



TRANS 20 (2016)

DOSSIER: INDIGENOUS MUSICAL PRACTICES AND POLITICS IN LATIN AMERICA

Música e sociabilidade no Alto Rio Negro, Amazonas, Brasil

Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará, Brasil)

Resumen

O artigo apresenta aspectos das concepções musicais indígenas da região do Alto Rio Negro, no estado do Amazonas, Brasil, a partir de pesquisas na sede do município de São Gabriel da Cachoeira; no distrito de Iauaretê com a experiência de um sib *Desana*, na fronteira entre Colômbia e Venezuela; e com breves considerações sobre algumas práticas musicais em duas comunidades *Baré* e *Werekena*, no rio Xié. Na região vivem pessoas pertencentes a 23 etnias indígenas falantes de línguas diferentes e que compartilham um sistema cultural. Esta população está distribuída em distritos urbanos e em pequenas comunidades ao longo dos rios da bacia do Rio Negro. A importância da música na cultura dos povos indígenas do Alto Rio Negro pode ser simbolizada pela maloca—*Basa Wii*, habitação tradicional não mais presente na quase maioria das comunidades da região, construída no período “pré-humanidade” e concebida como “Casa do Conhecimento.” Pretende-se apresentar as dimensões simbólicas, políticas e sociais que os repertórios musicais envolvem e sua intrínseca relação com a *Basa Wii* a partir da perspectiva do sib *Desana Guahari Diputiro Porã*, tendo como pano de fundo o caráter multiétnico da região. Para os povos do Alto Rio Negro, a prática musical está relacionada com o processo de criação e transformação da humanidade, especialmente demonstrada no aprendizado das flautas sagradas denominadas pelos *Desana* de *Miriá Porã*. Aspectos relacionados com sociabilidade, como trocas de bens artesanais e de comida, alinhamentos políticos, confraternizações e relações de parentesco, serão discutidas a partir da compreensão do ritual do *Poosé*, que envolve repertórios musicais considerados solenes e não-solenes. O artigo dialoga com a produção etnomusicológica sobre as práticas musicais indígenas amazônicas e aponta questões relacionadas às concepções musicais indígenas. Questões referentes ao desafio da pesquisa etnomusicológica na Amazônia também serão pontuadas, notadamente sublinhando o caráter colaboracionista dos trabalhos.

Palabras clave

Música, sociabilidade, Desana, Ameríndios

Fecha de recepción: octubre 2015

Fecha de aceptación: mayo 2016

Fecha de publicación: diciembre 2016

Abstract

This article presents aspects of the indigenous musical concepts at the Upper Negro River region from the experience of a *Desana* sib. It also discusses some musical practices of two indigenous communities at the *Xié* River: *Baré* and *Werekena*. At this region, which is situated between Colombia and Venezuela, there are people from twenty-three ethnic groups that share a cultural system, but speaking different languages. Those people live in urban districts and in small communities along the rivers that form the Negro River. The significance of music in the Upper Negro River indigenous groups may be symbolized by the *Basa Wii*, a traditional house originally designed as the “house of knowledge” in the “pre-human” period, but no longer in use by most of the communities. This work intends to show the symbolic, political and social dimensions of those communities’ musical repertoires, as well as their intrinsic ties with the *Basa Wii*. All discussion will be based on the perspective of the *Desana Guahari Diputiro Porã* sib and the multi-ethnic characteristic of the Upper Negro River region. For those people the musical practice is linked with the process of creation and transformation of mankind; one example is the sacred flutes called *Miriá Porã* by the *Desana* group. The article also discusses social aspects of those communities, such as the exchange of products, political agenda, celebrations, and the *Poosé* ritual. Finally, some questions regarding the role of ethnomusicological researches in the Amazon are addressed.

Keywords

Music, sociability, Desana, Amerindian.

Received: October 2015

Acceptance Date: May 2016

Release Date: December 2016

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Música e sociabilidade no Alto Rio Negro, Amazonas, Brasil

Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará, Brasil)

A região do Alto Rio Negro é povoada por mais de vinte etnias indígenas falantes de línguas distintas e que compartilham valores socioculturais. A cidade de São Gabriel da Cachoeira é o maior aglomerado urbano da região e possui representantes de todas as etnias, promovendo uma rica circulação de bens culturais. Em meio a este caldeirão cultural há espaços de apresentações de música tradicional, notadamente em ocasiões festivas que envolvem as populações indígenas locais na arena e estádio situados no meio da cidade. Nestas ocasiões, arma-se uma pequena feira onde são vendidas comidas e bebidas, e onde são apresentadas danças tradicionais indígenas como *cariço*, *japurutú* e *ahãdeakû*.

Outro espaço de atuação de músicos indígenas e não-indígenas é o FESTIBRAL¹, um evento de caráter turístico, organizado pelo município, que envolve desfiles cênicos, com carros alegóricos, alta projeção sonora com fomento a composições originais de cada grupo que desfila a partir de enredos com temática indígena local, de caráter competitivo. Até o período da pesquisa o evento possibilitava a apresentação de representantes de comunidades indígenas do interior do município. Em conversa com um dos interlocutores do grupo de pesquisa, ocorrida em 2012, foi relatado que são realizadas competições nas comunidades para escolha do representante da mesma durante o FESTIBRAL.

Nos meses de junho e agosto ocorrem as Festas de Santo. Implementadas pelo processo catequético católico levado a cabo ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, tais festas foram rejeitadas posteriormente pela própria igreja. Constam de momentos específicos rituais com duração de oito a dez dias, conforme ocorre em outras partes da região amazônica. As Festas de Santo possuem repertórios musicais conectados aos momentos cerimoniais: (1) Caminho de Santo – momento em que ocorre procissão ao longo do bairro solicitando esmolas para o santo, com músicas em português e *nheengatu*,² estruturadas de forma diatônica; (2) Correrê – momento em que é organizada uma roda de bebidas e comidas, com danças que imitam animais e músicas cantadas em *nheengatú*; (3) Ladainhas – momento de contrição no qual são cantadas ladainhas em latim e português, estruturadas dentro do sistema modal. Tivemos contato com festas organizadas no bairro da Praia e na localidade de São Joaquim, próxima a cidade de São Gabriel da Cachoeira.



Figura 1: Imagem da derrubada do mastro. (Fotografia: Líliam Barros, 2009)

¹ FESTIBRAL é um evento turístico realizado pela prefeitura de São Gabriel da Cachoeira na sede do município durante as comemorações da semana do índio, em abril. Segundo relatos do senhor Maximiano Galvão, são realizadas competições em lauretê entre as etnias que lá habitam e o melhor grupo irá apresentar suas danças no evento na sede do município.

² Língua de tronco tupi, sistematizada pelos padres jesuítas e utilizada como língua franca em toda a região amazônica até o século XIX quando foi proibido seu uso por Francisco Mendonça Furtado, irmão de Marquês de Pombal. A região do Alto Rio Negro segue utilizando até hoje, apesar de ser uma língua originalmente exógena ao seu complexo linguístico.

Em trabalho desenvolvido ao longo dos anos de 2001 a 2006 (Barros 2009a) foi observada a caracterização das práticas musicais em “da região”, “de fora” e “culturais”, referidos, respectivamente, aos repertórios musicais constantes no FESTIBRAL e nas Festas de Santo, conforme se vê na tabela 1:

Cultural	De fora	Da região
Dabucuri	Festa de santo	FESTIBRAL
Repertórios tradicionais	Reza	Festa de Santo
Línguas indígenas	Português/latim	<i>Nheengatú</i>

Tabela 1. Categorias nativas de classificação identitária dos repertórios musicais na cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil.

Por volta dos anos 2003 a 2009 havia presença de roças próximo à cidade, rodeando a Serra da Boa Esperança. Nestas roças costumavam acontecer pequenas reuniões familiares nas quais as músicas tradicionais eram tocadas, especialmente quando havia convidados ou pessoas de fora. Nessas reuniões eram constantemente tocados *cariço*, *japurutú*, cabeça de veado e *mawaca*. Contudo, nos últimos anos, programas de moradias populares foram sendo implementados e houve o surgimento de novos bairros que ocuparam as terras destas roças. Atualmente as famílias costumam manter suas roças no outro lado do rio ou em outros rios próximos.

