, *kuximawara*), mas o foco de suas etnografias são as festas de santo da região. Ao explorar a categoria, empiricamente, percorri um campo que foi além da festa de santo.

Além de propor essa contribuição bibliográfica sobre a jovem categoria nativa “música *kuximawara*” (que, possivelmente, surgiu há apenas 20 anos), refletimos como ela se relaciona com o contexto cultural pluriétnico do Noroeste Amazônico. Realiza-se uma etnografia do trabalho de campo que compreende sessões de gravações, ensaios e shows entre os interlocutores até conclusão de que a música *kuximawara* carrega conceitos e costumes nativos de música indígena.

A primeira parte da tese apresenta o contexto cultural, o quadro teórico, e os principais interlocutores da pesquisa. A segunda concentra-se em fazer um levantamento, explorar as categorias empíricas que surgiram por meio das 44 composições que foram gravadas, e demonstrar uma estrutura de pensamento musical da população local. A terceira parte busca descrever o contraste entre as reflexões conceituais iniciais, resultantes da tabulação dos dados, e a experiência empírica e participativa do trabalho de campo, entre os músicos indígenas especialistas no gênero de música *kuximawara*. Por fim, as conclusões consideram o quadro empírico da música *kuximawara* em diálogo com os dados de outros autores, propiciando uma reflexão metodológica e teórica sobre a antropologia da música na região do Noroeste Amazônico.

1.1 Etnografia da música *kuximawara*

De maneira análoga a Seeger (2015, p. 139), que aborda a aldeia kisêdjê como uma “sala de concertos”, proponho tratar o grupo de músicos locais, composto por diversas etnias que compõem o sistema pluriétnico do Noroeste Amazônico, como uma “cena musical”. Um grupo de indígenas do Noroeste Amazônico (incluindo músicos e público) que compartilha uma determinada “linguagem musical” e forma o que Blacking (2007) chama de “grupo sonoro”. No caso em questão, a “música cuxiymaura” é a categoria empírica investigada entre a população de São Gabriel. Essa população, Lévi-Strauss diria, é formada por um grupo de “populações suficientemente próximas pelo *habitat*, pela história e pela cultura” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 29)

De acordo com a metodologia aplicada em obras que formam as bases para o ramo da antropologia, que estuda a música no mundo e no Brasil (SEEGER, 2008; BLACKING, 2007; MERRIAN, 1964; MENEZES BASTOS, 1995; FELD, 2012; SAMUELS, 2004; OCHOA, 2003; MONTARDO, 2009; DOMINGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013), algumas perguntas nortearão o início das reflexões propostas para esta etnografia:

- Quem são os interlocutores da música *kuximawara*, em São Gabriel da Cachoeira?
- Quais são os instrumentos para sua execução?
- Onde e como ocorre esse tipo de música?
- É possível traçar a descrição de uma teoria da música *kuximawara*?
- O que pode a própria experiência etnográfica como antropólogo, ao acompanhar os processos de prática, escuta e composição *kuximawara*, trazer para uma reflexão à área do conhecimento?

Toma-se o cuidado de não construir uma teoria da música *kuximawara* baseada apenas em premissas verbalizadas pelos seus sujeitos. Além de utilizar a narrativa dos interlocutores da pesquisa de forma que demonstre “uma lógica das qualidades sensíveis, elucide seus procedimentos e manifeste suas leis” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 19), leva-se em conta que “hábitos verbais e conceituais ocultam, ao passo que o corpo mostra” (Jackson, 2010).

A música *kuximawara* será abordada do mesmo modo como os interlocutores principais do trabalho de campo trataram: “um gênero [coreográfico-]musical”. Nesse quadro empírico, os autores da linguística, que tratam a linguagem a partir de seu uso performativo, serão fundamentais (BAKTHIN, 2003, 2006; AUSTIN, 1990; MARCONDES, 2005; WITTGENSTEIN, 2001, 2005).

Portanto, compreende-se a música *kuximawara* como linguagem que combina enunciados “relativamente estáveis” (BAKTHIN, 2003, p. 278). Sonoridades, corporeidades, canto, práticas, instrumentos, expressões são compartilhadas entre os integrantes da comunidade que compõe os “falantes” de determinado gênero do discurso, Bakthin (2003, p. 277). “Comunidade de falantes” (BAKTHIN, 2003), “grupo sonoro” (BLACKING, 2007), “população” (LÉVI-STRAUSS, 2010) são categorias teóricas fundamentais do trabalho antropológico e serão usadas para definir a “tribo” a qual o título do trabalho se refere, a dos músicos indígenas do Noroeste Amazônico, especialistas em música *kuximawara*.

Observar a música popular no Noroeste Amazônico sem o “pessimismo” de que os teclados, guitarras, contrabaixos e violões são “deturpações de um pensamento indígena outrora original” é um dos desafios desta tese (SAHLINS, 1997; SAMUELS, 2004; CITRO, 2009; BEAUDET, 2011; JACKSON, 2010).

Traduzidas, transcritas e analisadas, as 44 músicas que formam o conjunto principal de gravações e documentos sonoros obtido em campo oferecem um *corpus* acessível para o trabalho etnográfico. Além dessas 44 composições de músicos locais, foram gravados áudio de eventos festivos, diversos ensaios e entrevistas. Soma-se a esses dados sonoros, o material visual: fotografias e vídeos. Por fim, o material digital fornecido pelos próprios interlocutores (músicas, fotos e vídeos).

Esse será o *corpus* primário a ser analisado. Ele foi obtido mediante negociação e autorização escrita dos interlocutores. Entre a narrativa dos músicos e da audiência *kuximawara*, a análise compara os dados levantados por especialistas em antropologia da música (MONTARDO, 2009; SEEGER, 2008; MENEZES BASTOS, 1995, 1996, 2013; DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013; CITRO, 2009; MERRIAN, 1964; FELD, 2012; SAMUELS, 2004) e por diversos outros autores que estudaram a cosmologia dos povos indígenas habitantes das Terras Baixas da América do Sul, especialmente do Noroeste Amazônico (DESCOLA, 1992; CHERNELA, 1983; GALLOIS, 2016; KOPENAWA & ALBERT, 2015; LASMAR, 2002, 2005;

WRIGHT, 2009; 2015; BARROS & WRIGHT, 2015; REICHEL-DOLMATOFF, 1968, 1975, 1997; ISA, 2000; FANÇA BARÉ, 2015; SODRÉ MAIA, 2016; BARRETO, 2013; HILL & CHAUMEIL, 2011; AUGUSTAT, 2006; HUGH-JONES 1993, 2002; ALEMÁN, 2011; ANDRELLO, 2006; entre outros).

Foi somente meses após o trabalho de campo em São Gabriel, no processo de transcrição e tradução das músicas de Jack da Guitarra, escritas em língua *yepá-mahsã*, sob a orientação do doutorando tukano Gabriel Sodrê Maia, que desaguei na cosmologia *Yepá-Mahsã*². No processo de transcrição, tradução e análise de dados, em suma, na reflexão etnográfica, intensificou-se a exegese da musicologia nativa, baseada nos conhecimentos ancestrais dos povos do Alto Rio Negro³ a partir da prática e escuta da música popular local conhecida como “música *kuximawara*”.

Gabriel Sobré Maia explicou que nas letras de Jackson da Guitarra estão expressas e verbalizadas noções que fundamentam a cosmopolítica da população tukano falante da região. Essas noções estavam presentes nas letras em português, mas tomaram contornos mais nítidos após trabalhar as músicas nas línguas indígenas (nheengatu e tukano). De forma resumida, o mergulho na música *kuximawara* segue o roteiro abaixo:

Percurso	Dados a serem analisados	Como aparecem no trabalho de campo
	Letras em português	Noções verbalizadas
	Letras em língua indígena	
	Sonoridades <i>kuximawara</i>	Noções não verbalizadas
	Dança e corpo <i>kuximawara</i>	

A partir de obras que se referem à reflexão etnográfica e à escrita do texto etnográfico, elaboradas por autores como Marcus (1986) e Clifford (2008), percebe-se que a estrutura de enunciados sonoros e performáticos que estruturam a música

² Autodenominação dos povos conhecidos na literatura antropológica por tukano.

³ “Povos do Alto Rio Negro” e “povos do Noroeste Amazônico” são termos utilizados neste trabalho para designar o contexto cultural pluriétnico dos povos que habitam essa região há pelo menos dois mil anos. Esse contexto conecta mais de 22 povos indígenas, falantes das famílias linguísticas Aruak, Maku e Tukano, em uma complexa rede de trocas simbólicas, materiais e parental (DESCOLA, 1992). Mais informações sobre os povos indígenas dessa região: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Etnias_do_Rio_Negro

kuximawara como um gênero musical [e performativo] são-gabrielense não é consensual. A etnografia aqui elaborada busca trabalhar os dados obtidos em campo e tenta estruturar a música *kuximawara* a partir da exegese dos interlocutores como um gênero musical local.

O mergulho nas estruturas⁴ da música *kuximawara* ocorre em conjunto com o trabalho reflexivo e interpretativo da descrição etnográfica. O que está na superfície, ou melhor, no “domínio público dos significados e da cultura”, conforme a obra de Geertz (2008, p. 09), fornece os elementos para uma “descrição densa” a partir da interpretação da “teia” de seus significados. O autor sugere uma “abordagem semiótica da cultura” marcada pelas “dimensões simbólicas da ação social” (GEERTZ, 2008). Em suma, o trabalho interpretativo dos dados aqui apresentados talvez “não responda às questões mais profundas”, porém intenta “colocar à disposição” da antropologia “as respostas que os outros deram [...] e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou” (GEERTZ, 2008, p. 21).

Combinar “estrutura” e “interpretação” para abordar a música *kuximawara* segue a linha metodológica que Feld (2012) utilizou em sua obra *Sound and Sentiment* para estudar a música entre o povo Kaluli da Papua Nova Guiné. Ele sugere que a estrutura dos cantos seria baseada em uma narrativa cosmológica kaluli em que um pássaro jovem era abandonado no ninho. Seu choro e lamento originavam a maioria dos cantos rituais kaluli. Essa estrutura melódica baseada na sonoridade do choro era de onde os diversos cantos e novas composições de cantos se originavam.

Feld (2012) utiliza o trabalho de campo participativo de maneira clara, técnica. Suas gravações e transcrições são formas de “despertar discussões”, entre seus interlocutores. Esse diálogo por meio das gravações sonoras e fotografias forma a base da análise sobre a “poética, composição e performance” da música kaluli (FELD, 2012). Ao término da sua pesquisa ele já estava compondo músicas kaluli e apresentando ao seus interlocutores.

Seguindo esse modelo metodológico, os dados levantados aqui (gravações, vídeos, fotos, etc.) são elementos que cultivam, assim como salienta Feld (2012, p. 13),

⁴ Por “estruturas”, entende-se, como explica Lévi-Strauss, o “partindo da experiência etnográfica, fazer um inventário dos imperativos mentais, reduzir dados aparentemente arbitrários a uma ordem, atingir um nível no qual uma necessidade, imanente às ilusões de liberdade, se revela.” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 29). Ou seja, a análise estruturalista “força” à descoberta de uma “lógica formal” capaz de reduzir “um conjunto muito complexo de usos e costumes” a um “sistema significante”.

a discussão e conversas sobre diversas dimensões da música para os indígenas de São Gabriel da Cachoeira. Desse modo, a análise antropológica será feita basicamente a partir do contraste entre as narrativas dos participantes da cena⁵ *kuximawara* e a descrição de suas práticas. Em síntese, combino a linha estrutural para abordar os mitos, narrativas e composições, com uma descrição interpretativa do trabalho participativo entre os protagonistas da cena *kuximawara* (músicos e público).

Logo após o trabalho de campo, a música *kuximawara* se apresentou, à primeira vista, como uma “tecnologia da memória” dos grupos indígenas da região de São Gabriel. Assim como Samuels (2004) desenvolve a ideia de que a música popular americana abre caminho para “conexão com outros tempos e lugares” entre os indígenas da reserva apache de San Carlos, a música *kuximawara* estrutura-se sobre uma analogia literal: a palavra, do nheengatu, traduz-se por “de antigamente”.

Entre os indígenas de São Gabriel, a conexão com um tempo “muito antigo” e os gêneros da música popular demonstra um dos desdobramentos da questão. Estão em jogo os sentimentos sobre o passado que conectam a população local por meio do fenômeno global da música popular⁶ (*popular music*) que ocorre, a partir de 1930, com ajuda do rádio:

Quando a música popular aparece no mundo, ela o faz em bloco, manifestando-se como um fenômeno global da modernidade recente. Ela se estende da Índia ao México, do Brasil à Inglaterra, da Itália aos Estados Unidos, do Egito à Alemanha, da Turquia à Argentina, à Espanha, a Cuba, à Escócia etc., sendo um elemento particularmente relevante da reconstrução identitária das nações estado modernas e da expansão do concerto das nações. (MENEZES BASTOS, 1996).

A partir da cidade de São Gabriel da Cachoeira, apresento os dados colhidos por meio de um trabalho de campo que ocorreu em diversos locais do município

⁵ Neste trabalho: “cena musical” e “grupo sonoro” (BLACKING, 1974) são categorias que apontam para o mesmo sentido: “um grupo de falantes que compartilham significados relativamente”, ou um coletivo de pessoas que comunga do significado e da prática social da música *kuximawara*.

⁶ Música popular é pensada aqui como sugere Menezes Bastos (1996), como um fenômeno global que iniciou em 1950 por meio da rádio. Ela envolve a prática de vários gêneros musicais (do *jazz* ao *rock*) que deram origem a outros gêneros locais conforme era interpretado pelos povos ao redor do mundo (jovem guarda, lambada, reggae etc.). Uso o termo música popular em contexto cultural ameríndio no mesmo sentido que Alemán (2011, p. 220) e Samuels (2004). Também compartilho do significado em uso na *International Association for the Study of Popular Music*.

(cidade, comunidades e sítios). Participando da intensa oferta de festas locais, conforme o fluxo dos financiamentos para pesquisa, acompanhei o trabalho dos músicos. Fui à balneários, bairros, clubes, terras indígenas, comunidades, sítios em busca de respostas para sustentar a tese posta aqui: de que a música popular no contexto do Alto Rio Negro é um fértil campo simbólico para continuidades da prática e do pensamento indígena sobre música. Esse trabalho é resultado da parceria firmada entre o autor, os músicos e os integrantes da cena *kuximawara*. Ary até *Ykuema*, Jack da Guitarra, Negão dos Teclados, Ademar Garrido, Dona Carmina e muitos outros protagonistas desta história me permitiram fazer parte de suas atividades cotidianas.



Foto 1 - Público dança ao som do *Kuximawara*. Show do Negão dos Teclados no Galpão do Forró. São Gabriel da Cachoeira, maio de 2016.

O material primário, principal fonte de dados, é formado por 44 composições⁷. Com músicas com letras em nheengatu, tukano e português, reproduz parte do contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico. Ao todo, oito músicas em nheengatu, 13 em

⁷ https://drive.google.com/drive/folders/0Byu_MiWY1z1OQm1fSVF1SFhReVk?usp=sharing
No link acima, disponibilizei os CDs produzidos em conjunto com os compositores locais Ary até *Ykuema* (baré), Jack da Guitarra e Charles *Akuto* (tukano) para conhecimento (parte do material primário). Nesse endereço, também é possível verificar um vídeo que foi apresentado por Ary até *Ykuema*. O vídeo registra uma performance sua ao vivo cantando uma música em nheengatu. Ele frisou: “ – Olha como o povo dança quando a gente canta ‘na língua’ [nheengatu]” (Trabalho de Campo, maio 2016).

tukano e 23 em português foram agrupadas pelos interlocutores da pesquisa a partir da categoria empírica utilizada como gênero musical, “o *kuximawara*”.



Foto 2 - Negão dos Teclados

Resumo do material primário:

Nº	Nome do compositor	Etnia	Quantidade de músicas gravadas
1	Ary até Ykuema	Baré	14
2	Ademar Garrido	Baré	10
3	Hélio e Zezinho dos Teclados	Baré e Tukano	4
4	Jack da Guitarra	Tukano	14
5	Charles Akuto	Tukano	2
	TOTAL		44

Nº	Nome do músico	Etnia	Língua indígena	Português
1	Ary até Ykuema	Baré	0	14
2	Ademar Garrido	Baré	6	4
3	Hélio e Zezinho dos Teclados	Baré e Tukano	2	2
4	Jack da Guitarra	Tukano	11	3
5	Charles Akuto	Tukano	2	0
	TOTAL		21	23

A gravação com maior duração que realizei em campo foi na festa de santo de Iá-miri. Foram quase sete horas de gravação antes do gravador reiniciar devido um problema. Além das músicas, é possível verificar as rezas, discursos das lideranças para a comunidade, prescrições comportamentais e muitos outros aspectos da festa. Vale registrar que o trabalho de gravação junto aos compositores resultou em dois discos, *Caboclo de Rio Negro* e *Bahsana a'tia*, de Ary até Ykuema e Jack da Guitarra. Todo esse material está disponível na internet⁸.

Também estão disponíveis mapas que mostram meu deslocamento em campo e principais locais visitados⁹.

Também há mapas que localizam as comunidades e locais recorrentes nas narrativas e composições dos principais interlocutores do trabalho. Por meio desses mapas da música kuximawara, forma-se uma rede complexa de relações que conectam os indivíduos do Alto Rio Negro: histórias pessoais de vida, relação entre indivíduo e paisagem, histórias familiares e uma nostalgia do “interior”, da vida fora da cidade.

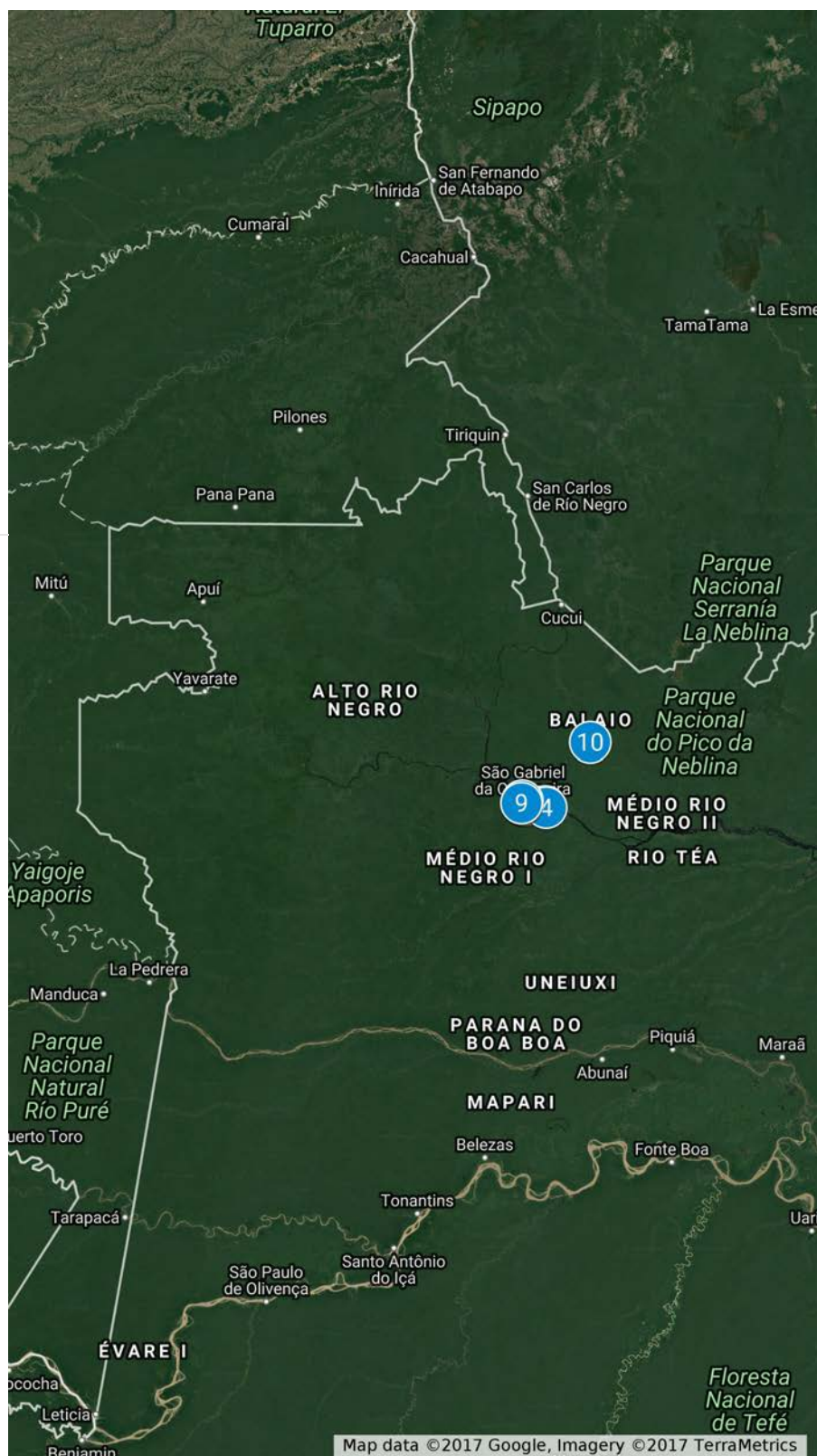
Todos esses dados colhidos em campo fomentam o diálogo com a bibliografia especializada. A bibliografia que utilizo no trabalho é basicamente composta de etnografias sobre a cultura dos povos indígenas, com foco na música, dança, rituais e cosmologia das terras baixas da América do Sul. Concentro-me na região do Alto Rio Negro, mas também teço comparações com outros trabalhos espalhados por toda América do Sul. Conforme o mapa a seguir, é possível visualizar as principais etnografias utilizadas no trabalho, a localização do trabalho de campo de seus autores e os povos indígenas envolvidos no trabalho. Alguns pontos eu destaco o nome da localidade, isso ocorre pois normalmente essas localidades possuem um sistema pluriétnico. São vários povos indígenas que convivem numa mesma comunidade. Isso é muito comum no Alto Rio Negro.

⁸ Todos os materiais e produtos resultantes da tese se encontram no seguinte endereço: <https://drive.google.com/open?id=1H362hC6vRHwLVWHALNyCGxv2k6tmIK-s>

⁹ Todos os mapas estão disponíveis no seguinte endereço: <https://drive.google.com/open?id=1rPMey5L466Q8HVUQJQzo6t0LQXo&usp=sharing>

Deslocamento em São Gabriel 2016

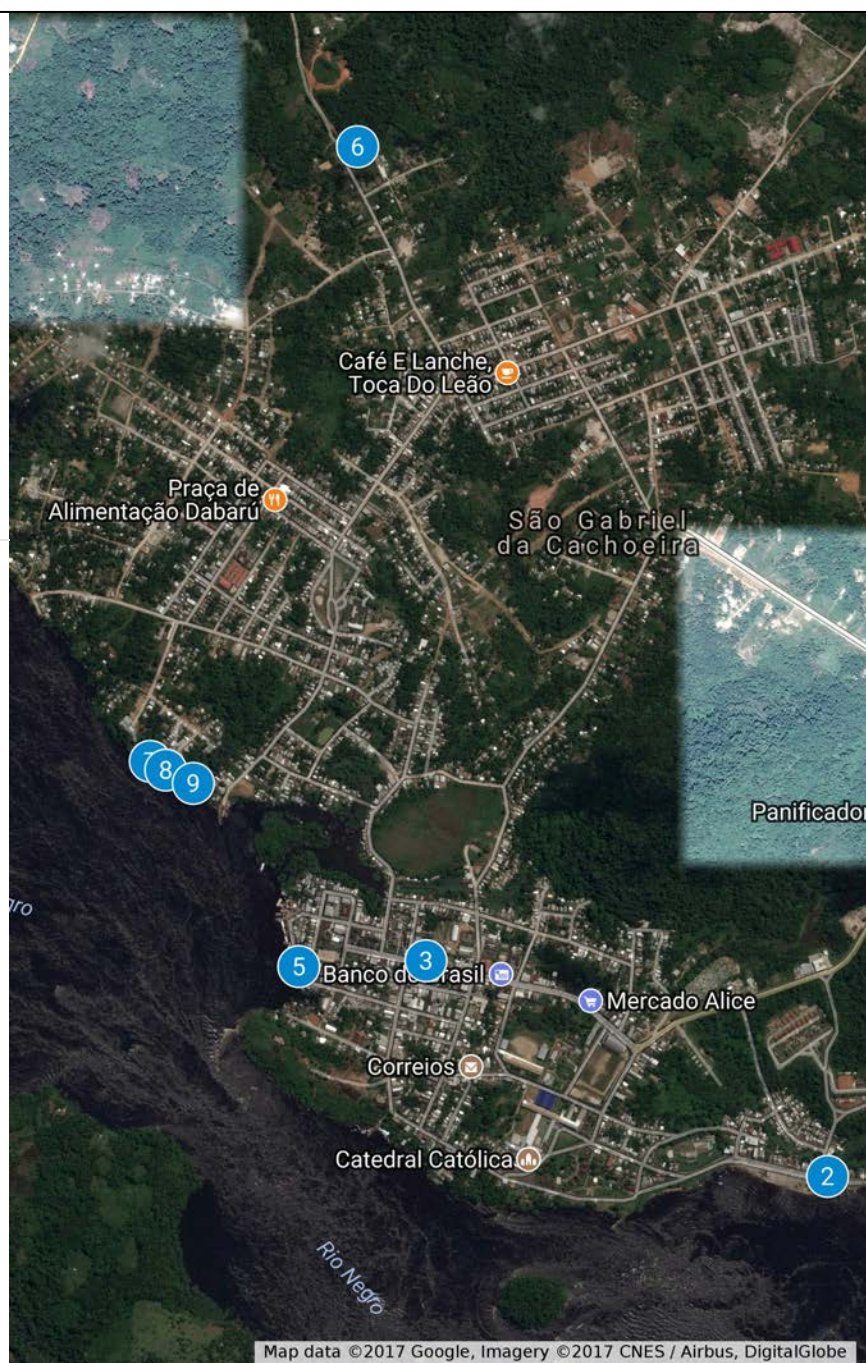
- 1 Porto de Camanaus
- 2 Residência 01
- 3 Residência 2
- 4 Ilha de Camanaus
- 5 Pé de Cará
- 6 Galpão do Forró
- 7 Alemazon
- 8 Balneário Dedé Chagas
- 9 Maria das Graças
- 10 Comunidade Ia-miri



Mapa 1 – Deslocamento em áreas indígenas

Deslocamento em São Gabriel 2016

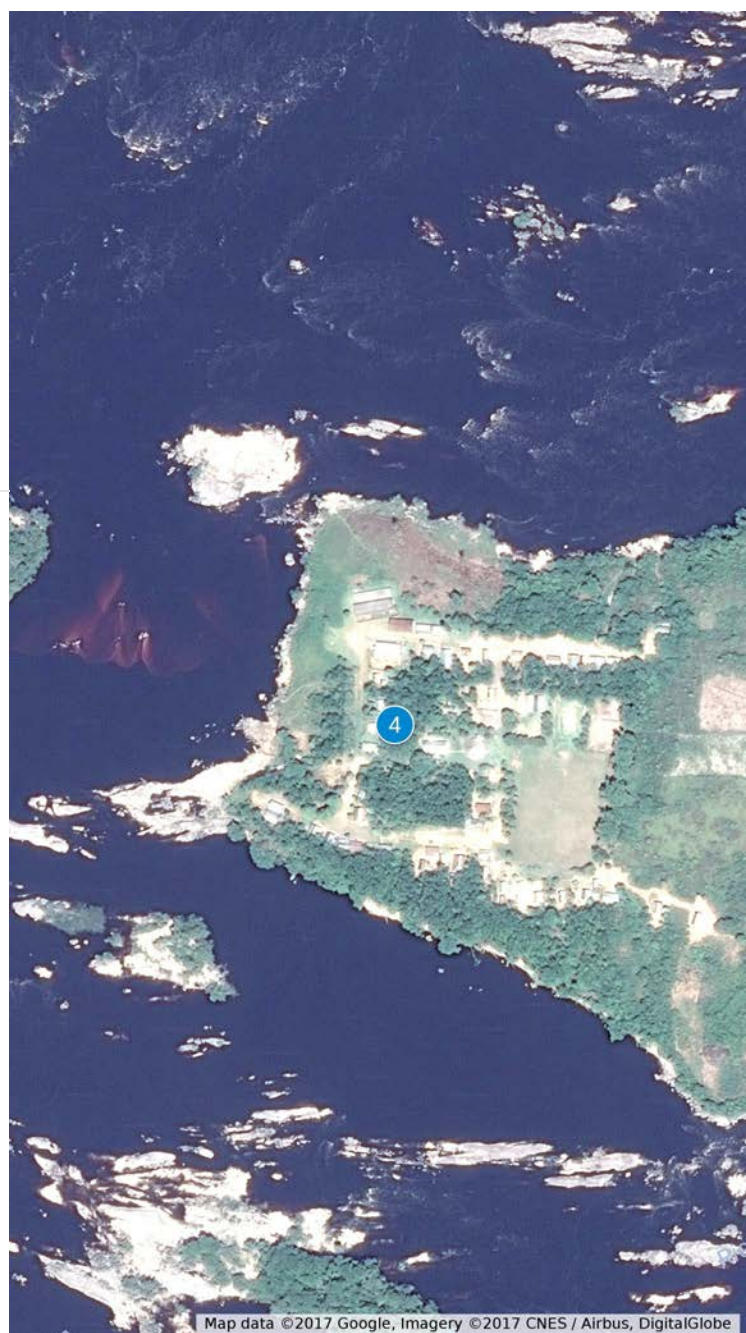
- 1 Porto de Camanaus
- 2 Residência 01
- 3 Residência 2
- 4 Ilha de Camanaus
- 5 Pé de Cará
- 6 Galpão do Forró
- 7 Alemazon
- 8 Balneário Dedé Chagas
- 9 Maria das Graças
- 10 Comunidade Ia-miri



Mapa 2 – Descolamento principal na cidade de São Gabriel da Cachoeira

Deslocamento em São Gabriel
2016

- 1 Porto de Camanaus
- 2 Residência 01
- 3 Residência 2
- 4 Ilha de Camanaus
- 5 Pé de Cará
- 6 Galpão do Forró
- 7 Alemazon
- 8 Balneário Dedé Chagas
- 9 Maria das Graças
- 10 Comunidade Ia-miri



Mapa 3 – Comunidade de Duraka - Ilha de Camanaus

Ary até Ykuema

- 1 Ilha do Chile
- 2 Taperera
- 3 Tapurucara Mirim
- 4 Cajuri
- 5 Curicuriari (Fonte Boa)
- 6 Camanaus Ary
- 7 São Gabriel Ay
- 8 Rio Xié
- 9 Rio Uaupés
- 10 Pari-Cachoeira
- 11 Sítio Serrinha
- 12 Tamú

Jack da Guitarra

- 1 São Gabriel Jack
- 2 Taracua
- 3 lauretê
- 4 Rio Içana

Zezinho dos Teclados e Hélio

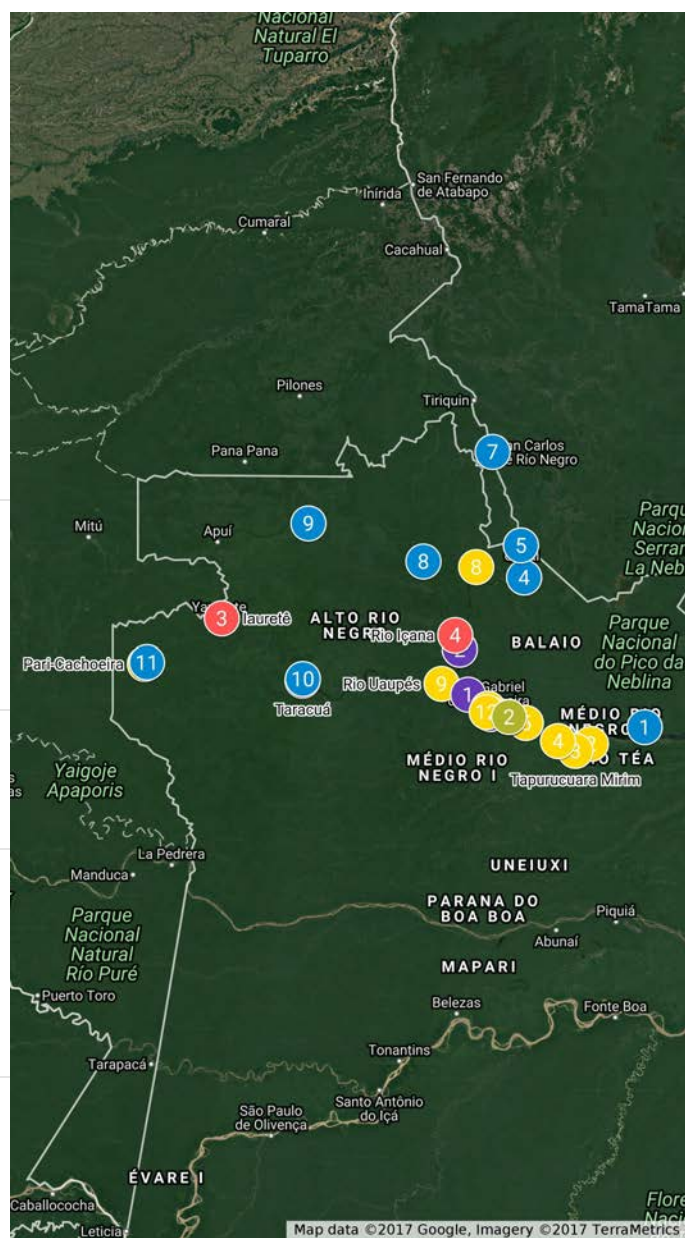
- 1 Ilha de Camanaus
- 2 Duraka

Ademar Garrido

- 1 Rio Negro
 - 2 São Felipe
 - 3
- Waupés (São Gabriel Primitiva)

Localidades recorrentes nas narrativas dos músicos

- 1 Rio Negro
- 2 São Gabriel da Cachoeira
- 3 São Felipe
- 4 Marabitaná
- 5 Cucuí
- 6 Puerto Ayacucho
- 7 São Carlos do Rio Negro
- 8 Assunção do Içana
- 9 Rio Içana
- 10 Taracua
- 11 Pari Cachoeira



Mapa 4 – Resumo das localidades citadas nas letras e narrativas



Mapa 5 – Mapa bibliográfico. Localização das etnografias utilizadas para trabalhar a música indígena.

1. □ São Joaquim (Lizardo, 2016)
2. □ São Joaquim 2 (Maia Figueiredo, 2009)
3. □ São Gabriel da Cachoeira (Barros, 2009)
4. □ Yepamahsã (Azevedo, 2016)
5. □ Baniwa, Curripaco, Wakuenai (Hill, 2009, 2014)
6. □ Kisedje (Seeger, 2015)
7. □ Kamayara (Menezes Bastos, 2013)
8. □ Wayãpi (Beaudet, 2011)
9. □ Guaraní (Montardo, 2009)
10. □ Yepa-Mahsa (Barreto, 2013)
11. □ Tukano (Hugh-Jones, 1993, 2002)
12. □ Pemon (Lewy, 2012)
13. □ Yepa-Mahsã (Piedade, 1997)
14. □ Baré (Maia Figueiredo, 2009)
15. □ Yepa-Mahsa (Sodre Maia, 2016)
16. □ Toba Q'om (Citro, 2009)
17. □ Kayapó (Glenn Shepard Jr., 2017)
18. □ Baniwa e Cubeo (Wright, 1986, 2008, 2009, 2011, 2015)
19. □ Yagua (Chaumeil, 2001)
20. □ Shipibo-Konibo (De Mori, 2015)
21. □ Suruwahá (Huber Azevedo, 2016)
22. □ Baré (França Baré, 2015)
23. □ Yepá-Mahsã (FOIRN, 2004)
24. □ Baré, Baniwa, Tukano (Ferreira, [1792] 2007)
25. □ Baré, Baniwa e Tukano (FOIRN/ISA, 2006)
26. □ Yepá-Mahsã (Brüzzi, 1977, 1994)
27. □ Piraoá (Augustat, 2011)
28. □ Waiwai (Alemán, 2011)
29. □ Makuna e Maku (Ptak, Wolfgang, 1976)
30. □ Makuna (Trupp, Fritz: 1974)
31. □ N.A. e B.C (Hill & Chaumel)
32. □ Piraoá (Mansutti, 2011)
33. □ Chané e Guaraní (Domínguez, 2018)
34. □ Conima (Turino, 1993)

1.2 Estrutura do texto e resumo dos capítulos

O primeiro capítulo busca localizar a cidade brasileira de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, e abordar aspectos fundamentais do contexto pluriétnico da região. Como é comum no Noroeste Amazônico, a maioria dos povos indígenas aqui tratados compartilha: (1) a narrativa de origem, a cosmologia centrada na “viagem da cobra grande”; (2) a regra de casamento a exogamia linguística; e (3) a intensa troca de bens, nomes, cerimônias, artefatos, cantos, danças, instrumentos musicais.

Em diálogo com a bibliografia especializada, descrevo o que chamei, em consonância com Hill (2009), de uma “cosmologia musicológica” compartilhada entre os três maiores grupos indígenas da região: baré, tukano e baniwa. Os interlocutores do trabalho aqui desenvolvido fazem parte desses grupos. Portanto, coloco em paralelo as narrativas que explicam o surgimento da música, danças e instrumentos musicais para esses três povos indígenas.

Nesta primeira abordagem da cosmologia indígena, surgiram as categorias sobre música que eu iria assimilar e se repetiriam durante o trabalho de campo como “estruturas elementares da música da indígena”. Trata-se de uma conjunto de práticas, por exemplo, dançar até de manhã (até *ykuema*), consumo ritualizado de bebida alcoólica em sincronia com a dança, açoite na dança, sentido do som musical, tabu visual, relação da dança e da música com os não-humanos, regras de comportamentos para músicos e dançarinos, e outras.

1.3 O que é música *kuximawara*?

Ao redor do mundo, muitos autores que se dedicaram à antropologia da música sustentaram que o que entendemos por “música de outros povos” assimila temas fundamentais para a disciplina ao representar por meio da linguagem musical o “cotidiano, as histórias, os mitos, religiões, epistemologias e visões de mundo das diversas populações do mundo” (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1974, 2007;

TRAVASSOS, 1997, 2007; TURINO, 2008). Seeger adverte, porém, que música é mais do que “som e cosmologia”:

Trata dos indivíduos da comunidade, que a executa em certos lugares e em certas ocasiões, com uma plateia que costuma contar com a participação de outros indivíduos da comunidade. Cada performance recria, restabelece ou altera significações do cantar, bem como a de pessoas, ocasiões, lugares e plateias envolvidas. Ela expressa o status, o sexo e os sentimentos dos executantes, e desperta por estes a atenção da comunidade, a qual irá reinterpretá-los de diversas maneiras. (SEEGER, 2015, p. 139)

Para responder a pergunta geral sobre a definição de música *kuximawara*, parto da narrativa dos interlocutores, que defendem o seu surgimento nas festas de santo de Dona Carmina, indígena baré, nos anos 2000. O diálogo com a geração de Carmina e a geração atual de músicos da cena *kuximawara* proporcionou a reflexão sobre os profundos significados que conectam os habitantes da cidade e do “interior” a um modo de vida “tradicional da região”, herdado há muito tempo dos parentes mais antigos.

Ao falar sobre música *kuximawara*, os interlocutores parecem aplicar o conceito de “fato social total” (MAUSS, 2013, p. 183). Nesse sentido, a narrativa sobre a música *kuximawara* se encontrava em aspectos culturais da região, estavam ligados à alimentação, caça, pesca, roça, santos, rituais, em suma, “à tradição”. A narrativa dos interlocutores sobre a música *kuximawara* se baseava em elementos “não musicais” (BLACKING, 2007). Chegavam a afirmar que toda tradição do Alto Rio Negro estava relacionada à música *kuxiymaura*, fornecendo explicações que se baseavam tanto em gêneros de música popular, como no tipo adequado de hábitos alimentares mantidos no “interior”, em oposição ao “frango congelado da cidade”.

Também são abordados aspectos sonoros e performativos da música *kuximawara*. Reflito sobre a sua “superfície sonora”¹⁰ antes de mergulhar em seus profundos significados culturais. A partir de termos básicos utilizados entre músicos populares, ofereço uma descrição para familiarizar o leitor com a sonoridade que embala as festas da região de São Gabriel da Cachoeira. Em síntese, trata-se um “forró indígena”,

¹⁰ Parafraseando conceito elaborado por Blacking (1995) em sua obra *How musical is man?*. Para uma explicação detalhada ver Travassos (2007, p. 195). Em resumo, trata-se da ideia de que em algumas sociedades a música é estruturada por elementos “não musicais”. Entre os *Venda*, na África, Blacking notou que a distribuição dos instrumentos musicais em certo ritual seguia critérios sociais. Desse modo, ele destaca que uma antropologia da música deve levar em conta as estruturas profundas da música em contraste com a “superfície sonora”.

composto por uma célula rítmica formada por “colcheia pontuada-semicolcheia”, acompanhada pelo contrabaixo tocando a tríade fundamental do acorde, e de arpejos de sanfonas, guitarras ou cantores. Junto a isso, realiza-se um levantamento dos discos, grupos e cantores da música popular brasileira que inspiram e alimentam a produção criativa da música *kuximawara*.

O diálogo bibliográfico gira em torno de autores que trabalharam a prática e o consumo da música popular na América Latina, em seus mais variados contextos culturais (DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013; WADE, 2002; VIANNA, 1995; JACQUES, 2007; TURINO, 2010). Destaco os trabalhos de Samuels (2006), Citro (2009) e Alemán (2011) em áreas indígenas, nos Estados Unidos, Argentina e Guiana Inglesa, respectivamente. Em conjunto com uma bibliografia projeta uma abordagem performativa para a linguagem, musical no caso *kuximawara* (BAKTHIN, 2006; WITTGENESTEIN, AUSTIN, 1990; MARCONDES, 2005; BOURDIEU, 2008).

Historicamente, a música *kuximawara* pode ser entendida a partir de um longo processo de formação que data de mais de quatro séculos e que se relaciona com a incorporação de instrumentos musicais de “clara origem europeia”, por parte dos indígenas brasileiros, ainda no século XVI (MONTARDO, 2009, p. 172). As expressões musicais de uso cotidiano, aliadas à performance, ao contexto, às categorias nativas de pensamento e às práticas musicais, explicitam o tema, o estilo (sonoro) e outros elementos que caracterizam um gênero musical-performativo indígena do Noroeste Amazônico baseado em música popular. Esses elementos marcam e definem os “gêneros do discurso” (BAKTHIN, 1992).

Apesar de ser uma categoria jovem, “*kuximawara*” já aparece em etnografias fundamentais entre a bibliografia aqui trabalhada sobre a região de São Gabriel. Seguramente, esses trabalhos testemunham o uso do termo *kuximawara* há pelo menos 10 anos. No trabalho de Figueiredo (2009, p. 237) a palavra *kuximawara* aparece pela primeira vez em documentos acadêmicos. Também se pode verificar na dissertação de Lizardo (LIZARDO, 2016, p. 133, 136, 137, 140, 143, 148) que um dos ingredientes para animar as festas de santo é, conforme sua escrita, a música “*cuxiima uara*”.

Hoje em dia, a música *kuximawara* pode ser adquirida na principal rua da cidade, em formato digital, por meio da compra de cartões de memória ou “pendrive”. Vendidos por comerciantes ambulantes, eles fazem parte da rede de distribuição e produção criativa local. Compartilham da linguagem musical da cena. Portanto,

possuem conhecimento acerca do repertório de música popular brasileira e latino-americana que podem ser consideradas música *kuximawara*. Uma seleção de músicas vendida em um pen-drive continha além de gravações de música popular, profundos sentimentos que conectam a população de São Gabriel.

Em “*Musicas locales en tempos de globalización*”, Ochoa (2003) propõe a “redefinição sônica do local”, consequência da multiplicação de meios de mediação da música. Entre 1980 e 1990, a autora sugere uma mudança do *sensorium* da população mundial, a partir da descontextualização, consequência da digitalização, que separa o som do seu lugar de origem. A relação entre música, memória e lugar é alterada sob as consequências da “sociedade do espetáculo” (ERLMANN, 1996), num fenômeno que Feld (2012) chama de “esquizofonia”. Nesse contexto global, do mesmo modo que os cantos indígenas foram gravados e levados para os museus europeus, a música popular está presente no pátio da comunidade, onde muitos rituais e festas nas sociedades amazônicas costumam acontecer.

Na contramão da interpretação da obra de Adorno para o tema da música popular, segundo a qual a maioria da população seria uma “subjetividade inerte” e sujeita a todo pensamento outorgado pela “música hegemônica”, caminha a minha proposta descritiva da música *kuximawara*. Conforme apontam diversos autores (MENEZES BASTOS, 1996, 1999; DOMÍNGUEZ, 2009; MONTARDO, 2017) indígenas de diversos lugares do mundo, como América, África, Austrália, são totalmente ativos diante do modelo hegemônico de música popular. Desse modo, há um “ruído” interpretativo local, ligado a fatores linguísticos, socioculturais, musicais, religiosos e outros, que transforma a música popular em “música *kuximawara* tradicional da região”.

A performance da música *kuximawara* ocorre não apenas na dança ou no palco, mas também na escuta. É quando um indígena do Alto Rio Negro relaciona a música popular colombiana aos seus parentes que vivem do lado colombiano da fronteira, atribuindo à música marcos e sentimentos de sua história pessoal de vida. Por meio de escuta e práticas diferenciadas, que se estabelecem pelos diversos contextos socioculturais (MIDDLETON, 1990, P. 14; ERLMANN, 1996; MENEZES BASTOS, 1996; SAMUELS, 2004), pode-se dizer que o *kuximawara* representa o fator criativo da audição e performance musical indígena do Noroeste Amazônico em resposta ao fenômeno global da música popular (MIDDLETON, 1990; OCHOA, 2003; MENEZES

BASTOS, 1996A, 1996B; DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013; VIANNA, 1995, CITRO, 2009).

1.4 Entre (re)inventores da música *kuximawara*

A partir dessas observações, o quarto capítulo desenvolve uma análise sobre o *corpus* musical documentado em campo, basicamente composto de gravações das composições e das performances ao vivo dos principais interlocutores da pesquisa. Este trabalho se deve a abertura com que fui recebido entre os músicos, radialistas e o grande público de São Gabriel da Cachoeira. Pacientemente, eles dedicaram parte daquele ano de 2016 para trabalhar junto comigo nessa empreitada de tentar entender e descrever a música *kuximawara*. Apesar do uso cotidiano da expressão local, quando indagados, os interlocutores não conseguiam uma definição e normalmente diziam que eu iria entender “fazendo”. Considerando a obra de Bourdieu (1987, p. 147), os interlocutores possuem dificuldade de conceituar o significado de suas práticas e rituais cotidianos, pois o seu significado está na própria ação. Cotidianamente executadas, elas apontam para as estruturas, as representações e as práticas de certa sociedade.

De todo modo, a narrativa geral, baseada na história da Dona Carminda, era que “o *kuximawara*” se relacionava com “uma tradição muito antiga da região, nunca abandonada. Desde os tempos dos nossos avós” (Dona Carminda, 2016, trabalho de campo.). Essa ampla categoria apontava para um significado com pano de fundo cultural que relacionava a dança, a música e diversos costumes da tradição local para definir, o que posso dizer ser um gênero musical-performativo indígena de música popular. Em síntese, refere-se a um repertório específico de música popular, uma forma de dançar característica dos indígenas em São Gabriel, e uma percepção sobre esse tipo de música que se relaciona a profundos sentimentos que conectam a paisagem, a história pessoal, familiar, e o passado mítico do Noroeste Amazônico.

Basicamente, faz-se o levantamento e descrição das categorias de pensamento e práticas em uso entre os “falantes” da cena musical *kuximawara*. Por exemplo, *marupiara*, *panema*, *kariwa*, *ykuema*, *bahsana*, *wauro*, *akawerenã*, assim como “comunidade”, “sítio”, “festa de santo” são categorias nativas que foram destaque nas gravações, entrevistas e diário de campo. Elas sinalizam a prática dos interlocutores e orienta a etnografia da música aqui proposta. Em uso na música *kuximawara*, essas

categorias formam uma “musicologia indígena” mediada pela prática da música popular.

O capítulo está dividido, de acordo com os indivíduos do grupo sonoro com o qual pude estabelecer as melhores relações para o trabalho de campo com músicos: conviver, ensaiar, tocar ao vivo, gravar, conversar, viajar etc. Por meio da exegese nativa dessas categorias, em diálogo com dados das pesquisas antropológicas que se dedicaram aos povos da região (DESCOLA, 1992; REICHEL-DOLMATOFF, 1975, 1997; LASMAR, 2002, 2005; WRIGHT, 1986, 2015; LILIAM E WRIGHT, 2015; HILL, 2014; HUGH-JONES, 1993, 2002), desvela-se pouco a pouco a musicologia indígena do Noroeste Amazônico. Foca-se em descrever e tabular o que os músicos locais verbalizaram sobre suas vidas e seu cotidiano ao compor e gravar música *kuximawara*.

Para tanto, faço uso extensivo das 44 músicas dos compositores locais gravadas para esse trabalho. As letras em português, nheengatu e tukano fornecem muitos elementos para descrever aspectos sonoros e performativos do *kuximawara*. Recursos como tradução, transcrição das letras e mapas ajudam a otimizar a descrição. Para cada compositor, elaborei um mapa que aponta os lugares que as letras das músicas analisadas mencionam, realizando uma cartografia da memória que esta produção musical alimenta.

Para uma primeira contextualização, apresento um resumo de cada compositor e grupo musical fundamental para este trabalho. Nele, há dados básicos sobre os indivíduos, como a faixa etária, local de nascimento e a qual povo indígena reivindica sua origem. No decorrer do texto também refiro-me a eles como “os protagonistas da cena” *kuximawara*. Penso a “cena” (HERSCHMANN, 2013) como um coletivo de pessoas, neste caso constituído pelos músicos do gênero musical-performativo conhecido em São Gabriel como *kuximawara*. Levando em conta a bibliografia sobre gêneros do discurso, eles também aqui são referidos como os “falantes” do gênero musical local.

1 - Ary até Ykuema – Yasú yã puracy kuxiimawara?

Nome: Arivaldo Bueno

Nome Artístico: Ary até Ykuema

Local de Nascimento: Comunidade de Fonte Boa, também conhecida como *Curicuriary*.

Faixa etária: 35 anos

Grupo indígena: Baré

As reflexões resultantes da observação participante que se desenvolveu nas atividades que realizamos em parceria foram fundamentais para esse trabalho. Além de gravar 14 músicas para seu CD chamado *Caboclo do Rio Negro*, Ary foi um verdadeiro anfitrião que me introduziu na cena musical de São Gabriel. Com ele e seus parceiros pude viajar e conhecer as festas de santo em terra indígena, participar da produção de eventos na noite de São Gabriel e conhecer vários músicos que a integram a cena *kuximawara*.

Quando ele me convidou para integrar a comitiva dos tocadores que iria para a festa de santo de Dona Cleonisse, na comunidade de Ia-mirí, disse que participando era a única forma de “entender o *kuximawara*”. Foi desse modo que participando da festa aprendi algumas prescrições comportamentais básicas das festas de santo em contexto indígena que estão diretamente relacionadas à música *kuximawara*. Entre os músicos pude aprender também categorias básicas que orientam as apresentações musicais, por exemplo, o costume de longas festas, amanhecer o dia, dominar um vasto repertório de sequências musicais e várias outras trabalhadas no decorrer do capítulo. Encarnado no próprio nome artístico de Ary, “até *ykuema*” significa este costume local de fazer festas com música e dança até “amanhecer o dia”.

Costumes e categorias nativas baré são o foco da análise: *panema*, *marupiara*, *kuximawara*, *puracy*, *ykuema*, *correrê* e outras. Diversas comunidades, sítios e paisagens da região são elencados nas músicas do compositor, o que levanta evidências de que essa forma de produção musical pode subsidiar sentimentos entre música e lugar que unem a população local. Esse contexto baré será analisado em diálogo com a bibliografia especializada mais recente (MAIA FIGUEIREDO, 2009; HERRERO & FERNANDES, 2015; LIZARDO, 2016; FRANÇA BARÉ, 2015).



Foto 3 - Ary até Ykuema canta seu repertório *kuximawara*. Ao fundo, Nertan na percussão e Negão dos Teclados.

2 – Jack da Guitarra ou *Irimirĩ*

Nome: Jackson Abrão Lemos

Nome Artístico: Jack da Guitarra

Nome *Yepá-mahsã*: Irimĩ (Rouxinol)

Local de Nascimento: Comunidade de Taracua

Faixa etária: 35 anos

Grupo indígena: Yepá-mahsã, conhecido também na literatura antropológica como tukano

Chamado pelos mais íntimos de Jack, ou *Sahn* (peixe-elétrico em língua tukano), ele ofereceu o maior percentual de composições em língua indígena (14 gravações). As sistematizações dos antropólogos especializados em música tukano (HILL, 2014; PIEDADE, 1997; WRIGHT, 2015; BARROS & WRIGTH, 2015) ajudam a compreender o destaque que ela, a música, assume nas cosmologias e no cotidiano da população indígena do Noroeste Amazônico. Hoje em dia, a música *kuximawara* foi integrada ao ritual de festas e da vida cotidiana das comunidades, exercendo o papel de mediar os principais objetivos das festas indígenas do Noroeste Amazônico.

Entendo por festas dos indígenas do Noroeste Amazônico as festas baseadas no modelo local de “oferta” de frutas, peixe ou caça. Entre os *baré* chamado de *dabukuri*, seria o equivalente tukano para *póose*. Maia (2019) explica que o *póose* é o conjunto de cerimônias tukano, intimamente relacionado ao calendário anual e ao ciclo das constelações (p. 84). Esse modelo também orienta as festas de santo, sendo a festa uma forma de mediação com o santo (GALVÃO, 1955) ou com os “wai-mahsã”.

Assim como a liturgia católica foi adaptada ao modelo de *dabukuri* (GALVÃO, 1955; BARROS, 2009, p. 56), a música popular também é assimilada por uma “musicologia indígena”. Nesse contexto, a música popular permite alcançar alguns dos principais objetivos das festas indígenas de São Gabriel como “animação”, poder de sedução, execução de grandes sequências musicais, domínio de um repertório que faça todos dançarem até de manhã, por fim, mediação entre a música e profundos sentimentos que unem gerações e grupos. Essas práticas, categorias e repertórios tradicionais são parte significativa do material criativo de Jack.

Ao passo que a observação participante entre os parceiros musicais de Ary me permitiram experimentar e sentir o que a música *kuximawara* tem de ação, a convivência com Jack e o estudo de suas composições permitiu um mergulho em categorias do pensamento que fundamentam a “cosmologia musicológica” e formulam uma teoria nativa sobre a música.

Para sustentar essa tese, também utilizo evidências bibliográficas encontradas nas narrativas publicadas por grandes referências na cosmologia tukano, que explicam o surgimento do mundo e da humanidade, como Maia e Maia (2004), a obra de Tukano Gentil (2005), e de Buzze (1977, 1994) e também as dissertações e publicações de alguns dos pesquisadores indígenas, que foram defendidas e publicadas até o momento pelo PPGAS-UFAM (REZENDE, 2004; SODRÉ MAIA, 2016; BARRETO, 2013; AZEVEDO, 2016). Os dados bibliográficos serão discutidos com as experiências e as gravações das músicas de Jack da



Foto 4 - Gravação com Jack da Guitarra (microfone), seu sobrinho Charles (guitarra) e Cueca (teclado)

3 - Charles A'kutō

Nome: Charles Abrão Lemos

Nome Artístico: Charles A'kutō

Nome *Yepá-mahsã*: *A'kutō*

Local de Nascimento: Comunidade de Taracué

Faixa etária: 18 anos

Grupo indígena: *Yepá-mahsã*, conhecido também na literatura antropológica como tukano

Charles é sobrinho de Jack da Guitarra. Desenvolvemos a maioria das atividades juntos. Na gravação do CD de Jack, ele participou tocando teclado e guitarra e também gravou duas composições suas em que eu toco guitarra e ele teclado. Suas músicas, assim como a do seu tio Jack, eram cantadas em tukano. A convivência com Charles demonstra como a nova geração possui interesse em participar dessa cena kuximawara e renova os objetivos e expectativas que formam a cena musical de São Gabriel.

4 - Ademar Garrido – *Kuxiyma* na gaita

Nome: Ademar Garrido Delgado

Nome Artístico: Ademarzinho Garrido

Local de Nascimento: Comunidade de São Felipe

Faixa etária: 60 anos

Autodenominado grupo indígena: baré

A apresentação, por último, de Ademar Garrido, indígena baré mais experiente do grupo de músicos interlocutores da pesquisa, explica um pouco das práticas da antiga geração que resultaram na criação da categoria “música kuximawara”. Nas conversas, ensaios, gravações e atividades com Ademar pude perceber sonoridades e práticas que os músicos reproduzem a partir de um diálogo intergeracional que demonstra as ambiguidades, diferenças e sentimentos compartilhados entre as distintas gerações que formam parte da população indígena do Noroeste Amazônico.

A etnografia de Samuels (2004) aborda a incorporação da popular music (jazz, country, blues, rock) entre os apaches da reserva San Carlos, nos Estados Unidos. Ao

seguir a linha da antropologia da música de Feld (2012) e aplicada à realidade dos gêneros de música popular dos Estados Unidos entre indígenas apaches, Samuels afirma que os objetivos principais dos músicos populares da reserva apache é expressar profundamente sentimentos da “Apache identity” em tudo que ela, a identidade apache, possa ter de contraditório (SAMUELS, 2004, p. 97). De forma semelhante a respeito da cumbia evangélica entre os indígenas chaquenhos da Argentina, Citro (2009) levanta a hipótese de que os jovens estejam reproduzindo o ritual indígena de seus antepassados com teclados eletrônicos e outros instrumentos semelhantes aos utilizados entre músicos *kuximawara*.

A experiência de participar e fazer música com diferentes gerações de indígenas sugere a reprodução de práticas, sonoridades, repertórios e pensamentos que se adaptam ao contexto de cada geração. Uma das músicas de Ademar que mais sugere evidências nesse sentido é a que ele chama de *Kuxiyima na Gaita*. Nessa música instrumental, ele executa o violão e a gaita de boca em uma velocidade, ritmo e sonoridade que marcaram a sua geração em contraste com a atual. De toda forma, surge, permanece e se estabiliza o uso do conceito *kuxiyima* na cena musical gabrielense em uma forte relação com os “antigos parentes”.