A partir dos estudos de Carvalho (2013) e Braga (2012) sobre o repertório de *ahãdeakû*, foi possível observar a presença de diversos mestres e mestras de música tradicional rio-negrina que conseguem manter sua prática musical em contexto cultural diferenciado, muitas vezes num processo de afirmação identitária e resistência cultural. Segundo as autoras, as mulheres indígenas moradoras da cidade costumam cantar no local conhecido como *Maloquina*³, no centro da cidade, quando são solicitadas. De forma geral, os moradores indígenas se valem desses novos espaços de atuação musical no contexto urbano para manterem a sua prática musical, revelando novas simbologias conectadas aos repertórios tradicionais.

Neste contexto de valorização e fortalecimento cultural, a comunidade *Baniwa* de Itacoatiara-Mirim, próxima à cidade de São Gabriel da Cachoeira, se organizou e levantou uma maloca – Casa do Conhecimento – na qual realiza suas cerimônias e demais processos de transmissão cultural (Montardo 2011).

De forma geral, a população indígena habitante da cidade possui conhecimento musical e busca adaptá-lo a novos contextos, atribuindo-lhes novos significados, bem como gera novas práticas musicais a partir de novas referências e trânsitos entre as já pré-existentes. Em 2012 foi realizada viagem a São Gabriel da Cachoeira na qual foi feito levantamento preliminar de manifestações musicais na cidade de São Gabriel da Cachoeira, notadamente relacionadas com prováveis readequações de repertórios musicais considerados tradicionalmente indígenas, a exemplo do *ahãdeakû*, *cariço*, *japurutú* e rituais como *dabucuri*. Observou-se a presença de compositores indígenas a exemplo do compositor Edimarzinho, coordenador do grupo *Marupiara*, cujo repertório é composto em *nheengatú* em gêneros como forró, xote, boleros e valsas, gravado,

³ Pequena feira armada no centro da cidade onde são vendidas bebidas e comidas tradicionais indígenas.

masterizado, distribuído na própria cidade de São Gabriel da Cachoeira e veiculado na rádio local. Também observou-se a presença de rezadores de ladainhas próprias da Festividade do Divino Espírito Santo, ocorrente na localidade de São Joaquim⁴, nas proximidades da sede do município.

Música e Mito no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade

O projeto “Música e Mito no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade” foi desenvolvido entre os anos 2011 e 2013 e teve como objetivos a compreensão sobre as conexões entre a mitologia e a música dos povos indígenas do Alto Rio Negro com base nas etnografias já disponíveis da literatura antropológica e musicológica, estudos teóricos e comparativos sobre o assunto e pesquisa de campo para o contato e observação *in situ* e a compreensão sobre a centralidade das práticas musicais fundadas sobre o complexo cultural e musicológico das flautas sagradas e sobre a cerimônia e culto a *Miriá Porã Masú* no processo de construção e transformação humana entre os povos indígenas do Alto Rio Negro. O projeto foi desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA)⁵ em colaboração entre a Universidade Federal do Pará, o sib *Desana Guahari Diputiro Porã*, a Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN), a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) e a University of Florida (UF) no período entre 2011 e 2013. O projeto contou com dois bolsistas de Iniciação Científica, uma bolsista de Pós-Doutorado (PNPD) e uma bolsista CAPES de mestrado. As ações de pesquisa se estenderam na cidade de São Gabriel da Cachoeira, nos rios Xié e Uaupés, neste último rio centralizando as pesquisas no distrito de Iauaretê⁶. O projeto previa, ainda, a viagem das lideranças indígenas a Belém, para participação em evento científico, o que ocorreu em 2013 no VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes.

Na região do Alto Rio Negro os repertórios musicais, bem como a fundamentação mitológica, são compartilhados entre os grupos étnicos, cada um com suas próprias versões. Tradicionalmente, esses repertórios musicais estão conectados com as cerimônias de intercâmbio cultural denominadas *dabucuri*, em língua geral, e como nomes específicos na língua de cada grupo étnico. Tendo surgido juntamente com a criação do mundo e da humanidade, a música é fundamental no processo de humanização no mito de origem, na medida em que os seres eram desprovidos de materialidade e de fortaleza espiritual⁷. A materialidade, a fortaleza espiritual e o caráter eminentemente humano se deu ao longo de um processo de musicalização com as flautas sagradas e após uma longa jornada pelos rios Amazonas/Solimões (do Pará a Manaus) e pela bacia do Rio Negro. Durante esta jornada, o herói cultural que, para os *Desana* se chamava *Deyubari Gõamû*, se depara com as Casas de Transformação onde se alimentam de bens culturais em geral como músicas, orações, remédios, animais, plantas, línguas e todo o processo de sociabilidade necessário para a vida no mundo. Os enfeites corporais e as coreografias das danças também surgiram neste período.

No início do mundo existiam apenas três seres espirituais imateriais: *Baaribo* (dono da alimentação), *Bupu Magú* (filha do trovão) e *Bupu* (Trovão). Com o intuito de povoar a terra com seres humanos, *Bupu* e *Baaribo* criaram vagina e útero em *Bupu Magu* (que não possuía órgãos

⁴ Trata-se de um pequeno vilarejo despovoado e que só recebe seus moradores durante as festas de santo. Os habitantes de São Gabriel da Cachoeira costumam dizer que existem fantasmas vivendo nas casas na localidade.

⁵ <http://www.Musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com.br> (acesso em 09 de setembro de 2015). O projeto contou com financiamento do CNPq através do Edital Universal 2011.

⁶ As pesquisas resultaram em 1 dissertação de mestrado, 2 Trabalhos de Conclusão de Curso, 1 estágio de pós-doutorado, diversos artigos, 2 livros e 1 vídeo etnográfico.

⁷ As informações sobre a mitologia foram acessadas a partir de entrevistas com o senhor Raimundo Galvão e no livro “Livro dos Antigos Desana-Guahari Diputiro Porã” (Galvão e Galvão 2004).

sexuais), engravidando-a através de benzimentos com a fumaça do cigarro. Ao dar à luz ao seu primeiro filho – *Miriá Porã Masú* – *Bupu Magu* dormiu. Logo após vieram todos os seus irmãos que compuseram a primeira geração dos filhos de *Bupu Magu*. *Miriá Porã Masú* era o Dono das Flautas Sagradas, seu corpo era todo cheio de buracos de onde saía todos os tipos de sons. Ele tinha como meta ensinar os filhos desta primeira geração a tocar as flautas sagradas e a tornarem-se humanos. Todavia, fracassou em várias tentativas. Ao final da última tentativa foi morto em uma fogueira e, no local onde sobraram suas cinzas, surgiram as paxiúbas que seriam dadas a todos os grupos dos ancestrais. Enquanto morria na fogueira não saía fumaça e, sim, todos os tipos de sons.

As paxiúbas se levantaram, conforme *Miriá Porã Masú* havia predito. Todas elas se levantaram ao mesmo tempo. No início, elas eram de pedra de quartzo branco. Por isso, as flautas eram também feitas de quartzo branco. Hoje em dia, elas são fabricadas com paxiúba. As flautas são o osso de *Miriá Porã Masú*. (Galvão e Galvão 2004: 49)

Depois do aparecimento das paxiúbas, *Abe* (irmão de *Miriá Porã Masú*) estava planejando a iniciação de seu filho *Kisibi*, que deveria acordar-se durante a madrugada para vomitar. Contrariando seu pai, *Kisibi* acordou tarde e vomitou duas mulheres que tornaram-se suas irmãs menores⁸. Depois vomitou um rapaz – *Abe Kisibi Magú*. As mulheres descobriram o cercado das paxiúbas já cortadas em formato de flautas e, testando, conseguiram tirar som. Com isso, os peixes vieram para ensiná-las. Quando os peixes viram que eram mulheres, recusaram-se a ensiná-las, mas, após apanharem delas, aceitaram. Transformaram-se em gente e ensinaram como tocar as flautas sagradas. A partir daí as mulheres passaram a mandar no universo e fazer todos os preparativos para iniciação. Passaram a multiplicarem-se pelo vômito. Então, *Kisibi* e seus primos passaram a persegui-las e, após uma série aventuras, conseguiram recuperar as flautas, mas não os enfeites corporais. As mulheres foram embora em direções diferentes do universo.