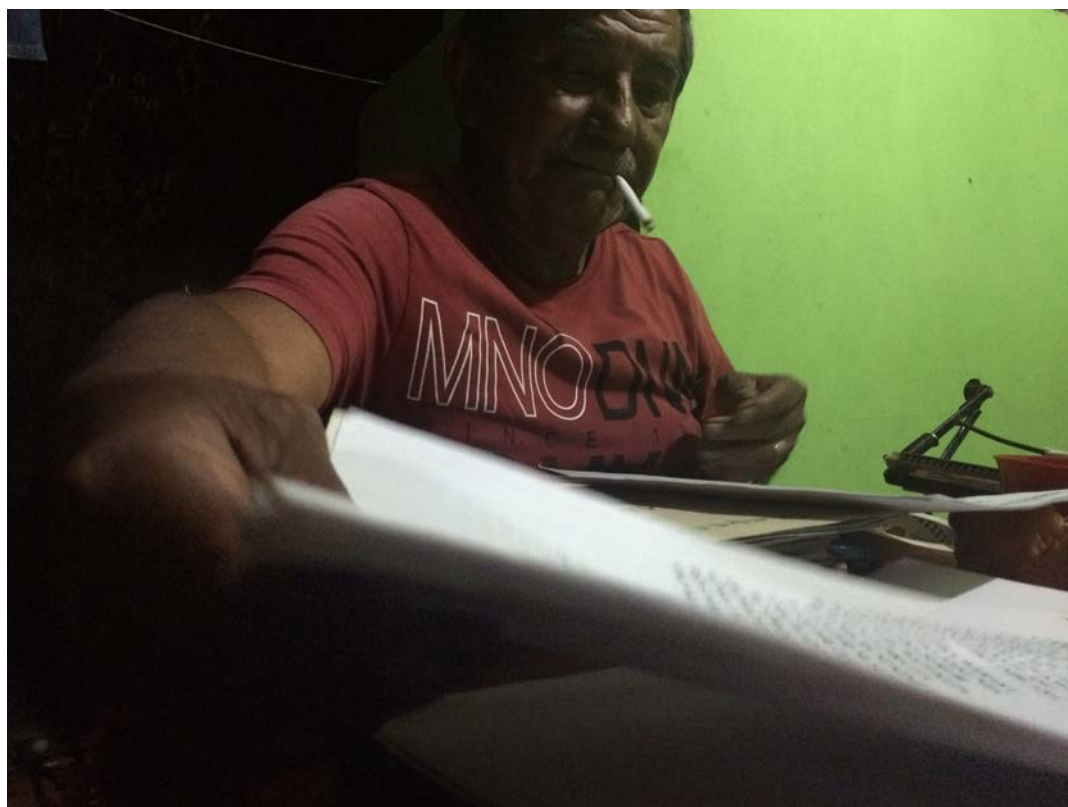


Foto 5 - Ademar Garrido Delgado

Hélio e Zezinho – *Barezinho yasu ya puracy dabukuri mawaco kariamã*

Nome: Hélio

Nome Artístico: Ademarzinho Garrido

Local de Nascimento: São Gabriel da Cachoeira

Faixa etária: 25 anos

Grupo indígena: baré

Nome: Zeferino

Nome Artístico: Zezinho

Local de Nascimento: São Gabriel da Cachoeira

Faixa etária: 25 anos

Grupo indígena: tukano

Com essa dupla formada entre um indígena tukano e um baré, dá-se continuidade às transcrições das letras das músicas e se amplia a discussão bibliográfica sobre o uso da categoria *puracy* e *bahsana* (dançar ou tocar em nheengatu e tukano, respectivamente) no contexto da música *kuximawara*. A música *Barezinho*, cantada em nheengatu, é o foco da análise desta etapa, pois ela exemplifica e descreve da melhor maneira o compartilhamento de repertórios “musicais tradicionais” e de músicas populares entre as sociedades indígenas tukano e baré.

Nessa etapa, além da estrutura sonora e conceitual, a análise dos dados demonstra uma estrutura de práticas da música *kuximawara* que tem por cerne: dominar um vasto repertório, tocar até o amanhecer do dia, participar dos eventos importantes da região, dançar, envolver-se nas rodadas de bebidas, ter uma relação de fé com o santo da comunidade que faz parte etc. Soma-se à etnografia dados de vários outros estudos que abordam a música popular em variados contextos culturais. Por meio de uma bibliografia específica, traça-se um possível sistema americano, mais especificamente latino-americano de música popular (OLIVEIRA, 2009, 2013; DOMINGUEZ, 2009; WADE, 2002; OCHOA, 2003; VIANNA, 1995) em contexto indígena (CITRO, 2009; BEAUDET, 2011; HILL, 2014; MAIA FIGUEIREDO, 2009; MONTARDO, 2009; MENEZES BASTOS, 1996; ALEMÁN, 2011).

1.5 Rumo a festa de santo: entre santos, caixas de som e músicos indígenas

Neste capítulo, reflete-se sobre o *locus* privilegiado das práticas e expectativas que formam a música *kuximawara*. Esse desdobramento da etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel trouxe à discussão uma nova dimensão, muito em voga entre os especialistas do pensamento ameríndio, a “relação entre humano e não-humano” (DESCOLA, 1992; VIVEIROS DE CASTRO, 2015; HUGH-JONES, 1993).

Por meio do percurso que tracei em campo, descreverei alguns aspectos dos lugares relacionados à música *kuximawara*. O destaque principal é para a sua relação com as festas de santo da região. Foi participando de uma dessas festas que compreendi a música *kuximawara* como mediadora de uma relação entre humanos e não-humanos (Maia Figueiredo, 2009; Lizardo, 2016; Sodré Maia, 2019).

A partir desse ponto, a descrição e os dados empíricos levam a crer que a música *kuximawara* não só está relacionada com os sentimentos que unem a população indígena do Noroeste Amazônico, por meio do seu passado, de sua história, de sua paisagem, como também por meio de sua relação com “o divino”.

Neste capítulo desenvolvo a descrição das primeiras impressões sobre a prática da música *kuximawara* em Terra Indígena. A partir da cena inicial, a análise contextualização histórica, social e cultural do Noroeste Amazônico é indispensável (WRIGHT, 2009; ISA, 2000; FOIRN, 2006). Para isso, a literatura dos viajantes e cronistas (KOCH-GRÜNBERG, 2005; RODRIGUES FERREIRA, 2005; WALLACE, 1979) será posta em discussão com as produções acadêmicas mais recentes sobre a região, com destaque para a música local (MAIA FIGUEIREDO, 2009; LIZARDO, 2016; BARROS, 2009; BARROS E WRIGHT, 2015). Em síntese, o domínio de um vasto repertório, a capacidade de improvisar, criar (letra e performance da música) e tocar até o amanhecer do dia se destacam nas expectativas dos músicos, práticas que também são elencadas em outras etnografias que abordam aspecto das composições de músicas em diversos contextos latino-americanos (MONTARDO, 2009; CITRO, 2009; HILL, 2014; TRAVASSOS, 1997, 2007; DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013; ALEMÁN, 2019).

Entre o “grupo sonoro indígena” com quem tive a oportunidade de trabalhar, a música *kuximawara* está intimamente associada à capacidade de “fazer o povo dançar” e de “animação”. Esses elementos são indispensáveis para uma boa relação com santos

católicos, animais e espíritos que habitam a floresta. Essas práticas aparecem também nas etnografias sobre música e xamanismo ameríndio (OVERING, 1990; MONTARDO, 2009; SEEGER, 2015; CITRO, 2009; MAIA FIGUEIREDO, 2009; LIZARDO, 2016; FELD, 2012; SAMUELS, 2014; SODRÉ MAIA, 2016).

No decorrer da viagem para a comunidade de Iá-miri, Terra Indígena do Balaio, e da festa de santo da qual lá participei como ajudante dos tocadores, processo que durou três intensos dias de trabalho, discuto a centralidade do teclado eletrônico para entender a sonoridade e os ritmos que fazem o “povo dançar”. As capacidades para cantar, dançar e tocar são básicas entre os praticantes “do *kuximawara*”. Como se verificou, os instrumentos musicais elétricos, por exemplo guitarra e teclado, também funcionam como mediadores entre a “música popular”, entendida em seu “eixo jazz-rock” (MENEZES BASTOS, 1996), e as práticas e cosmologias musicais que convivem no contexto pluriétnico indígena de São Gabriel da Cachoeira.

O teclado eletrônico tem a capacidade de se transformar em diversos outros instrumentos e reproduzir muitos tipos de sons, como da natureza, dos animais e efeitos especiais. Essa capacidade de transformação do teclado eletrônico é central para trazer ao salão as sonoridades de antigamente (*kuximawara*, como sanfona, gaita, violino), sonoridades não-humanas e animais (de frequências muito graves que faziam tremer a terra e o som de um galo cantando, por exemplo) . Nesta parte dedicada ao teclado, abordam-se aspectos fundamentais da relação entre práticas musicais indígenas e os instrumentos utilizados hoje em dia.

1.6 Perspectiva indígena sobre música popular

Por meio do trabalho de intensos dois anos sobre os dados obtidos em campo, do diálogo contínuo com a orientadora e coorientador, com a bibliografia especializada, e da convivência periódica com meus colegas indígenas do PPGAS, iniciei a compreender um pouco mais como o sistema de repertório musical tradicional indígena estava integrado ao uso da música popular em sua forma de *kuxiymayara*. Ou ainda, como o uso da música popular está sendo integrado pelo sistema musical indígena. Para isso, faço uma análise da gênese da música nas narrativas cosmológicas indígenas e se desenvolvo alguns exemplos descritivos que demonstram como a música popular é apreendida e captada pelo indígena do Noroeste Amazônico.

A partir das estruturas do pensamento verbalizadas pelos interlocutores e das práticas compartilhadas e em uso entre os indígenas do Noroeste Amazônico quando o assunto é música *kuximawara*, demonstro que a música popular não apresenta um sinal de “morte” da cultura indígena, mas pode oferecer um campo fértil para a continuidade ou a atualização de antigas práticas.

Conforme a descrição dos aspectos sonoros da música *kuximawara*, pode-se dizer que um ritmo característico da música popular perpassa e se repete por todas as músicas gravadas. Assim como aponta Prass (2009) em outro contexto de festa de santo no Brasil, a seguinte fórmula rítmica caracteriza o movimento fundamental do passo do dançante: “colcheia pontuada-semicolcheia”.

Na festa de santo existe um compromisso estabelecido entre os músicos e a divindade (PRASS, 2009; MAIA FIGUEIREDO, 2009, LIZARDO, 2016). Passar a noite inteira festejando pode ser entendido como um ato de fé e respeito aos santos. Toda a teoria nativa da música *kuximawara* visa fazer o povo dançar até amanhecer e se justifica a partir da relação estabelecida entre os “não-humanos”, católicos e indígenas (MONTARDO, 2009; OVERING, 1990; SEEGER, 2015; REICHEL-DOLMATOFF, 1997; BARROS & WRIGHT, 2015).

Após essa abordagem pragmática do gênero musical *kuximawara*, utiliza-se as narrativas míticas publicadas pelos narradores tukano e baré para refletir a respeito da categoria *bahsana*, no primeiro caso, e *puracy*, no segundo. Essa abordagem visa a desconstrução, em parte, a própria categoria ocidental de música (MENDÍVIL, 2017) para entender que a “música”, na perspectiva indígena, vai além de “organização racional dos sons, comporta por harmonia, melodia e ritmo”. Nas cosmologias, essas categorias nativas que se traduzem por música estão relacionadas com o conjunto de instrumentos que anima e garante a vida na terra e, muito importante ainda, a sociabilidade entre as populações locais desde um “tempo mítico” (DE MORI, 2018; MAIA, 2016; GENTIL, 2005; FRANÇA BARÉ, 2015; BARROS & WRIGHT, 2015).

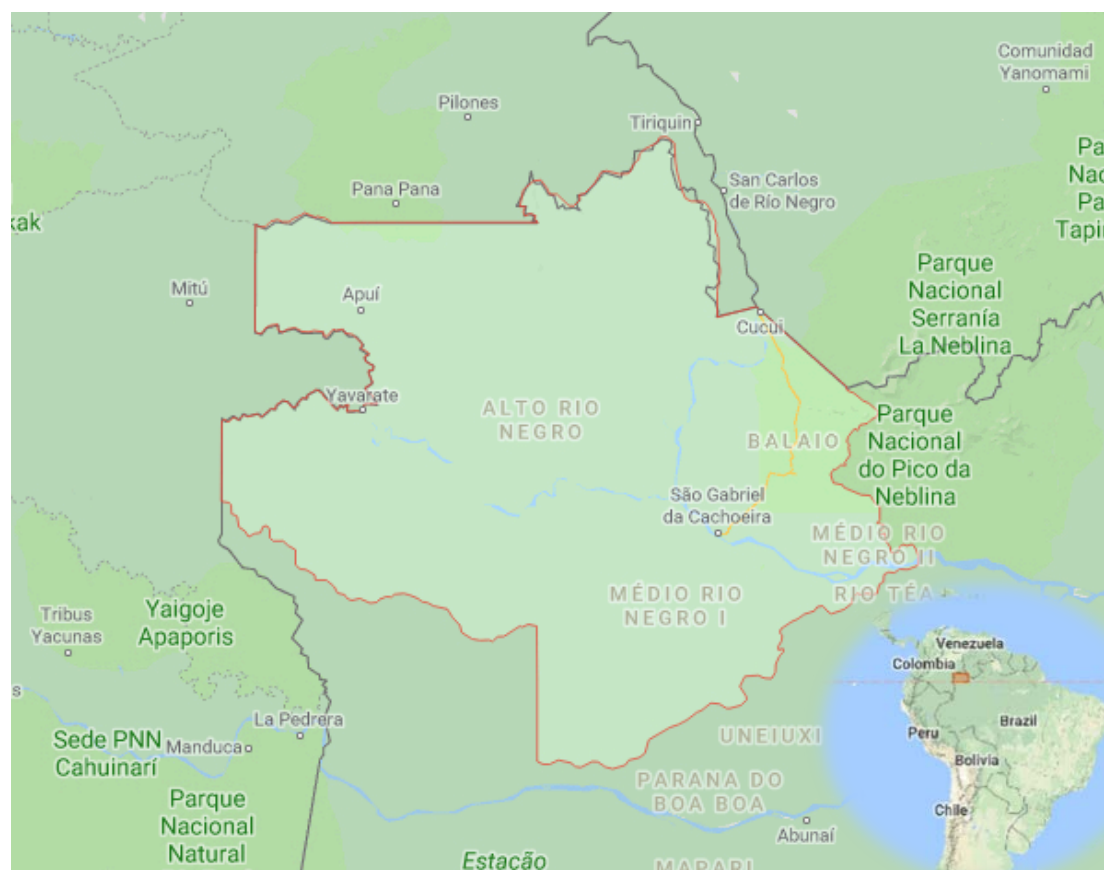
Afirmam Jackson (2010) e Beudet (2011): as ações rituais têm sentido em nível de experiência imediata, não transmitindo nenhuma teoria *a priori* sistemática sobre o mundo. O trabalho de campo não é somente feito de perguntas que desvendem sentidos cosmológicos. Foi fundamental o ritual cotidiano de discutir, tocar, ensaiar, compor, gravar, produzir e principalmente dançar junto aos grupo sonoro *kuximawara*.

A exaustão e o uso do corpo que a música *kuximawara* possibilita ao seu público deve estar relacionada a práticas corporais muito antigas, recorrentes nas narrativas cosmológicas e na literatura dos viajantes que estiveram na Amazônia. Assim como Silvia Citro demonstrou entre os grupos chaquenhos que nas aldeias convertidas havia algo mais do que mera “cumbia evangélica” entre os indígenas. Ela sugere que as rodas do *nmi*, ritual noturno dos ancestrais da região, estavam sendo reproduzidas pelos jovens indígenas em suas festas. Salienta nesse processo a relação da atração sexual com a criatividade do indivíduo, por meio das capacidades de cantar e dançar. Segundo a autora, as mulheres também focam nessas capacidades e isso é importante para formar casais (CITRO, 2009). De todo modo, tomo como ponto de partida a discussão sobre a noção de pessoa (SEEGER et. al, 1987) e técnicas do corpo (MAUSS, 2003, p. 401) para refletir sobre o contexto empírico da música *kuximawara*.

No último capítulo reflito também como fui levado a desconstruir parte dos meus “mitos pessoais” sobre a música que eu praticava, que também considero uma vertente da música popular. A ideia de que a música popular havia surgido em torno de 1950 e se popularizado pelo mundo, que as guitarras eram resultado de tecnologias de amplificação moderna desenvolvidas pelo “homem branco” ignoravam a ideia principal desse trabalho. A partir da perspectiva indígena, os sons musicais foram ensinados por *Biisiu*, *Jurupary* e todos os instrumentos são resultado dos princípios estabelecidos por ele. O sentido que se atribuí ao som musical é regulado pela cosmologia indígena, sendo mediado por diversos instrumentos, sejam eles “sagrados”, “tradicionais”, “populares” ou “estrangeiros”

Capítulo 2 – São Gabriel da Cachoeira: contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico

A cidade de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, apresenta, proporcionalmente, a maior população indígena do Brasil. Segundo dados do último censo realizado pelo IBGE¹¹ em 2010, a população do município é de 37.896 habitantes. Desses, 29.017 são indígenas, em uma densidade populacional de 0,35 hab/km², distribuídos no vasto território do município brasileiro, que compreende 109.181,240 km². Segundo a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, há mais de 30 grupos etno-línguísticos diferentes¹² que falam variações de cinco grupos linguísticos principais: aruák, tukano oriental, yanomami, maku e nheengatu (língua geral).



Mapa 6 - Município de São Gabriel da Cachoeira

¹¹ Estimou-se em 2018 uma população de 44.816 habitantes. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/sao-gabriel-da-cachoeira/panorama>

¹² <http://www.foirn.org.br/povos-indigenas-do-rio-negro/diversidade-linguistica-no-alto-rio-negro/>

Nas ruas comerciais do centro da cidade são faladas, além do português e espanhol, diversas línguas indígenas. Além do português, são reconhecidas oficialmente pelo município três línguas: o *nheengatu*, o *baniwa* e o *tukano*. Conforme explica Maia Figueiredo (2009, p. 38), foi em 2002 a primeira vez que o estado brasileiro cooficializou línguas indígenas. De fato, conforme essas instituições e a bibliografia especializada, apresenta-se um multilinguismo e um contexto pluriétnico¹³ característico (ANDRELLO, 2004; MAIA FIGUEIREDO, 2009; ALMEIDA, 2007).

O certo é que em comunidades distantes, como *Iauretê* e *Cucuy*, assim como na própria cidade de São Gabriel, são faladas várias línguas e convivem vários povos indígenas em uma dinâmica intensa de trocas. Compartilham-se técnicas de construção, de pesca, de caça, de plantas medicinais, objetos como raladores, cestaria, cerâmica, instrumentos musicais e muitos outros. Desse modo, também se estabelece um fluxo de troca social e cosmológico entre os seus habitantes. Ressalto, especialmente para entender a música popular a partir da perspectiva indígena, a rede de troca relacionada à visão de mundo, à cosmologia no que diz respeito aos instrumentos musicais.

Nesse contexto cultural pluriétnico, busco elaborar uma etnografia da prática da música popular em São Gabriel da Cachoeira, especificamente o que os interlocutores do trabalho denominam de música *kuximawara*. *Kuximawara* é uma palavra em *nheengatu* que significa “de antigamente”. Como me esclareceu Negão dos Teclados, ela pode ser usada para qualquer coisa que seja antiga, não apenas música. Mas em São Gabriel, quando se diz “vamos tocar música *kuximawara*”, ou então, “você sabe dançar *kuximawara*?”, refere-se a um costume local específico de prática e consumo de um determinado repertório de música popular.

O uso da categoria “*kuximawara*” entre os interlocutores do trabalho abriga um certo entendimento sobre a prática da música – e da dança. As festas, ocasiões em que a música *kuximawara* assume papel especial, fornece um momento para intensas trocas socioculturais entre os grupos indígenas que pertencem ao contexto pluriétnico local. Essa prática da música popular atualiza o entendimento indígena sobre música e conecta vários povos que habitam a região há mais de 5000 anos (DESCOLA, 1992), principalmente o povo *baré*, *tukano*, *baniwa*¹⁴.

¹³ Muitas vezes descrito como multiétnico, pluriétnico, cosmopolita ou outras nomenclaturas que destacam o sistema social diverso dos povos indígenas da região.

¹⁴ Todas essas nomenclaturas são genéricas e utilizadas de maneira mais ou menos uniforme na literatura antropológica. *Baniwa* se refere aos povos que vivem nas margens do rio *Içana*.

É certo que cada um desses povos indígenas possui a individualidade de sua língua, de seus conhecimentos ancestrais. No entanto, conforme a bibliografia (ANDRELLO, 2004; MAIA FIGUEIREDO, 2009; ALMEIDA, 2007, DESCOLA, 1992), existe a compreensão de que há uma rede de troca simbólica entre os diferentes grupos indígenas dessa região. Exemplos clássicos desse compartilhamento são as “flautas sagradas”, assim como as cosmologias que explicam esses instrumentos.

As “flautas sagradas” são chamadas de *jurupary* entre os Baré, de *koði* entre os Baniwa, e de *miriã* entre os Tukano. Nas narrativas cosmológicas, por meio das quais os especialistas indígenas explicam o surgimento do mundo, é possível encontrar momentos de festa, com muita música e dança, entre falantes de diferentes línguas. Esses dados demonstram a presença do contexto pluriétnico em mitos que se remetem a um tempo “mitológico”, antes da criação dos humanos.

Conforme a narrativa¹⁵ do pajé/xamã/kumuã Ponciano Mendes, traduzida pelo seu filho Graciliano Mendes, do grupo Tariana, apresentada em Bruzzi da Silva (1994):

Era um tempo em que os Dahséa (Tukano), os Wanana, os Piratapuya, os Arapaço e os Tuyuka chegaram em forma de peixes, subindo o rio. Nós, os Tariana, fomos criados diversamente. Uma serpente (a Cobra-Grande) era a canoa deles. Aproximaram a canoa (do rio), desceram e os peixes tornaram-se gente. (p. 111)

Bruzzi da Silva esclarece que essa mesma cobra, segundo as narrativas coletadas, teria seguido rio Uaupés acima para dar luz às tribos arawak do rio Içana. Segundo Ponciano, esses seres seriam filhos da relação entre as virgens, primeiras mulheres, e os velhos trovões. Além dos Tukano: “Haviam eles criado os Baniwa” (BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 111).

Nesse sentido, parte dos grupos indígenas de São Gabriel da Cachoeira compartilham narrativas que possuem uma estrutura comum. Essas narrativas sugerem um parentesco ancestral comum a todos os povos do Alto Rio Negro. Hoje em dia é

Tukano os que habitam a região do alto rio Uaupés e rio Tiquié, fronteira entre Brasil e com a Colômbia. Yanomami os povos que vivem aos pés do Pico da Neblina, fronteira entre Brasil e Venezuela. Todos esses grupos se encontram convivendo na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

¹⁵ Coletada em 1963 em língua Tukano por Ettore Biocca, republicada e comentada por Alcionílio Bruzzi da Silva na obra *Crenças e Lendas do Uaupés* (1994).

muito comum o uso do termo “parente”, ou “semu”, em nheengatu, para designar o conterrâneo gabrielense.

A estrutura comum dessa visão cosmológica está relacionada ao que se conhece na bibliografia especializada como “flautas sagradas”. O termo mais adequado, conforme Menezes Bastos (1994), Maia (2019), Tuyuka (2004) e outros autores seria “instrumentos sagrados”, não especificamente flautas.

Tratam-se de vários instrumentos que formam o corpo de *Jurupary*¹⁶. *Jurupary*, *Biisiu* ou *Koai* é um dos primeiros habitantes da terra, filho dos trovões com as virgens. É personagem mitológico central para entender a música na perspectiva indígena, seja ela música “tradicional”, “ritual” ou “popular”. Foi ele quem ensinou o povo do Alto Rio Negro a dançar e fazer instrumentos musicais. Além disso, ensinou como fazer as festas e as danças: “Ele [*Jurupary*] é o chefe das festas e dirige as danças. Aquele que não quer dançar é açoitado. Ele é também a cabeça dos instrumentos” (BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 112).

2.1 Música popular e cosmologia musicológica indígena

Na cena musical de 2019 da cidade de São Gabriel da Cachoeira¹⁷, fui levado pelos interlocutores do trabalho de campo a conhecer “a verdadeira música da região”: assim já me havia sido apresentado o *kuximawara* em 2013. No salão de dança, assim como entre os instrumentistas e cantores, o que eu presenciei foi uma grande interação entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, mediada pelo som da música popular, pela dança e pelas prescrições comportamentais que se referem às festas em comunidade.

Baseado na superfície sonora, pode-se dizer que se trata de um “forró indígena”, ou “forró de maloca”, como foi colocado por alguns pesquisadores em evento

¹⁶ P. Alcionílio Brüzzi Alves da Silva (1994, p. 95) explica que o termo tukano oriental conhecido por *miriã* “tem sido muitas vezes, também por narradores indígenas, identificados como *Jurupari* da língua Nheengatu. Em língua Arwake, a cuja família linguística pertence os Tariana, identifica como Koái”.

¹⁷ Vivo em Manaus e realizo trabalho de campo na região do Noroeste Amazônico, com foco em São Gabriel da Cachoeira, desde 2013, ano em que coordenei o projeto de pesquisa e documentação musical *A música das cachoeiras* (Vasconcelos Neto, 2013). Desde esse período, de maneira intercalada e multisituada, conheci várias comunidades e passei vários meses na região. Destaco que o período mais intenso e significativo para este trabalho foi entre maio e julho de 2016, meses em que pude viver ininterruptamente em São Gabriel da Cachoeira.

acadêmico que participei na Universidade Federal de Roraima¹⁸. Os músicos do *kuximawara* normalmente chamam de uma “música popular” da região, marcando assim a distinção entre a “música tradicional” indígena. O cantor e os “tocadores” conduzem teclados, guitarras, amplificadores e outros instrumentos, em variadas formações. À primeira vista, o objetivo da música é animar ocasiões festivas que fazem parte do cotidiano da vida da população, em especial as Festas de Santo.

Para desfazer qualquer “pessimismo sentimental” (SAHLINS, 1997) no que diz respeito à música *kuximawara* como objeto de pesquisa antropológica, o trabalho aqui é entender como se interpreta o fenômeno da música popular por meio do pensamento indígena e não reduzi-lo a “um novo gênero musical X”. Para isso, foco no pensamento indígena sobre música a partir da prática do *kuximawara*, que vivenciei entre os baré, e no pensamento tukano e tuyuka (*Yepá-Mahsã*) devido ao meu convívio mais aprofundado com os pesquisadores indígenas de dois grupos de estudos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, o Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI – e o Grupo de Estudos em Arte, Cultura e Sociedade – Maracá.

Em tese, a proposta deste trabalho é conhecer como a categoria “música *kuximawara*” está relacionada às epistemologias e práticas dos povos indígenas de São Gabriel da Cachoeira. Nos mitos e cosmologias da população indígena da região, assim como na vida cotidiana, o que se traduz por “música” ocupa lugar de destaque. Assim, descrevo o percurso que me levou a projetar um processo de (re)teorização, consumo e prática da música popular, a partir dos modos de conhecimento indígenas.

Entendo música popular no sentido atribuído por Menezes Bastos (2014), do “modelo hegemônico de música” no mundo hoje em seu eixo “jazz-rock”. Resultado da expansão dos produtos musicais da indústria cultural a partir dos anos 1950 por todo mundo. A música que se popularizou com o advento do rádio e do disco. Na região de São Gabriel há influência da indústria fonográfica brasileira, assim como da Colômbia e da Venezuela. O *kuxiymaura* interpreta forró, xote, quadrilha, assim com cumbias e merengues.

¹⁸ I Seminário do Programa de Doutorado Interinstitucional em Antropologia Social (UFRR/UFPE). Mais sobre: <http://ufr.br/ultimas-noticias/3611-ufrr-sediara-seminario-em-antropologia-social>.

A música *kuximawara* é uma resposta local à essa música “hegemônica”. Pode-se dizer que é um gênero performativo indígena da música popular. Pensa-se a performance não apenas como uma interpretação da música popular, mas também a sua escuta. Os estudos de performance, focados também na audição, chamam atenção aos usos sociais e culturais da música popular (MADRID, 2009).

Considerando a abordagem performativa da música popular proposta pelos estudos de performance (BAKTHIN, 2006; AUSTIN, 1990; MARCONDES, 2005; BOURDIEU, 2008; GOFFMAN, 1957; FRITH, 1996, 2003), refiro-me a música *kuximawara* como uma música popular indígena. Desse modo, a pergunta que vai guiar parte da etnografia aqui proposta é descrever quais os usos do som, da música *kuximawara* inserida no contexto indígena da região. Trata-se de um conjunto de práticas musicais que engloba a performance musical, a dança, a escuta, os instrumentos, as festas, os repertórios e os gêneros de música popular específicos que caracterizam o grupo sonoro em questão.

A categoria “música *kuximawara*” representa sonoramente os costumes e a vida da população são-gabrielense, estabelecendo uma rede que conecta os indígenas por meio de “sentimentos profundos que se relacionam com seu passado e território” (FELD, 2012; SAMUELS, 2004; SEEGER, 2008). Os documentos sonoros obtidos em campo (gravações de CD, shows, ensaios, entrevistas, fitas K-7 e repertórios) retratam mais de 30 localidades, citadas nas letras das composições, dando noção da amplitude geográfica da música *kuximawara* na região. Tendo como cerne a cidade de São Gabriel da Cachoeira, essas localidades demonstram “as ligações históricas, culturais e simbólicas da população indígena que habita a região há pelo menos 5 mil anos” (DESCOLA, 1992, p. 115).

2.2 A música *kuximawara* na bibliografia especializada

A etnografia dessa produção criativa, que relaciona música popular e vida indígena, é um campo não muito explorado no Alto Rio Negro. As produções antropológicas mais específicas sobre a música indígena no Noroeste Amazônico, apesar de fartas e densas (PIEDEDE, 1997; HILL, 2014; BARROS, 2009; SODRÉ MAIA, 2016; HORNBOSTEL, 1981), não exploraram a categoria “música *kuximawara*” como objeto de pesquisa. Lizardo (2016) e Maia (2009) citam a música

kuximawara de diversas maneiras em seus trabalhos (*cuxiima uara*, *kuximawara*), mas o foco de suas etnografias são as festas de santo da região. Ao buscar compreender a categoria *kuximawara* empiricamente, percorri um campo que foi além das festas de santo.

Ao propor essa contribuição bibliográfica sobre a jovem categoria nativa “música *kuximawara*” (que, possivelmente, consolidou-se há apenas 20 anos), reflito como ela se relaciona com o contexto cultural pluriétnico do Noroeste Amazônico por meio de um passado mítico que une os povos indígenas da paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico. Um passado mítico que revive a narrativa de origem baseada na “viagem da cobra grande”. A etnografia busca descrever o processo participativo de trabalho de campo, que compreende as gravações, ensaios e shows realizado em parceria com os interlocutores até conclusão de que a música *kuximawara*, como um música popular local, oferece um farto campo simbólico para o desenvolvimento de conceitos e costumes de música indígena.

Parto da premissa de que os indígenas e habitantes de São Gabriel da Cachoeira não formam uma “audiência passiva” diante da música popular. Esse ponto de vista teórico, explica Dominguez (2004), está situado entre duas tendências para pensar a arte. A primeira se refere à obra de Adorno, que refletiu sobre as consequências da indústria da arte e do entretenimento na vida do homem. A crítica sobre seu pensamento repousa em considerar a audiência como uma “massa de manobra”, inerte, moldada pelo poder do grande capital que controla os meios de reprodução industrial da música. Opõe-se a essa visão a ideia de Walter Benjamin, que sugere a reinvenção da arte, justamente pelo mal que Adorno condena: a partir dos meios de sua reprodução em escala global. Segundo Benjamin, as inúmeras reproduções do mesmo tema musical, por exemplo, acabaria por gerar diversas formas de escutar e de receber a mensagem musical reproduzida.

Ana Maria Ochoa (2003) desenvolve a tese de Walter Benjamin, a partir da redefinição sônica do local, por meio da multiplicação de meios de mediação da música, em tempos de globalização (1980-1990). Como uma das consequências desse processo, a autora percebe uma alteração no *sensorium* mundial (memória, espaço, tempo) a partir da descontextualização que provoca os meios eletrônicos de reprodução da música.

Entre a década de 1950 e 1960, também se altera todo o processo de produção-distribuição-consumo de música no mundo. São Gabriel da Cachoeira não ficou inerte

nesse processo mundial: a música *kuximawara* é um de seus desdobramentos. Não só o rádio e todos os aparelhos que reproduzem o som podem entrar nesse panorama, assim como o instrumento central das práticas musicas do grupo sonoro *kuximawara*, cerne do trabalho aqui desenvolvido: o teclado eletrônico.

Ao retirar a música de seu contexto, os meios de reprodução do som transformam, no mundo inteiro, a forma de perceber a música (OCHOA, 2003; MENEZES BASTOS, 1996). A música descontextualizada, gravada no Japão, poderia ser reproduzida e compreendida de maneira diversa, do outro lado do mundo, num museu americano, por exemplo. Esse processo não é recente e não tem início com a digitalização.

Uma das primeiras gravações fonográficas que “levaram”, e assim, retiraram do contexto, a música dos indígenas da Amazônia, para os museus do outro lado do mundo, data do início do século XX. Foi realizadas por Koch-Grünberg, região de Roraima e Noroeste Amazônico, iniciando-se em 1911¹⁹. Em 1912, pouco tempo depois, Roquette-Pinto também realizou gravações fonográficas entre o povo Pareci e Nhambiquara, no Estado do Mato Grosso, para o Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro²⁰. Interessante notar que esses dois pesquisadores do início do século XX também gravaram músicas que não foram enquadradas em gêneros indígenas, sendo chamadas de “música regional de Mato Grosso”, no CD *Rondônia 1912 – Gravações históricas de Roquette-Pinto*, e “música de influência europeia”, por Koch-Grünberg (2005) e Hornbostel (1981).

Os povos indígenas não estão isentos desse processo global de digitalização da música e, de forma mais abrangente, da arte. Pelo contrário, no início da invenção dos aparelhos que podiam gravar e reproduzir o som, o grande “fetiche” era levar aos museus e institutos especializados europeus a música dos povos mais distantes. Feld (2012) chamou de “esquizofonia” esse processo mundial de descontextualização da música. Em poucos anos “dominou” o mundo inteiro, Menezes Bastos (1996) e Ochoa (2003) argumentam que a “música popular” não só participa desse processo de produção-distribuição-consumo como resultado da escuta e prática local, como também reestrutura o próprio modelo hegemônico de música.

¹⁹ Publicado em KOCH-GRÜNBERG, Theodor. 2006. *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913* [Gravações em cilindro no Brasil]. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv.

²⁰ Publicadas no CD *Rondônia 1919 – gravações históricas de Roquette-Pinto*, pela coleção *Documentos Sonoros* do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Menezes Bastos sustenta que “a gravação sonora é uma ideia arquetípica do ocidente” (2014, p. 56). Ele encontra nas histórias de François Rabelais, sobre Pantagruel, que datam do início do século XVI, uma revisão bibliográfica que vai buscar em Platão e Aristóteles, século V a.C., as explicações para um fenômeno interessante e que fascinou o homem em diversos períodos da história.

Rabelais conta que Pantagruel, ao explorar o mundo, chega em uma região tão fria que o “som e as músicas congelavam antes de ouvidas” e só podiam ser escutadas em regiões mais quentes, após seu “derretimento”. Menezes Bastos destaca que o pensamento “do ocidente”, o mesmo que executa o “projeto de gravação sonora” (que vai das histórias de Pantagruel e se concretiza na invenção do fonógrafo, por Thomas Edison) é estruturado pelo desejo profundo de “supressão da distância e a reversão da lonjura em proximidade” (MENEZES BASTOS, 2014, p. 56). Nessa chave interpretativa, o pensamento ocidental buscou dominar as forças da natureza, em relação ao tempo-espaço. A invenção da internet põe em prática pensamentos que já ruminavam entre antigas gerações: a ideia de saber o que acontece em vários lugares ao mesmo tempo (onipresença).

2.3 Os “primeiros” pessimistas sentimentais da música: Sócrates e Damon

Na prática, a música pode ser usada para educar ou manipular, não só um grupo de pessoas, mas uma cidade inteira (basta observar o fenômeno em épocas de propaganda eleitoral). Essa ideia tem adeptos em diversas linhas de pesquisa que abordam as relações sociais que estruturam linguagem (BOURDIEU, 2008; BAKTHIN, 2006). Muito antes desses pensadores modernos, os filósofos e músicos gregos, século V a.C., também tinham a ideia de que “a música define o caráter de uma cidade” por meio dos sentimentos e comportamentos que incita em seus cidadãos (PLATÃO, 2004; PLATO, 2004; SCHARFFENBERG, 2004). As escalas e sonoridades sistematizadas por Damon de Péricles, célebre músico e professor contemporâneo de Sócrates, foram baseadas em uma abordagem da Grécia, a partir da relação do temperamento de seus habitantes e da região em que viviam (frígio, mixolídio, heólio, dórico, jônico).

A relação entre música, comportamento e cultura ronda o pensamento ocidental há muito tempo. Platão considerava que a música é para a alma como o fogo é para o ferro: tem o poder de derreter e dar forma. Desse modo, ele censura qualquer música que possa “abalar as virtudes” que ele almeja para os cidadãos, e não permite “nada de novo” que possa ir contra as regras estabelecidas para a criação imaginada de uma cidade justa. Sócrates rebate a ideia de Homero, muito popular na Grécia Antiga, de que “os homens apreciam mais os cantos mais novos” (PLATÃO, 2004):

Ora, não se deve nem louvar nem admitir semelhante interpretação, porque é de recear que a passagem a um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Com efeito, nunca se atacam as formas da música sem abalar as maiores leis das cidades, como diz Damon, e eu concordo com ele. (PLATÃO, 2014, p. 120-121).

Sócrates concorda com Damon. Ao fazer isso, admite que os indivíduos são ativos e criativos no processo musical, afirmando que ronda entre os cidadãos o “perigo que um novo gênero representa”. Ao projetar uma cidade perfeita, no célebre diálogo platônico intitulado “A República”, mesmo com as propostas de leis de censura musical, planos de coerção social e policiamento que ele estabelece junto aos seus interlocutores, Sócrates admite que é iminente a criação de novos gêneros musicais que poderia por “tudo a perder”. Um novo gênero musical seria capaz de reestruturar toda a sociedade: suas leis, seus costumes, o comportamento de seus cidadãos, alimentação, temperamento etc.

Platão, Sócrates e Damon parecem ser os primeiros adeptos do “pessimismo sentimental”, forma de pensamento identificado milhares de anos depois por Sahlins (1997). Eles se opunham aos novos instrumentos e aos diferentes tipos de música estrangeira que circulavam na Grécia Antiga. Nesta digressão que relaciona a Grécia Antiga, pessimismo sentimental e música *kuximawara*, objetiva-se demonstrar que de alguma maneira o senso comum que relaciona a assimilação de novas músicas com a “morte de uma cultura” não é algo novo. Seria a música *kuximawara* um novo gênero de música que corromperia a tradição musical indígena?

Conforme o “perigo” que esses novos gêneros musicais representam para Sócrates, relaciono esse fator criativo e ativo do pensamento humano com as reflexões que Lévi-Strauss (2008) efetuou em sua obra *O Pensamento Selvagem*. A tese de que o pensamento dos “homens primitivos” sempre foi tão sofisticado quanto o

“pensamento científico ocidental”, sustenta-se devido ao fato de que essas epistemologias antigas garantiram à espécie humana as condições necessárias para sobreviver diante das mais diversas condições: escassez alimentar extrema, eras climáticas rigorosas etc. O trabalho de Lévi-Strauss demonstra a relevância de outros sistemas de pensamento por meio da capacidade e criatividade com que as sociedades humanas se relacionam com a natureza.

Entre a cena de música *kuximawara* gabrielense, considero que existe um processo dialógico que constitui o conjunto de práticas da música *kuximawara*. Como diz Dominguez (2009), esse processo se relaciona com diversos outros “gêneros musicais parentes”, na América Latina. Cito por exemplo a cumbia evangélica entre indígenas do Chaco argentino (CITRO, 2009), a cumbia amazônica peruana de bandas como Wembler’s e Los Mirlos de Iquitos (ROSA, 2017), o forró, o carimbó, a lambada, a guitarrada (MESQUISA, 2009; CRAVERO, 2019; LAMEN, 2011). Define-se, então, a partir desse amplo diálogo, que a música *kuximawara* apresenta o encontro de musicalidades locais com as “tendências contemporâneas universais da música” (MENEZES BASTOS, 1996).

A sequência temporal de repertórios que se desenvolveram a partir da formação global-local da “música ocidental”, indicado por Ochoa (2003), permite compreender os gêneros musicais por meio de uma definição dialógica e não por meio de traços distintivos exclusivos de determinado gênero. Estão de acordo vários autores (SAMUELS, 2004; MIDDLETON, 1992; OCHOA, 2003): devem-se tratar as categorias de identidade, gênero musical e música popular com cautela, devido às diversas abordagens que os estudiosos dão a esses fenômenos (histórico, geográfico, simbólico, racial etc.).

Assim como nos estudos pragmáticos da linguagem, o esquema global da música popular que apresenta Ochoa (2003) e Menezes Bastos (1996) pressupõe entender a linguagem musical, verbal ou corporal a partir de seu contexto. Nesse caso, a abordagem da linguagem é performativa e o contexto cultural é fundamental para a compreensão dos sentidos.

Segundo Danilo Marcondes (2005), o filósofo Wittgenstein é o primeiro a elaborar um estudo pragmático da linguagem. Para esses autores, a linguagem é pensada por meio de uma abordagem performativa. O contexto no qual ocorrem os atos de fala é fundamental para entender a mensagem. Não se trata apenas da palavra falada,

mas do gesto, expressão, sentimento, lugar, posição social e outros aspectos que formam o contexto da fala (BAKTHIN, 2006; AUSTIN, 1990; MARCONDES, 2005; BOURDIEU, 2008). A linguagem é interacional, é um jogo simbólico que tem consequências na vida prática. A ideia de jogos de linguagem também está relacionada à ideia de criatividade de Chomsky (AUSTIN, 1990).

Determinada leitura da obra de Bakhtin permite se referir à música *kuximawara* como um “gênero do discurso” (não escrito). Essa chave antropológica é compartilhada entre muitos especialistas (MENEZES BASTOS, 1999; MONTARDO, 2017; DOMINGUEZ, 2009; PIEDADE, 2003; MONSON, 1996, OLIVEIRA, 2013; DOMÍNGUEZ, 2015). Desse modo, a etnografia que se desenvolve busca elencar “elementos relativamente estáveis” da música *kuximawara*, no que se refere aos seus conceitos, verbalizações e práticas.

Desse modo, a música *kuximawara* não é um gênero estático, assim como a identidade dos povos indígenas do Noroeste Amazônico, deve-se considerar o contraditório e as divergências como parte essencial de sua natureza. É sobre a ideia de gênero em constante transformação que a música *kuximawara* deve ser pensada. Revivida em cada performance através dos tempos, a música *kuximawara* atual “responde” a um determinado modo de fazer música indígena anterior. Por conseguinte, também fundamenta as musicalidades do futuro do Noroeste Amazônico.

No decorrer dessa investigação, a música *kuximawara* foi pensada e expressada de diversas maneiras, sempre respeitando a escrita e forma de uso dos interlocutores. Sobre essa diversidade, a categoria de Blacking (2007), de *grupo sonoro*, assim como a de *gênero do discurso*, de Bakhtin (1992), reconhece o processo contextual e dinâmico da linguagem (musical e verbal) compartilhada por um grupo de pessoas ou comunidade de falantes, músicos e ouvintes.

Não busco elaborar, portanto, uma gramática da música *kuximawara*, mas descrevê-la como um gênero performativo-musical local em um diálogo com música popular de outros tempos e lugares. Nesse ambiente ameríndio cosmopolita não há uma descontextualização, mas sim uma constante recontextualização cultural da música popular. A partir da experiência de trabalho de campo, o foco passou a ser descrever o processo de formação, as “regras do jogo” e as possíveis dissoluções do grupo sonoro que se entende por *kuximawara*.

Alan Oliveira de Paula (2013, p. 6) explica que os estudos que seguem essa linha bakhtiniana, normalmente buscam analisar os três níveis de enunciado que, segundo Bakhtin, formam a delicada estabilidade de um gênero do discurso: “estrutura, estilo e conteúdo, assim como a percepção desta dinâmica entre os seus ‘falantes’ (músicos e ouvintes)”. Blacking (2007), Bakhtin (1992) e muitos outros autores da antropologia da música e linguística acreditam que a linguagem está relacionada com todos os aspectos da vida do homem.

Desse modo, um dos primeiros elementos estáveis que surge para mim no trabalho de campo é que a música *kuximawara* é considerada pelos interlocutores como “tradicional da região” e está ligada a diversos elementos rituais da vida cotidiana que definem seu significado. Ela estava ligada a diversos aspectos da vida indígena. Desse modo, para falar desse tipo de música os interlocutores davam explicações que podiam estar baseadas nos sons, mas também em prescrições alimentares e comportamentais, em sua devoção particular por um santo ou a dedicação com que se dava continuidade aos ensinamentos dos antepassados, enfim, que se relacionavam com vários aspectos do modo de vida indígena.

Entre as lições que aprendi com Gabriel Sodré Maia (Trabalho de campo, 2017) em suas aulas sobre o *betisé* tukano (prescrições comportamentais, “etiqueta” tukano), uma das mais importantes foi a já mencionada narrativa sobre o *Biisiu*. Foi a partir desse *kihti*, dessa conversa que ele fundamentou as explicações que me oferecia sobre a obra de Jackson da Guitarra. O princípio estabelecido por Sodré Maia foi que no campo da música “tudo vai dar no *bahsamori*” (conjunto de instrumentos sagrados). As aulas que ocorreram no *Bahseri ko wi'i* (Centro de Medicina Indígena), nas tardes quentes de Manaus, instigaram meu despertar²¹ do “sono da superfície sonora” para adentrar nas explicações de uma musicologia *Yepá-mahsã* baseada na sua narrativa cosmológica.

Assim como a história da cobra grande é a narrativa de origem comum aos povos indígenas da paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico, a narrativa sobre *Biisiu* também é compartilhada entre maioria dos 22 povos indígenas. Como já

²¹ Baseio-me, novamente, na ideia seminal de Blacking (2000) para a Antropologia da Música sobre a “superfície sonora”. O que trato como despertar da “superfície sonora”, refere-se a uma ideia pré-concebida que me acompanhou no início do trabalho de campo. Focado muito no som (tonalidades, células rítmicas, sequência de acordes), eu deixava de lado o essencial da música *kuximawara*, seu aspecto cultural.

mencionado, toma a forma de *Jurupary* entre os Baré e de *Koai* entre os falantes Aruak. Tratam-se de um conjunto de narrativas que possui estreita relação com os instrumentos sagrados e os rituais de iniciação masculinos. O domínio desses instrumentos (e histórias) é uma marca da vida dos indígenas da região.

Desse modo fui levado por Maia (2019) e pela literatura etnológica que fundamenta a paisagem do Noroeste Amazônico a relacionar princípios e práticas musicais que estão presentes nas narrativas cosmológicas, na literatura dos viajantes, e encontrei em uso hoje em dia no cotidiano de São Gabriel. Longas sequências musicais, dança, animação para o santo, ritualização do consumo de bebida alcoólica, festejar até amanhecer o dia, e várias outras práticas que serão abordadas formam o repertório em uso na cena *kuximawara*. São esses elementos que fundamentam as “regras do jogo” desse gênero musical-performativo.

Capítulo 3 – O que é música kuxiyawara?

3.1 Gênese do gênero musical-performativo: “O *kuximawara* é da Dona Carminda”

Quando conheci Dona Carminda, ela me falou: “Se não me falhe a memória... um tempão... Deixa eu ver, 1990... não existia *kuximawara*. Mas eu nunca deixei. A gente trabalhava aqui na comunidade da União, eu e esse velho aqui... – enquanto apontava para Ary até *Ykuema*, ela explicava sua versão para o surgimento da música *kuximawara* na cena musical de São Gabriel.

Contrastava em sua fala a ideia de que há mais ou menos 20 anos não havia o *kuximawara*, apesar de afirmar: “mas eu nunca deixei”. Enquanto tentava calcular quando surgiu o termo “*kuximawara*”, ela se referia a sua concepção sobre a música, que herdara de seus pais e avós na distante comunidade em que nasceu.

A antiga sonoridade a que Dona Carminda se refere não contava com caixas de som e “aparelhos”, mas apenas violão, pandeiro e instrumentos que eram fabricados pelos seus parentes baré. Como de costume na região, as “festas iam até de manhã e eram muito animadas”. Nesse tempo dos seus pais e avós, a “tradição era seguida à risca”:

Então, o meu pai, os meus parentes, a minha família era só na... não tinha aparelho nenhum, o aparelho deles era pandeiro, violão, e às vezes o que eles faziam. Eles construíam. Faziam uma festa muito animada, tranquila. Tocavam até de manhã, o dia inteiro...hoje em dia festa de santo não é mais. Festa do divino terminou mês passado... ela tá fazendo agora. Saiu do calendário, já saiu da tradição. (Trabalho de campo, São Gabriel da Cachoeira, 2016)

A geração de Dona Carminda, indígena baré de 66 anos, recorda das antigas festas de santo e lamenta a “perda da tradição”, pois o calendário católico não é mais respeitado como era antigamente. Na comunidade de Marabitana, distrito de Cucuy, e

em várias comunidades do Alto Rio Negro, as festas de santo possuem sua origem nas missões católicas que se instalaram na região a partir do século XVII com os jesuítas. Liliam Barros (2009, p. 105) demonstra vários documentos que testemunham a prática musical jesuítica e de outras ordens na Amazônia: Koch-Grünberg (2004), Galvão (1955), Salles (1962).

Assim como todo catolicismo que se espalhou pelo mundo, a partir do modelo litúrgico instituído pela política de colonização portuguesa, as particularidades culturais dos povos do Alto Rio Negro foram se somando aos ritos católicos. Um exemplo desse fato é a presença do ritual do *dabukuri* nas festas de santo (BARROS, 2009). O ritual do *dabukuri* é um rito indígena de “oferta” de peixes e frutas. Mais recentemente, uma das particularidades que o povo de São Gabriel imprimiu às festas de santo é a música *kuximawara*.

Dona Carminda contou como “os meninos” que fazem a música *kuximawara* hoje em dia começaram, ainda crianças trabalhando no clube da Comunidade União. Para fazer festas, o teclado eletrônico foi tomando o espaço dos discos, e assim os músicos do *kuxiymaura* foram surgindo. Ela destaca a parceria de 22 anos com o tecladista que toca no seu bar:

Esse Negão dos Teclados, Angel, chegou da Venezuela curumim, e nós só nos discos né. Não existia teclado não. A gente colocava uma mesa para ele e ele colocava aquele teclado dele, um Casio, um teclado de principiante. Lá vem o Negão, não tinha nem caixa nem nada, mas ele fazia barulho. Vinte anos atrás. Daí nunca deixei. Lá onde trabalhava era só *kuximawara* mesmo. Lá na comunidade União, aí eu morava lá no centro, o clube. Aí que Negão começou aí, as coisas foram aparecendo. Foi surgindo os músicos né... Esse meu cantor que canta até hoje aqui, é o Galinha, sabe quantos anos ele tem? Vinte e dois anos aqui comigo, num largo, não troco... se ele me valorizou, tenho que valorizar ele...Ele também reconhece, tem movimento eu dou mais, quando tem menos eu dou o que ele merece. (Dona Carminda, 2016, Trabalho de campo, São Gabriel da Cachoeira)

Conforme a narrativa de Dona Carminda, por volta de 1990, o disco foi caindo em desuso e o teclado eletrônico com músicos e cantores ganhou a preferência para animar as festas. O clube da Comunidade União foi onde se iniciou esse movimento protagonizado por Carminda e reconhecido pelos músicos. O espaço que Dona Carminda organizava e mantinha proporcionou as primeiras apresentações ao vivo e

festas para os músicos da geração do Ary e do Negão tocarem. Assim foi se formando a cena *kuximawara* em São Gabriel.



Foto 6 – Dona Carminda e Ary até Ykuema. Sistema de som e local de performance dos músicos locais. Foto tirada no balneário do Dedé Chagas.

De todo modo, sua criação está estritamente relacionada com as festas de santo e com os frequentadores do clube da comunidade União. Provavelmente, as festas de santo são a maior demanda por música ao vivo da região. É nesse contexto que se organiza a cena *kuxiymaura* em São Gabriel. Há uma importância central nos clubes dos bairros para as atividades de música e dança da comunidade. E no centro do clube, normalmente uma figura católica. O clube é um espaço em que transitam práticas de música, dança e religião.



Foto 7 - Imagem de Santo Antônio guardada dentro do clube



Foto 8 - Clube do bairro Tiago Montalvo



Foto 9 – Santos guardados dentro do Balneário Dedé Chagas



Foto 10 - Imagem de Nossa Sra. de Aparecida guardada no clube da comunidade Aparecida.

Foi Negão dos Teclados e Ary até *Ykuema*, entre os músicos que conheci em campo, que relataram a criação recente da música *kuximawara*. Eles contaram que por volta de 1990, alguns músicos estavam tocando em uma festa de santo idealizada por Dona Carmina. Eles estavam tocando um repertório de “novos sucessos sertanejos” que não agradava aos participantes da festa. Foi quando Dona Carmina solicitou aos músicos, em nheengatu: “por favor, vocês podem tocar música kuxiymaura?”, ou seja, “podem tocar música de antigamente”? Negão conta que a partir desse episódio a expressão “ficou”, estabeleceu-se seu uso na comunidade e paulatinamente formou a cena que conheci em 2016.

Quando eu comecei já tinha muita gente tocando. Eu era muleque nós fomos tocar lá na festa de santo. Ai a gente tava tocando música novas, músicas que estavam fazendo sucesso, do memento tal... Aí tava tendo essa festa na Dona Carmina e ai ela falou: pô, vocês só estão tocando essas músicas novas, ninguém dança aí... porque o pessoal só dançava negócio de Teixeira de Manaus, Guitarrada, Óseas, aquelas músicas antigas... eu quero aquelas músicas *kuximawara*, *kuxiymuara*, *kuximawara*... aí pegou *kuximawara*,

aquelas músicas de antigamente. Agora falar de *kuximawara* é qualquer coisa antiga, não é só na música. Ela falou assim naturalmente... ela não falou pensando... Ela falou aaaahhh eu quero aquelas músicas *kuximawara* que anima a festa de santo... aí qual era a ideia? Era tocar aquelas guitarradas, aquelas músicas antigas mesmo. Foi assim que surgiu o *kuximawara*.

Dona Carmina e seus convidados queriam ouvir “sucessos antigos”. Músicas que lembrassem momentos de sua infância em Marabitaná, comunidade indígena brasileira que fica na fronteira com a Venezuela. Mais do que isso, músicas que fizessem seus convidados dançarem. O desenvolvimento e consolidação da música popular entre 1930 e 1960 possuem relação profunda com a dança, como nota De Paula (2015):

Refiro-me ao fato de que muitos dos gêneros musicais englobados sob o termo “música popular” surgiram e se popularizaram profundamente relacionados à dança. Tango, bolero, son, jazz, maxixe, samba, dentre outros: todos eles cristalizaram-se e foram reconhecidos como gêneros tendo a dança como elemento central. Nesse sentido, estudá-los –sobretudo em suas origens– dissociados desse fato dificulta a plena compreensão dos significados que diferentes sujeitos lhes atribuíram (p. 04)

O uso da expressão *kuximawara* em São Gabriel da Cachoeira, ao assimilar diversos gêneros e estilos musicais populares dos anos 70, 80 e 90 conhecidos na região Amazônica, Nordeste e Caribenha, apresenta um sentido comum para vários povos indígenas da região. Vale destacar que apesar da prática muito comum e espalhada por todo mundo, é o significado que os indígenas atribuem à música *kuximawara* que interessa nesse trabalho.

Pode-se dizer que no contexto gabrielense a música *kuximawara* é uma “música franca”, veículo para relações pluriétnicas que caracterizam a região como um todo, mas especificamente as festas de santo. Convivi principalmente com indígenas que se declararam tukano, baré, pira-tapuya e baniwa. Todos ofereceram sua versão sobre o que seria a música *kuximawara*. Uma categoria *nheengatu* para música usada por todos, unindo os diferentes povos indígenas da região por meio do compartilhamento da memória dos seus antepassados e de antigas práticas musicais.

Dessa forma, a cena da música *kuximawara* relaciona não apenas um vínculo entre músicos e público que dominam um mesmo gênero performativo-musical, mas de indivíduos que estão vinculados pela “fé no santinho” de Dona Carminda e dos diversos santos para quem se realiza muitas festas. Como afirma Wagley (1957, p. 55), a devoção pelo santo é uma forma de vínculo que une os moradores de um determinado bairro”, também de determinada comunidade, ou sítio no contexto gabrielense.

Estão unidos pela história de seus antepassados, o período das missões e internatos, da mudança para a cidade de São Gabriel e outros momentos que são sempre lembrados nas narrativas locais. A música *kuximawara* ativa essas conexões, representando os indivíduos que dominam seu significado e suas práticas. A festa de santo é o local privilegiado para a música *kuximawara*, mas ela pode ser executada em festas que não tem relação direta com o santo, como dia das mães, dia do índio, independência do Brasil, aniversários. Em São Gabriel da Cachoeira, em todo evento festivo pode surgir a música *kuximawara*.

Ademar Garrido, por volta de 60 anos, indígena baré nascido em São Felipe. Ele faz parte da geração de Dona Carminda. Em uma música de sua autoria, ele descreve a antiga “orquestra dos Garrido”, sua família. Na mesma linha da Dona Carminda, os instrumentos eram pandeiro, violão – sem “aparelhos” – e com respeito à tradição. Ele relata o seguinte:

Minha Geração (Ademar Garrido)

Sou caboclo do rio Negro nascido em São Felipe
onde meus antepassados organizavam sua orquestra
com muita seriedade.

Meu avô tocava harmônica, meu pai o violão
Tio Roberto o violino, tio Epitácio bandolim
Tio Jorge no pandeiro, tio Augusto tamborim
assim era formada a orquestra dos Garrido.

Dançam vovô e vovó, tios e tias
Primos e primas, compadre e comadre
Só entrava na festa quem era convidado,
todos se divertiam com respeito e educação.

Nesta nova geração todos tem os mesmos dons,

Organizamos nosso grupo para animar o salão da festa
onde formos convidados.

Armindão no arcordeão, Sabiú no violão
Ademir no cavaquinho, Hélio no pandeiro,
Ademarzinho na gaita, ele é o compositor
O povo se diverte com muita satisfação.

Dança o branco, dança o negro,
dança o caboclo, dança o índio,
assim finalizo a minha tradição
dando exemplo pros nossos filhos
e recordações pros nossos netos

(Entrevista de campo, maio de 2013)

Essa música de Ademar dispõe de elementos que caracterizam a prática da música popular na região. Animar o salão da festa é dever da “orquestra”, grupo de músicos que se organizam com muita “seriedade e respeito” à “tradição”. Por fim, todos dançam, transmitindo assim “exemplos e recordações” para as futuras gerações.

Foi assim que Ademar, Dona Carminda e sua geração aprenderam. A música *kuximawara*, que se estabeleceu na geração de Ary até *Ykuema*, Negão dos Teclados, Pelé e outros músicos busca inspiração nesse repertório antigo, que fazia o povo se divertir “com respeito e educação”.

Mas os novos músicos dominam outros instrumentos. Destaca-se no *kuximawara* o uso do teclado eletrônico, que pode simular essas sonoridades do passado (harmônica, gaita, violino, pandeiro). O repertório muda conforme a geração, pois o que é antigo para o jovem é novo para o velho. O repertório de Ary até *Ykuema* inclui, por exemplo, músicas dos anos 90, ao passo que a geração de Ademar inclui músicas dos anos 70. O nome de Zé Cupido foi recorrentemente citado entre os interlocutores da geração da Dona Carminda e os músicos especializados no gênero músico-performativo.