Após recuperarem as flautas sagradas, *Kisibi* e *Deyubari Gõamu* iniciaram a jornada pela costa do Brasil, entraram na boca do Amazonas, no arquipélago do Marajó e, em Manaus, subiram o Rio Negro. Ao longo desse percurso foram encontrando as Casas de Transformação e nelas iam surgindo pessoas (ainda sem materialidade) e todos os bens culturais que seriam necessários para a vida na Terra. Nestas Casas de Transformação surgiram os cantos, as danças, as rezas, as línguas, os enfeites corporais e, pouco a pouco, os seres humanos foram criando materialidade e líquidos até realizarem, finalmente, a iniciação masculina e o aprendizado das Flautas Sagradas e tornarem-se humanos por completo.

Para os *Desana*, o termo *miriaponabayakõ* significa música, mito e dança, dando conta de que o fenômeno sonoro não se divide dos outros dois segmentos. Comumente relatam que não é interessante separar algumas áreas do conhecimento. A maloca tradicional é também referida como Casa do Conhecimento e simboliza o corpo humano. A maloca tradicional foi proibida ao longo do século XX no Brasil por conta do processo catequizador, todavia, agora há um fortalecimento étnico-cultural e esforços de reconstrução das antigas malocas. No entanto, as malocas atuais não funcionam mais como morada dos *sibs* e sim como espaço de circulação de conhecimento mitológico, ritual e musical. Em Iauaretê havia sido construída uma maloca, mas foi destruída em um incêndio⁹. Segundo relatos de um músico *Tuyuka* Israel Dutra, a *Basa Wii* seria a Casa do Centro

⁸ Se *Kisibi* tivesse acordado cedo e vomitado homens, não haveria mulheres no mundo e os seres humano nasceriam pelo vômito (Galvão e Galvão 2004).

⁹ Relatos do senhor Maximiano Galvão.

da Vida:

E aí vem o *bayá* que seria o chefe da *Basa Wii*, da casa, da habitação. Traduzido seria casa de dança, mas, para nós seria casa do centro da vida, daí que começou tudo, é o centro de onde brotam os conhecimentos, eu digo isso. É o centro onde se transmite os conhecimentos. Então seria isso *Basa Wii*. O chefe era o *bayá*, não era o *Kumu* e não era o *Yai*. Entre os povos do Uaupés, o chefe era o *Bayá*. . . .

Basa Wii, *basa* porque é *bayá*. Pode significar Casa das festas, casa da alegria, cada de dança, casa de música, como quiser. Ele era responsável, o coordenador para conduzir a vida, a vivência desses rituais dentro daquela casa. Era o responsável para a criação, procriação, condução, disciplina, para a vivência das regras, tudo é ele que era o responsável. A alimentação dependia dele também, ele tinha que organizar tudo. E o *Kumu* era o protetor dele. (Dutra 2012:09)

Nas viagens aos rios Xié e Uaupés as práticas musicais apresentavam feições diferenciadas. No rio Xié foram observadas práticas musicais tradicionais de *cariço*, *japurutú*, com a presença da realização dos rituais das flautas sagradas, nas comunidades de Tunú e Anamuim, sem, contudo, ter se conseguido aprofundamento deste panorama em razão do pouco tempo de permanência nas comunidades. Nas comunidades de maioria *Baré* – Vida Nova e Tabocal – foi observada a presença de produção musical na língua *nheengatú* nos gêneros musicais dançantes xote, forró, boleros e valsas, compostas no sistema tonal. Os grupos musicais destas comunidades possuem interesse em gravar CDs e, aparentemente, há pouca presença das cerimônias tradicionais rio-negrinas. Nas comunidades de maioria *Warekena* Tunú e Anamuim, as cerimônias tradicionais são realizadas, há a presença do *bayá* e o conhecimento dos mitos e repertórios musicais conectados e ocorre o rito de iniciação masculina com as flautas sagradas. Em 2012 havia uma minoria *Baré* moradora desta comunidade que se organizava em grupos musicais tocando os gêneros musicais dançantes nacionais xote, forró, boleros e valsas¹⁰.

Na viagem ao rio Uaupés houve maior aprofundamento nos repertórios musicais do sib *Guahari Diputiro Porã*, na cidade de Iauaretê, com gravações de repertório de *cariço* e *japurutú*, explicações referentes aos mitos e ornamentos corporais, bem como sobre a história do sib e modos atuais de transmissão destes repertórios musicais. Para o repertório de *japurutú* foi realizado projeto de Trabalho de Conclusão de Curso de Lohana Gomes (Gomes 2013), abordando o modo de transmissão deste instrumento no cenário urbano de Iauaretê.

¹⁰ Soube através de relato pessoal de Lohana Gomes, que esteve na localidade em setembro de 2015, que o músico *Baré* e sua família se mudaram e agora só moram pessoas da etnia *Warekena* e que, inclusive, fizeram um *dabocuri* para recepcioná-la tocando *japurutú*. Nesta comunidade não se toca *cariço*.

O distrito de Iauaretê é um centro urbano com certa densidade populacional e, na ocasião da pesquisa, era dividido em doze bairros. A distância entre um município e outro é de um dia de viagem em bote motor 60 ao longo do rio Uaupés e de inúmeras corredeiras.¹³ A maioria dos habitantes de Iauaretê é composta por pessoas representantes das etnias que habitam a região do Alto Rio Negro. Segundo levantamento do DSEI (2012) as etnias representadas em Iauaretê são *Arapasso, Baniwa, Desana, Hupda, Karapanã, Kubeo, Kuripako, Miriti-Tapuia, Pira-Tapuia, Siriano, Tariana, Tatuyo, Tukano, Tuyuka, Wanana, Yanomami, Yurutí*. Dessa população, 177 pertencem à etnia *Desana*, que possui diversos sibs, dentre estes, o sib *Guahari Diputiro Porã*, colaboradores desta pesquisa.

Nossa missão era encontrar o senhor Maximiano Galvão, uma das lideranças do sib *Desana Guahari Diputiro Porã*, que já estava à nossa espera na cidade. Estávamos no momento de preparação para sair quando percebemos a entrada de seu Maximiano no alojamento da escola *Tariana*. Após longa caminhada no sol, chegamos à sua casa e fomos muito bem recebidas por sua esposa, dona Terezinha, e o seu primo, o senhor Ercolino Alves. Nesta reunião, os senhores nos apresentaram seus planos de construção de uma maloca *Desana*, onde pudessem ensinar os conhecimentos tradicionais a partir de um planejamento didático minuciosamente descrito.

Apesar de termos conversado apenas por telefone, já tínhamos bom entrosamento, pois já éramos conhecidas em razão de trabalhos anteriores com o irmão de seu Maximiano, o senhor Raimundo Galvão, principal interlocutor desta pesquisa. Assim, pudemos desfrutar da condição de ser esperadas tanto quanto sentir a pressão da expectativa que se criava em torno da parceria com um grupo de pesquisadoras da Universidade Federal do Pará.

Sentados no chão, curtindo o vento do ventilador e tomando suco industrializado, os senhores Maximiano Galvão e Ercolino Alves foram desfiando toda a sua trajetória de luta para a transmissão da cultura *Desana* e da tradição do sib *Guahari Diputiro Porã*. Desfilaram no chão os adornos corporais, tangas, miçangas, chocalhos, alcangataras¹⁴, colares de dente de onça, pulseiras, maracás e vários materiais ainda em processo de fabricação. Outras pessoas haviam solicitado olhar os adornos, mas eles não haviam autorizado. Sobre os enfeites corporais ele apresentou a tanga das mulheres. Os padrões de traços e círculos possuem significados que seu Max não conseguiu traduzir para o português. Todavia, ele explicou que são símbolos dos peixes, cada um é o desenho de um peixe. A primeira tanga apresentava desenho de galhos de *sorvina* (eles falaram seringa ou *sowa*); a segunda possuía desenho de ralo de ralar mandioca; a terceira possuía um desenho denominado *pika*, em *Desano*, cuja tradução não foi possível fazer; a quarta apresentava o desenho do tubo. Esses adornos foram inventados por eles e são usados pelas mulheres para dançarem *cariço, japurutú e kapiwayá*. Eles viram esses desenhos no livro e recriaram as tangas. Alguns desses enfeites, como os cintos de dentes de onça, foram confeccionados pelos seus tataravós. As mulheres participam da confecção destes adornos tecendo o fio de tucum, e realizando as pinturas também. Os tecidos de *tururi* são comprados prontos de outras comunidades indígenas. As tangas são confeccionadas em duplas, mas algumas estavam sem seus pares, pois em apresentações alguns pares são perdidos e confeccionados novamente.