Lembro que eu estava certa vez de manhã na padaria da rua principal do centro da cidade e fui abordado por um senhor indígena com seus 50 anos. Ele soube que eu estava pesquisando o *kuximawara* e me disse: “*kuximawara* para mim é a música de Zé Cupido”. Ele disse que antigamente, nas comunidades mais distantes, animava-se a festa com o toca disco e o Zé Cupido. O trabalho musical profissional de Zé Cupido

iniciou na década de 1950²² (ALBIN, 2003) . Ele gravou diversos discos inspirados na música popular brasileira: forró, quadrilha, música caipira.

Essas conceituações da música *kuxiumara* variava de acordo com a idade do indígena, do local de nascimento, da história pessoal e familiar de cada indivíduo. Como adverte Seeger (2010), em uma etnografia da música não estamos diante de um consenso: os interlocutores irão oferecer sua visão pessoal sobre determinado tema. Há uma expectativa entre os músicos e o público que se atualiza a cada performance, a cada show, a cada conversa sobre música. A ideia de que sempre haverá uma próxima apresentação, uma nova gravação, uma nova expectativa se estabelece entre os envolvidos em uma cena musical.

A influência de Zé Cupido provinha das missões religiosas que haviam formado as antigas gerações de São Gabriel. Apesar da narrativa acadêmica de um período de exploração e subordinação do povo indígena aos padrões católicos, os interlocutores desse trabalho apresentam diversas opiniões sobre esse período.

Os relatos pessoais sobre o internato nas missões muitas vezes é visto como “um tempo bom”. “Naquele tempo havia disciplina, respeito, era muito diferente de hoje em dia”, me disse Ademar. Apesar da proibição de se falar a língua indígena, ele conta, “a gente falava mesmo assim”. Foi por meio de um padre que ele aprendeu a tocar violão e gaita, ainda no tempo da cidade de Uaupés. “Por que você tem que entender, Agenor, que antes de ser São Gabriel, aqui se chamava Uaupés, esse é o nome primitivo da cidade”.

Dona Carmina falou que a condição dos estudantes nos antigos internatos era precária, “pior do que de um presidiário, pois presidiário tem sandália”. Ela só podiam calçar a sandália no domingo e dias de festa. Mas foi desse tempo que ela aprendeu a fazer as festas de santo:

Porque eu não esqueci minha tradição, onde eu nasci onde me criei, o pouco do que eu aprendi... isso faz com que eu me lembre dos meus pais, sabe? Daquele tempo que surgiram, como eu falei para o senhor, não tinha nada, mas eles tinham os talentos deles, eles inventaram. Meu pai era um. O avô dele, do Ary, que a gente chamava lá de Anadoma...vixe, quando eles se juntavam lá na minha comunidade que é Marabitana, para festejar o divino... ele tocava sanfona de oito baixos. Aí pra mim...até hoje não esqueço não. Era bom demais. (Trabalho de campo, junho de 2016)

²² Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ze-cupido>

Então Dona Carminda nunca deixou a sua tradição, que aprendera com seus pais, vendo o avô do Ary tocar sanfona de 08 baixos, acompanhado de violão e pandeiro. A festa de santo era o evento em que as crianças saíam do internato, podiam retornar para suas comunidades e encontrar seus parentes mais velhos. Essa geração antiga não tinha aparelho, mas não deixava de ter seus talentos com os instrumentos e de festejar uma noite inteira. A música *kuximawara* lembrava Dona Carminda de seus pais, das festas de sua comunidade Marabitana, de sua tradição.

Os instrumentos com o tempo foram mudando, mas o sentido da música na vida dos indígenas de São Gabriel estrutura-se sobre uma continuidade que se relaciona com costumes e filosofias indígenas. Do mesmo modo como se aplicou as particularidades da cultura indígena sobre as festas de santo, em um conjunto de repertórios e rituais indígenas e católicos, reza e *dabukuri* por exemplo, a música *kuxiymaura* é a performatividade indígena aplicada sobre determinado repertório da música popular brasileira, venezuelana ou colombiana²³.

Desse modo, o uso da palavra *nheengatu kuximawara* é usada em um sentido etimológico exato: ela remete a um tempo antigo, antigamente. A obra de Zé Cupido, Zé Bétio, Zé Mamede, Juca do Sax, O PIM, Populares de Igarapé-Mirim, Márcia Ferreira, Mestre Curica, Mário Gonçalves, Mardoni e diversos outros artistas da música popular brasileira, como por exemplo Luiz Gonzaga e Pinduca, formavam a base para esse repertório que é apresentado, repetidamente, pelos indígenas como um “ritmo muito antigo”.

Esse repertório é base para essa expressão local *kuximawara* quando se refere a um gênero de música popular praticado em São Gabriel da Cachoeira. Essa categoria aparece na bibliografia antropológica produzida sobre a região, por exemplo em Liliane Lizardo (2016, p. 133, 136, 140, 143, 148) e Maia Figueiredo (2009, p. 237). Esses autores, como dito anteriormente, pesquisaram as festas de santo e são as únicas fontes bibliográficas que citam a música *kuximawara* em etnografias profissionais.

Trata-se da prática e da escuta indígena de gêneros de música popular que marcaram a vida dos que vivem em São Gabriel da Cachoeira e comunidades da região, sendo compartilhado por diversas gerações. Essas músicas transportam os indígenas

²³ Allan Oliveira de Paula (2013) também nota a relação profunda que a música popular no Brasil possui com os países vizinhos da América Latina. No contexto do Noroeste Amazônico, a música da Colômbia e da Venezuela exercem uma grande influência na música *kuximawara*.

para outros tempos e lugares e estão relacionadas ao seu território e aos seus ancestrais (FELD, 2012; SAMUELS, 2004).

Diversos cantores e músicos na cidade se destacam e dominam esse tipo de repertório que abarca *cumbias*, *merengues* e diversos ritmos dançantes provenientes da fronteira com a Colômbia e a Venezuela. Em convivência junto ao grupo de músicos indígenas com o qual tive a oportunidade de trabalhar, a popularidade do *kuximawara* está intimamente associada à capacidade de “fazer o povo dançar”. Esse, pode-se dizer, seria o “encanto” desse “ritmo muito antigo”: deixar de lado as preocupações do cotidiano e desfrutar com alegria.

Ary até *Ykuema* já tinha vários CDs gravados de forma independente. Chamava sua produção de “Studio Pirata produções”, como estampado nas contracapas dos seus CDs. Foi ele quem me apresentou à parte da cena da música local de São Gabriel me convidando para o ensaio com Negão dos Teclados. Explicou-me que Negão possuía mais de 25 anos de carreira e “ensinou muita gente a tocar”. Ao apresentar a proposta do meu trabalho de pesquisar a música *kuximawara*, Negão perguntou: “- Mas tu já foi lá na ‘tradição’ mesmo? Essa onda do *kuximawara* surgiu há pouco tempo lá no Dedé Chagas. Ary já te contou?”.

Tratava-se da tese compartilhada também por Ary até *Ykuema*. Em resumo, nas festas de santo que ocorriam no balneário do Dedé Chagas, a dona Carminda e seus parentes, certa vez, contrataram um cantor que só cantava “sucessos do momento”. Eles então solicitavam em *nheengatu* ao músico contratado: - “*Yasú ya puracy kuximawara*”. Em tradução livre: “Toca música de antigamente?”. Foi no intuito de comprovar essa tese que Ary me apresentou Dona Carminda.

Essa cena que funda a ideia da música *kuximawara* relaciona as festas de santo com um repertório específico apreciado pelos indígenas. Em parceria com Ary até *Ykuema*, compusemos um *kuximawara* no qual a letra da música descreve essa gênese:

“Numa festa do Dedé
Dona Carminda que falou:
Pedi *kuximawara* pro tecladista cantador
O ‘Galinha’ respondeu: é agora demorou
Num ritmo antigo a galera aprovou

Kuximawara para o povo dançar
Vai até *ykuema* o povo não vai parar”

Esse repertório de música e canções populares, que se difundiram por meio dos discos de vinil, da rádio e outros meios, marca a história de vida de muitas pessoas do Alto Rio Negro. Ele sugere uma relação sonora entre memória coletiva, história de vida, território e diversos outros fatores inseparáveis da vida do indígena contemporâneo da cidade de São Gabriel.

Estamos diante do que Mendívil chama de “biografias sociais e personalizadas” (2013, p. 06), conceito que explica como as canções, mediante diversos processos de historização, adquirem valores alternativos a partir dos diferentes contextos culturais em que são assimiladas. O autor foca no entendimento e na correlação entre uma canção e um público específico.

O domínio de um vasto repertório, a capacidade de improvisar, compor letras e performances musicais, além da habilidade especial para tocar até o amanhecer do dia se destacam nos objetivos dos músicos do *Kuximawara*. Esses objetivos se assemelham ao que é descrito na bibliografia antropológica que aborda aspectos das composições musicais em diversos contextos latino-americanos (MONTARDO, 2009; CITRO, 2009; HILL, 2014; TRAVASSOS, 1997, 2007; DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013).

3.2 Da comunidade para a cidade: geografia do *kuximawara*

Para animar as festas, a música *kuximawara* se apresenta como um contínuo que liga as antigas gerações às novas por meio da música popular. O compromisso nas festas é ter muita animação, pois foi assim que se aprendeu a festejar “o santinho”. Aprendizado que vem do tempo das missões, dos “nossos avós”.

Vem de muito antes do tempo em que Ary ia com sua família da comunidade em que morava até São Gabriel da Cachoeira de “rabeta”, no frio da noite, para ver a novela Roque Santeiro (1985). Ele sempre ficava com a música “Mistério da Meia Noite” (Zé Ramalho) na cabeça:

Impérios de um lobisomem
Que fosse um homem
De uma menina tão desgarrada
Desamparada se apaixonou

Naquele mesmo tempo
 No mesmo povoado se entregou
 Ao seu amor porque
 Não quis ficar como os beatos
 Nem mesmo entre Deus
 Ou o capeta
 Que viveu na feira

Ao ouvir essa música Ary descreveu a imagem da viagem que fazia da comunidade até a São Gabriel. Do interior para a cidade. Nessa época, as comunidades não possuíam energia elétrica, e essa “música tinha tudo a ver com as crenças do povo da região”. O repertório que Ary gostava de tocar estava relacionado ao estilo de vida “do interior”, que do ponto de vista do gabrielense são as comunidades e sítios. Quando escutamos uma música do grupo Igarapé-Mirim em que a letra se refere à vida no interior, ele falou que lembrava de sua infância, desde aquele tempo ele “se amarra” em música.

Menino do Interior – Populares de Igarapé Miri

Eu era menino do interior
 O meu maior sonho era ser cantor
 Estava guardado em meu coração
 Música pra mim era a grande paixão
 Trabalhei de tudo fui carregador
 Hoje eu sou artista deus que me ajudou
 Deixei meu emprego parei de estudar
 Logo que cresci aprendi a tocar
 Hoje sou o que sou e posso provar
 Sou compositor aqui do Pará

“Se amarrar” à música popular mediada pelo mercado do rádio, do disco e da novela na televisão é a forma que Ary descreve os profundos significados que vincula sua vida à prática da música na sua história pessoal de vida. As músicas representam parte de sonhos, de lendas que se tornam, como diz Feld (2004, p. 127), “a fábrica de imaginação e consciência histórica” dos meninos do interior de São Gabriel. As músicas populares são uma das maneiras pelas quais as pessoas constroem seu “senso de lugar” (BASSO, 1997, p. 54), situam-se no tempo e no espaço para construírem uma paisagem etnográfica que é compartilhada em muitos sentidos entre os “caboclos do Rio Negro”, como canta Ademar e Ary.

Segundo dados oficiais da FOIRN, há mais de 400 comunidades e mais de 450 sítios que se localizam no Alto Rio Negro. Nesse contexto, esses sítios e comunidades formam a ideia de “interior” para quem vive em São Gabriel, na “cidade”.

Conforme o uso local, no interior as festas podem acontecer em “comunidades” ou nos “sítios”. Em terras indígenas ou na zona rural do município. Normalmente os habitantes do local são devotos do mesmo santo e possuem esse vínculo “espiritual”. Essas relações físicas e meta-físicas que liga os habitantes da região também estrutura a demanda de música na região. Os devotos de um determinado santo quase sempre parentes, mesmo “que distantes”, contratam músicos que preferivelmente façam parte desse ciclo.

Tocar no interior é motivo de prestígio e influência do músico a cena kuxiymaura. Atender à demanda das festas de santo é um dos principais objetivos dos músicos, pois além de alguns bares e casas de show em São Gabriel, as festas de santo do interior oferecem a oportunidade de serviço remunerado para os músicos.

Há uma ideia recorrente entre os interlocutores do trabalho. É de que as festas de santo “estão se acabando”. As festas de santo em São Gabriel “não são mais como eram antigamente nas comunidades”. A tradição “está se perdendo”, por vários motivos. Pois já não se cumpre o calendário católico. Tudo na cidade “virou comércio e uma oportunidade de fazer dinheiro”. Para Pedro Paulo o maior exemplo disso é que na cidade as festas de santo não ofereciam comida e bebida à vontade, como era tradição nas festas das comunidades. Segundo Negão dos Teclados:

Hoje em dia as festas de santo virou comércio em São Gabriel da Cachoeiras. Hoje mesmo um amigo veio de Marabitaná e me disse: Negão, a festa de santo acabou. Porque eu digo que virou comércio? Por exemplo, o dia de Santo Antônio cai numa quarta-feira. Mas o pessoal espera o fim de semana para vender mais barracas para ganhar dinheiro em cima do evento. A festa de santo mesmo em si mesmo, tem tamborina, ritual, mascarado... O pessoal gosta muito de ir para festa nas comunidades. É uma brincadeira diferente de clube da cidade. Lá o pessoal é mais coisa de amizade, o pessoal vai porque sabe que o cara vai tratar bem, vai dar uma kinhampira, vai dar aquele xibé, bater um papo, comida liberada, bebida liberada. (Negão dos Teclados, 2016, Trabalho de campo, São Gabriel da Cachoeira)

Nas festas de São Gabriel é preciso comprar a bebida e a comida. Vendem-se salgado, sanduíche, misto quente, cerveja em lata. Mas lá na comunidade as refeições são oferecidas pelos realizadores da festa “tem comida a noite toda, quando eu vou para

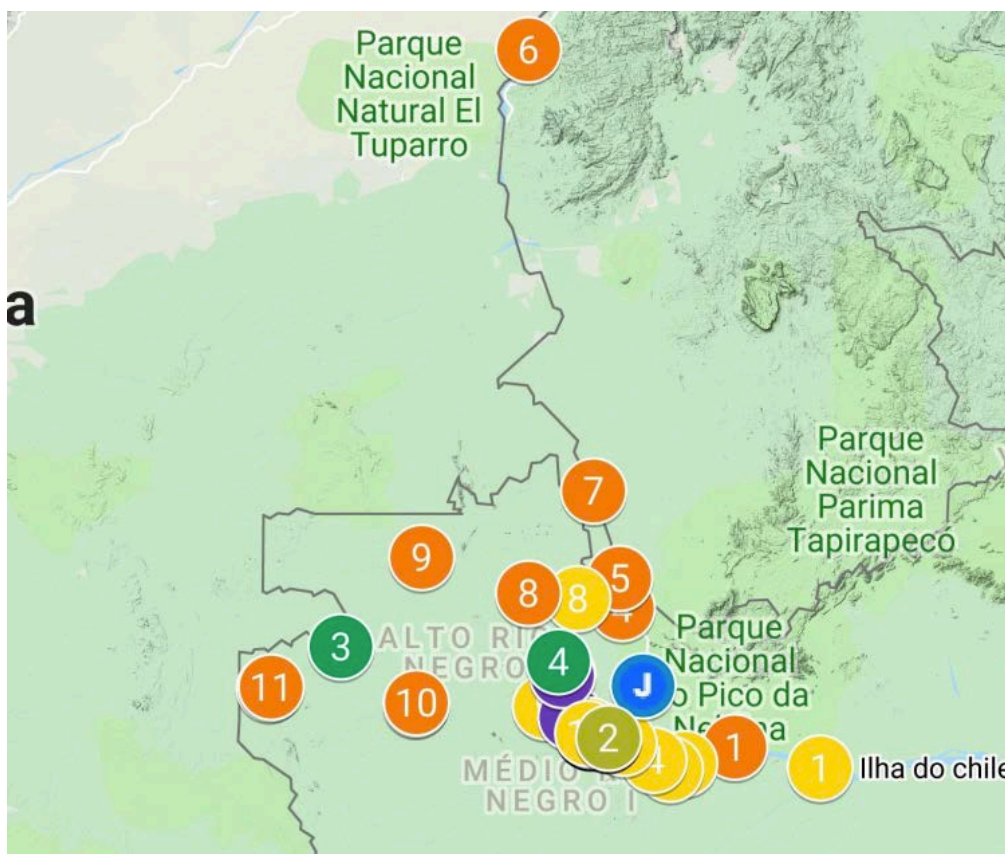
uma festa dessa eu me farto. Todos comem juntos, e o alimento é outro: porco, quarto-de-boi, caça. Agora o pessoal da cidade tá levando frango congelado, vê se pode”, indaga Pedro Paulo (Trabalho de Campo, 2016) sobre a mudança da alimentação entre a cidade e as comunidades sítios.

A música *kuxiymaura* é uma forma de se conectar à paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico indígena, valorizando aspectos da vida do “interior”, resistindo à cidade onde tudo é um comércio. Sempre que o assunto era música *kuximawara*, o diálogo desaguava em histórias do modo de vida no interior, das pescarias, ajuri, coisas da tradição local.

A música *kuximawara* é nesse sentido uma forma de relembrar a comunidade, ou o sítio de onde muitos habitantes de São Gabriel são provenientes. Ary, Negão, Ademar, Dona Carminda, todos nasceram no interior e depois foram morar na cidade. Respectivamente comunidade de *Curicuriary*, Carapanã, São Felipe e Marabitanas. Com eles trouxeram a música que ouviam no rádio e os parentes mais velhos faziam nas festas.

Nas 44 composições que tive oportunidade de gravar, retratam-se por volta de 30 comunidades e sítios. As músicas de Ary são compostas, muitas vezes, por encomenda dos “capitães”, assim chamados os chefes das comunidades indígenas. Como me explicou, já compôs músicas para várias comunidades falando dos “seus habitantes, seus costumes, suas belezas naturais”. Rios, igarapés, serras, sítios, comunidades e outros elementos da paisagem da região estão articulados nas composições.

Cantar a comunidade representa relações que também demonstram a área de atuação dos tocadores do *kuxiymaura*. Ao reunir todas as localidades das letras das músicas *kuximawara* que gravei em campo, pode-se elaborar um mapa representativo da complexa teia de relações entre os compositores e as comunidades da região:



Mapa 7 - Localidades recorrentes nas composições musicais e narrativas

Há outras relações espaciais e geográficas que são significativas para os tocadores e o público da música *kuximawara*. Juscelino me explicou que para os habitantes do bairro tuyuka, o *kuximawara* era a “música da Colômbia e da Venezuela, o merengue, a cumbia, essas coisas” (Trabalho de Campo, 2016). Pois assim eles lembravam dos parentes e das antigas comunidades onde nasceram na Colômbia. Segundo essa regra que Juscelino tentava sintetizar: quanto mais do interior a pessoa fosse, mais ele falava espanhol e gostaria desses ritmos.

Em Boa Vista do Içana, comunidade localizada na Terra Indígena Alto Rio Negro, conheci a banda Taína Rukena. Bruninho T.R., cantor e compositor, me explicou o significado do nome de sua banda. Conforme sua narrativa, o nome da banda representa “uma lenda que vive” em uma cachoeira perto de sua comunidade. “Lá naquele buraco vive uma lenda que faz as crianças desaparecerem” – Bruninho falava enquanto executava movimentos circulares com o braço direito para representar o redemoinho:

Tem uma cachoeira bem forte aqui. Tem buracãozão que fica lá. Lá que fica aquela lenda que chama Taína Rukena, porque antigamente sempre sumia as crianças lá. Toda vez que vão tomar banho lá na beira somem. Começo do ano ou final do ano. Por isso que deixaram o nome de Taína Rukena. (Trabalho de campo, 2013)

Bruninho sempre sonhou em poder fazer música, e começou cantando as músicas que comprava na cidade: “Essa é uma alegria que eu sempre sonhei na minha vida, fazer essa música. Desde de pequeno comecei de cantar assim as músicas que a gente compra na cidade.” O processo que iniciou ao comprar as músicas na cidade e resultou no surgimento da “banda da escola” Taína Rukena ilustra como a prática da música popular assimila conexões entre os marcos da paisagem etnográfica.

Esse buraco na cachoeira onde vivia Taína Rukena era uma referência para os habitantes da região. O surgimento da banda tinham esse objetivo “cultural”, de “resgatar a cultura baré”. Está expresso na letra: “Entoa pelos cantos das aldeias, o povo dançando cariamã Baré resgatando sua cultura, num ritmo cultural.”



Foto 11 – Banda Taína Rukena. Comunidade de Boa Vista do rio Içana. Foto do projeto *A música das cachoeiras*. São Gabriel da Cahoeira, 2016.



Foto 12 - Jucelino Tukano (de boné) alugando seu sistema de som para o capitão da comunidade de Aparecida, localizada na estrada entre São Gabriel e Camanaus.

3.3 Aspectos sonoros e performativos do *kuximawara*

Zé Cupido e Zé Bettio eram exemplos fornecidos pelos interlocutores em campo. Dona Carminda e Ademar sempre lembravam desses nomes. Para demonstrar o tipo de discografia que fornece as bases para a música *kuxiymaura*, cito o disco “Até o sol raiar”, que reúne artistas da geração de Zé Cupido. Lançado pela Magazine MLP em 1983, a contra capa do disco consta a seguinte apresentação:

A mais autêntica expressão da música regional brasileira, tudo isso neste espetacular lançamento, onde vocês encontrarão os maiores nomes no acordeon de todo Brasil, pois cerca de 20 anos estes nomes destacaram-se em todo território nacional e continuam até hoje em pleno apogeu de suas carreiras. Pois neste LP reunimos os verdadeiros nomes do acordeon, verdadeiros professores, tais como: José Bértio, Roberto Stanganelli, Angelo Reale e Zé Cupido. Quem não conhece esses nomes? Quantas saudades vocês amigos discófilos terão ao ouvir este Long-Play irão lembrar os arrasta-pé, as festas juninas e aqueles tradicionais bailes chamados “Limpa Banco” que iam ATÉ O SOL RAIAR. (LP Até o Sol Raiar, 1983)

Nesse disco, estão listados os nomes das músicas e o gênero musical a qual ela faz parte. Por exemplo: Fóle Furado – arrasta-pé (Zé Cupido). Constam no disco 12 faixas que reproduzem “o forró, o maxixe, o frêvo, o arrasta-pé, a pólca e a rancheira”. Todo disco é instrumental com a sanfona, ou acordeon, marcando sua sonoridade. Segundo a apresentação do disco, escrita em 1983, desde da década de 1960 esses artistas estão no apogeu de suas carreiras e “quem não conhece esses nomes?”. Eles são associados a festas juninas e bailes que iam “até o sol raiar”.

Certa tarde, estava na padaria da avenida principal de São Gabriel quando fui abordado por um senhor. O nome dele era Maximiliano, de origem tukano. Era tio do Jack da Guitarra. Ele soube que eu estava pesquisando a música *kuxiy mauwara*. Falou que era necessário apoio e divulgação para o *kuximawara* “alavancar”. Aproveitou o momento e apresentou sua versão para a história da música mecânica na região:

Lá pelos anos 70, em Taracuí, o Pe. Eduardo Lagório chegou com um toca disco e o povo parou de tocar ao vivo, pois o disco já fazia tudo”.As novidades chegavam pelo barco Waupés e Auxiliadora. Esse padre rezava a missa na língua tukano e substituiu o vinho pelo caixiri, as óstia pelo beiju. Adaptava para nossa cultura. Esse padre foi excomungado. (Trabalho de Campo, 2016)

Maximiliano, tukano de Taracuí, tio do Jack da Guitarra, relata como os tocas discos foram trazidos pelo padre Lagório. Essa foi uma das formas que essa discografia se popularizou na comunidade de Taracuí dos anos 1970.

Foi baseado nessa discografia mais antiga que Sabazinho gravou seu disco, intitulado Sabazinho e seu Teclado Volume 2. Segundo Dona Carminda, ele pegou as “músicas *kuximawara* mesmo”. Aquelas músicas que mais estão associadas a história de vida de Dona Carminda e seus parentes. Esse tipo de expressão caracteriza a geração de Carminda, que localiza o referencial de música *kuximawara* em 1970, em músicos como Zé Bétio e Zé Cupido, mais que nos anos 1990 de Beto Barbosa.

Segundo Negão dos Teclados, o “pessoal só dançava essas coisas de Teixeira de Manaus, Oseas da Guitarra, guitarrada, esses ritmos antigos”. Esses artistas que Negão registra são expoentes do Amazonas e conseguiram gravar seus discos em grandes gravadoras do centro comercial brasileiro – Rio de Janeiro e São Paulo. São muito conhecidos e escutados no interior do estado até os dias de hoje.

A guitarrada e a lambada do Pará aparecem na preferência do público e inspiram os músicos da cena *kuximawara*. É traço característico entre os músicos populares indígenas de São Gabriel o uso de uma fórmula para criar o nome artístico. Essa fórmula foi popularizados no contexto da música popular brasileira. Entre 1970 e 1990, a música popular paraenses, e também a amazonense conforme a narrativa do Negão dos Teclados, forneceram uma das maiores influências para o *kuximawara*: a guitarrada e a lambada. Pelé da Guitarra, Jack da Guitarra, Negão dos Teclados, Brazão dos Teclados, Ademarzinho da Gaita. O nome ou apelido do músico é combinado com o do seu instrumento, ou então a característica principal da performance ou a cidade de onde provem. Além dessa forma de se referir aos “tocadores” na cena *kuximawara*, há uma certa forma de estrutura na performance musical dos guitarristas e tecladistas.

O costume de compor performances, solados e melodias a partir de uma sequência de arpejos sobre as notas do acorde. Cravero afirma que particularidades marcam a forma de se tocar guitarrada: “Arpejos sobre os acordes são, talvez, o conteúdo ou aspecto técnico mais presente nas composições envolvendo o gênero” (CRAVERO, 2019, p. 108). Basicamente, a estrutura que foi incorporada da guitarrada e da “lambada do Pará” diz respeito a essa forma arpejada de execução da guitarra e teclado.

A fórmula é também utilizada na composição das melodias, tanto para temas instrumentais como para temas cantados. Cravero (2019, p. 114) descreve a lambada paraense no mesmo sentido, “em relação às melodias algo muito característico se repete constantemente: os arpejos sobre a estrutura harmônica”.

Essa forma de performar é uma das inúmeras maneiras em que a cena musical *kuximawara* incorpora e re-significa a música popular brasileira. Em São Gabriel, muitas vezes quando eu perguntava se a pessoa tocava ou ouvia *kuxiymaura* a resposta era acompanhada com a mão direita sobre a mesa, tocando sequencialmente o dedo anelar, médio e indicador sobre uma superfície plana, simulando tocar arpejando uma acorde no teclado.

Mesmo se fosse um leigo como instrumentista, fazia-se esse movimento característico do teclado, ou então o movimento da dança. Esses movimentos e sonoridades fazem parte do repertório performativo do *kuximawara*. São eles que, harmonizados ao contexto indígena do Alto Rio Negro, tem o poder de animar o salão e gerar uma boa interação entre os “tocadores” e público em uma festa de santo.

As performances da música popular adquirem diversos significados conforme o contexto cultural em que se resinifica. Não se pode considerar o gênero musical sem o contexto cultural. Quando o grupo boliviano Kjarkas compôs gravou em 1981 a música “*Llorando se fue*” não imaginava que ela se tornaria uma das principais canções da lambada.

Em 1989, esse gênero brasileiro²⁴ alcançou sucesso mundial com a gravação da banda franco-brasileira Kaoma. A gravação não autorizada da versão em português, criada por Márcia Ferreira e José Ary em 1986, rendeu um imbróglio na justiça sobre os direitos autorais da versão em português (TORRES, 2013, p. 223). Mas o interessante aqui é notar que a música, lançada originalmente na Bolívia como Saya, gênero de música andina, tornou-se um marco mundial do gênero lambada por meio de uma gravação não autorizada de uma banda franco-brasileira de Porto Seguro. E nesse contexto, considerado como um gênero de música popular paraense.

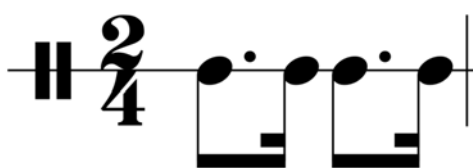
Enquanto os paraenses, bolivianos e franceses disputavam entre si para usufruírem as benesses do sucesso mundial de um gênero de música popular, a cantora do Kaoma declarou que a música “Chorando se foi” virou o hino da união de um povo. Ela estava se referindo ao povo alemão por ocasião da queda do muro de Berlim (1989). Loalwa Braz conta que: “As pessoas do lado ocidental dançavam lambada com as do lado oriental. Essa música serviu de hino para a união de um povo” (*apud*. Bernardo, 2017). Trago esse exemplo para ilustrar a dinâmica de recontextualização cultural dos gêneros musicais e seus repertórios performativos por vários povos. Discute-se, introdutoriamente, o fenômeno global da música popular em relação a diversos gêneros musicais locais em diversos contextos culturais (MIDDLETON, 1990; OCHOA, 2003, MENEZES BASTOS, 1996A, 1996B; DOMÍNGUEZ, 2009; OLIVEIRA, 2013; VIANNA, 1995, CITRO, 2009).

A música popular faz a mediação de profundos significados que os indivíduos compartilham, atribuem e reivindicam contexto cultural ao qual pertencem. A música *kuximawara* é um resultado desse processo. Ela expressa o que os indígenas mais velhos esperam e criam em suas expectativas para a festa da região. A sonoridade certa, o repertório ideal para poder interagir com o público, fazendo-o dançar, para assim

²⁴ Aqui se pode verificar a estrutura consensual entre autores de uma cena para se estabelecer um gênero musical. O que é um gênero musical brasileiro ou paraense, pode ter um “pano de fundo” boliviano.

reviver uma “antiga tradição” das festas nas comunidades, que Dona Carminda “nunca deixou de seguir”.

Hoje em dia, com o teclado eletrônico, as gravações realizadas em campo sugerem uma “célula rítmica” comum para o *kuximawara*. Refiro-me a “célula rítmica”, ou “fórmula rítmica”, como a menor sequência rítmica. Ela estrutura no tempo, os outros elementos musicais, como harmonia e melodia. Usando o bumbo da bateria do eletro-ritmo como referência, a fórmula mais utilizada para as gravações do *kuximawara* foi: “colcheia pontuada-semicolcheia – colcheia pontuada-semicolcheia”:



Essa célula rítmica está também marcada no movimento da dança. Em pares, um de frente para o outro, os indivíduos movem seus corpos em sincronia. Primeiro, move-se o quadril de um lado para o outro. As pernas se movem no ritmo sincopado marcando o movimento ao se levantar os um dos pés levemente do chão. Esse movimento das pernas e do quadril contrasta com a região dos ombros e cabeça que ficam o mais imóvel possível. Abraçados, de frente um para o outro, com os corpos distantes cerca de um palmo, movimentam-se de um lado para o outro seguindo o ritmo.

O repertório das festas duram, no mínimo, por volta de 06 horas de duração. Conta com a participação de vários tecladistas e vocalistas que, no decorrer do evento, vão alternando o controle dos instrumentos. Também me impressionou que durante todo o tempo de performance das músicas e danças os vocalistas e guitarristas estejam usando com o referência rítmica o eletrorritmo do teclado, ou seja, toda apresentação é feita sobre um metrônomo mecânico de precisão digital. É muito difícil para mim executar uma música acompanhando um metrônomo, é algo que vivi intensamente nos tempos de escola de música, cujas provas finais eram executar uma peça musical no tempo correto. Dominar o metrônomo é um desafio para os músicos amadores e uma obrigação para os músicos profissionais. Na cena *kuximawara* isso parecia algo muito corriqueiro.

Enquanto eu tocava percussão no show do Negão dos Teclados, me veio essa reflexão sobre o metrônomo. Ao mesmo tempo que me vinha à cabeça a dificuldade de tocar aquelas congas durante muito tempo. A dor na mão e a exaustão me faziam refletir sobre o termo “até *ykuema*”. Eu ritualizava o processo participativo do trabalho de campo: sentia dor e cansaço ao mesmo tempo que me sentia desafiado a participar de toda festa.

No show do Negão, também pude perceber que também se valoriza o improviso, assim como domínio técnico para se inserir novas músicas na apresentação ao vivo. Músicas não ensaiadas, que não estavam no plano inicial. Essa característica é marcante da performance do Negão dos Teclados, sendo valorizada de maneira geral na cena *kuximawara*.

Dominar o repertório conhecido e o desconhecido é uma característica bem vista na cena *kuxiymwara*. Esse domínio auxilia o principal objetivo: tocar durante muitas horas. O repertório é todo memorizado e a utilização de cifras para guiar o músico é o único referencial.

Conferi alguns repertórios em que eram listadas 60 músicas. No exemplo do repertório de Jack da Guitarra, o título original da composição nem sempre era citado, ao invés disso cada música estava sinalizada pela tonalidade e pela primeira frase da letra. Elas estão organizadas e sob o título de “sequências musicais”, atestando a evidência de uma performance musical em que a unidade básica é formada pela sequências de vários temas. A seguir fotos que ilustram o repertório de Jack da Guitarra:

SEQUÊNCIAS MUSICAIS

1. Balance no ABC... $A\#$
2. Ai, ai, amor você errou... $G\#$
3. Por um amor de uma mulher... $A\#$
4. Na beira do mar... $D-$
5. Praia de Iracema... $D-$
6. Ô marinheiro dá licença de passar... $D-$
7. Sou um andarilho... $A\# - ou D-$
8. Beijinho na boca... $F+$
9. O seu amor só me fez sofrer... $G\# - G\# - B\#$
10. Eu tenho um passarinho...
11. O rico e o pobre... $G+$
12. Atenção menina ouça aqui o seu horóscopo... $F+$
13. Já cantei meu carimbo...
14. O pinto quando nasce... $G+ ou F+$
15. Eu já lhe mostrei um pouco... $F+$
16. Duro, duro, duro como caroço... $A\#$
17. Esse seu menina me dá arrepios... $G+$
18. Eu já cansei de brigar contigo... $G+$
19. É sempre assim... $A\#$
20. Quanto tempo eu te procurei... $A+ ou B+$
21. Piraiba com pirara... $G+$
22. Vamos lá pra vê se pagode vai ser bom... $C+$
23. Sem carinho sem amor... $F+$
24. Quero ficar com você... $E+$
25. Me dá um beijo vem me amar... $D-$
26. Tire as mãos de mim... $G+$
27. Se você os meus carinhos...
28. Ô menina espere por mim... $B\#$
29. Eu sou eu sou pescador... $E+$
30. São, são, são Francisco... G
31. O brilho da natureza vejo em você... $D- D+$

Foto 13 - Repertório Jack da Guitarra

32. ♪ Eu tenho guardado no peito... F+
33. ♪ Vou jogar no lixo a minha dor... G+
34. Ai que coisinha gostosa...
35. Eu gosto de você menina...
36. ♪ Quero vê-la, tão linda... Am-206 A+
37. ♪ Quero entrar na sua historia... G-
38. ♪ Estão querendo me roubar... C+
39. Só pra você eu vou dar... Am-
40. Eu uso camisinha... G+ ♪
41. ♪ Com esse som aqui eu não fico parado... D-
42. ♪ Amanheci doido pra te encontrar... Am-
43. Vem amor comigo vem me amar... E-
44. Abra sua porta deixa o meu sax entrar... E- ♪
45. Tem coisas que eu gosto de ouvir... G+
46. Na feira vero peso tem... G+
47. Na minha cidade tem muitas cobras... D-
48. Quem é aquele mala... G+
49. Você já comeu urubu com chicória... G+
50. Não consigo muitas horas 12 horas sem te ver...
51. Quando fui tarrafeiar só peguei só aracu... G+
52. Eu sou eu sou eu sou pescador... E+
53. Do jeito que a gente gosta do jeito que a gente quer.
54. ♪ Quem tem uma viola só chora se quiser... G+
55. ♪ Todo final de semana vou a festa... L+ ou D+
56. ♪ Há estou feliz estou aqui... D+
57. Em qualquer lugar onde você estar... F+
58. ♪ Quero você dançar forro... F+
59. Tem coisas que eu gosto de ouvir...
60. ♪ Eu não vivo um minuto sem você...

Foto 14 - Repertório Jack da Guitarra continuação

Assim como no *kuximawara*, “sequências musicais” se destacam na musicologia ameríndia. Estudos entre os indígenas habitantes da região do Xingu, *kayapó* (TURNER, 1992, 2002) e *kamayura* (MENEZES BASTOS, 2013), apontam para as noções de beleza atribuídas a performances baseadas em “repetições”. O que parece “repetições”, são, na verdade, “sequências completas”, que ressaltam capacidades específicas do animador, cantor, dançarino ou xamã. Os longos 11 dias de ritual da festa da jaguatirica, gravados e transcritos por Rafael Menezes Bastos na década de 1980 entre os kamayura, o levaram a elaborar uma etnografia que ressalta o uso de longas sequências musicais entre os indígenas. Há também na obra de Seeger, *Por que cantam os Kĩsêdjê* (2015), no anexo audiovisual do livro, a fala de alguns indígenas insatisfeitos com o resultado da gravação da festa do rato. A principal queixa se refere aos cortes necessários para resumir o ritual em alguns minutos visando adequar seu formato para caber em um DVD. Com a adaptação necessária do ritual para o formato audiovisual as músicas perdiam o sentido para os indígenas pois desrespeitavam o preceito básico da sequência musical completa como uma noção importante de beleza. De maneira semelhante, os músicos do *kuximawara*, assim como o seu público apreciam longas sequências de música popular como um preceito básico para animar a festa.

Ao final do evento de lançamento do DVD do Negão dos Teclados, fomos eu, Ary e Nertan andando para nossas casas no bairro da praia. Já estava amanhecendo. Com a luz suave e cativante do amanhecer, a sensação era de missão cumprida.

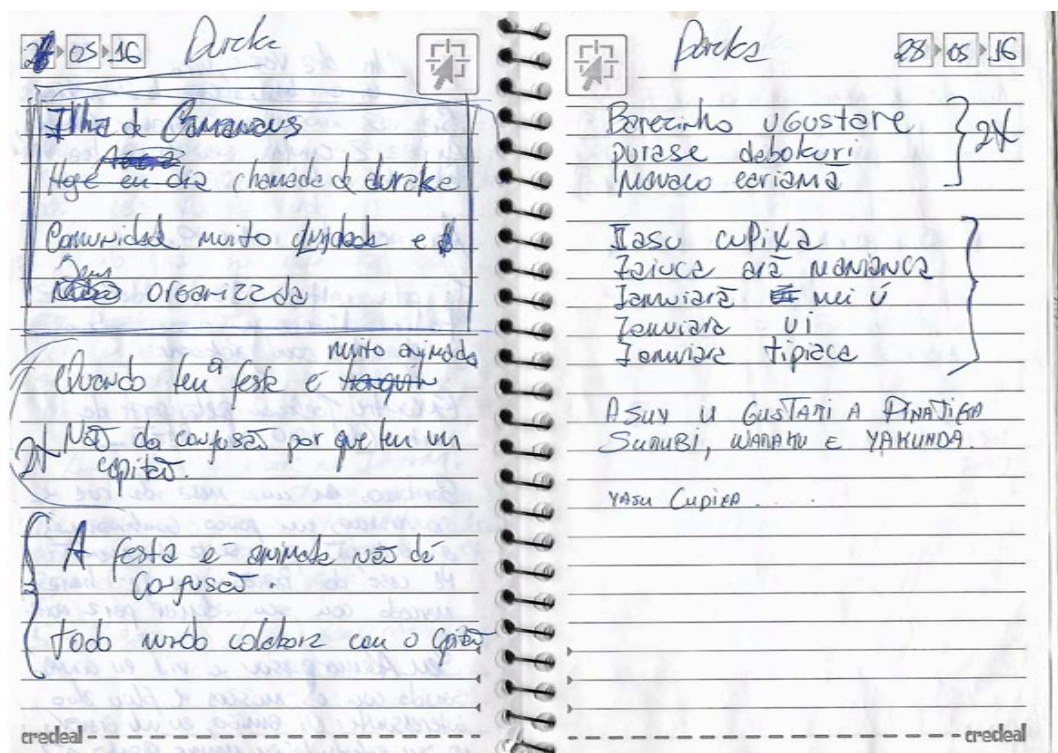


Foto 15 - Anotações das composições gravadas na comunidade de Duraka em parceria de Zezinho e Hélio



Foto 16 - Sistema de som chegando na comunidade de Duraka - Ilha de Camanaus



Foto 17 - Sistema de som montado no clube da comunidade de Duraka



Foto 18 - Pessoas dançando *kuximawara* na comunidade de Duraka



Foto 19 Festa na comunidade de Duraka, Ilha de Camanaus. Trabalho de campo.
São Gabriel da Cachoeira (AM). Maio de 2016

Capítulo 4 - Entre compositores da música *kuximawara*

Essa parte do trabalho é uma análise sobre o *corpus* musical documentado em campo. Vou abordar em cada tópico os interlocutores que mais contribuíram para o trabalho. O ponto de partida será descrever como ocorreu as gravações de CDs e as performances ao vivo vivenciadas entre a cena *kuximawara*.

Especificamente, faz-se aqui o levantamento das categorias de pensamento e práticas que circulam entre os “falantes” do gênero musical *kuximawara*. Até *Ykuema*, *marupiara*, *panema*, *kariwa*, *bahsana*, *wauro*, *akawerenã*, assim como “comunidade”, “sítio”, “festa de santo” são exemplos de categorias nativas que foram registradas no decorrer do campo.

Apresentam-se os indivíduos do grupo sonoro com o qual trabalhei, por meio da exegese nativa dessas categorias. Procurei entender o que explicam os músicos e o público sobre a música *kuximawara* a partir de seus próprios termos. Como método já apresentado, a etnografia dialoga com dados das pesquisas antropológicas que se dedicaram aos povos do Alto Rio Negro (DESCOLA, 1992; REICHEL-DOLMATOFF, 1975, 1997; LASMAR, 2002, 2005; WRIGHT, 1986, 2015; LILIAM E WRIGHT, 2015; HILL, 2009, 2014; HUGH-JONES, 1993, 2002).

O primeiro passo será descrever e tabular o que os músicos locais verbalizaram sobre suas vidas e seu cotidiano ao compor e gravar. Assim como, interpretar as características músico-performativas apreendidas em convivência com os protagonistas da cena *kuximawara*. O conjunto dessas categorias vai fornecer as bases para a discussão presente no próximo capítulo, que trabalha a perspectiva indígena sobre a música popular.

As categorias que mais se destacam são as que representam e estão intimamente associadas a ideia de “música *kuximawara*”. Foram gravadas em campo 44 músicas. As letras foram transcritas e traduzidas e estão em anexo. Elas dão dimensão do contexto pluriétnico indígena característico da região.

Primeiramente, apresento as categorias marcadas pelo bilinguismo português-nheengatu característico dos baré de São Gabriel. Elas surgiram em convivência com

Ary até *Ykuema* e Ademar Garrido. Pode-se citar como exemplo dessas categorias: até *ykuema*, *kuxyima* na gaita, *marupiara*, *semu* e “música *kuximawara*”.

Em seguida, apresento dados obtidos junto a Jack da Guitarra e seu sobrinho Charles A’kũto, indígenas tukano. Essa parte assimila conceitos apreendidos a partir da convivência e da tradução das letras em língua tukano. São exemplo dessas categorias: *bahsana a’tia*, *akawerena*, *bahsaka wese*, *buapũterõ*, *ñabiaro bahsaro*, *Buhsu wihari koro*.

Desse modo, apresento aqui as descrições iniciais do primeiro capítulo com foco nos interlocutores de destaque, a saber: Ary até *Ykuema* (baré), Jack da Guitarra (tukano), Charles Akũto (tukano), Ademar Garrido (baré). Além das notas do diário de campo, o segundo capítulo será baseado sobre os seguintes dados:

1. Tradução e transcrição das letras marcadas pelo bilinguismo português-nheengatu;
2. Tradução, transcrição e análise das letras feitas, exclusivamente, em língua indígena (tukano e nheengatu).

4.1 Ary até *Ykuema*

A experiência com Ary até *Ykuema* foi significativa para os dados obtidos no trabalho de campo. Entre os habitantes com quem conversava a respeito da música *kuximawara* em São Gabriel da Cachoeira, o nome dele era recorrentemente citado. Foi ele quem, pacientemente, apresentou-me à cena da música *kuximawara*. Convidou-me para acompanhar diversas atividades relacionadas à sua prática musical: gravações, viagens, shows nas festas de santo do interior e da cidade.

Conversando com o presidente da associação dos moradores do bairro da Praia, Clóvis, indígena baré, ele me indicou o primeiro protagonista da música *kuximawara* que conheci. Caminhávamos da sede do Clube Santo Antônio até a casa de Ary. Paramos em frente a uma casa de madeira pintada de azul vivo que ficava na beira do Rio Negro, ao fim da rua principal do bairro da Praia. Clóvis bateu palmas e gritou: “– Ary!”.

Após essa inesperada apresentação pessoal, no dia seguinte, Ary foi ao meu encontro. Eu estava alojado em um apartamento do Hotel Waupes, locado por um mês, que a esta altura já estava mais parecendo um estúdio de gravação. Enquanto conversávamos, eu organizava os equipamentos do trabalho de campo: gravador, microfone, cabos, câmera.

Inicialmente, conversamos rapidamente sobre os objetivos do meu trabalho. Arivaldo Bueno, de nome artístico Ary até *Ykuema*, parecia-me preocupado em saber qual seria a finalidade da minha pesquisa e quais eram minhas referências profissionais. Disse que em São Gabriel da Cachoeira aparece muito “aventureiro”.

Expliquei tudo sobre o doutorado em Antropologia Social que realizo na Universidade Federal do Amazonas. Também disse que era músico popular e tocava em uma banda de música autoral, em Manaus. Que compunha minhas próprias músicas e fazia versões de sucessos conhecidos. Ao mostrar um clipe da banda que fazia parte à época, gravado em frente ao Teatro Amazonas, com a praça lotada de pessoas, e outros CDs em que faço parte da produção, Ary demonstrou interesse em trabalharmos juntos.

Nesse contexto de músico, compositor e produtor que Ary até *Ykuema* me convidou para o ensaio do show de lançamento do DVD do Negão dos Teclados, que ocorreria em três dias. Ele faria uma participação no show do Negão e “se amarrava” em cantar parte do repertório que era justamente “a música *kuximawara*”. Dizia Pedro Paulo, um dos apresentadores que animavam e conduziam o show do Negão:

Essa noite está incrível e cheia de surpresas. Carlão tocando os melhores boleros. Negão tocando merengue e “esquentando” o salão, à noite toda. Pelé da Guitarra e meu amigo Walmir estão também presentes. Mais tarde, também, Ary até *Ykuema* trazendo muuuuuito *kuximawara* pra vocês.

(Trabalho de campo, maio de 2016)

A negociação com os músicos da cena musical *kuximawara* para o trabalho de campo foi um processo que iniciou com a parceria fundamental de Ary, mas não dependia só dele. Dependia dos protagonistas da cena musical *kuximawara*. Os interlocutores estavam organizados em rede. Diversas relações bilaterais entre os músicos, cantores, compositores produtores e público local conectavam o grupo de

indivíduos que cultivavam a música *kuximawara*. Essas relações se estabeleciam conforme o “entrosamento”, termo usado por Dona Carminda.

Os interlocutores que colaboraram com esse trabalho se sentiam responsáveis pela música *kuximawara*. Estavam diretamente interessados no que eu iria escrever e pesquisar sobre a música que representava a região, seus costumes e seus parentes. Negão dos Teclados era uma grande referência e um polo que se relacionava com muitos músicos da cena gabrielense.

Foi a partir da conversa inicial com ele, que pude adentrar, pouco a pouco, o grupo sonoro em questão. Negão consentiu a minha presença e me permitiu acompanhar e acessar todo processo de produção e espaços de sua festa. Ficou acertado, como contrapartida, a devolução dos arquivos digitais da gravação do áudio do show, das fotos, vídeos e de “tudo que eu fizesse ou escrevesse sobre o *kuximawara*”.

No momento da apresentação, Negão e todos os seus convidados faziam questão de ressaltar diversas vezes minha presença no microfone com expressões do tipo:

Gostaria de agradecer aos patrocinadores que tornaram possível o lançamento e gravação do DVD do Negão dos Teclados, ao público presente, ao Agenor que está registrando tudo pra gente. Agora, Negão chama ao palco Ary até *Ykuema*, com muiiiiito *kuximawara*. (Trabalho de Campo, São Gabriel, 2016)

Ele era o responsável por produzir a festa de lançamento do seu DVD e formar a banda base que executaria todas as músicas da festa. A banda era composta por Negão, no teclado eletrônico, Pelé e Lázaro, na guitarra elétrica, e Nertan, na percussão. Vários cantores da cidade foram convidados: Anísio, Pedro Paulo, Pelé, Brasão etc. Entre eles, Ary.



Foto 20 - Ensaio e passagem de som para o show do Negão dos Teclados.

No forte calor amazônico das 14h, Ary disse que se chamava Arivaldo Bueno e que o seu pai era de descendência espanhola. O sobrenome dele era Banguim, então, por alguma razão, ele usava o nome da mãe, Bueno. Registrou que tinha “duas mães” e que foi criado entre a mãe biológica e a de “consideração”, irmã de sua mãe. Nasceu na comunidade de *Curicuriary* (Fonte Boa) e começou a tocar com 14 anos.

Teve aulas de música na escola com o professor Elias Brasilino, que estava “naquele tempo” na condição de missionário no colégio São Gabriel (hoje, diretor do IFAM - São Gabriel da Cachoeira). Lembrou que o Vilas, Leonilson, que mora hoje em dia em Manaus, foi o primeiro a gravar um CD *kuximawara* de sua autoria. Destacou que se animava ao ouvir música desde “moleque”. Citou como influências pessoais desse período Zé Henrique, Yahoo, Mordida de Amor, Metrô, Absinto, Kid Vinil, Marina, Kid Abelha. “Época da fita K-7”, disse ele, “dava para gravar do rádio”.

Ary começou a tocar “de verdade” na Banda New Reflexos do Som, do “maestro Zé Carlos”²⁵. Ele era gerente “da LASA”, uma grande empresa estatal ligada ao projeto de desenvolvimento da região executado pelo estado brasileiro. Em 1970, ela fiscalizava os serviços de topografia na construção da perimetral norte.

Nesse período, São Gabriel se viu invadida por militares e civis que se instalavam na região para trabalhar direta ou indiretamente na construção dessa estrada que nunca foi concluída. O 1º Batalhão de Engenharia e Construção foi inteiramente transferido de Caicó, estado do Rio Grande do Norte, para lá. Para se ter ideia, segundo Alves (2007, 196) em 1973 chegou a primeira banda de música militar junto com um dos primeiros efetivos do Batalhão de São Gabriel, um avião com 137 homens solteiros.

O funcionário público a que Ary se refere, Zé Carlos, era um empresário local de música. Ele manteve, nos anos 1990, a banda New Reflexos do Som. Ele supria o grupo com instrumentos, equipamentos de som, espaço para ensaio, e constantes shows. Os integrantes recebiam cachê, de modo que essa foi a primeira relação profissional de Ary na música local. Nela ele começou a tocar de “verdade”.

Esse ponto da narrativa de Ary até *Ykuema* está relacionado com o disseminação da música popular por todo mundo todo mundo, como afirma Menezes Bastos (1996). Consequência disto, esse tipo de tratamento comercial da música é recorrente em muitos contextos ameríndios. Foi registrado por Samuels (2004), entre os apaches dos Estados Unidos; por Silvia Citro (2009) entre indígenas argentinos; por Glenn Shepard (2017) entre os indígenas kayapó, por Stephanie Alemán (2011) entre os *Wai Wai*.

Em um prisma global, esse sistema musical hegemônico é dominado pela indústria fonográfica, as “grandes gravadoras”. Elas definem os artistas que serão a

²⁵ Utilizo aspas para ressaltar que Zé Carlos não possuía formação de maestro, mas era conhecido por essa denominação devido às atividades de gestão e financiamento de bandas populares que exercia em São Gabriel.

referência, o modelo de sucesso. Influenciam em aspectos não apenas musicais, mas comportamentais, éticos da vida cotidiana. Em um plano local, os empresários, como “maestro Zé Carlos”, faziam parte do grupo que controlavam o sistema de música “ao vivo” de São Gabriel na década de 1990, pois dominavam os recursos financeiros necessários para manter os meios de produção musical: um estúdio para ensaio, músicos fixos, instrumentos, sistema de som e principalmente, disponibilidade para atender a demanda local de música.

Conforme Menezes Bastos (1996) estas “correntes universais contemporâneas da música” estão localizadas no eixo “eixo jazz-rock”. No contexto *kuximawara* de São Gabriel, melhor seria pensar seus polos entre a “cumbia-forró”. Esses gêneros de música popular possibilitam a mediação entre os sentimentos do indivíduo às camadas de significados que definem a cultura da região.

Bandas como a Reflexos do Som, forjaram e inspiraram os músicos que hoje em dia fazem o *kuximawara*. As atividades na banda foram as primeiras experiências profissionais de Ary no palco. Ele recorda orgulhoso que foi nessa banda que começou a fazer música “de verdade” e a imaginar o futuro de sua carreira: “Naquele tempo era rock, música sertaneja, uma banda de baile, para o povo dançar”.

Ary sempre preferiu cantar músicas que tivessem “alguma coisa a ver com a região”. Com “as coisas do interior”, a vida nas comunidades e sítios. Ele descreveu ao seu modo as “ressignificações a partir das profundas matrizes culturais” que a música popular ia tomando em sua infância. As músicas do Zé Ramalho que ele ouvia na televisão eram cheias de “mistérios e lendas” e isso se associava à paisagem que ele aprendia a perceber. O repertório sugerido pelo “sistema musical hegemônico”, é performatizado pelo sistema cultural local já na escuta da música.

Em 2013, quando estive em Boa Vista do Içana²⁶, jantei em uma casa onde as crianças estavam assistindo a novela por meio da parabólica. Essa cena me lembrava do que Ary falava sobre seu tempo de criança. Elas aproveitavam os últimos momentos

²⁶ Este evento antecede o trabalho de campo realizado em 2016, quando o foco era a música *kuximawara*. Em 2013, eu estava realizando as atividades de campo do projeto A música das cachoeiras (Vasconcelos Neto, 2013), o foco era gravar grupos de música na região do Alto Rio Negro e Roraima. Com a ajuda e indicação da Rádio Municipal de São Gabriel da Cachoeira, consegui ir a Boa Vista do Rio Içana gravar essa banda de jovens indígenas. A comunidade fica na “boca” do rio Içana, início do território lendário dos Baniwa. O resultado dessa experiência de gravação está disponível aqui: <https://soundcloud.com/musicadascachoeiras/sets/banda-ta-na-rukena>

em que o gerador de luz estava ligado. Por volta de 22h era desligada a energia. Após a luz ser desligada, me explicaram que havia “uma lenda, um espírito que morava no meio do redemoinho da cachoeira e fazia as crianças sumirem, irem para o fundo” (Trabalho de campo, 2013).

Nesse sentido, chamo atenção para que grupos indígenas usam “formas nacionais de música popular” não apenas como “entretenimento”. (SEGGGER, 2013, p. 375). A música popular adquire fundamental importância nessas sociedades. Ainda mais se levarmos em consideração o que dizem os estudiosos dos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul: a música apresenta aspecto fundamental do sistema social desses povos (SEEGGER, 2013, ; PIEDADE 2013, 1997; HILL 2013; MENEZES BASTOS 1999; MONTARDO, 2009).

Minha pesquisa vai no caminho de entender como a música popular é assimilada dentro desse sistema social e cosmológico indígena fundamentado na música. Conforme as práticas que Dona Carminda chama de “sua tradição”, a música *kuximawara* é também usada em São Gabriel como forma de potencializar eventos que promovem a socialização e a integração das comunidades, objetivando “fortificar o grupo, gerar alianças” (PIEADADE, 2013, p. 316).

Hoje em dia, Ary se refere ao *kuximawara* em seu show como um gênero musical a sua especialidade. Entoando uma voz mais grave que a habitual para parecer um radialista, costumava anunciar entre as músicas: “Ary até *Ykuema* com muito *kuximawara* ao vivo pra vocês”. Ele cantava e dominava um vasto repertório que “a galera aprovava” porque “não deixava esfriar o salão” de muitos sítios, comunidades e casa de show de São Gabriel da Cachoeira.

Seu serviço como cantor era muito procurado no período das festas de santo da região. Quem tinha recursos financeiros, pagava para ele levar seu sistema de som e animar a festa. Quem não possuía condições, “pode gravar ao menos um CD ou um Pen-Drive de *kuxiymaura* e fazer a festa assim mesmo, até *ykuema*”²⁷. Com a convivência, Ary me fez o convite para ir à festa de Iá-miri acompanhar um show seu:

²⁷ Vale ressaltar aqui que “até *ykuema*” é uma expressão em nheengatu muito popular em São Gabriel da Cachoeira. Ela é usada e traduzida pelos interlocutores como “até amanhecer”. Essa expressão faz parte do nome artístico de Ary e indica sua qualidade apreciada na cena *kuximawara*: o domínio de um repertório que dure até amanhecer o dia.

Tu quer mesmo ver como é o *kuximawara*? Então arruma tuas coisas e compra uma ‘rede de garimpeiro’, que nós vamos, amanhã de manhã, lá em Iá-miri tocar na festa do Divino Espírito Santo da Dona Cleonice. Mas antes, temos que ir ali “caçar” tecladista, que Ronald foi pras banda [sic] de Marabitanas. (Trabalho de campo, maio 2016)

“Tu quer mesmo ver como é o *kuximawara*?” Com essa indagação Ary destaca que o gênero ao qual estava se referindo diretamente relacionado com as festas no interior, do sítio ou da comunidade. “O kuxiymaura” é a performatividade indígena da música popular que busca ativar práticas e histórias conectadas à população que habita uma vasta área geográfica.

Nessa região da paisagem etnográfica se encontrava o sentido mais exato da música *kuximawara*, na festa de santo seria o lugar ideal para eu “ver como é mesmo” o kuxiymaura. De acordo as narrativas de Ary, Dona Carminda, Negão, Pelé e muitos outros, “lá se respeita as tradições”, “é coisa de amizade”, “não tem comércio”, “bebida e comida à vontade”, “a alimentação não é da cidade” e muitos outros motivos.

Os nativos do gênero kuxiymaura associam práticas culturais relacionadas à alimentação, festas, danças e religião como fundamentais para entender o sentido de “música *kuximawara*”. Verbalizadas pelos interlocutores, todas essas categorias formam camadas de significados que são compreendidas a partir da perspectiva cultural dos povos indígenas do Alto Rio Negro.

Esses significados, a maioria das vezes, não são conceituais, mas são performatizados. Os músicos e o público do *kuximawara* do alto Rio Negro cultivam os conhecimentos para fazer a seleção das “músicas de antigamente”. E por meio dessa performatividade, que engloba comidas, bebidas, festas de santo, ritual, tradição “transformam” música popular em música *kuximawara*.