Após a apresentação dos adornos corporais foi a vez dos instrumentos musicais. Neste momento, chegaram dois rapazes, aprendizes dos senhores Maximiano e Ercolino. Retiraram de dentro de um grande saco plástico diversos pares de *cariço*, alguns de sete e outros de oito tubos. Os *cariços* foram confeccionados por seu Raimundo Galvão, mas seu Maximiano e seu Ercolino já

¹³ Pequenas aglomerações de pedras que originam redemoinhos e cachoeiras de difícil e perigosa navegação.

¹⁴ Enfeite de cabeça.

estavam aprendendo a confeccioná-los também. Além do *cariço*, havia um par de *japurutú*. Todavia, não estava soando bem, pois não tinha ficado o tempo necessário na água para que a afinação estivesse boa, além do que, a cera de abelha que veda parcialmente a abertura do instrumento estava ressecada, comprometendo o *legatto* necessário para a excelente performance. Assim, foram buscar um par de *japurutú* feito de PVC, mas que não apresentava nenhum problema para a perfeita execução. Foram feitos registros em fotografia e vídeo dos adornos corporais recentes (os antigos feitos pelos tataravós não foram fotografados e nem filmados em respeito à família) e dos repertórios musicais de *cariço* e *japurutú*.

Após ouvirmos todas as demandas pelo fortalecimento da cultura *Desana* partimos, pois faríamos o caminho inverso no outro dia bem cedo, parando em Taracú e depois em São Gabriel da Cachoeira. Tínhamos agora, todos nós que compúnhamos o projeto e a instituição que o acolhia, o grande desafio de fazer pesquisa etnomusicológica em parceria com uma comunidade indígena, de forma que os resultados fossem relevantes para esta comunidade e que atendessem aos anseios da mesma.

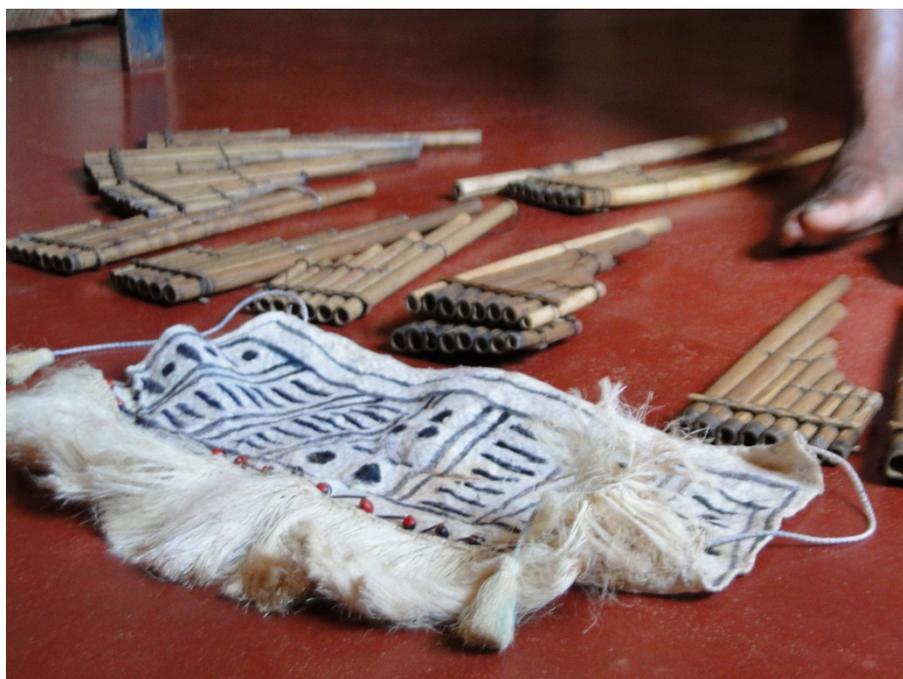


Figura 2: Adornos corporais e caricoes. (Fotografia: Lohana Gomes, 2012)

O Senhor Raimundo Galvão e os repertórios musicais *Desana*

Os *Desana* se autodenominam *Umuko-Mahsá* (gente universo) ou *Asiri Mahsá* (gente do sol), possuem cinco sibs cujo ancestral maior é *Boreka*, narrado nos mitos de origem da humanidade. O sib *desana Guahari Diputiro Porã* habitava as margens de igarapés do rio Papuri, afluente do rio Uaupés, no extremo noroeste do estado do Amazonas. Atualmente, uma parte do sib mora no distrito de Iauaretê, município de São Gabriel da Cachoeira. O senhor Raimundo Galvão é a liderança cerimonial e espiritual deste grupo, com grande conhecimento dos mitos, danças, cerimônias e história do sib, ele mora no sítio no Rio Papuri, local de origem do grupo. Os senhores Maximiano Galvão, irmão de seu Raimundo, e Ercolino Alves, são responsáveis pela manutenção das tradições culturais do grupo na cidade de Iauaretê. Atualmente, o sib *Guhari Diputiro Porã* investe esforços

para ensinar suas músicas e danças tradicionais para os jovens.

A prática musical dos povos do Alto Rio Negro está bastante conectada com o ritual do *dabucuri* e com os ritos de iniciação masculina e feminina. O ritual do *dabucuri* é uma festa intertribal de troca de produtos artesanais, de alimentos e de realinhamento de grupos afins.

Segundo o senhor Raimundo Galvão, existem quatro tipos de *dabucuri*: Grande *dabucuri*; Pequeno *dabucuri*; *Namoerinã* e *Wai poori nu*. No Grande *Dabucuri* pode ocorrer a iniciação dos rapazes, que envolve o aprendizado das flautas *Miriá Porã*. Há algumas décadas esta iniciação não acontece entre os *Desana* em lauaretê, em razão das perseguições a que foram submetidos os *bayás* no passado. A partir de relatos, o senhor Raimundo Galvão nos explicou que a iniciação deve ocorrer quando há uma boa quantidade de crianças e rapazes a partir de oito anos. Todo o processo deve acontecer acompanhado por uma equipe composta pelo *Kumu* (rezador que deverá proteger contra doenças através de suas rezas), o pajé (que deverá oferecer proteção espiritual) e o *bayá* (grande conhecedor dos mitos, ritos e repertórios musicais e de dança, que deverá conduzir a iniciação). Na iniciação masculina ocorre o açoitamento dos rapazes, para que se fortaleçam espiritual e fisicamente. Segundo o senhor Raimundo Galvão, o açoite corresponde à menstruação masculina e, depois que passam por esta prova, podem aprender a tocar as flautas sagradas (Barros 2009b). Durante a iniciação, não são tocados os demais repertórios, apenas as flautas sagradas. É interdito à visão das mulheres, mas não à sua audição, todavia, como não se realiza há décadas, não foi possível vivenciá-lo. No Grande *Dabucuri* também pode ocorrer o Rito do Cigarro, momento no qual os anciãos sábios se sentam em frente às suas casas e recontam os mitos fundamentais do sib. Todavia, este rito também está em desuso por causa das perseguições religiosas. *Nãmoierinã* é o nome que se dá ao *Dabucuri* com flautas sagradas:

Líliam – existe um tipo de *dabucuri* que é pra quando os meninos estão sendo iniciados não é?

Seu Raimundo – tem sim.

Líliam – é um *dabucuri* de *Miriá Porã*?

Seu Raimundo – não. Às vezes ele faz rito de iniciação de *wanambí*. (neste momento seu Raimundo vai confirmar em seu livro o nome correto). . . .