Assim como no show do Negão, a apresentação musical de Ary até *Ykuema* contava com vários participantes. O grupo de “tocadores” que se formou para ir à festa de santo em Iá-miri consistia em Ary cantando acompanhado de dois tecladistas. Tocaram teclado, Walmir Camico e Gleidson Araponga (indígenas baré). Também participou Pelé da Guitarra (Pira-tapuya). Com o objetivo de tocar até o amanhecer do dia, os tecladistas revezavam o controle do instrumento em intervalos médio de tempo de 2h30.

Destacou-se o uso da categoria “tocadores” para se referir aos músicos e cantores. Se tocava guitarra, teclado, cantava, ou operava o sistema de som, entre o público, “tocadores” representava o grupo responsável pela música. O chefe da comunidade estava sempre se referindo ao grupo musical por “tocadores” no seu discurso.

Para Ary conseguir formar o grupo dos “tocadores” foi preciso “caçar” tecladista pelas ruas de São Gabriel da Cachoeira. Com Ary, fomos andando a um armazém de construção, local de trabalho de um dos tecladistas. Em seguida andamos até uma casa no bairro Dabarú.

Era a casa de Walmir. Estavam com ele Gleidson, Denilson e outros colegas de Ary. Todos tocavam teclado. Juntos, eles estavam construindo a casa de alvenaria de Walmir. “Um *ajuri* para ajudar a levantar a casa dele”, explicou Ary, “ali quase todo mundo é músico, todos tocam teclado e sabem *kuximawara*. Mas para trabalhar é melhor o Walmir e o Gleidson, temos entrosamento, por isso chamei eles”, disse ele.

A cena *kuximawara* está conectada não apenas por um passado, uma paisagem, um espaço geográfico ancestral, mas principalmente um modo de vida comum. Na cidade, os indivíduos da cena também se relacionam “em comunidade” e nem sempre a relação estabelecida era a de “um comércio”. Às vezes é com a reciprocidade do serviço que se paga uma dívida. Entre os músicos do *kuximawara*, reproduzia-se “um *ajuri*”, como definiu Ary à reunião dos músicos para construir a casa de Walmir.

Walmir Camico tocava teclado para várias pessoas daquele grupo de músicos. Com isso acumulou certos favores. Com o tempo, pediu em troca ajuda para construir a sua casa. Organizou todo necessário, comprou comida e bebida e chamou “os parente”.

Essa busca com Ary demonstrou onde e como se relacionam os músicos envolvidos nas práticas que interessam à música *kuximawara*. os trabalhadores dos armazéns, os ajudantes, pedreiros, cabelereiros, trabalhadores do comércio, carregadores de estoque, vendedores de cocada etc. “São muitos músicos, quase em todo lugar tem um tecladista. Tem mais tecladista que gente”, brincava Charles A’k̄to, jovem compositor tukano, que vive em São Gabriel da Cachoeira.

A maioria dos “tocadores” que fazem parte do grupo sonoro *kuximawara* possui outra ocupação profissional. Apenas alguns se dedicam completamente à música. Encontram-se distribuídos em todas as classes sociais. Conheci o mais humilde

ajudante de pedreiro, assim como secretários e funcionários do poder público local, compartilhando sentidos e significados que articulam-se em um gênero musical local.

Para Blacking (2007), a musicalidade do ser humano está conectada aos diversos sistemas do pensamento, especialmente ao aprendizado. Ele afirma que a musicalidade antecede e fornece os elementos básicos para a formação de sistemas culturais. Por minha forma de cantar, dançar, em suma de me portar, Ary notava a minha presença no trabalho de campo. Ele sempre dizia: “todo mundo percebe que você não é da região. Um conterrâneo conhece um conterrâneo”.

Ary falou que era importante para a minha pesquisa escutar o CD de Sabazinho para entender mais sobre os “ritmos antigos”. Com esse repertório que era sempre requisitado pelos conterrâneos organizadores das festas locais, Sabá fez um disco especialmente para Dona Carminda. “só de *kuximawara* instrumental”. “Ele foi ‘pegar’ essas músicas láaaa atrás. Ele sabe de *kuximawara*”, ressaltou Ary. As sonoridades pesquisadas, assim como o repertório gravado por Sabazinho era muito apreciados pelos indígenas mais velhos: longos “solados” de teclado, como na música de Zé Cupido” (1931-2013).

Conversando com Ary e Dona Carminda, foi elencado alguns exemplos de profissionais da música de várias partes do Brasil que eram as principais influências do *kuximawara*. Recorrentes na narrativa dos músicos com quem tive a oportunidade de trabalhar, esses artistas atuaram principalmente entre 1950 e 1990 :

Influências da musica kuximawara²⁸				
Nº	Músicos e grupos	Data de Nascimento	Atuação	Localidade
01	Zé Cupido	18/12/1931- 28/07/2013	1950-1960	Quiririm – SP
02	Zé Bétio	02/01/1926 – 27/08/2018	1970 – 1980- 1990	Promissão
03	Zé Mamede	Sanfoneiro “fictício”. Personagem criado pelos produtores.	-----	-----
04	Texeira de Manaus	1944	1987 – LP Solista de Sax	Irاندوبا - AM
05	Populares de Igarapé-mirim	-----	1967-1980	Igarapé-miri - PA
06	Márcia Ferreira	1958	1980-1990	Belo Horizonte - MG
07	Mestre Curica	-----	-----	Belém - PA
08	Mário Gonçalves	-----	1982 – LP Guitarrando na Lambada	Igarapé-miri – PA

Hoje em dia nas festas de santo, a sonoridade de vários instrumentos consagrados por essa geração anterior de expoentes da música popular brasileira se fazia presente por meio do teclado eletrônico. Os principais instrumentos que registrei para a finalidade dos “solados” foram a sanfona (gaita de fole), o saxofone, a guitarra

²⁸ Informações obtidas por meio das pesquisas sobre a música popular paraense de Mesquita (2009); Cravero (2019), Lamen (2011) e do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, acesso em 17/03/2019, <http://dicionariompb.com.br>.

elétrica e a harmônica (gaita de boca). Essas eram as sonoridades mais usadas pelos músicos com quem trabalhei. Eles a consideravam “clássicas do *kuximawara*”.

Músicas instrumentais foram tocadas em todas as ocasiões que abordavam a música da região. Inspirados no sucesso da lambada e da guitarrada, artistas como Teixeira de Manaus e Juca do Sax são exemplos de saxofonistas amazonenses que se destacaram nesse repertório instrumental. Oseas da Guitarra e Magalhães da Guitarra também são expoentes desse cenário amazonense e estão entre as diversas inspirações para a música *kuximawara*. Ary aproveitava enquanto os tecladistas e guitarristas executavam algumas “clássicas” para descansar a voz. E participar do correrê “porque *kuximawara* é ritual, tradição”.

No primeiro final de semana de junho de 2016, fui com Ary à Festa do Glorioso Divino Espírito Santo que aconteceu “na Maria das Graças”, balneário localizado na orla do Rio Negro, bairro do Padre Cícero, São Gabriel da Cachoeira. Por volta de 16h, um taxi lotação de confiança de Ary nos levou ao local da festa. Ainda estava com poucas pessoas, mas muitas barracas já organizadas e prontas para vender bebidas e comidas “da cidade”.



Foto 21 – Festa do Divino Espírito Santo no Porto do Padre Cícero. “Fé e devoção em conjunto com o já tradicional *kuximawara*” conforme dizia o anúncio da festa na rádio.



Foto 22 – Início da festa. Aguardava-se a chegada da imagem do santo, que chegaria de barco proveniente da comunidade de Marabitanas

Enquanto adentrávamos, Ary me explicava que a festa da “Maria das Graças” era diferente das comunidades e sítios, já havia “virado comércio”, mas “mantinha as principais tradições”. Ao chegarmos encontramos Dona Carminda, ela disse que não poderia falar muito pois “estava indo ao santinho pedir um sinal”.

No decorrer do evento ela “recebeu o sinal” e avisou Ary para irmos a sua casa nos próximos dias. O sinal havia sido positivo, o santo aconselhou a nossa conversa. Após essa mediação com o santo, ela decidiu falar sobre o *kuximawara*. Desse modo, o uso da influência de uma relação entre humanos e santos é fundamental para entender como se criou a cena *kuximawara*.

As “principais tradições” começam antes mesmo da chegada do “Santo”. Segundo Ary e Carminda, o barco vem fazendo “esmolação”. Antes de chegar ao lugar da festa, ele para em vários sítios e comunidades do interior para pedir suprimentos, arrecadar fundos para a igreja e poder realizar a festa. Carminda me explicava que, “esse santinho que ficou aqui na Maria das Graças, que ficamos festejando, vem lá de Marabitana”. Uma conexão de fé ligava a comunidade em que nascera Carminda, o balneário vizinho, da Maria das Graças, e muitos outros habitantes de São Gabriel.

O barco “vem descendo” da comunidade de Marabitana, distrito de Cucuí. A comunidade fica na Terra Indígena Cué-Cué/Marabitanas. O “barco-motor” traz a imagem do santo. A religiosidade conecta assim várias comunidades e sítios entre as Terras Indígenas Alto Rio Negro, Cué-Cué/Marabitanas e a cidade de São Gabriel da Cachoeira.

Conforme Carminda “É tradição o santinho chegar às 16h”. Mesmo com a chuva, todos os presentes para a “chegada do Santo” esperavam ansiosos. Senhoras, senhores, mulheres com bebês de colo, jovens, crianças, procuravam o barco no

horizonte. Um grande público esperava encontrar o primeiro sinal do Santo. Permaneciam voltados para o rio, olhando atentamente para o horizonte. Seguravam guarda-chuvas com cores fortes, alguns roxo e outros laranja. Estavam combinando com as fitas coloridas que enfeitavam as bandeiras. Tudo isso parecia compor um cenário orquestrado, onde todo “horário, todas as cores, danças, músicas e religião” eram “tradicionais da região”.

Nessa espera, algumas pessoas empunhavam velas acesas. As velas derretiam e a cera quente se acumulava sobre a mão. Caminhando entre os outros que esperavam o santo, pareciam querer exibir seu ato de fé. O barco estava enfeitado com fitas coloridas. Assim que foi visto ao longe por alguém, logo todos comentavam sobre a sua localização. Ary me explicou que “o *kuximawara*” é a última etapa depois dessa “chegada do Santo”.

Quando o barco foi avistado pelo público da festa, a quantidade de fogos de artifício aumentou. O barco precisou fazer uma manobra arriscada para encostar na margem e ter acesso à escada do balneário da Maria das Graças. A imagem da festa em conjunto com as correntezas, a velocidade e o volume de água das cachoeiras faziam a manobra do experiente capitão do barco uma cena do filme *Fritzcarraldo* (Herzog, 1982).

Este início foi marcado pelo som dos fogos de artifício e das fitas coloridas que anunciavam a chegada do Divino. Doze fortes rojões estouravam no ar assustando quem estivesse desatento. Mas sua real finalidade era avisar aos vizinhos que moravam “mais pra dentro”, mais “no interior”, em sítios e comunidades menores que “tudo ocorreu bem, o santo chegou e a festa mais tarde vai até de manhã”.

A tripulação do barco, composta por indígenas com cabelos brancos e jovens estava uniformizada com uma camisa branca. A camisa continha a inscrição “Glorioso Espírito Santo” sobre a imagem de uma pomba branca. A tripulação entregou a imagem do santo para ser levado ao altar que estava preparado para ele. Por volta de 1000 pessoas acompanhavam tudo atentamente.

Enquanto seguiam lentamente até o local, levavam a imagem envolta em muitas fitas coloridas. Cantavam uma letra em latim, “tradicional das festas de santo da região”, Ary me explicava. O único instrumento que acompanhava o louvor era um tambor grave que era tocado por um senhor que conseguia trazer um ar solene ao “louvor tradicional”.



Foto 23 Festa do Divino em São Gabriel na Orla do Padre Cícero

Depois da liturgia adequada para receber o Santo, deu-se o “levantamento do mastro”. Um pequeno grupo de homens encaixavam os troncos verticalmente em buracos no chão que foram cavados horas antes. Em conjunto, eles erguiam os pesados troncos para encaixarem nos buracos e assim, poder fixa-los no chão. Os mastros seriam derrubados no final da festa.

Os troncos estavam enfeitados com frutas, como coco, banana e cana de açúcar. O mastro tinha o formato de uma seta apontada para cima. Havia um triângulo feito de cana-de-açúcar ficava fixado na extremidade superior do tronco. Esse formato se repetiu em outras festas de santo. A base do tronco ficava enterrada por volta de 01 metro. Os mastros foram erguidos na frente do salão, onde mais tarde haveria a festa, alguns músicos já testavam o sistema de som.

Essa sucessão de eventos configurava elementos básicos da abertura da festa de santo. Ary me mostrava e destacava o que para ele era fundamental para entender a música *kuximawara*. Pensada como “tradicional da região”, a música *kuximawara* surgiu como parte do ritual da festa que é feita para homenagear, alegrar o Santo. Conforme os interlocutores, a “música *kuximawara* é ritual, é tradição” no sentido de fazer parte da liturgia católica local.

Conforme Maia Figueiredo (2009, p. 250), Lizardo (2016) e diversos outros autores que se dedicaram ao assunto, o catolicismo entre os indígenas da Amazônia

mantém as práticas ameríndias que se relaciona com o “universo da pajelança e do xamanismo, no qual se destaca a existência de criaturas ou seres sobrenaturais” (MAIA FIGUEIREDO, 2009). Conforme explica Lizardo (2016), é nas festas de santo que os “benzedores” baré fazem sua reunião anual. Nessas ocasiões se troca “benzimentos” e práticas que fazem a mediação das relações entre os homens e os não-humanos. Os “benzimentos” são fórmulas de pajelança que buscam curar doenças causadas por algum ser sobrenatural, combater feitiçarias ou curar quem for “panema”.

Esse aspecto regional do catolicismo praticado entre os indígenas no Alto Rio Negro não é novidade. Toda prática do cristianismo ao redor do mundo é uma versão da “liturgia oficial”. Muitas delas também assimilam as práticas religiosas locais, originando o que Galvão (1955, p. 188) chama de “catolicismo popular”.

O processo cultural que transforma a música popular em música *kuximawara* possui semelhanças com o que faz a reza em latim se transformar em “tradicional da região”. A cultura local fundamenta as respostas performativas a esses movimentos globais, como o catolicismo e a música popular. Adapta-se às mudanças ao mesmo tempo que garante algumas continuidades culturais. É nesse sentido que interpreto a afirmação de Galvão (1955) a respeito do catolicismo nas comunidades da Amazônia indígena ter um pano de fundo de “pajelança”.

Nesse contexto, o entendimento indígena sobre o mundo é o que articula a prática do catolicismo. Do mesmo modo como regula a audição da música popular. Para Dona Carmina e Ary essas práticas eram pensadas como “um ritual, faziam parte de uma tradição”. A festa de santo combinava religião e música, conforme uma “tradição muito antiga do tempo dos nossos avós”.

Esses aspectos iniciais que Ary fez questão de me apontar formavam as bases para compreender a música *kuximawara* de São Gabriel. No próximo capítulo, dedico-me especialmente à descrição das práticas da festa de santo que envolvem a música *kuximawara*. Abordo mais especificamente como a prática da música *kuxiymaura* faz a mediação com o santo, seu principal papel na festa.

Nas semanas em que gravamos o CD de Ary, ele me convidou para ir de manhã na sua casa. Ele queria me passar alguns arquivos e informações sobre a música *kuxiymaura* que ele tinha em seu computador. Mas queria especialmente falar sobre como imaginava a capa do seu CD. Das ideias iniciais, o destaque fica pela sugestão de uma paisagem ao amanhecer com a “Bela Adormecida” ao fundo.

A “Bela Adormecida” é resultado da sobreposição de várias montanhas que se elevam no horizonte de São Gabriel da Cachoeira. É muito característico da região. É um ponto de referência para a população local. Ary nasceu em uma comunidade aos pés da serra de *Curicuriary*, nome nheengatu para a montanha. Essa montanha representa significados profundos para os habitantes indígenas de São Gabriel²⁹. Ela marca a paisagem com um referencial geográfico que une um povo ao seu território, mas também marcava a narrativa local sobre “seres sobrenaturais” (GALVÃO, 1955, p. 249).

Ary gostaria que a Serra do *Curicuriary* se destacasse na capa do seu CD. Desse modo, buscava ressaltar os profundos sentimentos que unem seus “conterrâneos” a partir do que representa a montanha. Com a serra do Cabary, projetam-se categorias compartilhadas pelos “tocadores e público do *kuximawara*”: como “as comunidades”, “o interior”, “a vida no sítio”, mas também as “histórias e as lendas”.

Em 2008 Ary gravou seu primeiro CD com Leonilson Vilas. “Nessa mesma sala nós gravamos, o aqui é o Estúdio Pirata”, ele disse apontando para o chão bem limpo de sua casa de madeira. Em um canto da sala de Ary estavam grandes caixas de som, um amplificador e seu laptop. Logo mais à frente uma mesa com duas cadeira onde conversamos. Nesse dia ele me mostrou todos os seus CDs já gravados.



Foto 24 - Capa CD Forrozão até *Ykuema* - *Kuximawara*

²⁹ Para melhor conhecimento dessas histórias, conferir tópico “4.2.2 – Juscelino Tukano explica sua visão de mundo ao som do *kuximawara*”, em que transcrevo a narrativa de Juscelino sobre o surgimento da Serra do *Curicuriary*.

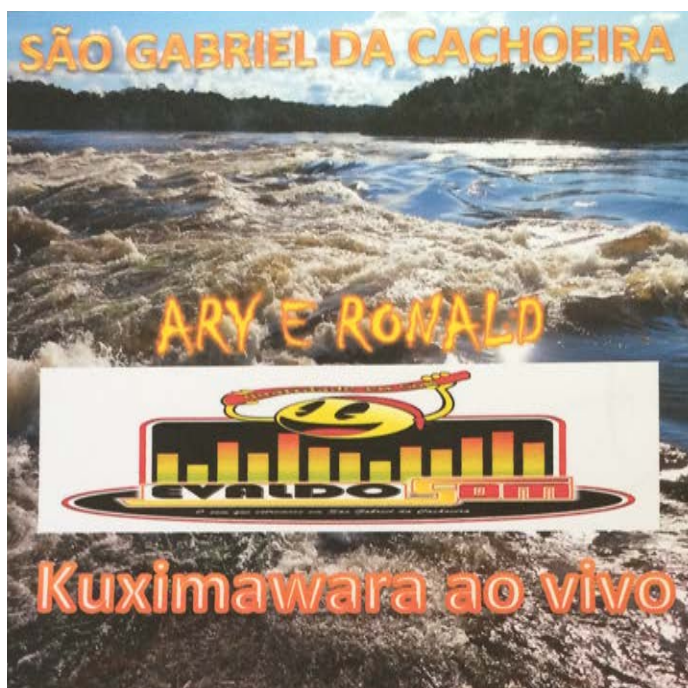


Foto 25 - Capa CD Ary e Ronald - *Kuximawara* ao vivo



Foto 26 - Capa CD Forrozão até *Ykuema* - Pássaro Mensageiro



Foto 27 - Capa CD Forrozão até *Ykuema* - É tempo de dançar

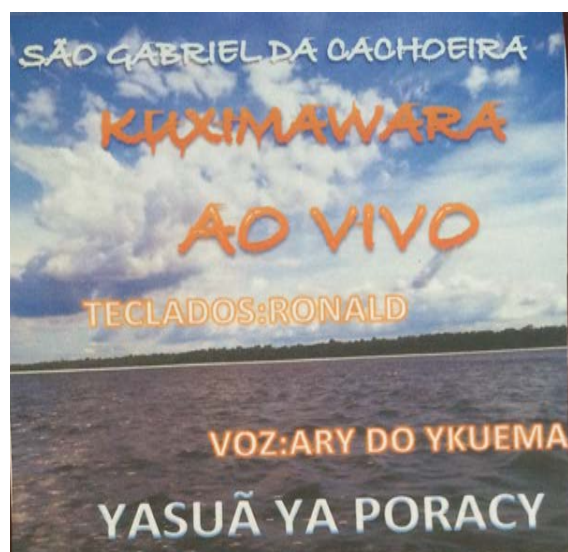


Foto 28 - Capa Cd Ary e Ronald - *Kuximawara* ao vivo - Yasuã ya poracy



Foto 29 - Capa CD Forrozão até *Ykuema* - Caboclo do Rio Negro



Foto 30 - Contra capa CD Ary e Ronald - Studio Pirata Gravações



Foto 31 - Contra capa CD Forrozão até Ykuema - Studio Pirata Gravações



Foto 32 - Capa Cd Ary do Ykuema - Caboclo do Rio Negro – Kuximawara

Enquanto eu olhava as capas e nomes de suas músicas, Ary sentou no chão em frente ao amplificador para me mostrar o conteúdo dos seus CDs. Com uma mão no laptop para escolher a música a ser executada e a outra no controle do volume do amplificador, ele ia colocando e apresentando cada uma de suas músicas. Antes de iniciar, fez a seguinte ressalva: “Como as primeiras coisas que o cara grava são ruins, não leva a mal, vamo lá”.



Foto 33 – Ary até Ykuema trabalhando em suas produções musicais.

A mão que estava no volume do aparelho abaixava sempre quando seu vocal iniciava. Controlando o volume, ele queria suavizar as desafinações e inseguranças de sua voz. Não se sentia muito satisfeito com os primeiros trabalhos gravados.

Depois colocou o segundo CD, “esse é só de carimbó, teve uma ótima resposta nas comunidades”. Depois o terceiro, “em maio de 2010 fiz uma mistura de carimbó com lambada”. Neste trabalho foi Gleidson Araponga que gravou o teclado, o jovem baré que viajou com Ary para tocar na festa santo na comunidade de Iá-Miri. Enquanto Ary apresentava sua obra pacientemente para mim, seus filhos crianças de 05 a 06 anos, que estavam no quarto ao lado, observavam tudo atentamente.

Ary possuía uma vasta produção independente. Já havia gravado vários CDs. “Pirata Produções” era como chamava seu trabalho produtivo. Na sala de sua casa, ele gravava em parceria com os tecladistas. Tudo no computador, teclado e microfone.

Assim como Ary, a cena dos músicos populares de São Gabriel produz seu próprio material fonográfico. A facilidade de acesso a computadores e softwares de gravação permite aos músicos de São Gabriel gravarem suas composições e suas interpretações de clássicos dos mais diversos gêneros da indústria fonográfica. Mais do que isso, não só permite a gravação, mas a distribuição desse material pelo vasto território do município.

Negão dos Teclados, Ary até *Ykuema* e Deusita Rodrigues sempre salientavam a demanda por música nas festas “do interior”, das comunidades e sítios da região. Deusita apresenta um programa na Rádio Municipal de São Gabriel da Cachoeira chamado *Boa Noite Rio Negro*, que é transmitido para todo município por meio das “ondas tropicais”. Às 19h ela leva aos ouvintes muitos recados e *kuximawara*. Esse programa é escutado nas mais remotas localidades do interior. Deusita constatava isso, pois para esses lugares, muitos recados são enviados por meio do programa.

Durante as conversas com Negão dos Teclados, ele explicou que também fazia suas produções dessa maneira. Por esse motivo achava um pouco descabido quando os projetos sobre música que se realizaram na região propunham ao músico local gravar suas músicas em troca da matriz da gravação. Ora, todos sabiam gravar na cidade, quase todo tecladista conhecia alguém que tinha computador e um programa de gravação.

Os músicos gravavam CD, assim como suas apresentações ao vivo. Essas gravações eram escutadas diariamente no DNA Bar e no Balneário da Carminda, por exemplo. Negão acabara de gravar seu DVD “Ao vivo, 25 anos de carreira”. Ele havia enviando 100 cópias para Pari-Cachoeira, comunidade que faz parte da região conhecida como Triângulo Tukano.

Tive acesso a várias gravações de festas inteiras. Essas gravações eram reproduzidas em vários lugares de São Gabriel. Áudios longos de mais de três horas que eram gravados pelos técnicos de som que trabalhavam nas festas. Eram distribuídas pelos celulares e pen-drive por um vasto território rapidamente. Em algumas comunidades sem nenhum sinal de celular, sempre era abordado por indígenas com celulares prontos, perguntando-me se eu tinha músicas minhas para “passar por bluetooth”. Ary, Negão, Jack, Araponga, Walmir, Deusita e muitos outros músicos e

cantores da cena de São Gabriel eram conhecidos por meio dessa rede de distribuição. Ela era formada pela distribuição das músicas em material digital e pelo sinal de rádio AM.

Desse modo, a transmissão desse material atinge aos mais antenados às mídias digitais, assim como aos ouvintes da rádio AM. Com essa tecnologia disponível para transmissão e produção da música local, ocorre “uma alteração da maneira como definimos as fronteiras e os gêneros musicais, assim também o *sensorium* mesmo de percepção do sonoro” (OCHOA, 2003, p. 24.). De fato, desde o início da indústria fonográfica essas tecnologias influenciaram a alteração do *sensorium* mundial ao retirar a música de seu contexto para ser reproduzida em outro. A portabilidade e massificação da música popular altera profundamente “a relação entre lugar, música e memória” (OCHOA, 2003, p. 24). Essas categorias de “lugar, música e memória” se tornam insuficientes como “âmbito que define, a priori, o sonoro local”.

Trata-se do que Feld definiu com o “esquizofonia”: a “total portabilidade, transportabilidade e transmutabilidade de qualquer e todos os ambientes sonoros”. É a “ruptura entre o som original e sua reprodução eletroacústica” (FELD, 1995, p. 97). Em suma, a utilização dos sons fora do seu contexto. Se por um lado, essas tecnologias alteram o *sensorium*, por outro as tecnologias e conhecimentos indígenas forjaram o *sensorium* que resiste há anos de investida colonial.

Esses “processos de globalização musical” que permitem aos compositores do kuxiymaura gravar, editar, mixar, enfim, produzir seu próprio CD a partir da tecnologia digital hoje disponível também torna possível o processo de indigenização da música popular. Como afirma Ochoa (2003, p. 20): “O desenvolvimento tecnológico tem feito possível a circulação gravada de músicas, a nível cada vez mais significativo, por fora do âmbito industrial”. A partir dessas produções locais foi possível perceber como se estabelece a relação entre a música popular, o kuxiymaura, a cultura indígena, a festa de santo, as comunidades e todo contexto “tradicional da região do Alto Rio Negro”. Produzindo com ferramentas digitais, esses músicos de São Gabriel “colocaram a música *kuximawara* no mundo”, como disse Dona Carminda.

Ary é um grande entusiasta desse processo produtivo. Ele não apenas faz *kuximawara* “ao vivo”, mas gravou bastante. Andava sempre com suas gravações no celular. Impresso na capa dos seus CDs, destacava-se o uso de palavras em nheengatu, como por exemplo “até *Ykuema*”, “*kuximawara* ao vivo”, “*yasuã ya poracy*”. Como

baré, ele utiliza os “processos de globalização musical” para mediar a transmissão de elementos que considera fundamentais para a cultura da região, marcado pelo traço bilíngue português-nheengatu entre os baré.

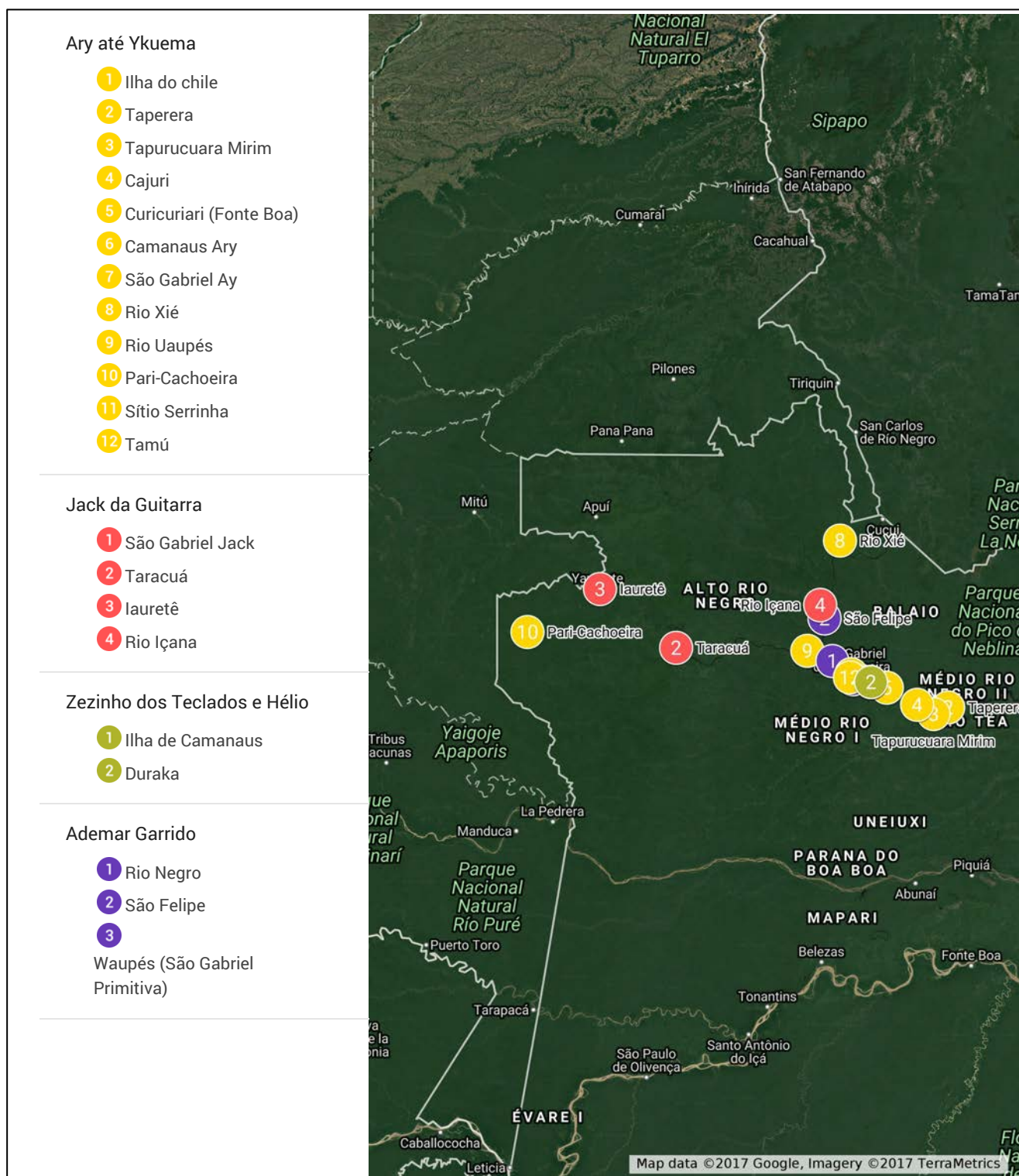
Ary gravou 14 músicas de sua autoria. Intitulado *Caboclo do Rio Negro*, o processo de produção do seu CD durou algumas semanas. Após definir o seu repertório e ensaiar com Ronald, tecladista com quem tinha bastante entrosamento, preparamos uma sessão de gravação pela parte da manhã no Kuka’s Bar, onde o irmão de Ary, Nivaldo, trabalhava.

Nivaldo trabalhava como técnico de som no Kuka’s Bar. Ele também alugava equipamentos de som para as festas do interior. Como técnico de som, ele era o responsável por muitas gravações de música “ao vivo” que circulavam por São Gabriel. O seu nome estava em muitas Mp3 que me foram passadas em campo.

Juntos, os irmãos Ary e Nivaldo prestavam serviços como aluguel de som e shows. Cada um tinha o seu próprio equipamento de som. Chamavam o sistema de som de “kit”. O “kit” continha mesa de som, caixa de som, amplificadores, microfones e o laptop para tocar “música mecânica”. Abordo o conceito de música mecânica no próximo capítulo, especialmente voltado à festa de santo.

As músicas de Ary seguem a fórmula rítmica geral do *kuximawara*. Ronald era um exímio tecladista que tocava “de ouvido”. Conseguia reproduzir com perfeição no teclado qualquer música que ouvisse. Na gravação ele permaneceu a maior parte do tempo em silêncio, a comunicação com Ary se dava por gestos e olhares. Os ensaios fizeram essa sessão de gravação muito prática. Ary e Ronald terminaram de gravar o CD rapidamente.

Em anexo, é possível ver todas as letras das músicas. Chamo atenção para as categorias em nheengatu: *marupiara*, *panema*, *semu*, *caxiri*, *kuxiymaura* e até *ykuema*. Também chamo atenção para a citação verbal de 16 localidades, entre sítios, comunidades e a cidade de São Gabriel. Primeiramente Abordarei cada uma das categorias em nheengatu de modo a contextualizar o leitor as práticas e crenças indígenas de uso corrente na cena de música *kuximawara*. A seguir, um mapa com as localidades destacadas pelos compositores, entre eles Ary:



Mapa 8 – Localidades citadas nas gravações da música Kuximawara

Esse mapa descreve uma cartografia da memória que a produção musical de Ary e seus pares alimenta, evidenciando as relações entre música e lugar que são privilegiadas pelos compositores. Conforme Turino (2010), a música ativa e atualiza essa relação, conforme os significados são criados e sustentados entre determinado grupo de pessoas. O conjunto dessas músicas tece relações entre os habitantes dessas localidades e Ary, seja por meio das relações familiares, profissionais ou por meio da devoção aos santos. É um exemplo de como o coletivo de músicos do *kuximawara* expressava sua relação com o território e com a paisagem de São Gabriel da Cachoeira.

Nas letras de Ary, destacavam-se as características que foram elencadas por Negão e Pedro Paulo no primeiro encontro em que estive reunido com músicos do *kuximawara* sobre as festas do interior. Carne moqueada, defumada com a técnica indígena, como peixe, porco do mato e paca e toda tradição das festas de santo do interior estavam expressas nas letras.

“Caboclo do Rio Negro”, a primeira música gravada, foi a que deu nome ao disco. Nela ele sintetiza um pouco do modo de vida das famílias indígenas que vivem na orla de São Gabriel da Cachoeira. A relação com o Rio Negro se apresenta marcada com os peixes, a pesca, sair com a “patroa” para “fachear” à noite. Um modo de vida que tira parte do sustento da família com a pesca de canoa.

Caboclo do Rio Negro – (Ary Até Ykuema)

Eu sou caboclo nascido no rio negro
 E me orgulho de ser aqui do beiradão
 Feliz eu vivo, caço e pesco de canoa
 Eu e a patroa vou sair pra fachear
 Tem aracu, surubim pra moquear
 Tucunaré, piraíba e jacundá
 Tem caititu, paca e tamanduá
 Se você não acredita vai lá ver no muquentá
Marupiara como eu não há
 Só tem curumim *panema* pescador de ianujá

Entre os curumins, que em *nheengatu* significa “meninos”, Ary se define como *marupiara* em oposição aos *panema*. *Marupiara* é uma palavra definida por Ademar Garrido como “homem de boa ventura”. Ary dizia que *marupiara* seria “um cara de

sorte”. Já a pessoa panema seria “azarada”. Explicou a relação entre o homem *marupiara* e o *panema* a partir de algumas práticas de pescaria. Ele disse que quem pescava “peixe da noite”, por exemplo, costuma ser preguiçoso e ser panema. Disse: “Vai lá a tarde, prepara a isca e deixa a noite toda. Só recolhe os peixes de manhã. Então esse peixe pode deixar azarado por conta da preguiça, quase não tem trabalho”. Diferente da pessoa “marupiara”, que pesca vários tipos de peixes, sai a noite para “fachear, caçar” e apresenta bons resultados.

Essas noções de pessoa eram muito utilizadas no dia-a-dia da cidade de São Gabriel. A ideia de panema e marupiara podem ter esse significado mais corriqueiro de pessoa com sorte ou azar, mas também aponta para as práticas relacionadas à “ação de sobrenaturais malignos” (GALVÃO, 1955, p. 188). Panema é aquele indivíduo que está assolado por desgraças pessoais. É por meio de “benzimentos”, “pajelança” e promessas para o santo que se pode regular a ação sobrenatural e curar a vítima de ser “panema”.

Essa crença na “influência sobrenatural” manifesta-se em palavras como marupiara e panema, mas também é ritualizada na festa de santo. Nesse contexto, assim com se pode livrar o indivíduo de estar panema por meio de benzimentos, as festas de santo “supre o caboclo de meios para atingir o bem estar geral, boas colheitas, boa saúde e a segurança da coletividade e do indivíduo” (Galvão 1955, p. 188). Certa vez, Ademar Garrido perguntou se eu estava panema pois não conseguia ligar as caixas de som.

Então, o que destacavam vários interlocutores sobre a “perda dos alimentos tradicionais” nas festas de santo de hoje em dia, também traz à tona as ideias atreladas à pessoa marupiara. Na cidade, os valores de uma pessoa marupiara estavam sendo substituídos por quem “tinha mais dinheiro para comprar frango congelado no supermercado e cerveja em cala”. Concluía Pedro Paulo: “isso altera tudo”. Na prática, essas exigências sobre os alimentos também valorizam os pescadores e caçadores das comunidades indígenas, suas práticas e seus conhecimentos sobre a vida na floresta.

Além de fornecer essa “cartografia da memória”, a música kuxiymaura de Ary fornece uma rede de fé e devoção entre vários parentes, comunidades e seus santos. Entre as 14 músicas de Ary, foram citados três santos: São Gabriel, Santo Alberto e São Sebastião. Na música “Balanço da Serrinha” ele cita uma rede de 05 sítios e comunidades da região do sítio Serrinha: Taperera, Cajuri, Tapuru-cuara, Camanaus, Mêrces. Homenageia “Dona Ivete e Seu Maneo”, os anfitriões na Serrinha que

contrataram seu serviço e encomendaram a música. A festa que eles fizeram foi para São Sebastião, o mesmo santo de devoção de Ary: “ele é muito milagroso, sou devoto de paixão”.

Uma música muito conhecida de Ary em São Gabriel era o “Forró do Lejé”. Enquanto gravávamos ele me disse que havia feito essa música para seu sogro. Conhecido como “Seu Lejé”, o pai de sua esposa era bastante famoso na cidade por conta de seus conhecimentos sobre música e cultura baré. “Ele era referência e já havia trabalhado com muito kariwa pesquisador, do mesmo jeito que você”, disse-me Ary. De fato, ele é citado no trabalho de pesquisa de alguns especialistas, como por exemplo Barros (2009, p. 139).

A música “Seu Lejé” diz:

Forró do Lejé – Ary até *Ykuema*

Eu conheço um senhor que nasceu lá no Xié
Ele é muito famoso o seu nome é Lejé
Ele gosta de rezar, gosta de arrastar o pé
Dono aqui do Santo Antônio

Seu Lejé, Seu Lejé
Ele veio do Xié
Seu Lejé, Seu Lejé
Foi ele quem fundou o Xibé

“A gente não gosta muito de quando o Ary grava essa música”, me disse certa vez Socorro, também parente de Seu Lejé, enquanto íamos de carro até o porto de Camanaus para chegar à comunidade de Duraka. Ary me disse que ele havia sido mal interpretado, a ideia era prestar uma homenagem ao “dono do clube do Santo Antônio”. Disse-me que algumas pessoas pensavam que seu intuito era o de rebaixar Lejé por meio do seu local de nascimento. Pois o rio Xié não é território tradicional baré, mas sim werekena como afirma Maia Figueiredo:

Como pude constatar em duas viagens que fiz para o rio Xié (afluente do alto rio Negro), os werekena, habitantes tradicionais desse rio, contam hoje com poucos falantes de sua língua materna (o werekena), embora todos dominem o nheengatu e a maioria fale ou compreenda bem o português. (2015, p. 63)

“Xibé” é como se chama coloquialmente o clube Santo Antônio que fica localizado no bairro da Praia. Foi Seu Lejé que fundou o clube do bairro. Segundo Liliam Barros ele foi o “criador” da festa de Santo Antônio ainda 1975 (2009, p. 20). No contexto do bairro da praia, práticas indígenas e santos católicos conviviam cotidianamente.



Foto 34 - Clube Santo Antônio - Bairro da Praia



Foto 35 - Atividade de gravação dentro do Clube Santo Antônio

O significado principal de “xibé” aponta para uma costume muito comum entre os indígenas: uma bebida refrescante feita de água com farinha. O xibé se encontra em antigos relatos de viajantes. Koch-Grünberg relata seu uso nas longas viagens de barco que empreendeu na região para manter-se com energia e conseguir enfrentar as cachoeiras. Tomávamos muito xibé feito com água estupidamente gelada nos ensaios.

Essa prática esteve presentes em muitas ocasiões de ensaio entre os músicos em São Gabriel. Em uma cuia, Brazão dos Teclados misturava água gelada e farinha, em uma proporção muito maior de água. Tomava e depois passava a cuia para o próximo. Esse “isotônico indígena” hidratava e saciava momentaneamente a fome.

De uma maneira geral, entre as letras de Ary ressaltam-se os elementos “festa”, “bebida” e “dança”. Esses termos aparecem mais de 30 vezes entre as 14 composições gravadas para seu CD. Fartura de bebida e dança soam como uma forma de valorizar as festas, as pessoas e as comunidades as quais as músicas se referem. Essa característica de suas letras reverberava a ideia sempre recorrente nas conversas sobre as festas da comunidades e sítios do interior.

Nesse sentido, as letras de Ary e as conversas sobre música *kuximawara* com os demais interlocutores demonstravam uma certa competição entre as comunidades e sítios no quesito “melhor festa”. Isso envolvia a fartura de bebida alcoólica e a participação da comunidade na dança. Conversando sobre as festas da região, Juscelino

Tukano certa vez me disse algo sobre o povo de Pari-Cachoeira: “lá sim é terra de povo que gosta de dançar, lá todo mundo dança, só acaba quando acaba a bebida” (Trabalho de campo, junho 2016). Ele falava isso no intuito de valorizar o lugar em que tinha nascido.

Conforme Oliveira (2015, p. 10), “a música popular surge como uma prática musical voltada para um fim específico: dançar”. No contexto indígena do Alto Rio Negro, a dança e a bebida sempre foram elementos centrais nas cosmologias do Noroeste Amazônico. De acordo com as narrativas “sobre o começo do mundo” do povo baniwa, os cantos, a dança e a música cerimonial foram ensinados pelo “Homen-Mandioca” (divindade). Executado da maneira correta, “são para pedir bebidas [ao Homem-Mandioca]” (HILL, 2009, p. 84).

Ideias musicais que se ligam às narrativas míticas dos baniwa, tukano e baré circulam entre a população do Noroeste Amazônico há pelo menos 5 mil anos (Descola, 1992). Essas ideias resistem desde o período colonial com ajuda dos especialistas nesses conhecimentos, chamados na literatura genericamente por pajé/xamã. Esse sistema de conhecimento indígena sobre música, festa e dança incorporou várias práticas da música popular. Como afirma Hill (2014), as mudanças demonstram:

como os povos indígenas estão contruindo formas culturalmente próprias de transformação, improvisação e criatividade, unindo essas forças dinâmicas e processos mais estabilizantes de construção de continuidade, comunidade e persistência por muitas gerações. (HILL, 2014, p. 38)

Desse modo, as continuidades que são desveladas pela etnografia da música kuximawara mostra que, além das ideias, resistem desde muito tempo as práticas da música indígena. O que se vê em campo, assim como o que se lê entre os cronistas mais antigos também está presente nas narrativas míticas de origem do mundo. Como destacado nesse trabalho, uma delas é dançar até de manhã como forma de relação da comunidade com o santo católico, assim como os waimahsã³⁰. Outras práticas que assimilam o consumo ritual de bebida, uma festa animada, a oferta dos alimentos compõe esse quadro de continuidades que sustentam a tese de que a música kuximawara é um ambiente propício para a cultura indígena.

³⁰ Espíritos da floresta/guardiões do espaço. Será abordado no Capítulo 4, entre músicos tukano.

4.1.2 *Kuximawara*: quem sabe faz ao vivo

O objetivo desse tópico é explorar alguns pontos da produção musical de Ary até *Ykuema* na sua performatividade, pensando o que a sua música faz socialmente. No próximo capítulo desenvolvo especificamente a descrição da festa de santo em que acompanhei o cantor e seu grupo em uma viagem ao “interior”, na comunidade de Iá-miri, terra indígena do Balaio. Foco agora em eventos que ocorreram durante as gravações, ensaios e shows de Ary na cidade de São Gabriel.

Ary era uma pessoa tranquila e discreta. Lembro dele andando pela cidade usando boné, blusa regata, bermuda “tectel” e sandália “havaianas”. Assim estava nos ensaios e ocasiões informais. Quando subia no palco, calçava tênis e vestia calça jeans e camisa. Movimentava-se de um lado para o outro do palco segurando o microfone sem fio com a mão direita.

Em uma de suas apresentações “de *kuximawara* ao vivo” no Galpão do Forró, Ary até *Ykuema* ao terminar uma música falava no microfone: “não solta não”. Isso era um sinal para o tecladista não deixar a música parar, ao mesmo tempo que avisava a quem estivesse dançando no salão para não largar seu par. A performance de Ary era formada de sequências musicais previamente ensaiadas com os músicos. Para não deixar “esfriar” o público, as longas sequências de antigos sucessos garantiam a movimentação no salão. Na performance “ao vivo”, as músicas não funcionavam sozinhas, mas sim em blocos.

Em alguns momentos, de maneira comedida, requebrava o movimento característico do *kuximawara* enquanto falava “quem sabe faz ao vivo”. Após passar o microfone para a mão esquerda, com seu braço e dedo indicador da mão direita, apontava para o público e depois batia lentamente com a mão fechada no lado, enquanto emitia uma expressão de intimidade. Durante suas apresentações sempre mencionava o nome dos músicos que o acompanhava: “Hoje tem Negão nos teclados, Nertan na percussão, Pelé na guitarra, nosso amigo Agenor registrando tudo aí com vocês”. Mencionava o nome de diversas outras pessoas do público com quem convivia.

Como afirma Frith (1998, p. 205-206), performance define um processo social ou comunicativo, requer uma audiência e por isso depende da interpretação. Performance é uma “forma retórica” de gestos por meio de movimentos e sinais corporais. Essa performance “depende de uma audiência que possa interpretar esses sinais por meio de sua própria experiência, que entenda intuitivamente (sem teorizar)”;

uma audiência que também performatiza ao escutar. Para esse autor, isso tudo está relacionado à “performance da vida cotidiana”.

Era o que Ary intuitivamente me dizia sobre “um conterrâneo conhece um conterrâneo”. Há uma “forma regulada de comportamento social” (FRITH, 1998, p. 207) que é reconhecida entre os gabrielenses. Nesse ambiente da música *kuximawara* ao vivo de Ary até *Ykuema*, valores comunitários só podem ser entendidos como estética musical em ação (FRITH, 1998, p. 275), ou seja, sua “apreensão em termos verbais se torna difícil” (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Os movimentos do cantor e do público acionavam “a verdadeira música da região”, relacionando o que era compreendido entre os integrantes da cena *kuximawara*.

Certa vez em um evento de Antropologia da Universidade Federal de Roraima, perguntaram-me se eu conseguia identificar as influências musicais do “forró de maloca”, tocado nas manifestações culturais das comunidades indígenas de Roraima. A pergunta surgiu após um vídeo que apresentei sobre a música *kuximawara* de São Gabriel da Cachoeira. Essa forma de descrever as festas indígenas de Roraima traz à tona, nesse contexto da música popular indígena no norte do Brasil, a influência do forró. A performance ao vivo de Ary, juntamente com a de seu público, expressava valores comunitários por meio da forma como interpretava “o forró”. Dona Carmina levantou a questão quando falou a respeito da música de seus antepassados em Marabitanas. Ela disse que o avô de Ary tocava sanfona de oito baixos e que ver o Ary “era o mesmo que estar vendo ele”.

Ary, Dona Carmina e Negão disseram que era muito difícil falar sobre o *kuximawara*. Foi me convidando para vivenciar uma festa de santo no interior que Ary encontrou meios de me fornecer a melhor explicação. Nesse sentido corporal e performativo (FRITH, 1998, p. 275) que leva em consideração dimensões carnaais, cinestésicas da música, o *kuximawara*, assim como muitos outros termos da música popular, é um termo difícil de verbalizar e explicar, pois sua formulação racional exclui algo fundamental para o seu significado: a experiência.

Em suas apresentações ao vivo, Ary interpretava, além de suas composições, “vários clássicos do *kuximawara*”. Privilegiava um repertório de sucessos antigos. Por exemplo, quando fez a participação no show de lançamento do DVD de 25 anos de carreira do Negão dos Teclados cantou uma música do grupo Carrapicho chamada “Será Sagrado”. Essa música tinha “tudo a ver coma região”. Antes de começar a cantar

a música, enquanto Negão tocava o “solo” no teclado, ele convidou todo público a “viajar no tempo”.

No ensaio, definiam-se as músicas das “sequências”. Ary levou anotado em um pequeno caderno o repertório que iria propor para sua participação no show. Ele mostrou para Negão, que rapidamente “pegou o solo” das músicas. “Pegar o solo” significava, de maneira geral, lembrar e definir as partes de cada música: introdução, primeira parte, refrão, segunda parte etc. Não se tratava apenas de “pegar o solo”, mas de “tirar” a música. É muito comum entre músicos populares, “tirar/pegar a música” significa interpretar uma música a partir da memória auditiva. Esse método instintivo também é conhecido como “tocar de ouvido”. Negão desenvolvia todas essas funções com muita praticidade, cabendo a Ary se concentrar em cantar.

No ensaio, os tocadores tinham a liberdade de interromper a música a qualquer momento para definir e corrigir alguns detalhes. Na performance ao vivo isso não acontecia, as “sequências” eram tocadas sem interrupções. “Independente do que acontecesse era para seguir em frente”, disse Negão, no “palco tudo valia”.

Negão explicava ao seu modo uma definição semelhante a que Frith atribui a performance “ao vivo”. Para Frith (1998, p. 207), na performance ao vivo “pensar e fazer são simultâneos”. Quando os músicos estavam no palco interpretando uma música, a performance “dos tocadores”, assim como do público, seguiam regras sociais de comportamento. Por outro lado, estavam abertas possibilidades para uma “ação espontânea”, um movimento que fugisse às prescrições de comportamento. Em um enquadramento público, tudo estava sendo observado.

Nesse sentido, Bauman (1970) e Frith (1998) sugerem uma abordagem da performance em que o cotidiano social e o performatizado no palco estão relacionados. Para esses autores a questão é entender como essas atividades são encenadas no cotidiano dos interlocutores. Desse modo, a linha que divide o público e os performances é tênue: tanto performer quanto público estão “desempenhando um papel”.

Havia entre os músicos e cantores o esforço em saber a música “de cabeça”. A música deveria ser preferencialmente armazenada na memória. Consultar anotações durante o show era algo feito com descrição e não recomendado. Esses comportamentos demonstram uma forma de valorização de algumas características entre os músicos.

“Tirar de ouvido” e “saber de cabeça” faziam parte dessas características valorizadas para a performance ao vivo.

Os músicos tocam para o público dançar. Para Negão, lotar o salão de dançarinos era requisito para uma festa bem “animada”. A música era pensada e executada de forma a gerar respostas corporais e cinestésicas no público. Desse modo, os tocadores do *kuximawara* concordam com o que Oliveira (2015, p. 10) diz, sobre o objetivo da música popular. Ele diz que a música popular surge como uma prática musical voltada para um fim específico: dançar. Por outro lado, isto afirma também o destaque que a dança possui na cultura baré. Segundo Figueiredo (2009, p. 237), “a dança entre os baré é algo muito importante, tal como a benção - é quase uma instituição”.

As referências sobre a dança na região do Noroeste Amazônico aparecem nas narrativas dos cronistas, dos primeiros missionários, nas etnografias mais recentes, assim como está presente nas narrativas míticas que explicam a cosmologia indígena e nas letras de Ary até *Ykuema*. A dança assume uma conotação social nesse contexto, como algo que resolve conflitos ao mesmo tempo que potencializa relações sociais. Por exemplo, como Paulo Maia Figueiredo (2009, p. 237) aponta, dançar é uma forma de “arrumar marido”. Da forma semelhante notava Alexandre Rodrigues Ferreira na década de 1780 o caráter social da dança nas sociedades indígenas da então Capitania de São José do Rio Negro:

É verdade, que entre eles a dança se não deve chamar divertimento, antes é uma ocupação muito mais séria e importante, que se envolve em todas as circunstâncias de sua vida pública e particular, e de que depende o princípio, e o fim de todas as suas deliberações. Se é necessário entender-se duas aldeias, dançando é que se apresentam os embaixadores e entregam o emblema da paz. (FERREIRA, 1998, p. 355)

No contexto baré atual, a música popular oferece um bom “combustível” para uma festa animada (FIGUEIREDO, 2009, p. 237). Penso que a música popular foi incorporada no sistema musical indígena do Noroeste Amazônico por ser um meio seguro de fazer o povo dançar em festas cerimoniais entre as comunidades. Nesse

sentido, a música popular e as práticas musicais indígenas compartilham a dança como núcleo de suas intenções.

Uma diferença é que entre as comunidades indígenas de São Gabriel, nas festas se dança durante toda noite. Beudet (2017), em seu trabalho “Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia”, também destaca essa característica muito difundida pelos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul. São horas de dança e música. Em apresentações na cidade, as festas duravam em média de 22h até 06h do dia seguinte. No “interior” a duração da festa aumenta, ocorrendo normalmente entre 19h e 06h do dia seguinte. Como dizia Ary, é “muuuuito *kuximawara*”.

Na cena de música popular em Manaus (AM), Boa Vista (RR) e São Paulo (SP), as apresentações que eu realizava nesse período não passavam de 1h 30m. No show do Negão dos Teclados fui indagado a respeito pela primeira vez. Em 2016, disse-me Negão: “Aqui vamos até de manhã. Quero ver se você vai conseguir”.

Em determinado momento de um show do Negão, o percussionista Nertan me convidou para tocar as congas enquanto ele descansava um pouco. Já era tarde e ele havia tocado horas sem parar, por volta de 02h eu comecei. Tocando com Negão, senti dificuldades para acompanhar a banda. Dificuldades em dois sentidos. O primeiro devido ao eletro-ritmo do teclado. O ritmo constante de precisão digital foi difícil de acompanhar. Era como acompanhar um metrônomo “ao vivo”. A segunda dificuldade ao acompanhar a banda de Negão foi que o descanso de Nertan durou mais de 01h. Meus dedos e mãos ficaram inchadas e doloridas durante dias. Enquanto tocava as congas, sentia-me desafiado a conseguir chegar até o final do show.

“Amanhecer o dia” pode ser entendido como um movimento importante da performatividade da cena *kuximawara*. Esse é um objetivo compartilhado entre músicos e públicos. Não apenas os músicos se sentem no dever de tocar até amanhecer o dia, mas o público também dança até de manhã. “Amanhecer o dia”, “tocar a noite toda” e outras formas de chamar essa prática de tocar durante horas esperando o nascer do sol é destaque em várias etnografias sobre as festa da Amazônia indígena. Isso aparece tanto em etnografias sobre festa de santo como em rituais “tradicionais” dos povos indígenas dessa região. De modo que esse movimento deve ser considerado importante na performatividade da cena *kuximawara*.

A performance de Ary destacava o principal elemento dessa musicalidade: ir até de manhã. Desse modo Ary performatizava no palco. Enquanto dançava timidamente e cantava, algumas vezes Ary demonstrava sinais de fadiga. Após cansar de segurar o microfone com a mão direita, trocava o microfone de mão enquanto alongava o braço e mão cansada. Abria todos os dedos enquanto esticava o braço. Alongava para tentar relaxar a musculatura tensa há bastante tempo cantando. Mas isso não influenciava no resultado final de sua apresentação, ele fazia as duas coisas ao mesmo tempo sem desanimar.

Além das longas sequências sonoras e corporais, “amanhecer o dia”, “tocar a noite toda”, “ir até de manhã” também surge visualmente na performance de Ary. Confeccionado artesanalmente por ele, o suporte do teclado de seu “kit de som” exibía em letras grandes a palavra “YKUEMA”.

Um dos trabalhos de Ary como autônomo era “abrir fonte”, disse-me enquanto estávamos em sua casa. Ele estava escrevendo um pequeno cartaz em que estava escrito “vende-se”, encomenda de alguém que queria vender sua casa no bairro da Praia. Na convivência com ele também entendi que o seu “kit de som” era reformado e reconstruído manualmente por ele e seu irmão mais velho. Ary também tinha feito um “hack” para transportar a mesa de som e os amplificadores. Era uma caixa preta escrita “Wait Som”, na primeira vez que vi pensei que era um equipamento dessa marca de aparelhos de áudio, mas se tratava de outra obra de Ary. Ele havia visto o “hack” na loja de música da cidade e reconstruiu o equipamento com madeira.

Ele fez coisa semelhante com esse suporte do teclado. Reconstruiu o equipamento e ao invés de colocar o nome da marca japonesa “KORG” escreveu “YKUEMA”. Com o tecladista atrás dele enquanto cantava, a palavra escrita em cor branca se destacava. Salientava esse aspecto da música *kuximawara*. O nome artístico de Arivaldo Bueno literalmente significa em nheengatu “Ary até de manhã”. “Até *ykuema*” é uma expressão e uma prática muito usada e difundida nas comunidades e também em São Gabriel da Cachoeira. Ary cultivava essa característica em seu nome. Estava em destaque em todas as capas de seus CDs.

O salão de dança é um espaço fundamental para a cena *kuximawara*, assim como para as comunidades indígenas. Nos momentos festivos este espaço assume papel central. Nele que se desenvolvem os elementos “tradicionais da região”. Ele pode ser uma “barraquinha” da comunidade, um clube de bairro, uma maloca, ou uma casa de

eventos. Quando há festas, as pessoas da comunidade se dirigem para o local onde se vai dançar até de manhã. Pode ser uma festa de santo ou inúmeras outras datas comemorativas, como dia das mães, dia dos pais, dia do índio.

Assim como o corpo assume papel protagonista entre as sociedades indígenas da América do Sul (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979), a dança assume papel central na musicologia indígena na Amazônia. Corpo e dança invertem a lógica racional ocidental de reduzir qualquer música a seus elementos cognitivos e intelectuais. Para Hill (2014, p. 18), esse processo de redução racional acarreta um “intelectualismo vazio e sem alma”.

No contexto *kuximawara*, os performers não seguem necessariamente juízos de “musicologias ocidentais” como afinação, tonalidade. Conforme afirma Hill (2014, p. 18), etnomusicólogos treinados em “teorias musicológicas ocidentais” ignoram que as “musicologias indígenas carecem de terminologias técnicas para notas, ritmos, intervalos”. Tratam-se de “teorias da musicalidade” radicalmente diferente da nossa. Hill destaca o papel primordial dos sons musicais no modo como as comunidades da Amazônia indígena articulam suas “economias políticas” (2014, p. 19). Esse autor conclui que “o canto e a dança coletiva não são nada mais que um processo reflexivo de reprodução social que busca criar um espaço social para o diálogo com o ‘outro’ branco invasivo” (2014, p. 18-19).

Seguindo o raciocínio desse autor, a musicologia indígena ajuda a garantir a continuidade da sua cultura frente às transformações operadas no decorrer do tempo de contato e opressão. A música *kuximawara* entre os povos indígenas de São Gabriel é uma das estratégias de ação dessa musicologia indígena, transformando a música do “homem branco” em uma “tradição que nunca foi abandonada” por Dona Camrinda e seus parentes de Marabitanas.

Blacking (p. 210, 2007) reúne evidências nos estudos de Barkóczi e Pléh (1982, p. 31) para sustentar que a musicalidade humana seria uma forma eficaz de harmonizar o pensamento “convergente e o divergente”, pois a educação musical em crianças melhoraria a interação entre a “inteligência e a criatividade”. A pesquisa desenvolvida na Hungria sobre os benefícios da educação musical em crianças demonstra o “olhar ocidental, centro europeu” focado no pensamento. Da mesma forma como a música opera essa educação do pensamento nas escolas de Budapeste, aliviando a tensão entre pensamento convergente e divergente, entre padrões de comportamento e atos criativos,

a musicologia indígena foca no corpo, e é usada no sentido de criar espaços para socialização entre o convergente e o divergente, entre o kariwa (o “homem branco”) e os conterrâneos de São Gabriel.

Corporalizada na dança, a musicologia indígena no Alto Rio Negro articula “uma profunda diversidade sociocultural e linguística que é produto de milênios da criatividade indígena” (HILL, 2014, p. 19). Os bailes, a “performance grupal” é a teoria e a prática de uma “economia política indígena” que modela suas transformações históricas por 5 séculos de “expansionismo econômico colonial, nacional e global” (HILL, 2014, p. 19).

Essa musicologia indígena baseada em “musicalizar o outro” propõe uma outra perspectiva. O termo cunhado por Rafael Menezes Bastos (1999) de “audição de mundo” descreve cosmologias nas quais há uma clara proeminência do sentido de audição.

No contexto da música *kuximawara*, o mais importante é fazer dançar, ou melhor, dançar por horas. Era nisso que os músicos concentravam seus esforços ao ensaiar. E o público sempre retribuiu essas intenções dançando até amanhecer o dia. Era essa a especialidade de Ary até *Ykuema*. Entre o público, pessoas de outras comunidades e sítios ressaltavam o interesse em dançar na festa viajando por horas, até mesmo dias para participar. No salão de dança, contavam suas viagens e comentavam em um tom parecido com o de Gleidson Araponga, tecladista, quando dizia “Não existe distância para quem quer dançar”. Quando havia festa em algum local, os parentes se punham pelas estradas, rios, igarapés e trilhas rumo ao “núcleo do sistema *kuximawara*”: o salão de dança. O objetivo: dançar até de manhã.

Desse modo, quando Viveiros de Castro (2002, p. 390) afirma que a *Bildung* ameríndia incide mais no corpo do que no espírito, vislumbro a ideia de que a música/dança forma parte da *Bildung* do corpo indígena, além disso é o centro de sua musicologia. Se a *Bildung* (do alemão, pode ser traduzido literalmente por educação) é o método para moldar o “espírito”, a dança/canto seria uma forma de moldar o corpo indígena.

Para “produzir corpos”, conforme a expressão de Levi-Strauss, não é necessário apenas “duas metades”, “homem e mulher”, “casamentos exogâmicos”. É preciso construí-los e instruí-los em um “movimento musical”. A música *kuximawara* é uma forma de “musicalizar o outro” (HILL, 2013). Ela cria um espaço social no qual “as

interações humanas são poeticamente entrelaçadas”, apesar das imensas distâncias geográficas da região e a maior ainda dificuldade em se locomover.

Para finalizar, gostaria de abordar alguns pontos que foram levantados pelos interlocutores nos ensaios entre Ary, Negão e Pedro Paulo. Os ensaios eram entrecortado por muitas piadas. Principalmente, piadas sobre o homem do garimpo. As histórias sobre homens “abandonados” por suas esposas enquanto estavam na mata, causavam riso geral. Também havia piadas sobre antropólogos. Os músicos sabiam que um antropólogo “gringo” estava na cidade procurando “o último Arapasso”. Isso era suficiente para que todos caíssem na gargalhada. Segundo me explicaram, achavam uma perda de tempo uma busca como essa, pois era possível encontrar indivíduos arapasso em muitos lugares de São Gabriel. Alguém do grupo de Ary bincou: “o último arapasso deve ser o Jack da Guitarra”. Mais risadas, pois Jack era tukano. Filho de pai tukano e de mãe era arapasso. Contrariando a prescrição patrilinear tradicional da maioria dos povos da região, os músicos brincavam com os antropólogos e com as prescrições de parentesco.

A musicalização no “*kuximawara*” iniciou-se com a convivência e a parceria fundamental de Ary até *Ykuema*. Entre os ensaios, shows, gravações e viagens foi se formando os espaços necessários para o entendimento de que as “interações humanas são poeticamente entrelaçadas com os sons e comportamentos de pássaros, peixes e outras espécies animais não humanas (HILL, 2014, p. 14). Por que “até *Ykuema*”? Qual o motivo de tanta dança? A música *kuximawara* era também uma “isca” que me lançavam os interlocutores do trabalho de campo desde 2013.

4.2 *Bahsana'tia!* - Jack da Guitarra (*Iremini*) e Charles *A'kuto*

Jack da Guitarra é do povo *Yepá-Mahsã* (tukano), nasceu em Taracuá, comunidade que faz parte da região conhecida como Triângulo Tukano (formada por Taracuá, Pari-Cachoeira e Iauretê). Em sua língua, seu nome é *Iremini*. Das 14 músicas que gravou, apenas 03 foram escritas em português, as outras na língua *Yepá-Mahsã*.

Elas trazem à luz o que os indígenas tukano chamam de *Yepá-mahsã kunsé*. Segundo a tradução de Charles *A'kuto*, sobrinho de Jack, essa expressão significa

“cultura (*ukūse*) tukano (*yepá-mãhsa*)”. Ou, como me traduziu Gabriel Sodré Maia (2019, p. 27): “conhecimento tukano”. Segundo Sodré Maia, antropólogo *yepá-mahsã*, esse conhecimento se baseia em uma tríade conceitual: *kihti*, *bahsese* e *bahsamori*, narrativas cosmológicas (*kihti*), benzimentos (*bahsese*) e conjunto sagrado de instrumentos musicais (*bahsamori*).



Foto 36 – Gravação com Jack da Guitarra na casa do tecladista Brazão (de boné vermelho)

Esse conhecimento (*ukūse* ou *kūsé*), manifesta-se na fala, nos gestos e também na música dos *Yepá-Mahsã*. Pra transcrever, traduzir e compreender as letras em tukano de Jack da Guitarra, as explicações que obtive em campo sobre os elementos básicos da *Yepá-mahsã kunsé* se baseavam nas narrativas cosmológicas (*kihti*). Desse modo, o *kuximawara* de *Iremini* me permitiu conviver com lógica *Yepá-Mahsã* de pensamento sobre música entre guitarras, teclados amplificadores e equipamentos de som.

Em síntese, a metodologia usada pelos interlocutores *Yepá-Mahsã* (*tukano*) para explicar os elementos musicais da *ukūnse* (cultura/conhecimento) consistiu em relacionar o presente a partir das práticas e conceitos que se atribuem a um antepassado mítico, comum a vários grupos tukano. Ele foi o primeiro *mahsã*, chamava-se Wauró.

Foi comum em campo ouvir referências a Wauró em expressões como “o primeiro avô tukano”. De maneira indireta, o uso do termo “parente” entre os indígenas de São Gabriel também pode ser pensado por essa perspectiva.

A *yepá-mahsã* kunse é um referente relacional que liga o presente com o “início da humanidade *tukano*” por meio do *kihti* (narrativas cosmológicas dominada pelos especialistas *kumuã*). O *kihti* é a explicação a partir dos mitos *yepá-mahsã* fundamentais que narram o surgimento do mundo natural e social. É um “pacote epistemológico” que conecta todo indivíduo tukano à origem de sua sociedade por meio de um antepassado mítico, o herói cultural.

Por meio dos conhecimentos *Yepá-Mahsã*, Jack foi escolhido para desenvolver habilidades musicais antes mesmo do seu nascimento. Tocar guitarra foi algo que aconteceu depois, muito depois de se tornar *Iremini*, ou seja, rouxinol-do-rio-negro. Ao nascer, quando ele foi batizado com esse nome, o *kumū* (especialista tukano em benzimento) agenciou as propriedades do canto desse pássaro para que Jackson se formasse um ótimo bayá (especialista ritual) em sua vida adulta.

Na sociedade *Yepá-Mãhsa*, o bayá é “o especialista e mestre de cerimônias responsável pelo *bahsamori*” (SODRÉ MAIA, 2019, p. 26). *Bahsamori* é o conjunto das principais cerimônias rituais e “compreende o conjunto das músicas, coreografias e execuções instrumentais” (SODRÉ MAIA, 2019, p. 26). O conceito é amplo e também significa o “conjunto de cantos, melodias, coreografias, instrumentos, mito, vivência social etc.” (SODRÉ MAIA, 2019, p. 26). Gabriel Sodré Maia (2019) afirma que a responsabilidade do bayá não se restringe a fazer festa (*dabukuri*) e dinamizar rituais, mas inclui a prática de *duhi* e *betise* (regras e restrições sociais).

Há um comportamento que é esperado do bayá. Além de guardar e fabricar os instrumentos sagrados, eles também são responsáveis pela “animação” dos eventos. Entre os *yepá-mahsã*, o bayá é um símbolo chave para a personalidade masculina, assim como entre os Waiwai, tocar flauta expressa tradicionalmente parte da expressão do homem adulto (ALÉMAN, 2011, p. 227).

Como especialistas em cantos, danças e instrumentos, eles são os músicos entre os *Yepá-mahsã*. O coletivo de bayá é o responsável pela organização dos rituais de iniciação masculino e pela “orquestra de instrumentos sagrados” necessários para sua realização. Os rituais e movimentos estão em harmonia com as estações do ano tukano, o que faz do bayá também um especialista astrônomo, não só responsável pela

dinamização do ritual, mas pela sua harmonia correta com as estações do ano (SODRÉ MAIA, 2019).

Foi como bayá que Jack da Guitarra se apresentou para mim em 2016. Disseram-me em Manaus que ele era um “bayá moderno”. Enquanto caminhava pelas ruas de São Gabriel, especialmente pelo bairro do Dabaru e Thiago Montalvo, empunhava sua guitarra sem nenhuma capa de proteção. Com o instrumento visível, chamava muita atenção dos transeuntes da cidade. Ele conhecia e falava com muitas pessoas durante os trajetos que fazíamos a pé entre os ensaios, shows e sua residência. Sempre muito alegre e animado, outro traço da sua personalidade era seu alto senso de humor.

No Noroeste Amazônico, a música e os instrumentos musicais sagrados são fundamentais para compreender como a ordem social se estabeleceu. Esses instrumentos sagrados são pensados como objetos “de origem mítica são uma extensão dos heróis culturais preservando seu poder e conectando o tempo mítico da criação com o ritual presente” (AUGUSTAT, 2011). É nesse sentido que convergem os diferentes povos do Noroeste Amazônico quando se trata do ritual de Yurupary-Koai-*Biisiu*. Como afirmam Sodrê Maia (2019) e Claudia Augustat (2011), os instrumentos representam partes do corpo do herói cultural. Ele ensinou as danças e os cantos, contribuindo para a ordem social estabelecida

De maneira superficial, guitarras, teclados e outros equipamentos de som entre os *Yepá-mahsã* podem ser interpretados de maneira “pessimista” (Sahlins, 1997) como um processo de “descontextualização” semelhante ao que ocorre a uma flauta sagrada *miriã* exposta em museu europeu. Como desenvolve Claudia Augustat (2011), curadora do *Welt Museum* de Viena, no entanto, os instrumentos musicais sagrados ameríndios expostos em museus europeus não perdem seu significado, nem apresentam sinais de uma “morte cultural”.

Para comprovar sua afirmação, Augustat (2011) fornece bons exemplos a partir de sua experiência como curadora das coleções latino americanas do *Welt Museum* de Viena. Primeiramente ela narra o caso do viajante Paul Ehrenreich, que visitou os apurinã em fevereiro de 1888 em Rio Acima. Nessa ocasião, ele presenciou o ritual *kamatxi* (EHRENREICH, 1982), tendo negociado com os apurinã os trompetes sagrados para vender aos museus europeus. Ele contou que, inicialmente, não conseguiu nenhum acordo para levar os instrumentos, pois os trompetes, afirmaram os

apurinã, não se era permitida a exibição para não iniciados. Dessa forma, os trompetes usados no ritual eram potencialmente perigosos, como afirma Augustat (2011, p. 360): “Para as mulheres, a visão deles se torna perigosa pois o kamatxi poderia entrar no seu estomago e estourá-lo” (Augustat, 2011, p. 360, tradução minha). Mas os apurinã solucionaram o impasse fabricando cópias dos trompetes, sem valor ritual.

No caso de Ehrenreich os trompetes foram fabricadas especialmente para a venda. Desse modo, Augustat conclui que o instrumento musical adquire seu significado por meio do ritual. Sem o ritual, os trompetes coletados por Ehrenreich poderiam ser vendidos e exibidos a não iniciados sem nenhum risco.

As semelhanças entre os casos *apurinã* e os casos do Noroeste Amazônico são reconhecidas por Ehrenreich e Augustat (2011, p. 360). Junto-me a eles e destaco três semelhanças fundamentais que também se encontra na música *kuximawara*, em síntese: (1) é um ritual que dá status de morada temporária dos deuses para o instrumento; (2) a visão do instrumento é interdita a não iniciados; e, para finalizar, (3) “após serem tocados, os trompetes são escondidos na mata, e então homem e mulher celebram com muitos convidados que vieram para uma festa que poderia durar vários dias” (Augustat, 2011, p. 360).

As etnografias de Ptak (1976) e Trupp (1974) realizadas no sudoeste da Colômbia, na bacia do Uaupés, sobre aspectos mitológicos dos *makuna* e *maku* testemunham uma cena que se passou com os dois antropólogos ao negociarem a compra das flautas sagradas de *yuruparí* para levar ao *Welt Museum*. Eles conseguem uma antiga flauta ritual vendida com uma capa de folhas que interditava a visão para as pessoas não iniciadas (mulheres e crianças). Mesmo após anos no museu de Viena, essa flauta continuaria com suas propriedades xamânicas (AUGUSTAT, 2011), podendo engravidar ou até mesmo matar os não iniciados que tivessem contato visual com o objeto.

De modo inverso à venda dos instrumentos sagrados, a música popular, ao adentrar no contexto cultural *yepá-mahsã*, é assimilada a partir de uma lógica que permite a continuidade de muitas práticas e conceitos musicais indígenas. A mesma continuidade que permanece nas flautas sagradas em museus europeus também ecoa e explica os instrumentos musicais “vindos de fora”. A cosmogênese de todos os instrumentos musicais é centrada no *kihtí* sobre a *Ūtāboho Ō’ākūhū*, conhecido como *Biisíu*. Ele foi a primeira criança nascida de um parto normal. Após o parto ele foi

levado para a *ūmūkohomahsū* (casa do céu) e sua mãe não chegou a conhecê-lo, apenas ouviu seu choro: weeeoõ, weeeoõ. O corpo de *Biisú* era totalmente formado pelos instrumentos musicais tocados pelos *Yepá-mahsã* hoje em dia. As suas mãos eram a flauta *kariçu(weõpari)*, seus braços o *japuturu (būhoupū)*, suas pernas a flauta de *jurupary* (miriã), todo seu corpo era formado por instrumentos musicais. De maneira ideal, as guitarras, teclados e caixas de som já se encontravam disforme no corpo do *Biisú*. Conforme Sodré Maia (2019, p. 85), *Biisú* “é o grande conhecedor de todos os toques musicais e responsável pelos instrumentos musicais, ele andava de maloca em maloca ensinado os toques musicais”.

Utilizo neste capítulo muito do que aprendi entre as atividades do Núcleo da Amazônia Indígena, NEAI. O colegiado indígena *Yepá-mahsã* composto por Gabriel Sodré Maia (2019), Justino Tuyuka (2007), Dagoberto Azevedo (2019), Silvio Barreto (2019) e João Paulo Barreto (2019) sempre me ajudou pacientemente a entender algumas das muitas dúvidas que surgiram no decorrer da pesquisa e da transcrição do material de pesquisa. Por meio deles, também consegui falar com especialistas anciãos, os *kumuã*, Tarcísio Borges Barreto e Ovídio Lemos Barreto (*Yúpuri Búbera Sararó*), moradores do rio Tiquié.

A partir da música de Jackson Abraão Lemos Duarte, ou de *Sahn*, como também é conhecido entre seus parentes, e de seu sobrinho Charles Akato, elaborei uma etnografia da música *kuximawara* a partir da perspectiva da *Yepá-mahsã kunsé*, da cultura tukano. Transcrever suas letras foi uma maneira de descrever aspectos performativos que marcam as danças, costumes musicais, forma de categorizar os instrumentos, e as novas composição a partir de repertórios tradicionais dos tukano, como o “handey, handey”. O trabalho de campo reuniu dados entre os ensaios, gravações shows e viagens que ocorreram em parceria com Jack da Guitarra e seus “parentes”.

Antes de mais nada, o próprio Jack da Guitarra oferece em uma de suas músicas uma boa descrição de sua vida. Ele narra o trabalho diário do indígena do rio Uaupés em busca do seu sustento e da sua família. Após tentar a vida como peixeiro, garimpeiro, pescador, “mudou para melhor”, e virou cantor. A música segue a forma da narrativa de *Menino do Interior* (João Gonçalves Farias), sucesso regional do Norte brasileiro interpretado pela banda Populares de Igarapé Miri, já abordado como um clássico do *kuxiymaura* por Ary até *Ykuema* no capítulo anterior.

Minha história (Jack da Guitarra)

Vou contar uma história
Para quem quiser ouvir
É do Jackson da Guitarra
Que já penou por aí

Esse cara teve a vida
Mais difícil do lugar
Ele tem a ousadia
Só agora foi contar

Eu já vendi peixe, já fui garimpeiro
Vendi muitas piabas,
Já fui bom pescador

Com minha canoa nas margens do rio Waupes
trabalhava o dia inteiro pra ganhar o meu dinheiro
Essa é a vida, essa é a minha história
Eu o Jackson da Guitarra só agora eu vim contar

Esse jack mudou pra melhor, esse jack mudou pra cantor
O Jack mudou de peixeiro para cantor

Ary até *Ykuema* também interpretou essa música de Jack e a gravou no seu CD. Segundo Ary, havia uma forte identificação com a sua própria história de vida e ele reconhecia a criatividade de Jack para compor sobre o assunto. Aspectos do cotidiano junto ao rio, de uma história de muitos trabalhos para sustentar a família e da paixão pela música formam parte da imagem que os atores da cena kuximawara fazem de si.

A letra da música *Triângulo Tukano* é mais uma evidência do compartilhamento de práticas e símbolos musicais entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico. Falo do costume de tocar e dançar durante muitas horas, que resulta em longas festas, já verificados na performance de Ary até *Ykuema* (baré). Jack, finaliza essa letra com a expressão “*Nikama borea wa’a guti*”, que quer dizer “hoje amanhecer vai”. Em sentido semelhante à expressão baré “até *ykuema*”, Jack anuncia que tocará sem descanso, sem nenhum intervalo “até de manhã/até amanhecer”.

Triângulo <i>tukano</i> <i>Triângulo Tukano kahra a'to bahsarã a'tia</i> <i>Yh'nikarõakare b̃apũhtēguti we'e</i> <i>Toho we'erã ayũrã numia wehsãtia</i> <i>Ne'é sooro maríro b̃apuhtegutí we'e (2x)</i> <i>Tohwera m̃hsã weresã bahsaya</i> <i>Ato b̃apũtegutí we'é</i> <i>Nikama borea wa'a gutí (2x)</i>	Triângulo tukano Pessoas do triangulo tukano venham que aqui tem bahsarã Eu agora começo a fazer tocar Por isso faça mulher bonita trazer Sem intervalo/descanso nenhum eu vou tocar(guitarra) Por isso, vocês paquerem na dança Aqui eu vou tocar (guitarra) Hoje amanhecer vai
---	--

Ao ouvir essa música com Dagoberto Azevedo (2019) em Manaus, doutorando Yepã-mahsã do PPGAS, lembrou que essa prática de tocar até de manhã é uma forma de demonstrar “controle do tempo, não sucumbindo ao sono e ao cansaço”. Essas características são apreciadas na formação da pessoa adulta no contexto cultural dos povos indígenas do Noroeste Amazônico. Dormir no salão, é se distanciar do grupo e ficar vulnerável ao ataque dos *wai-mahsã* (espíritos da floresta). Também se destaca o controle do sono no repertório de flautas *weõpari-kariçú* conhecido por *Karitikayã*. As melodias desse repertório de flauta “tradicional”, segundo Sodré Maia (2019, p. 100), “pede à moça para não cair no sono pois o tocador precisa de dama para a noite inteira”.

É por esse motivo que Jack destaca que ele vai tocar “sem intervalos” até de manhã para o público o “paquerar na dança” (*weresã bahsaya*). As festas são vistas como um espaço para “criar um vínculo de interfamiliaridade na busca de um diálogo e de uma convivência mútua” (SODRÉ MAIA, 2019, p. 84). O salão de dança é onde os músicos e o público do *kuximawara* performatizam a música popular. Esse costume finda por mediar antigas formas de práticas musicais ameríndias.

As mudanças inevitáveis do passar do tempo oferecem novas formas de expressar pensamentos, sentimentos e desejos. A prática de flauta *weõpari* dos *Yepã-mahsã*, também possui um repertório de melodias chamado *Tea karirã* que é específico para “seduzir a moça” (SODRÉ MAIA, 2019, p. 101). Hoje em dia, Charles *Akuũto*

possui um repertório especial de Beto Barbosa que pode ser utilizado nesse sentido, como certa vez me contou: “mas sempre respeitando regra de casamento da região”.

Essas mudanças são geracionais e atualizam a tradição *Yepá-mahsã* entre os jovens. Elas ocorrem em toda Amazônia indígena como afirma Alemán (2011). Esse movimento é inevitável. Celulares, guitarras, teclados eletrônicos, caixas de som, essas tecnologias fornecem argumento para a “perda da cultura”, como reflete Sodré Maia no final de sua dissertação de mestrado (2019), mas também oferecem meios para continuidades. No caso da música *kuximawara*, há muitas práticas e conceitos musicais indígenas, característicos de quase toda região do Alto Rio Negro, que mesmo sem nenhum tipo de incentivo, estão sendo mediados pela música popular.

É o caso das mudanças que ocorreram entre os *Wai Wai*, grupo em que o uso da *boom box* (uma expressão inglesa para caixa de som/sistema de som) é penetrante entre os jovens. De todo modo, os poderes de sedução mágica que as notas da flauta tradicional possui é atribuído também a músicas populares. Como afirma Stehanie W. Alemán (2011, p. 220, tradução minha), “[...] a influência da música popular brasileira (Brazilian popular music), do soca e do reggae guianense, do gospel cristão americano e da música country tem causado uma mudança na auto-expressão Wai Wai através da mediação de canções gravadas”.

Segundo a autora (Aléman, 2011, p. 236), o bem sucedido uso do poder dos sons musicais no contexto ameríndio depende de uma “vontade de ouvir”. A introdução da *boom box* entre os jovens *Wai Wai*, ou de guitarras elétricas, teclados eletrônicos entre os povos indígenas do Alto Rio Negro tem “mudado significados sociais”, mas também “retido filosofias e ideias substantivas”. Conforme Aléman (2011, p. 226), “a ênfase na audição e na escuta, assim como na obrigação social de desempenhar ambos com proficiência é compartilhado entre grupos indígenas da Amazônia e pode ser visto como uma característica da vida social”.

A comparação entre as flautas e as caixas de som demonstra como diferentes mídias alcançam iguais finalidades. “Sedução” e “controle do sono” podem ser alcançado com o uso de repertórios especiais, tanto entre quem pratica *kariçu* como quem pratica *kuximawara*. A “vontade de ouvir” é balizada pelas premissas fundamentais que estão descritas nos *kihti* (narrativas cosmológicas). Nesse sentido, o conhecimento *yepá-mahsã* que ilumina a música *kuximawara* é “xamânico na sua configuração”, como sustenta Aléman (2011, p. 236). Isso se deve ao fato de que em

momentos festivos as “regra de etiqueta” garantem a correta forma de se comunicar, expressar e interagir com “os de fora” (humanos e não-humanos). Como destaca Aléman entre os Wai Wai, a habilidade de operar o sistema de som, reparar se necessário, criar, gravar fitas e escolher melodias apropriadas que foram feitas com uma poderosa, mas com formas de conhecimento “de fora” fazem o uso e a posse de um boom box, uma guitarra ou um teclado eletrônico uma “marca que se desenvolve entre a personalidade masculina Wai Wai, assim com nas gerações mais jovens” (2011, p. 237).

Durante os ensaios entre os tocadores *Yepá-mahsã*, Jack, Charles, Francinaldo e Machadinho ficou evidente a dificuldade de Jack conseguir um teclado para fazer sua gravação. Seu teclado era compartilhado com Charles, que havia deixado na comunidade de Taracuá. Nessas condições precisei ir em busca de teclados emprestados com Jack. Recebemos muitas negativas dos parceiros locais. Os instrumentos não podiam ser emprestados por diversas razões. Desistimos após Jack dizer que esse negócio de instrumento “era coisa de família”. Foi Machadinho que comentou que os teclados eram benzidos, então ficava difícil emprestar. O processo cultural que transforma a palmeira paxiuba em um instrumento sagrado, também “amansa” os teclados e instrumentos “de fora”, convertendo-os à musicologia *Yepá-Mahsã*.

Conforme os tocadores *Yepá-mahsã*, a seguir listo os termos mais usados para definir os instrumentos e equipamentos básicos na música *kuximawara*:

Instrumentos básicos para a música <i>kuximawara</i>		
Nº	Português	<i>Yepá-mahsã</i>
01	Instrumentos Musicais	Bahsaka wese
02	Teclado	Nabiaro bahsaro
03	Caixa de Som	Bahsã wihari koro
04	Guitarra	Ñiõse merã b̃ap̃tero
05	Violão	b̃ap̃tero

Jack sempre comentava que possuía *bahsarã*. Ele estava se referindo à um desses termos musicais que são difíceis para conceituar. Como afirma Allan de Paula Oliveira (2015, p. 12), *groove*, *swing*, *funk* e outros termos da música popular são

difíceis para racionalizar pois sua formulação racional exclui o “caráter intuitivo, momentâneo e empírico” do seu significado. Paula Oliveira diz que “são termos difíceis de apreender intelectualmente e a sua eficácia, por assim dizer, está na própria ação”. Nesse texto, o autor chama atenção para a necessidade de uma abordagem performativa da música popular, uma abordagem focada no corpo (Oliveira, 2015, p. 10).

Bahsarã é um termo *yepá-mahsã* que contempla tanto a ideia de música como a de dança. Com a expressão “aqui tem *bahsarã*”, Jack justamente se referia a um “*swing*, um *groove*” que caracteriza o seu movimento corporal e era imediatamente reconhecido pelos seus parentes. Está ligado à música, mas também à dança, por esse motivo, abordar a categoria de *bahsarã* como uma “performatividade” que engloba tanto a música como a dança seja a forma mais correta de traduzir. Por exemplo, “o cara ter *bahsarã*”, ressaltou Jack, significa que ele tem musicalidades e performatividades que se destacam no contexto musical *yepá-mahsã*.

Essa característica especial que Jack se atribui não é privilégio específico dele, de um indivíduo. Também pode ser atribuída aos habitantes dos sítios, comunidades e cidades de São Gabriel. Era no sentido de “ter *bahsarã*” que Juscelino Tukano (2019, trabalho de campo) me disse que em Pari-cachoeira, sua comunidade natal, o “pessoal dançava mesmo, até amanhecer o dia, até acabar a bebida.”. Havia certo prestígio para as comunidades que eram reconhecidas por suas festas, músicas e danças.

O diferencial dessa categoria musical performativa indígena é que ela também pode ser atribuída aos próprios instrumentos musicais. Ao me explicar o que significava *bahsarã*, Jack me disse que um teclado, um violão possuía *bahsarã* também”. *Bahsarã* é uma qualidade que pode ser potencialmente encontrado em pessoas, mas também em instrumentos musicais. Para ser mais exato, na perspectiva *Yepá-mahsã* os instrumentos também são “gente”.

No bairro Tuyuka, em São Gabriel, o show que Jack, Fracinaldo e Charles realizaram teve que ser interrompido para trocar a corda da guitarra que havia quebrado. Enquanto ele trocava a corda e conversava com os presentes, os jovens *tukyuka* começaram a dançar e tocar o repertório de flautas *weôpamaribahsa* (*kariçu*). Conforme observam Sodré Maia (2019) e Bruzzi da Silva (1977), esse repertório de flautas *weôpari* é especificamente usado nos intervalos das danças rituais. Como sintetiza Augustat (2011), após os rituais de iniciação masculina, que são cercados de mistérios e tabus visuais para mulheres e crianças, as flautas de *miriã* são escondidas

na mata e a comunidade celebra com muitos visitantes os novos iniciados, podendo a festa durar dias. Desse modo, os instrumentos musicais que não se encontram no ritual de iniciação, as flautas *weôpamarĩbaha* por exemplo, são ritualizados na vida cotidiana. Como afirma Alemán (2011, p. 223-226), de maneira geral entre sociedades ameríndias, o uso de novos modos de expressão musical, como guitarras e boom boxes, também são integrados à vida cotidiana a partir da lógica de expressão Waiwai.



Foto 37 – Festa no bairro *Tuyuka*. Ao som do kuximawara, vários casais dançam. Dois jovens indígenas posam para a foto. Um deles com uma camisa da banda *System of a Down*.

Enquanto Jack trocava a corda da sua guitarra, eu observei que um dos jovens que estava sentado regulando os tubos da flauta, molhava o instrumento com cerveja. Meses depois, em Manaus, Justino Tuyuka me explicou que na sua comunidade, os seus parentes “davam” caxiri para as flautas no sentido de deixá-las mais “musicais”. Nesse contexto, a bebida alcoólica é considerada uma bebida ritual que está diretamente ligada à animação da festa (LIZARDO, 2016; SODRÉ MAIA, 2019). Essa prática demonstra que o *betisé yepá-mahsã*, a “etiqueta” social tukano, também regula o comportamento adequado entre os humanos e os instrumentos musicais. Buzzi (1977) afirmava que a flauta *miriã* é considerada entre os *yepá-mahsã* “gente”.

Em 2017, Gabriel Sodré Maia me explicou que o som principal da flauta sagrada de *miriã*, assim como de outras flautas, imitava ao choro de um recém nascido: “*weõ, weõ*”. A mesma explicação que o pajé tukano Henrique de Japú-igarapé forneceu para Buzzi (1977, p. 205): “O som [das flautas] imitava o vagido de criança”. Eles se referem à sonoridade e melodia que é emitida por uma criança recém nascida chorando. Normalmente, se alternam as notas de um intervalo de terça menor (3ª m). Esse intervalo sonoro conecta o instrumento com a história do surgimento dos primeiros *yepá-mahsã* e caracteriza a narrativa sobre nascimento de *Biisiu*. Ouvir esse som, em contexto *yepá-mahsã* pode ser indício para “reviver a cena lendária dos primeiros componentes do grupo ” (BRUZZI DA SILVA, 1977, p. 205). Como já descrito aqui, *Biisiu* é o primeiro ser a nascer de parto de normal. Ao nascer ele foi levado pelos *wai-mahsã*, espaço onde desenvolveu suas potencialidades musicais. Após o parto, sua mãe não o viu, apenas escutou seu choro enquanto era levado pelos *wai-mahsã*: “*weeeõ, weeeõ...*”.

Nesse sentido, não é exclusivamente às flautas que a cosmologia *yepá-mahsã* está chamando atenção, mas é aos sons musicais em si. É a sonoridade musical, melódica e rítmica que está vinculada às potencialidades ensinadas por *Biisiu*. O uso da música em conjunto com uma narrativa de sedução, assim como de domínio de outras formas de musicalidade se destacaram na personalidade masculina entre os *yepá-mahsã* da cena musical *kuximawara* na qual pude trabalhar. Logo, os instrumentos do “homem branco” foram rapidamente incorporados, pois funcionavam como um meio para acessar sons musicais para colocar em prática os conhecimentos da *ukūsé* (cultura tukano).

Bruzzi da Silva descreve uma imagem que, pode-se dizer, antecedeu a formação do *kuximawara*. Em suas observações, ele salienta o encanto de jovens indígenas em 1955 por guitarras, gaitas e sanfonas, e diz que possivelmente essa afeto ao instrumento não esteja relacionado com o “prazer auditivo”, mas ocorre em decorrência das “longas horas que passam tangendo monotonamente o instrumento”. Conforme as palavras do autor:

Nestes últimos anos [1955], alguns indígenas que desceram por motivos de trabalho ao Rio Negro, se enamoraram tanto da guitarra que por lá ouviram, nas festas dos caboclos, que o possuir uma delas constitui o sonhado fruto dos seus trabalhos. E, ao regressarem aos seus povoados passam horas esquecidas do dia e da noite tangendo

monotonamente o pobre instrumento. Talvez o encanto não lhes derive do prazer auditivo que experimentam, como de parecerem, com isto mais adiantados ou civilizados que os outros seus irmãos. Já se vê também alguma gaita ou sanfona entre os ex-alunos da Missão, soados no entanto com pouca maestria, porém muito prolongada e monotonamente. (BRUZZI DA SILVA, 1997, p. 268)

Diferente de Bruzzi da Silva, que afirma sobre os indígenas “o encanto não lhes derive do prazer auditivo”, ressalto que os sons musicais são fundamentais na musicologia *yepá-mahsã*. Por meio desse “encanto” *yepá-mahsã* pelos sons musicais que compreendi melhor a recontextualização das guitarras, teclados e sistema de som entre os povos do Noroeste Amazônico. O que Augustat (2011) e Alemán (2011) destacam nos artigos aqui citados é que os instrumentos musicais sagrados, quando submetidos ao processo ritual adequado, são capazes de reproduzir a voz dos ancestrais míticos. Não apenas “reproduzir”: o instrumento faz a mediação e adquire o significado da própria voz de *Biisiu*. Por esse motivo, após o uso das flautas *miriã* no ritual de iniciação masculina, elas são escondidas na mata, visando a segurança dos não iniciados que participam das celebrações seguintes ao ritual de iniciação.

Após o ritual de iniciação, a comunidade “celebra com muitos convidados, durante dias” (AUGUSTAT, 2011). Um dos instrumentos musicais utilizados em momentos como esse, com a finalidade de dançar e divertir toda comunidade, é o *weõpamaribahsa*, bastante conhecido pelo seu nome em *nhengatu kariçu*. Sodré Maia (2018, trabalho de campo), conforme já notado aqui, disse que os *kariçus* eram as mãos de *Biisiu*, assim como todo o seu corpo era formado por instrumentos musicais. A cosmogênese dos instrumentos musicais é o próprio corpo de *Biisiu*.

Por meio do corpo de *Biisiu* que a música “estrangeira”, do “homem branco” é assimilada no contexto indígena. Todos os instrumentos musicais, assim como todos os conhecimentos relacionados à música se originam em *Biisiu*. Em seu corpo, suas entranhas estavam todas as ideias e ensinamentos que originaram todos instrumentos do mundo. De maneira ideal, lá se encontravam a guitarra, as caixas de som, os teclados eletrônicos, sanfona etc.

Como a finalidade dos repertórios musicais que são executados após o ritual de iniciação é festejar com animação, dançando convidados e anfitriões, performances de flautas *wepamoribahsã* podem ocorrer em intervalos da música popular. Como aconteceu certa vez no bairro Tuyuka, enquanto Jack trocava a corda da sua guitarra, jovens homens entoaram uma animada performance de flautas *wepamoribahsã* em

conjunto com as “damas” da festa. Após esse momento com flautas e dança “tradicional” o *kuximawara* voltou a animar o salão.

4.2.1 A música popular entre os *Yepá-mahsã*

As composições de Jack foram me possibilitando um mergulho cada vez mais profundo na cosmologia e costume *yepá-mahsã*. Para compreender os significados dos documentos sonoros gerados em trabalho de campo junto a Jack e seu sobrinho, Charles, necessitei fazer aulas em Manaus de *betisé yepa-mahsã*, isto é, “etiqueta, prescrições de comportamento tukano”. Foi a partir dessas aulas ministradas por Gabriel Sodré Maia (2017, trabalho de campo) que comecei a perceber um pouco mais sobre a relevância cultural que um CD como esse pode ter. Gabriel Sodré Maia, extensamente citado aqui, é também *yepá-mahsã* e colega doutorando em Antropologia Social. Considero essas aulas parte substancial do trabalho de campo, elas ocorreram algumas semanas após regressar de São Gabriel, no *Bahseriko wi'i* (casa de medicina tukano), que fica localizado no centro da cidade de Manaus.

O nome do CD de Jack da Guitarra, intitulado *Bahsanatia!*, disse-me Gabriel, envolvia conceitos que “levariam algumas semanas para traduzir”. Nos primeiros minutos de aula, explicou que não havia condições de traduzir as coisas da língua *yepá-mahsa* sem que eu primeiramente entendesse que tudo “ia dar no *bahsamori*” (conjunto de instrumentos musicais). Ele me lançava os pensamentos que fundamentavam uma musicologia *yepá-mahsã*, centrada em regras de comportamento e narrativas cosmológicas. Essa sua narrativa centrado no *bahsamori* está relacionada com a disposição social básica do grupo. Para Sodré Maia (2019, p. 25), assim como para Barreto (2013, p. 20), ambos antropólogos *yepá-mahsã*, “são especialidades essenciais do núcleo social entre os *yepá-mahsã*”: *yai*, *kumū* e *baya*.

Conforme Sodré Maia (2018, p. 27), o *baya* é o “mestre especialista das cerimônias”, responsável por guardar os instrumentos sagrados, as flautas de miriã. É sua responsabilidade as cerimônias rituais que estão “diretamente associadas ao ciclo anual, aos indicadores astronômicos e biológicos, aos espaços das atividades cerimoniais, às festas, às músicas e seus instrumentos, etc”.

Além do aspecto, posso dizer estético, a categoria *bahsamori* é também um imperativo ético, pois compreende “o conjunto de etiquetas sociais seguidas pelos Yepamahsã na construção da sua relação com os diferentes grupos sociais, ampliando assim sua territorialidade e sua interfamiliaridade” (SODRÉ MAIA, 2018, p. 26). Não se trata apenas do conjuntos de instrumentos musicais, mas de uma forma adequada de fazer festa. É uma musicologia que busca tecer relações sociais por meio de métodos como “o conjunto dos cantos, melodias coreografias, instrumentos, ritos, mitos, vivência social, etc”.

Jack seria algo como um “*baya* moderno”? Perguntei ao Gabriel. “Sim”, ele respondeu, e explicou que “qualquer ‘animaçãozinha’ o *baya* é o responsável”. Além da “animaçãozinha”, também recai sobre o *baya* uma “função pedagógica”, digamos assim, na comunidade. Os *bayas* são os responsáveis por organizar as festas da vida cotidiana, assim como os grandes poóse (*dabukuri*), que envolve o uso de instrumentos sagrados e o ritual de iniciação masculina com chicotadas.

Em um tempo anterior a formação da humanidade *Yepá-mahsã*, esses eventos revivem o mito em que os *Pamuri-mahsã* ofereceram uma festa para *Biisú* com a intenção de matá-lo. Eles planejaram esse feito pois *Biisú* havia devorado as crianças e os filhos da comunidade. Ciente da fatalidade de seu destino, *Biisú* vai a festa e ensina todos os conhecimentos sobre os instrumentos musicais e os cantos enquanto os anfitriões punham em execução sua vingança. Embriagaram *Biisú* e o jogam no fogo. Os ossos dele “viriam a ser os instrumentos de miriã” (2018, p. 24).

Assim se instituiu os *poóse*, do mesmo modo como *Biisú* ensinou ou *Pamuri-mahsã*, hoje em dia os meninos tukano são iniciados e aprendem sobre os instrumentos sagrados, cantos, regras de comportamento para proceder nas cerimônias. O ambiente do *poóse* busca estimular um diálogo intergeracional e intercultural, nesse contexto é o maior difusor dos conhecimentos e filosofias indígenas. Para Sodré Maia (2018, p. 23), “A finalidade do *poóse* é criar um vínculo de interfamiliaridade na busca de um diálogo e de uma convivência mútua”. Esses objetivos também se encontra também nas festas de santo.

Nessas ocasiões os *bayas* ensinavam as crianças a se prepararem para o ritual e sincronizar os eventos a um calendário que visa garantir as maiores ofertas de caça, peixe e frutas do ano, segundo o calendário tukano (Sodré Maia, 2018). Nos ritos para iniciação masculina, que envolve chicotada, os mais velhos e sábios da tribo juntam-se

aos *bayas* e “chicoteiam de verdade” os iniciados, segundo me contou Gabriel. Controlar a dor, assim como controlar a fadiga de dançar durante todo ritual faz parte do que se espera de um jovem homem tukano. Essa narrativa de Gabriel Sodré Maia lembra novamente os ensinamentos de *Jurupary*: “quem não quer dançar é açoitado” (BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 112).

Essa estrutura social que envolve *kumu* e *baya*, que me foi passada nas aulas e no processo participativo de transcrição e tradução das letras em tukano, é importante para entender a música, ou melhor, o *bahsamori* (conjunto de instrumentos) como definidor de um aspecto social do grupo tukano e para o mito de surgimento do mundo.

Existe uma estrutura que permeia a narrativa de criação do mundo do tukano Gabriel Gentil: *Yepá*, primeira mulher-terra que deu origem a toda a humanidade, toma forma por meio de “sons musicais”. Poder-se-ia traduzir “sons musicais” por *bahsamo*, palavra que Jack destaca na capa de seu CD.

De acordo com a cosmologia *Yepá-Mahsã*, o corpo de uma das divindades primordiais seria constituído inteiramente por instrumentos musicais. Na literatura e em trabalho de campo, percebe-se a ideia recorrente de que a música está na origem do universo. Dominar os instrumentos pelos quais ela se apresenta é uma forma de reviver o pensamento indígena sobre música, não apenas no aspecto conceitual de sua cosmologia, mas também no sentido de prática da música popular. Essa cena que a música popular proporciona é política na medida em que (re)articula as práticas e pensamentos indígenas, os quais resistem à investida colonial há mais de 500 anos. Em tese, a música popular, no caso da cena *kuximawara* do Noroeste da Amazônia, por não se prender ao rigor de teorias e modos de conservatório, apresenta um espaço inclusivo onde se negociam práticas, expressões e pensamentos dos indígenas *Yepá-mahsã*.

Como teclados eletrônicos, caixas de som amplificadas, guitarras e outros instrumentos “modernos” se relacionam com os conceitos da música indígena *Yepá-Mahsã*³¹? Com dados obtidos a partir de 2013 no decorrer do trabalho de campo a cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM), busco evidenciar a ideia de que por meio da música popular entre indígenas que vivem no município, pratica-se a relação entre mito e música. Essa relação é recorrente nos trabalhos antropológicos sobre a música indígena em diversos contextos culturais das terras baixas da América do Sul (MENEZES BASTOS, 2011; MONTARDO, 2015; HILL, 2011; PIEDADE, 1997;

³¹ Também conhecidos na literatura como *tukano*.

HUGH-JONES, 2002; PAULO MAIA, 2009; BARROS, 2009). O objetivo aqui é mostrar como essa relação se manifesta entre os indígenas que se dedicam a um gênero local de música popular chamado *kuximawara*³².

Esse gênero local pode ser pensado, como sugere Julio Mendívil, a partir do modelo de “biografias sociais e personalizadas” (2013, p. 06), conceito que explica como as canções, mediante diversos processos de historização, adquirem valores alternativos a partir dos diferentes contextos culturais em que são assimiladas. Mendívil foca no entendimento e na correlação entre uma canção e um público específico. Nesse sentido, o *kuxiymaura* é a música popular, comercial, da rádio e das indústrias fonográficas assimiladas em contexto cultural dos indígenas de São Gabriel da Cachoeira.

Os músicos indígenas reproduzem um repertório formado por músicas brasileiras, colombianas e venezuelanas – forrós, merengues e cumbias. O domínio de um vasto repertório, a capacidade de improvisar, compor letras e performances musicais, além da habilidade especial para tocar até o amanhecer do dia se destacam nos objetivos dos músicos da cena *kuximawara*. Essas práticas se assemelham ao que é descrito na bibliografia antropológica que aborda aspectos das práticas e composições musicais em diversos contextos indígenas latino-americanos (Montardo, 2009; Citro, 2009; Hill, 2014; Travassos, 1997, 2007; Domínguez, 2009; Oliveira, 2013).

Apresento os dados surgidos no decorrer do trabalho de gravação e tradução das músicas de Jackson da Guitarra. Músico popular indígena *Yepá-mahsã*, nascido na comunidade de Tarucúá, município de São Gabriel da Cachoeira. Gravamos em parceria um CD de *kuximawara* com suas composições e de seu sobrinho, Charles *Akuto*. No CD foram gravadas poucas músicas com letras em português e várias em língua *tukano*.

Foi no decorrer das sessões de gravação que conheci os “parentes”³³ *tukano* de Jack que viviam em São Gabriel. Dividindo a guitarra com seu sobrinho Charles, gravamos no estúdio do Machadinho. Feito de madeira, o estúdio estava em um cômodo da casa do Machadinho inteiramente dedicado aos instrumentos e sistemas de som.

³² Palavra em língua nheengatu que significa “de antigamente”. A música popular é incorporada pelos indígenas como algo muito antigo.

³³ Na região do Alto Rio Negro, é muito comum a expressão “parente” para designar os conterrâneos da cidade.

Machadinho aluga seu equipamento para a realização das festas da cidade. Conforme a demanda da região por música, eles trabalham em parceria e dividem as funções.



Foto 38 - Jack da Guitarra



Foto 38 - Estúdio da Casa do "Machadinho". Gravação do CD de Jack da Guitarra (no centro). Charles Akato na guitarra e Francinaldo no Teclado.

Além das gravações do disco de Jack, acompanhei diversas outras ocasiões em que eles estavam se dedicando à música em apresentações para o público. Certa vez, em um final de semana no bairro *tuyuka*, Jack e Cueca (Francinaldo) tocavam *kuximawara*. Nos intervalos das sequências musicais da apresentação, os moradores do bairro tocavam e dançavam a flauta *kariçu*. Nesse ambiente urbano de São Gabriel, as músicas se complementavam em uma celebração que não distinguia os gêneros musicais entre popular e tradicional, mas faziam parte da festa e todos tinham o dever de dançar e participar.



Foto 39 - Jack da Guitarra (com microfone) e Francinaldo (teclado) tocando *kuximawara* ao vivo no bairro tuyuca em São Gabriel da Cachoeira

Na convivência com Jack e seus parentes surgiram as primeiras relações sobre o mito *Yepá-mahsã* e a prática da música, do pensamento cosmológico *Yepá-mahsã* e a conexão com a música popular *kurimauara*. Apesar da recorrente ideia verbalizada pelos interlocutores do trabalho de que São Gabriel é repleta de tecladistas, não conseguíamos nenhum teclado para realizar a gravação do CD de Jack, nem emprestado, nem alugado.

Primeiramente eu pensava que se tratava de um cuidado com o instrumento, como acontece entre músicos. Mas fui advertido que além disso, os instrumentos eram benzidos. Os instrumentos eram levados aos velhos *kumuã* (pajé) para passar por um processo de reza e defumação com tabaco que visava harmonizar as forças do instrumento e do seu dono. Eu também fui receitado e levei meus instrumentos musicais e de trabalho para benzer em Manaus. De todo modo, nas gravações de Jack estava ficando claro que os instrumentos não eram vistos como “seres inanimados”, mas possuíam uma presença especial.

Após um mês e meio de convivência com Jack e seus parentes, foi em Manaus que a ideia da “alma” dos instrumentos musicais foi se esclarecer melhor. Com ajuda de Gabriel Sodré Maia, no processo de tradução e transcrição das letras do Jack fui advertido que para entender o título do seu CD, *Bahsanã a'tia* (Vem dançar), eu deveria compreender que “todas as discussões sobre música e outros aspectos sociais dos *tukano* desembocavam no *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais)”.

Esse mote que se repete nas músicas de Jack sobre *bahsana*, *bahsana a'tia*, *bahsari wi'i* está relacionado a aspectos socioculturais fundamentais do povo *Yepá-mahsã*. A dança e a música são caminhos para entender a organização social do grupo.

Grosso modo, há os indivíduos responsáveis por organizar as danças, músicas e rituais, chamados de *bayá*. Há os indivíduos que são sábios e conhecedores de mitos, rezas, plantas medicinais: esses são chamados de *kumuã*. Além dessas duas especialidades há os trabalhadores: pescadores, caçadores e agricultores.

O *baya* é um especialista em música e danças. Como exemplo desse aspecto central da música na sociabilidade dos grupos *Yepá-mahsã*, o nome de *bahsari wi'i* (a maloca dos *tukano*), significa literalmente a “casa da dança/música”. É nesse contexto musical que se iniciam ritualisticamente os jovens e se transmite conhecimentos fundamentais acerca da perspectiva indígena do mundo. É nessa casa que se guarda parte dos instrumentos sagrados indígenas e com eles suas histórias.

Assim como na festa do bairro *tuyuka* que participei, em que não havia uma divisão entre a prática das músicas *kuximawara* e *kariçu*, o pensamento cosmológico *Yepa-mahsã* explica a música popular por meio do conceito de *bahsamori* (instrumentos sagrados). Era isso que Gabriel Sodré me explicava quando dizia que “tudo vai dar no *bahsamori*”. Na perspectiva musical *Yepá-mahsã* há um *continuum* lógico que conecta todos os instrumentos do mundo por meio do mito de *Biisiu* (*Jurupary*). Explicarei superficialmente (devido ao tempo de apresentação) essa relação a partir de algumas narrativas míticas disponíveis e publicadas. Por fim, descrevo exemplos de minha experiência no trabalho de campo sobre relação entre a música popular e seus instrumentos e a perspectiva indígena de pensamento.

Para os grupos indígenas do Alto Rio Negro, de maneira geral, os instrumentos sagrados (*bahsamori*)³⁴ são destaque em sua cultura. As flautas sagradas são compartilhadas entre os *tukano*, os *baníwa* e os *baré*. Esses grupos respectivamente chamam de *Miri'ã*, *Koai* e *Jurupary*. Essa última, a mais difundida e trabalhada na literatura sobre a música indígena do Alto Rio Negro.

A obra publicada por Bruzzi da Silva chamada *A civilização do Uaupés*, em que se reproduz e traduz as narrativas de sábios indígenas, foi-me indicada por Jack da Guitarra, assim como por especialistas na antropologia da música dessa região. A partir

³⁴ Na realidade em grande parte das terras baixas da América do Sul como argumenta Rafael Menezes Bastos. É um equívoco pensar que se tratam apenas de flautas. São flautas, trompetes, instrumentos de percussão e muitos outros. O que se quer dizer é que o sistema não se resume a um grupo, nem apenas a um instrumento, mas a vários (MENEZES BASTOS, 2011; MONTARDO, 2015). A ideia de “instrumentos sagrados” é compartilhada por grande parte dos povos da região e se destaca nas etnografias que se ocuparam com o tema (HILL, 2011; PIEDADE, 1997; HUGH-JONES, 2002; PAULO MAIA, 2009; BARROS, 2009)

“de um tempo mítico”, fundamenta-se esse contexto pluriétnico indígena sobre a música na narrativa³⁵ do respeitado pajé/xamã Ponciano Mendes, traduzida pelo seu filho Graciliano Mendes, do grupo *Tariana*.

Segundo essa narrativa, em um tempo anterior aos humanos de hoje em dia, os grupos indígenas do Alto Rio Negro seriam descendentes dos filhos da relação entre as virgens, primeiras mulheres, e os velhos trovões. Além dos Tukano, diz Ponciano Mendes: “Haviam eles criado os *Baniwa*” (*apud* BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 111). Fundamentado nesse mito de criação do mundo, os grupos indígenas de São Gabriel da Cachoeira compartilham essas narrativas que sugerem e justifica o parentesco ancestral entre todos eles.

Biisiu (o *Jurupary*)³⁶ é o primeiro filho de parto normal oriundo dos trovões com as virgens, personagem mitológico central que explica a música para esses povos indígenas: “Ele é o chefe das festas e dirige as danças. Aquele que não quer dançar é açoitado. Ele é também a cabeça dos instrumentos” (BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 112).

Ele nasceu com o corpo cheio de buracos, ao se mover, o vento fazia-se vibrar por entre esses orifícios, assim ele era “pura música”, me explicou Gabriel Sodré Maia. O seu corpo era formado por instrumentos musicais, os primeiros habitantes da terra entenderam isso após a morte de *Biisiu*, pois os enfeites e adornos corporais escondiam os instrumentos. Sua mão era a flauta *kariçu*, o seu braço a flauta *japurutu*, a sua perna a flauta *jurupary*. Assim todos os órgão e membros de *Biisiu* eram instrumentos musicais.

Nesse tempo mítico, *Jurupary* foi o primeiro animador das festas e das danças. Como afirma a obra de Bruzzi da Silva, quem não queria dançar era açoitado por *Jurupary*. Isso está presente nas festas da região até hoje, não apenas nos rituais de iniciação. Todas as festas de *kuximawara* que participei duraram até a manhã do dia seguinte. Isso era um compromisso levado muito a sério entre os músicos e o público.

³⁵ Coletada em 1963 em língua Tukano por Ettore Biocca, republicada e comentada por Alcionílio Bruzzi da Silva na obra *Crenças e Lendas do Uaupés* (1994).

³⁶ Relaciona-se com todas as flautas sagradas citadas no início do trabalho. P. Alcionílio Brüzzi Alves da Silva (1994, p. 95) explica que o termo tukano oriental conhecido por *miriã* “tem sido muitas vezes, também por narradores indígenas, identificados como Jurupari da língua Nheengatu. Em língua Arawak, a cuja família linguística pertence os Tariana, identifica como Koái”.

Nessas narrativas míticas, *Jurupary* não só é o responsável pelas festas como também é o legislador. Segundo a crença indígena as mulheres não podem ver as flautas sagradas pois podem ficar doentes e até morrer. É famosa a expressão “Lei de *Jurupari*”, formulada por Ermano Stradelli, e muito comentada na literatura antropológica. Graciliano Lana explica essa lei capital de interdição visual do seguinte modo: “As mulheres que virem esses instrumentos tornam-se impuras e doentes (emprenhadas) e devem ser eliminadas. [...] As mulheres não podem ver estes instrumentos. Desde o tempo de *Jurupary*, no qual se conserva o segredo daquela música, jamais os instrumentos foram vistos pelas mulheres. Os homens matam as mulheres que veem estes instrumentos” (BRUZZI DA SILVA, 1994, p. 94-113).

Após ter ensinado tudo sobre música, danças e festas, *Jurupary* foi enganado por algumas crianças. Ele não volta mais ao convívio dos humanos daquele tempo e se mata. No lugar em que morreu nasceu uma palmeira Paxíuba. As narrativas apontam que o espírito de *Jurupary* foi para essa palmeira. É dela que se faz as flautas e outros instrumentos percussivos. Desse modo, fica claro que a palmeira não é apenas a matéria prima dos instrumentos, mas a própria “encarnação” do *Biisiu*.

Mas *Jurupary* não está apenas nas flautas sagradas. Ele é “chefe das festas e das danças”, assim como a “cabeça dos instrumentos”. É a sua presença na terra, ainda em um tempo mitológico, de acordo com essa perspectiva indígena, que ensinou aos homens a música. Nesse sentido, todos os instrumentos, não apenas os “sagrados”, “tradicionais” possuem a presença de *Jurupary*. Por isso em São Gabriel se benzem os instrumentos, como teclado eletrônico e guitarras elétricas.

O *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais) engloba em sua lógica todos os instrumentos musicais, inclusive os “ocidentais”, “do homem branco”. Justino Tuyuca, parceiro do NEAI³⁷, narrou uma cena que explica a relevância do *bahsamori* na cena da música popular: a chegada das caixas de som amplificadas na comunidade em que nasceu, na Colômbia. Por volta de 1968, quando sua mãe ouviu pela primeira vez as caixas amplificadas tocando *cumbias* e *merengues* em um volume ensurdecedor, contou-me ele, ficou bastante intrigada e preferiu manter a mesma proibição que é imposta a todas as mulheres e às crianças na cultura tukano quanto à flauta ritual *Miriiiã*.

³⁷ Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena, grupo de estudos da UFAM.

A mãe do Justino achou conveniente não manter contato visual com a fonte sonora de frequências tão baixas-graves³⁸.

A música popular praticada entre indígenas da região do Alto Rio Negro, especialmente entre os músicos e o público da cena do gênero local *kuximawara*, proporciona um espaço para a reflexão e difusão do pensamento indígena sobre a música. Ao invés de uma destruição de sua cultura, o sofisticado pensamento Yepá-Mahsã engloba e explica todo mundo ao seu redor. Desse modo, entende-se a guitarra, o teclado eletrônico e outros instrumentos como saídos do corpo de *Biisiu (Jurupary)*.

4.2.2 – Juscelino Tukano explica sua visão de mundo ao som do *kuximawara*

Certa manhã, no Amazon Cyber, compartilhava-se uma cena impressionante e trágica. Uma “rabeta” (pequena embarcação amazônica) foi tragada pelas fortes cachoeiras. Estava na proa da rabeta uma menina, por volta de oito anos, com um vestido rosa e um guarda-sol. Na popa, pilotando a rabeta, estava um homem mais velho que possuía cerca de 40 anos. Ele era tio dela, estava alcoolizado e o pai da menina gritava da margem desesperado : “Ele vai matar minha filha!!!”. As pessoas que estavam na margem não podiam fazer nada pois as correntezas são muito perigosas. Há lugares que é impossível nadar sem ser levado para o fundo do rio. O vídeo serviu de evidência para a prisão do irresponsável piloto. As pessoas no Amazon Cyber compartilhavam o vídeo e as informações sobre o caso naquele dia.

À tarde fui à casa de Juscelino Tukano. Ele estava com Batista Massa, jovem Dessana que sabia tocar *kuximawara*. Ele quase não falou, mas tocou seu repertório completamente instrumental sem parar por volta de 30 minutos, ininterruptamente. Ele queria a gravação no pendrive.

Naquela ocasião, enquanto Batista tocava seu teclado, Juscelino começou a narrar sua versão sobre a mitologia e histórias que envolvem a região. Ele falou sobre as serras e as pedras “no tempo dos nossos avós”, “quando as pessoas eram ou podiam se transformarem em animais para fugir do inimigo, até descansar em forma de pedras que estão hoje em dia”. De forma geral, a gravação com a música *kuximawara* tocando

ao fundo e Juscelino falando sobre a mitologia indígena ilustra como a música popular está articulada nesse contexto.

Perguntei a Juscelino sobre o que ele havia me contado no dia anterior. Ele havia me falado que a Serra de *Curicuriary* era um papagaio. Começou a explicar essa história e terminou dando sua definição de música *kuximawara*.