Quando bando de ofertas com esse flauta sagrada, né, aí que chama-se *ñamoierinã*. No dia em que eles estão fazendo eles estão açoitando para o masculino, estão assim ficando como primeira menstruação para os meninos que pegam por aí de 8,12 e 16 de idade. Quando eles agitam estão açoitando.

Líliam – ficam em jejum?

Seu Raimundo – mas ele foi benzido pelo sábio *kumu*. Então estão vendo que os meninos estão crescendo sem sabedoria e sem força. Aí ele benzeu como se fosse uma varinha, pra açoitar pra ele. Começam umas oito horas da manhã e chega meio-dia ele acoitando os meninos ali. Eles colocavam uma fileira com os gurizinhos deles. Menores, maiorezinhos. Aí tem que ficar de um lado e de outro, como se fosse porta que tem que passar. Eles seguravam no braço de cada um, de um lado pra outro. Aí açoitador açoitava pra ele: - Puá! – Até sair sangue.

Líliam – ele chora?

Seu Raimundo – ele chora.

Thiago – e bate onde?

Seu Raimundo – bate nessa parte.

Thaís – nas costas.

Seu Raimundo – porque às vezes ele não sabe crescer de nada, fica assim mesmo. Alguns meninos demoram a crescer. Por isso que ele está aliviando que cresceu rápido porque ele benzeu pra ele [está aliviado pois foi benzido pelo *bayá* e vai crescer rápido].

Líliam – é nesse período que eles aprendem a tocar as flautas sagradas?

Seu Raimundo – é. Nesse período ele...amanhece e acontece a grande festa de açoitação.

Líliam – todos os meninos?

Seu Raimundo – todos os meninos.

Thiago – e os homens?

Seu Raimundo – e os homens ficam por aí açoitando um pelo outro, pá, pá, cada lado. Na frente e atrás, até para os velhos.

Thiago – porque açoitam os velhos?

Seu Raimundo – Isso significa aliviação. Para os velhos é só pra fazer uma limpeza só. Os jovens não crescem rápido. (Galvão 2007:7)

O *dabocuri* denominado *Wai Poori Nu* caracteriza-se pela presença das flautas *Simiômi* e *Põrero*. Segundo as narrativas mitológicas, com essas flautas, *Deyubari Gõamu* e *Kisibi* conseguiram recuperar as *Miriá Porã Masú* das mulheres na Cachoeira de Aracapá. Os rapazes tocaram essas flautas e as mulheres assustaram-se, tendo sido capturadas e castigadas por eles. Fugiram posteriormente levando consigo os enfeites corporais.

O Pequeno *Dabocuri* consta de uma reunião de acolhimento de convidados que chegam para celebrar a fartura de frutas, peixes, safras de larvas e outros víveres e comidas. Os convidados costumemente pertencem a sibs e etnia com afinidades políticas e familiares na linhagem de descendência (Chernela 1993). Esses momentos são acompanhados de trocas de comidas, bebidas e músicas. Os repertórios tocados e dançados geralmente são *cariço*, *japurutú*, *ahãdeakû*, cabeça de veado e de diversas flautas não-solenes.

Na cidade de Iauaretê são realizados *dabocuri* quando ocorrem visitas de representantes de outros povos ou de autoridades, nestas ocasiões são tocados repertórios musicais considerados não solenes, como os repertórios instrumentais de *cariço* e *japurutú*. Os repertórios musicais considerados solenes incluem o repertório vocal masculino de *kapiwayá* e o instrumental de *Miriá Porã*, sendo o primeiro executado em raras ocasiões, tendo em vista que o conhecimento das letras, melodias e coreografias não é tão presente, a não ser entre os senhores de mais idade e o *bayá*. As músicas de *Miriá Porã*, conhecidas como flautas sagradas, não são executadas, pois implicam na iniciação masculina, rito que não ocorre há muito tempo nesta localidade, em razão do processo colonizador. O repertório feminino de *ahãdeakû* também é cantado durante os *dabocuri* ou em outros momentos festivos, pode ser considerado um repertório não solene também. Sobre as categorias solene e não solene, a dissertação de Justino Sarmiento Rezende, da etnia Tuyuka, tratando de educação escolar tuyuka, também apresenta divisão entre os repertórios musicais, conforme se observa na citação abaixo:

Os Tuyuka denominam os cantos e danças Basamo. São músicas cantadas e dançadas, relacionando-se ao mito de origem, ao ciclo da vida humana e da natureza. Cada canto e dança corresponde a um acontecimento da vida, relembra o passado, celebra o presente e prepara futuro. Quem canta e dança está educando as pessoas para os valores tuyuka, pois são fundamentais para

a vida. Há variedade de cantos e danças para cada época do ano ou evento. As cerimônias de cantos e danças exigem uma preparação espiritual e material das pessoas. Os cantos e danças tradicionais são sagrados e os indivíduos que participam precisam estar bem preparados. Em meio a estes cantos/danças cerimoniais, nos intervalos, acontecem os cantos e músicas de divertimento: sĕ (caracol), ñama koã (flauta de osso de veado), ñama dĭpoa (flauta de cabeça de veado), kuware (casco de jabuti), weru weru h•r•koa (flauta de osso de anta), perurige (flauta de pã), tōrōriwi (flauta de taboca) e seruru h•rō (flauta de pã pequena) (Rezende, 2007).

Instrumentos aerofônicos comuns	Instrumentos aerofônicos solenes	Cantos masculinos	Cantos femininos	Instrumentos percussivos
Cariço	Miriá Porã	Kapiwayá	Ahãdeakü	Maracá
Japurutú	Pōrerō e Símiomî	Cantos do Inajá		Chocalhos
Oso de veado	Flauta Piraíba	Cantos com bastão de ritmo		Bastão de ritmo
Cabeça de veado	Flauta Umu	Cantos de maracá		Casco de jabuti
Flauta mosca	Flautas Nasî	Cantos do pajé (repertório separado – só do pajé)		Kapiwayá
Flauta cotia	Flautas Buhu			
Flautas Mawaco	Flautas Doe			
Flautas Maha	Buzina			

Tabela 2. Quadro com os repertórios musicais tocados no *dabocuri*.

	Grande Dabucuri	Pequeno Dabucuri	Namōierinã	Wai poori nu
Ritos especiais	Rito do Cigarro		Rito de iniciação masculina	Flautas Sagradas – <i>simiomi</i> e <i>pōrerō</i>
Instrumentos aerofônicos solenes			X	X
Instrumentos aerofônicos comuns	x	X	X	X
Instrumentos percussivos	x	X	X	X
Cantos masculinos	x	X	X	X
Cantos femininos	x	X	X	X

Tabela 3. Quadro com os diversos momentos do *dabocuri* e seus respectivos repertórios musicais.

Os povos indígenas do Alto Rio Negro compartilham destes repertórios musicais, todavia, cada etnia possui seu corpo de repertórios com melodias, temáticas, coreografias e língua próprias. Em 1945 o Padre Salesiano João Marchesi confiscou os enfeites corporais do pai do Senhor Raimundo, o falecido *bayá* e *Kumu* Wenceslau Galvão (Galvão e Galvão 2004). Ele ainda conseguiu guardar alguns cintos de dentes de onças, que são utilizados até hoje pelo Senhor Raimundo. Desde então, não foram mais realizadas as cerimônias com as flautas *Miriá Porã*. Em entrevista com o senhor Raimundo em Belém e São Gabriel da Cachoeira, foi possível conhecer um pouco deste repertório musical, dentro dos limites que uma mulher poderia saber. Abaixo seguem os nomes de cada flauta que correspondem a pedaços do corpo de *Miriá Porã Masú* transformados na paxiúba que surgiu de suas cinzas após sua morte pelo fogo:

Wahsaro ou *Tarahsã* – flauta sagrada de japim (1 par)

Diabí – flauta sagrada do rato d’água (tubo grande) (1 par)

Wisoká – flauta sagrada do esquilo (1 par)

Nahsí – flauta sagrada do tucano (1 par)

As esposas das flautas sagradas são as que seguem abaixo:

Parabuha – flauta sagrada do pombo (esposa do *Wahsaho*) (1 par)

Bugêpô – dona do mato (esposa do *Diabí*) (1 par)

Sibi-pô – passarinho do mato (esposa do *Nahsí*) (1 par)

Pawa – pô – mãe do jandiá (esposa do *Wisoká*) (1 par)

A cada flauta dessas correspondem dois pares de marido e esposas. Existem, também, as flautas rainhas do *Miriá Porã Masú*:

Karamã – jacu (grande homenagem do rito de iniciação) (1 par)

Diakumã – patinho da lagoa (1 par)

Mãhãgogukô – pírambóia (1 par)

Yoro – pássaro da pupunha (1 par)

Gadiarã – Gavião, enfeitadora dos iniciantes (1 par) (Barros 2009b: 177)

Cada flauta foi encontrada em uma das Casas de Transformação durante a jornada de *Deyubari Goãmu* e *Kisibi*, bem como os animais aos quais seus sons fazem referência e os enfeites corporais utilizados durante e performance. Robin Wright (2013) refere-se aos sons emitidos pelos inúmeros buracos do corpo de *Kuwai*, o herói cultural dos *Hohodene* (uma irmã *Baniwa*) equivalente a *Miriá Porã Masú*, que posteriormente materializaram-se em animais e nas flautas sagradas daquele grupo, com exceção da flauta Malitú que originou-se do pênis de *Kuwai*¹⁵. Durante conversa em Iauaretê com os senhores Maximiano Galvão e Ercolino Alves foi mencionado por eles que o aprendizado deste repertório deveria ocorrer após cerca de dez anos de ensinamentos dos mitos, danças e demais práticas musicais *Desana*. Conforme foi visto no mito, o aprendizado das flautas *Miriá Porã* faz parte do processo de constituição da pessoa além de fortalecimento do corpo

¹⁵ Maiores detalhes acerca de estudos comparativos dos mitos Desana e Baniwa estão em Mello (2013) e Barros e Wright (2015).

e do espírito. Segundo os senhores citados, os jovens de hoje em dia possuem muitos problemas de saúde em razão de não terem sido submetidos a estas cerimônias de iniciação.

Uma breve análise da mitologia revela que a humanidade e tudo o que é necessário para a sua sobrevivência, ou seja, os cantos, os instrumentos musicais e os ritos, surgiram a partir do caos. Os seres humanos foram gerados por um processo não natural – a mistura de fumaça de cigarro e pó de ipadu através de um benzimento – dentro do útero de uma mulher assexuada. A primeira geração de seres humanos ainda deveria contribuir para completar o processo de humanização da segunda geração, que seriam as turmas de iniciantes de *Miriá Porã Masu*. E esse processo de humanização só se concretizou após a morte de *Miriá Porã Masu*. Antes, porém, houve uma tentativa das mulheres em mudar a ordem social instaurada, sufocada por *Kisibi*. Em toda a narrativa mitológica percebe-se a centralidade da música.

Os repertórios de *cariço* de *japurutú* possuem algumas características específicas:

- Identificação dos padrões melódicos com uma ideia, história ou imagem;
- Alguns instrumentos como cabeça de veado e flauta mosca possuem estruturas sonoras conectadas com o ritmo e entonações da fala e, por sua vez, explicitam significados;
- Os repertórios coletivos, como *cariço* e *japurutú*, normalmente são polifônicos e com estrutura melódica organizada segundo o princípio da alternância;
- Presença de um motivo e variações sobre ele;
- Os repertórios coletivos envolvem a dança como parte indissociável, cuja coreografia é conduzida pelo *bayá* e também possui significado. (Barros 2013: 142)

O *Cariço* é um aerofone confeccionado com tubos de taboca em tamanhos diferenciados com as características de um jogo de flautas fechadas. São tocados aos pares, construindo coletivamente as melodias com técnica de hoqueto (Hill 2011) ou alternância (Barros 2013; Beudet 1997). Os *Guahari Diputiro Porã* possuem cerca de dezoito músicas de *cariço*, que são dançadas em situações festivas. As temáticas estão relacionadas com situações do cotidiano, e são representadas pelas melodias destes instrumentos. Atualmente este repertório musical está sendo ensinado pelos senhores Raimundo, Maximiano e Erculino Alves aos jovens do sib, em Iauaretê.

Durante o período da pesquisa, os senhores Maximiano e Ercolino estavam em processo de transmissão dos repertórios para seus jovens filhos e sobrinhos¹⁶. Naquele momento, o repertório de *cariço* estava constituído pelos seguintes cantos: Canto do *acará*; Canto de divórcio das mulheres; Canto da sementeira da pimenta; Como se fosse minha prima e você não gosta de mim; Eu não quero casar com viúva; Vai borboleta; Tentação da mulher; Dança do mel; Pegar *caxiri* e *ingá*; Caldo de banana; Remar logo no estirão; Sou bom caçador; Sou homem puçangueiro; Eu sou jovem e gente do sol; Minha esposa está brava porque estou tocando; Peixinho do *quinhampira* não é tão saboroso; Eu tenho *puçanga* de pipira; Eu sou homem bom parecido com rouxinol.

Tanto o repertório de *cariço* quanto o de *japurutú* estão considerados como repertórios leves, que podem ser livremente transformados a partir da inserção de novas temáticas e empréstimos ou criação de novos motivos musicais, portanto, passam por processos de renovação

¹⁶ Durante contatos durante o ano de 2015 com o senhor Maximiano Galvão tivemos a informação de que ele estava acompanhando sua esposa que estava em tratamento de saúde em São Gabriel da Cachoeira.

(Hill 2011). O processo de ensino e aprendizagem destes repertórios envolve o aprendizado da habilidade de tocar em alternância, e o conhecimento dos motivos básicos para manipulação.



Figura 3: Raimundo Galvão, Maximiano Galvão e Ercolino Alves tocando cariço no Fórum Bienal de Pesquisa em Artes em Belém/Pará, 2013. (Fotografia: Tatiana Amaral)

O *Japurutu* é um aerofone feito com a madeira de jupati, caracterizado como flauta longitudinal aberta sem orifícios, tocado em pares. Há o instrumento que comanda, denominados de “principal” e outro “respondedor”, ou Macho e Fêmea. O repertório de *japurutú* de acordo com os *Desana Guahari Diputiro Porã*, é composto por três músicas: “Debulhamento do milho”, “Arapaçu” e “Raiz da Paxiuba” e é realizado quando acontece o *dabucuri* de peixe ou de farinha podendo ser executado pelos músicos sentados ou de pé, segurando os instrumentos com uma mão e a outra mão se encontrando no ombro do companheiro, desenvolvendo assim, a performance deste repertório. As mulheres participam dançando. Atualmente os jovens estão aprendendo com os senhores Raimundo Galvão, Maximiano Galvão e Ercolino Alves estas três músicas, todavia, este repertório, assim como o de *cariço*, pode ser renovado e aumentado constantemente. Possivelmente o número reduzido de músicas se deve à especificidade do processo de transmissão no contexto urbano de lauretê.



Figura 4.: Os Desana tocando japurutú no Fórum Bienal de Pesquisa em Arte em Belém/Pará, 2013. (Fotografia: Tatiana Amaral)

O *ahãdeakü* é também conhecido como *hãde-hãde*. Trata-se de um gênero musical cantado tradicionalmente pelas mulheres, ainda em contextos urbanos seja possível encontrar homens e mulheres cantando. Não foram feitos estudos e gravações sobre *hãde-hãde* cantados pelas mulheres *Desana* do sib *Guahari Diputiro Porã*. Este repertório musical tradicionalmente é cantado durante os *dabucuri* no momento de servir *caxiri*, uma bebida tradicional, no entanto, atualmente, pode ser cantado em outros contextos como apresentações de músicas tradicionais, festas culturais em geral, apresentações em colégios e outros espaços. Braga (2012) apresenta três formas de caracterização deste repertório: *Ahãdeakü* como Saudação do *dabocuri*; como canto feminino (lamento) e *Ahãdeakü* na oferta do *caxiri* (conotação amorosa). Este canto possui uma estrutura melódica base sobre a qual ocorrem variações e adaptações à letra improvisada (Barros 2009a). Geralmente é acompanhado por gestual intenso e grande carga dramática, pois o canto abre espaço para que a mulher aborde aspectos mais intimistas. Muitas vezes é acompanhado de choro e abraços com a pessoa que está ouvindo e à qual as canções são dirigidas.