Porque eu acho que tem uma idade, idade de pedra. Tem essa idade tem contemporânea. Cada ser humano, cada criação, cada mundo tem etapa de criação eu acho né. Idade das pedras são esses idade da pedra. Nossos pais eram gente de pedra, então quando morreram viraram pedra. Idade das pedras é a origem da criação. Pela religião nosso, deus tava criando. Então como ele vai fazer, né? Cada item, como que a gente vai benzer, como que a gente vai dançar, como que a gente vai comer, onde que a gente vai tirar comida. O rio...tudo isso foi feito desse processo. Então a origem da Bela Adormecida é origem de comida. Como que eu vou conceder a comida para os meus filhos? Deus pensou. Ele já tinha criado vários setores, de cada um deles ele cuidava com carinho. Cada etapa de criação, cada ser que ele criava ele tinha carinho. Mas as primeiras pessoas ele já tavam errado, tinham vingança, não tinham carinho. Então para fugir deles Deus fazia toda essa história de mudança. Daqui há pouco ele vira traira, não, daqui a pouco ele vira tucano, daqui a pouco ele vira papagaio. Até ele morrer, criar tudo e adormecer em pedra. Ele virava bicho. Muçum, muçum-cuara tudo isso ele virava para poder fugir do inimigo. Originou *Curicuriary*, tem uma pedra bem grande. Essa aqui é curica, essa pedra é do curica, do papagaio. Em língua geral curica é papagaio. *Curicuriary* é rio. Rio do Papagaio. Então como ela fica na foz, deram o nome da comunidade dali de *Curicuriary*. Rio *Curicuriary* o nome daquele igarapé. Esse rio é caminho para eles, para o deus primitivo, conde eles andavam. Rapaz engraçado lá em cima. Lá em cima é engraçado onde ele foi. Rapaz tem tudo, pênis, vagina da mulher, nas pedras... lá em cima. Na cabeceira do *Curicuriary*. Rapaz, uma pedra parece gente, escrito letras deles né antigamente. Então, aí ele virou deixou essa pedra, de lá mesmo foi virar bela adormecida. Bela adormecida. Bonita mulher. Na verdade para o branco pra historia de vocies é aquela história de princesa. Porque bonita mulher? Para nos quando a gente sonha mulher bonita, no sonho você tem que cuidar... dor de cabeça, febre, abraçou nela mulher bonita, mermaum tu vai.... agora pior você transar vixi, melhor ficar em casa. Manda benzer, manda cercar tudo... mulher bonita é jararaca, ela se encontra assim no mato... Então ela era perigosa para nós, como é dona da comida, é perigosa... comida para nós todas essas frutas, se você não benzer... você tem que benzer com essa comida dizendo que essa comida seja boa para a pessoa, doce, que faz engordar... isso que tu tem que benzer falando num copo com agua. Se tu não benzer essa comida está estragada. Deus estragou, né que na bíblia fala assim. Deus castigou Adão e Eva. A partir daí tudo ficou veneno. Se tu não benzer tu vai morrer. Se tu não benzer carne de porco todas essas coisas tu vai comer depois amarelo. Aí que nasce esse negócio de benzimento. Ele colocou ó, meu filho tu vai benzer dessa maneira assim, por isso que ele provocou... aí acabou tudo ela adormeceu. Bela adormecida. Aí lá na

frente o pai dela. O pai dela que tá assim... esse é mais dono da comida. Bahsebó. O menorzinho mais pontudo. Ele é dono da comida mermo. Agora ela é produtora de comida. Ela não é uma serra não, Agenor. Ela são várias serras.....

Kuximawara... o que disseram para o senhor? Música antiga em língua geral em nheengatu, eu acho. Rapaz, os cara aqui não dançam bem. Onde eu vi os caras dançarem bem lá em Pari-Cachoeira. Eu levei uma caixa amplificado de 2000. Cheguei 01 hora. Montei. Só que não tem nenhuma cachaça, só bebida caxiry. Cuia cheio. Tem que acabar. Mas sentou aquele, dose, pua que pariu. Vem mais de 30 painéis, trinta quarenta painel, mínimo vinte cachaça. Se for duro tu tem que acabar, se for mole tu vai sair lá fora e vomitar tudo. Rapaz aí eu fui lá, minhas cunhadas que faz tempo que eu deixei a primeira vez que melhoraram choraram e tal. Aí comecei a tocar som mecânico, esses *kuximawara* que eu tenho. Cara, você só vê velho sentado. Todo mundo, com a esposa dele com jovem, ô gente que dança. Aí eu tava querendo dançar também não tinha mais dama. Lá não existe esse negócio de ficar passeando lá fora querendo brigar. Mijo fora, brigou, tam. Só quando ele passar da pressão ele volta de novo. Se brigou, discutiu vai para vaqueta. Rapaz, agora não é muito assim não. Primeiro quando cheguei aqui, aqui atrás tinha uma casa, aí eles faziam forró. Quarenta, oitenta ave maria para quem brigou. Aí depois cachaça. Só depois que ele acordou vai para sala. Festa de santo é *kuxkiymauara*, tá vindo, tá vindo. (JUSCELINO, Trabalho de Campo, maio de 2016)

Esse trecho dá ideia de alguns diálogos que aconteciam em trabalho de campo nos quais eu não conseguia compreender completamente. Fui entender melhor após meses de aprendizado e após o retorno para casa. Juscelino estava se referindo a cosmologia tukano, explicando a relação da paisagem do Alto Rio Negro com as narrativas míticas. Finaliza resumindo as prescrições ética-estéticas mais popularizadas entre os músicos e público do *kuximawara* e que são abordadas ao longo do trabalho.



Foto 40 - Eu, Batista Massa (de boné) e Jucelino conversando sobre música *kuximawara* e mitologia tukano

Ao fim da performance musical, pergunto a Batista: “Mas para você o que é *kuximawara*?” Ao que ele responde: “Eu não sei não”. Retruquei: “Como assim? O pessoal pede para você tocar kuxiyauara na festa?” Ele conclui: “Pede sim. O pessoal só pede isso. *Kuximawara* foi isso que eu toquei agora há pouco. Mas quando eles cansam de dançar *kuximawara* eu toco brega ou lambadão.” (Trabalho de campo, maio 2016)

4.3 Ademar Garrido – “*Cuxiima*”³⁹ na Gaita

Ademar Garrido Delgado nasceu em 1951 e é indígena do grupo *Baré*. O interlocutor mais experiente com quem tive a oportunidade de trabalhar na pesquisa. Ele não toca em público com a mesma frequência que os músicos da nova geração, como Ary até *Ykuema*, Negão dos Teclados, Walmir Gleidson, Jack etc.. Ele é compositor de muitas músicas em nheengatu conhecidas em São Gabriel.

Já gravou cinco CDs com seu grupo conhecido por Banda *Marupiara*. Em maio de 2016, quando comecei o trabalho para o doutorado, ele estava ensaiando e compondo as músicas para gravar o 6º CD do grupo. Vale lembrar que conheci Ademar em 2013,

³⁹ Utilizo aspas para ressaltar que no caderno de Ademar estava escrito *Cuxiima* na gaita enquanto os interlocutores mais jovens utilizam a forma escrita *kuximawara*.

ocasião em que coordenei o projeto A música das cachoeiras (VASCONCELOS NETO, 2013). Naquele ano gravamos várias músicas, ensaiamos, gravamos clipe e realizamos outras atividades, como entrevistas e visitas a lugares relevantes para a população local, como a Pedra da Fortaleza, o Morro da Boa Esperança e a Ilha da Juíza⁴⁰. Foi a primeira vez que estive na região do Alto Rio Negro. O trabalho foi uma documentação sobre a música praticada em algumas comunidades indígenas da região no Noroeste da Amazônia brasileira tendo como base as cidades de São Gabriel da Cachoeira(AM) e Boa Vista(RR).



Foto 41 – Ademar caminhando nas ruas do centro de São Gabriel da Cachoeira. Trabalho de campo. Junho 2016.

⁴⁰ O resultado dessa produção pode ser conferido no site do projeto: www.musicadascachoeiras.com.br

Entre inúmeros aprendizados, a experiência com Ademar Garrido demonstrou como os *Baré* de sua geração se referem às músicas que remetem a uma sonoridade específica como “*kuxiyma*”, ou “*cuxiima*”, como escreveu ele costumava escrever em seu repertório. Além disso, percebe-se como os gêneros musicais que se difundiram na geração anterior reverbera, até hoje, nos conceitos e nas práticas musicais de São Gabriel da Cachoeira. Ademar faz uso do termo *cuxiima* na gaita para se referir às músicas de antigamente, as mesmas tocadas pelos parentes de Ary e de Dona Carminda na comunidade de Cucuy.

A “sequência” que ele chamava de “*Cuxiima* na Gaita”⁴¹ e interpretava com violão e gaita de boca, era composto por um repertório formado de quadrilha, mazurca, valsa, xote (*schottische*). Um repertório que foi difundido no Brasil em fins do século XIX, como aponta Tinhorão (1991, p. 72-73), a partir das bandas “dos chorões”. Essas bandas eram instauradas pelos poderes coloniais do século XIX, por força de lei, e foram difundidas rapidamente por meio da rede de músicos militares por todo o Brasil. Outro exemplo documentado, na Amazônia indígena, da presença da mazurca, está registrado na primeira música do CD-2 do projeto “Cantos Tikuna”, da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Isso demonstra, no Brasil, a antiga e marcante presença da música popular em contexto indígena.

Foi em São Gabriel da Cachoeira que tive a oportunidade de conhecer o grupo *Marupiara*⁴² e iniciar uma parceria com Ademar Garrido, sexagenário da etnia *Baré*. Respeitado pelos seus parceiros de banda como líder do grupo, ele compõe, toca violão e gaita de boca. A música de Ademar é considerada por muitos habitantes de São Gabriel como uma referência da música local.

Com referência ao sistema social do Alto Rio Negro, Seu Ademar se autodenomina indígena da etnia *Baré*. A narrativa local senso comum afirma que os *Baré* esqueceram totalmente a sua língua original, *Aruak*, e agora falam o *nheengatu*,

⁴¹ Exemplo dessa sequência executada por Ademar pode ser conferido no seguinte site: <https://soundcloud.com/musicadascachoeiras/gaitada-1?in=musicadascachoeiras/sets/cd-a-m-sica-das-cachoeiras-do>

⁴² Em uma tradução livre, a partir da narrativa encontrada em trabalho de campo: sorte, ventura. Stradelli (p. 517, 1929) em seu dicionário traduz como *marupiara*: “Sorte na caça ou na pesca, bem sucedido, afortunado”. Essa categoria está em oposição à ideia muito difundida na cidade de *Panema*: é o indivíduo desafortunado, sem sorte, azarado, vítima de uma desgraça pessoal.

que foi inventada a partir do Tupi pelos primeiros missionários carmelitas para catequização dos indígenas⁴³.

Ao conhecer Ademar em 2013 ele disse que era “indígena Baré descendente de Espanhol”. O pai do seu avô era Dom Germano Garrido y Otero, nascido no norte da Espanha, “colonizador” da região do Içana, Alto Rio Negro, rio Xié e Uaupés. A narrativa de Ademar sobre seu antepassado espanhol Dom Germano Garrido y Otero reproduz a história da colonização do Alto Rio Negro. Trata-se do período que corresponde à virada do século XIX para o XX, na última grande investida de exploração do caucho (seringa) na região. A partir de suas experiências pessoais, elabora um panorama de como a narrativa corrente entre os indígenas *Baré* reconstrói a história social do grupo:

“O meu bisavô... ele veio da Espanha para o Brasil, ele era imigrante. Eles subiram o Rio Negro, e vieram para Manaus. Aí, na época, o governador destacou pessoas para colonizarem o Alto Rio Negro, o Alto Rio Uaupés. Então, ele deu esse cargo de Delegado para o meu Bisavô. Então, ele comandava o Rio Negro até Cucuy, o Xié e o Içana. Ele que colonizava, ele que mostrava o trabalho, ensinando roça, essas coisas. Ele tinha até, eu cheguei a ver ainda criança, eles tinham uma fábrica de espia, para atracar embarcações, de piaçava. Então, eles teciam aquilo para vender. Então, ele trabalhava com isso. Ele comprava produtos também... a farinha. Ele comercializava com venezuelanos e colombianos. Então, vinha mercadorias para ele diretamente da Espanha. Ele navegava esse rio Negro até Belém do Pará a remo. Passava seis meses, ida e volta. Era uma viagem sacrificada. Ele tinha à disposição dele, sempre, os indígenas que eram tripulantes dele. Ele era considerado, assim..., um senhor feudal. Os filhos dele... ele nomeava cada filho dele para certo trecho: por exemplo cada filho vai vistoriar uma parte da fronteira.”
(Ademar Garrido, Entrevista de Campo, junho 2016)

Em maio de 2016, em um de nossos encontros, Ademar trajava a camisa da seleção da Espanha (fabricação local). O inseparável gravador de fita K7 à pilha, também estava com ele. A influência de antepassados da Espanha está presente no cotidiano indígena da região e reinterpreta diferenças locais, afirma a descendência e localiza uma geração de indígenas que estão inseridos nas complexas relações

⁴³ A presença missionária se institucionalizou sob o a recomendação do rei em 1688 para estabelecimento de missões religiosas fixas, 31 anos depois do registro histórico da viagem dos padres Francisco Veloso e Manuel Pires, conforme explica Lílíam Barros (2009, p. 47).

pluriétnicas e multilinguísticas das etnias do Alto Rio Negro. A partir da letra e da performance musical de Ademar, observa-se a relação entre música, seus parentes, a memória de suas descendências espanhola e *Baré*.



Foto 42 - Ademar Garrido em frente a sua Casa. Entrevista de Campo 2016.

4.3.1 O respeito e educação dos Garrido

A vida de Ademar, assim como de muitos indígenas de sua faixa etária, tem o passado marcado pela presença dos internatos das missões religiosas salesianas. Uma

vez fui convidado a ir até sua casa e lá estava Casimiro, indígena Baré que falava um português quase incompreensível e há pouco tempo estava na cidade. Nesse dia, Casimiro tocou triângulo, eu Zabumba e Ademar seus instrumentos, a saber, vocal, gaita e violão. Casimiro tocava de maneira aleatória e não acompanhava o ritmo de Seu Ademar.

Ademar interrompeu a execução da música e pediu para eu ensinar a Casimiro o ritmo do triângulo. Enquanto eu tentava demonstrar a execução do triângulo, Ademar me dizia que aquele encontro serviria para “catequizarmos” Casimiro, pois o *Marupiara* estava precisando de alguém para tocar zabumba. Relacionei a ocasião proporcionada pela música de Ademar às conclusões da etnomusicologia contemporânea sobre a importância das práticas sociais para a produção e o consumo da música nas mais diversas comunidades indígenas (BLACKING, 1974; FELD, 2012; SAMUELS, 2004; SEGEER, 2015; MONTARDO, 2012; MENDEVIL, 2015; SARDO, 2009). A ocasião revela também uma divisão dos instrumentos musicais de característica social, conforme a demanda do grupo e a liderança de Ademar.

Ademar tinha a intenção de executar uma “catequese musical”. Aproveitava a minha presença para instrumentalizar a formação de Casimiro para uma demanda do seu grupo. Verifiquei essa falta de zabumbeiro fixo para o seu grupo também em 2013. Essa prática revive a utilização da música como método de catequese na região. Percebi que seu Ademar me achava adequado para ser o seu auxiliar, mesmo sem ter certeza da minha crença. As relações coloniais também estavam presentes na prática musical que compartilhávamos e dessa forma eram reproduzidas. Vale notar que nas outras vezes que nos encontramos, Casimiro não compareceu mais nos ensaios que participei.

Desse modo, a música de Ademar e do grupo *Marupiara*, por meio de sua performance e prática cotidiana, funcionou como expressão da memória articulada entre um passado histórico, compartilhado entre vários grupos indígenas da região, e a reinvenção das práticas sociais nativas. Para desenvolver a ideia de que a música de Ademar articula memória, história e práticas sociais do Alto Rio Negro utilizarei, além das letras e sons de sua música, a narrativa cosmológica pluriétnica de São Gabriel da Cachoeira.

As letras das músicas que transcrevo aqui de Seu Ademar descrevem (1 - *Minha Geração*) a hierarquia de uma família rígida, de uma história de “muita seriedade” concebida pelas regras sociais dos Garrido y Otero, em contraste com (2 – *Se Pia Upé*)

a memória de um indígena que rompe a regra do casamento indígena e vai viver um grande amor fugido de sua comunidade.

A música de Ademar é um meio pelo qual se pode ter um testemunho da cultura (SAHLINS, 1997) entre a descendência espanhola e indígena, característica do Alto Rio Negro. Em que sentido a música praticada entre os parentes e o público de Ademar desperta sentimentos que a partir de experiências pessoais e da memória de cada indivíduo, recria um pouco a história colonial e as práticas sociais indígenas?

Sobre a música composta em português chamada *Minha Geração*, Ademar explicou fazer referência “por meio de canções” ao “passado de seus parentes e sobre a vinda dos seus pais e tios para a região do Rio Negro”. A letra de *Minha Geração* descreve a “seriedade” com que os antepassados dos Garrido organizavam a sua orquestra para animar o “salão da festa”. A distribuição dos instrumentos entre os homens da família é o destaque inicial. Enquanto a música é executada por seus parentes mais velhos, no salão está todo povo a dançar: “branco, negro, caboclo e o índio”.

Minha Geração

Autor: Ademar Garrido

Sou caboclo do rio Negro nascido em São Felipe
onde meus antepassados organizavam sua orquestra
com muita seriedade.

Meu avô tocava harmônica, meu pai o violão
Tio Roberto o violino, tio Epitácio bandolim
Tio Jorge no pandeiro, tio Augusto tamborim
assim era formada a orquestra dos Garrido.

Dançam vovô e vovó, tios e tias
Primos e primas, compadre e comadre
Só entrava na festa quem era convidado,
todos se divertiam com respeito e educação.

Nesta nova geração todos tem os mesmos dons,
Organizamos nosso grupo para animar o salão da festa
onde formos convidados.

Armindão no arcordeão, Sabiú no violão
Ademir no cavaquinho, Hélio no pandeiro,
Ademarzinho na gaita, ele é o compositor
O povo se diverte com muita satisfação.

Dança o branco, dança o negro,
 dança o caboclo, dança o índio,
 assim finalizo a minha tradição
 dando exemplo pros nossos filhos
 e recordações pros nossos netos

(Entrevista de campo, maio de 2013)

Como já verificado, a cena que Ademar descreve sobre o salão animado é muito recorrente nas festas de São Gabriel da Cachoeira e suas mais distantes comunidades. No espaço específico para a dança, o “povo todo” se diverte. A marca pluriétnica das relações sociais do povos indígenas Alto Rio Negro se intensifica no salão. Na performance em pares, a dança acompanha estilos musicais que variam de valsas até forró. Os visitantes são chamados para participar e se integrar ao grupo expondo o seu jeito de dançar. Para os dançarinos é um momento de socialização e da pausa do trabalho ordinário, enquanto para os músicos, um compromisso.

Em 2016, ao tocar *Minha Geração* com Ademar e Fortunato Delgado, ao término da execução da música em questão, enquanto Ademar preparava na cozinha da casa um cozido de Catitu (porco do mato moqueado comprado na feira municipal), Fortunato, seu primo que tocava triângulo, disse-me a mesma história que havia me contado na festa de santo no Balneário do Divino Espírito Santo. Antes de Dom Germano chegar à região, os Delgado, portanto sua própria filiação, havia chegado antes e eram os antigos patrões da região. Esse clima de rivalidade, militarismo e violência está imerso na narrativa local e também registrado na literatura sobre a região (KOCH-GRÜNBERG, 2005; WRIGHT, 1998).

Em várias ocasiões, Ademar sempre destacava sua filiação com Germano Garrido y Otero, segundo ele “delegado destacado” pelo governador para “colonizar” a região do Alto Rio Negro. O etnógrafo alemão Koch-Grünberg registra em seu trabalho sobre o Alto Rio Negro (1903), o entusiasmo e exatidão com que Dom Germano contava as histórias das batalhas napoleônicas, sabendo de memória o nome e cargo de importantes oficiais (KOCH-GRÜNBERG, 2005, p. 55). Fica em destaque nesse panorama a antiga presença do militarismo como método de submeter as comunidades da região.

Bem antes disso, em 1761, a política implantada pelo capitão português destacado para colonizar a região do Rio Negro, José da Silva Delgado⁴⁴, estava sobre o regimento do Diretório Pombalino (1758). Portanto, data desse período o costume incentivado pela instituição pombalina da prática do casamento entre vassalos brancos da coroa e as índias, como revelam fontes organizadas por Alexandre Rodrigues Ferreira:

Declarou no alvará de 4 de abril do mesmo ano [1755], que se casassem com as índias, não só não contrairiam infâmia ou baixeza alguma, mas antes se fariam por isso dignos da sua particular atenção, porque seriam preferidos nas terras, aonde se estabelecessem para os lugares e ocupações, que coubessem nas graduações de suas pessoas e de seus filhos e descendentes, os quais dava por habilitados para todos os empregos, honras e dignidades. (2007, p. 370)

O vassalo português era estimulado com “honras e benefícios” ao contrair matrimônio e fixar-se no território a serviço da coroa portuguesa (FIGUEIREDO, 2015, p. 70). A música, a partir de uma narrativa geral de colonização pacífica e amigável, também revelou as tensões entre os descendentes de sucessivos indígenas e representantes do governo. Tanto os Delgado quanto os Garrido reivindicam uma relação histórica com a região. Essa antiga relação entre famílias, apresenta-se até hoje na prática musical por meio das interpretações de seus descendentes indígenas. As fotos a seguir foram retiradas da obra *São Gabriel da Cachoeira: sua saga, sua história* de ALVES, 2007, p. 87, 88).

⁴⁴ Será que se trata do antepassado que Fortunato, primo de Ademar, se referia?

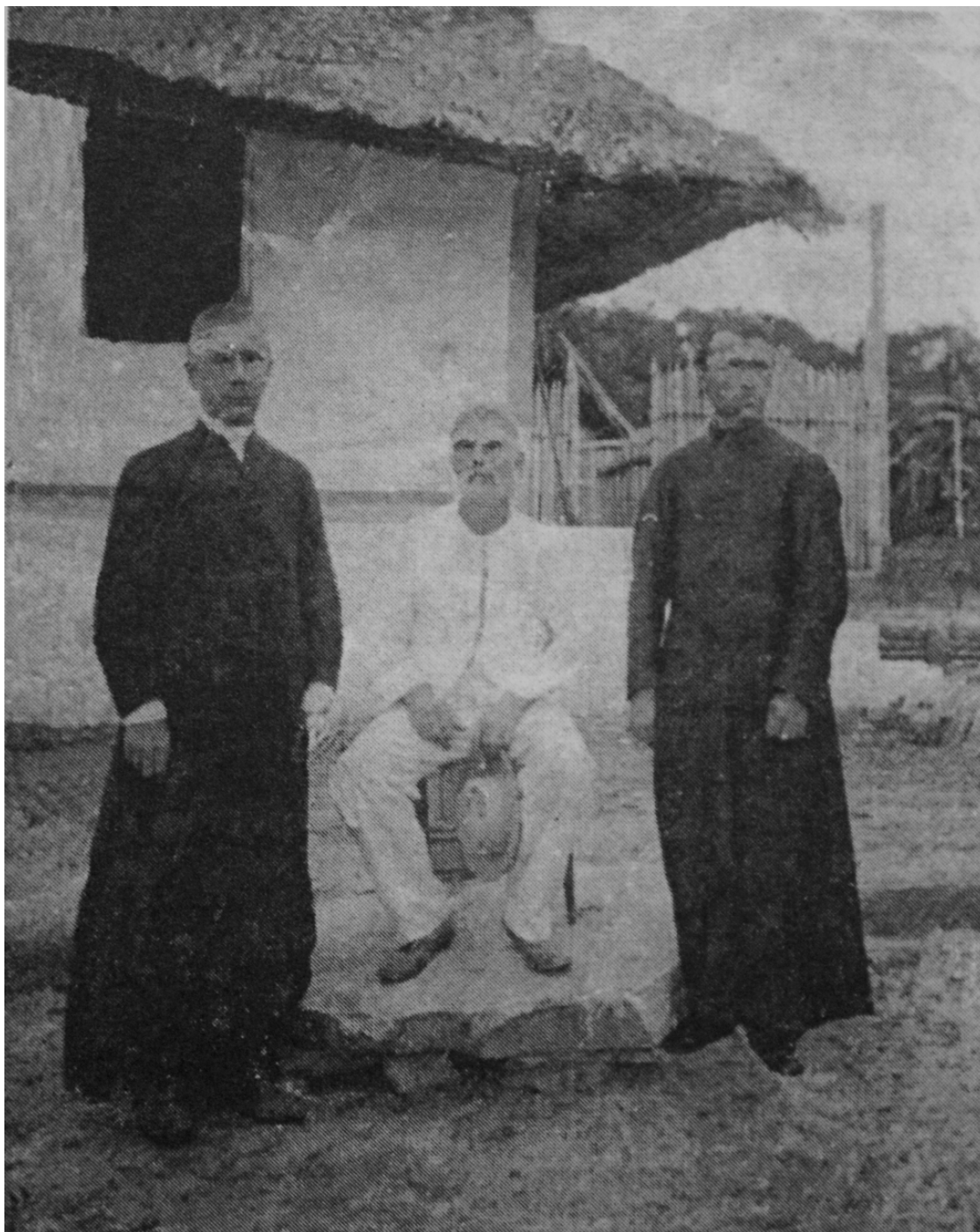


Foto 43 - Dom Germano Garrido y Otero (bisavô de Ademar Garrido) em companhia de padres carmelitas.



Foto 44 - Alunos da escola Agrícola de São Gabriel da Cachoeira - 1922

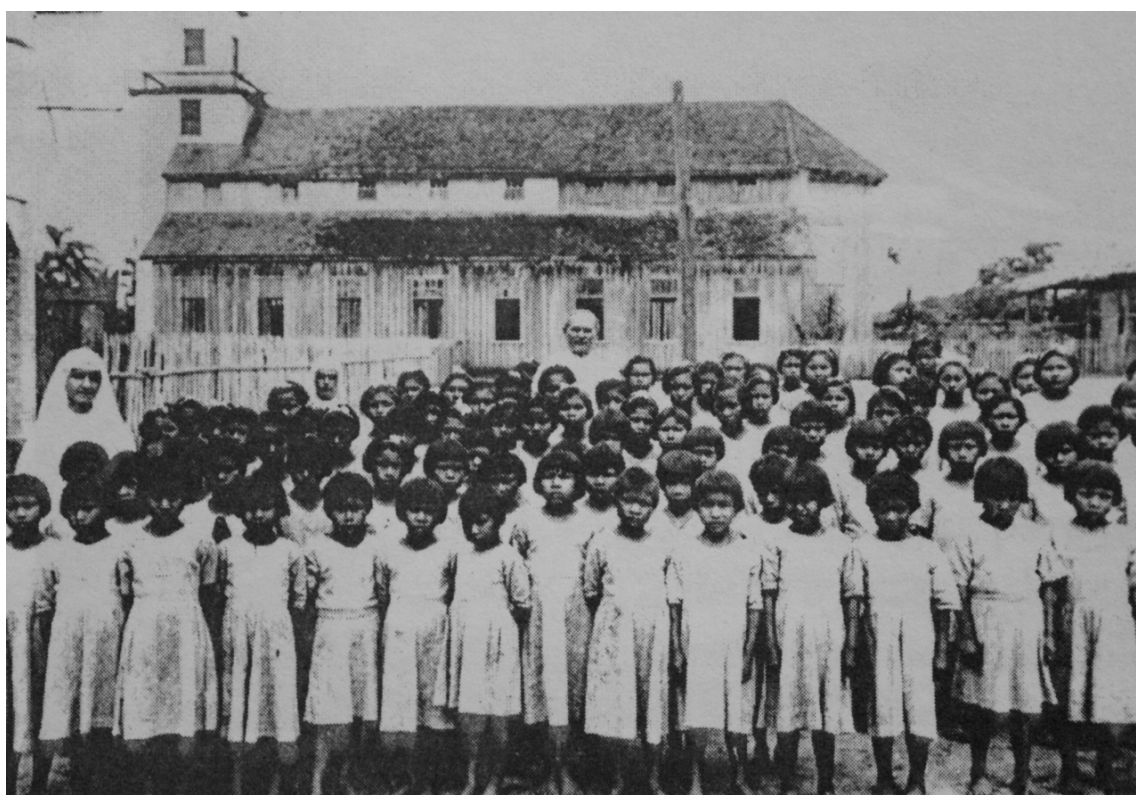


Foto 45 - Turma de meninas internas na Missão Salesiana - sem data, provavelmente por volta de 1915

O sentimento que conecta os indígenas do Alto Rio Negro está intimamente ligado aos seus antepassados, sejam eles indígenas ou não. Sobre a camada de oposição da filiação estrangeira dos primos Ademar e Fortunato (Garrido – Delgado) está um ponto chave que liga diretamente todos os indígenas da região a um tempo imemorial, pois a cosmologia *Baré*, assim como de várias etnias da área cultural do Alto Rio Negro, está fundamentada na unilinearidade. O ancestral mitológico dos *Baré* é bem anterior à presença de Dom Germano. As relações de tensão entre os parentes só apareceram de maneira tangencial, de forma a não despertar polêmica e discussão entre os primos. O que permanecia era a ideia de uma banda formada entre parentes.

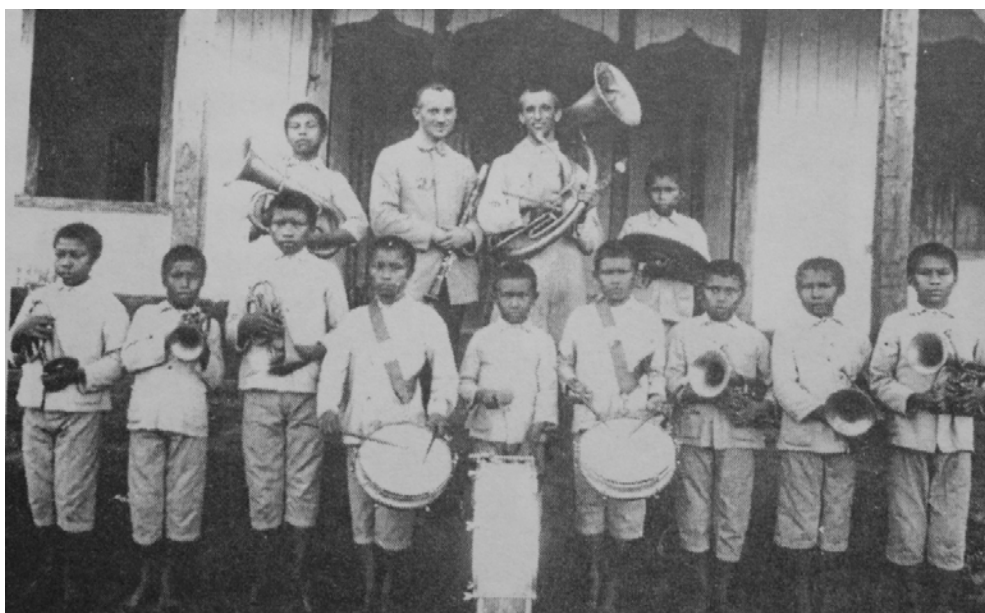


Foto 46 - Registro da utilização da prática musical nos internatos salesianos.

Se Pia Upé (No meu coração)

O processo de colonização que levou o povo *Baré* a esquecer sua língua aruak, e a falar *nheengatu* e português, promovia a separação das famílias indígenas. As várias gerações de *Baré* submetidas a aprender *nheengatu*, desaprender e agora, por último, aprender novamente, gerou a prática de um povo bilíngue. Considera-se que os *Baré*, atualmente, falam o português e o *nheengatu*.

A prática de falar *nheengatu* entre os Baré na cidade de São Gabriel está presente na intimidade das famílias e comunidades, ao passo que o português a um uso público (FIGUEIREDO, 2015, p. 64). Falar *nheengatu* revela uma história compartilhada entre um povo que resistiu a desfiliação de pais e filhos e teve sua comunicação dificultada por meio da imposição do português e proibição de falar as suas línguas nativas.

Atualmente Ademar compõe e canta também em *nheengatu* e por isso é considerado por muitos como referência da música na região de São Gabriel. Em 2013 ele me apresentou a música *Se Pia Upé* (Dentro do meu Coração) cantando um verso em *nheengatu* e traduzindo na sequência para o português. Segue a transcrição da letra da música:

Se Pia Upé (No meu coração)
Ademar Garrido

Uirande cuasu akuta i paieru
Apuran dorende se dimire puarã
Amanha eu vou falar com o seu pai
Pedir você para se minha mulher

Ia se indé I ku Se Pia upé
Porque você mora no meu coração

Ia ne cuxai amui auau curi inde
Apicatukiti a fara i ra mirá
Se ele não deixar levarei você comigo
e muito longe iremos nos casar

Amakaiu caico i na uri curiasica
Na mokamerã tu esperando o curumim.
Então voltaremos alegre chegaremos
Pra mostrar ao velho o garotinho

(Entrevista de campo, maio de 2013)

Os encontros foram revelando o afeto especial por essa música. Como se verifica acima, a música conta uma história de amor entre um casal que desafia a autoridade do patriarca e vai gerar e criar o filho bem longe da comunidade do pai da mulher do personagem principal da letra. Normalmente, um dos motivos para se sair da comunidade é desrespeitar a regra de casamento mais difundida entre os povos

indígenas do Alto Rio Negro, o casamento exolinguístico. Casar com uma pessoa no mesmo grupo não é aceito com muita facilidade pelos pais mais conservadores em relação aos costumes indígenas.



Foto 47 - Ensaio na casa de Ademar, o primeiro da direita, empunhando o violão. O segundo é Francilino, cearense que toca pandeiro . O terceiro, no plano mais escuro, é Fortunato Delgado, toca triângulo e é primo de Ademar. Eles fazem parte do grupo Marupiara. Eu estou tocando Zabumba. São Gabriel da Cachoeira, maio de 2016.

Além disso, há toda aquela narrativa marcante sobre a autoridade dos padres, dos capitães, delegados e outros oficiais militares do estado brasileiro e coroa portuguesa reinante nas comunidades por todo Rio Negro, era necessário muita coragem para fugir em meio a imensidão da floresta e se fixar em alguma outra comunidade. A mesma autoridade que, ora exaltada e lembrada na música anterior cantada em português sobre os antepassados espanhóis de Ademar, era agora desafiada e revelava outra perspectiva da memória dos indígenas, dessa vez acionada em língua nheengatu.

Fortunato destacou em sua fala, em uma conversa incidental à música *Se Pia Upé*, que antigamente nas comunidades não era essa “bagunça de hoje”, como já

mencionado, os que desrespeitassem as tradições ou roubassem as frutas e produções alimentícias da comunidade, por exemplo, eram expulsos. Fortunato sempre destacava que aquelas pessoas que eram expulsas das comunidades iam morar na outra margem do rio.

A leitura da tese de David Samuels (2004) sobre a música *country* entre os Apache da reserva San Carlos, nos Estados Unidos, de que o reino sonoro e musical constrói uma profunda conexão entre o presente e o passado histórico a partir de suas práticas contemporâneas (SAMUELS, 2004, p. 89) ajuda a esclarecer como a música de Ademar afirma que o sentimento em ralação aos seus descendentes e a memória de seus familiares que formam o povo *Baré*. *Se Pia Upé* é uma música destinada ao público que fala *nheengatu* e sua prática demonstra como a batalha dialógica sobre a identidade ocorre entre os indígenas do Alto Rio Negro. As observações de Fortunato Delgado desencadearam confabulações de uma espécie de história secreta da povoação do alto rio Negro.

O repertório de histórias sobre os antepassados é retrabalhado a partir de sentimentos íntimos, que são acionados pela música, sendo a performance musical coletiva, de Ademar e de seu grupo de parentes e compadres, meio de acesso a reconstrução da memória não só do povo *Baré*, mas do povo rio negrino de maneira geral. Lembrar, por meio da expressão musical, as questões primeiras sobre a formação dos povos do Alto Rio Negro, além de tudo, localiza o grupo no tempo e no espaço, dando uma resposta performativa a essas questões profundas, que o “ocidente” chama de “filosóficas”.

Em suma, a música *Se Pia Upé* de Ademar carrega um pouco do íntimo de suas paixões em contraste com a regra social do casamento (que estabelece como regra casamento exolingüístico). Expressar isso em uma música cantada em *nheengatu*, revela sua história de vida, que é compartilhada pelos *Baré* e por muitos outros indígenas que participam do sistema social pluriétnico do rio Negro. A música desperta os sentimentos que unem os indígenas, assim como é veículo para a reinterpretação pessoal, de cada indivíduo nesse complexo sistema, dessa história social.

Nesse sentido, a música de Ademar aciona essas memórias, que conectam o passado e o presente. Suas performances desencadeiam o sentimento que une os indígenas do Alto Rio Negro. A prática cotidiana da música de Ademar, no quintal de sua casa, num canal do Youtube ou no teatro Amazonas tem o poder de deslocar os

ouvintes que nasceram no Alto Rio Negro por meio de sentimentos e experiências que tecem esses povos.

Essas rodas e encontros musicais é costume antigo e são lembradas pelos *Baré* mais velhos. Para Dona Carminda, 65 anos, que estudou em Assunção do Içana e compartilha a faixa etária de Ademar, essas músicas revivem nela um “tempo bom”, antigo quando seu pai se encontrava com seus tios e tocavam a música *kuximawara*. Essa memória da geração de Carminda e Ademar reivindica esse “tempo bom” quando se estava em companhia dos seus parentes em contraste com o período de estudo, trabalho de coleta do caucho, internato, em suma, no cotidiano de separação da família ao qual estavam submetidos pelo regime colonial.

A performance musical que vivenciei ensaiando com Ademar Garrido, Fortunato Delgado e Francilino Sobrinho, integrantes do grupo *Marupiara* de São Gabriel da Cachoeira, interagiu com a narrativa histórica que conecta os indígenas do Alto Rio Negro entre o sangue Espanhol, Português e *Baré*. A antiga ocupação colonial é vivamente reinterpretada à luz da memória dos mais velhos. A história dos primeiros portugueses e espanhóis é compartilhada a partir de sentimentos revividos com a música praticada pelos antigos indígenas. Esses sentimentos convergem em direção a um ponto que a memória não alcança mais: um tempo em que os antigos *Baré* falavam sua língua, hoje já esquecida, o *Aruak*.

No dispositivo bilíngue português-*nheengatu* de composição musical de Ademar, há uma performance pública ligada a uma educação colonial. Ele canta em português a sua família de descendência espanhola, ao mesmo tempo que também canta em *nheengatu* a história de um indígena que desafiou os costumes de sua gente e por conta de um sentimento tão forte “*Se Pia Upé*”, eles infringiram a autoridade da regra do casamento de sua comunidade e fugiram.

A família Garrido y Otero é importante referência na memória dos habitantes do lugar. A prática musical com Ademar e o seu primo é ponto de encontro para memórias e sentimentos que unem os indígenas *Baré*. A partir da música de Ademar Garrido, põe-se em prática os sentimentos que conectam os indígenas. Entre esses sentimentos e memórias que une os indígenas, a ideia da descendência espanhola é revivida a cada apresentação musical do grupo *Marupiara*.

GRUPO MARUPIARA – 2008.

VED

APIGÁ MARUPIARA – C
 IXÉ YEPÉ APIGÁ.
 YEPÁ APIGA MARUPIARA (BIS)
 APUAMU KUEMA ITÊ
 APISIKA SE PINDÁ
 APISIKA SE UIWA
 SE IGARA APUKWITÁ
 SE RURI KATU ASU
 APINAITIKA INDÉ ARĀ
 GAITA...
 APINAITIKA WARAKU
 APINAITIKA YAKUNDÁ
 APINAITIKA SURUBI
 TUKUNARÉ, WATUKUPA
 PANHÉ KUA PIRÁ ITÁ
 RE MUNHA RĀ NE KINHĀ PIRA (2V)
 TI APUTARI NE SUI TIPIAKA NE MAÇOKA
 TI APUTARI TUCUPI, TI APUTARI CURADA
 ANHU TE APUTARI
 RE YUMANA MAÁ IXÊ (BIS)
 AMUNHĀ YEPÉ UKA,
 KUPIXÁ YAPUNA RUKA
 REPUTARI RAME KURI
 AMU AKAIO YA MENDARI. (BIS)

Portugues
 Eu sou um rapaz
 um rapaz de muita
 sorte (bis)
 01- Levanto muito cedo,
 Pago meu angol,
 Pago minha flecha,
 a caça e o remio,
 muito alegre vou
 pescar para voce.
 02- Pisco arroz, pisco
 jacunda, pisco surubí
 Tucupira e a
 pescada, todos esses
 sucos para fazer
 sua caldada (bis)
 03- Eu não quero de
 voce tatiocin
 nem a maoca,
 eu não quero o
 Tucupira não
 quero curada,
 apenas o que
 eu quero é
 receber o seu
 abraço (bis)
 04- Já construí
 uma casa, roça
 e casa de farinha,
 se voce quiser
 outro ano casa-
 remos (bis)

Ademarrinho

Foto 49 - Letra da música *Apiga Marupiara* de Ademar Garrido



Foto 48 – Eu e Ademar Garrido a caminho da festa de santo em São Gabriel da Cahoeira, junho de 2016.



Foto 49 – Merenda ao entardecer na casa de Ademar. São Gabriel da Cachoeira, maio 2016.

Capítulo 5 – Entre santos, caixas de som e músicos indígenas: rumo a festa de santo

Antes da viagem para a festa de santo na comunidade de Iá-Miri, eu e Pelé da Guitarra sentamos na orla da Praia da cidade de São Gabriel para uma conversa. Disse-me que se eu quisesse saber mesmo tudo sobre o *kuximawara*, eu deveria “ir a fundo, bem lá na tradição das comunidades, das festas de Santo, das três voltas na frente da igreja, da reza, da amarração, dos fogos de artifício, da chegada dos barcos na comunidade”. De repente falou que iria amanhã à festa de Iá-Miri conosco. Assim poderia me dar conselhos sobre o tudo isso. Ele executava um repertório de guitarradas e lambadas que fazem parte da prática *kuximawara*.

Essa fala de Pelé traz novamente ao centro da discussão o contexto cultural em que o *kuximawara* está inserido. Fora desse contexto o *kuximawara* perde o seu sentido e pode ser reduzido a “gêneros paraenses” ou “estrangeiros”. Fundamental para entender as relações que a música popular adquire para os indígenas de São Gabriel, parte desse trabalho é compreender o contexto cultural do Alto Rio Negro.

Vinha-me sempre a cabeça o “fato social total” de Marcel Mauss (2003), que tomei conhecimento por meio das aulas de Teoria Antropológica I. Pelé compreendia até a expectativa dos barcos chegando em uma comunidade para a festa como parte indispensável do significado do *kuximawara*. O que mais poderia haver em comum entre esses costumes das festas de santo com o *kuximawara*? As respostas foram surgindo nos meses subsequentes, após reviver várias vezes esses momentos por meio dos arquivos sonoros que resultaram da pesquisa de campo de 2016.

Parte dessas respostas já foram mencionadas aqui, mas no contexto da festa de santo na comunidade indígena alguns detalhes que não apareciam nas festas da cidade, ficaram mais claros. Quando Pedro Paulo me disse, no início do trabalho de campo, que *kuximawara* “é ritual, é tradição”, ele se referia ao ritual cotidiano envolvidos na festa em contexto indígena: prescrições de comportamento adequado para os participantes. Todos nas festas devem respeitar as prescrições comportamentais, sendo passível, qualquer indivíduo que venha a transgredir, de ser punido por toda comunidade, pelo santo católico ou pelos *waimahsã* (seres invisíveis habitantes do

cosmos). Esse capítulo foca em alguns pontos especiais indispensáveis sobre o *locus* por excelência da música *kuximawara*: a festa de santo.

Como combinado com Ary alguns dias antes, às 07 horas da manhã de uma sexta feira, eu, Walmir e Geidson estávamos na frente da casa dele. Depois de uma longa espera, “a Toyota” chegou para nos levar até Iá-Miri. Chovia muito, carregamos todos os equipamentos, cobrimos com lona para proteger da chuva, subimos na carroceria e partimos.

Antes de sairmos da cidade, fomos buscar um dos patrocinadores da festa, um comerciante local. Ele estava esperando em um mini-supermercado com uma imensa quantidade de caixas de cervejas, frangos congelados, além de um “fardo” de aguardente. Quando ele viu os músicos, pediu para o funcionário do supermercado mais três caixas de cerveja gelada especialmente para eles. Em São Gabriel os preços são mais altos do que a média brasileira. Essa conta dava altíssima, fiquei impressionado com a quantidade de dinheiro que o indígena tirou do bolso. Com esse poder aquisitivo, ele era um dos principais apoiadores da festa de *Iá-Miri* e um homem respeitado pela comunidade.

A viagem de 85 km foi feita em 2h e 30m. Mais de 10 atoleiros apenas permitiam passagem de carros tracionados e motoristas experientes nessa estrada. Ela liga São Gabriel da Cachoeira à comunidade de Cucuy, última localidade brasileira antes do território venezuelano. Ou pelo menos deveria ligar. A obra nunca foi propriamente concluída. As pontes de madeira improvisadas caíram em determinado trecho logo após *Iá-Miri*, perto da comunidade do Balaio, impedindo de avançar para *Cucuy*. Como uma área estratégica para a segurança nacional, o estado brasileiro deixa a desejar na garantia de direitos fundamentais, como o de se locomover em uma estrada segura.

Dentro da cabine da Toyota, estavam o motorista, uma senhora, um bebê e o maior patrocinador da festa, que se chamava Ivo. Eles foram escutando os CDs de *Ary até Ykuema* por toda estrada. Mais de 2h e 30m de gravações que Ary e seus parceiros realizaram nos anos anteriores. Gravações em estúdio e gravações ao vivo tocavam a partir de um *pendrive* que animava o grupo que estava na cabine. Do lado de fora, onde eu estava com os tocadores, não parou de chover. Mas o clima era de descontração e muitas histórias. Após 2 horas, o desgaste da viagem era enorme.

Após uma área de sítios, granjas e fazendas, a floresta se impõe. Adentra-se a terra indígena do Balaio⁴⁵. Após a linha do equador, uma placa do governo federal brasileiro sinaliza o início do território indígena e avisa que é proibido a venda de bebidas alcoólicas na área. A comunidade de Iá-Miri ficava logo após a ponte de madeira sobre o Iá-Miri. Ao passar a ponte, os músicos pediram para o motorista parar. Caminhamos até a ponte e descemos para a margem do igarapé. Apesar do nome do lugar se chamar Iá-Miri (igarapé pequeno) a água escura corria com um volume e velocidade impressionante. Tomamos banho para nos recuperar da viagem.

Após o banho, fomos até o local que aconteceria a festa. Dois barracões, ou “barraquinhas” conforme o uso local, à beira da estrada de barro ofereciam a principal infraestrutura da festa. Atrás deles uma outra barraquinha servia de cozinha, com fogo a lenha e muitas panelas grande sobre a mesa. Havia para almoçar: porco-do-mato moqueado com macarrão, *kinhãpira* de peixe da noite e frango. Nesses momentos eu procurava comer o suficiente para ter energia para as próximas horas de festa. “Amanhecer o dia” era um compromisso que a todo momento se fazia presente nas conversas. Como sobremesa foi oferecido xibé de açaí do mato. Depois do almoço fui descansar no barracão comunitário.

Além dos dois principais barracões e a cozinha, havia uma área pequena sem paredes, mas com teto, para armar redes um pouco mais afastada. Os barracões possuíam paredes de madeira, chão de cimento queimado e telhas de amianto. Estavam muito perto de um grande atoleiro. Muita lama circulava o local. Essa área me parecia específica para as festas e atividades comunitárias. Explicaram-me que nesses barracões não havia moradores, as pessoas moravam em suas casas ali por perto, seguindo a estrada.

⁴⁵ Pedí autorização para entrada na terra indígena do Balaio por meio do procedimento padrão. Informeí a FOIRN e a FUNAI. A FOIRN emitiu uma carta de anuência em que manifesta seu apoio à pesquisa. O título do trabalho mudou, mas se trata do trabalho de campo relativo a esta pesquisa de doutorado, realizado em 2016 em São Gabriel da Cachoeira, Amazoanas.



Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN
 Reconhecida como de Utilidade Pública pela Lei n.º 31 – 1987
 CNPJ N.º. 05.543.350/0001-18
 Inscrição Estadual n.º. 04.213.831-0

CARTA DE ANUÊNCIA

A Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro - FOIRN, com sede no Município de São Gabriel da Cachoeira – Amazonas, Terra Indígena Alto Rio Negro, declara para os devidos fins que conhece e está de acordo com a execução do Projeto Intitulado “**A Música no Cotidiano das bandas de São Gabriel da Cachoeira (AM) e Boa Vista (RR)**”, a pesquisa será realizada na sede sob a coordenação e a responsabilidade do estudante Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto, estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, o que terá o apoio desta instituição.

São Gabriel da Cachoeira, 11 de maio de 2016.

Atenciosamente,

Almerinda R. Lima
 Almerinda Ramos de Lima
 Diretora Presidente
 FOIRN

Renato da Silva Matos
 Renato da Silva Matos
 Diretor - FOIRN

Av. Álvaro Maia, 79 – Centro – Cx. Postal 42
 69750-000 São Gabriel da Cachoeira, - Amazonas – Brasil
 Fone/Fax 00 (xx) 97 3471-1632 e-mail (foirn@foirn.org.br)

Foto 50 – Documento emitido pela Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro manifestando apoio à pesquisa



Foto 51 - Viagem à comunidade de Iá-miri - Ary (com camisa branca), Pelé e Gleidson



Foto 52 - Viagem à comunidade de Iá-miri -Eu, Walmir e Ary (de boné)



Foto 55 – Clube e barraquinha de Iá-miri, local onde ocorreu a festa do Divino Espírito Santo

5.1 A festa de santo

Era Festa do Divino Espírito Santo. Dois “mastros” estavam fixados na frente do barracão principal. Eles eram constituídos de dois troncos de coqueiros que foram cortados e enterrados no chão. Estavam fixadas no ponto mais alto do tronco frutas das roças: muita cana de açúcar, alguns cocos e manga.

Por volta das 17h, eu estava com os músicos em um canto do barracão principal testando o sistema de som. No lado oposto do barracão estavam os organizadores da festa, Dona Cleonice e seu filho Domingos, enfeitando o santo e ascendendo muitas velas no chão, aos pés do divino. De repente entram várias mulheres rezando, uma fila se formou e deu-se a “beijação”. Cada indivíduo da fila beija as fitas do santo para pedir ou agradecer alguma graça. Essa “fé e devoção” é o que dá início as atividades com música e dança, que acontecem após as orações e beijações. Essas orações e beijações se acontecem às 18h, às 00h e às 06h do dia seguinte. Nesses ocasiões a música para, enquanto todos aguardam sua vez para beijar a fita, uma pessoa fica tocando uma repetida rítmica no “tamborino”, o que traz um ar solene ao rito.

A todo momento Ary me pedia para ficar junto e para evitar me afastar do grupo de tocadores. Por mais que eu me esforçasse para ficar junto do grupo de Ary, como visitante, eu chamava muita atenção na comunidade, sendo abordado por muitas pessoas curiosas que me perguntavam “de onde eu vinha”, “o que estava fazendo ali”. Conversando, de alguma maneira eu fui parar longe da “barraquinha” onde estavam os tocadores. De repente eu estava em uma discussão em que um sujeito bastante alcoolizado me acusava de ser agente da FUNAI ou do IBAMA que estava na festa para informar as autoridades sobre o consumo de carne de caça e bebida alcoólica. Esse senhor estava com uma espingarda nas costas e parecia ter chegado de uma caça a pouco tempo, pois estava com uma paca em uma sacola. Enquanto explicava para ele que eu estava com os tocadores e iria trabalhar na festa de santo junto com Ary, voltamos em direção a barraquinha.

Com a repentina chegada das mulheres rezando, outros homens alcoolizados que estavam no lugar desapareceram e um clima de respeito e sobriedade tomou conta da ocasião. Fiquei um pouco apreensivo pois minha presença na festa levantava suspeitas, mas logo que tudo foi esclarecido, os músicos riram alto desse incidente. Explicaram-me que há conflitos com esses órgãos, muitas vezes por conta da bebida

alcoólica e da caça. Paradoxalmente, esses elementos são a alegria da festa do interior de São Gabriel, ao mesmo tempo que são proibidos por esses órgãos.

Após alguns minutos da reza das mulheres, Walmir me chamou para beijar a fita do santo. Todas as pessoas presentes na festa fizeram uma fila. Um a um beijavam a fita, faziam o sinal da cruz e murmuravam algumas palavras direcionadas ao santo. Pelé da Guitarra estava na minha frente e pude ver que ele beijou a fita e depois passou elas pela sua cabeça e braços. Parecia “tomar um banho” entre aquelas fitas coloridas.

Fiz o mesmo que as pessoas na minha frente fizeram. Beije a fita, fiz o sinal da cruz e me ajoelhei. Recordei como não tenho nenhuma prática nesses rituais católicos e pouco entendo seus significados. Depois dessa liturgia católica característica das festas de Santo da região, fui com os músicos para a parte do barracão em que estava o sistema de som montado e pronto para “fazer a festa”. Ary me lembrou para ficar sempre por perto e dentro salão, principalmente a noite.

Descrevo a festa a partir do que foi verbalizado por meio do sistema de som durante os intervalos das sequências musicais. Basicamente, as pessoas que fizeram uso do microfone para se comunicar com todos os presentes foram” o capitão/tuxaua Silvano, tukano; Domingos, filho de Cleonisse, a dona da festa; e por Ary até *Ykuema*(baré). Eles instruíam o pessoal de Iá-miri e seus convidados sobre as “tradições” e comportamentos adequados.

A partir do que foi verbalizado pelos interlocutores, descrevo vários elementos e práticas que podem ser contrastadas com dados da literatura da antropologia da música. Por exemplo: (1) a existência de uma rivalidade entre comunidades e clubes, assim como entre os músicos, a respeito de quem realiza as festas mais longas e animadas; (2) a prática de uma forma ritualizada do consumo de álcool, conhecida como “rodadas” ou correrê que (3) combinada com a música, faz da festa “animada”; (4) prescrições fundamentais, sempre repetida no decorrer da festa, para se participar da dança e permanecer no salão, evitando beber do lado de fora e fora da “rodada”; (5) o prestígio de Walmir Camico por consertar o teclado eletrônico durante o show; e (6) a divisão de funções entre os realizadores da festa.

Antes de iniciar a música, logo após a “beijação” das 18h, o capitão Silvano fez o discurso inicial. Ele dava as boas vindas a todos os sítios e comunidades vizinhas que se fizeram presente nas festas. E deixou claro que se divertir, brincar era a finalidade da festa, assim como a necessidade de se respeitar as mulheres casadas:

Oi, oi, boa noite! Ade di mahsã, Balaio kalan, Rodrigo Sibebe kalan, Parintin kalan, Tukano kalan, sítio Sozinho kalan, Ia-miri, tá bom, anu. Doutor dos Estados Unidos. Eu quero chamar atenção aqui ó, eu como capitão da comunidade de Iá-miri. Toda vez eu falo. Toda vez que tem festa aqui eu falo. Escuta aqui, inda aí. Vamos escutar, presta atenção. Nós viemos pra essa festa aqui para a gente brincar, pra gente dançar pra gente divertir, tá bom? Ninguém veio aqui para brigar, ninguém veio aqui bater os outros, tá bom? Só isso que eu peço. Eu quero que o pessoal de Iá-miri, o pessoal de Parintin, pessoal do Tukano, pessoal do sítio Sozinho, pessoal do Rodrigo Cibebe, pessoal do Balaio. Se diverte numa boa, vamo brincar até amanhecer. Vai depender dos tocadores aqui, vai depender do motor. Isso é brincadeira que nós vamos fazer para essa noite. É o pedido da dona Cleonice, tá bom? Amanhã eu não quero ver tristeza, eu não quero ver ninguém triste amanhã. Quero ver alegria amanhã, é só isso que eu peço. Outra coisa que eu vou dizer, tem uma barraquinha aqui do lado. Tem uma mãe aí que vai deitar com os filhos. Eu não quero ver nenhum rapaz lá mexendo com as mães. Rapazes que quiserem namorar, namorem com mulher solteira, não com mulher casada. É só isso o que eu quero. (Silvano, Trabalho de campo, 2016)

Capitão Silvano advertia as regras básicas para o pessoal dos sítios e das comunidades próximas que estavam na festa esperando começar animação. Esses vizinhos são os potenciais grupos de parentesco e assim como nas cerimonia de *dabukuri* ou *póose* “são grupos preferenciais de troca de casamento” (Barreto et al., p. 120, 2018) de hoje em dia. Na ocasião da festa de Iá-miri, eles eram provenientes das comunidades de Parintin, Balaio, sítio Sozinho, sítio Rodrigo Cibebe e os tukano que moravam nas redondezas. Silvano, como capitão de Iá-miri, dava as boas-vindas a todos e salientava que o momento era de união, alegria e de festa, não de brigas. O local apropriado para a festa era o barracão em que estavam a imagem do santo, os tocadores e o salão para dançar. A outra “barriquinha” ao lado era destinada às mães e não se recomendava perturbar o sossego.

Ivo, indígena que havia comprado as bebidas para os músicos, um dos patrocinadores, aproveitou a oportunidade e também pediu a palavra:

Boa noite senhores e senhoras. Iá-miri, Balaio e demais. Eu tenho um prazer que eu cheguei aqui hoje, durante bastantes anos eu era convidado. Hoje mais um dia eu participo com vocês, capitão, tocadores que tão aqui. Agradeço muito Silvanio capitão. Mais uma vez, outro ano, se o senhor tiver boa vontade de me convidar eu venho de novo. Sempre ajudei aqui a comunidade de Iá-miri. E eu não sou político, mas eu sou um colaborador da comunidade, sempre colaborei com vocês. Outro ano eu devo vim de novo. Com esses

tocadores, com esses meus amigos que eu tô vendo agora. Eles não tem apoio, entendeu? Eles tocam muito bem. Falta apoio para eles seguir em frente carreira deles, entendeu? Eu reconheço eles. Sozinho eles não tem capital para isso não. Tem que ter um capital, um cara para reconhecer eles, o que eles são do nosso município. Tem que ser um cara reconhecido. Valeu obrigado vamos curtir a festa. (Ivo, trabalho de campo, 2016)

Ivo era um convidado que tinha condições financeiras para apoiar a os tocadores. Era ele quem pagava o serviço de Ary, Walmir e Araponga. Ressaltava que não era político, seu apoio não se dava em troca de votos ou de popularidade. Também falou da falta de reconhecimento do poder público local em relação ao trabalho dos tocadores: “o que eles são para o município”.

5.2 A música *kuximawara* na festa de santo

Após essas falas, às 18h, a música iniciou e a animação foi contagiante. Muita gente dançando, jovens, adultos e idosos. Enquanto o *kuximawara* dos tocadores enchia o salão de pessoas dançando, o rito do correrê oferecia diversos tipos de bebidas alcoólicas para os participantes.

O correrê é um costume presente nas festas das comunidades do Alto Rio Negro, não apenas nas festas de santo, mas também em outras datas comemorativas, como dia das mães, dos pais, do índio etc.. Na festa de Ia-miri, capitão Silvanio também chamava esse costume de “rodada”, ou seja, oferecer uma rodada de bebida para todos os presentes. A prescrição principal desse rito é o consumo compartilhado de bebidas alcoólicas. Beber escondido ou fora do correrê não é recomendado.