Os *Kapiwayá* são cantos exclusivamente masculinos e não são desvinculados da dança. Seu Raimundo fala em cantos/dança quando se refere a este repertório. Os *Kapiwayá* surgiram durante a fase de surgimento do mundo, na mitologia dos *Guahari Diputiro Porã*. As letras são fixas e muitas vezes são textos antigos cujo significado literal não é mais conhecido (Piedade, 1998), bem como as melodias e não podem ser modificadas. Estes cantos possuem um material melódico base a partir do qual são feitas variações e adaptações leves às letras fixas. São cantados em uníssonos e acompanhados por uma coreografia complexa, conduzida pelo *bayá*. Iniciam-se com uma introdução - vinheta – caracterizada por batidas rápidas com o bastão de ritmo no chão, e vocalizações monossilábicas (*Uhú, Ahi*) bem como assobios, tudo em uníssonos e bem forte. Após a vinheta tem início as estrofes compostas por frases A, B, C (o número de frases depende de cada música) que congregam geralmente dois motivos. Tais frases se repetem com pequeníssimas variações pautadas pela prosódia (Barros 2012). O esquema abaixo exemplifica a estrutura geral destas canções:

A	B	C	D
ab	ab	ab	ab
A	B	C	D
ab	ab	ab	ab

O *bayá* Raimundo possui um caderno no qual escreveu as letras dos cantos que aprendeu com seu pai. Os cantos possuem muitas estrofes e são coletivos e acompanhados de coreografia. Possuem enfeites específicos que também surgiram nas casas de transformação. Os cantos são cantados na língua *Desana* e os dançarinos possuem o comando do *bayá*. A lança chocalho – *murucú maracá* em língua geral e *Yegu* em *Desana* – pode ser usada nesses cantos pelo *bayá*, feito por ele mesmo. Existem três tipos de *Kapiwayá*: Dança de *Maracá*; Canto de *Caapî* e Dança do Inajá. Cada tipo possui muitas músicas.

Danças com bastão de ritmo	Cantos com maracá	Dança do Inajá
<i>Wakú Baiyakō</i> (canto do barulho)	<i>Sâhari - Bayakō</i>	<i>Ugâ Pagari Bayakō</i> (canto de inajá grande)
<i>Severo Baiyakō</i> (canto dos calangos)	<i>Kerô – Baiyakō</i>	<i>Ugâ pûri Bayakō</i> (folha do inajá)
<i>Waiabaia Pagari</i> (canto do peixe)	<i>Nãhasã – Paga Bayakō</i>	<i>Wapiri Bayakō</i> (canto do eclipse da lua)
<i>Wai Baia Muhtarigâ</i> (canto do peixe miudinho)	<i>Ñasadara Bayakō</i>	<i>Ukugarî Bayakō</i> (flores do tubo do ritmo)
<i>Mari Baiyakō</i> (canto do caminho de tristeza)	<i>Kai bayakō</i>	<i>Tuadiori Bayakō</i> (canto do ovo de calango)
<i>Buya bayakō</i> (canto da cutia)	<i>Nasikã Bayakō</i> <i>Guisãori bayakō</i>	<i>Tugari Baiyakō</i> (canto de flor do <i>iuirapixuna</i>)
	<i>Bairu Baiyakō</i>	
	<i>Surisã Baiyakō</i> <i>Pea bayakō</i>	

Tabela 4: Cantos masculinos *Kapiwayá*.

Observa-se a importância da variação para o repertório de *Kapiwayá*, bem como do conhecimento claro dos motivos e das suas possibilidades de transformação sem, contudo, afetar as letras fixas das músicas. Bastos (2013) considera a variação como um dos elementos importantes para compreensão do fazer musical ameríndio das Terras Baixas da América do Sul.

O distrito de Iauaretê fica a um dia de viagem de bote do sítio onde o *bayá* mora. Os membros do sib *Guahari Diputiro Porã* que moram na cidade desenvolvem um intercâmbio de conhecimentos com o *bayá* sempre que ele está na cidade ou quando o visitam esporadicamente. Os senhores Maximiano Galvão e Ercolino Alves, respectivamente, irmão e primo do *bayá* Raimundo Galvão, estão aprendendo com o *bayá* a confeccionar os instrumentos musicais, os adornos corporais, aprendendo os diversos repertórios musicais, além dos mitos. Por sua vez, os senhores Maximiano e Ercolino transmitem a seus filhos e sobrinhos esses ensinamentos. Todo este processo se dá em contextos diferenciados das situações rituais tradicionais e são motivados por eventos como o FESTRIBAL, dia do índio, alguma festividade na escola, apresentações em eventos municipais ou locais ou participação em algum evento das organizações indígenas locais.

Os senhores Maximiano Galvão e Ercolino Alves se esforçam pela transmissão da cultura tradicional para os mais jovens, no contexto urbano de Iauaretê. Para isso, contam com os ensinamentos do *bayá* Raimundo Galvão. Como estratégias para o sucesso deste plano, os senhores se interessam em lançar mão de ferramentas como a produção de livros, vídeos, estabelecimento de parcerias com pesquisadores e instituições de pesquisa, bem como lutar para o reconhecimento da importância do conhecimento tradicional de seu povo através da participação em eventos políticos e científicos. A parceria com a Universidade Federal do Pará fez parte deste processo.

Observando os mitos referentes ao surgimento do mundo e da humanidade sugiro a proeminência de três grandes categorias de elementos míticos que podem auxiliar na compreensão das relações entre o mito e os ritos em que estão envolvidas as práticas musicais: a água (elemento líquido); o fogo (cinzas) e ar (espírito).

Tais elementos míticos podem ser vistos como categorias fundantes nos mitos de surgimento do mundo e da humanidade. Constituem, também, elementos chave na vida ritual *Desana* e, de algum modo, estão representados no baú simbólico de bens culturais da humanidade surgidos nas casas de transformação.

Observo que a categoria água/líquido está relacionada com o fenômeno da criação/fortalecimento, ilustrada por fatos marcantes como o seu caráter vital e necessário no processo de criação da humanidade, quando o corpo dos ancestrais tornou-se líquido. O surgimento das mulheres numa cuia d'água, em coxas abertas, após o vômito tardio de *Kisibi* também retrata a ligação criação-água. Inclusive, caso *Kisibi* não tivesse acordado tarde, não haveria partos, os seres humanos nasceriam do vômito de seus pais, e não haveria mulheres. Como fonte de vida/criação, a água também purifica/fortalece através do banho dos iniciantes, do recém-nascido, da madrugada. A limpeza/fortalecimento também é obtida pela ingestão ou expulsão de líquidos através da ingestão ritual do *caapi* e dos vômitos da madrugada e os que seguem às ingestões.

Ao contrário, a destruição e renascimento se dá pelo fogo, como na morte de *Miriá Porã*, para que houvesse vida a partir do seu renascimento em forma de paxiúba através de suas cinzas.

Entre a criação e a destruição está a transformação, metaforicamente análoga à categoria ar e que se liga aos procedimentos mágicos dos benzimentos e da fumaça do cigarro, responsáveis pela transformação das coisas do estado primevo de pré-humanidade (ar) para o de humanidade (líquido).

Jonathan Hill (2011) apresenta as categorias de *cultural soundscaping* e *natural soundscaping* como processos de geração de sociabilidade através das práticas musicais entre os *Wakuenai*, grupo *aruak* que habita a Venezuela. Tais categorias contribuem para a compreensão da importância da música para os povos da região do Alto Rio Negro e, por conseguinte, para os *Desana*, ainda que se encontrem em processo de revitalização cultural em contexto urbano.