Por volta das 20h a música parou repentinamente. O teclado de Walmir não funcionava. Ele disse que estava com as teclas molhadas em consequência das horas de viagem até a comunidade sob forte chuva. Seria preciso abrir o teclado para resolver o problema. Com essa pausa na música, e consequentemente na dança, Ary informou no microfone o que se passava e quais as medidas iria tomar para a festa não parar:

Desligou aqui? A gente tá só com um probleminha aqui no instrumento porque infelizmente a gente pegou chuva lá e molhou algumas teclas aqui do teclado, tá? Tomara que daqui a pouco seque e a gente faz um negócio legal. Mas vamo lá. Alô Domin, chega aí rapidinho por favor. Bom gente é o seguinte, a gente vai fazer assim, para não ficar sem festa, enquanto ele abre aqui para limpar a água

da tecla que tá molhado, a gente vai botar o som mecânico para festa não acabar, para não parar. (Ary, trabalho de campo 2016)

Enquanto Ary fazia a mediação entre tocadores e o público, o capitão Silvano gritava do salão: “Arrocha aí rapá! Coloca o som aê! Não pode parar não. Se não o pessoal vai embora”. Ao se interromper a música, todas pessoas que estavam dançando expressaram sua decepção exclamando em coro: “ahhhhh”! Ivo que havia contratado os tocadores de São Gabriel, falava em tom de brincadeira: “tô pagando! Cadê o som?”. O público respondia com risadas no salão enquanto olhavam para a reação dos músicos, principalmente de Ary.

Rapidamente Ary conectou seu laptop/notebook no sistema de som, colocou para tocar seu repertório de música *kuximawara* e os participantes voltaram a dançar. É isso que ele chamava de “som mecânico”. Ao contrário do som “ao vivo”, o “som mecânico” era a música reproduzida por algum aparelho eletrônico. Nesse caso o seu notebook. Apesar do tom de brincadeira do público solicitando não parar a música, Ary estava sob pressão pois ele era o intermediário entre os tocadores e a comunidade de Iá-miri. Sua responsabilidade e função na festa era manter a música ao vivo, na medida do possível, até amanhecer o dia.

Enquanto isso, Walmir retirava mais de 20 minúsculos parafusos do teclado com a “chave estrela” que Domin havia conseguido encontrar em meio à noite escura do Noroeste Amazônico. Depois de desmontar, enxugar e assoprar os circuitos eletrônicos, montou novamente o teclado que voltou a funcionar. Trinta minutos depois, Ary pôde continuar a fazer seu show.

Logo após essa cena, eu ouvia no salão, entre o público, o comentário sobre as habilidades de Walmir, que sabia tocar e consertar o próprio instrumento. Entre as conversas dos tocadores também foi destaque esse caso. Os músicos elogiavam a proeza de, pacientemente em meio aquela festa, Walmir Camico desmontar e montar o equipamento, alcançando o objetivo de o fazer funcionar corretamente.

Esse dado se relaciona ao constatado por Alemán (2011, p. 236-37) entre os jovens *wai wai*, na Amazônia guianense. A habilidade de operar o *Boom Boxes*, o mecanismo das fitas e Cds, reparar se necessário, criar e gravar fitas, pen-drives, CDs e escolher melodias apropriadas feitas com poderosas formas de conhecimento “estrangeiro” configura um certo. O uso e posse de uma boom boxes, assim como de um teclado eletrônico entre os indígenas do Noroeste Amazônico é uma marca que se

desenvolve na personalidade masculina, wai wai, tukano baré, especialmente nas gerações mais novas.



Foto 53 - Walmir e Gleidson tocando na Festa do Divino de Iá-miri (Terra Indígena Balaio)



Foto 54 – Walmir “secando as teclas”, realizando uma manutenção nos circuitos internos do teclado eletrônico.

É básico do conhecimento xamânico dos povos indígenas do Noroeste Amazônico o que Bruzzi da Silva (1977, p. 267) chama de interculturação. Ele diz que um pajé se forma à escola de outro, às vezes até de grupo étnico diversa, o que explica o fato de se ouvir o mesmo canto executado por pajés de povos indígenas diversos. Essa interculturação proposta por Bruzzi da Silva é o que venho tratando aqui como “contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico”. Esse contexto que sempre foi favorecido pela exogamia linguística, intensificou-se por meio do comércio. Assim, as melodias e músicas circulam na grande área geográfica do Noroeste Amazônico. As festas de santo e outras festividades são eventos que proporcionam a troca não apenas de “ofertas”, mas de melodias, músicas, e principalmente de conhecimento xamânico. O trabalho de Lizardo (2016) é uma evidência do intenso intercâmbio de *Mutawarisá* (benzimento entre os baré) na festa de santo da comunidade de São Joaquim.

Entre 21h e 22h, em certo momento, Pelé pediu para eu conectar sua guitarra à mesa de som para que ele pudesse tocar seu repertório. Ele tentou varias vezes seguir o ritmo do teclado, mas não conseguia devido às consequências do *correrê*. Desistiu da guitarra, mas cantou várias músicas até “capotar”, ou seja, dormir sentado em uma cadeira ao lado do potente sistema de som.

“Capotar” era o termo usado para se referir à pessoa que dorme no salão devido ao excesso de álcool. Em certo momento da festa é possível encontrar vários indivíduos “capotados”, dormindo pelo chão, cadeiras e outros espaços de uso coletivo. Gabriel Sodré Maia (2019, trabalho de campo) afirma que “capotar” é algo normal, um costume no contexto indígena de São Gabriel. Nos *poóse* (*dabukuri*) realizados em sua comunidade, Iauretê, sempre há um indivíduo responsável em controlar os ânimos mais exaltados por conta do álcool. Apesar da permissão de consumir em excesso bebidas alcoólicas fermentadas e destiladas, não é permitido “alterar”, bagunçar, desrespeitar os ritos e pessoas presentes na festa. Essa função na festa de santo de Iá-miri foi desempenhada pelo “Juíz de Mastro”, assumida por Domin, o filho de Dona Cleonisse. Como se verá, tarde da noite ele pede para passar um recado no microfone e adverte todos os presentes sobre a importância de ficar no salão, beber “na rodada” e evitar confusões.



Foto 55 – Danças e orações dividem o ambiente. Pessoas dançam ao som do *kuximawara* em Iá-miri



Foto 56 – Ary contagia o salão de Iá-miri com dança e alegria "até *Ykuema*"

O teclado parou mais algumas vezes. Na realidade não era apenas o problema das teclas molhadas, mas da eletricidade na “barraquinha”. A tomada de energia elétrica

ficava próximo do salão. As pessoas dançando encostavam na fonte e desligavam os aparelhos. Na segunda pausa inesperada do teclado, enquanto os músicos tentavam resolver o problema, novas solicitações do público: “é até *ykuema* ou não essa parada aí, semũ? Tô pagando, semũ”.

Ary, de improviso e sem nenhum ensaio, chamou-me para cantar. Nessa altura de nossa convivência, ele sabia as músicas que eu conhecia e mais gostava do seu repertório. Cantei duas: *O pinto*, de Pinduca, e *Meio Dia*, de Luiz Fidelis. As pessoas da comunidade estavam curiosas para me ver participando, pois alguns sabiam que além de antropólogo eu tinha um trabalho musical relativamente conhecido na cidade de Manaus. Várias pessoas vieram para a janela do barracão e comentavam a minha performance ao vivo com gargalhadas e gestos. Após esse momento, eu estava mais ambientado com os participantes que me chamaram para dançar e conversar. Mesmo eu tendo cantando completamente fora do tom, Domin me falou: “Legal cara, canta bacana”.

Estava se aproximando da 00h, momento aguardado para beijar a fita do santo. Antes disso, novamente capitão Silvanio pediu uma pausa dos tocadores para falar. Ao finalizarem a música, Ary falou: “Epá, que maravilha, valeu gente, a festa tá animada. A gente só tem uma recomendação do nosso amigo capitão que daqui a pouco tem o correrê para vocês.” Os discursos do capitão Silvanio, do patrocinador Ivo, de Ary e de Domin demonstram como e com que frequência o consumo de bebida é ritualizado nas festas. Lizardo (2016), Maia Figueiredo (2009) e Sodré Maia (2018) se referem às bebidas alcoólicas, tanto o caxiri como as bebidas industrializadas como um elemento indispensável para a animação da festa. De todo modo, capitão Silvanio adverte para os presentes a regra para o consumo, estabelecendo um horário adequado para as doses e um espaço adequado para beber:

Pode dar rodada, tá? Quem estão gostando da banda *Ykuema*? Dá um grito quem está gostando da banda *Ykuema*! É a primeira vez que a banda *Ykuema* chegou aqui, eu não sabia se banda *ykuema* ia chegar aqui. Mas chegou. Uma recomendação que eu vou dar aqui para vocês, é que a bebida está rodando sem dá o horário. Eu fui combinar com meu amigo Domin, que ele é Juiz de Mastro, quem tiver bebida dá uma rodada agora. Eu não quero ver ninguém bebendo lá fora. Quem trouxe bebida faz rodada aqui dentro, é para a gente beber aqui no salão. Outra coisa, eu não quero ver um bêbo encostando aqui na frente do aparelho, porque esses aparelhos aqui custa dinheiro. Se um bêbo vim aqui, encostar aqui, danificar um aparelho desse, quem vai pagar? Né Dona Cleonice? Não tem dinheiro para pagar um aparelho

desse. Então bêbo, senta no teu lugar. Bebe lá fora, fica lá, mas por favor não encoste aqui nessa mesa. É meu pedido como líder da comunidade. É muito sacrifício que o nosso amigo Ivo trouxe. Ele pagou uma quantia para a banda vir aqui. Vamos agradecer nosso amigo Ivo. Quem tiver bebida, quem é promesseiro, festeiro, juiz de mastro, mordomo, faz favor faz rodada aí. Só isso que eu peço de vocês. (Capitão Silvanio, trabalho de campo, junho 2019)

O capitão referiu-se à presença da banda e de como uma festa de santo gerava expectativas na comunidade. Demonstrou gratidão a Ivo que pagou pelas despesas e tornou a viagem dos músicos possível. Mas com o passar das horas de festa e de tanto correrê, ele precisou pedir para os mais alcoolizados, alguns que dançavam sozinho do salão, não ficarem perto do sistema de som. Um deles havia caído próximo, quase danificou as caixas de som e quase se machuca seriamente. Além disso, capitão Silvanio não cansava de repetir a regra para “fazer rodada”, compartilhar a bebida entre os participantes da festa dentro de um espaço (salão) e de um tempo adequado (rodadas acontecem em uma frequência média de hora em hora). Ele não queria ver ninguém bebendo fora do tempo e do espaço recomendado, era para beber dentro do salão.

Quem bebia fora da área permitida não participava do correrê. O correrê estabelecia as regras para o consumo de bebida alcoólica na festa da comunidade. Além do espaço adequado e da regra de compartilhar a bebida entre os presentes, as conversas entre os músicos e os organizadores da festa (Domin, Dona Cleonice e capitão Silvanio) giravam em torno da quantidade de bebida que ainda havia guardada. Conforme verbaliza Ary no microfone:

Vamo lá gente. É porque foram lá fora remanejar o salão para participar do correrê. Vamos ajudar a acabar com a cachaça do gringo, não pode sobrar nada amanhã. Cadê o Domin? Não pode sobrar nada Domin, vamos acabar com esse troço hoje. Eita! Vamo sacudir, vamos gastar essa bebida no salão. (Ary até Ykumea, 2016, trabalho de campo)

Para Ary, a bebida deveria ser “gasta” no salão, dançando. Enquanto os músicos estavam responsáveis em manter o salão animado, Domin, capitão Silvanio e outros engajados na organização da festa, passeavam na área externa convidando as pessoas que estava bebendo do lado de fora a entrarem e participarem do correrê. O capitão Silvino disse novamente: “Quem tem bebida e quem tem promessa com o santo vamo dá rodada aí, só isso que eu quero dizer a vocês.”

A bebida no contexto da festa também era um dever dos promesseiros. Aquelas pessoas que possuíam promessas com o santo deviam contribuir levando bebida para animar a festa. Para a correta realização da promessa era fundamental abastecer a festa com bebida. Abastecer a festa e, principalmente, compartilhar a bebida, segundo o rito do correrê, era a forma mais eficaz de conseguir que o desejo se concretizasse junto ao santo.

Mas se por acaso a pessoa não tivesse promessas, apenas bebidas, também era de bom tom compartilhar. Foi o meu caso, eu estava desrespeitando o correrê sem perceber. Havia comprado uma garrafa de rum e um refrigerante para os músicos ainda em São Gabriel. Quando a festa em Iá-miri começou, coloquei as bebidas em um canto onde apenas os músicos podiam pegar. Ary explicou que assim, ficava fora da rodada e alguém poderia considerar má educação. Então os músicos beberam um pouco e entregaram para as mulheres que ofereciam a bebida quando elas passaram.

Poucos minutos antes de 00h, Ary pediu para os músicos interromperem a música. Ele iniciou uma fala para chamar os responsáveis pela liturgia católica da festa de santo. Disse o seguinte:

Valeu galera! Gente, seguinte, a gente faz um convite em nome do nosso amigo daqui. Esse é o tradicional beija santo, que vai dá meia noite já, a gente convida a todas as pessoas, a gente convida então bandeireiro, cadê o tamborileiro da festa? A participar dessa cerimonia, que é tradicional das festa de santo. A gente convida a todas as pessoas para adentrar aqui no salão e participar desse momento cultural. Daqui a pouquinho tem aquela rodada do tradicional correrê. Não é isso professor? Bom, então a gente convida, cadê o pessoal aí da festa aqui, o bandeiro, o pessoal que está responsável pela festa? Tamborineiro? Alô dona Cleonice, já tá dormindo uma hora dessa, já botou o feijão de molho e foi deitar.

Então, o filho do capitão Silvanio iniciou a marcação do tamborileiro da festa de santo. Um ritmo simples e lento marca o primeiro tempo de cada compasso. Pam, pam, pam. Enquanto as pessoas faziam a fila no salão para beijar a fita, o tamborileiro tocava o tambor que se contrastava com o ritmo frenético dos teclados do *kuximawara*. Após alguns minutos iniciais o tambor “marcava dobrado”. Pam-pam, pam-pam, pam-pam. Duas colcheias para cada tempo do compasso. Conforme as gravações que realizei em campo, a “beijação” da a fita à meia noite durou por volta de 11 minutos. Os tocadores aproveitavam para “respirar”, como disseram.

A sequência musical é pontuada por discursos que prescrevem as regras da “brincadeira” da festa de santo. A sequência de música *kuximawara* é interrompida em momentos quando o foco passa a ser uma relação de fé com o santo. A comunidade compartilha a dança, a música, a bebida, a comida e a fé pelo santo católico e outros não humanos.

O capitão Silvanio ficava sempre por perto do microfone e aproveitava toda a ocasião em que Ary se distraía para seguir fazendo seus discursos e recomendações aos participantes. Quanto mais tarde, mais o capitão deixava claro as consequências do descumprimento dessas regras de casamento e comportamento:

Eu não tô brincando não, tá? Quem tiver bebida faz a rodada aqui dentro do salão. Se acontecer alguma coisa lá fora eu não vou me responsabilizar não. É para fazer rodada aqui na frente do pessoal que tá tocando. Eles querem ver vocês dançar. Tô falando, eu estou de olho. Não é para beber escondido. Não brinquem muito comigo não, amanhã eu posso resolver com você. Vamo beber aqui junto no salão. (Capitão Silvanio, 2016, trabalho de campo)

Já passava da meia noite. O salão continuava animado com muitas pessoas dançando. Brincadeiras e piadas de todos os cantos faziam o capitão, já um pouco alto da bebida, falar em um tom de ameaça: “não brinquem muito comigo não, amanhã eu posso resolver com você”. Os tocadores riam e achavam muita graça, enquanto Silvanio falava, Walmir disparava por meio do teclado o som de sirene da polícia e de risadas de crianças, o que deixava tudo muito engraçado.

Por volta de duas horas da madrugada houve uma pausa por conta de alguns “atritos” na área externa do salão. Dessa vez foi a vez de Domin, juiz de mastro, se pronunciar. Pediu o microfone e falou as seguintes palavras:

Tá tendo muito tumulto na área. Vamos manejar, se ninguém conseguir beber, ou se alguém quiser beber mesmo... mas poxa sem violência, cara. Eu tô andando aê fora e tá todo mundo alterado. Isso aqui é uma brincadeira pra nós do Iá-miri. Vamos beber sem confusão, a gente tá aqui para se divertir. Não é para a gente brigar com o outro parceiro não. Eu quero agradecer vocês aí pela consciência da brincadeira. E cadê os homens para dançar aí pow? A mulherada tá toda sentada aqui. Porra, já veio o pessoal aqui. Pessoal da região do Iá-miri, se o cara chegar valente aqui a gente manda embora. Então pronto, fica todo mundo em paz aí por favor, cara. Tem cada reclamação aí pra nós. Todo mundo é considerado aqui, eu

conheço todo mundo aqui da região e eu sou aqui da região também. Vamos beber vamos dançar, mas sem confusão. Sem violência. Os mordomos vão agora dar uma rodada para todo mundo se acalmar. O cara que brigar aqui eu vou amarrar lá no mastro. (Domingos, trabalho de campo, 2016)

Ary pediu para complementar o discurso do Domin e falou:

Peraí rapidinho, deixa só eu complementar aqui. É cara, é assim, a festa tá legal o salão tá animado, quem é que tá brigando aí fora? Não é pra brigar aí fora não, vamos dançar rapaz. Primeira vez que a gente tá vindo tocar aqui para vocês, a gente tá achando a festa de vocês legal, cara. Olha a distância do cara vim de São Gabriel pra cá. Gente é o seguinte, a festa de vocês tá legal, eu nunca pensei que eu fosse tocar até 2h da manhã com o salão lotado ainda, vocês tão ganhando lá do Xibé cara. Lá na cidade, 2h o pessoal já foram embora. Vocês tão lotando o salão, vocês estão dando um show de festa aqui. Vocês pagaram, a gente tá aqui para tocar para vocês, vamos dançar!

Ary reforçou o pedido e Domin para tentar acalmar as brigas que ocorriam na área externa do salão perguntando quem estava brigando lá fora. O salão parecia ter o poder de vigiar os participantes, de conter os exageros, de aplacar as brigas, de envergonhar os responsáveis pelo dano, assim como de respeitar e fazer eficaz a relação com o santo.

Ele também comparou a festa de Iá-miri com as festas do clube Xibé. Tratava-se do clube Santo Antônio do bairro da Praia, também conhecido como “o Xibé”. Como descrito no tópico sobre Ary, ele era morador do bairro e participava das organizações junto com os moradores do bairro. Era um clube famoso por suas festas de São João que aconteciam no começo do mês de junho. Ficava dentro da cidade e apesar da facilidade de se chegar lá, a festa de Iá-miri estava superando todas as expectativas. Quando Ary falou “vocês estão ganhando lá do Xibé”, o público respondeu em coro comemorando essa vitória de sua festa : “Uhulllll”.

Não eram apenas os tocadores que concorrem entre si para saber quem domina o mais vasto e eficaz repertório. As comunidades e clubes também se esforçavam para surpreender as expectativas, superar o tempo de festa, o tamanho da animação, a quantidade de bebida. Isso gerava prestígio social, aumentava as especulações quanto a força do santo e fortalecia as relações de casamento potenciais da comunidade.

Após o discurso sobre os atritos e brigas na área externa Ary recomeçou a cantar dizendo antes “esse é um hino do *kuximawara*, vai gostar:

Jardim do Amor (Antônio Ceará/Lindolfo Barbosa)

Tava eu e ela só, no jardim do amor
 Eu beijando ela, quando o pai dela chegou
 Ela então me disse, não me beije mais
 Olhe ai para o lado, menino
 Que ja vem meu pai
 Eu fiquei nervoso, Meio atrapalhado,
 Quando eu queria correr,
 o velho já tinha chegado

Gostaria de ter ficado “até *Ykuema*”, até de manhã, mas não consegui. Eram 4h quando fui dominado pelo sono e cansaço. Eu estava exausto da viagem na carroceria do Toyota e do trabalho de montagem do sistema de som. Eu estava “capotando” em uma cadeira ao lado dos músicos. Chegar até a barraquinha onde estava minha rede foi um desafio.

Justamente quando me dirigia à “barraquinha”, recebi um convite de uma senhora para dançar: “Você sabe dançar *kuxymawara*?”. Dançamos acompanhando o movimento característico da síncope, abordada na parte sobre os aspectos sonoros, enquanto circulávamos o salão.

Ao dançar, lembrava-me das palavras do capitão na abertura da festa sobre o devido respeito com as mulheres casadas. Caso houvesse desrespeito, os homens da comunidade poderiam castigar o acusado com a prática da “vaqueta”. Amarrá-lo a algum ponto fixo, uma árvore, poste de eletricidade ou o mastro da festa e soltá-lo apenas no outro dia. O hino do *kuximawara* que Ary entoou, e citada anteriormente, eu conhecia por meio do grupo Trio Nordestino. Ele falava justamente dessas relações amorosas proibidas, sem consentimento dos pais.

Ao chegar na porta da barraquinha em que eu iria dormir, Domin me chamou para conversar. Atendi prontamente seu pedido pois ele era um dos donos da festa. Sua família era uma das organizadoras e eu estava dormindo na “barraquinha” deles. Perguntou-me sobre os objetivos da pesquisa, onde eu trabalhava, onde tinha nascido, ao passo que ele me disse que trabalhava no cemitério de São Gabriel e que tinha parentes em Iá-Miri. Ele me apresentou um amigo seu que havia vindo de São Gabriel. Apelidado de “Pará”, local de seu nascimento, era um verdadeiro piadista. Por conta da

barba e dos óculos, nesse final de semana eu recebi três apelidos, no mínimo: Chico Mendes, Chico Xavier e Chicungunha. Era impossível não rir da situação, ele fazia piada e apelidava todos. O apelido de Domin era “gordinho do amor”.

Após essa conversa, finalmente consegui atar a rede no barracão destinado para o descanso. O som que vinha do salão ao lado só me permitiu dar alguns cochilos. As 5h levantei e fui checar o gravador que havia deixado no salão gravando toda performance de Ary e seus parceiros. O gravador já havia gravado mais de 7 horas de performance. Impressionante. A festa foi até às 6h da manhã.

Dos tocadores, Ary e Araponga foram os únicos que permaneceram acordados até de manhã. Acordei no barracão ao lado de Pelé, que dormia no chão, ao lado de Walmir e de Ivo, que dormiram em um colchão bem em baixo de minha rede. Por conta do embalo da rede, algumas vezes eu encostava em Ivo. Em estado sonambulo, ele levantava falava várias palavras em alguma língua que não reconhecia e finalizava com uma gargalhava. Imediatamente voltava a dormir e roncar. Isso se repetia toda vez que eu encostava nele.

Quando fui checar o gravador de manhã percebi que ele havia sido desligado. Gravou 06 horas e 51 minutos. A imagem gerada pelo programa de edição de áudio ilustra as longas sequências musicais e os intervalos para as falas e instruções do capitão e lideranças da comunidade. Mais de 08 pequenos intervalos pontuam a performance de Ary até *Ykuema*:

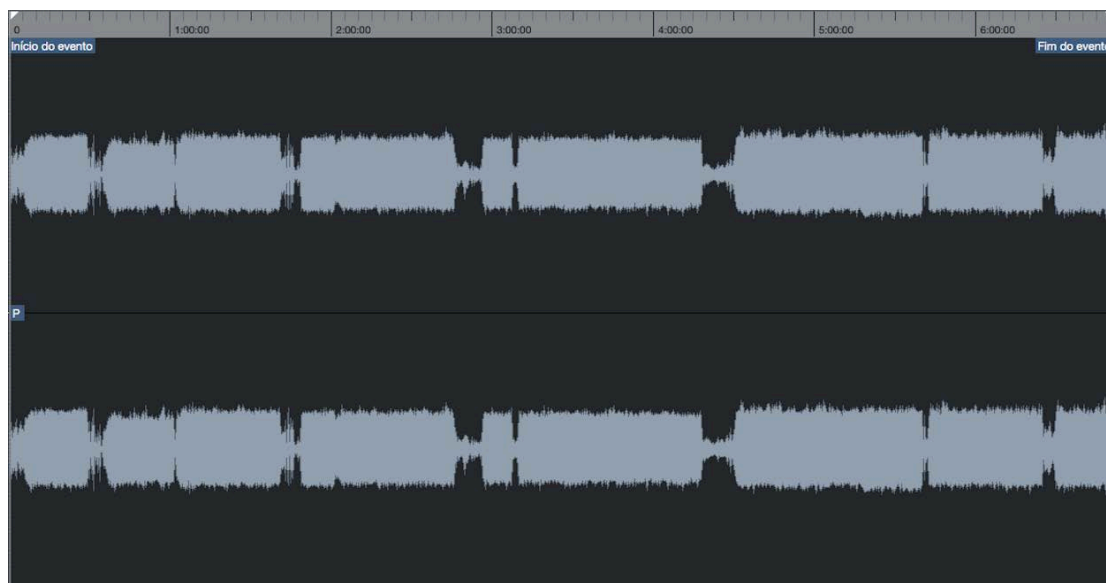


Foto 57 – Imagem do programa de edição de áudio. Do início ao fim do evento existe 06 horas e 51 minutos de gravação ininterruptas da performance de ary até Ykuema na festa de santo da comunidade de Imá-miri.



Foto 58 – Casais dançando na festa de Iá-miri.



Foto 59 – Local onde ocorreu a festa de Iá-miri. Espaço compartilhado com a imagem do santo e velas.



Foto 60 – Casais dançando *kuximawara* na fesa de santo de Iá-miri.



Foto 61 – Festa de Iá-miri

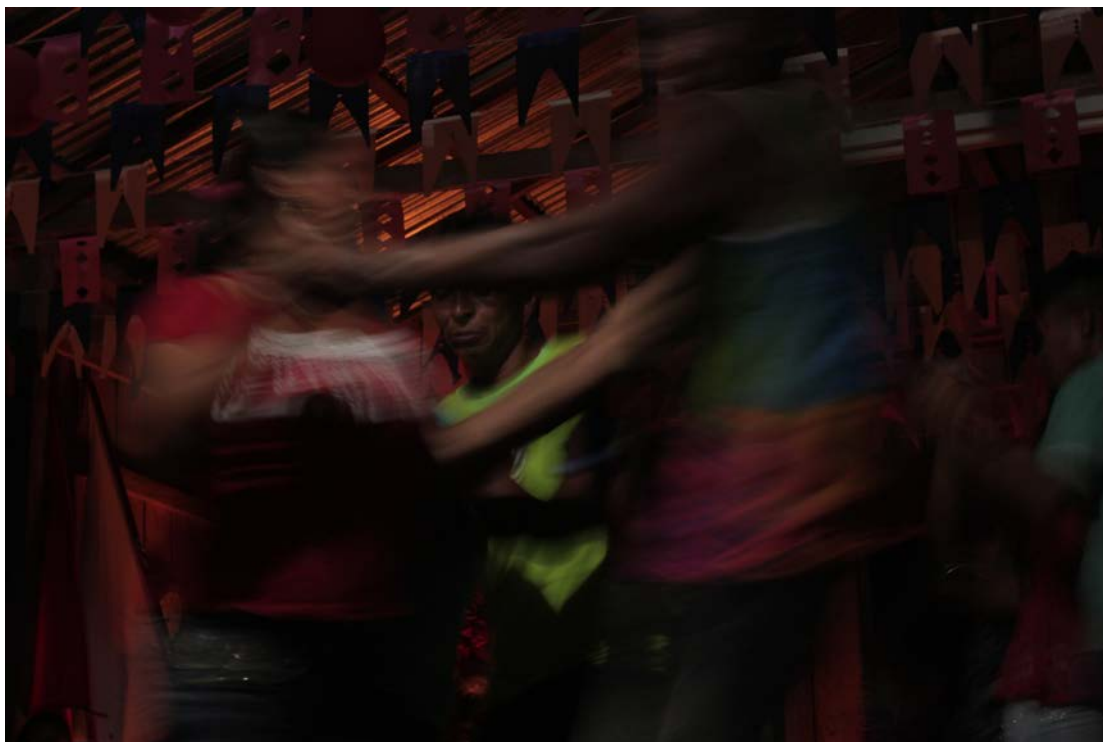


Foto 62 – Casais dançando *kuximawara*. Festa do Divino Espírito Santo de Iá-miri.



Foto 63 – Ary com a palma da mão levantada em direção ao público, movimento característico de suas performances.



Foto 64 – Festa de Iá-miri.

5.3 – O banho de rio final e a derrubada dos mastros

Às 07h da manhã Gleidson, chamado pelos músicos de Araponga, foi me acordar para tomarmos banho de rio. Disse-me que a música tinha acabado e me fez um resumo do que eu havia perdido da festa. Ele me disse que assim que eu me retirei do salão houve algumas confusões: “até Walmir ia brigando, eu que apartei”.

Após essa descrição de Araponga sobre os fatos que eu havia perdido, Ary apareceu na festa com uma garrafa de Whisky. Disse que a dona da festa havia dado especialmente para os músicos como forma de agradecimento. Ary explicou que enquanto tocava, maneirava na bebida para poder cumprir seu horário cantando *kuximawara* até *ykuema*. Mas que agora era a hora dele “brincar” também (eram 07h da manhã e eu ainda estava exausto). Então, fomos para o rio Iá-miri eu, Ary, Araponga, Walmir, Pelé, “gordinho do amor” e Pará. As piadas do Pará continuavam.

Enquanto tomávamos banho no rio se conversava sobre as expectativas e realidades da festa. Também me explicaram um pouco sobre a região em que estávamos. A comunidade de Iá-miri era a porta de entrada para o Morro dos Seis

Lagos, famoso marco geográfico da região. Segundo me contaram, muitas pesquisas haviam sido feitas por lá.

Normalmente, quando algum pesquisador aparecia na comunidade estava interessado nas pedras, nas flores, nas águas do Morro dos Seis Lagos, mas nunca no *kuximawara*. Apontavam para a montanha e diziam que lá havia muitos metais preciosos e valiosos, como ouro, nióbio e urânio. Domin disse que já havia levado alguns pesquisadores lá no topo. Para chegar à base da montanha era necessário uma viagem de 40 minutos de rabeta. Depois a caminhada durava cerca de três horas.

Após o banho de rio, voltamos para à área da festa. Nos servimos na cozinha e sentamos ao lado do sistema de som para comer. A fome era muito grande. Após essa refeição eu voltei para a rede e dormi profundamente até as 14h. Todos dormiram.

Walmir me acordou novamente as 14h para a derrubada do mastro. Esse momento era aguardado pelos participantes. Neste último momento da festa, seria derrubado os dois mastros que estavam na frente da barracão principal. As pessoas desejavam pegar as frutas que estavam fixadas no mastro. Cana de açúcar e coco eram os itens mais fartos.

O capitão da comunidade iniciou esse momento falando algumas palavras em língua indígena, dirigindo-se ao mastro. Depois entoou alguma reza católica e deu a primeira machadada na base do mastro. Convidou o próximo participante a dar outra machadada. Eu também fui convidado a participar. Nunca havia empunhado um machado em minha vida.



Foto 65 - Momento em que o capitão convida a todos para derrubar o mastro



Foto 66 – Após a derrubada do mastro. Comunidade de Iá-miri, São Gabriel da Cachoeira, 2016.

Alguns jovens executavam uma performance engraçada. Contrariando as expectativas de uma forte machadada, eles apenas davam um pequeno toque do mastro. O que provocara a decepção das crianças e mulheres que esperavam ansiosos a queda do mastro para pegarem as frutas, mas fazia os homens caírem na gargalhada. Vendo isso se repetir várias vezes, a Dona Cleonice, dona da festa e mãe de Domin, ficou brava e pediu o machado para mostrar “como se faz”. Dona Cleonice era uma senhora, mas deu uma machadada tão forte que quase derrubou o primeiro mastro.

Logo em seguida, o mastro caiu e o frenesi foi geral. Eu consegui pegar um coco. Fomos chamados para beijar novamente a fita do santo que estava do lado de fora do barracão. E os participantes seguiram em cortejo ao som do mesmo tambor que havia sido tocado anteriormente às 00h. O cortejo contava com dois tambores, um estandarte e a imagem do santo. Terminada a beijação da fita, entramos dentro do salão e colocou-se o santo em seu lugar, em um altar no canto da barraquinha, no lado oposto ao sistema de som.

Após esses eventos, iniciou-se uma reunião no barracão principal para discutir os resultados da festa e se definir as funções para a realização da próxima, que aconteceria no ano seguinte. Nesse momento, Ary me chamou para ajudar a carregar o equipamento de som e coloca-lo na carroceria do Toyota. Era evidente o cansaço no grupo dos músicos e chegava a hora de regresso a São Gabriel.

Voltamos para São Gabriel novamente sob forte chuva. Chegamos à casa de Ary no final da tarde de domingo, sua esposa esperava na janela. Ao descarregarmos todos os equipamento e colocarmos na sala, o motorista disse: “foi bom demais, dancei tanto que quando fui dormir estava sentindo câimbra”. À música *kuximawara*, no contexto indígena de São Gabriel, relaciona-se ao corpo, à dança e à resistência. Araponga dizia durante toda viagem na carroceria do Toyota: “Toda distância é pouca para quem quer dançar”. Esse costume do público e dos tocadores da festa de santo de Iá-miri salienta as qualidades admiradas na personalidade ameríndia: controle do sono e do cansaço, como explicado por Dagoberto Azevedo (2019, trabalho de campo).

Durante o trabalho de campo, dancei conforme fui convidado. Sempre com movimentos repetidos que acompanhavam a rítmica “colcheia pontuada-semicolcheia”. O respeito e a brincadeira prevaleciam nesses momentos, os pares no salão eram sempre variados. Cunhados, cunhadas, sobrinhos, todos os parentes e

amigos dançavam. Era um ambiente familiar. Enquanto a esposa de Domin dançava no salão com seus parentes, ele bebia e olhava pela janela gargalhando.

Um momento muito interessante da festa foi quando Ary tocou a música *Apiga Marupiara* (em nheengatu, homem de sorte). Essa música era de autoria de Ademar Garrido, músico e compositor Baré de 60 anos, e fazia parte do repertório de Ary. Ele sempre dizia: “repara como as pessoas gostam quando a gente toca ‘na língua’”.

As prescrições comportamentais que eram a todo momento enunciadas pelo capitão Silvanio também era assunto nas conversas. Essas prescrições eram algo muito sério e muitas histórias advertiam as consequências para quem descumprisse as “regras do jogo”. Dagoberto Azevedo (2019, trabalho de campo) me relatou que lá na região do Triângulo Tukano, certa vez, colocaram no mastro da festa, junto às frutas, algumas garrafas de cachaça. Antes do horário da derrubada do mastro, um bêbado da comunidade roubou uma das cachaças que estavam ofertadas no alto do mastro. Como castigo por conta do furto, ele foi obrigado pelo juiz de mastro a beber várias garrafas de cachaça na sequência. Também me disse que certa vez seu irmão foi atacado pelo curupira ao se afastar do salão de dança sem o “benzimento” necessário.

Em outra festa do divino Espírito Santo em São Gabriel, eu encontrei Fortunato Delgado parente de Ademar Garrido e conhecido meu desde 2013. Ele me narrou fortes cenas a respeito desses castigos e penso que pode ser esclarecedor os exemplos que ele deu. Ele estava sozinho, sentado em uma mesa das inúmeras barracas de comidas e bebidas das festas de santo da cidade. Tinha trazido sua mulher e filha mais nova para verem a chegada do santo. Ele tomava uma cerveja enquanto elas acompanhavam a novena. Fortunado estava muito falante e desinibido, bem diferente dos ensaios com Ademar. Contou-me sua história como torneiro mecânico. Trabalhou para o exército e se aposentou aos 36 anos. Fez seu próprio flutuante com a rescisão da dívida trabalhista que ganhou da empresa de transportes terrestre do governo federal, para quem também prestava serviço. Nesse flutuante ele havia criado todos os seus filhos e se orgulhava de mencionar o fato.

Ele iniciou o assunto falando sobre as famílias que dominavam o comércio na região, segundo seu ponto de vista: os Garrido, os Camico e os França. Afirmou que antes dos Garrido chegarem em São Felipe, os Delgado já estavam lá. Como descendente dos Delgado, Fortunado queria deixar claro a permanência mais antiga dos seus parentes na região.

Segundo Fortunato, os Garrido eram “bruto”. No período em que eles comandavam a comunidade de São Felipe, no início do século passado, contou que quem fosse flagrado roubando abacaxi, banana ou farinha era amarrado no tronco da mangueira e surrado, “ritual” conhecido como “vaqueta”. Se fosse pego novamente era expulso da comunidade e forçado a morar do “outro lado do rio”. Fortunato se referia a esse tempo com certo saudosismo.

A narrativa de Fortunato, assim como a de Ademar Garrido estabelecia algumas “penas” para os indivíduos que infringiam as regras básicas de convivência. Nas festas de santo, assim como nos *Póose*, *Dabukuri* e *Poodali*, cerimônias *Tukano*, *Baré* e *Baniwa*, há um indivíduo responsável em manter a ordem e vigiar as pessoas que estão bebendo. Esse indivíduo normalmente é uma pessoa respeitada na comunidade e forte, mas tranquila para apaziguar os atritos que possam acontecer nas festas.

De que se tratam esses “atritos”? Eu ouvi muitas histórias em campo a respeito do “ritual” da “vaqueta”. Mas em vários meses de convivência, nunca vi serem aplicados tais castigos. Mas essas histórias exerciam um poder de coerção fundamental para manter a ordem. Contaram-me que certa vez em uma festa de santo em alguma comunidade da região do Triângulo Tukano um homem roubou uma garrafa de cachaça que estava pendurada no topo do mastro. Ele foi levado pelos indivíduo responsável pela segurança da festa e seus apoiadores para dentro da igreja. Lá dentro só ficaram eles. O bêbado que roubou a cachaça foi condenado a tomar várias outras doses, até ficar “fora de combate” e sair da festa.

Relatos dessa mesma região afirmam que em outra festa de santo, tarde da noite uma pessoa foi pegar mais bebida sem autorização. Saiu sozinho do salão de dança e foi até a “barraquinha” onde estava a bebida. Ao entrar, ele foi atacado por *Boraro* (o equivalente *Yepá-Mahsã* do Curupira) e encontrado inconsciente. A coerção não é exercida apenas pelos juízes de mastro, as festas também são vigiadas por não humanos.

Essa ética repleta de prescrições comportamentais e penas para os transgressores faz parte da musicologia indígena do Alto Rio Negro. Conforme já reportado anteriormente, segundo os ensinamentos de *Biisú*, “quem não quer dançar é açoitado” (Silva, 1994, p. 112). Dançar e participar da festa é um compromisso que tece relações por toda comunidade, com o passado mitológico e com as trajetórias das povoações e dos indivíduos.

Capítulo 6 – Perspectiva indígena sobre música popular

O senso comum que escuta na música popular indígena uma “cultura a morrer” não abarca a relação essencial entre o contexto cultural e a música. A produção de sentido para os sons musicais depende do contexto cultural em que se está inserido, conforme o conceito de “biografias sociais personalizadas” (MENDÍVIL, 2013, p. 06). No Noroeste Amazônico, a música reverbera o passado mítico em que *Jurupary/Biisú* ensinou os cantos, os instrumentos e a maneira correta de se portar diante do mundo. A música *kuximawara* revive e atualiza esse contexto.

No seu estudo sobre música popular entre os *Apache* da reserva São Carlos nos Estados Unidos, David Samuels (2004) chama atenção que tocar blues ou outras formas de música popular não torna o indivíduo “menos ou mais” *Apache*. Há um modo de ouvir e perceber o som que está relacionado a um senso de passado compartilhado entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, esse modo de escuta leva em consideração a presença potencial dos seres da classe de *Jurupary/Biisú*.

Em 2019, na cidade de Manaus, fui surpreendido por uma experiência que me levou a entender melhor como essa presença não humana dialogava com a música *kuximawara*. Em uma comemoração no *Bahseriko-wii* (Centro de Medicina Indígena), houve uma situação semelhante a que vi no bairro Tuyuka em São Gabriel da Cachoeira em 2016. Enquanto esperávamos iniciar a programação com música *kuximawara* ao vivo, participei de uma performance tocando junto a um grupo de tocadores de flautas *weõpari*, equivalente *Baré* da flauta *kariçu*, colegas Tukano estudantes do PPGAS e seus parentes. A intensidade da performance, que junta dança e instrumento de sopro, me levou a uma experiência que me fez entender melhor as potencialidades sinestésicas da música em contexto indígena. Ao dançar ao mesmo tempo que assoprava os tubos da flauta *kariçu*, eu tive uma forte “vertigem” que alterou meus sentidos de audição e visão. Senti que poderia desmaiar a qualquer momento. Olhei para Dagoberto Azevedo que tocava a minha frente e sua imagem se destacou nitidamente em câmera lenta, enquanto no plano de fundo as luzes da rua ficavam borradas e sem foco. Eu buscava

acompanhar a melodia na flauta e alterava-se a intensidade das luzes enquanto conforme as notas. A melodia parecia alterar a estabilidade das cores da imagem do que eu via. Mesmo Dagoberto estando com roupas “normais”, por um momento eu o vi com cocar, ou adereço de penas no braço, não consigo recordar exatamente. Penso que ele se transformou em uma imagem idealizada pelas histórias sobre *Biisiú* que eu tanto estava a ler. Um pouco pensativo, após o fim da performance, eu voltei imediatamente para minha cadeira. Tocado pela experiência, falei que havia gostado bastante do *kariçu* e perguntei como poderia adquirir um. Dagoberto (Azevedo, 2019, trabalho de campo) respondeu que o mais importante não era eu ter gostado do *kariçu*, mas “ele ter gostado de mim”.

Contei o caso da mãe de Justino Tuyuka, que evitava o contato visual com caixas de som⁴⁶, para Gabriel Sodré Maia (Trabalho de campo, 2019) que me disse fazer todo sentido, pois o som alto, grave e forte vincula-se à presença de *Biisiú*. “Tradicionalmente” as flautas de *miriã* fazem a mediação entre os *Yepá-Mahsã* e *Biisiú*, mas em contextos mais recentes, as caixas de som alcançam frequências e intensidades sonoras semelhantes ao ritual de flauta *miriã*. Ao praticar no cotidiano a “lei de *jurupary*” aplicada à “moderna” caixa de som, a mãe de Justino Tuyuka revela que a presença de *Biisiú* se aplica ao som musical, independente da mídia. É uma constatação que corrobora com a explicação que oferece Claudia Augustat (2011), em que “a incorporação de outro contexto musical, a música popular por exemplo, permite a continuidade de algumas práticas e conceitos indígenas”. Em suma, o som é mais relevante que o objeto (a flauta, ou a caixa de som, por exemplo). O valor que se dá ao objeto é determinado pelo ritual, assim como pela forma como o indivíduo ritualiza sua vida cotidiana.

Em 2016, enquanto trabalhava com Ary até *Ykuema* para gravar suas músicas, escutamos ao longe os efeitos característico da performance de Walmir Camico no teclado eletrônico. Enquanto tocava, ele disparava um som de “trovão”, uma explosão de graves que distinguia sua apresentação. Ao escutar, Ary comentou: lá vai Walmir tocando o “*jurupary*” dele. Foi apenas uma piada de Ary, mas que demonstra como esses conceitos são usados no cotidiano. Ao compreender a filosofia que a narrativa sobre *Biisiú* carregava, percebi que os instrumentos musicais, como guitarras, teclados e outros instrumentos eletrônicos “jamais” foram “modernos”, parafraseado Bruno

⁴⁶ Página 154.

Latour (1994). A perspectiva indígena considera, em um primeiro plano, que sua origem remonta ao passado mítico e ao conhecimento musical que os humanos desenvolveram a partir dos ensinamentos de *Biissú*. Desse modo, por exemplo, as histórias sobre a “invenção” da guitarra elétrica que eu julgava ser um instrumento “moderno”, originado em 1950, americano etc. não são hegemônicas em contexto indígena. Mesmo um instrumento “Made in Japan” ou “Made in China”, pode ser explicado por uma perspectiva cosmológica *Yepá-Mahsã* globalizante: “Made in *Biissú*”. A convivência com Jack da Guitarra e os diversos músicos indígenas que conheci no decorrer do trabalho de campo me proporcionou entender uma outra postura musical, menos colonizadora, em que, por exemplo, mais importante é a relação de afinidade que o instrumentista possui com o instrumento do que seu local de fabricação, marca, modelo, et.

Desse modo, a música popular entre os *Yepá-Mahsã* também leva em consideração o fato dos instrumentos serem “pessoas”, como me advertiu Justino Tuyuka enquanto eu . Nesse caso, são pessoas não-humanas e formam uma “classe social” de seres invisíveis que habitam a floresta. Representante ilustre dessa classe é *Jurupary* (e suas variantes interculturais do Alto Rio Negro, *Biissú*, entre os Tukano, e Koai, entre os Baniwa). Outra vez, no bairro Tuyuka, observei que um tocador de kariçu estava molhando com cerveja os seus instrumento. Eu já sabia que se molhavam as flautas com água para melhorar a tocabilidade, mas nunca havia visto molhar com cerveja. Ao indagar o jovem que fazia isso, ele me disse que era para “animar” mais a flauta. Caso semelhante me narrou Justino Tuyuka, ressaltando que nas comunidades indígenas derrama-se caxiri para facilitar que a flauta “se lembre” das músicas. Nesse contexto, propriedades mnemônicas da bebida alcoólica se aplicam aos instrumentos. Compreender que os instrumentos musicais são também “pessoas” e tiveram sua origem em *Biissú* alterou a forma como eu percebia a própria música popular. Ao possibilitar a interação de pessoas, de comunidades, assim como entre os humanos e os não humanos os principais elementos de uma musicologia *Yepá-Mahsã* me mostraram, por meio da investigação sobre a música *kuximawara*, que a música como faculdade humana é algo muito mais abrangente que discussões sobre gêneros musicais.

Neste sentido, esses dados de campo em diálogo com a bibliografia especializada da antropologia da música me levaram a compreender que a música popular em contexto indígena dos povos do Alto Rio Negro pode ser entendida e

praticada em continuidade com costumes e traços culturais que conectam gerações de indivíduos tukano, baré, baniwa, piratapua e os outros “parentes” do Alto . O mais representativo traço cultural dessa região, citado por Descola (1992), Koch-Grünberg (2005) e muitos outros pesquisadores é a presença de uma estética-ética do *Jurupary-Koai-Biisiu*. Em 1950, Nimuendajú (1950, p. 166) já registrava a continuidade das práticas sobre *Jurupary* entre os Baré mesmo os já catequizados e falantes de uma “nova” língua, o *nheengatu*, permaneciam “fiéis” ao culto do *Jurupary*. Diz ele: “da cultura dos Barés ea conservou o culto Koai-Jorupary, as festas de dádivas (*dabocuri*) e numerosas pequenas indústrias caseiras” (NIMUNDAJÚ, 1950, p. 166).

Portanto, a centralidade do *Jurupary-Koai-Biisiu* ao ser constatada por antigos catequizadores foi amplamente reprimida. Paulo Maia Figueiredo (2009, p. 21) compila os dados sobre uma “revolta dos juruparis”, que teria ocorrido em 06 de novembro de 1883. Nesse período, segundo consta em relatos de padres franciscanos que se instalaram em Ipanoré Cachoeira, no rio Uaupés, foi levado a cabo pelos padres um plano para “desencantar” a comunidade indígena da influência de *Jurupary*. Para isso, eles trancaram as mulheres, crianças e não iniciados dentro da igreja e exibiram as máscaras e flautas do *Jurupary* para eles, contrariando assim a lei de *jurupary*, o tabu visual. Depois desse episódio os franciscanos não conseguiram controlar a ira dos indígenas, foram expulsos e somente em 1915, retomou-se com os salesianos a missão católica na região.

Nesse período, entre 1850-1900, tem-se exemplos de movimentos messiânicos por toda região do Rio Negro. Koch-Grünberg cita alguns exemplos de indígenas que se apresentaram como o novo cristo. Em 1880, no Rio Cubatê, Aniceto “os curava, assoprando neles e ugun-do-os, visitava povoados com grandes cerimônias” (2005, p. 63-64). Também em 1880, no médio Caiaru-Uaupés, um pajé Arapasso atraiu muito seguidores. Com o nome de Vicente Christo, ele “mandava seus sequazes dançar ao redor da cruz” (2005, p. 64). Assim como no Alto Rio Negro, conta Avé-Lallemant (*apud.* KOCH-GRÜNBERG, 2005, p. 64) por volta de 1857, Venancio, indígena venezuelano, também reuniu muitos indígenas que acreditavam que ele era o “novo Cristo”, açoitando os seus seguidores para se entregarem a bebida e a “danças selvagens”.

Trago esses exemplos para demonstrar como se destaca nos documentos históricos a dança, a longa duração da festa, o consumo de bebida alcoólica. Os

elementos do cristianismo se agrupam a partir desse traço estruturante da sociabilidade dos povos Alto Rio Negro. Há muitos anos atrás, como é possível atestas por meio de antigos relatos, mesmo em contexto messiânico de 1800, longas danças, bebidas, cerimoniais e açoites formam e marcam o comportamento dos povos indígenas do Alto Rio Negro.

Em uma cena que aconteceu em janeiro de 1904, Koch-Grünberg (2005, p. 222) descreve como essas crenças se manifestam. Nas palavras do autor:

o quanto estes assim chamados indígenas cristãos, que desde gerações vivem no âmbito da civilização europeia, ainda estão apegados às crenças do seus antepassados. André [baníwa cristão que pilotava a expedição de Koch-Grünberg para subir uma perigosa cachoeira] quis descarregar toda carga inicialmente. Mas quando eu lhe disse que no porão da montaria estavam as flautas de Kóai, ele apavorou-se tanto que gritou ao Schmidt que não continuasse a descarregar. Ele explicou-me mais tarde que sentiu medo por sua mulher que estava aí pertinho. Não se deve estranhar esse medo; pois como já expliquei antes, até os dias de hoje não somente os Baníwa do baixo Içana, mas também os caboclos do rio Negro, desde São Felipe até São Gabriel, apesar de todas as capelas e das festas de Santos, organizam ocasionalmente a dança sangrenta em honra do Kóai, ao qual no rio Negro, na língua Geral, muito injustamente chamam de Yurupary, nome do pior demônio dos Tupi. (KOCH-GRÜNBERG, 2005, p. 222)

Conforme os dados e descrições apresentados até aqui, esse comportamento foi ensinado por *Jurupary*. É a maneira correta, segundo essa ética-estética indígena: tudo os movimentos da música/dança com as “ofertas”, com o ciclo da floresta, das frutas, dos animais, dos não-humanos (espíritos da floresta). Os cantos e danças ensinados por *Jurupary-Koai-Biisiu* são movimentos de poder xamânico que vizam trazer alimento, bebida e saúde à comunidade. Assim como hoje em dia nas festas de santo, ou em um aniversário, dia das mães, comemoração na comunidade, ou em uma festa de fim de semana com muito *kuximawara*: dança-se até acabar a bebida e o dia nascer, como num compromisso assumido com *Biisiu*.

As narrativas de *Jurupary-Koai-Biisiu* são muito antigas e passadas de geração em geração. Provavelmente essas histórias estão circulando nas populações locais há milhares de anos (Descola, 1992). Mesmo com todo processo histórico de colonização e opressão, Maia Figueiredo (2015, p. 92) fala de evidências da existência das flautas de *Jurupary* entre os Baré em 2005. Desse modo, as transformações e mudanças

resultantes do processo histórico, no qual a música *kuximawara* é apenas um pequeno desdobramento, é interpretada em continuidade com essas antigas narrativas. Essas manifestações musicais, assim como no caso analisado aqui, atualizam esses ensinamentos e não destroem o repertório tradicional indígena.

Desse modo, a respeito dos povos indígenas do Alto Rio Negro, penso que seja supérfluo dizer que o ritual X acabou no povo Y. O sistema cultural indígena regional integra 22 povos, considerando apenas o território brasileiro, por meio de uma origem mitológica conhecida pela maioria desses povos: a narrativa de origem é a viagem da cobra grande. Com a regra de casamento de exogamia linguística, a circulação dessas narrativas entre grupos de línguas diferentes é garantida. Juntos, os 22 povos asseguram a troca e atualização de um repertório de narrativas, de construção e uso de instrumentos musicais, cantos, melodias, letras e diversos outros conhecimentos. É comum aprender com outros parentes no Rio Negro e as festas, as grandes cerimônias são os locais privilegiados para essa troca de informação.

Em síntese, minha busca por conhecer a música *kuximawara* e descrever a prática da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira me levou a esse passado mitológico como fonte de informação e explicação para a lógica da perspectiva indígena. Conforme exemplificado no decorrer do trabalho, esse mergulho me levou a uma ética-estética que deve ser considerada ao se elaborar uma musicologia indígena no Noroeste Amazônico. Guitarras elétricas, sounds systems, boom box, toda novidade musical e instrumento estrangeiro é considerado sob a ótica, ou melhor a escuta condicionante do mito *Jupuray-Biisiu-Kóai*.

As narrativas de todos os interlocutores do trabalho apontavam para a chave de que no “interior”, nas comunidades e sítios mais afastados da cidade, os elementos do *kuximawara* estariam mais acessíveis para meu estudo. Nessas comunidades, como ocorreu comigo em Yá-Miri, é comum algum indígena Baniwa levantar a camisa e mostrar algumas cicatrizes na costas, em referência ao seu ritual de iniciação, enquanto ao fundo o salão lotado de dançarinos embalados ao som de Alípio Martins seguem dançando até de manhã. O trabalho de campo foi me mostrando como essas camadas se complementam.

Os ensinamentos básicos de *Jurupary-Biisiu-Koai* estavam ali. Estampados no nome de Ary até *Ykuema*, na capa do CD de Jack da Guitarra, nas composições, na dança. Com o desenvolvimento do trabalho, nos capítulos anteriores, forneço os

exemplos etnográficos que fundamentam uma “musicologia indígena” do Noroeste Amazônico. Mas ao aprofundar e debater o assunto em eventos científicos percebi que a perspectiva era justamente a oposta. Dagoberto Lima Azevedo (Trabalho de campo, Bahseri ko wi’i, Manaus, 2019) me mostrou outra perspectiva quanto à flauta *kariçu*. Quando eu disse que tinha gostado dela, respondeu-me que o importante era que “a flauta tinha gostado de mim” e por isso a apresentação tivera sido boa. Com esse tipo reflexão e exercício percebi que não se tratava de uma musicologia, mas de uma “puracylogia”, para usar o termo *nheengatu*, ou uma “bahsanalogia”, em referencia a categoria tukano, ou, por fim, uma “kaitologia”, conforme o termo Baniwa.

6.1 – *Jurupary* dançando música popular até o amanhecer

Pontuo aqui as principais práticas e conceitos que, conforme o debate elaborado entre os dados de campo e a bibliografia especializada, balizam as várias lógicas musicais dos povos indígenas do Noroeste Amazônico. De maneira geral, a música *kuximawara* é o repertório apreciado por essa nova geração de indígenas, dentro das prescrições básicas de uma festa, ela cumpre o papel fundamental de “animar”.

Exemplos comparativos de práticas da música <i>kuximawara</i>			
N	Baré	Tukano	Ideia
01	Dançar até <i>ykuema</i>	Ne’e sooro mariro būapuhtegú we’e (tocar violão sem descanso)	Estética que busca desenvolver o controle do sono, domínio do tempo, cansaço corporal, e outras qualidades apreciadas.
02	Amarração de dançarinos	“Quem não quer dançar é açoitado”	Ética que se baseia diretamente nos ensinamentos dos personagens mitológicos indígenas.

03	Permanecer dentro do salão de dança, não entrar de calça, participar do correrê	Ensinaamentos de <i>Biisiu</i>	Ética estabelecida pelo personagem mitológico
04	Promessas p/ santo	Benzimento de instrumentos musiciais	Influência de não humanos na vida cotidiana
05	Ideia de os sons musiciais são a própria voz de <i>Jurupary</i>	Tabu visual para caixa de som	
06	Benzer instrumentos	Controle e domesticação do instrumento musical. O instrumento deve ser benzido.	Crença dos wai-mahsã e não-humanos que povoam a floresta
07	Molhar instrumentos (especialmente flautas kariçu)	Para Justino Tuyuka (Trabalho de Campo, 2018) o caxiri tem o poder de fazer o instrumento lembrar das melodias, de facilitar a rememoração do repertório.	Por meio do álcool do caxiri ou da cerveja, ajudar o instrumento a lembrar-se do repertório
08	Falar com instrumentos		Intrumentos são gente
09	Executar longas sequências musicais		Relação de harmonia entre o consumo de álcool, duração da festa, da música e da dança. Deve-se festejar até de manhã em uma relação direta com os não-humanos

			(santos ou espíritos da floresta).
10	Permanecer dentro do salão		Respeitar a área da festa. Evitar a floresta.
11	Participar do Correrê		Nessa chave de relação com o plano não-humano, o consumo do álcool deve ser ritualizado. A festa deve ser realizada até que se acabe a bebida. É de bom tom dançar até a última gota de caxiri. Esse método garante a boa relação com os não-humanos e a fertilidade dos frutos e animais.
12	Festa Animada		A festa deve ser animada para garantir a boa relação com a divindade. Hoje em dia isso quer dizer que a festa tem que ter comida, bebida a vontade e muita

			música <i>kuximawara</i> .
13	Rivalidade entre músicos no domínio do maior repertório	Ne'e sooro maríro būapuhtegutí we'e Tradução: Sem intervalo/descanso nenhum eu vou tocar (guitarra)	Domínio do tempo, do cansaço, quanto maior o repertório de cantos, mais respeitado é o xamã
14	Controle total do instrumento, sua construção e manutenção		O conhecimento sobre a mecânica do instrumento também compõe os conhecimentos xamãnciso. Esse conhecimento aumenta o prestígio do músico entre os músicos que não dominam sua mecânica.
15	<i>Dabukuri</i>	Poosé	Festa que na superfície é uma oferta/partilha de alimentos e danças (sistemas simbólicos), salientam os especialistas que também envolve outros sentidos e interesses: “como disputas de

			domínio de conhecimento, posição hierárquica, casamentos, interação com os <i>waimahsã</i> .” (BARRETO et al., 2018)
--	--	--	---

Em complemento ao mapa bibliográfico⁴⁷ sobre a música indígena das terras baixas da América do Sul, elaboro um pequeno esquema que relaciona os principais personagens mitológicos e uma bibliografia especializada:

Dança/música como Princípio Cosmológico			
Povo	Tukano	Baré	Baniwa
Demiurgo	<i>Biisiu</i> (Wãx-Tĩ)	<i>Jurupary</i>	Koai
Bibliografia	Rezende, 2004 Sodré Maia, 2016, 2018 Barreto, 2013, 2018 Barreto et al., 2018 Azevedo, 2016, 2018 Koch-Grünberg, 2005 Wright, 2008, 2009, 2015a, 2015b,	Lizardo, 2016 Galvão, 1959, 1979 Figueiredo, 2009 Rodrigues, 1890 França Baré, 2015 Koch-Grünberg, 2005	Numendaju, 1982 Hill 2009, 2014 Rodrigues, 1980 Koch-Grünberg, 2005 Wright, 2011

⁴⁷ Vale lembrar que o mapa está disponível em https://drive.google.com/open?id=1cnMMuU4LsCL-IWD7UN1Ws_TNCEzmpL1f&usp=sharing

A música *kuximawara* é um caminho que atualiza as bases de uma “*bahsanalogia*” tukano, ou uma “*puracylogia*” baré. A forte presença da dança e música como um princípio social e cosmológico, revivido há milhares de anos, desde a criação do mundo, como forma de organização e criação dos povos do Alto Rio Negro. Todos os dados aqui expostos demonstram esse traço da cultura indígena estruturando diversos gêneros da música popular praticados na vida cotidiana. Esse princípio não é exclusivo dos povos indígenas do Alto Rio Negro, mas é encontrado em diversos outros povos indígenas sul-americanos, por exemplo: Guaraní (MONTARDO, 2009), Waujá (PIEDADE, 2004), Kamayurá (MENEZES BASTOS, 2013), Kisêdjê (SEEGER, 2013).

Considerações Finais

No decorrer dos capítulos anteriores, tentei descrever a música *kuximawara* que me foi apresentada em São Gabriel da Cachoeira. Em contraste com a bibliografia etnográfica especializada, tento demonstrar como a música popular praticada entre indígenas está relacionada com a cultura e cosmologia indígena. Junto a Ary, Negão, Carminda, Pedro Paulo, Jackson, Charles, Ademarzinho, Fortunado, Francilino, Justino e tantos outros parceiros e colegas indígenas que trabalham com música popular, tocando, dançando e animando as festas da região penso a música *kuximawara* como parte de um sistema “tradicional da região”.

Nos ensaios, produções e gravações a intenção dos músicos, cantores e compositores repousava em “fazer o povo dançar”, e da mesma forma como ensinado por *Jurupary*, fazer o povo dançar “até *Ykuema*”. Nas apresentações, shows, festas de santo e tantas outras ocasiões que são embaladas pela música *kuximawara* no Alto Rio Negro, também se destacam todas as práticas elencadas nos capítulos anteriores e resumidas no último capítulo. “Sítio”, “comunidade”, “clube” são categorias nativas que demonstram a centralidade do clube no bairro, da “barraquinha” na comunidade e da *Bahsana ko wii*, a casa de danças, para a cultura indígena. Assim como nota Turino (1993, p. 04) em seu trabalho de campo: “Em Conima dança e música são o centro do festival, que são o centro da vida social”.

As práticas musicais desses povos seguem uma estrutura muito antiga. Pode ser verificada na narrativa cosmológica de diversos sábios indígenas e confirmadas no decorrer da história por meio dos relatos de viajantes. Nas terras baixas da América do Sul, principalmente no Alto Rio Negro, a dança e a música se relacionam diretamente com o personagem mitológico *Jurupary*. Ele não só ensinou os passos da dança, como as músicas, a forma de fazer os instrumentos e, principalmente, as prescrições comportamentais, conhecida como “Lei de *Jurupary*”.

Jurupary é um astro que por meio da música e das danças sugere e altera o comportamento dos indivíduos do grupo, a forma de se vestir, de se portar. Assim como

um ícone da indústria pop sugere e dissemina comportamento, moda e pensamento, *Jurupary* garante que essas características sejam incorporadas na cultura indígena. Essas ideias me ocorreram na mais profunda camada de etnografia que consegui acessar: o trabalho acadêmico entre indígenas do PPGAS-UFAM. Conversando sobre os resultados da pesquisa, a cada evento, a cada ensaio, surgiam novas questões que acabavam por explicar mais detalhes sobre a música *kuximawara* e indígena.

Certa vez, ao tentar publicar um artigo com uma fotografia um pouco escura de um indígena baré de calça cumprida e camisa branca entrando na “barraquinha” para tocar teclado, foi-me sugerido por um dos editores que trocasse a foto pois não fazia sentido para o trabalho. Muito pelo contrário, havia muita coisa por trás daquela foto. Segundo as práticas locais “Homem não pode dançar de bermuda. Há constrangimento para o homem que entrar no salão. Ele é retirado” (LIZARDO, 2016, p. 124). Quem coordena esses imperativos éticos-estéticos é o “mestre sala”, segundo Lizardo (2016, p. 124) essas pessoas têm poder, quem teima pode desmaiar. Em resumo, visagens avisam do perigo do mal comportamento.

O material fonográfico gerado no desenvolver do trabalho de campo junto com os interlocutores foi a principal forma de suprir a ausência na análise de partituras e outros recursos da musicologia clássica. As gravações fornecem uma ideia para os pesquisadores profissionais ao mesmo tempo que permite o acesso de todos aos resultados da tese. Nesse sentido, deve-se ter em consideração que esse trabalho propõe uma agenda política na medida em que dá visibilidade a uma das músicas mais marginalizadas do planeta.

A trajetória de pesquisa narrada aqui constitui parte dessa política.

Referências bibliográficas

- ALBERNAZ, Pablo de Castro. “A música e o lembrar: memórias dos músicos da centenária banda Rossini”. In: LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo:** Etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavíslua, 2013.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB:** a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALÉMAN, Stephanie. From Flutes to Boom Boxes: Musical Symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana. In: HILL, Jonathan & CHAUMEIL, Jean-Pierre. **Burst of breath:** indigenous ritual wind instruments in lowland South America. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2011
- ALVES, Edmar César. **São Gabriel da Cachoeira:** sua saga, sua história. Goiânia: Editora Kelps, 2007.
- ANDRELLO, Geraldo. **Cidade do índio:** transformações e cotidiano em Iauaretê. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- AUGUSTAT, Claudia. **Entmachtete Gegenstände?:** zur Kommerzialisierung sakraler Masken bei den Piaroa in Venezuela. Veröffentlichungen zum Archiv für Völkerkunde Bd. 12. ed. Christian F. Feest. Vienna: LIT-Verlag, 2006.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Adriana Maria. “Vozes alheias - a poética dos cantos suruwahá”. In: SANTOS, Gilton Mendes e APARÍCIO, Miguel. **Redes Arawá.** Manaus: EDUA, 2016.
- AZEVEDO, Dagoberto Lima. Forma e conteúdo do bahsese Yepamahsâ (Tukano). Fragmentos do espaço Di'ta/Nhk (terra/Floresta). Dissertação de mestrado. Manaus: UFAM, 2016.
- BARKÓCZI, Ilona & PLÉH, Csaba. **Music makes a difference:** the effect of Kodály's musical training on the psychological development of elementary school children. Zoltán Kodály Pedagogical Inst. of Music, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARRETO, João Paulo Lima. **Wai-Mahsâ:** peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena. Dissertação de mestrado. Manaus: UFAM, 2013.

- BARROS, Líliam Cristina da Silva. **Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM.** Belém: Editora da Universitária UFPA, 2009.
- BARROS, Líliam & WRIGHT, Robin M. “Music, Ritual and Cosmology of the Desana and Baniwa People of the Upper Rio Negro, Amazon, Brazil: a Collaborative Research”. **El Oído Pensante**. Buenos Aires, 2015.
- BASSO, Keith H.; FELDT, Steven. **Sense of place**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- BEAUDET, Jean-Michel. O laço: sobre uma dança wayãpi do Alto Oiapoque. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Editora Insular, 2011, p. 155-170.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2017.
- BERNARDO, André. 'Chorando se Foi': Loalwa Braz e Kaoma conquistaram o mundo com versão de canção boliviana. **BBC Brasil**: Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 2017. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-38688477>
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BLACKING, John. “Música, cultura e experiência”. **Cadernos de Campo**. São Paulo: v. 16, n. 16, 2007, p. 201-218.
- BOURDIEU, F. **Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BRABEC DE MORI, Bernd & SEEGER, Anthony. Introduction: Considering music, humans, and non-humans. In: **Ethnomusicology Forum**. Londres: Routledge, 2013, p. 269-286.
- BRÜZZI, Alcionílio Alves da Silva. **A civilização indígena do Vaupés**. Roma: Las, 1977.
- BRÜZZI, Alcionílio Alves da Silva. **Crenças e lendas do Uaupés**. Cayambe-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 1994.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre. The blowpipe Indians: variations on the theme of blowpipe and tube among the Yagua Indians of the Peruvian Amazon. Beyond the visible and the material. **The Amerindianization of society in the work of Peter Rivière**, 2001, p. 81-99.
- CHERNELA, Janet. “Estrutura social do Uaupés”. **Anuário antropológico**. Fortaleza e Rio de Janeiro: Edições UFCE e Tempo Brasileiro, v. 81, 1983, p. 59-69.
- CITRO, Silvia. **Cuerpos significantes: travesía de una etnografía dialéctica**. Buenos Aires: Biblos, 2009.

- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. Berkeley: Univ of California Press, 1986.
- DE MORI, Bernd Brabec; LEWY, Matthias; GARCÍA, Miguel A. **Sudamérica y sus mundos audibles**. Estudos Indiana 8. Berlim: Gebr. Mann Verlag, 2015.
- DE MORI, Bernd Brabec. **Die Lieder der richtigen Menschen: musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien**. Tese de doutorado, Universidade de Viena, 2015.
- DE MORI, Bernd Brabec. A magia da canção, a invenção da tradição e a estruturação do tempo entre os shipibo, Amazônia peruana. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 20, n. 1, p. 017-044, 2018.
- DE MORI, Bernd Brabec; SEEGER, Anthony. "Introduction: Considering music, humans, and non-humans". In: **Ethnomusicology Forum**. London: Routledge, 2013, p. 269-286.
- DESCOLA, Philippe. "Societies of nature and the nature of society". In: KUPER, A. (ed.). **Conceptualizing society**. Routledge, London, 1992, p. 107-126.
- DOMÍNGUEZ, Maria Eugênia. **Suena el Río. Ente tangos milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2009.
- DOMINGUEZ, Maria Eugenia. Sons, ritual e história indígena no oeste do Chaco. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 20, n. 1, p. 045-066. Florianópolis: UFSC, 2018.
- ERLMANN, Veit. **Nightsong: Performance, power, and practice in South Africa**. Illions: University of Chicago Press, 1996a.
- ERLMANN, Veit. "The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s". **Public Culture**, v. 8, n. 3, 1996b, p. 467-487.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993 [1940].
- FELD, Steven. From schizophonia to schismogenesis: The discourses and practices of word music and world beat. In: **The traffic in culture: refiguring art and anthropology**. University of California Press, 1995, p. 96-126.
- FELD, Steven. **Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression**. Nova York: Duke University Press, 2012.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica ao Rio Negro**. Manaus: EDUA e INPA, 2007.

- FERREIRA, Pedro Peixoto. “Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista”. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, v. 14, n. 29, 2008, p. 189-215.
- FOIRN. **Usã yêkusumua mahsike**: O conhecimento dos nossos ancestrais: uma narrativa Oyé. Narradores Moises Maia (Akuto), Tiago Maia (Kumaro); colaboradores Manuel Maia (Akuto), Guilherme Mai (Doê), Laureano Maia (Akuto); interprete Arlindo Maia (Ye’parã). (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro; v.6). Iauarete, São Gabriel da Cachoeira: COID/FOIRN, 2004.
- FOIRN/ISA. **Mapa-Livro dos povos indígenas do Rio Negro**. 3 ed, <http://pib.socioambiental.org/pt>. São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 2006.
- FRANÇA BARÉ, Bráz. “Baré-mira iupirungá/Origem do povo Baré”. In: HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulyses. **Baré: povo do rio**. São Paulo: Edições SESC, 2015.
- FRITH, Simon. **Performing rites**. On the value of popular music. Cambridge, MA: Havard University Press, 1996.
- GALLOIS, Dominique Tilkin et al.. “Ethnologie brésilienne. Les voies d’une anthropologie indigène”. **Sciences humaines et sociales**. Paris: n. 9., 2016.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens, um estudo da vida religiosa de Itá; Amazonas**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1955.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIESBRECHT, Érica. “Jongos, Batuques e Sambas de Bumbo: Dançando a Memória Negra de Campinas”. **Música e Cultura: revista da Associação Brasileira e Etnomusicologia**. Florianópolis: V. 9, n 01, 2014.
- GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. New York: Anchor Books, 1959.
- GOW, Peter. “‘Ex-Cocama’: identidades em transformação na Amazônia peruana”. **Mana**. Rio de Janeiro: 9(1), p. 57-79, 2003.
- HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulyses. **Baré: povo do rio**. São Paulo: Edições SESC, 2015.
- HERZOG, Werner. **Fritzcarraldo**. Berlim: 157 minutos. 1982.
- HILL, Jonathan D. **Made from Bone: trickster myths, music, and history from the Amazon**. University of Illinois Press, 2009.
- HILL, Jonathan & CHAUMEIL, Jean-Pierre. **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Licoln & London: University of Nebraska Press, 2011.

- HILL, Jonathn. “Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização”. In: MONTARDO, Deise Lucy & DOMÍNGUEZ, María Eugênia. **Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- HORNBOSTEL, Enrich M. “La musica de los makuschi, taulipang e yekuana”. In: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roroima al Orinoco**. Tomo III, p. 331. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.
- HUBER AZEVEDO, Adriana Maria. Vozes alheias: a poética dos cantos suruwaha. In: DOS SANTOS, Gilton Mendes; APARICIO, Miguel. **Redes Arawa**. Manaus: EDUA, 2016.
- HUGH-JONES, Stephen. “Clear Descent or Ambiguous Houses? A Re- Examination of Tukanoan Social Organisation”. **L'Homme**, vol. 33, no. 126, 1993, p. 95- 120.
- HUGH-JONES, Stephen. “Nomes secretos e riqueza visível: nominação no noroeste amazônico”. **Mana**, 8(2), p. 45-68, 2002.
- INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. London e New York: Taylor & Francis, 2011.
- INGOLD, Tim. “Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano”. **Ponto Urbe**. São Paulo: USP, n. 3., 2008.
- ISA. **Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil**. 2000. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/>
- JACKSON, Michael. “Conocimiento del Cuerpo”. In: CITRO, Silvia (org.). **Cuerpos plurales - Antropología de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. “O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC)”. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 50, n. 2, 2007, p. 785-810.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil, (1903/1905)**. Manaus: EDUA, 2005.
- KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu – palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LASMAR, Cristiane. **De volta ao Lago de Leite: gênero e transformação no Alto Rio Negro**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005.
- LASMAR, Cristiane. **De volta ao Lago de Leite**. A experiência da alteridade em São Gabriel da Cachoeira (Alto Rio Negro). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS, Museu Nacional, 2002.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento selvagem**. 8. ed. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- LEWY, Matthias. Different "seeing"–similar "hearing". Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). **Indiana**, v. 29, 2012, p. 53-71.
- LEWY, Matthias. Los rituales de orekotón y los aguinaldos pemón–el sistema de la apropiación en la música Pemón (Gran Sabana/Venezuela), 2012.
- LIZARDO, Liliane Salgado. **Mutawarisá**: benzimento entre os baré de São Gabriel da Cachoeira - Alto Rio Negro. Dissertação de mestrado. Manaus: UFAM, 2016.
- LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.
- MAIA FIGUEIREDO, Paulo Roberto. **Desequilibrando o convencional**: estética e ritual com os Baré do Alto Rio Negro (AM). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ, 2009.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.
- MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'". **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify., 2003, p. 369-397.
- MARCONDES, Danilo. **Pragmática na filosofia contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MEAD, Charles Williams. **The musical instruments of the Incas**. Nova York: Durham & London publications, 1924.
- MENDES DOS SANTOS, Gilton; DIAS JUNIOR, Carlos Machado. "Ciência da floresta: por uma antropologia no plural, simétrica e cruzada". **Revista de Antropologia (USP)**, v. 52, n.1, 2009, p. 137-160.
- MENDÍVIL, Julio. **En contra de la música**: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica** – uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting". **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 1996a, p. 145-189.

- MENEZES BASTOS, Rafael José. “A ‘origem do samba; como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 11, n.31, 1996b.
- MENEZES BASTOS, Rafael. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem”. **Anuário Antropológico/1993**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 09-73.
- MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia e Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- MONSON, Ingrid. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Illinois: University of Chicago Press, 2009.
- MONTARDO, Deise Lucy de Oliveira. **Através do Mbaraká**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- NEDER, Álvaro. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, n. 22, 2010, p. 181-195.
- NEVES, Samya Fraxe. Dança Waiwai. **ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste**. Cuibá: v. 1, n. 2, 2014, p. 81-95.
- NIMUENDAJÚ, Curt. “Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés”. In C. de Araújo Moreira Neto (org.), Curt Nimuendajú. **Textos indigenistas**. São Paulo: Edições Loyola. 1982 [1927], p. 123-191.
- OCHOA, Ana M. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese de doutorado. Florianópolis: PPGAS-UFSC, 2009.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. “Brasil. Capital: Asunción”. In: **Trans. Revista Transcultural de Música**. Madrid: SIBE, n. 17, 2013.
- OLIVEIRA, Allan Paula. O ouvido dançante: música popular entre swings e cangotes. In: **El Oído Pensante**. Buenos Aires: v. 3, n. 2, 2015, p. 1-21.
- OLIVEIRA, Melissa Santana de. **Sobre casas, pessoas e conhecimentos: uma etnografia entre os Tukano Hausirõ e Ñahuri porã, do médio Rio Tiquié**. Tese Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2016.
- OVERING, Joanna. “The shaman as maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon”. **Man**, 25: 601-19. London, 1990.

- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye'pâ-masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação Mestrado. Florianópolis: UFSC, 1997.
- PLATÃO. **A república**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- PLATO. **Republic**. Tradução: Elizabeth Scharffenberger. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- PRASS, Luciana. **Moçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa**: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- PTAK, Wolfgang. **Mythlogische Aspekte der Macuna und Maku SO-Kolumbiens**. PhD dissertation. Viena: University of Vienna, 1976.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Chamanes de la Selva Pluvial**. Ensayos sobre los Indios Tukano del Noroeste Amazónico. Devon: Themis Books, 1997.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Desana**. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés. Bogotá: Universidad de los Andes, 1968.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **The Shaman and the Jaguar**: a study of narcotic drugs among the indians of Colombia. Filadelfia: Temple University Press, 1975.
- REZENDE, Justino. S. (Tuyuka). **Repensando a educação indígena**. UEA: Iauaretê, 2004.
- RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense**: ou, Kochiyima-uara porandub. 1872-1887. Rio de Janeiro: G. Leuzinger, 1890.
- ROSA, Bibiana De Almeida. A selva invade Lima: representações amazônicas na capital. In: **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, n. 3, 2017.
- SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II)". **Mana**, v. 3, n. 2, 1997, p. 103-150.
- SAMUELS, David William. **Putting a song on top of it**: expression and identity on the San Carlos Apache reservation. Tucson: University of Arizona Press, 2004.
- SANDRONI, Carlos. "Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras". In: ULHÔA, Martha & OCHOA, Ana Maria. **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- SCHARFFENBERGER, Elizabeth Watson. "Introduction and notes". In: Plato. **Republic**. Tradução: Elizabeth Scharffenberger. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; DE CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. **Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero/Editora UFRJ, 1987, p. 11-29.
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP: v. 17, n. 17, 2008, p. 237-260.
- SEEGER, Anthony. Focusing perspectives and establishing boundaries and power: why the suyá/kisêdjê sing for the whites in the twenty-first century. In: **Ethnomusicology Forum**. Londres: Routledge, 2013, p. 362-376.
- SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê** – uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SODRÉ MAIA, Gabriel. **Muhipurĩ, poekuritohonikã Yepamahsãna’a nisetise**. Dissertação de mestrado. Manaus e São Gabriel da Cachoeira: UFAM, 2016.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: primeiros registros sobre o Brasil [1524]. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- STRADELLI, Ermanno. **Vocabularios da lingua geral**: portuguez-nheêngatú e nheêngatú-portuguez, precedidos de um esboço de grammatica nheênga-umbuê-sáua miri e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú poranduuu. Livraria J. Leite, 1929.
- TORRES, George (Ed.). **Encyclopedia of Latin American popular music**. California: ABC-CLIO, 2013.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada.”. **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP, v. 16, n. 16, 2007, p. 191-200.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Tradição oral e história”. **Revista de História**. São Paulo: USP, n. 157, 2007.
- TURINO, Thomas. **Music as social life**: the politics of participation. Illinois: University of Chicago Press, 2008.
- TURINO, Thomas. **Moving away from silence**: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration. Illinois: University of Chicago Press, 2010.
- VASCONCELOS NETO, Agenor Cavalcanti de (Coord.). **A música das cachoeiras**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2013.
- VÉRAS, Karin Maria. **A dança matipú**: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VILAÇA, Aparecida. “O que significa tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 15(44), 2000, p. 56-72.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, n. 14/15, 2006, p. 319-338.
- WADE, Peter. **Música, raza y nación: música tropical en Colombia**. Bogotá e Illinois: The University Chicago Press, 2002.
- WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- WAGNER, Roy. **The invention of culture**. Illinois: The University of Chicago Press, 1981.
- WALLACE, Alfred. **Viagens pelos rios Amazonas e Negro**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: USP, 1979 [1853].
- WEST, M. L. **Ancient Greek music**. Londres: Oxford University Press, 1992.
- WITTGENSTEIN, L.. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução LH Santos. São Paulo: Edusp, 2001[1921].
- WRIGHT, Robin; HILL, Jonathann. “History, ritual and myth: nineteenth century millenarian movements in the Northwest Amazon”. **Ethnohistory**. Durham: 33(1), 1986, p. 31-54.
- WRIGHT, Robin. "História indígena do Noroeste da Amazônia: hipóteses, questões, e perspectivas". In: M. Carneiro da Cunha (org.), **História dos índios no Brasil**. São Paulo: FAPESP/Companhia das Letras/SMC, 2009, p. 253-266.
- WRIGHT, Robin. “Musical Body of the Universe: the one and many in an Amazonian cosmology”. **Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**. Belém, v. 1, n. 1, 2015.
- WRIGHT, Robin M. Cubeo Hehenawa religious thought. Metaphysics of a Northwestern Amazonian people. Tipití: **Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 6, n. 1, p. 9, 2008.
- WRIGHT, Robin M. Musical Body of the Universe: Unity and Multiplicity in the Spiritualized Cosmos of the Hohodene. Tipití: **Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 13, n. 1, p. 1-22, 2015.
- WRIGHT, Robin M. Arawakan flute cults of lowland South America: The

domestication of predation and the production of agentivity. In: **Burst of breath: indigenous ritual Wind instruments in lowland South America**, 2011, p. 325-53.

Referências discográficas

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Lista completa de fonogramas do Museu de Berlim**. [1911-1913]

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. 2006. **Walzenaufnahmen aus Brasilien** [Gravações em cilindro no Brasil]. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv, 1911-1913.

PEREIRA, Edmundo; PACHECO, Gustavo. **Maguta aru wiyaegu**: Cantos Tikuna. Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

ROQUETTE-PINTO. **Rondônia 1912**. Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional do Rio de Janeiro, [1912].

VASCONCELOS NETO, Agenor (coord.). **A música das cachoeiras**. Manaus: EDUA, 2013.

ATE O SOL RAIAR. Intérpretes: José Bértio, Roberto Stanganelli, Angelo Reale, Zé Cupido. São Bernardo do Campo-SP: Magazine, 1983. 01 disco vinil.

Produção participativa em campo

Jackson da Guitarra e Charles Akuto – CD Bahsanatia!

Ary até Ykuema – CD Caboclo do Rio Negro

Kuximawara – música popular entre indígenas do Noroeste Amazônico

(disponível para apreciação da banca examinadora em https://drive.google.com/drive/folders/0Byu_MiWY1z1OQm1fSVF1SFhReVk?usp=s_haring)

Anexos

Letras, transcrição e tradução das composições gravadas em campo, entre maio e junho de 2016, São Gabriel da Cachoeira (AM)

Letras, transcrições e traduções 1 - Ary até <i>Ykuema</i> - CD Caboclo do Rio Negro....	236
Letras, transcrições e traduções 2 - Zezinho dos Teclados e Hélio - Gravação na comunidade de Duraka	238
Letras, transcrições e traduções 3 - Jack da Guitarra e Charles <i>Akuto</i> - CD <i>Bahsanatia!</i>	239
Letras, transcrições e traduções 4 - Ademar Garrido Delgado - <i>Cuxiima</i> na gaita....	243

Letras, transcrições e traduções 1 - Ary até *Ykuema* - CD Caboclo do Rio Negro

Nº	Letra da música	Palavras e termos em nheengatu	Localidades citadas	Comentário do compositor sobre cada música no momento da gravação	Observações
1	Caboclo do Rio Negro Eu sou caboclo nascido no rio negro E me orgulho de ser aqui do beiradão Feliz eu vivo, caço e pesco de canoa Eu e a patroa vou sair pra fachear Tem aracu, surubim pra moquear Tucunaré, piraíba e jacundá Tem caititu, paca e tamandua Se você não acredita vai lá ver no muquentá <i>Marupiara</i> como eu não há Só tem curumim <i>panema</i> pescador de ianujá	<i>Marupiara</i> <i>Panema</i>	Rio Negro	“Dia-a-dia do caboclo.”	Ao longo das viagens e da convivência Ary me explicou a relação entre Marupiara e Panema a partir dos modos de pescaria e seus resultados.
2	Saudade de você Eu vou querer te encontrar meu bem Já não consigo viver sem você Vou procurar por onde você for Meu coração tá te querendo amor Eu vou querer te encontrar meu bem Já não consigo viver sem você Vou procurar por onde você for Meu coração tá te querendo amor Eu não consigo te esquecer Volta meu bem agora, por favor Eu quero tanto ver você, meu amor venha me ver Tô sofrendo sem você	Não há.	Não há.	“Não tem nada a ver com sítio. Essa música é mais romântica. De dor de cotovelo.”	
3	Eu vou pra festa, amor Eu vou dançar É lá no sítio serrinha que a festa vai rolar Dona Ivete e seu Maneo já estão pra lhe aguardar Lá tem o São Sebastião meu santo de devoção Ele é muito milagroso sou devoto de paixão Sou devoto de paixão Eu vou, vou pra serrinha, eu vou Dançar forró eu vou, vou tomar uma pra dançar lá no salão, eu vou De itaperera, de caiuri, eu vou, tapuru-cuara, pra serrinha eu também vou De Camanaus, lá de mercês eu vou, de fonte boa, de rabeta eu também vou.	Não há.	Sítio Serrinha, Taperera, Cajuri, Tapuru- quara, Camanaus, Mêrces. Total 6	“Já tem a ver com o sítio Serrinha. Fala de várias comunidades e da demanda por música na região.”	
4.	Forró no Tamú Seu Edmar veio aqui me convidar Pra conhecer tamú pra sua festa animar Chegando lá me encontrei com o botata, me chamou logo o Zé Paulo vem com a gente biritar Que festa boa, bom demais pra se dançar, No salão poeira sobe, vai até o sol raiar Seu Edmar no salão vai animar Junto com Dona Maria, pra poeira levantar Lá no salão Iracema a cantar Junto com <i>semu</i> braulino Com o seu Orixisá(?) Que festa boa, bom demais pra se dançar No salão poeira sobe, vai até o sol raiar	Semu	Tamú	“Também sobre sítio, amigos, biritar e dança.”	
5.	Mêrcês no Forró Em Mercês é animado Todo mundo a dançar Porque tem meu Santo Alberto E vim a todos convidar Tem cachaça, muita pinga Muito forró para dançar	Não há	Mêrces - segunda ocorrência	“Sobre forró e festa de Santo Alberto que ocorre nesta comunidade”	

	Tem também mulher bonita Para a gente namorar Pra Mercês eu vou, lá eu vou dançar Nem que seja de carona todo ano eu vou pra lá Meia noite todos param meu santinho vou beijar Vou fazer minha promessa Para o ano vou passar Pego logo minha dama que é para todo mundo vê Danço, danço a noite inteira E vou até o amanhecer				
6.	Ilha do Chile Vou descendo o Rio Negro Lá no chile eu vou chegar Tem festa de Santo Alberto Vem com a gente pra dançar Dance, vamos pra lá É lá na ilha do chile Que o forró vai começar Vou convidar Maricota timunimadania [?] Pra dançar aqui no chile Que a festa vai começar	Não há	Ilha do Chile	“Comunidade do município de Santa Isabel. Música feita por encomenda.”	
7.	Forró do Lejé Eu conheço um senhor que nasceu lá no Xié Ele é muito famoso o seu nome é Lejé Ele gosta de rezar, gosta de arrastar o pé Dono aqui do Santo Antônio Seu Lejé, Seu Lejé Ele veio do Xié Seu Lejé, Seu Lejé Foi ele quem fundou o Xibé	Não há	Rio Xié	“Sobre meu sogro.”	
8.	Lambada do Jack Vou contar uma história Para quem quiser ouvir É do Jackson da Guitarra Que já penou por aí Esse cara teve a vida Mais difícil do lugar Ele tem a ousadia Só agora foi contar Eu já vendi peixe, já fui garimpeiro Vendi muitas piabas, Já fui bom pescador Com minha canoa nas margens do rio Waupes trabalhava o dia inteiro pra ganhar o meu dinheiro Essa é a vida, essa é a minha história Eu o Jackson da Guitarra só agora eu vim contar Esse jack mudou pra melhor, esse jack mudou pra cantor O jack mudou, de peixeiro pra cantor	Não há	Rio Uaupés	“Música do Jack da Guitarra”	Jack da Guitarra e Ary até yukuema compartilharam uma sessão de gravação que aconteceu nas dependências o Kukas, barzinho local que possui estrutura para sistema de som.
9.	Caboquinha de Pari Conheci uma caboquinha lá das bandas de Pari Ela me levou pra casa pra tomar um caxiri Eita que bebida boa que eu não encontrei aqui Caboquinha igual a essa só se encontra em caxiri Pari-cachoeira terra boa eu nunca vi Que lugar maravilhoso pra tomar um caxiri	caxiri	Pari-cachoeira	Tipo, sobre o triângulo tukano.	
10	São Sebastião meu padroeiro O forró aqui da serrinha É muito bom de se dançar É o povão descendo o rio Enfrentando o vento frio Na serrinha eu vou chegar Ao me santo padroeiro Minha promessa eu vou pagar São Sebastião é festa o povo aqui reunido	Não há	Sítio Serrinha	“Sobre o sítio da Serrinha e devoção a São Sebastião.”	

	Tradição desse lugar Vou pra Serrinha eu vou dançar com as morenas balançar ao som desse meu forró				
11	Tucumã com queijo Quer casar comigo? Faço brigadeiro Também tapioca Tucumã com queijo Vai banana frita Vulgo caboquinho Já chamei maninha bora merendar? Bora interar[sic] um Baré de garrafa No obidense bar, vai no zé carneiro desgraça, Deixa que eu vou lá.	Baré	Obidense bar, Zé Carneiro	“Essa música é <i>kuximawara</i> ”	
12.	Da cor de Jiló Vou no balanço da sensação É na batida que eu vou dançar A linda bela morena, seu corpo suado me queima Seu bailado me faz delirar (2x) Já não sei mais o que faço, sem teus beijos, teus abraços, Vem morena cor de jambo, no bailado, seu encanto eu só quero amar você Veeem, morena rebola teu corpo num gingado só Remexe, requebra menina da cor de jiló Enquanto teu corpo rebola ligeiro Morena te dou teu beijo faceiro	Não há	Não há	“Antiga parceria com o músico Leonilson, que hoje vive em Manaus.”	
13.	São Gabriel Se você não conhece eu vou lhe convidar Pra conhecer São Gabriel a mais linda do lugar Ela é muito bonita e também charmosa São Gabriel da Cachoeira que terra maravilhosa São Gabriel aqui mora meu povão Aqui mando meu abraço que vem lá do coração	Não há	São Gabriel da Cachoeira	“Sobre as belezas da cidade de São Gabriel”	
14.	<i>Kuximawara</i> da Dona Carminda Numa festa no Dedé Dona Carminda que falou Pedi <i>kuximawara</i> pro tecladista cantador O galinha respondeu É agora demorou Num ritmo antigo a galera aprovou <i>Kuximawara</i> para o povo dançar Vai até <i>ykuema</i> o povo não quer parar	Cuxiymaura Até <i>ykuema</i>	Não há	“Foi o Galinha (músico local) que estava tocando quando dona Carminda pediu <i>Kuximawara</i> , como quem pede um ritmo antigo”	Música feita em parceria no momento da gravação do disco.

Letras, transcrições e traduções 2 - Zezinho dos Teclados e Hélio - Gravação na comunidade de Duraka

	Letra da música	Palavras e termos em nheengatu	Localidades citadas	Observações
1	Eu vou dançar Eu vou dançar, eu vou, eu dançar Na ilha de Duraka Eu vou dançar, eu vou, eu dançar Na ilha de Camanaos Eu vou dançar, eu vou, eu dançar Na ilha de Duraka Ela vai estar lá eu sei a me esperar Ela vai estar lá eu a me esperar Eu vou dançar eu vou dançar	Duraka	Duraka Camanaus	

	Eu vou dançar na ilha de Duraka Eu vou dançar na ilha de Camanaos Quando a encontrar eu vou dançar Quando a encontrar eu vou dançar Eu vou dançar, eu vou, eu vou dançar na ilha de Duraka Eu vou dançar na ilha de Camanaus Sei que vou dançar até o galo cantar Sei que vou cantar até o sol raiar Eu vou dançar, eu vou dançar, na ilha de Duraka Eu vou dançar, eu vou dançar, na ilha de Camanaus			
2	Ilha de Camanaus Ilha de Camanus, chamada de Duraka Comunidade muito linda e bem organizada Quando tem a festa é muito animada Não dá confusão porque tem um capitão A festa é animada, não dá confusão todo mundo colabora com o capitão com o capitão	Duraka	Ilha de Camanaus	
3	Barezinho (versão <i>kuximawara</i>) Barezinho u gustare a A purasy dabokuri Mawaco cariamã Yasu Cupixa Yauca arã maniauca (2x) Yamuiarã mei ú Iamuiarã ui Iamuiarã Tipiaca Asuy u gustare a pinatika Surubi, waraku e yakunda. Letra corrigida por Franci Baniwa: Barezinho ugustari upurasi, <i>Dabukuri, mawako, kariamã. (2V)</i> Usú kupixá kiti, Uyuka arã maniaka. (2V) Yamunharã meyú, yamunharã uwi, yamunharã tipiaka. (2V) Asuí agustari apinaitika, Surubi, warakú, yakundá. (2V) Yasú kupixá kiti, Yayuka arã maniaka. (2V) Yamunharã meyú, yamunharã uwi, yamunharã tipiaka. (2V)	Toda letra Destaque para a categoria <i>purasi</i>(dançar) e do repertório indígena dabokuri, mawaco e cariamã.	Não há	Ainda é preciso traduzir

Letras, transcrições e traduções 3 - Jack da Guitarra e Charles Akuto - CD *Bahsanatia!*

N	Transcrição Gabriel Sodrê Maia	Tradução fornecida pelo autor (Jack da Guitarra ou Charles Akuto)	Tradução Gabriel Sodrê	Observações
1.	<i>Yū'u Pahko (tradução Gabriel)</i> <i>Yi'i Pahkó (Tradução Jack)</i> <i>Marĩ pahko kahtigo pua</i> <i>Toho werekiwō</i> <i>Muhsā bahsu ayūro</i> <i>Wehe peoya amerĩ maiyā</i> <i>Ahperāpua adey nitima</i> <i>Muhsā bahsi ayūro wehepeotikarē</i> <i>Noa muhsarē mai wehpeobosabu, nikowō</i>	Conselho de Mãe A nossa mãe quando Quando nossa mãe vivia Nos aconselhava assim Tenha maior respeito e se amem Os estranhos nunca vai [sic] ter compaixão Se vocês entre irmãos não se amarem! Quem vai amar e acompanhar? Por isso meus irmãos maiores	Minha mãe Nossa mãe quando viva Sempre avisava Entre vocês ajudem Como irmãos e amem Outras pessoas não tem pena Entre vocês não ajudarem Dizia: ninguém ajudará. Por isso meus irmãos	

	<i>Tohowerã yu'u mamishu mua</i> <i>Nihã kerã ayũro nisetirã.</i>	E meus irmãos menores convivamos em harmonia.	Hoje estaremos em paz.	
2.	<i>Mu'u yarõ Yu'u</i> <i>Mu'reta tawawu'u amoka ditekã wi'ti numiwu</i> <i>Mu'u yaroro okamiwu tohego mu'u yu'u-re</i> <i>Du'tiboko niwu mu'u nikanikore</i> <i>Mu'u nikarokare yãaro pieti</i> <i>Mu'u nikarokare uhpitu uhti</i> <i>Yu'ukerã yorup niseti tiãgu uhpitu uhtimiti</i> <i>A'gu, A'gu yepao akahu'sa puarãre wetamuyã</i>	Eu “amei” você (?) Gostava de você e ia me casar Por isso você quase me entrega seu “amor”, não devia ter me deixado Você agora Você agora sofre Você agora chora muito Eu também vivi longe chorando muito Ai, ai deus tukano, ajuda nois dois		
3.	<i>A'ti Bahsamo</i> <i>A'ti bahsamõ mu'u diakuhu wãkuka we'esa</i> <i>Nikarẽ uhpitu bawehitika, waaka we'esa</i> <i>Mu'u wa'awahu yẽno buirinahã</i> <i>Yu'u rera mauisitisa</i>	Esta música/melodia Estã música me faz lembrar diretamente você Hoje sinto muita tristeza Não quero saber por qual motivo você foi embora		
4.	<i>Yai uagoakã</i> <i>Numio mu'u yurawawa mu'u</i> <i>Ayũgo yãa tũso wese heatio nĩ</i> <i>Tohegu umu mu'urẽ uanoho nurĩtohami.</i> <i>Tohegu yu'u mu'urẽ nisa</i> <i>Yai uagoakã nũ mu'ã</i> <i>Ayũgo uhpũ buhtigõ, kahperi horitiõ</i> <i>Yẽhkarĩ uhso di' buhõ, yahpẽ di' buhõ</i> <i>umukohre pa'yõ nũ mu'ã</i> <i>yãmipure burokoyõ o'ro</i>	Maracajazinha Mulher, você é demais É bela, gosta de fazer amor é exagerada. É o homem ao te ver fica totalmente excitado Por isso mesmo que te chamo De maracajã bravinha É bela, tem pele branca e olhos castanhos Tem pernas grossas, coxas grossas e gostosa. De dia faz de santinha ou freira E de noite linda e cheirosa como flor de maracujã	A oncinha Moça você esta demais Esta no ponto certo pra relação sexual Por isso o homem já pode casar contigo Por isso eu te digo A oncinha brava Corpo branco, de olhos azuis. Lindas coxas, com capuz de fusca (vagina carnuda) De dia como uma freira A noite como uma flor de maracujã do mato.	
5.	Kariwa bacana Conheci uma pessoa kariwa, bacana Perguntou se eu tocava <i>kuximawara</i> Conheci uma pessoa, wariwa que bacana Esse cara é o Agenor Como que pode de repente aparecer Uma pessoa que vai enaltecer Nossa cultura e arte da região <i>Kuximawara</i> em ritmo que ficou	Não se aplica	Não se aplica	Kariwa = categoria nativa que vem nheengatu, “branco”. Se refere ao estrangeiro homem branco.
6.	<i>Samĩri Nĩmĩ</i> <i>Nikã niperã</i> <i>Teã ekatirã</i> <i>Marĩ toho werã</i> <i>Amekẽsere ahkoborã.</i> <i>Tohowerã niperã biatuparu mikãtia</i> <i>Noã pẽeru wekaro pẽeru paru mikãtia</i> <i>Te'a mamapiha kariçure puhti bahsarã</i> <i>Mavaku kerãre marĩ pũro bupurã</i> <i>Dahsea numia, barẽ numia, wĩrã numia, yu'u merã bahsarãtia</i> <i>Muhtẽa numia, siã numia, yu'u merã ekatirã a'tia</i> <i>Waikahrã numia, di'i kahrã numia, yu'u merã nibahkeorãtia.</i>	Dia de Festa Hoje, todo mundo Vamos nos divertir Por isso Fazendo isso Vamos esquecer de atritos e problemas Por isso todo mundo tragam a panela de <i>kinhãpira</i> Quem fez caxiri tragam panelas de caxiri Vamos moça do tocar e dançar cariçũ. Vamos também pular bastante mawaco Convido as tukanas, as barẽ e dessanas para dançar comigo Convido a carapanãs [sic], e cubeos para alegrar comigo Convido, as piratapuia e tuyucas para passar noite comigo	Hoje todo mundo Vamos alegrar Fazendo isso Evitaremos a luta corporal. Por isso todos tragam a <i>kinhãpira</i> Quem fez caxiri, tragam a panela de caxiri. Vamos jovens tocar e dançar o cariçu. Também vamos pular o mavacu. Moças Tukana, moças Barẽ, moças Dessana, venham dançar comigo. Moças Carapanã, Moças Siriana, venha alegrar comigo. Moças Piratapuia, Moças Tuiuca venha ficar comigo. (refere a relação sexual)	
7.	<i>Bahsana a'tia ahkawererã (Charles)</i> <i>Ahkawererã iarã a'tia dahsea bahsarã bahsakõ</i> <i>Karisu na puhtikã suori bahsaperã a'tia</i> <i>Tetani marĩ kuose, tetani marĩ e'katise</i> <i>Diiriparu wa'akã a'tia</i> <i>Ahkawererã tũoya.</i>	Não forneceu	Parentes venham dançar Parentes venham ver, dançar com os tukanos Venha dançar a dança da flauta de pã Faz parte da nossa cultura, faz parte da nossa alegria Tragam panela de bebida Escutem aos parentes	

8	<i>Yarā a'tia</i> <i>Ayūri makā</i> <i>Ayūri diā</i> <i>Tuo wēri maka</i> <i>oaku o'kadā</i> <i>masā e'katiri makā</i> <i>a'meri reopeora</i> <i>niapu merēweriwi katā</i> <i>Duporoputa da'sea ya makā</i> <i>Wa'uro paramerā ya dita</i> <i>Masā ayura</i> <i>a'meri reopera</i> <i>miapu mer'e weri wī katā</i> <i>Toho werā</i> <i>Suri pa karā</i> <i>Yai poewa kara</i> <i>Yara tiia</i> <i>Isā a'to basakā</i> <i>A'kutó</i>	Venham ver Linda comunidade Lida terra Lugar onde Todos ouvem falar Terra dada por deus Terra de gente feliz De pessoas que se respeitam Desde o princípio, terra dos tukano Filhos do avô tukano wauró (primeiro da raça tukano) Gente boa Pessoas assim formam a casa de Taracua (comunidade) Por isso Pessoal de pari-cachoeira De iauretê Venham ver Seu parente cantar e dançar		O que está entre parênteses foram explicações anotadas por Charles na própria tradução manuscrita.
9	<i>Mi'ireta Yamikati</i> <i>Mu'urēta Uamikāti</i> <i>Mu'umerāta dute</i> <i>Yu'u naronohe weepo</i> <i>Wākutiro yu'ure dukāwu</i> <i>Mu'u nikāroākarē uhpūti pieti</i> <i>Mu'u nikāroākarē uhpūti uhti</i> <i>Yoropu nisetiāgu yu'kerā uhpūti uhti.</i>	Era você que eu queria Era você que eu queria. Com você ia me casar. Você fez tudo e não devia Derrepente[sic] me deixar Você vive a sofrer Você vive a chorar Bem distante de você Eu também vivo a chorar.	Gostava de você Querida me casar De repente me largou Por isso você está sofrendo Por isso você está chorando Estando longe de você, estou chorando.	
10	<i>Triângulo tukano</i> <i>Triângulo Tukano kahra a'to bahsarā a'tia</i> <i>Yu'u nikarōakare buapūhtēgūti we'e</i> <i>Toho we'erā ayūrā numia wehsātia</i> <i>Ne'e sooro mariro buapūhtegūti we'e (2x)</i> <i>Tohwera mūhsā weresā bahsaya</i> <i>Ato buapūhtegūti we'e</i> <i>Nikama borea wa'a guti (2x)</i>	Triângulo tukano Pessoas do triangulo tukano venham que aqui tem bahsarā Eu agora começo a fazer tocar Por isso faça mulher bonita trazer Sem intervalo/descanso nenhum eu vou tocar(guitarra) Por isso, vocês paquerem na dança Aqui eu vou tocar (guitarra) Hoje amanhecer vai		Categoria nativa buapuhte (tocar violão). Relação entre o Buapuhteku (arco, ideia de tecer, tocar, manusear cordar tencionadas)
11.	<i>Biawaheti</i> <i>buhawehti = triteza?</i> <i>A'tia yagó</i> <i>Nikā uhpūti buhawehti weapu</i> <i>uhpūti yāro tuoyā koó wa'atehre kihti tuogu</i> <i>Koó yoropu wa'wakoho niapo</i> <i>Tuhrī wereami urēmīrī</i> <i>Atiā yago, atiā yago</i> <i>Mu'uta mīi yu'ure kahtikā weego</i> <i>Yagu yu'u marāpu niākuhakā nīmīwō</i> <i>Too merā wāhkūtuhtua mīwū</i> <i>Yu'u bukuaromerā toho wemó</i> <i>Yu'u wākūkā wemó.</i>	Hoje estou muito triste Estou sentindo muito mal Ao saber que ela vai embora. Ela vai para bem distante daqui Foi assim que roxinol [sic] me informou. Vem, não vá amor Vem, não vá amor Você é a razão da minha vida. Que faz eu viver Você me falou que eu era seu amor e seu futuro marido. Com isso me sentir firme e forte tinha total segurança de mim mesmo Agora me fez sentir arrasado e quer matar eu do coração.	Volta meu amor Hoje estou muito triste Sabendo-se da sua viagem Irás muito longe daqui E o roxinol que me contou. Vem cá amor, vem cá amor. Tu és a razão da minha vida. Dizia que seria o seu esposo Essa palavra me fortalecia Eu estou crescendo a sua espera Eu me lembro de você todos os dias.	
12.	Semana passada eu te escrevi Semana passada te escrevi E até hoje não chegou respostas não Quero que você volte urgente Se demorar, posso morrer de paixão Olha meu amor você bem sabe que quando eu amo é para valer Por isso eu te peço meu benzinho Por favor, não me deixe mais sobre Olha quero quero quero te amar Eu quero quero quero te beijar Hey, quero nos teus braços adormer E dessa noite nunca mais vou me esquecer	Não se aplica. Letra em português.	Não se aplica. Letra em português.	

13.	Minha história Vou contar uma história Para quem quiser ouvir É do Jackson da Guitarra Que já penou por aí Esse cara teve a vida Mais difícil do lugar Ele tem a ousadia Só agora foi contar Eu já vendi peixe, já fui garimpeiro Vendi muitas piabas, Já fui bom pescador Com minha canoa nas margens do rio Waupes trabalhava o dia inteiro pra ganhar o meu dinheiro Essa é a vida, essa é a minha história Eu o Jackson da Guitarra só agora eu vim contar Esse jack mudou pra melhor, esse jack mudou pra cantor O jack mudou, de peixeiro pra cantor	Não se aplica. Letra em português.	Não se aplica. Letra em português.	
14.	<i>Handey, handey</i> <i>Yu'u amegu, yu'u</i> <i>tu'sa maigo, yu'u mu'ure tu'sa hoopu</i> <i>Ahkobohta bahsiowé mu'u yago niirôre</i> <i>Mu'u diakuhu uagu kohro</i> <i>Ne'é noâmerâ iasiritigu kohroô</i> <i>Yu'u ahsuporo yosaa, susuramerâ pietisiri tisa mu'a</i> <i>Hâdei, Hâdei, hâdei, hâdei mu'ure ahkobohtisa yu'a</i> <i>Hâdei, hâdei, hâdei, hâdei, mu'u ya'ago niirôre</i>	Não forneceu.	Handey, Handey Eu ao contrário, eu Gosto e amo, eu ainda gosto de você Não dá como esquecer, você é minha namorada Eu só quero você Eu não quero ver ninguém Você agarrada no meu ombro, agarrada para não cansar Lararaiá, Não me esqueço de você Lararaiá, Você é minha namorada	Gabriel Maia explicou que não existe tradução. Handey faz parte do repertório, muito comum das comunidades tukano, entoado pelas mulheres enquanto oferecem <i>caxiri</i> para os homens em momentos de celebração.
15.	<i>Yai wuango</i> <i>Mi'î Yi'iré Kôawt</i> <i>Yu'u tu'sô mu'u dukâ wa'koniwu</i> <i>Tohwegu uhpate yârô yurugu we'e mu'u buirire</i> <i>Yênoho wegusari yu'u kahtiri muhkore</i> <i>Tohegu tohepe pëeru sîri yuruokuti mu'ure ahkobohaku</i> <i>Titâ pûrikâ yagô wa'waya mu'u uaronoho weeya.</i> <i>Mu'u siagosa niku mirîku sutirô môogu veronoho</i> <i>Nikô nîonohta tohaya.</i> <i>Yu'ukerâ mu'urê uatisamaha.</i>	Mulher piranha Meu amor você foi embora Nesta situação estou passando muito mal, por causa de você. Vou é beber muito caxiri para esquecer você. Pois é meu amor vai embora Faça o que você quiser Você vai andar como um passarinho sem ninho Que esteja por aí sozinha sem ninguém Eu também não te quero mais.	Mulher namoradeira Eu te amo, mas você foi embora. Por isso estou passando mal por sua causa. O que eu faço agora nesta vida? Então vou tomar caxiri, pra te esquecer. Portanto vai embora, faça o que você quiser. Andarás como um passarinho sem ninho Uma mulher solitária Eu também não te quero mais.	
16	<i>Taruacua</i> <i>Uhputu ekatiro merâ</i> <i>Nikârôakâ bahsaguti</i> <i>A'to diâ pahsa kahrâ ni'î uhsâ</i> <i>Taracua kahrâ ni'î uhsâ</i> <i>Tota êheano uhsâ pehtinakâ ni'î</i> <i>Mehô mahsâ ayûrâ ni'î uhsâ</i> <i>Mahsâ yuruanarê ayûro wee uhsâ</i> <i>Mahsâ yuruanarê ayûro wee uhsâ.</i> <i>Ku'u Yauarete kahrâ ni'î ikâ</i> <i>Pari-Cachoeira kahrâ ni'î ikâ</i> <i>Isana kahrâ ni'î ikâ</i> <i>São Gabriel kahrâ ni'î ikâ</i> <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> <i>Dahsê mahkâ karakâpe.</i>	Taracua E com muita alegria eu vou cantar Sou do rio Waupés. Somos de Taracua Infelizmente somos poucos Mas de coração grande 2x Seja quem for, acolhemos com bondade e amor seja eles de Iaureté Seja eles de Pari Cachoeira Seja eles do Içana Seja eles de S.G. Olê, olê, olê Olê, olê, olê Olê, olê, olê Somos Tukanos	Com muita alegria Canto esta musica Nós somos do rio Uaupés Nós somos de Taracua Mas somos muito pouco Somos pessoas boas Aos visitantes tratamos bem Aos visitantes tratamos bem Pessoas de Iaureté Cachoeira Pessoas de Pari-Cachoeira Pessoas de Içana também Pessoas de São Gabriel também. <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> <i>Ahdey, ahdey, ahdey kâ.</i> É a comunidade dos Tukano.	
	Música extra			

	<i>Wākumi Muigu</i> <i>Ni'kā bote wēpasaropu</i> <i>Mu'ure wākūse yu'ure pehasu</i> <i>Mu'u buhise</i> <i>Mu'u bahusetise</i> <i>Mu'u sisimahsise</i> <i>Yu'ure pehasu</i> <i>Tohemi bote ku'u yu'u wēhriwāhsō</i> <i>Wehkehyōkare tuasuati muhasu</i> <i>Mu'u buhise</i> <i>Mu'u yōamerise</i> <i>Mu'u sisimahsise.</i>	Panema apaixonado Hoje, enquanto pescava aracú. Bateu em mim uma saudade Do teu sorriso Da sua aparência E do seu beijo Por isso, enquanto aracú comia a isca. Não conseguia fugar a tempo Assim perdendo o meu caniço O seu sorriso A sua maneira de fazer amor E o seu beijo Fez eu passar assim	Panema apaixonado Hoje pescando aracu Voltei a pensar em você O seu sorriso A sua aparência O seu beijo Fez-me lembrar Por isso no momento do aracu puxar a isca Esqueci-me de puxar o caniço Seu sorriso Sua melhor relação amorosa Seu beijo	
--	--	---	---	--

Letras, transcrições e traduções 4 - Ademar Garrido Delgado - *Cuxiima* na gaita

	Letra da música	Tradução, palavras e termos em nheengatu	Localidades citadas	Comentário do compositor sobre cada música no momento da gravação	Observações
1	<i>Apiga Marupiara</i> <i>Ixé yepé apigá</i> <i>Yepá apiga marupiara</i> <i>Apuamu kuema itê</i> <i>Apisika se pindá</i> <i>Apisika se uiwa</i> <i>Se igara apukwitá</i> <i>Se ruri katu asu</i> <i>Apinaitica indê arã</i> <i>Gaita....</i> <i>Apinatika waraku</i> <i>Apinaitica yakundá</i> <i>Apinatika watukupa</i> <i>Panhé kua pirá itá</i> <i>Re munha rã ne kinhã pira (2v)</i> <i>Ti aputari ne sui tipiaa ne maçoka</i> <i>Ti aputari tucupi, ti aputari curada</i> <i>Anhu te aputari</i> <i>Re yumana maã ixê (Bis)</i> <i>Amunhã yepé uka,</i> <i>Kupixá yapuna ruka</i> <i>Reputari rame kuri</i> <i>Amu akaio ya medari. (Bis)</i>	Eu sou um rapaz Um rapaz de muita sorte levanto muito cedo Pego meu anzol, pego minha flecha Muito alegre vou pescar Pescar para você Pesco aracú, pesco jancundá, pesco surubim, tucunaré e a pescada. Todos esses Peixes pra fazer sua caldeirada Eu não quero de você tapioca Nem a maçoca, Eu não quero o tucupi não Quero curada, Eu quero é receber o seu abraço Joi [sic??] contrui Uma casa, roça E casa de farinha Se você quiser Outro ano casaremos	Duraka Camanaus		
2	Minha Morena Organizaram um torneio de canoa Pra cruzar o rio Negro Foi lá que conheci linda donzela De uniforme cor de jambo Combinando com a cor dela Rema, Rema minha morena Rema, rema minha morena Quero ver você ter o troféu cobiçado O juiz deu a ordem da partida Ela remava com bravura Eu de coraçaõ apertado Gritava sem cessar: Rema, rema minha morena Quero ver você ter O troféu cobiçado	Não há	Rio Negro		
3	Minha Geração (Ademar Garrido) Sou caboclo do rio Negro nascido em São Felipe onde meus antepassados organizavam sua orquestra com muita seriedade.	Não há	São Felipe		

	Meu avô tocava harmônica, meu pai o violão Tio Roberto o violino, tio Epitácio bandolim Tio Jorge no pandeiro, tio Augusto tamborim assim era formada a orquestra dos Garrido. Dançam vovô e vovó, tios e tias Primos e primas, compadre e comadre Só entrava na festa quem era convidado, todos se divertiam com respeito e educação. Nesta nova geração todos tem os mesmos dons, Organizamos nosso grupo para animar o salão da festa onde formos convidados. Armindão no arcordeão, Sabiú no violão Ademir no cavaquinho, Hélio no pandeiro, Ademarzinho na gaita, ele é o compositor O povo se diverte com muita satisfação. Dança o branco, dança o negro, dança o caboclo, dança o índio, assim finalizo a minha tradição dando exemplo pros nossos filhos e recordações pros nossos netos				
4.	Buya Wasú Buya wasú usika uikú, se anama itá Kuri umukuna payê pirá itá Marupí usasá uxai i pixesá Payê pirá ti umaã pindá putá Repinaitika pituna pukusá Reyuka arã {ikuí mādipiroka} Buya wasú... Ti ramé rerikú yawara marupiara Ape supí puxiwera resasá Buya wasú... Marupí usasá...	Cobra grande A cobra grande está chegando, meus parentes Vai engolir todos os peixes Por onde passa deixa o seu fedor Todos os peixes não veem a isca do anzol Pescas durante a noite Para tirar/matar {?} Se não tiveres um cão de caça Aí de verdade passas mal			
5.	Yebarú Awasemu idé Kupixá garapá upé Se piá Suri katú upitá Ne maã asarú Arasú idé Yebarú rupitá kití Yebarú rupitá kití Ape supí Purãga yasasá Purãga yasasá {Marusá} rundé Kuí Mairamé amaã Yebarú putira Amãduá idé resé	Yebarú (flor característica da região) Eu te encontrei No porto da roça Meu coração Muito alegre ficou Não esperei nada Eu te levei Ao tronco de iebaru Ao tronco de iebaru Ali de verdade Passamos bem Passamos bem Antes de/Na frente do {?} Agora Quando eu vejo A flor do iebaru Eu me lembro de ti			
6.	Apiga Marupiara Ixé yepé apigá, yepé apigá marupiara Apuamu kwemeté, apisika se pídá Apisika se ruiwa, se igara apukuitá Se ruri katú asú apinaitika idarã Apinaitika warakú, apinaitika yakūdā Apinaitika surubí, tukunaré, watukupá Payê kwa pirá itá remuyā arã ne kīyapira Ti aputai ne suí tipiaka nê masoka Ti aputai tukupí, ti aputai kuradā Ayū té maã aputai reyumana ixé Amuyā yepé uka, kupixá, yapuna ruka Reputai ramē kurí amū akayū kurí yamēdai	Homem de sorte Sou um homem de muita sorte Acordo cedo e pego o meu caniço Pego o meu chapéu e o meu remo Me sinto alegre quando vou pescar para você Eu pesco surubim, tucunaré Todos os tipos de peixes para você fazer sua <i>kinhāpira</i> Não quero de você tapioca nem maçoca Não quero tucupí, não quero curadā Apenas eu quero que você me			

		abrace Fiz uma casa, uma roça e uma casa de farinha Se você quiser, no outro ano a gente casa			
7.	Apiga Panema Transcrição e tradução em processo	Transcrição e tradução em processo	Transcrição e tradução em processo	Transcrição e tradução em processo	Transcrição e tradução em processo
8.	Festa da Bicharada A onça organizou, organizou Uma festa no natal no natal Convidou a bicharada, convidou a bicharada Para todos festejar Jabuti era um juiz Cachorro promotor A anta delegado Para tudo controlar Foi assim que começou A festa no salão O servente já servia Pinga com limão Era pinga para lá, pinga para cá Urubu pegou a viola Gafanhoto o violino A matraca no pandeiro E o sapo no zabumba A festa estava animada Os pares agarradinhos Foi quando surgiu um atrito no salão O macaco atrevido já muito embriagado Deu um tapa no veado e começou a confusão Era tapa para lá, tapa para cá O juiz autoritário deu lição para todo mundo Foi assim que terminou a festa da bicharada				
9.	Bananal Convidei a vizinhança para limpar meu bananal Depois do <i>ajuri</i> fizemos um forró Para comemorar a jornada do trabalho Foi aí que o animar percebeu a falta De velho Pedro e da Catarina Cadê o velho Pedro, cadê a Catarina? Eles se perderam no Bananal Todo mundo pegou sua lanterna Saíram bem depressa procurando os dois Da escuridão Catarina gritou: Vim buscar a banana que escondi Cadê o velho Pedro, cadê a Catarina?				
10.	Roberlinda Foi o teu olhar que me conquistou O teu sorriso me enlouqueceu Sua beleza e humildade É o teu escudo como é atraente esse teu jeitinho Ai Roberlinda, você tomou conta do meu coração Se a sorte fosse minha você seria a rainha do nosso lar Tua etnia é Carapanã Famílias limpas, porém hospitaleira Aos domingos se reúnem na comunidade Pedindo graças ao nosso senhor E proteção para suas famílias Ai Roberlinda, você tomou conta do meu coração Se a sorte fosse minha você seria a rainha do nosso lar				