Questões referentes à pesquisa etnomusicológica na Amazônia

Cambria (2004) discute as questões de representatividade, hegemonia e assimetrias em relação à pesquisa etnográfica e ao trabalho de campo, aspectos estes já discutidos por Titon (1997) e Araújo (2011). A experiência dos *Baniwa*, residentes na comunidade Peri-urbana de Itacoatiara-Mirim, relatada pela antropóloga Deise Lucy Oliveira Montardo (2011), aponta, segunda a pesquisadora, para uma atualização vertical e horizontal das relações dos índios com seus ancestrais e com o mundo dos brancos. A experiência de trabalho em parceria com os *Desana* oportunizou uma abertura para o diálogo colaborativo no fazer artístico. Toda a pesquisa ocorreu no sentido da colaboração e troca, tendo ocorrido visitas de membros do grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) ao Rio Negro e, por sua vez, visitas das lideranças indígenas a Belém para participar, como palestrantes, do VI Fórum de Pesquisa em Artes da UFPA em 2013. Os produtos oriundos da pesquisa também foram formatados conforme os desejos das lideranças. Inicialmente a previsão era a produção de um livro com os resultados de todas as pesquisas realizadas durante a vigência do projeto, no entanto, os *Desana* informaram que preferiam um vídeo sobre sua prática musical. Ainda que não fôssemos cineastas, possuíamos um material audiovisual coletado ao longo do trabalho de campo, registrados enquanto documento etnográfico e sem o equipamento necessário para captação de áudio e vídeo de qualidade excelente. Durante estadia em Belém, os três senhores indígenas organizaram os temas que deveriam ser incluídos no vídeo e foram filmados nas dependências da Universidade Federal do Pará e nas ruas de Belém. A edição do vídeo foi feita

pelo Laboratório de Multimídia da UFPA, infelizmente sem a presença das lideranças indígenas em razão de não possuímos mais recursos para trazê-los. O vídeo tem características de videorrelatório e possui versão em português e em espanhol.¹⁷

A constante necessidade de diálogo com os mestres e mestras do entorno da Universidade Federal do Pará fomentou a criação do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA - LabEtno¹⁸, que pretende atender a essas demandas na medida em que promove a produção de conhecimento sobre música na Amazônia. O LabEtno também tem como objetivos manter, organizar e permitir o acesso de seu acervo audiovisual oriundo as pesquisas realizadas pelos grupos de pesquisa que o compõem: Grupo de Estudos Musicais do Pará (GEMPA) e Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA). Acredita-se que a parceria com as comunidades do entorno promoverá o enriquecimento epistemológico no cenário da pesquisa em música do Pará bem como oportunizará um processo contínuo de descolonização do saber.

BIBLIOGRAFIA

Araújo, Samuel. 2011. “Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?”, *Música e Cultura* 6: 17–27. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>. Acesso em 24 dez 2012.

Barros, Líliam. 2009a. *Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira*. Belém, Pará: Editora da Universidade Federal do Pará.

———. 2009b. “Música e mito entre os *Desana* nos ritos de iniciação”. In *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*, orgs. Bene Martins, Lia Braga Vieira e Orlando Maneschy, 162–181. Belém, Pará: PPGArtes, 2009.

———. Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, Pará, Brasil, 2010. Disponível em: www.abant.org.br. Acessado em: 01.03.2016.

———. 2012. “O *Kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um sib *Desana*, Alto Rio Negro, Amazonas”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 7 (2): 509–523.

———. 2013. “Alternância e sociabilidade no repertório de *Cariço* e *Japurutú* entre um sib *Desana*, Alto Rio Negro, AM”, *Revista Estudos Amazônicos* 10 (2): 137–166.

Barros, Líliam e Wright, Robin. “Music, Ritual and Cosmology of the *Desana* and *Baniwa* People of the Upper Rio Negro, Amazon, Brazil: a Collaborative Research”. *El oído pensante* 3 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> Acessado em 09 de setembro de 2015.

Bastos, Rafael José Menezes. 2013. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura musicointerpretativa*. Florianópolis/Santa Catarina. Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Beudet, Jean-Michel. 1997. *Souffles d’Amazonie: Les orchestres tule dès Wayãpi*. Nanterre: Société d’ethnologie.

Braga, Mariana Gabbay Martins. 2012. “Lágrimas de Boas-Vindas: o repertório musical *Ahãdeakü* das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM”. Dissertação de mestrado. Belém, Pará: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Carvalho, Denize do Socorro Franco. 2013. “Espaços de atuação do repertório de *Ahãdeakü* em São Gabriel

¹⁷ Mito e Música no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade. Link de acesso online: <http://www.multimidia.ufpa.br/jspui/handle/321654/134> ¹⁸ www.labetno.ufpa.br

¹⁸ www.labetno.ufpa.br

da Cachoeira, Amazonas”. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Música. Belém, Pará: Universidade Federal do Pará.

Chernela, Janet M. 1993. *The Wanano Indians of the Brazilian Amazon: A Sense of Space*. Austin: University of Texas Press.

Cambria, Vincenzo. 2004. “Etnomusicologia aplicada e pesquisa ação participativa . Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro”. In *Anais V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM, 2004*, Rio de Janeiro, org. Ana Cristina R. Dutra de Almeida. Disponível em <http://www.iaspmal.net/anais/rio2004/pdfs>. Acesso em 09.09.2015.

Dutra, Israel Fontes. 2012. “Entrevista concedida a Líliam Barros e Lohana Gomes em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas”. Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará.

DSEI. “Etnias”. 2012. Levantamento das etnias e moradores de Iauareté e Patos. São Gabriel da Cachoeira/AM.

Galvão, Wenceslau Sampaio e Raimundo Castro Galvão. 2004. *Livro dos Antigos Desana: Guahari Diputiro Porã*. Comunidade do Pato no Médio Rio Papuri, Amazonas: Organização das Nações Indígenas do Médio Rio Papuri, Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro.

Galvão, Raimundo. 2007. “Entrevista concedida a Líliam Barros e Thiago Kunz”. Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará.

Gomes, Lohana. 2013. “Transmissão Musical do *Japurutú* em Iauaretê: Região do Alto Rio Negro/Uaupés, sib *Desana - Guahari Diputiro Porã*” Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará. Belém/Pará.

Hill, Jonathan D. 2011. “Soundscaping the World: The Cultural Poetics of Power and Meaning in Wakuenáí Flute Music”. In *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, orgs. Jonathan D. Hill e Jean-Pierre Chaumeil, 93-122. Lincoln: University of Nebraska Press.

Montardo, Deise Lucy Oliveira. 2011. “A música indígena no mundo dos projetos: Podaáli – valorização da música Baniwa”. *Trans: Revista Transcultural de Música* 15. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/autor?autor=Deise+Lucy+Oliveira+Montardo>. Acesso em 09.09.2015.

Mello, Glaucia Buratto. 2013. *Yurupari: o dono das flautas sagradas do Rio Negro. Mitologia e Simbolismo*. Belém/Pará: Paka-Tatu, 271 páginas.

Piedade, Acácio. 1998. “Música Ye’pâ-Masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro”. Dissertação de mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Rezende, Justino Sarmento. “Escola Indígena Municipal Utapinozona – Tuyuka e a construção da identidade Tuyuka”. Dissertação de mestrado. Campo Grande/MS: Universidade Dom Bosco, 2007.

Titon, Jeff Todd. 1997. “Knowing Fieldwork.” In *Shadows in The Field: New Perspectives in Ethnomusicology*, orgs. Gregory Barz e Timothy Cooley, 87–100. Oxford: Oxford University Press.

Wright, Robin. 2015. “Musical Body of the Universe: the one and many in an Amazon Cosmology” *Arteriais*. 1(1). 124 – 146. Disponível em <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>. Acesso em 09.09.2015.

Líliam Cristina Barros Cohen is a pianist, ethnomusicologist, and professor in the Art Graduate Program at Federal University of Pará (Brazil). She holds a PhD in ethnomusicology by the Federal University of Bahia (2006), and a postdoctoral degree in anthropology by the University of Brasília (2009). She is the coordinator of the Music and Identity Research Group and member of the UFPA Laboratory of Ethnomusicology. Among other publications, she is the author of the book *Repertórios musicais em transe: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira* (Edufpa, 2009).

Cita recomendada

Barros, Líliam Cristina. 2016. "Música e sociabilidade no Alto Rio Negro, Amazonas, Brasil". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES