UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - ECA

ELLEN DA SILVA FERNANDES

A rede musical Sateré Mawé e o canto como raiz: música, memória e conciliação

SÃO PAULO

2018

ELLEN DA SILVA FERNANDES

A rede musical Sateré Mawé e o canto como raiz: música, memória e conciliação

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia
Orientador: Professor Dr. Pedro Paulo Salles

SÃO PAULO
2018

Nome: Fernandes, Ellen da Silva

Título: A rede musical Sateré Mawé e o canto como raiz: música, memória e conciliação.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Resultado: APROVADA

Data: 14/01/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pedro Paulo Salles

Instituição: Escola de Comunicações e Artes - USP

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Íris morais araújo

Instituição: Instituto de Filosofia e ciências Humanas - Unicamp

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr.

Instituição: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES-USP

Julgamento: Aprovada

A todos os indígenas de nosso país, em especial ao povo Sateré Mawé.

AGRADECIMENTOS

Acreditando na força da pesquisa como ferramenta de transformação e construção de uma sociedade mais consciente de seu processo histórico, presto meus agradecimentos àqueles que primeiro proveram a importância dos estudos e se fizeram presentes durante o processo de escrita e em campo, sobretudo à família Fernandes (Jair, Rose, Erick e Letícia).

Meu agradecimento ao professor orientador desta pesquisa, Prof. Dr. Pedro Paulo Salles, referência nos estudos da música indígena no país, de quem tive a honra de receber orientação, na base da compreensão, do respeito e da extrema confiança, sendo meu elo direto com a Universidade de São Paulo, com luzes acesas da escrita acadêmica nutridas no respeito às comunidades tradicionais como expressão do conhecimento.

Agradeço à Universidade de São Paulo (USP), renomada instituição na qual tive a honra de estar vinculada, e à CAPES, por conceder a bolsa de pesquisa, apoio imprescindível para que a pesquisa pudesse representar minimamente uma reflexão da riqueza cultural indígena de nosso país. Agradeço também aos antropólogos Luciano Cardenes, Carolina Bertolini, Rosseline Tavares pelas contribuições sobre o universo Sateré Mawé durante minha jornada em campo.

Agradeço ao meu companheiro de lutas e de vida Kaneo Ramos, grande referência musical e humana, que acompanhou e contribuiu de forma significativa e especial nas reflexões que a pesquisa propôs. Por sua contribuição em campo na coleta dos dados, seu auxílio nas transcrições musicais, por ceder o tempo e o espaço de nossas vidas, transformando os amigos de campo em amigos de música, de caminhada e transformando o desconhecido sobre o universo Sateré Mawé em conhecimento. - A você, devo meu amor e agradecimento.

Meu agradecimento máximo e especialao povo Sateré Mawé - pilar de nossa jornada -, representado em nossa pesquisa pelo tuxaua André Sateré, que abriu as portas da sua vida, da sua música, da sua gente, e nos levou a conhecer um pouco mais da riqueza cultural, simbólica e musical de nosso país. À Valda e seus filhos, Nandra, Larissa, Olga, Kairo e Arehum. Ao tuxaua Moisés Sateré, D. Nandia, Sr. Luiz e Márcio, minha eterna reverência, respeito e admiração por suas histórias e por suas lutas, que agora também são minhas.

Sou índio, sou filho da mata, me ouça seu moço com muita atenção.

(André Sateré Mawé)

RESUMO

A presente pesquisa procura discutir uma série de cantos da etnia Sateré Mawé, tendo como ponto de partida a produção e memória musical da liderança André Sateré Mawé, tuxaua da comunidade Waikiru Tarumã, localizada na cidade de Manaus, Amazonas. Para esse recorte, percorremos o repertório da música do Ritual da Tucandeira, de outras músicas de tradição oral, de cantos compostos pela tuxaua Nandia Sateré, mãe de André, bem como da produção autoral do próprio André, como expressão de uma música que concilia elementos da tradição Sateré Mawé (símbolos culturais e língua, por exemplo) com o contexto contemporâneo. Para isso, foi realizada uma etnografia de eventos musicais encontrados em campo, nos traçados geográficos e simbólicos que percorremos, entre os espaços da comunidade Waikiru (Manaus-Amazonas) e Monte Salém (Maués – Amazonas), além de outros espaços rituais e de reunião, constituindo o que chamamos de *rede musical*. Na pesquisa, procuramos desenvolver também uma reflexão sobre o lugar que a música indígena Sateré Mawé ocupa como expressão da música brasileira e sobre a relação entre homem e natureza nas sonoridades de cunho ritual, político e memorial.

Palavras-chave: Música Sateré Mawé, rede musical Sateré Mawé, André Sateré, memória, tradição.

ABSTRACT

The present research seeks to discuss a series of songs of the Sateré Mawé ethnic group, starting with the production and musical memory of the leadership André Sateré Mawé, tuxaua of the community Waikiru Tarumã, located in the city of Manaus, Amazonas. In order to do this ethnographic cut, we go through the repertoire of the music of the Ritual of Tucandeira, other songs of oral tradition, songs composed by the tuxaua Nandia Sateré, André's mother, as well as authorial compositions of André himself, as an expression of a song that reconciles elements of the Sateré Mawé tradition (cultural symbols and language, for example) with the contemporary context. For this, an ethnography of musical events was carried out in the field, in the geographical and symbolic tracts that we visited, between the spaces of the community Waikiru (Manaus - Amazonas) and Monte Salém (Maués - Amazonas), besides other ritual and meeting spaces, constituting

what we call musical network. In the research, we also try to develop a reflexion on the place that Sateré Mawé indigenous music occupies as an expression of Brazilian music and on the relationship between man and nature in ritual, political and memorial sounds.

Keywords: Music Sateré Mawé, musical network Sateré Mawé, André Sateré, memory, tradition.

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 - Mapa de incidência da população Sateré com destaque para a Reserva Andirá-Marau. 13
MAPA 2 - Localização da Aldeia *Y'apyrehyt* na cidade de Manaus.....14
MAPA 3 - Localização das Aldeias *Y'apyrehyt* e *Waikiru* em Manaus.....16
MAPA 4 - Localização das cidades de Maués e Manaus.....18
MAPA 5 - Mapa do percurso feito de Manaus até Monte Salém.....45

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Vista da Aldeia *Y'apyrehyt* no bairro da Redenção na cidade de Manaus.....15
IMAGEM 2 - Barracão central da comunidade *Waikiru* Tarumã.....41
IMAGEM 3 - Registro da viagem de barco no trajeto Manaus - Maués. Janeiro/2017.....43
IMAGEM 4 - Barracão e Casa da *tu'isa* (liderança). Janeiro/2017.....45
IMAGEM 5 - Barracão Cultural na ocasião de doação de roupas.....47
IMAGEM 6 - Vista das casas para o rio *Atuca*, comunidade Monte Salém -Amazonas. Janeiro/2017.....51
IMAGEM 7 - Durante processo de preparação do açaí na comunidade. Janeiro/ 2017.....54
IMAGEM 8 - Leo e as sementes de morototó. Janeiro/2017.....56
IMAGEM 9 - Foto do tambor gambá, do violão e das luvas da Tucandeira de André.....60
IMAGEM 10 - Manuscrito da música do Ritual da Tucandeira da professora Jeane.....69
IMAGEM 11 - Fachada da igreja indígena *Waikiru* Tarumã.....77
IMAGEM 12 - Encenação do ritual na comunidade *Waikiru* Tarumã.....90
IMAGEM 13 - Luvas do Ritual da Tucandeira.....91
IMAGEM 14 - Processo de ralar sapó, por Valda Sateré.....92

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1: Transcrição do canto "*Myryhu*" pela pesquisadora.....48
Partitura 2: Transcrição do canto musical de tradição oral.....57
Partitura 3: Transcrição do canto do "Ritual da Tucandeira" pela pesquisadora.....68
Partitura 4: Transcrição do canto "Jesus tut tut tut", de tradição oral pela pesquisadora.....78
Partitura 5: Transcrição do canto "*Myryhu*", composição de D. Nandia pela pesquisadora.....82
Partitura 6: Indicação de movimento da linha melódica do canto "Myryhu".....84
Partitura 7: Transcrição do canto "*To'e papa*".....86
Partitura 8: Transcrição do canto "*Watyamã*" pela pesquisadora.....94-95
Partitura 9: Transcrição do canto "*Sateré Sese*" pela pesquisadora.....98
Partitura 10: Transcrição do canto "Toma café" por Kaneo Ramos.....106-107

SUMÁRIO

Introdução…….....12

O pulsar da música……12

Os Sateré Mawé convidam a cantar……...14

Capítulo I - O povo Sateré Mawé e sua música: história, ritual e guaraná.....21

1.1 Questões sobre a etnografia da música.....28

1.2 André Sateré e a música.....34

1.2.1 A musicista de formação e o formador da música: a escuta, a memória e a aprendiz.....36

1.3 Campo janeiro de 2017.....43

1.4 Um copo de água e o boto das crianças.....51

1.5 Histórias de um gambá.....58

1.6 A música ritual e suas transformações: canções contemporâneas, oralidade e religião.....61

CAPÍTULO II – Aspectos da memória musical *Waikiru*.....64

2.1 Música do Ritual da Tucandeira.....65

2.1.1 Sobre a letra.....71

2.2 Canto Jesus tut tut tut.....75

2.3 Canto *Myryhu*.....80

2.4 Canto *To'e papa*.....85

CAPÍTULO III – Natureza, homem, música Sateré Mawé.....88

3.1 De onde eu vim? (o canto *Watyamã)*.....89

3.2 O que eu sou? - (o canto *Sateré Sese)*.....97

3.3 O que eu quero? - (o canto Toma café).....102

3.4 A música indígena como música brasileira.....110

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....115

ANEXOS.....116

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....118

INTRODUÇÃO

O pulsar da música

A música ocorre no espaço e no tempo. Entoada, pode ser vista pelas lágrimas da lembrança do tocador, pela batida dos pés no chão de terra, pela polifonia que se constrói quando ouvida imersa na paisagem sonora, misturando o som do ambiente 'natural' e o som que ecoa por vozes. É esfera concreta quando vibra pelos instrumentos e invisível e abstrata quando ecoa pelo espaço e reverbera em nós, na nossa complexidade existencial.

A música é memória, tempo e não-tempo, expressão da esfera social e cosmológica de diversos povos tradicionais, entre eles, os povos indígenas. A música como componente da socialidade indígena cumpre um papel importante, inclusive como medida analítica em diversos trabalhos de antropólogos, dos quais nos valeremos de alguns para a construção de elementos norteadores.

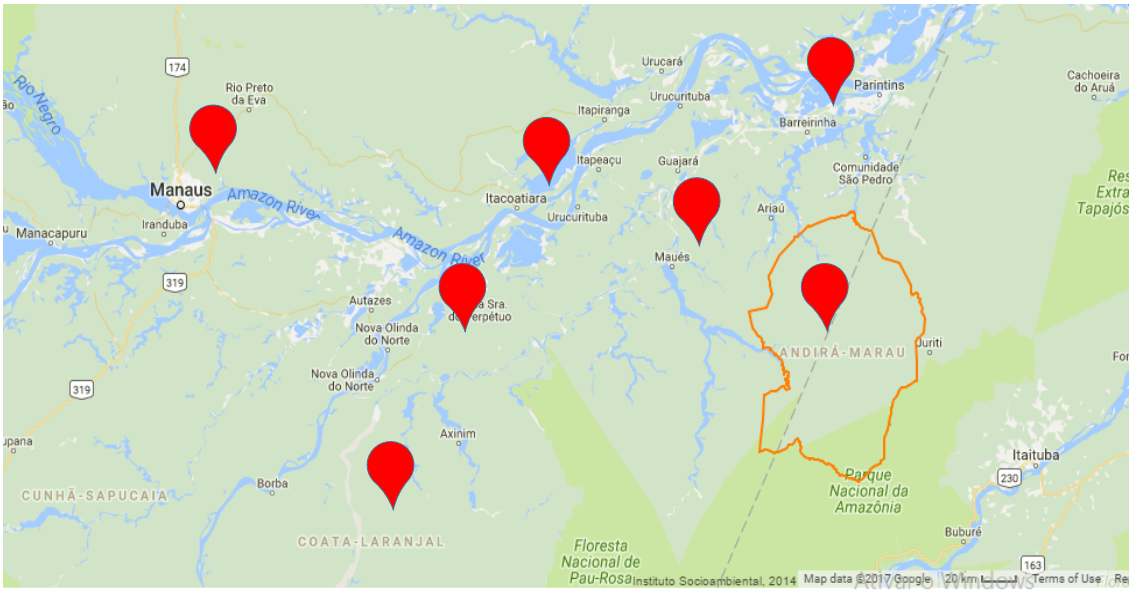
O adensamento do olhar (e o ouvir) sobre a música indígena, especialmente a música Sateré Mawé, no Estado do Amazonas não elimina a possibilidade de promovermos uma reflexão mais geral no que diz respeito ao lugar que a música indígena ocupa como manifestação cultural dentro da música nacional. Essa aspiração representa um desdobramento de reflexões apresentadas durante a finalização do curso de Bacharelado em Música**,** em 2015, em que tratamos de ritmos do Norte do país e da adaptação para formações instrumentais distintas de seu contexto de origem, propondo o termo "conciliação"como síntese do movimento de se trazer para a música nacional os elementos musicais do contexto de manifestações tradicionais.

Por essa razão, para este trabalho, faremos introdutoriamente uma alusão ao campo anterior a essa pesquisa, quando a música Sateré Mawé nos foi apresentada pela primeira vez. Em seguida, partiremos da memória musical de uma das aldeias Sateré Mawé, denominada aldeia *Waikiru* ('Estrela'), situada numa região até há pouco tempo (2006) considerada área rural da cidade de Manaus, onde seremos guiados pela música e outros conhecimentos do *tu'isa* (liderança, tuxaua) André Sateré, até desembarcarmos na comunidade indígena Monte Salém, localizada no município de Maués, também no Amazonas.

André Sateré, *tu'isa*, é o ator social chave para o caminho musical que procurarei traçar a fim de delinear conexões simbólicas do fazer musical dentro da etnia

Sateré Mawé, pois apresenta sua memória indígena ancestral através da música, enquanto líder, compositor, cantor, quando afirma em versos: *"sou índio, sou filho da mata, me ouça seu moço com muita atenção, sou da grande realeza, pois a natureza é minha nação*", fazendo com que aspectos musicais possam emergir entrelaçados com o fazer social desse grupo e a natureza como parte da nação, ou seja, entrelaçada com a sociedade.

A etnia Sateré Mawé está localizada principalmente na região do médio Rio Amazonas, na Terra Indígena Coatá Laranjal e Andirá-Marau (delineada em laranja no Mapa 1). Segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), encontramos os Sateré Mawé em diversas cidades no Amazonas, tais como, Barreirinha, Parintins, Maués, Nova Olinda do Norte e Manaus.



Mapa 1: Mapa de incidência da população Sateré Mawé com destaque para a Reserva Andirá-Marau. Fonte: Instituto Socioambiental (ISA).

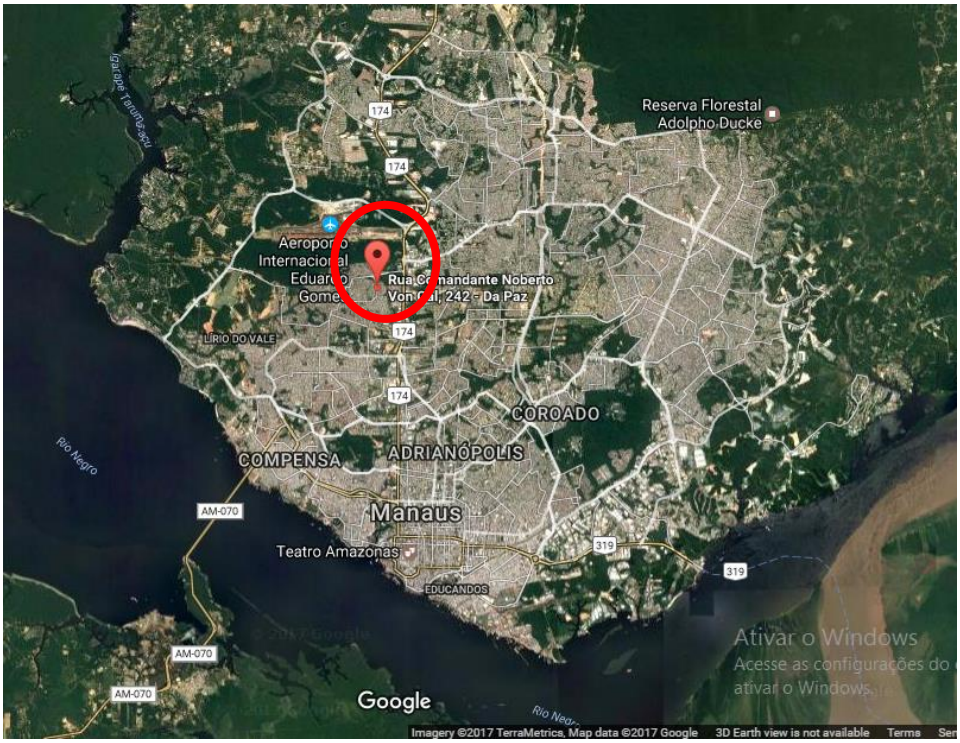
Com os primeiros registros históricos datados em 1669 (TEIXEIRA, 2005), compreendemos o quanto é longa a história de contato dessa etnia com outros povos, e também a memória e permanência da música nas suas práticas sociais. Embora conheçamos considerável número de pesquisas acadêmicas sobre eles, principalmente voltadas aos aspectos sociais**,** (sua alimentação, seu trabalho artesanal, sua história de contato), verifica-se que, no que diz respeito à música, elas apenas nos dão pistas e

confirmam a presença da música, mas não tocam em sua profundidade e importância, salvo trabalhos recentes, ainda não publicados.

Os Sateré Mawé convidam a cantar

A delimitação do espaço e tempo musical escolhido para esta pesquisa de mestrado se deu graças à experiência anterior em campo. Naquela oportunidade, pôde-se caracterizar o lugar que a música ocupa nas diversas relações sociais dessa etnia, possibilitando e justificando uma empreitada acadêmica a fim de melhor compreender as sonoridades que a compõem.

O primeiro encontro com o povo Sateré ocorreu a partir do mês de setembro do ano de 2015, por ocasião dos Jogos Indígenas do Amazonas, cuja organização estava nas mãos da liderança indígena Moisés Sateré, o *tu'isa* da aldeia *Y'apyrehyt* ('Terceira luva da tucandeira'), que está localizada na área urbana de Manaus, no bairro da Redenção, conforme o Mapa 2:



Mapa 2: Localização da aldeia *Y'apyrehyt* na cidade de Manaus.
Fonte: Google Maps

Imagem 1: Vista da aldeia *Y'apyrehyt* no bairro da Redenção, na cidade de Manaus.
Fonte: Google Maps

Durante todo o trabalho, ao mencionarmos as diferentes comunidades Sateré Mawé, estamos falando de localidades geográficas diferentes, mas que possuem uma proximidade intensa no que se refere à comunicação e interação entre elas. São comunidades[1] compostas por diversas famílias, cuja memória histórica segue fluxos variados, porém interligados.

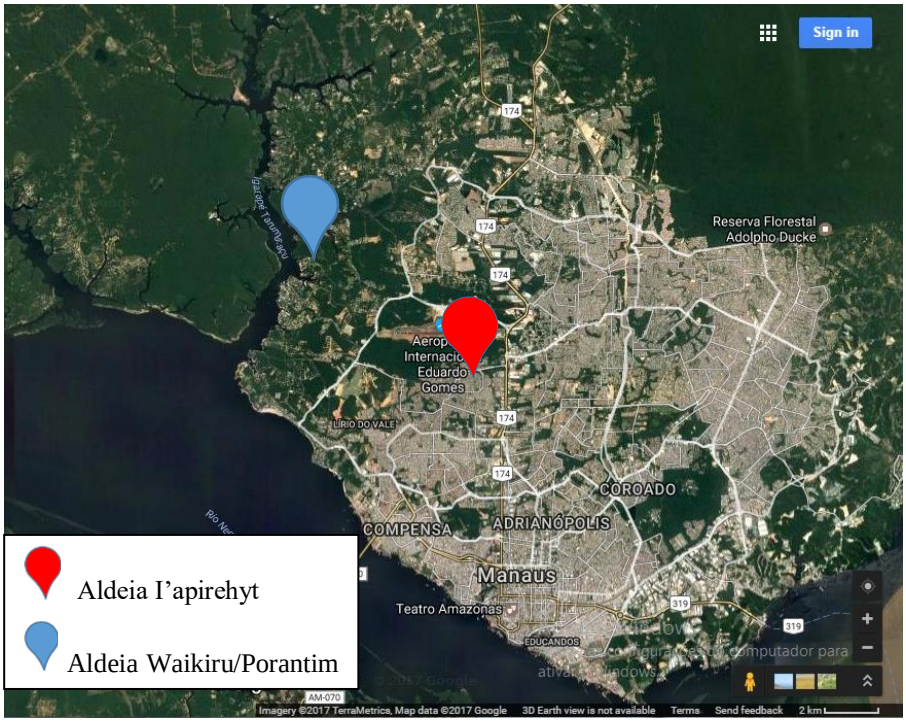
Durante esse primeiro encontro - que partiu de uma vontade particular e que foi possível graças à mediação da antropóloga amazonense Rosseline Tavares - a liderança Moisés Sateré, da aldeia *Y'apyrehyt*, fez um convite para que eu cantasse na abertura desse evento. Do convite para cantar no evento, abriu-se a necessidade de conhecer outra comunidade Sateré Mawé, onde aconteceriam os ensaios e onde se encontrava o "tuxaua cantador", como Moisés se referiu, e onde conhecemos André Sateré. Tratava-se da aldeia *Waikiru* ('Estrela'), localizada em uma área mais afastada da cidade, o bairro Tarumã. Muitos trabalhos com a etnia Sateré Mawé apontam a aldeia *Waikiru* como vizinha à aldeia *Y'apyrehyt* em termos de proximidade geográfica.

Consta no recente trabalho de Ana Luisa Sertã Mauro (2015), sobre a rede de produção do artesanato, um relato dos conflitos existentes entre as comunidades Sateré Mawé que resultavam em novas configurações de moradias e de seus membros.

---

[1] Em campo, os indígenas mencionam *Waikiru, Y'apyrehyt* e Monte Salém como aldeias e também como comunidades. Podemos dizer que a utilização do termo aldeia está no sentido do espaço habitado por indígenas, e a comunidade remetendo à prática de engajamento mútuo de um grupo de acordo com empreendimentos e repertórios sociais compartilhados. Cf. WENGER, Etienne. **Communities of practtice: learning, meaning and identity**. Cambridge. 1988.

No caso da aldeia *Waikiru*, ela aparece como registrada ao lado da aldeia *Y'apyrehyt*, no bairro da Redenção, em Manaus, e a aldeia do bairro Tarumã, é identificada pelo nome de Porantim. No entanto, entendemos que por essa dinâmica de mudanças, o líder André Sateré assume a *Waikiru* ('Estrela') como a aldeia do bairro Tarumã (conforme mapa 3). André é casado com a irmã do *tu'isa* Moisés Sateré, o que faz com que essas comunidades sejam unidas por laços de parentesco.



Mapa 3: Localização da aldeia *Y'apyrehyt* e *Waikiru*, em Manaus.
Fonte: Google Maps.

Apresentada a eles como 'a cantora', pude acompanhar o cotidiano que os circundava, de maneira a perceber que o *locus* de "musicista", que ensaiaria para a abertura de um evento organizados por eles, não careceu de nenhuma formalidade. Esse *locus* operava entre os próprios Sateré Mawé como uma posição privilegiada, mas não burocrática, no sentido da não necessidade de documentação escrita como acontece quando existe a representação de uma instituição; essa posição – de cantora - parecia já pertencer às práticas deste grupo, não gerando constrangimentos ou maiores formalidades. Esse dado de observação em campo ajuda a compreendermos a importância da música dentro dos fazeres Sateré Mawé e como ela está integrada ao seu dia-a-dia.

O lugar onde ocorreriam os jogos era a aldeia Gavião, localizada depois da aldeia *Waikiru*, distante cerca de uma hora e quarenta minutos de caminhada, no período de seca do rio, depois de pequeno percurso de barco.

Os Sateré Mawé são conhecidos pelo ritual de iniciação masculina denominado Ritual da Tucandeira, e também pelo manuseio da planta *Paulinia cupana* H.B.K, o guaraná, que integra parte substancial da construção mitológica desta etnia. Cada uma dessas comunidades já possue uma longa história de contato com pesquisadores, visitantes e turistas do mundo todo, e esse foi um aspecto percebido no decorrer de nossas visitas em campo. Durante esse período foi possível assistir, por exemplo, à negociação de autorizações para pesquisa, a chegada de caravanas e a procura de instituições dentro dessas comunidades.

O primeiro encontro musical de fato se deu na aldeia *Waikiru*, com o *tu'isa* André. Dono de um timbre vocal peculiar e inigualável, sua entonação, sua musicalidade, suas composições, suas narrativas musicais e a apresentação das composições de sua mãe nos despertaram os ouvidos para o universo sonoro Sateré Mawé e o olhar mais profundo de sua música e sua memória. Os caminhos de sua vocalidade nos levaram até a aldeia Monte Salém, nas proximidades da cidade de Maués (Mapa 4), lugar que abriga a memória de parentescos e de aprendizados musicais de André.

Mapa 4: Localização das cidades de Maués e Manaus.
Fonte: Google Maps.

Darmos conta dos aspectos musicais Sateré Mawé, partindo de suas implicações sociais, é configurar dimensões da música que estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX, como é o caso da discussão sobre o estudo do som e suas sonoridades, expondo a necessidade de integrarmos elementos da musicologia e antropologia, conforme consta na reflexão de Tiago de Oliveira Pinto (2001) em *Som e Música, questões de uma antropologia sonora*, quando nos fala do trabalho clássico de Merriam:

> Com o seu livro The Anthropology of Music de 1964, considerado decisivo para a abordagem antropológica na etnomusicologia, o antropólogo americano Alan P. Merriam formulou uma "teoria da etnomusicologia", na qual reforçou a necessidade da integração dos métodos de pesquisa musicológicos e antropológicos. Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo (PINTO, 2001, p. 24)

A superação da dicotomia entre a pesquisa musical estritamente musicológica ou antropológica traz a necessidade de abordarmos diversos fatores sociais e simbólicos da música, entendendo que o sentido de “receptor” no âmbito ameríndio pode ser discutível, lembrando os trabalhos de antropologia da performance (Turner; Schechner, 1988) e inclusive as recentes pesquisas sobre o “musicar”, iniciadas por Christopher

Small em seu livro *Musicking: the meanings of performing and listening* (1998). Nesse aspecto envolvendo canto e escuta, podemos dizer que a "etnografia da música" proposta por Anthony Seeger (2008) estabelece uma referência substancial ao campo que esta pesquisa ocupa, principalmente quando aborda a música dos Kisêdjê, no estado do Mato Grosso, buscando compreender asformas verbais desse povo, as relações de tempo envolvidas, os modos com que a música opera no "meio natural", as questões de parentesco e de gênero, e a maneira como essas categorias organizam a musicalidade do grupo e dos indivíduos. Nessa abordagem, pode-se dizer que a música se apresenta como "um sistema comunicacional" multifacetado que opera tanto na pessoa quanto na socialidade.

> Se a antropologia da música, e o livro de Alan Merriam (1964), que traz esse título, estabelece a música como parte indissociável da vida social, esta incursão pela antropologia musical pretende estabelecer o caráter musical de aspectos da vida social, mostrando como sua criação e recriação se dão por meio da performance. Fazer música é uma importante realização em muitas sociedades nativas da América do Sul. É bem possível que haja lugares e ocasiões em que a música seja a modalidade preferencial para muitos processos sociais. (SEEGER, 2005, p. 16)

Podemos dizer que a etnografia dos eventos musicais, enquanto proposta epistemológica de Seeger, orienta-nos quanto às questões básicas da música Sateré Mawé, do espaço que a circunda, sua sonoridade, seu contexto social, seus elementos técnicos (das especificidades da performance musical), de como opera seu público, as motivações que a mantém viva e de como ela é rememorada e transformada.

Nos capítulos que seguem, a tônica que rege esta pesquisa estabelece reconhecer a rede musical dos Sateré a partir de quatro bases: a) uma música ligada ao contexto ritual, presente em uma memória ancestral da história deste povo, com repertório baseado na tradição oral de seu ritual de iniciação masculino, o Ritual da Tucandeira; b) uma música vinculada ao contato com as missões religiosas, cuja expressão associamos ao conteúdo das suas letras, ligado a uma adoração religiosa, e à sua sonoridade tonal; c) uma música ligada à tradição oral da família de André, através das músicas cantadas por sua mãe; d) e uma música produzida no contexto de transformações do mundo contemporâneo, como é o caso das composições de André Sateré, que articula diversos tempos e memórias, possivelmente plasmando as bases a), b) e c).

Considere-se a não generalidade dessa abordagem, ou seja, a consciência de que esta pesquisa está delimitada por um recorte do universo musical Sateré Mawé contemporâneo, modulado por seu “passado” ancestral e recente. Portanto, a música e os atores que emergem desta narrativa estão dentro desse universo por nós circunscrito, em diálogo com a aldeia *Waikiru* Tarumã e Monte Salém.

CAPÍTULO I

O povo Sateré Mawé e sua música: história, ritual e guaraná

Os Sateré Mawé contam atualmente com aproximadamente 13.350 indivíduos, segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), no ano de 2014. Essa estimativa abrange os diversos espaços geográficos dentro do estado do Amazonas, onde os Sateré Mawé estão alocados. São eles, Maués, Parintins, Barreirinha e Nova Olinda do Norte, além de mais duas Terras Indígenas denominadas Andirá-Marau e Koatá-Laranjal.

Considerando um país que possui cerca de 817.963 habitantes indígenas, com aproximadamente 305 etnias e mais de 274 línguas (Censo 2010), podemos dizer que a representatividade em termos territoriais e quantitativos da etnia Sateré Mawé nos permite expressar a grandeza e necessidade de aprofundarmos publicações a respeito dessa população, bem como de suas riquezas culturais e sociais que sobrevivem no Brasil e marcam uma história de exploração e resistência e um legado de construções ideológicas e políticas. Nesse sentido, esta pesquisa, que toma como base a arte musical produzida pelos Sateré Mawé, aponta para uma série de instâncias sociais, mitológicas e simbólicas que a envolvem e permitem que os objetivos pretendidos possam ser explorados.

As primeiras referências a esse povo encontram-se no ano de 1669, *"com a fundação da missão jesuítica da ilha Tupinambarana, atual Parintins*" (TEIXEIRA, 2005, pág. 20), conforme relatório demográfico intitulado "Sateré Mawé, retrato de um povo indígena", sob organização de Pery Teixeira (2005). De lá para cá, inúmeros processos migratórios e as diversas transformações sociais pelas quais o território amazônico vem passando**,** marcaram consideravelmente o histórico dessa etnia. O processo de urbanização das cidades, a busca por novos meios materiais de subsistência, o acesso à educação regular e a diversificação de atividades profissionais e econômicas (como o comércio de artesanato e de produtos alimentícios e medicinais), são alguns dos fatores apontados para esse processo de migração pelo qual passam as comunidades indígenas ao saírem dos espaços rurais para o meio urbano.

O espaço geográfico dessa pesquisa dialoga com esse processo de transformação que modula a realidade diária do povo Sateré, apontado como uma realidade de "luta", fator sempre mencionado e frisado por suas lideranças. A arte aparece de maneira

substancial no trabalho de campo realizado, convidando-nos a penetrar em sua leitura do mundo de hoje e sua memória ancestral.

É importante mencionarmos que atualmente a população Sateré Mawé é procurada por diversos pesquisadores, pessoas ligadas à mídia, programas de televisão, jornais e por uma rede turística de vários lugares do mundo, como já citamos. O acesso é facilitado, de certa forma, devido à localização de uma das comunidades, a aldeia *Y'apyrehyt*, situada na região central da cidade de Manaus, permitindo também que outras comunidades (de outras etnias) sejam acessadas por intermédio deles. Isso acontece, também, porque as diversas etnias estabelecem uma rede de relações entre si, sempre se comunicando, promovendo eventos e reuniões, configurando um complexo de alianças interétnicas.

Esse processo de reconhecimento e posicionamento dentro das mídias e na documentação intelectual dessa etnia acaba atuando em determinadas ações do povo Sateré Mawé, seja no calendário de eventos**,** ou em questões relativas à sua organização social eeconômica, como é o caso de eventos específicos para angariar recursos para construção de alguma sede**,** ou para promover o trabalho artesanal dessa comunidade.

Uma ideia do que representa essa etnia**,** obtemos da obra do antropólogo Manoel Nunes Pereira (1942), cujo olhar admirado para com esse povo é por nós compartilhado:

> Plantadores da preciosíssima sapindácea Paulínia cupana H.B.K., com virtudes medicinais universalmente apreciadas, aclimatadores, durante o período colonial, na Mundurucânia, na Tupinambarânia e no Rio Negro, de vários vegetais exóticos, com grande reputação econômica, na época (...) defensores dos limites territoriais do Amazonas contra assassinos, os tiranos dos índios e do trabalhador rural, os latifundiários e os comerciantes da Tapajônia (...) os Maué bem mereciam que os conhecêssemos melhor, para melhor os estimarmos e defendermos. (NUNES, 1942, p. 5)

Adicionaríamos às palavras de Pereira que os Mawé são donos de uma música viva e pungente, conhecedores das riquezas naturais da região, hoje mundialmente cobiçadas, intermediadores de saberes entre índios e não índios e descendentes de uma história de luta.

Nunes Pereira oferece diversas informações a respeito da população Sateré Mawé em seu "Ensaio de etnologia amazônica" (1942), o que o faz, anos depois, retomá-las e lançar outra publicação denominada "Os índios Maués", onde traz

passagens musicais significativas para a contribuição da memória dos repertórios musicais da etnia em questão.

Contamos atualmente com um considerável número de trabalhos que tratam de diferentes aspectos do povo Sateré Mawé, uns considerando a riqueza do artesanato, as transformações em torno do universo da pajelança e do xamanismo, os aspectos linguísticos (MAURO, 2015; SOUZA, 2011; RIBEIRO, 2010), enquanto outras publicações falam especificamente sobre a alimentação Sateré ou ainda enfatizam estatísticas de migração, (BUSTAMANTE, 2009; ANDRADE, 2012). Todas essas publicações abordam inicialmente o histórico de contato com o não índio para construir, depois, seu olhar sobre a questão enfocada. É fato que esse vasto caminho intelectual percorrido junto ao povo Sateré Mawé nos permite construir um entendimento das relações e transformações musicais em diálogo com o contexto social que as engendra.

Mencione-se, por exemplo, a publicação de equipe interdisciplinar da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que visava identificar "talentos" e altas habilidades nas oficinas de arte ocorridas em comunidades Sateré Mawé, sob orientação de professores indígenas. Embora o conceito de "talento" seja problemático, na medida em que seja exclusivo e desconsidere o força do aprendiz (no caso ameríndio, talvez fosse melhor o correlato "dom", também usado no mundo não indígena para designar um "talento" no sentido artístico), nesse trabalho, publicado com o título "Pesquisa na área Sateré- Mawé: a descoberta de talentos indígenas", de 2009, por meio de questionários com perguntas distintas sobre a visão de talentos e habilidades, encontram-se respostas que apontam para diferentes formas de expressão da música, e para sua ligação com as esferas da tradição, do tempo e da hierarquia social. Uma das perguntas do questionário diz: "Que pessoas adultas você conhece que podem ser consideradas talentosas na sua comunidade?". Na resposta, encontramos, por exemplo: (PIS 8) "O *tuxaua*. Ele toca flauta, conta histórias, canta a música do Ritual da Tucandeira. Também toca gambá.[2]" Em outra resposta lemos: (PIS 6)

> Na minha comunidade considero valoroso as danças tradicionais, como o Ritual da Tucandeira principalmente, [sic] esse talento é bastante raro porque nem todas as pessoas conseguem lidar com as músicas apropriadas para o ritual. (BECKER, NINO, WEIGEL, 2009. p. 60)

[2] Trata-se de um tambor de madeira escavado, onde uma das extremidades é geralmente revestida de pele de couro de animal. Na Amazônia em geral, o termo adquire o significado de manifestação cultural ou de um ritmo musical.

Esses pequenos relatos revelam aspectos musicais ligados à própria dinâmica dos papéis sociocosmológicos entendidos e vividos ainda hoje pelos Sateré Mawé, o que, em outras comunidades amazônicas se traduzem, por exemplo, como "donos" da flauta tal, "dono" dos cantos tais, e assim por diante. As "músicas apropriadas para o ritual" citadas são aquelas cantadas durante o Ritual da Tucandeira, onde o menino a ser iniciado coloca as mãos numa luva repleta de formigas tucandeira (*Paraponera clavata sp*), cuja ferroada pode provocar, além da dor, sintomas como náuseas e vômitos. O ritual marca a posição do ente masculino como membro do grupo de guerreiros, tornando-o apto para o casamento. Todo o ritual é marcado por músicas cantadas em grupo. Não vimos nenhum Ritual da Tucandeira em que a música não fosse parte integrante. Dessas músicas do ritual, faremos a análise de um canto no capítulo seguinte.

Dados coletados durante o trabalho de campo mostram que a maioria das músicas do ritual são lembradas e entoadas por pessoas mais velhas, e que, hoje, quando o ritual é realizado em determinada comunidade Sateré Mawé, essas pessoas, ou até mesmo os aprendizes das músicas, costumam se deslocar para a aldeia onde acontece o ritual com o intuito de contribuir na parte musical.

A música ritual Sateré Mawé, por todas essas implicações, apresenta-se na mesma complexidade da leitura dos mitos de origem deste povo. Música e mito é uma relação consolidada pela antropologia e pela etnlogia, na medida em que, não só o compartilham temáticas e procedimentos narrativos como também se estruturam de maneira similar. Nas palavras do próprio antropólogo Lévi-Strauss:

> [...] é impossível compreender um mito como uma sequência contínua [...] porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História. Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante. [...] Temos de perceber que cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado." (1978, pp. 67-68.)

Embora nesse momento Lévi-Strauss estivesse falando do ponto de vista da música ocidental clássica do século XVIII, levando em consideração principalmente as variações motívicas e a notação musical, ao propor uma relação de "similaridade e contiguidade" entre mito e música num sentido, diríamos, metafórico no âmbito das estruturas, é certo que a leitura da música em uma única instância, seja ela técnica ou o meio social no qual é produzida, também não nos permitiria adensarmos nosso olhar sobre essa atividade, sobre essa arte. Há música, decerto, nas narrativas mitológicas ameríndias, e uma infinidade de vocalizações e sonoridades que dão eficácia à fala do narrador.

Partindo dessa riqueza mitológica e narrativa, percebemos que as diversas menções ao mito de origem Sateré Mawé apontam para a relação com o meio "natural", com figuras da fauna e flora, com entes e entidades cujos papéis e relações nos permitem traçar paralelos com a música, com os cantos e outras formas expressivas sonoras. Em sua genealogia mítica, os Sateré Mawé são considerados como os filhos do guaraná, conforme se pode ler na dissertação de Souza (2011), "Regimes e transformações cosmológicas da pajelança Sateré-Mawé", da Universidade Federal do Amazonas, da qual citaremos um trecho para fins de entendimento da questão:

> A história oral dos índios Sateré-Mawé relata que antigamente existiam, na região do Rio Maués Açu, três irmãos: Ocuamató, Icuamã, (homens) e Onhiamuaçabê (mulher). A jovem não tinha marido e era cobiçada pelos animais da floresta. Os irmãos não queriam vê-la casada, pois Onhiamuaçabê era quem conhecia todos os segredos das plantas medicinais do Noçoquém (floresta encantada, onde ficam as plantas e animais úteis). Um dia, uma serpente ficou à espreita. Quando a moça passou, tocou-a levemente na perna, engravidando-a. A mãe contou para ele que plantou uma castanheira no Noçoquém, mas os irmãos enciumados haviam tomado o lugar. O menino quis provar das castanhas e acabou morto pelos guardas que os tios haviam deixado no Noçoquém. Desesperada, Onhiamuaçabê plantou na terra o olho esquerdo do menino e nasceu um cipó ruim (guaranarana, o falso guaraná). Plantou então o olho direito e daí surgiu o verdadeiro guaraná. E o solo escolhido virou chão sagrado (refere-se à região do município de Maués). Onhiamuaçabê exclamou profetizando: "Tu, meu filho Waranã, serás a maior força da natureza, farás o bem a todos os homens, teu warã sagrará todas as festas e ritos; o amor fará de ti um símbolo e todos amigos e inimigos falaram o teu nome, porque és filho de Anuamauató". O guaraná foi crescendo e, de tempos, saía da sepultura do menino um animal: nasceram assim o macaco coatá, o cachorro-do-mato e o porco queixada. E, finalmente, Onhiamuaçabê viu brotar de dentro da cova um menino: era o primeiro índio Sateré- Mawé, a origem da "tribo" e ao mesmo tempo o seu filho ressuscitado. (SOUZA, 2011, p. 45)

Do guaraná mítico - produto de uma memória ancestral, nascido dos olhos de um menino - recebemos uma dose em campo, servida na cuia como a bebida de boas-vindas oferecida aos visitantes, também presente nas festas e nos seus ritos. Do solo onde foi plantado o guaraná, nasce a imagem e construção do chão sagrado, bem como seus animais e o primeiro menino Sateré Mawé. O primeiro etnônimo - *sateré* - quer dizer "lagarta de fogo", referência ao clã mais importante dentre os que compõem essa sociedade, e indicando tradicionalmente a linha sucessória dos chefes políticos. O segundo etnônimo - *mawé* - quer dizer "papagaio inteligente e curioso" (ISA, 2017). Ambos carregam, pois, a imagem mítica de animais, e esse "chão" é mencionado em diversas falas durante nosso campo quando ouvimos relatos sobre a "Mãe da Mata", "nosso chão", "nosso povo Sateré Mawé".

A partir dessa ideia de "nosso" - tão presente nas falas sobre os problemas ligados à terra, à distribuição de recursos, às transformações pelas quais os Sateré passam - podemos dizer que é um chamado do próprio mito de origem do povo Sateré Mawé. O primeiro Sateré Mawé, nascido da terra, vem com o nome do povo, abdicando de sua individualidade e já nasce simbolizando, em um, vários.

Do mito de origem, passando para o mito de criação do mundo dos Sateré Mawé, vemos um mundo originar-se a partir de uma grande pajelança, em que uma serpente (Cobra grande), ao trair *Tupana* (deus), foi transformada pelos pajés em Planeta Terra. É o escritor amazonense Yaguarê Yamã, da etnia Maraguá e descendente dos Sateré Mawé quem nos conta uma passagem presente em seu livro "Sehaypóri: o livro sagrado do povo sateré-mawé":

> -Ah, agora podemos fazer a grande pajelança! – disse o todo poderoso Paini-pajé dos Encantados. –Temos as tintas: o jenipapo azul ajuda a captar as energias do céu; o urucum vermelho atrai as energias douradas do sol; o carvão preto atrai as forças telúricas, o açafrão amarelo desperta-nos a espiritualidade; a argila branca traz-nos paz e tranquilidade; as penas dão-nos a liberdade de voar; os marãgká e tambores serão o pulsar da terra; e as flautas abrirão os portais transcendentais! (YAMÃ, 2007, p. 28)

Nessa grande pajelança, diversos elementos naturais (o "urucum", o "jenipapo", o "açafrão", a "argila" e as "penas") se conectam a elementos simbólicos ("as energias do céu", "as "forças telúricas", "espiritualidade", a "liberdade de voar") para fazer acontecer a criação. No final da pajelança, elementos musicais compõem "o pulsar da terra", a terra de onde nascem depois o Guaraná e os Sateré Mawé, a mesma terra que pulsa como um coração por meio dos Marãgká (espécie de chocalho) e dos tambores;

sendo as flautas responsáveis por abrir, com seu sopro, os portais transcendentais para que o mundo nasça.

Ainda sobre os elementos musicais revelados na cosmogonia dos Sateré Mawé, é oportuna a reflexão presente em "O som e o sentido", de José Miguel Wisnik (1989), sobre o sacrifício como origem do som. Rememorando o mito Arecuná (RO) analisado por Lévi-Strauss, onde é revelada a origem do veneno de pesca timbó, Wisnik relata o nascer dos sons num certo ponto desse mito, onde "o arco-íris é uma serpente d'água que é morta pelos pássaros", e seu corpo é repartido entre os animais e dá origem às cores e aos sons por eles produzidos.

"Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, ele ganha o som de seu grito particular e a cor de seu pêlo ou de sua plumagem." (WISNIK,1989, p. 32). Portanto, o ato sacrificial da serpente faz nascer a música.

> Marius Schneider (o estudioso mais informado sobre o lastro mítico do mundo modal[3], que ele estudou nas mais diferentes tradições), afirma que todas as cosmogonias têm um fundamento musical. "Toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação". Em outros termos, sempre que a história do mundo fosse contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste. (WISNIK, 1989, p. 33)

Entre os Sateré Mawé, o sacrifício é, em dois momentos, revisitado:- na criação do mundo, quando a cobra é transformada em pajé, e no nascimento do primeiro Sateré Mawé.

Os olhos de um menino morto originam dois elementos: o guaraná e o chão sagrado. Desse chão sagrado nascem os animais e o primeiro Sateré Mawé. Segundo eles contam, o chão sagrado é a terra que pulsa através dos elementos musicais, principalmente o *marãgká* (chocalho) e os tambores, sendo que as flautas já não são tão presentes quanto antigamente.

A partir desse olhar sobre a etnia Sateré Mawé, sobre seus cantos, seus mitos, e sua história, traçaremos um esboço etnográfico a fim de dar substância a estas breves aproximações iniciais.

---

[3] "Mundo modal" é como Wisnik se refere ao locus das tradições musicais de povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios ou indígenas das Américas, diferenciando-as desta maneira do mundo tonal de origem europeia.

Questões sobre a Etnografia da Música

> Nas sociedades indígenas a arte é um elemento que perpassa todas as suas esferas. O artista é antes de tudo um artesão e seu conhecimento está ao alcance de todos assim como o resultado de seu ofício, pois confeccionam coisas que desempenham um papel pragmático na vida comunitária. (VAN VELTHEM, 2000, p. 88)

Em sua afirmativa, Velthem expõe a força do trabalho das cestarias das etnias Munduruku e Wayana como expressão de uma rede de relações e símbolos ligados à perpetuação da própria memória da comunidade. Esses artefatos, em muitos momentos, simbolizam as relações sociais de gênero e de parentesco. Isso se dá, por exemplo, a partir da produção dos cestos cargueiros pelos homens Munduruku quando são "oferecidos à esposa ou filha solteira", onde os desenhos e pinturas presentes nas cestarias "informam sobre o clã patrilinear ao qual pertence o artista". As alças das cestarias, confeccionadas pelas mulheres indicam "a metade exogâmica à qual as mulheres pertencem". (VELTHEM, 2000, p. 89). Ou seja, a cestaria, que a princípio pode ser entendida apenas a partir de sua utilidade no transporte e armazenamento, revela um quadro amplo onde lemos a posição dos artistas produtores, sua dimensão social e até mesmo, como aponta a autora, uma dimensão metafísica. No ato de lidar com a técnica, a matéria-prima e a decoração desses objetos, os artistas revelam aspectos da cultura, da natureza e da sobrenatureza.

Esse mesmo campo amplo de significados de um fazer artístico é notado no recente trabalho intitulado *Seguindo sementes: circuitos e trajetos do artesanato Sateré-mawé entre cidade e aldeia*, Mauro (2015). O objeto artístico estudado - o artesanato - desvenda percursos e trajetos que consubstanciam relações de status, de memória, de comunicação entre as comunidades, a perpetuação do conhecimento dos materiais naturais utilizados na confecção, bem como a habilidade do fazer bem feito. Nesse trabalho, ao qual os Sateré Mawé estão conectados (como se verá), o trajeto da autora é desenhado pelo próprio trajeto das sementes utilizadas na confecção desses produtos artísticos, como colares e pulseiras, abrangendo desde a coleta das sementes até as relações "econômicas" e redes de troca geradas pela circulação desses objetos entre outros grupos e pelo usufruto da comunidade.

> As sementes e o artesanato fazem conexão entre comunidades e as relações fora dela, com Sateré Mawé, com outros indígenas e também com não-indígenas, promovendo inúmeras interações; elas ativam e integram uma ampla rede de trocas, com a terra indígena e também

> dentro da cidade; a coleta de sementes para o artesanato implica num mapeamento próprio do espaço urbano, considerando o ponto onde há determinadas árvores [...] as sementes mobilizam um circuito particular, formado pela construção de jornadas em um ambiente expandido, que articula afetos e desmonta fronteiras rígidas, conectando e produzindo os espaços envolvidos em seu caminho. (MAURO, 2015, p. 171)

Tanto o trabalho de Mauro (2015) como o de Velthem (2000) suscitaram uma reflexão do caminho percorrido tendo a música como fio condutor. No caso da música,a matéria-prima é menos concreta (imaterial, diz-se), não como a semente de tucumã (fruto da palmeira *Astrocaryum)* e o morototó (semente da espécie *schefflera morototoni*), extraídas das plantas para nascer o colar e a pulseira, nem a palha de tucumã, que fornece o meio para que as cestarias sejam confeccionadas. Os sons e vocalidades presentes na música são, entretanto, igualmente mobilizadores de circuitos e produtores de sentidos. Nossos trabalhos se encontram nessa tentativa de desenhar a conexão do ofício artístico conectado e integrado à vida em conjunto, como perpetuação de fazeres e memória coletiva, dialogando com espaços, com tempos, percursos e com o ambiente "natural".

Os objetos desses trabalhos se diferenciam também pelo substrato subjetivo que a matéria-prima da música que pesquisamos apresenta - que vai do sentimento do artista à memória de resistência, de um acorde no violão ao sentido de uma melodia. A música está, portanto, no "não lugar" do artesanato e da cestaria, pois ela se revela no ato do canto, na memória, aparece, se "solidificando" no tempo e logo se esvai. Pode estar no mesmo espaço em que a cestaria é usada, pelo canto do trabalhador na floresta ou no canto que as artesãs entoam enquanto fazem os colares. Mas a música se perpetua no tempo da longa duração, o substrato da matéria abstrata não a deixa morrer, assim como é a sabedoria presente na manutenção do fazer do artesanato e das cestarias.

Nesse sentido, Seeger propõe uma conexão entre as diferentes formas de arte na forma de um sistema:

> Qualquer estudo etnomusicológico de música deveria começar pelo exame da música em relação a outras formas de arte, já que nada existe apenas em si mesmo. Tudo, sempre, se define em parte por aquilo que não é – pelos demais componentes de uma série que, em geral, se relacionam entre si em um sistema. (SEEGER, 2015, p. 67)

Seeger propõe uma etnografia em que a música deve ser analisada em conjunto com outros elementos, eventos e processos, e não contida em uma linha disciplinar:

> A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 239)

Anthony Seeger (2008) em seu texto "Etnografia da Música" nos lança luz sobre o papel da investigação do universo musical propondo uma descrição apurada das inúmeras categorias envolvidas numa performance musical, relacionadas ao gênero, ao corpo, à interação com a audiência, e por isso aponta uma etnografia musical que vá além da transcrição musical (representação do som), mas aglutinando uma etnografia da maneira com que as pessoas fazem música.

Foi em seu livro "Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico", que Seeger, na década de 1970, elaborou uma densa pesquisa do fazer musical dos *Kisêdje* (localizados no Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso). Perguntava-se "porque será que os *Kisêdje* cantam como cantam? Por que pessoas de diferentes idades cantam diferente? Por que a afinação de um canto em uníssono sobe da maneira como sobe?". De fato, as repostas foram encontradas "nos processos e nos valores sociais dos *Kisêdjê*, não em causas biológicas ou materiais últimas, nem em generalizações comparativas". (2015, p. 68).

No caso de Seeger, a categorização das formas vocais dos *Kisêdje* foi essencial para a compreensão do próprio conceito de música (*ngere*) entre eles. As falas (*kapere*), a invocação (*sangere*) e o "canto" (é o significado de música dentro da etnia), são todas elas musicais. Sobre esse aspecto ele diz:

> [...] apesar de os Kisedjê ressaltarem com ênfase que a fala nunca é canto ou instrução, jamais formularem sistematicamente as diferenças entre eles. É possível, no entanto, distingui-los pelas maneiras diversas como estruturam o texto, a fonética, o tempo, a altura e o timbre. Em comparação com o linguajar cotidiano, seria possível dizer que essas formas são todas elas "musicais" – elaboram as estruturas temporais e tonais muito mais que o falar cotidiano -, mas nem todas são música. (SEEGER, 2015, p. 101).

Nesse sentido, a experiência de Seeger demonstra a construção do próprio conceito de música re-elaborado no entendimento dos Kisêdjê. A música de que tratamos é um recorte dentro do universo sonoro Sateré Mawé, é a música que circunda os modos de fazer e reproduzir do *tu'isa* André Sateré, revelando a partir de sua memória uma expressão da coletividade.

Em campo, o fazer musical de André apontava em diversas direções, espaços e relações - "uma música que minha mãe fez", "uma música que fiz depois que vim da FUNAI[4]", "a música do ritual", "essa música não pode traduzir", "essa é muito antiga", "eu toco alguns acordes", "meus amigos cantadores". Essas relações foram tecendo uma rede, com a qual ele recolheu suas memórias e seus encadeamentos e ofereceu à nossa pesquisa.

É da polifonia das vozes, que emerge desse diálogo em campo com nosso interlocutor-chave, André Sateré, que nossas perguntas foram tomando forma. Cabe à nossa pesquisa:

> [...] conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma "outra" realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (CLIFFORD, 2002, p. 43)

Essa "negociação construtiva" entre os sujeitos da pesquisa, incluindo o próprio pesquisador, atravessa uma série de relações que vemos em campo, tais como relações institucionais, políticas, sociais e de gênero. Na possibilidade de pluralizar as vozes e tornar visíveis as faces que nos aparecem dentro do campo e a maneira que passamos para a escrita, formatamos nossa descrição tomando como ponto de partida a figura de André e seu próprio posicionamento a respeito da pesquisa sobre sua música e a música de sua etnia como um todo. Com isso, temos uma aproximação metodológica com as reflexões da chamada autoetnografia, uma abordagem antropológica que vem contribuir com a experiência de se estabelecer a escrita acadêmica levando em consideração o lócus de artista em campo (no caso, como cantora), os desafios de escrever sobre a arte e também os elementos sensíveis do fazer artístico.

A necessidade dessa abordagem em nossa escrita se deu, principalmente, pela ampla rede de relações que se estabeleceu em campo quando esse lócus acenava para a chave do entendimento das relações da música nas comunidades que pesquisávamos e a

maneira com que a pesquisa se sucedeu, desde a ampla rede de diálogo até as análises, transcrições e a produção da escrita.

O conceito da autoetnografia sobre a produção do conhecimento e escrita acadêmica, por Daniela Versiani nos fala:

> [...] na possibilidade de estar ocorrendo um deslocamento dos modos discursivos tradicionais de produção de conhecimento e percepção de realidades, baseados predominantemente no modo narrativo, para processos discursivos de construção de conhecimento e percepção de realidades baseados em princípios dialógicos. (VERSIANI, 2008, p. 01).

Esse deslocamento dos modos discursivos que estão no centro do debate sobre o processo de produção da escrita etnográfica como experiência construtiva envolvendo muitos atores, levou nossa escrita ao encontro do que pretendia Clifford com sua "polifonia de vozes" e às metodologias baseadas em relações simétricas entre subjetividades e ontologias diferentes:

> [...]ao invés de falar **sobre** o Outro, ou **pelo** Outro, o antropólogo passa a falar **com** o outro, através da elaboração de um tipo de etnografia caracterizada por uma escrita dialógica e/ou polifônica que busca, nas palavras de Clifford, ser uma "alegoria" (Clifford: 1998, p. 45) do encontro entre subjetividades de diferentes. (VERSIANI: 2008, p. 01)

Ainda sobre o termo autoetnografia e possíveis sentidos do termo, podemos citar que:

> […] o prefixo **auto** serviria para impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito – autor, enquanto o termo *etno* localizaria, *parcial e pontualmente*, estes mesmos sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o 'encontro de subjetividades', a interação de subjetividades em diálogo. (Ibid., p. 87). (SANTOS; BIANCALANA, 2017, p. 84)

Nossas reflexões, portanto, tomam como base uma escrita etnográfica que leve em consideração os diversos fatores sociais que engendram os modos de fazer e produzir música dos diversos povos e as singularidades dos seus sujeitos sociais. Consideramos também as implicações possíveis do olhar do pesquisador músico em um processo de elaboração de uma escrita sobre a música, sobretudo de um grupo que dá outros significados a esses processos sonoros, possibilitando uma escrita

comunicacional e em constante diálogo com o grupo pesquisado para a narração do discurso acadêmico.

É oportuno mencionarmos ainda um caminho dentro de nossa pesquisa, que dialoga com questões conceituais do trabalho de Mauro quando desenvolve o quadro de relações sociais proporcionado pela simbologia e o trabalho do artesanato Sateré Mawé, como já mencionamos. Ela encontra nos conceitos de "*circuito e trajeto*" seu caminho em campo e na escrita.

> O *circuito* é uma categoria espacial, mas propõe mais do que meros pontos conectados num mapa. Ele é construído pela prática cotidiana de algum grupo, através de seus *trajetos*, e por ele reconhecido. Como categoria analítica, o recorte e descrição de um circuito seguem a abrangência das questões colocadas, tratando-se de uma *ferramenta de pesquisa* útil para pensar e conectar tais práticas, estratégias e arranjos. Também é possível reconhecer sobreposições e intersecções entre diferentes circuitos, a depender do recorte proposto. (MAURO, 2015, p. 24.)

Não sendo o "circuito" uma categoria meramente espacial, existindo também em outros âmbitos, inclusive o xamânico (não espacial e não temporal), e considerando os entrecruzamentos de circuitos nas "sobreposições e intersecções" (MAURO, 2015, p. 24), a ideia de uma "rede" (tecida por estes circuitos) dá um sentido pleno à construção de nossa pesquisa, como arcabouço conceitual. Escolhemos a ideia de rede, pois "carrega significados ambíguos, visto que indica ao mesmo tempo: aprisionar e libertar". (VERMELHO et al., p. 867, 2015). Essa ambiguidade é explicada no artigo "Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores", a partir da construção histórica na "geometrização do real", um pensamento matemático e também a vinculação de sentidos ambíguos: o de "relacionar-se a algo ou alguma coisa que tem função de aprisionar, de limitar a movimentação, situações em que há proteção mediante uma delimitação espacial entre o objeto e o meio externo"; e o sentido oposto, que é o de "possibilitar o movimento de". Essa dualidade revela elementos de nosso campo - a rede que se estrutura dos laços simbólicos da tradição, entrelaçando embates e conciliações com símbolos e contextos modernos. O conceito não é novo - no trabalho de Enne (2004, p. 264), é lembrado que "Na década de 60, J. A. Barnes, em seu artigo "Redes sociais e processo político", procura ampliar as explicações acerca do conceito de rede.

> O que Barnes se propôs a fazer - e nesse sentido é percebido como um precursor no uso do conceito de rede para pensar analiticamente determinados contextos sociais em que a idéia de grupo não pareceria adequada —é transpor o conceito simbólico de rede, como utilizado primeiramente por Radcliffe-Brown, para usá-lo analiticamente, como instrumento metodológico de compreensão de relações sociais entre indivíduos. Assim, Radcliffe- Brown teria pensado o conceito de rede como uma simbologia para entender a estrutura social. Rede estaria, dessa forma, ligada a situações de permanência, e não a articulações temporárias. Segundo explica Mayer, citando Firth, "Radcliffe-Brown usou a noção de rede para expressar de modo impressionista "o que sentia ao descrever metaforicamente o que via. […] para Mayer, rede deveria ser pensada de forma mais abrangente, como algo ilimitado e que correspondesse à estrutura social (no sentido proposto por Radcliffê-Brown). (ENNE, 2004, pp. 264-265)

Entendemos a possibilidade de pensarmos a "rede" no contexto social da música Sateré Mawé aproximando-a do "ilimitado", no que diz respeito às diversas dimensões que as relações sociais da etnia alcançam, sejam elas dimensões espaciais, redes de apoio, redes de solidariedade, relações de indígenas e não indígenas, que não cedem às fronteiras, mas as ultrapassam. E da "permanência", no que tange a valores ligados à memória, à tradição, por exemplo, muito embora saibamos que a memória é movediça e sempre em movimento. O conceito remete a uma simbologia muito característica da região amazônica: as redes de embalar, de dormir, de viajar nos barcos; e por outro lado a rede de pescar. As redes serão comentadas na etnografia de nossa ida à comunidade Monte Salém, nas proximidades da cidade de Maués, no Amazonas como laços de afinidades simbólicas, que vão se estabelecendo através da música e dentro da vida na comunidade.

André Sateré e a música

O jovem Willason André Pereira da Silva, comumente chamado de André Sateré Mawé, nasceu no ano de 1982 na comunidade de Monte Salém, no Igarapé [4] do Atuka, nos arredores do município de Maués (AM). O acesso ao local de seu nascimento só se dá via barco, primeiro até Maués, distante em torno de vinte e duas horas da capital Manaus; e de lá, mais quarenta minutos até a comunidade, via barco de pequeno porte.

André é o terceiro filho, de seis, de Dona Nandia e Sr. Luiz. Seus avós paternos residiam na área denominada Marau e seus avós maternos na área Andirá, os quais, segundo informações de sua mãe, falavam apenas o idioma Sateré Mawé. Dona Nandia

[4]Do tupi, "caminho de canoa"; geralmente constitui um braço de rio.

conta que sua mãe, a avó de André, era uma grande cantora e conhecedora de um repertório de cantos tradicionais Sateré Mawé. Muitas músicas do repertório lembrada por Dona Nandia representam a memória de sua mãe, que foi passada aos filhos, entre eles, o próprio André.

A seguir, pode-se acompanhar a árvore genealógica da família de André em quatro gerações e perceber seus deslocamentos musicais e geográficos.

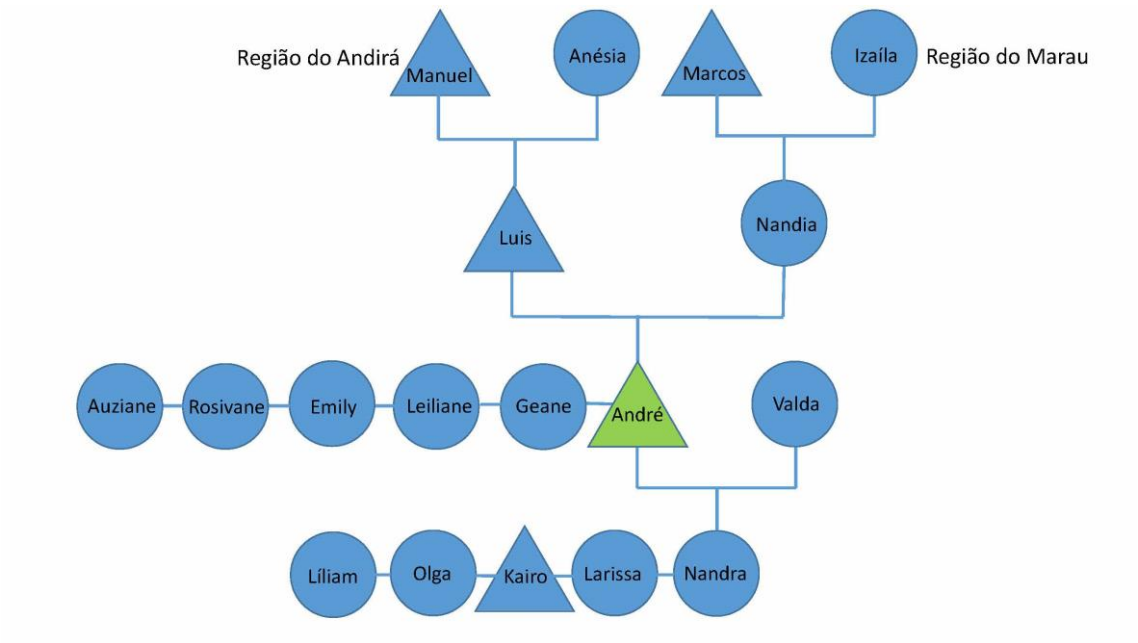


Diagrama 1: Diagrama de parentesco de André. Destaque para André.
Fonte: Informação pessoal de Dona Nandia e André.

No final da década de 1960, famílias Sateré oriundas do Rio Andirá chegam à cidade de Manaus. Após vários movimentos migratórios dentro da cidade, nasce no bairro Redenção, na cidade de Manaus, a comunidade *Y'apyrehyt* (num processo de ocupação em seus primórdios pela indígena Sra. Tereza), que posteriormente é desmembrada após tensões entre os próprios indígenas, relacionadas à distribuição de doações. Surge então a comunidade *Waikiru*, cuja liderança está até hoje a cargo do pai de André, Sr. Luiz.

Sobre o processo de legalização dessas áreas:

> Somente em 2003 é que se pôde ter a certeza dessa conquista, pois houve o apoio e intervenção dos órgãos do Estado, como Prefeitura Municipal, FUNAI, Polícia Federal e Setor Habitacional (SOUZA, 2011, p. 37)

A primeira vez que André saiu da comunidade Monte Salém foi aos 15 anos de idade, para ir à Manaus juntamente com o pai. Quando o pai de André assume a liderança da comunidade *Waikiru*, no bairro da Redenção, em Manaus, André começa a participar da vida da cidade de Manaus, quando ganha um violão da madrinha e passa a acompanhar apresentações que ocorriam na própria comunidade. A aldeia vizinha, *Y'apyrehy*, passa a ser liderada pelo jovem Moisés Sateré, neto da fundadora. *Waikiru* e *Y'apyrehy*, embora vizinhas, passam a ter vidas comunitárias distintas. André se envolve amorosamente com Valda, de quem se torna esposo. Valda é irmã do *tu'isa* Moisés, líder de *Y'apyrehy*. Segundo André e Valda, essa união estabelece um elo apaziguador entre as duas comunidades, agora ligadas por laços de parentesco.

Sr. Luiz e Dona Nandia, pais de André, decidem ir para a cidade de Maués e deixam a comunidade *Waikiru* no comando de André, até que, em 2009, ele é nomeado tuxaua da comunidade *Waikiru*.

Essa comunidade está localizada no bairro de Tarumã, na cidade de Manaus, e abriga em torno de 53 pessoas. Algumas pesquisas apontam essa comunidade com o nome de "Porantim", demonstrando que essa onomástica não é estática. Por essas razões e por designação de nosso interlocutor André Sateré, adotamos aqui o nome composto *Waikiru* Tarumã.

A musicista de formação e o formador da música: a escuta, a memória e a aprendiz

Nosso primeiro contato direto com a música de André, como mencionado na parte introdutória desse trabalho, foi no ano de 2015, onde pudemos participar da abertura musical do evento dos Jogos Indígenas do Amazonas, no mesmo ano - o que, naquele momento, ainda não representava campo de nossa pesquisa. Naquela ocasião, como musicista, ficava claro que certas categorias comuns tinham uma relação ambígua em nossa comunicação, como é o caso do tempo musical, do tempo cotidiano e da categoria "ensaio", por exemplo. Esse primeiro contato permitiu que observássemos com mais cuidado essas categorias, principalmente agora na esfera da pesquisadora e não somente da musicista convidada.

Na ocasião daqueles Jogos Indígenas, André apresentava uma pequena seleção de músicas, a fim de que eu pudesse cantá-las com ele na abertura do evento. Neste primeiro contato, as línguas nas quais André apresentava pela primeira vez as músicas,

misturando o português com a língua Sateré Mawé, foram as primeiras marcas que nos ficaram. A justaposição da língua indígena com a língua portuguesa nos levava a um campo semântico distinto, carregando também a simbologia da *diferença* e suas construções cultural e social.

"A língua sempre foi considerada como um dos componentes fundamentais da identidade nacional" (MICHELETTI, 2015, p. 1332.). O nosso país possui o português como língua oficial[5], mas carrega em seu território mais de 200 línguas indígenas, o que revela um projeto de unificação que é bastante complexo, desafiador e devastador, no sentido de salvaguardar a pluralidade histórica das línguas indígenas. Podemos dizer que:

> Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com a violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes" (ORLANDI, 1990, p. 56 apud BRAGA, 2017, p. 10)

Identificamos nas marcas linguísticas da música de André mais do que uma representação da luta contra o *"*processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional*"*, percebemos uma construção polivocal que nos posiciona como destinatários (junto a outros, como outros Sateré) de uma fala afirmativa. Também podemos entender seu canto como *síntese cosmológia singular* e invenção individual num fundo sociocosmológico comum (MALUF, 2011, p. 49) que agrega o Sateré da aldeia e o da cidade e sintetiza um discurso da alteridade, em que estão posicionados o "eu" e "os outros".

Outra noção que distinguimos em campo foi a do tempo e da temporalidade. O tempo concebido por um indivíduo, modulado por uma sociocosmologia, não depende só da percepção temporal mas também de uma temporalidade, isto é, de um sentido de tempo. Esses tempos são construídos em contraposição a outros tempos que correm simultaneamente, em paralelo, constituindo uma politemporalidade.

Como etnógrafos, nos vemos diante da temporalidade "do outro", ao mesmo tempo em que "ele" se vê diante da "nossa". As distâncias (em quilômetros) que percorríamos na comunicação entre as comunidades onde ocorreriam os jogos, por exemplo, na maioria das vezes eram descritas pelos amigos Sateré como uma caminhada de quinze minutos, o que na prática chegava a duas horas.

---

[5] Contamos com cinco línguas oficiais regionais: Português, Guarani, Nheengatu, Tukano e Baniwa.

O tempo mensurado por um relógio é contraposto ao sentido de temporalidade que consegue transformar duas horas em quinze minutos, transcendendo o tempo cronológico. Também na música há um sentido de transcendência temporal na medida em que ela, como construção de tempos (no sentido musical e das percepções), também acessa e conecta outras temporalidades:

> Por todas as terras baixas da América do Sul, até onde sabemos, a música é empregada para representar e criar uma transcendência de tempo e substância: passado e presente são ligados, e humanos e inumanos se comunicam e comungam. A até certo ponto, o tempo e a potencialidade do mito se restabelecem no presente pelo som das flautas, dos chocalhos e da voz. (SEEGER, 2015, p. 35)

Essa transcendência da dimensão do tempo ocorria quando aconteciam os "ensaios" musicais para a abertura do evento. O termo "ensaio" geralmente está ligado ao aperfeiçoamento técnico para a execução musical e para o ajuste de conexões sonoras coletivas, e por vezes pode levar horas e mesmo dias. O ensaio:

> consiste num trabalho preliminar por que passa a montagem de um espetáculo teatral, musical etc., bem como o treinamento dos intérpretes, em sucessivas representações experimentais, antes da estreia. Os ensaios são as sessões de trabalho de um grupo com vista a preparar o objetivo: o concerto / espetáculo para o público" (COELHO, 2016, p. 21)

Os ensaios com André Sateré faziam surgir novas configurações do tempo. Durante nosso primeiro ensaio, três músicas ficaram de ser passadas e cantadas por nós, em conjunto, num determinado tempo pela manhã. As músicas seriam: *Wiwó*, de memória coletiva; *Sateré Sese*, de autoria de André; e *Myryhu*, de autoria de sua mãe Nandia. Nesse dia, essas músicas nos foram transmitidas oralmente, sem nenhum registro escrito.

Atenta ao processo e às novas sonoridades, anotei, com uma espécie de sistema onomatopeico, a primeira música por não conhecer a língua; e a segunda vez em que a música foi cantada por eles, pude acompanhar a linha melódica apresentada e entoar algumas palavras. O olhar de aprovação de André foi seguido pela frase:"- Olha! Ela já tá cantando nossa música!". Percebi nesta fala e naquele olhar que o tempo de aprendizado é valorizado. Nesse processo de conhecimento e reconhecimento da música, a memória pela audição é enfatizada. O processo de aprendizagem passava pela

escuta e memorização para entoar a música, não havia registro escrito ou partituras que nos auxiliassem. Éramos confrontados naquele momento com o próprio modelo de ensino musical acadêmico, onde o processo de aprendizado é muitas vezes estimulado pela execução perfeita de partituras e pelo domínio da leitura dessa escrita musical. Entre os Sateré, a habilidade da memória e da audição, vivenciada no próprio ato de ensino oral, evidenciava na prática o modelo por eles adotado de construção do conhecimento e aprendizado da música.

Conforme pesquisa já mencionada sobre os talentos indígenas, eles privilegiam em seu entendimento de "talento" aquele que possui a habilidade musical em diversas esferas como a de cantar e de tocar. Essas esferas, vivenciadas em campo, dentro dos processos de aprendizado, ressaltaram a importância e o papeL da escuta. Rafael Menezes Bastos (2006) aponta que, desde o início de seus estudos no Alto Xingu, deu ênfase aos sentidos. Entre os Kamayurá, a escuta permitiu que ele elaborasse um conceito que chamou de "audição do mundo", "para dar conta de cosmologias ameríndias com um nítido primado no mundo da audição, diferentemente do que acontece no Ocidente, onde a visão é o sentido primordial". (BASTOS: 2006, p. 570). A audição, para os índios Kamayurá, está em estreita relação observada por nós entre os Sateré Mawé, onde "a noção de ouvir indica para os índios em consideração, a percepção e o conhecimento sintéticos do domínio da sensibilidade e da compreensão, a capacidade exagerada de ouvir sendo considerada pelos Kamayurá como índice de virtuosidade, nas artes da música e verbal." (BASTOS: 2006, p. 570).

Durante visita à comunidade de André para os ensaios, as músicas antes pré-estabelecidas viravam outras músicas. Na prática, os ensaios não aconteciam como algo endurecido, num determinado tempo e com as músicas determinadas. Tudo se transformava em uma relação ampla, e o encontro incialmente musical era ampliado para o envolvimento com questões da comunidade e a interação com a família de André. Dinâmicas de diálogo para além da música eram acionadas, tais como problemas de cunho organizacional da comunidade, a construção de casas, desentendimentos entre membros, e no meio de toda essa rede ocorriam a troca de saberes sobre a música. Como foi o caso de músicas compostas pela pesquisadora que foram aprendidas por membros da aldeia Waikiru, e também a direção dos ensaios para a execução dessas músicas durante nossa preparação para apresentação. Na relação direta com André podemos passar algumas posições de acordes, adicionando às formações harmônicas

das tríades, determinadas tensões que não eram comumente utilizadas por ele. Creio mesmo que poderíamos chamar estes ensaios de “ensaios performance”.

Na dinâmica da relação entre pesquisador e interlocutor em campo, os laços de afinidade e amizade são construídos, assim, outras esferas eram acionadas, como quando André questionava sobre outros acordes que gostaria de aprender a fim de incluir em novas composições, proporcionando uma troca de “saberes musicais”.

As relações se tornavam mais simétricas nesses momentos de troca. O cantor indígena cantar para uma cantora (ou com uma cantora) não indígena ou observar os acordes feitos por ela no violão, ou ainda verificar se ela memorizou os cantos Sateré constituem ações e relações que têm o efeito de uma antropologia reversa (WAGNER, 2010), em que a pesquisadora é observada e interpretada por “seu” “sujeito” de pesquisa, de maneira que esse “outro” nos apreenda.

Apesar deste *insight* wagneriano, o encontro musical entre a pesquisadora e o músico Sateré demonstra que é difícil antecipar princípios à experiência etnográfica; a experiência é que pode nos dar a base para a detecção ou a formulação de princípios cabíveis a ela e seus contextos.

O principal espaço de de troca (na forma deensaios performance) era o barracão central da comunidade (foto), local onde tudo acontecia, inclusive os encontros comunitários e as refeições, como ato de celebração ou não. Todas essas relações ativadas no ensaio performance se tornavam antagônicas quando pensávamos essa mesma categoria em outro contexto, como o espaço acadêmico, o estúdio ou a sala de estudo, com algumas exceções.

Imagem 2: Barracão central da comunidade *Waikiru* Tarumã. 2015.
Fonte: arquivo da pesquisadora

Dificilmente André repetia muitas vezes a mesma música, o que se opõe diretamente à noção de ensaio herdadadas das práticas europeias, onde o ato da repetição deve levar ao aperfeiçoamento. Podemos dizer então que a categoria "ensaio" adquire uma dimensão de performance dentro da comunidade Sateré Mawé Waikiru Tarumã. Segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001), na performance

> a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros (...) trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, pp. 227-228)

Na ocasião desses "ensaios performance", a música dialogava com dimensões não musicais, como a memória política e a trajetória da própria comunidade sempre descrita por André antes de entoar alguma canção. Como é o exemplo da música "Toma café" que analisaremos no Capítulo III desta pesquisa, onde André nos conta sua motivação para a composição. Ele, como representante da comunidade Waikiru, dentro de instituições governamentais que representam os direitos do índio e suas lutas, descreve sua dificuldade para fazer ouvir as necessidades da comunidade junto a esses órgãos: "Às vezes esses órgãos atendem mais gente de fora do que nós, e onde somos discriminados também." (André, 2015). Em uma de suas canções, ele entoa: "Eu quero aprender inglês / e talvez falar francês / porque no português vocês possam entender

chinês", evocando uma voz, uma língua que nunca é entendida, mesmo por aqueles que têm o papel de falar por ela e defendê-la. A relação burocrática com essas instituições é necessária para ações dentro da comunidade e intercomunitárias, como é o caso da solicitação para atuação de um professor indígena dentro da comunidade ou de melhorias de estrutura. Todas essas esferas são, de certa forma, acionadas pela memória da música, pelo ensaio performance.

Pinto (2001) diferencia o "evento" da "performance", sendo o evento um "momento de carácter mais particular", e a performance um "conjunto de manifestações e formas de expressão". "Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior" (p. 231). Podemos dizer então que o ensaio na comunidade Waikiru Tarumã adquire caráter de evento, como expressão dessa música naquele espaço e tempo, ultrapassando esse limite mais singular, para a performance, quando revela outras formas de expressão, estas sendo sociais, políticas e comemorativas.

A música Sateré Mawé, do ponto de vista de nosso recorte de pesquisa, especificamente a música que envolve a figura da liderança André Sateré, começa a nos oferecer as pistas de seu fazer artístico e posicionamento dentro de determinados contextos.

No contexto musical específico, a afinação do violão usado por André para entoar as canções merece uma observação devido à sua peculiaridade. Tendo a nota Lá (em 440 ou 442Hz) como padronização da medida intervalar para a afinação dos instrumentos de corda, fruto do processo histórico na música ocidental das últimas décadas do século XIX e como referência o temperamento de determinados instrumentos, observamos que em alguns momentos a afinação do violão de André está em torno de 1 tom abaixo da afinação padrão. Neste caso, as cordas soltas de seu violão soariam desta forma, começando pela corda mais aguda: corda 1- Ré; corda 2 – Lá; corda 3 – Fá; corda 4 – Dó; corda 5 – Sol; corda 6 - Ré. Um dos motivos por nós identificados para esta afinação 1 tom mais grave é que grande parte do repertório vem de um histórico vocal de cantos sem acompanhamento harmônico (como o violão). Outro motivo (levantado por André) seria a sua dificuldade em "afinar do jeito do aparelho". Com esta expressão, André se referia aos afinadores eletrônicos usados por músicos, que identificam as frequênciase facilitam o processo de afinação, ou seja, ele não afinava por meio de uma referência externa, como o "aparelho" ou o diapasão com

o Lá 440Hz. Tomava como medida o tom de voz das canções e, a partir dessa base, afinava as cordas nas relações intervalares usuais do violão. André não teve o estudo formal do instrumento; como autodidata ouve as músicas, percebe os sons e tenta reproduzí-los nesse processo de aprendizagem que está sempre se renovando.

Posicionada como pesquisadora e tendo encontrado em campo percursos das memórias musicais de André Sateré, começando por seu lugar de origem e a figura de sua mãe, compositora de músicas que ele costumava tocar, dirigimos nossas atenções para o passo seguinte. No primeiro ano de nossa investigação (2016) seus pais estavam residindo na comunidade indígena de Monte Salém, interior do Estado do Amazonas, nas proximidades da cidade de Maués. E foi para lá que seguimos no ano seguinte, a fim de encontrar mais elementos dessa música que pulsava em sua voz.

Campo janeiro de 2017.

Na ocasião de nossa viagem a Monte Salém em janeiro de 2017, fomos em um barco com capacidade para mais de 200 pessoas. O percurso seria a saída do porto de Manaus à uma da tarde, com breve parada em Itacoatiara, descendo o rio por desessete horas até Maués. Nosso interlocutor, André, seguia viagem com o violão em mãos, e durante a viagem de barco continuava seu processo de composição musical de cantos.

Imagem 3: Registro da viagem de barco no trajeto Manaus – Maués. Janeiro de 2017.
Fonte: arquivo da pesquisadora

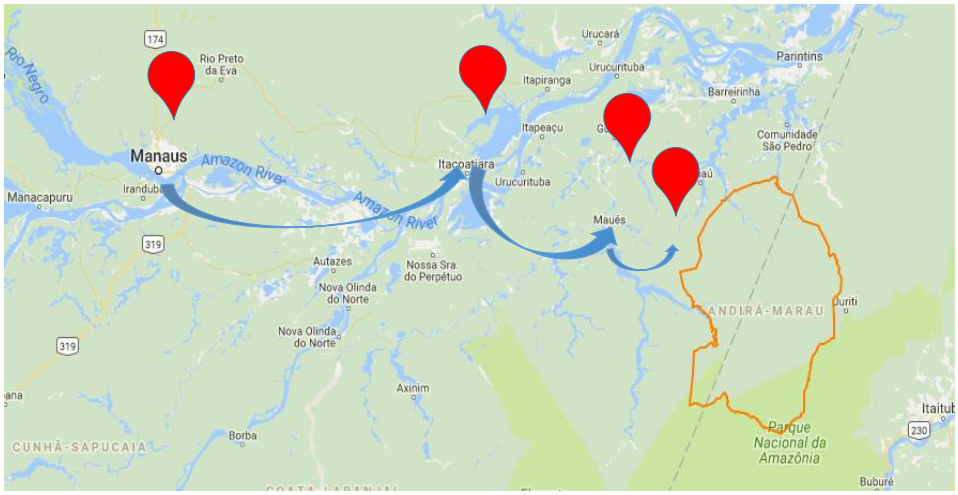
As relações de sociabilidade dentro do barco se estabelecem de diversas maneiras, desde a comunicação para saber sobre as refeições até as conversas que acontecem com o "vizinho de rede", dada a proximidade física das acomodações, como se pode observar na foto acima. Essa proximidade proporciona uma abertura ao diálogo, uma "rede social" estabelecida nos barcos. Que evoca o conceito por nós proposta da *rede musical,* que envolve as diversas formas de socialbilidade que os espaços da música proporcionam. O entendimento das relações estabelecidas nas viagens de barco que caracterizam o cotidiano da pessoa amazônica se encontra na pesquisa de Yuri Tambucci (2004), intitulada "Rio afora, cidade a dentro – Transporte fluvial e modos de viver no Amazonas". Lá, há uma descrição minusciosa desse ambiente do barco que vivenciamos em campo, e vivenciado diariamente pelas diversas comunidades que constituem a Amazônia. "Os barcos possuem histórias de vida, registradas na memória de tripulantes e passageiros ou mesmo em seu espaço físico. [...] os espaços de um barco são formados por uma superposição de ações e temporalidades." (TAMBUCCI: 2014, p. 39.). Nesses espaços diversos que compõe os transportes fluviais, dentro e fora dele, se estabelecem relações sociais, econômicas, dinâmicas migracionais, fluxo de pessoas, histórias que compõe esse amplo quadro e a própria relação do barco no ambiente fluvial que navega, modificando e siginificando as suas intensas viagens.

> Um dos aspectos mais interessante das redes é sua mobilidade e a forma como interagem o tempo inteiro. As redes (e as pessoas que estão sobre elas) balançam de acordo com o vento constante e as ondulações dos rios, e também estão sujeitas à interferência de qualquer toque dado pelas pessoas que circulam pelo barco. (...) Ao longo da viagem é possível perceber um esforço das pessoas em fazer amizade com aquelas situadas próximo de suas redes. (TAMBUCCI, 2014, p. 49).

Tambucci (2014) argumenta que "os passageiros estendem suas redes relacionando-se com o espaço e produzindo um ambiente que demandará determinadas formas de interação específicas", essas formas de interação não se dão somente entre as pessoas e o meio, mas, até mesmo, na relação do barco como um organismo que se relaciona com o rio. Nesse aspecto, a viagem por nós vivenciada em campo, como componente da vida das comunidades indígenas que trabalhamos, está nessa relação de "um todo constituído por barcos, pessoas e águas." Todos esses componentes são por nós associados na ampla rede musical Sateré que conhecemos em campo.

Todo o percurso é contemplado por espaços verdes e com relação direta com o rio e o meio natural. Essas peculiaridades constroem de maneira substancial a leitura de mundo dessa etnia, como o olhar, por exemplo, sobre as transformações pelas quais o espaço natural passa. Fica evidente na fala de André quando menciona as dificuldades enfrentadas quando o transporte do barco não era servido por motores, as mudanças nos preços das passagens, os espaços verdes que em alguns pontos encontram construções de hotéis que antes não existiam, e outras agruras de viagem.

Nosso percurso pode ser melhor visualizado no mapa a seguir:



Mapa 5: Mapa do percurso feito de Manaus até Monte Salém.
Fonte: Instituto Socioambiental (ISA). Destaque da pesquisadora.

Na ocasião de nossa ida, um pastor amigo da liderança de André, deixou no barco sacolas de doações para a comunidade Monte Salém e, nesse momento, fui apresentada como musicista e ouvi do pastor que ele gostaria de fazer um trabalho de escrita das músicas Sateré Mawé e que gostaria que modificassem algumas letras para serem mais de louvação. Esse dado que obtivemos logo no início da viagem foi ratificado em campo, na ocasião em que um integrante da comunidade Monte Salém, falante da língua Sateré Mawé, confirmou que estavam planejando modificar algumas das letras, principalmente aquelas referentes ao Ritual da Tucandeira, para que tivessem um conteúdo mais ligado à Igreja.

O Ritual da Tucandeira, mencionado em inúmeros trabalhos recentes e não recentes, aparece como uma forma de expressão de identidade, “sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença” (HALL, 2006, p. 87.). É uma representação, de acordo com seus membros, de uma memória de seus antepassados.

Nesse sentido, em campo pude entender que “as estratégias identitárias de membros de uma sociedade consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados” (CANDAU, 2014, p. 27).

Ou seja, as músicas dos Sateré Mawé que ouvimos e buscamos entender, como traços culturais e como invenção;

> [...] são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de visões de mundo identitárias ou étnicas (CANDAU, 2014, p. 27),

Essas transformações mencionadas por Candau, podem ser descritas em nosso campo na circunstância que presenciamos quando aquele mesmo pastor amigo de André, que levou as roupas até o barco, disse estar interferindo nas letras de cantos da tradição Sateré Mawé.

De fato, pudemos observar como essa instituição religiosa, por meio deste pastor, atua nas relações em que a música tem agência e como os membros das comunidades acomodam tais influências.

A partir desse fato, desloquei meu olhar principalmente para as pessoas mais velhas e suas memórias, aqueles que ainda tinham, através da tradição oral, sua experiência dentro das chamadas aldeias antigas.

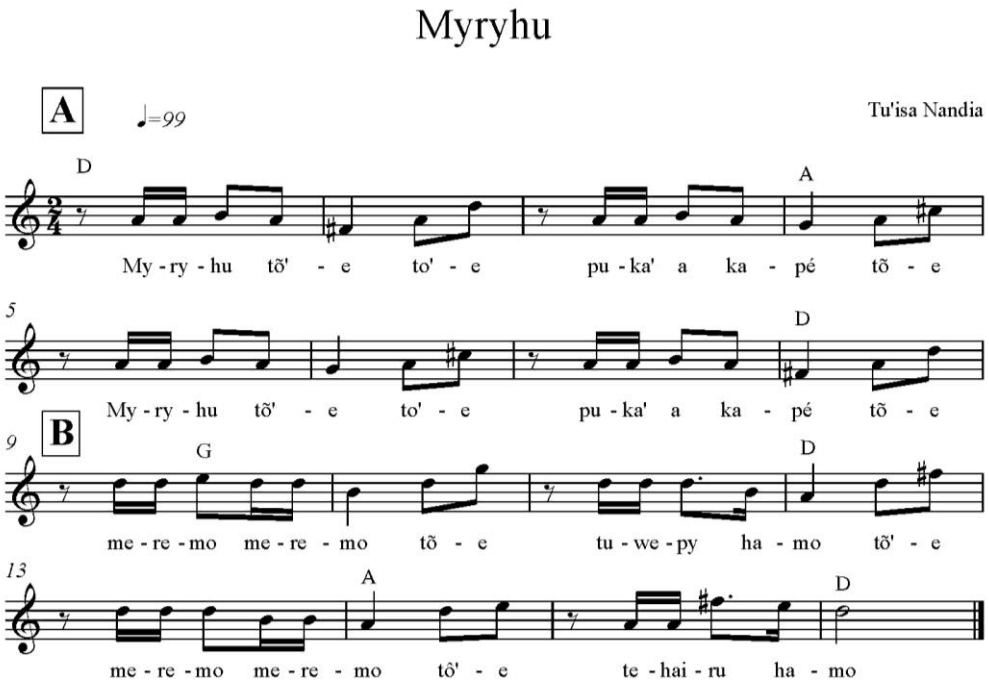
Na chegada a Maués, André havia combinado com um outro pastor da igreja evangélica, o empréstimo de um barco de pequeno porte para seguirmos viagem até a comunidade Monte Salém. Depois, viajamos em torno de uma hora e trinta minutos pelo rio Maués-Açu, em um barco pilotado por André, adentrando o Pupunhal, um braço deste rio, para chegar ao rio Atuca (‘Boa vivência’). Na chegada à comunidade fomos recepcionados por jovens que ajudaram a levar as bagagens do barco. Quando subimos, avistamos o chamado “barracão cultural” (imagem 1), onde estavam reunidos alguns membros, que cantavam uma música de louvor. Tratava-se de um momento de encontro religioso, conforme informação do Sr. Luiz, uma das lideranças da comunidade, que veio ao nosso encontro nos acomodar. A comunidade conta com quatro famílias - a maior parte das pessoas é bilíngue, falando a língua Sateré Mawé e o português.

Imagem 4: Barracão e Casa da *tu'isa* ('liderança'). Janeiro 2017.
Fonte: Material de campo da pesquisadora.

À tarde, na ocasião de doação das roupas (imagem 2), tocamos músicas e André cantou ao lado da mãe, que é a *tu'isa* da comunidade, chamada Nandia Maria Pereira. As músicas foram traduzidas por Márcio da Silva, nosso interlocutor ativo, que escreve, lê e fala Sateré Mawé. Residente na comunidade, ele exerce também o cargo de agente de saúde e, na ocasião, fez parte do encontro no barracão central e esteve presente nas traduções das letras.

Imagem 5: Barracão cultural durante doação de roupas. Janeiro 2017.
Fonte: Material de campo da pesquisadora.

Uma das composições da *tu'isa* Nandia, entoadas durante esse momento, é chamada de *Myryhu* ('Galega'):



Partitura 1: Transcrição da música *Myryhu* pela pesquisadora.

A letra cantada pela *tu'isa* Nandia foi traduzida juntamente com ela e Márcio, que é um grande conhecedor da língua e membro da comunidade.

Myryhu tõ'e tõ'e (Galega chegou)

Puka'a kapé tõ'e (Mãe das matas chegou)

Meremo, meremo tõ'e tuwepy hamo tõ'e (De repente chegou)

Meremo, meremo tehairu hamo (Chegou para cantar)

Em seguida, Nandia entoou esta outra canção, também traduzida em conjunto com Márcio:

Uiywot toto ja'apy kape mi'i hawyi toterut awyky

(Pai foi no mato e trouxe guariba)

Uiywot toto ja'apy kape mi'i hawyi toterut akuri

(Pai foi no mato e trouxe cutia)

Uiywot toto ja'apy kape mi'i hawyi toterut [*more*]

(Pai foi no mato e trouxe [?])

As letras remetem a uma celebração, segundo informação de D. Nandia. Na primeira música, as figuras animais chegam para a celebração - são personagens atuantes; eles chegam e o ato realizado na celebração é o ato de cantar: "Galega" e "Mãe das matas" chegam para "cantar". No segundo canto, a celebração continua, onde a figura do pai traz os símbolos animais, que segundo Nandia "vem para celebrar". Encontramos no trabalho de Silva (2010), sobre a morfossintaxe da língua Sateré, uma tradução para *more* como cogumelo. Na tradução que obtivemos em campo as palavras *akuri* e *more* estavam com o mesmo significado: cutia. Assim, na dúvida entre cutia e cogumelo, preferimos deixar a interrogação.

Na sequência de nossa estadia, ouvimos a música *Watyamã*, composição de André Sateré.

WATYAMÃ

Com o som do Inhambé
Faço minha festa de paz
Proclamando minha origem, tradição do meu ritual (2x)
Sari tecido de arumã, famoso sari
Nela fica presa ao Watyamã, famoso watyamã
São bravas formigas guerreiras da selva
Ela se consagra guerreira tupã
Bebendo meu sapó
Também meu tarubá
Comendo saúva e comendo xibé
Minha fama é lagarta de fogo, o meu sangue é Sateré Mawé

Penetrando na poética da música cantada por André, ele "proclama sua origem" chamando elementos do seu entorno natural, como o arumã[6], assim como a menção ao sapó, como é chamada a bebida guaraná, ao hábito de comer saúva[7], evocando a lagarta de fogo e afirmando sua identidade ao dizer que "seu sangue é Sateré Mawé". Em

[6] Nome de origem Tupi, que se refere a um conjunto de espécies de ervas do gênero *Ischnosiphon* (marantáceas) que ocorre amplamente nos trópicos úmidos da América. Cf. JR, Glenn H. Shepard,; SILVA, Maria Nazareth F. Da.; BRAZÃO, Armindo Feliciano.; VELD, Pieter Van Der. **Sustentabilidade socioambiental de arumã no Alto Rio Negro**. In: RICARDO, Fany (Org.) Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza – o desafio das sobreposições. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004.

[7] Designação de formiga do gênero *Atta*.

campo, penetrando nessa sonoridade e olhando para a paisagem (foto 3) que nos rodeava, chegamos a uma peculiaridade presente nas narrativas da música Sateré Mawé: o meio natural em que é produzida. Entretanto, esse "meio natural" é mais do que isso, reflete uma relação de ancestralidade Sateré com elementos dessa "natureza" (arumã, sapó, guaraná, saúva e a lagarta de fogo) e mesmo de parentesco. Já mencionamos que os Sateré se denominam "filhos do guaraná" por causa de seu mito de origem já comentado aqui. Isso não é pouca coisa, é um parentesco que remonta aos "tempos antigos" em que animais, plantas, gentes e outros seres constituíam um só povo. Há alguns aspectos a serem comentados nesse sentido:

Ao mesmo tempo em que há uma *produção da diferença* entre os humanos e os outros elementos - que Bateson chamou, em outro contexto, de *cismogênese* (1972) – também há, mesmo hoje, a ideia de uma relação de parentesco entre estes elementos (plantas, animais e outros seres) com os humanos, no sentido de, talvez, conformarem uma só sociedade complexa. Assim, quando dizemos "sociedade Sateré Mawé", também deve-se compreender sua amplitude e abrangência. Por exemplo, "não se pode compreender a sociedade Paresi Haliti sem compreender suas relações com a roça de mandioca (e com a chicha de polvilho) e o papel das flautas nesta relação" (SALLES, informação verbal).[8]

Deste modo, podemos dizer que a música de André evidencia essa totalidade, e a ideia delineada por Marilyn Strathern de que a natureza faria parte das sociedades (2007) está expressa neste canto.

[8] Informação verbal de Pedro Paulo Salles, orientador em outubro de 2018.

Imagem 6: Vista das casas para o rio *Atuca*, comunidade Monte Salém -Amazonas. Janeiro 2017.
Fonte: Material de campo da pesquisadora.

Um copo de água e o boto das crianças

> Parentes! Aqui vocês vivem no paraíso, pelo menos uma coisa posso dizer que aprendi com os brancos, aprendi que precisamos nos organizar, aqui temos terra pra tirar o que comer, temos essa paz, essa mata. Podemos dizer que aqui vocês são abençoados. Lá em Manaus é tudo difícil. Se me perguntassem o que é mais diferente daqui do que em Manaus eu diria que é um copo d'água. Aqui se chegarmos em qualquer comunidade te oferecem logo um copo d'água; lá se não tiver dinheiro ninguém te oferece nada. (MAWÉ, informação verbal)[9]

O trecho do discurso de André Sateré, que hoje vive na cidade de Manaus, num bairro afastado do centro urbano, aconteceu durante uma reunião à noite dentro da comunidade Monte Salém. Nascido naquele lugar, André falava aos presentes como alguém que saiu da comunidade rural e foi para o centro urbano, mencionando a mediação monetária e comercial que rege as relações no mundo contemporâneo, diferente das relações interpessoais que cercavam o convívio naquela comunidade. De acordo com dados etnográficos, essas relações estão presentes, por exemplo, na ajuda

[9] Fala proferida por André Sateré Mawé em reunião na Comunidade Monte Salém em janeiro de 2017.

mútua nos esforços de subsistência, nas trocas e na participação coletiva de decisões. Nessa mesma fala, André alerta sobre a necessidade de se organizarem diante das entidades governamentais, citando a FUNAI (Fundação Nacional do Índio), para conseguirem desenvolver os projetos da comunidade, entre eles, a escola indígena e o apoio de recursos para ampliarem uma horta.

Nesse momento, entendemos que André atua como um agente de formação política e identitária do lugar, sendo o porta-voz em diversas instâncias como o "ser da amazônia" (FRAXE et al., 2009), "não isolados no tempo e espaço", dialogando com a complexidade social e política que marca o território amazônico.

Nosso trabalho em campo leva em consideração o diálogo com uma etnia que está inserida num intrincado espaço histórico de transformações sociais, no qual as contradições dos espaços e tempos e as relações sociais tão particulares dessas comunidades precisam ser traduzidas. Ao relatar a dificuldade de se ter pelo menos "o copo d'água" nas cidades, além dos costumes dos não indígenas, André nos fala também da invisibilidade pela qual, de maneira geral, povos tradicionais vêm sendo vítimas, perpetuadas tanto pelas esferas de atuação pública como pela sociedade em geral. Fraxe, Witkoski e Miguez descrevem esse movimento em "O ser da AMAZÔNIA: identidade e invisibilidade":

> Embora as tentativas de eliminar e/ou esconjurar qualquer traço da cultura e modo de vida indígena tenham sido inflexíveis e avassaladoras, o resultado não foi plenamente alcançado. O *ser da Amazônia* permanece imbuído da identidade dos nossos mais antigos ancestrais — os ameríndios da várzea e/ou terra firme. A iniciativa de dar visibilidade aos povos amazônicos pressupõe considerá-los inseridos em um contexto de mudanças históricas, sujeitos às mesmas dinâmicas que permeiam o sistema socioeconômico e político-cultural da civilização contemporânea. Trata-se de criar mecanismos que facilitem e possibilitem a participação desses grupos sociais nos processos de decisão do poder, de modo crítico e consciente. Para isso, é preciso fazer da emancipação social um projeto de todos, construído por todos os cidadãos. (FRAXE et al., 2009, p. 30.)

Como bem retrata o trecho, é nesse contexto que olhamos para essas comunidades Sateré Mawé e suas peculiaridades e procuramos tornar esta etnografia um caminho de visibilidade e, assim, uma visão política da música indígena contemporânea e tradicional. Diante das pressões do sistema socioeconômico e político, André protagoniza sua participação política e social por meio de seu musicar (SMALL, 1998) e de outras ações. A poética de muitas de suas músicas levanta a voz dessas reflexões,

sendo quase impraticável não falarmos desse processo como parte integrante do diálogo que a arte exerce com esse plano socioeconômico e político em que estão inseridos.

A comunidade Monte Salém não possui luz elétrica (até o momento de nossa pesquisa em campo, em janeiro de 2017), abastecendo-se a partir de um gerador de energia, que é ligado meia hora por dia. Esse é um fator que interfere consideravelmente nas atividades da comunidade. Por meio desse gerador, a comunidade faz comunicação via rádio desde um posto da Saúde Indígena para chamados importantes ou emergenciais. Esses rádios quando ligados ficam sintonizados em programas locais da cidade de Maués, tocando músicas de vários gêneros. Todas as atividades ligadas ao manuseio de tarefas domésticas requerem dos moradores uma relação física direta com o meio natural, seja para pegar água para lavar utensílios ou para a sua higiene pessoal. A atividade do manuseio da mandioca, assim como do açaí, é coletiva - desde a sua coleta na mata até o preparo de bebida e de farinha. Giannini entende sociedade e natureza como opostos que, no entanto, interagem em relações de reciprocidade:

> Na visão de mundo das sociedades indígenas, o cosmo inclui tanto a sociedade como a natureza que interagem constantemente. Natureza e sociedade representam uma oposição que se inter-relaciona através de um processo contínuo de reciprocidade através de metáforas e símbolos, mitos e cerimoniais e mesmo comportamentos dos mais cotidianos [...]. (GIANNINI, 2000, p. 145)

Ressaltamos, por outro lado, a importância da visão de Strathern (2007) quando considera sociedade e natureza não como opostos (como ocorre com a polarização cultura x natureza), mas como camadas de uma mesma totalidade social, apesar das distinções que julgamos ver.

Para exemplificarmos de que maneira esse cotidiano é diretamente conectado ao ambiente natural que o cerca, descrevo a seguir o que seria apenas o aceite de um copo de açaí:

Num determinado momento de nossa chegada, nos foi verbalmente oferecido açaí para beber. Com o aceite da oferta, Márcio, um dos moradores da comunidade, disse que deveríamos ir até a cozinha, que ficava a mais ou menos cinco minutos de canoa distante dali. Nessa cozinha (um espaço aberto, com telhado de palha), ficavam as mandiocas armazenadas, e foi por onde entramos na mata para colher o açaí. Então, Márcio sobe numa árvore de açaí, sempre sorrindo, e apanha um cacho. Na descida, já envolvidos e imersos no processo, ajudamos a retirar as frutas do cacho. Voltamos então

da cozinha para a casa do Márcio, onde o açaí foi socado e acrescido de água para finalmente sermos “servidos”.

Portanto, como se pode ver, a oferta de beber o açaí abrangia nossa participação em todo o processo de feitura da bebida, com seus diversos feixes relacionais, da “coleta sorridente” até a bebida de açaí ser preparada e servida nos copos. Este ato e sua complexidade englobava uma rede de espaços geográficos (as águas do rio, o açaizal), laços de sociabilidade da família para nos levar à cozinha (sem mencionar os laços com a “natureza”), o esforço físico, a riqueza do conhecimento tradicional revelado em todas as etapas e outros elementos não expressos mas que certamente estavam presentes sem o sabermos ou percebermos. Se André lembrava que no espaço urbano dificilmente lhe é oferecido um copo d’água, Márcio celebrava chegada de visitantes oferendo seu conhecimento, mostrando a face da acolhida da comunidade, sua maneira de interação com o “outro” através dos percursos dessa bebida.

Imagem 7: Durante processo de preparação do açaí dentro da comunidade. Janeiro 2017.
Fonte: Material de campo da pesquisadora.

No trabalho de Giannini (2000) com os índios Xikrin, , evidencia-se a produção de um conhecimento classificatório dos elementos naturais, mais especificamente o universo de classificação e agrupamento da avifauna da região, construindo representações simbólicas estritamente ligadas ao ambiente natural. “A nomenclatura indígena de cada ave pode refletir o canto, o chilrear, o chiar ou qualquer som por ela produzido. [...] Através da nomenclatura das aves, percebemos a existência de outro meio para o conhecimento e para a simbolização entre os Xikrin: a audição.”

(GIANNINI, 2000, p. 146). Neste caso, som, natureza e humanidade interagem como parte de um todo, sugerindo que a música seja um elo de comunicação com outras esferas sociais, inclusive a da "natureza".

O conhecimento das plantas na comunidade Monte Salém pode ser vista, de certo modo, no processo de ida ao açaizeiro, a maneira como o manuseio da árvore é feito, o processamento da planta para transformá-la em alimento e o conhecimento da temporalidade de cada fruto. Estávamos em campo, na comunidade Monte Salém, na época em que o açaizeiro estava com frutos, era portanto, a época do açaí, que propiciou o alcance da complexa rede por nós mencionada, gerando relações de sociabilidade. Essa temporalidade visualizada na relação da comunidade com os elementos naturais, neste caso, as árvores e seu ciclo frutífero, pode ser relacionada ao processo musical de composição dos cantos de André. Sobre esse aspecto, André descreve

> [...] depende do momento, porque no momento de revolta, a gente escreve revolta, no momento de alegria a gente escreve alegria, quando a gente tá triste, a gente também escreve alguma coisa triste. As vezes eu escrevo a letra primeiro, geralmente eu pego o violão e vou formando junto, pegando os acordes aí vou lembrando algumas letras e vou fazendo. (MAWÉ, informação verbal)[10]

André nos coloca no tempo de sua inspiração, que obedece a temporalidade do dos seus sentimentos em relação a determinados momentos; o momento da revolta, da alegria e o da tristeza. A partir do ciclo desses sentimentos na existência de André, ele incia a ação de compor, que não obedece um estágio sequencial endurecido, por vezes ele constrói primeiro a letra, outras vezes, é um ato conjunto de tocar o instrumento (violão) compondo a linha melódica.

Era o tempo dos frutos do açaí, mas era o tempo em que a mandioca o estava adormecida, durante o processo de feitio da farinha. Se não estivéssemos em campo na época dos frutos do açaí, é possível que outra rede de sociabilidade se apresentasse a partir de nossa relação com outro elemento na vivência das pessoas de Monte Salém. Assim como se respeita a temporalidade que a relação com a mata e os animais articula, como vivenciamos em campo, também o tempo dos estados emocionais é respeitado no processo composicional de André. No momento de revolta, escreve-se revolta, não se escreve alegria, ele diz.

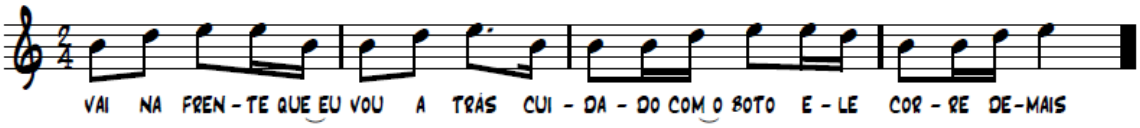
No decorrer de nossa estada em Monte Salem, as crianças são a companhia mais constante. Curiosas e desbravadoras, elas foram nos conduzindo, como anfitriãs, aos

[10] Informação de André Sateré Mawé durante trabalho de campo no dia 23 de Maio de 2018.

espaços. Falantes da língua Sateré Mawé e do português, elas apresentaram a riqueza de seu mundo e o conhecimento de diversas plantas que existiam ali, como maracujá, ingá, cupuaçu e abacaxi, além do reconhecimento do espaço, das sementes (foto), do solo. Na foto a seguir, Leo nos mostrava a semente de morototó (*Schefflera morototoni*. Identificação da Família: *Araliaceae*.), uma semente bastante utilizada para o artesanato da comunidade Sateré Mawé. (INPA, 2005).

Imagem 8: Leo e as sementes de morototó. Janeiro de 2017.
Fonte: Material de campo da pesquisadora.

O cotidiano delas se dá, em grande parte, em brincadeiras, mergulhos no rio e jogos de bola. É nesse momento que a música aparece espontaneamente, tendo sido anotada em nosso caderno de campo. A cantiga a seguir foi ouvida durante um mergulho no rio com as crianças, que, brincando, cantavam repetidamente a melodia "Vai na frente que eu vou atrás, cuidado com o boto ele corre demais":



Partitura 2: Transcrição de trecho musical de tradição oral.
Fonte: pesquisadora

A pequena narrativa musical em forma de exortação, entoada em meio ao rio, trazia marcas da cultura regional, como a expressão do boto, figura do imaginário amazônico presente nas narrativas de mitos e "lendas" da região Norte do país. Em campo, o boto foi mencionado pelas crianças e pelo pai de André, o Sr. Luiz, que nos contou, depois de sua chegada de uma pescaria, que os botos estavam "malinos" (traquinas, travessos)[11] nesse dia, ou seja, estavam estragando sua rede de pesca, "brincando" com ele. Essa objetivação humana para os seres da floresta é bastante comum na narrativa dentro da comunidade.

No livro "Cultura caboclo-ribeirinha – Mitos, lendas e transculturalidade" (FRAXE, 2004), sobre a comunidade de São Francisco, no município de Careiro da Várzea (AM) o imaginário caboclo aparece como aspecto importante dentro das dinâmicas culturais, assim como as inúmeras trocas simbólicas ocorridas entre a comunidade e a cidade de Manaus. Falar das trocas comerciais dessa comunidade evoca a necessidade de situar o "arsenal verde" em que estão imersos. "Para eles, o rio não é meramente espaço físico, móvel, mutante, mas lugar de seu trabalho, de sua sobrevivência, e sobre o qual dispõem de grandes conhecimentos acumulados" (2004-48). Essa relação com o rio, que vimos em campo na comunidade Sateré Mawé em Monte Salém, expressa também uma "convivência com o sobrenatural", como traço da pessoa amazônica.

> A convivência com o sobrenatual é um dos traços comuns da vida amazônica. [...] O boto é um mamífero cetáceom da família dos platanídeos delfinídeos, marinho e de pagua doce, que pode alcançar, mais de 2 metros de comprimento e diâmetro aproximado de 70 cm. [...]. Sendo seres encantados, podem se transformar em seres humanos, belos rapazes vestidos de branco. [...] é um encantado da metamorfose, por excelência, expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco, que deixa as mulheres fora de si mesmas. [...] costuman seguir de perto as embarcações, fazendo um ruído [...]. É o único

[11] É possível que "malino" seja uma corruptela de "maligno".

> peixe a seguir, bufando de possível curiosidade, as barcas. (FRAXE, 2004, pp. 325, 326, 328.)

De certo modo, isso identifica uma aproximação do imaginário caboclo presente no imaginário encontrado nas comunidades Sateré Mawé, esse estreito vínculo entre humanos, plantas, animais e outros seres.

Podemos dizer que a possibilidade de conviver em campo no caminho entre a comunidade Waikiru e Monte Salém nos permitiu perceber que a "rede musical" que ia se formando não podia acontecer sem que certos percursos fossem cumpridos e sem que certas experiências ocorressem e fossem percebidas.

Nesses traços e traçados que formam essa rede, os nós de interligação conectam elementos, que se conectam por sua vez a outros, possibilitando que, na análise das canções, identificássemos características e influências (transformações) da música Sateré Mawé dentro do recorte proposto e que toca a música de André Sateré.

Histórias de um gambá

A música Sateré, do modo como a encontramos, primeiramente nos apareceu em Monte Salém, em um espaço coletivo e em comunidade, no barracão central, no momento em que André falava das roupas doadas. Assim o convívio e o cotidiano faziam emergir outros espaços de aparecimento da música como esse.

Foram nesses espaços que aceitamos o convite para conhecermos o entorno da casa central da comunidade Monte Salém, a fim de visitar o "gambá" que estava sendo construído. O gambá é considerado um dos tambores da região do Médio Amazonas. O termo é empregado tanto para designar o instrumento, quanto uma manifestação cultural e um ritmo musical. Segundo informações de Ávila, o "gambá tocado por grupos tradicionais" foi criado "pela conjunção de três instrumentos":

> o gambá, o tamborinho (membramofone) e o caracaxá (instrumento de fricção), mais um coro em três ou até quatro vozes [...] a melodia aparece aproximada ao lundu e mesmo do tambor de mina. A voz principal cuida dos versos e das rimas enquanto a divisão entre eles se faz pelas outras vozes em refrão (ÁVILA, 2012, p. 1).

Nesse trecho, vemos a menção ao gambá como manisfestação cultural detentora de um ritmo específico. Dentro da comunidade Sateré Mawé, encontramos o gambá como tambor, como instrumento. Segundo informações presentes no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popularhá dois usos para o termo "gambá" no contexto amazônico: como instrumento percussivo e como dança.

> Dança de conjunto com formação em círculo ou fileira. Os participantes se posicionam com um par solista no centro. A dança se inicia com a mulher acenando um lenço colorido, requebrando e mexendo o corpo de modo a provocar o entusiasmo dos demais. Depois atira o lenço aos pés de algum dançador do grupo. Depois de recolher o lenço, ele sai em perseguição da dama, que simula fugir das investidas do cavalheiro que, então, simula, por sua vez, desinteresse, e a dama passa a provocá-lo com movimentos lascivos, sempre com auxílio do lenço. A dança termina com a aceitação do cavalheiro que, com a dama, improvisa movimentos sensuais. Nessa dança há apenas marcações rítmicas no "gambá" (tambor feito de tronco de árvore com cerca de um metro de comprimento) e do palmeado dos dançarinos. Participam ainda um "marcador" e grupo de quatro cantores. É recorrente em vários municípios da região amazônica nas festas juninas.” (TESAURO, 2018.)

Embora nosso anseio aqui não seja determinar se o tambor dos Sateré influenciou os grupos tradicionais de gambazeiros ou se os os Sateré tiveram a influência do tambor através do gambazeiros, é oportuno mencionarmos que o tambor ocupa lugar de destaque na música Sateré Mawé.

A foto a seguir mostra os elementos do gambá que vimos na comunidade Waikiru Tarumã, no ano de 2015 (do arquivo fotográfico de André), antes do processo de desenvolvimento dessa pesquisa.

Imagem 9: Tambor gambá, violão, quatro luvas da Tucandeira
e um Porantim[12] (representação do mastro "sagrado")
Fonte: Acervo de André Sateré.

Na comunidade Monte Salém nos foi mostrado, durante uma caminhada de vinte minutos na mata, o local onde estava sendo feito o instrumento gambá. Era o tronco de uma árvore, raspado, que estava "descansando", pois era ainda muito pesado. O trabalho duraria ainda meses, já que a escavação se fazia no local, de tempos em tempos. Como a comunidade estava trabalhando na confecção do gambá, ficamos impossibilitados, naquele momento em campo, de registrarmos alguma música utilizando este tambor. O que nos ficou foi a possibilidade de um estudo sobre ele no futuro, de modo que possamos mapear suas sonoridades e seu papel na socialidade musical Sateré Mawé. Ainda sobre o gambá, descrito na pesquisa de Bertolini (2016), podemos destacar o seguinte comentário:

> O "gambá" é feito com um tronco escavado, que tem uma das suas extremidades cobertas por couro de veado. Pedro me explica que o "gambá" consiste num instrumento utilizado em festas e comemorações. Inicialmente foi acionado em festejos que objetivavam uma maior interação com os "brancos". Na versão de Pedro o "gambá", não "tem muito ritmo", ao contrário das

---

[12] *AIUÊÇAIKÃ-RAP*, quer dizer remo pequeno. Mastro sagrado para etnia Sateré Mawé, que tem importância mítica, histórica, social e mágica, onde estão escavados as leis ancestrais que regem a vida na aldeia. Cf. PEREIRA, Nunes. **Ensaio de etnologia amazônica sobre uma peça etnográfica dos Maué.** Belém: Cadernos Terra Imatura. 1940.

> observações realizadas por Ranciaro, em Barreirinha, que lhe atribuem uma cadencia ligeira. Além disto, o "gambá" não é utilizado nas cerimônias e nos rituais Sateré-Mawé. Mediante estes múltiplos significados pode-se supor que se trata de um instrumento e, ao mesmo tempo, de uma música regional apropriada pelos indígenas, em diferentes momentos, com propósito de entretenimento e interação. (BERTOLINI, 2016, pp. 162-163)

Embora a autora apresente uma suposição acerca de uma apropriação dos Sateré Mawé do tambor gambá e afirme que o mesmo não é utilizado em cerimônias e rituais, temos informações datadas de 2015, antes do campo de nossa pesquisa, da utilização desse tambor em momentos musicais diversos, que nos fizeram num primeiro momento entender que a dinâmica histórica e musical do uso do gambá pelos Sateré Mawé só pode ser afirmada em uma pesquisa mais aprofundada.

A música ritual e suas transformações: canções contemporâneas, oralidade e religião.

Nossa estada em campo e a análise documental apontam para o que consideramos algumas influências e transformações na música Sateré Mawé, desde a a música ligada ao ritual, até a música ligada ao culto religioso, a música trazida pela memória da tradição oral (além daquela do ritual) e uma música que, sob todas essas modalidades, revelam-se como uma produção contemporânea.

Em campo, as músicas presenciadas, principalmente aquelas ligadas ao Ritual da Tucandeira, que são entoadas em grupo, estavam em diálogo com a memória individual de uma das figuras mais velhas da comunidade. "Nós cantava na aldeia", diz trecho da fala de Sr. Horácio, referindo-se a uma aldeia mais afastada da comunidade. Morador na comunidade Monte Salém, ele tem mais de 70 anos de idade e afirma ter feito mais de vinte vezes o ritual na companhia de muitos outros Sateré ao longo desses anos de experiência. Nesse sentido, ressalto que:

> Esse trabalho de memória nunca é puramente individual. A forma do relato, que especifica o ato de rememoração, "se ajusta imediatamente às condições coletivas de expressão [...] é um tecido memorial coletivo que vai alimentar o sentimento de identidade. (CAUDAU, 2014, p. 77)

Dessa forma, entendemos a música rememorada pelo Sr. Horácio quando fazia o Ritual da Tucandeira como parte desse tecido coletivo de representação simbólica, na

longa duração, formada por uma sucessão de rituais que inauguram essa etapa da *construção da pessoa* Sateré Mawé que chamamos comumente de "iniciação masculina", com músicas que ele declara ter aprendido dos mais velhos. A música do Ritual da Tucandeira nos apresentou uma estrutura que, dentro de nossas primeiras análises, aponta para uma música distinta das outras, tanto no aspecto sonoro, na construção melódica, na maneira de vocalizar e entoar a voz, assim como na *forma*[13], apresentando uma estrutura que se repetia diversas vezes. Adensaremos esses aspectos no Capítulo II.

Mauro (2015) propõe três componentes na "consolidação de uma comunidade Sateré Mawé em Manaus e região [...]: a construção de um barracão, a prática do artesanato e a realização do Ritual da Tucandeira". Partindo dessa afirmação e tendo conhecido os *lugares de música* dos Sateré, podemos entender que a música ocupa uma função de grande importância nesta sociedade.

Algumas músicas ligadas ao culto religioso da igreja protestante dialogam com um processo histórico marcado por missões, que desde muito tempo as utilizam como modo de catequização e que se fazem presentes como intervenção em diversas manifestações da Amazônia, conforme comenta Líliam Barros (2009):

> Em 1694, foram confiadas aos carmelitas as missões do Rio Negro pelo decreto do rei (Knobloch, 1989, Reis, 1964, Leite, 1943a), tendo realizado, estes missionários grandes empreendimentos missionários que seriam, posteriormente, utilizados por franciscanos, capuchinhos e salesianos. Diferentemente do que acontecia em Belém, os ensinamentos musicais ministrados pelos carmelitas no Rio Negro eram dirigidos para a missão indígena. (BARROS, 2006, p. 61)

Como dado histórico, sabemos que a relação de contato dos missionários estabelecida com as comunidades indígenas não é recente, e a música aparece como um instrumento de aproximação e catequização. Em muitos casos, é possível perceber e detectar, nas cadências harmônicas, na construção melódica e nas sonoridades como um todo, presentes em certas música Sateré contemporâneas e mesmo em alguma mais antigas, a influência de músicas proferidas pela igreja ou presentes no repertório de cultos protestantes em que nos debruçaremos mais detalhadamente no Capítulo II.

---

[13] Nos referimos à chamada "forma musical", que se define pela construção sonora entendida como um todo formado por seções, por movimentos sonoros que se repetem e lhe dão sentido. Também se refere à duração total da música e seus "movimentos", e ao sentido dessa duração, mesmo que a música não tenha um fim predeterminado.

Sendo uma música produzida como manifestação contemporânea, as canções de André Sateré, carregam uma interpretação particular de seu tempo e se relaciona com os outros tempos,:

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (...) O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de não "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, pp. 63-72).

Esse sentido contemporâneo podemos perceber na narrativa de suas letras, que mergulham nas "trevas do presente", como escreve Agamben. Ele vê a obscuridade de seu tempo, mas mergulha na afirmação de quem é, quando canta "*Sou índio na cidade / sou no interior / eu levo minha cultura aonde quer que vou / Eu não quero saber o que falam de mim / Eu tomo Tarubá / eu fumo Tawari / Satere Sese"* (ANDRÉ, 2017. Manaus-Amazonas).

A música de André carrega - nesse jogo do tempo - transformações diversas, caracterizadas notadamente por uma "tonalização" e um "temperamento" da melodia, com possíveis apropriações de cantos religiosos e mesmo daquilo que podemos chamar de *a canção popular amazônica.* Com toda essa carga, projeta suas letras e suas vocalizações em um tom cosmopolítico, através do qual dialoga com a contemporaneidade, com os "outros" e com seus *parentes*.

CAPÍTULO II

Aspectos da memória musical Waikiru

Em nosso trabalho de campo, a escolha do repertório a ser transcrito ou analisado teve relação com um recorte do universo sonoro presente na trajetória de André. Esse recorte estabelece uma posição em campo, que leva em consideração as escolhas de nosso interlocutor como parte atuante da pesquisa, na possibilidade de estabelecermos uma escrita "dialógica e polifônica", na proposta de uma "negociação construtiva" entre os sujeitos da pesquisa (CLIFFORD, 2002), conforme propomos no nosso caminho etnográfico. Reconhecendo no modo de fazer, identificar e se expressar dos Sateré Mawé, uma forma do olhar de dentro (do Sateré) para fora ("brancos", conforme sua própria designação, ou "não indígenas"). O direcionamento neste sentido traz à tona a possibilidade de uma antropologia reversa ou, no mínimo de um olhar que nos coloca como sujeitos e destinatários de uma "mensagem". Talvez possamos nos remeter aqui ao título do livro de Anthony Seeger, "Por que cantam os Kisêdjê", para pensarmos *para quem canta André Sateré Mawé*.

As músicas que catalogamos são provenientes de uma tradição oral, com exceção das composições de André e Nandia compartilhadas conosco, muito embora tragam resíduos da tradição. Por música de tradição oral, utilizamos essa elucidação:

> [...] a expressão tem sido usada para se referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado (TRAVASSOS, 2007, p. 132.)

Como se pode ver, segundo essa definição, a música de André não se encaixa em nenhuma das duas categorias, pois se não é música de tradição oral, também não tem um teor comercial ou profissional.

Por outro lado, Travassos nos faz compreender o papel da música de tradição oral na narrativa da história, a partir de sua análise de grupos de dança de jongo e caxambu, em entrevistas e conversas com integrantes dos grupos de jongo do Quilombo de São José da Serra (Valença, RJ) e Pinheiral (RJ), principalmente (TRAVASSOS, 2007). Ali ela descreve a formação da roda, os "pontos" como cantos, o início do soar dos tambores, a dança, as muitas "maneiras de articular os elementos da tradição e de elaborar a identidade de jongueiro". A partir das danças e desse universo performático,

vão aparecendo referências ao período de escravidão, que são representadas e remoradas no presente. Essas danças disparam uma rede de relações com os movimentos sociais, iniciativas de órgãos governamentais, políticas de patrimônio cultural que atuam consagrando o jongo como cultura afro-brasileira tradicional e patrimônio cultural nacional.

"O que o jongo foi para a população escrava que viveu nas fazendas do vale cafeeiro não pode ser deduzido o que ele é hoje"; no entanto, sua manifestação conta muito sobre as transformações dessa própria história, ou quais são os sentidos conferidos à permanência dessas manifestações, como a "solidez de laços comunitários". (TRAVASSOS, 2007)

Essa rede ampla apresentada por Travassos nos leva a refletir sobre as redes que observamos em campo. Ao falarmos da música do ritual presente na comunidade é indissociável o entendimento de onde ela se situa enquanto representação do passado, no presente.

Música do Ritual da Tucandeira

A primeira música sobre a qual refletiremos é cantada durante o ritual denominado "Ritual da Tucandeira", tradição na comunidade Sateré Mawé. Como já mencionamos, Tucandeira é o nome dado à especie de formiga *Paraponera clavata sp*, cuja ferroada forte chega a provocar, além da dor, sintomas como náuseas e vômitos. O ritual marca a posição masculina como guerreiro membro do grupo, onde os membros realizam diversas vezes durante a vida e marca uma importante etapa da construção da pessoa Sateré Mawé. Quando se trata do primeiro ritual na vida do menino, ele também tem o sentido de deixá-lo apto para o casamento. No entanto, o mesmo ritual continua a acontecer durante a vida do homem. Eles contam 20 vezes, no mínimo, necessárias para o cumprimento do ciclo completo do ritual.

É na descrição de Nunes Pereira (1948) que podemos ter uma descrição geral sobre esse ritual e sua importância social na cultura Sateré Mawé, embora Barbosa Rodrigues tenha feito uma das primeiras descrições do ritual, no ano de 1882.

Segundo Nunes Pereira (1948, p. 56), "um dos seus mais preciosos aspectos é o do canto, da exortação lírica para o trabalho, para a guerra, para o amor. Alguns dos motivos que colhemos são de impressionante lirismo". Essa fala de Nunes aponta inicialmente para aspectos musicais que vemos negligenciados em diversos trabalhos

que tratam do mundo mítico Sateré Mawé, excluindo os aspectos poéticos de seus "textos" cantados. Em seu primeiro parágrafo sobr *a Festa*, Nunes (1948, p. 56) evoca como primeiro precioso aspecto dessa manifestação, o canto. Embora não possamos afirmar categoricamente como cada um desses aspectos - o trabalho, a guerra, o amor e o canto - foram sofrendo as mudanças impostas pelo histórico de contato, para nós, em campo, e com ajuda de trabalhos detalhados desse fazer entre os Sateré, ficam evidentes as mudanças. Mudanças mencionadas pelos próprios Sateré, como a relação apaziguadora entre os indígenas na solução de problemas, antes marcada pela guerra, e no campo do trabalho, as transformações impostas pela chegada de técnicas de cultivo e máquinas para ajudar na colheita, por exemplo.

No detalhado trabalho de José Andrade (2012), intitulado *Indigenização da cidade: Etnografia do circuito sateré-mawé em Manaus – AM e arredores*, ao nos colocarmos no universo do ritual, visualizado em seu campo de pesquisa, são apresentadas as diversos aspectos para além daquele da "marca do menino como guerreiro".

Em primeiro lugar, o ritual embala em sua rede uma diversidade de participantes não Sateré (pesquisadores, turistas, jornalistas, estudantes), e as relações de trabalho que envolvem a organização do ritual é minusciosa e diversas funções e responsabilidades são delegadas pelo coletivo. Para fora do âmbito da aldeia, existe a necessidade de busca de apoio de órgãos governamentais, colaboradores, e o sentido do ritual que passa a ser somado às necessidades da comunidade que está em meio urbano, que durante o evento aproveitam para arrecadar recursos para melhoria de suas condições de existência, seja na compra de mantimentos, na reforma do barracão ou construção de novas casas.

Se antes as relações de trabalho mencionadas por Nunes Pereira (1942) revelavam ciclos agrícolas e a preparação do ritual ligada a plantas, animais e outros entes, agora essas relações de trabalho se aplicam a necessidades da etnia em meio urbano e em aldeia. Essa transformação dos fins do ritual também se dá na concepção de "guerreiro" (cujo corpo está sendo modelado pelas formigas tocandeiras e por todos os outros ingredientes do ritual, inclusive a música), pois agora o guerreiro não é mais aquele que guerreia belicamente com uma etnia inimiga (lembrando das guerras inter-étnicas), mas sim aquele que luta por direitos à terra, à educação, ao seu modo de vida, aquele que luta e negocia com a sociedade não indígena. O ritual passa a configurar como um resgate da tradição e da cultura, como mencionada pelos próprios Sateré

Mawé, mas ao mesmo tempo atualiza-se em novos ideias de luta inclusive a de salvaguarda das tradições, mas não só. E o canto, a música do ritual?

Em nosso percurso em campo e nos encontros as pessoas Sateré, a música do ritual é mencionada como “de muito tempo atrás”, “de ancestrais”, “música antiga”. Sabemos que os processos que envolvem o artesanato e a preparação de comidas, por exemplo, presentes em outros trabalhos, são também mencionados nesse mesmo sentido. Mas o que guarda essa música, que para eles é diferente das outras, essa ancestralidade? Essa música que, segundo um de nossos colaboradores de mais de 70 anos, dá saudade? Buscaremos essas pistas na análise de um canto do ritual, sua relação com outras músicas do repertório.

Música Ritual da Tucandeira

Tradição oral por André Saterré

♩=67

Mo - ki' u we-ri we ri Y-we-re te-ra - ni Mug-ki -te-e koi-ti wy Mo-ki'u we ri we ri Y-we

4

re te - ra - ni Mug-ki - te - e-koi-ti-wy Mo - ki'u we-ri we-ri Y-we-re te - ra - ni Mug-ki

6

te - e-koi-ti-wi Mo - ki'u we-ri we-ri Y-we - re te - ra - ni Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we

8

re te - ra - ni Mug-ki - te - e-koi-ti-wy Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we-re te - ra - ni Mug-ki

10 ♩=71

te - e koi - ti - wy Mo - ki'uwe - ri we - ri Y - we - re te - ra - ni

12

Mug-ki te - e koi-ti-wy Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we-re te - ra - ni Mug-ki

14

te - e koi-ti-wi Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we - re te - ra - ni Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we

16

re te - ra - ni Mug-ki te - e koi-ti-wy Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we-re te - ra - ni Mug-ki

18 ♩=78

te - e koi-ti-wi Mo - ki'uwe - ri we-ri Y-we - re te-ra - ni i -

Partitura 3: Transcrição da música do Ritual da Tucandeira pela pesquisadora.

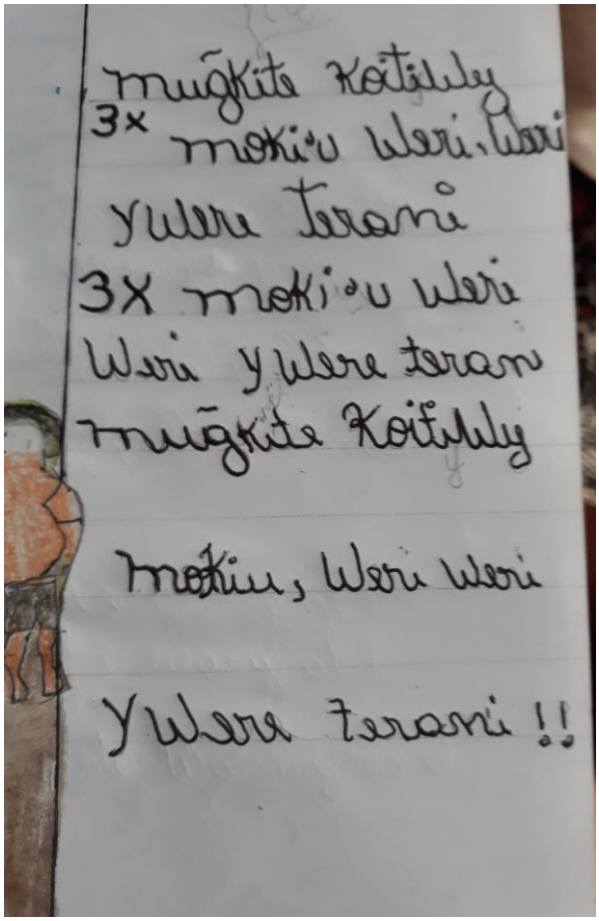


Imagem 10: Manuscrito da música do Ritual da Tucandeira da professora Jeane.
Fonte: Foto da pesquisadora.

A música transcrita em partitura foi gravada durante o trabalho de campo realizado na comunidade Waikiru Tarumã, em Janeiro de 2017, cantada por André para a pesquisa. Trata-se de uma música de tradição oral, lembrada por membros da comunidade e entoadas pelos "cantores da tucandeira". Os próprios membros da comunidade, apontam como uma habilidade ou talento o ato de cantar o ritual da tucandeira, como vimos. Destacamos, para fins de discussão, que nossa transcrição e análise, apontam para características diferentes daquelas das demais músicas ouvidas em campo.

André cantava marcando o tempo com os pés, sem acompanhamento de nenhum "instrumento musical". Seus instrumentos eram a voz e os pés. Observando sua performance do ponto de vista métrico, consideramos o andamento da música, assinalando a marcação da *semínima* em 67 bpm, como se pode ver na partitura. Conforme André cantava, esse tempo acelerava.

Nesse âmbito do andamento, que acelera gradativamente, é importante comentar que flutuações de velocidade estão presentes em outras culturas musicais

indígenas, e que o correto seria, já que marcamos na partitura o andamento inicial (em 67 bpm), marcarmos também os intermediários e o final, pelo menos. Assim, estaríamos usando os recursos da notação musical ocidental de modo coerente com a realidade da música indígena, ao menos desta. Desse modo, então, pudemos determinar que embora o canto do ritual comece 67 bpm, ele acelera até 71 bpm na metade da música e culmina em 74bpm no final. Vemos aqui quão problemática é a transcrição musical em se tratando dessas particularidades a serem "traduzidas".

As notas (frequências) que compõem a melodia nos levam a considerar que estamos em um campo modal, uma escala pentatônica (escala de cinco notas encontrada na música diversos povos, como em certas músicas chinesas, indonesianas, africanas e ameríndias[14]. Neste caso, a pentatônica pode ser descrita, em termos da tradição ocidental, como sendo no tom de Si bemol menor.

Nesse âmbito, as frequências aproximadas que compõem (do grave para o agudo), seriam as seguintes:

Bb – Si bemol (Tônica),

Db – Ré Bemol (Terça menor),

Eb – Mi Bemol (Quarta Justa),

F- Fá (Quinta Justa) e

Ab – Lá Bemol (Sétima menor).

Cantada em dezenove compassos de quatro tempos (segundo nossa opção de transcrição), o canto sempre inicia as frases com uma anacruse, isto é um som suspensivo que antecipa a entrada no ritmo e que parece fazer ligar o fim de um ciclo sonoro com o seguinte (ou com o anterior, se pensarmos reversivamente). Isto é, as frases musicais não se iniciam no primeiro tempo do compasso, dando a sensação de deslocamento, embora não sejam propriamente *síncopas.* As semicolcheias (sequências rápidas de sons) presentes durante praticamente toda a música nos dão a sensação do ritmo, do movimento, e fazem um diálogo com o movimento do pulsar, expresso no corpo pelas pisadas, a marcação compassada da dança presente na música.

Não encontramos nenhum registro de uma música do Ritual da Tucandeira que tivesse o acompanhamento de instrumento harmônico. Parece ser, portanto, uma música vocal, embora possa ter tido outrora acompanhamento de marcação com chocalho de canela (de pequi ou outro tipo de guizo) o Inhãa-bé, presente em uma letra de André e

[14] Cf. Wisnik, 1989.

nos relatos de Hamaw (apud. BERTOLINI, 2016), onde é descrito como aquele instrumento usado na perna do menino para dar o compasso. A respeito desse chocalho de canela, falaremos mais no Capítulo III. No contexto desta pesquisa nossa catalogação do canto do Ritual da Tucandeira se deu fora do contexto do ritual - a música foi cantada para nós com o intuito de registrá-la para fins da pesquisa. Foi cantada por André, que também canta a música no contexto do ritual na sua comunidade, *Waikiru* Tarumã. Portanto, é certo que aí haja alguma perda de informação musical, gestual e ritual.

Sabemos que os instrumentos que aparecem, além da voz, são instrumentos de percussão, como maracás (aos quais faremos referência a partir da música de André, no Capítulo III).

Sobre a música modal, categoria em que a música deste ritual poderia talvez estar inserida, Wisnik (1948) diz:

> [...] a música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas de pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais (WISNIK, 1989, p. 36)

É nesse "tempo virtual" sonoro, que talvez vejamos, através do som, a relação com o passado - são as instâncias do tempo: passado e presente que estabelecem os laços de afirmação da tradição e identidade.

Sobre a letra da música do Ritual

Trabalhamos com a tradução da letra com ajuda de André Sateré. A "música do ritual não pode ser traduzida" dizia mãe de André, entretanto, em outro contexto. Voltaremos a essa questão mais adiante. Por hora, vamos dar a palavra ao André:

No que tange a essa música do ritual, segundo André, ela "fala de um animal que ajudava os outros como se fosse uma pessoa - e ele deixou muita saudade." Essa é a exegese[15] da letra que transcrevemos na partitura, segundo André. No sentido de apurarmos nossa interpretação e de identificarmos determinadas expressões contidas no canto, nos debruçamos sobre dois estudos da linguística Sateré Mawé, o de Silva

[15] Exegese é a explicação interpretativa de um texto ou de outra sequência narrativa.

(2010), “Estudo morfossintático da língua Sateré Mawé”, e o de Maria Ribeiro (2010), “Dicionário Sateré Mawé/ Português”.

Vejamos uma primeira análise:

Moki’u (Moki= ontem à noite) (Mokiu = ingá)
weri (peixe miúdo) weri (peixe miúdo)
Y were terani (?)
Mugkite (mogki’ite / adv. = amanhã)
koitiwy (koiti’i = hoje)

Ao que parece, a chave para sabermos o que o animal evocado no canto “peixe miúdo” faz nas locuções adverbiais de tempo (no hoje e no amanhã), podem estar na interpretação de André com a ideia de “saudade”, visto que na frase *Ywere terani*, não encontramos uma tradução completa. Mas conseguimos uma pista quanto à palavra *terani*:

> As raízes verbais -teran ‘querer’ e -kuap ‘poder’ anexadas a outros verbos constituem predicados complexos e apresentam as seguintes propriedades: i) são sufixadas imediatamente após o verbo principal; ii) os dois verbos da construção requerem o mesmo sujeito, e a seleção de marcadores de pessoa é determinada pelo verbo principal. São exemplos: it ahewiri teran’i (eu não quero andar). (SILVA, 2010, p. 141)

A palavra *terani* se trata de um verbo (querer) que ligaria os nomes e os tempos que o canto evoca. A informação faz sentido. O animal de que André nos fala é o peixe miúdo, o tempo que evoca saudade pode estar na relação ontem/amanhã (*moki/moki’u*). O verbo ‘ajudar’ não aparece no texto, no entanto o sentido dado às palavras é o que está na interpretação de André. Como já foi dito, textos poéticos ameríndios fazem uso constante de metáforas e nem sempre o entendimento deve ser literal.

Segundo Márcio da Silva, um dos nossos colaboradores e residente da comunidade Monte Salém, “as letras, no passado, falavam sobre violência também, há muitos anos atrás (informação verbal)”. Durante nossa estada em campo, algumas vezes indagando sobre as letras do Ritual da Tucandeira, ouvíamos que eram difíceis de se traduzir porque os mais velhos que cantavam. Essa afirmação de Márcio (possivelmente se referindo à dificuldade de se distinguir a pronúncia dos velhos), somada à afirmação da mãe do André de que “música do ritual não pode ser traduzida”,

nos leva a duas questões importantes: a precariedade de qualquer tradução e o fato de que certos "textos" musicais estão em uma linguagem de difícil acesso, carregadas de metáforas e "palavras torcidas" (CESARINO, 2003).

Comentando as dificuldades na tradução de letras de rituais Kaiowá, denominados *jeroky* pela pesquisadora Deise Montardo (2009), quando diz o seguinte sobre as letras:

> [...] [eu] trabalho com a tradução que obtive dos informantes nativos e complemento com comentários oriundos de exegeses e consultas a dicionários. [...] dificulta a tradução o fato de, nas letras de música o vocabulário empregado ser de uso exclusivo do ritual e, segundo os informantes, oriundo da língua dos antigos. (p. 77.)

Nesse sentido, compreendemos a "dificuldade" mencionada pela autora, principalmente no que se refere à música ligada ao ritual. Buscamos mais informações sobre as letras das músicas presentes no Ritual da Tucandeira e encontramos o seguinte:

> Através da música da Tucandeira o cantor ele vai falar pra nós, depois que todo mundo mete a mão, depois que todo mundo gritou, todo mundo chorou, passou todo aquela agonia ele vai cantar pra nós pedindo através da música o que nós devemos fazer e o que nós não devemos fazer. (MENEZES, 2012.)

Há na fala acima um sentido de exortação e de aconselhamento na letra da música do ritual interpretada por Menezes, que o rapaz em iniciação deverá escutar e seguir, segundo a tradição.

Na comunidade Monte Salém, local de nascimento de André, nosso colaborador Márcio nos relata sobre as possíveis mudanças da música do ritual; "inclusive agora o irmão Moisés, queria que nós inventasse [*sic*] o ritmo desse ritual, mas pra música evangélica, o pensamento dele". Márcio se referia a um pastor da igreja evangélica, amigo da comunidade, que sugeriu que as letras do ritual, cujas características evocam a dor, a memória, os elementos naturais, sejam mudadas para letras que remetem ao culto e à adoração cristãos. Entendemos que esse trabalho de registro desses cantos é urgente para salvaguardar os traços da tradição oral que se perpetua de geração em geração, e nos fazem crer que é uma ligação histórica forte com a memória do povo Sateré e um dos resquícios simbólicos muito marcantes que continuaram vivos, vencendo o tempo ainda hoje.

Embora nossos objetivos de pesquisa não sejam aprofundar as transformações das letras ocorridas hoje para o processo de adoração cristã, que não se trata de um

processo exclusivo de nosso tempo, a música analisada na parte seguinte do trabalho dá pistas do amplo quadro de histórico das missões religiosas e sua relação com a música Sateré Mawé. Então, nesse sentido, vamos alinhavando gradativamente algumas questões concernentes.

Ainda sobre a complexa rede envolvida no ritual, podemos compreendê-la a partir do depoimento presente no trabalho de Bertolini (2016):

> Algumas informações que é repassado dentro da canção na língua Sateré-Mawé, o que ele pretende ser, ele não pode desistir se for a primeira vez dele, a segunda vez ele, ele tem que pensar que daqui pra frente ele está entrando em uma sociedade que vai respeitar ele dentro da nação Sateré e que ele vai adquirir conhecimentos pra saber conduzir também uma família, valorizar aquele momento, aquela dor, mas com muito respeito, sem se alcoolizar, se portar de uma forma que ele mais tarde diga 'eu passei por isso, e hoje eu respeito e tenho maior orgulho de ser Sateré com essa vacina do ritual da Tucandeira'. Então tudo isso a canção do ritual da Tucandeira reflete e ai é uma aprendizagem né, é como se tu fosse entrar na escola e ai completar o teu ensino fundamental o teu ensino médio, porque nunca mais tu vai esquecer, por isso que são etapas, são 20 vezes, nessas 20 vezes que ele faz e termina o processo, ele está como se fosse preparado pra enfrentar a vida dentro daquela sociedade, e isso é muito importante. Eu penso que em qualquer momento uma canção, ela bem cantada, ela traz muita coisa, então ela dá essa força. Ai uns aprendem mesmo, alguns saem cantando o refrão, porque com a convivência do ritual duramente esses dias, esse tempo, esses meses, fica na nossa memoria, na memoria do rapaz, do menino, então a canção do ritual ela é importante porque ela fortalece o menino, o rapaz que está passando pra fase adulta. (Pedro Hamaw, 2015 apud BERTOLINI, 2016, p. 147.)

A partir desse depoimento podemos dizer que a música do ritual é considerada como uma "vacina" que fará com que o menino, ao passar pelo ritual de forma "respeitosa", não desistindo por causa da dor, seja introduzido na sociedade Sateré Mawé fortalecido e, por isso, respeitado. Segundo Hamaw, é pela música que esse conhecimento é passado, identificando na língua Sateré Mawé o fio condutor que liga os ensinamentos passados na música para o novo "adulto" que entra em outra esfera da sociedade Sateré Mawé.

Com isso, é importante frisarmos que o lugar que a música do Ritual da Tucandeira ocupa na "rede musical" Sateré Mawé, liga-se à esfera da memória, esse poder dirigente da fala da música, que conecta passado, presente e futuro em sua concepção rítmica e melódica e na construção de uma temporalidade abrangente e totalizadora.

Canto Jesus tut, tut, tut

Partindo da memória da música cantada no Ritual da Tucandeira, vamos traçar a análise das canções entoadas por Dona Nandia. A primeira delas, *Jesus tut tut tut*, é uma música considerada como uma memória da família, transmitida de geração em geração. Antes de "cantar" a música D. Nandia nos "contou" a música, e por isso vamos seguir esse relato, essa rede que enreda a canção.

Nandia nos diz que aprendeu a música com a mãe, e que a mãe aprendeu com sua mãe, e possui relação com o contato da igreja com a etnia. Achamos que esse depoimento demonstra como essa ligação da etnia com a igreja se faz presente nas narrativas cantadas, delimita os espaços que vão ocupando e as transformações pelas quais elas vão passando.

> Ellen, quando Deus ele falou assim pra mim, assim, sabe, pelo uma irmã, o espírito santo de Deus usou aquela irmã. Falou pra mim que se eu não me arrependesse Deus ia tirar a pessoa que eu mais amo da minha vida, de mim, né? Mas eu nunca sei quem era, não sabia quem era. Será que é meu pai? Ou minha mãe? Realmente primeiro foi minha mãe mesmo. Mas mesmo assim eu já não ia na igreja, nunca quis. Me convidavam, mas eu não ia. A minha filha essa que morreu, essa que Deus levou, ela era evangélica também, era bem evangélica e ela sempre me convidava pra igreja, e eu nunca quis acompanhar ela. Aí um dia a irmã foi usada, olha vou dizer uma coisa pra senhora. "- Tenho um recado pra ti de deus", ela disse. "- Se você não se arrepender, Deus vai levar uma pessoa que você ama. E foi assim. Eu não dei crédito mesmo sabe? E quando foi um dia Deus levou minha filha mesmo, aí eu fui ver realmente que ele tava querendo dizer, e levou. E a partir dessa data que eu fui me corrigir, e ainda eu não tava certa. Deus ia levando essa outra, ela ficou muito doente [...] eu tava no erro e quem pagava era meus filhos. (informação pessoal)[16]

No trecho acima, como se pôde perceber, Nandia fala sobre sua conversão à religião evangélica, e a partir dessa fala abrimos a reflexão da presença das diversas designações religiosas que durante o processo histórico estabeleceram relações com a comunidade indígena. E por isso, foram exercendo influência direta em sues modos de ser e de expressão, com sérias implicações nas músicas que estamos nos propondo a mapear.

Sabemos que a presença das missões religiosas, principalmente católica, foi um instrumento de dominação no processo histórico de colonização em nosso país. Já mencionamos na parte introdutória desse trabalho, que no ano de 1694 missões carmelitas ligadas ao ensino musical foram direcionadas exclusivamente para as

[16] Depoimento proferido poa Nandia Sateré Mawé durante o trabalho de campo em Manaus, em 25 de outubro de 2017.

missões indígenas. Temos então um dado específico da relação da música como instrumento de colonização da população indígena já de muitos anos atrás.

Considerando esse longo processo de contato, atualmente vemos a crescente presença do protestantismo dentro das comunidades indígenas. Segundo o historiador Ubirajara Filho (2006), que tem tese de doutorado sobre a presença de denominações protestantes em territórios indígenas, principalmente da Igreja Adventista do Sétimo Dia, revela que as mesmas "mantêm contato com populações indígenas desde o século XIX na América do Sul, mas é especialmente no século XX que esse movimento se acentua." (FILHO, 2006. p. 13.). As documentações analisadas pelo historiador colocam como ponto de partida uma missão organizada no Peru pelo pastor Fernando Stahl, na década de 1910, entre os Aymara e Quéchua dos Andes. Lá se iniciou um processo de oferecimento de aulas e consequentemente a realização de cultos e batismos, encorajando outros índios ao ritual "com promessas de escolas adicionais". Isso gerou um movimento crescente que, segundo o historiador, passaria a ser um modelo de projeto "expansionista e civilizatório" para a América do Sul.

No ano de 1911 uma missão é organizada para o Monte Roraima, no Norte do Brasil, que posteriormente iria abrir portas para outras missões, como é o caso das missões entre grupos indígenas do Araguaia, Centro-Oeste do Brasil.

Dentro do material analisado por Prestes Filho (2006), ele cita que há um número expressivos de relatos "em torno da obra com lanchas adventistas no Amazonas", tendo como pioneiro desse trabalho o pastor Leo B. Halliwell que descreveu vários contatos com a aldeia Sateré Mawé no ano de 1927.

> Em 1927 chegaram os primeiros missionários adventistas na região amazônica. O pastor estaduniense John Brown chegou a Belém com os colportores Hans Mayr, a esposa deste e André Gedrath. Naquela época o território denominacional era de responsabilidade da União Este Brasileira dos Adventistas do Sétimo Dia, entidade legal fundada em 1921, com sede no estado do rio de Janeiro. A união Este organizou a Missão Baixo-Amazonas é nomeado o pastor Leo Halliwell, que chegara dos EUA e fora residir primeiramente em Salvador, Bahia. Ele se transfere para Belém com a esposa Jessie e dois filhos. Em 1936 foi estabelecida a União Norte Brasileira (UNB) da IASD, com 235 membros batizados, duas missões, a missão Baixo-Amazonas e a Missão Costa Norte esta, com os estados do Ceará, Piauí e Maranhão. (PRESTES FILHO, 2006, pp. 17-18)

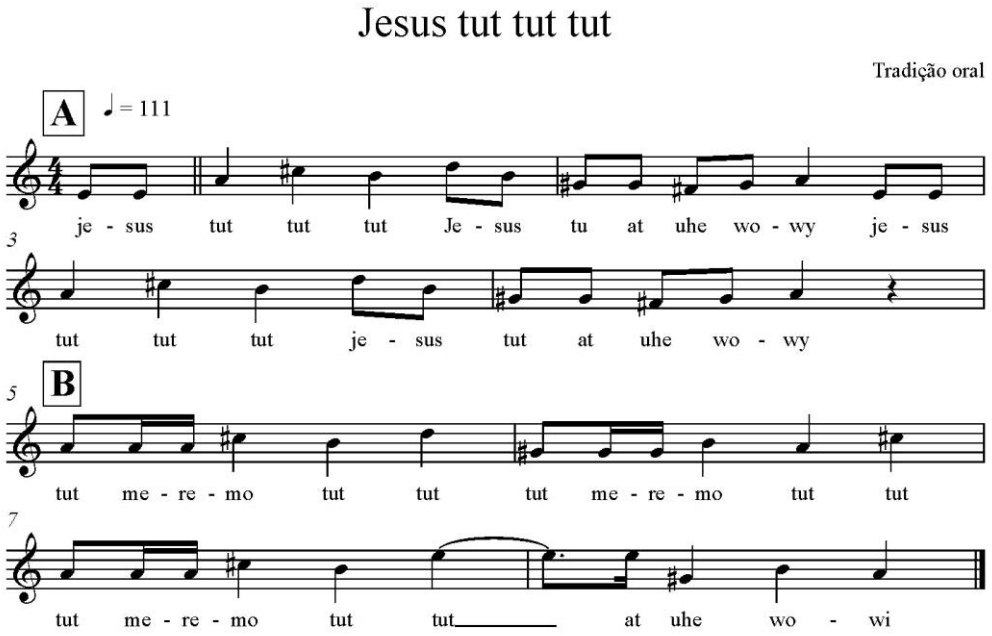
Assim como fica evidente esse amplo quadro de atores religiosos no contato com a etnia Sateré Mawé, é oportuno apontarmos para uma característica levantada por inúmeros pesquisadores, que é a intensa transformação e ressignificação que seus

modos de fazer vão provocando no percurso histórico. Esse movimento faz surgir uma rede dinâmica, seja em relação aos deslocamentos, alianças, negociações, e também a atividades como a música, o artesanato, a alimentação e também no tecido cosmológico, denominado outrora "mágico religioso".

Visualizamos a relação de nossos interlocutores com a religião, e essa característica fica evidente quando a mãe de André, em 2017, aderia à rede evangélica. No ano seguinte de nossa estada em campo, já na comunidade Waikiru, no ano de 2018, essa dinamicidade é atestada. A relação religiosa apontava para uma nova designação - eles agora (Comunidade *Waikiru*) referem-se a uma igreja indígena (foto) que, segundo André, "não tem bandeiras".

Imagem 11: Fachada da igreja indígena Waikiru Tarumã.
Fonte: Acervo de André Sateré.

A música *Jesus tut tut tut* foi cantada para nós por D. Nandia para fins de nossa pesquisa, e não teve acompanhamento de instrumentos musicais.



Partitura 4: Transcrição da música Jesus tut tut tut de tradição oral, pela pesquisadora.

A letra da música diz:

Jesus tut tut tut (Jesus vem, vem , vem)

Jesus tu at uhe (Jesus eu/me) wowy (buscar)

Tut meremo tut tut (Vem rápido, vem, vem)

Quem traduz a música é Jeane Maria Pereira da Silva, irmã de André. A maneira com que dispusemos a tradução obedece ao formato que Jeane nos apresentou. Ela é professora do Espaço Cultural Waikiru (localizada no bairro da Redenção em Manaus); foi professora por quatro anos como voluntária e, no ano de nosso encontro (2017) faria quatro anos que foi contratada pela SEMED (Secretaria Municipal de Educação) como professora indígena, totalizando oito anos ensinando na comunidade. Sua atuação pedagógica tem, na língua Sateré Mawé, uma ferramenta de propagação da cultura, salvaguarda e estímulo da mesma.

A música cantada na língua Sateré Mawé tem apenas a palavra “Jesus” que não está na língua Sateré, mas se trata de um nome próprio. A música escolhida por D.

Nandia, faz um pedido que “Jesus venha me buscar”, e que essa busca seja rápida, caracterizando a figura de um redentor e ilustra a fala emblemática de D. Nandia dizendoque estava em erro. A música também aparece no repertório utilizado na comunidade durante as aulas da língua Sateré. Considerada uma música de memória coletiva, podemos afirmar,a partir desse percurso e (re)conhecimento dessa presença histórica das missões, tanto católicas como evangélicas, que se trata de uma música que dialoga com esse contato e ressignifica as tradições

Jesus tut tut tut nos remete musicalmente a um universo distinto do ritual da Tocandeira, tanto na letra quanto em sua forma musical. Apresenta um caráter tonal, passeia por todas as notas da escala de Lá Maior. Podemos dizer que nos oito compassos deixa implícita uma ideia harmônica cadencial (I, IV, V, I), diferindo da esfera modal presente na música do ritual.

Na década de 1930, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1938) escreve em *Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*, sobre motivos musicais da etnia dos Paresi, apontando para uma classificação de motivos tonais enquadrados como produto da relação de contato com a tradição musical europeia[17]. Essa discussão sobre as possíveis origens dos motivos musicais das etnias não são para nós o cerne da discussão, e não pretendemos classificar essas músicas levando em consideração esse viés. Até porque, nem sempre características tonais denotam influências da música ocidental. Mas podemos dizer que tanto a música do ritual como a música *Jesus tut tut tut*, como produção viva na memória e no repertório atual Sateré Mawé, contribuem para a perpetuação e a existência da manifestação cultural desse povo.

A seguir vamos analisar a música de autoria de D. Nandia - *Myryhu*.

[17] Segundo informação verbal de SALLES, “essa pode ser uma conclusão precipitada, que dependeria de muita análise musical e histórica, e de informações muitas vezes inalcançáveis”. (Pedro Paulo Salles, orientador, em outubro de 2018).

Canto Myryhu

A música *Myryhu* é uma composição de D. Nandia e abre a reflexão sobre a figura feminina Sateré Mawé como compositora, que remonta à própria história da presença indígena no meio urbano, na cidade de Manaus, na década de 1960. Sobre a presença Sateré na zona urbana de Manaus, podemos citar:

> Grande parte do contingente Sateré Mawé que se encontra em Manaus é de irmãos, sobrinhos, filhos e netas da matriarca Tereza. Sua trajetória e a de sua família se misturam com a própria história da cidade, tendo este deslocamento ocorrido em várias lavas durante estas duas décadas, deslocamentos eminentemente femininos." (ANDRADE, 2012, p. 46.)

O trecho trata da contextualização histórica da presença Sateré Mawé no território urbano na cidade de Manaus, tendo na figura feminina uma marca de protagonismo nas lutas das comunidades Sateré Mawé em meio urbano. É nesse lugar que colocamos D. Nandia (mãe de André), e também Valda (esposa de André), neta da matriarca Tereza, mencionada no trabalho de Andrade (2012). Para além do protagonismo na busca por locais de moradia, o autor menciona a figura das mulheres Sateré Mawé em outras instâncias de atuação:

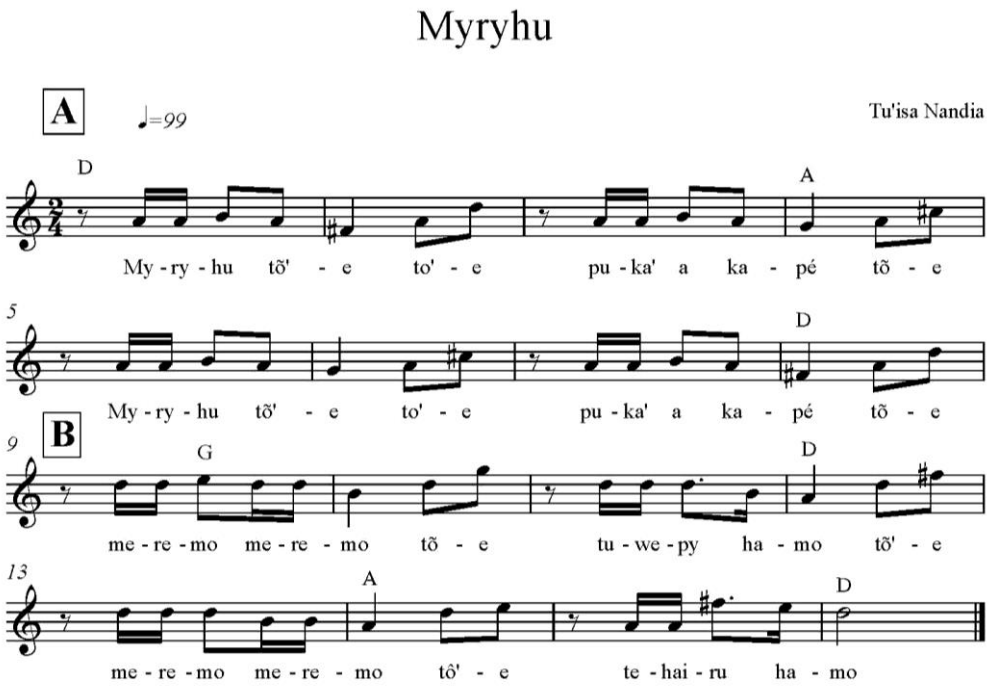
> Para além do protagonismo creditado às mulheres, como pioneiras dos processos de deslocamento a Manaus, foram elas, também, que estiveram à frente de conflitos pela permanência, busca e conquista dos espaços urbanos para moradia, bem como do processo de criação das comunidades Sateré-Mawé em Manaus e seus arredores. (ANDRADE, 2012, p. 47.)

Lembrando a dinâmica de deslocamentos presente no processo histórico da etnia Sateré na época de nossa visita à comunidade Monte Salém, no interior do Amazonas, Nandia era a *tui'sa* daquela comunidade. A organização das famílias e as tomadas de decisão no que diz respeito aos diversos assuntos da comunidade - plantio e colheita de frutos, a pesca, a decisão de ações para melhoria da comunidade e festividades, por exemplo - passam pela reunião de seus membros, e assim a *tui'sa* conduz para as decisões finais. Esse processo foi observado em campo em janeiro de 2017, onde identificamos um protagonismo da figura feminina, que também é mencionado como ponto importante da presença Sateré Mawé no meio urbano, que acumula novas dinâmicas e necessidades, exercendo influência nas questões comunitárias Sateré Mawé como um todo. Entre essas necessidades podemos citar novas configurações do trabalho, acesso à saúde, educação e o reconhecimento social no meio urbano.

As comunidades residentes em meio urbano da cidade de Manaus estão em contato direto com as demais comunidades do interior, estabelecendo mais um ponto da rede de relações da etnia. A figura feminina passa então a representar, a partir de lideranças como a *tui'sa* Nandia, uma forte figura de poder, aglutinando a questão do gênero e transformando o protagonismo feminino como característica do histórico Sateré Mawé.

Esse aspecto nos permite evidenciar a influência e importância da arte de Nandia ao percebemos que sua música serve às comunidades como instrumento acesso à memória, instrumento de aprendizado da língua nas escolas indígenas (como pudemos perceber nas comunidades Waikuri, Waikiru Tarumã, Y'apyrehit, Monte Salém e, mais recente, em uma nova comunidade iniciada na cidade de Maués).

Segundo informações de Nandia, no ano de 2006 foi criado o grupo Myryhy, no qual integrantes da comunidade participaram da gravação de uma coletânea com dezenove etnias indígenas, o CD Cantos Indígenas (2006), primeiro registro em que a música de Nandia aparece. A canção *Myryh*u, transcrita logo a seguir, foi gravada em dois momentos distintos em nosso campo; uma em janeiro de 2016 e outra em outubro de 2016. Na ocasiãodeste último, Nandia cantou a música acompanhada por seu filho André Sateré ao violão, cuja harmonia encontra-se escrita na própria Partitura 5.



Partitura 5: Transcrição da música *Myryhu*, composição de D. Nandia, pela pesquisadora.

Na segunda vez, em outubro de 2016, ouvimos a canção sem acompanhamento. Permanecendo no mesmo tom em ambas as vezes, sua entonação, mesmo sem o acompanhamento de instrumento harmônico (*a capella*), mostra a habilidade de Nandia como musicista na segurança do tempo, do ritmo, da linha melódica e a força da oralidade. Outra qualidade por nós mencionada presente na execução musical de Nandia Sateré é a "qualidade vocal nasal", que segundo Pucci (2016) aponta para uma característica marcante entre etnias indígenas e pouco estudada no aspecto musical:

> Em grande parte dos cantos indígenas, o timbre nasal será uma constante e uma característica interligada profundamente às línguas faladas não apenas no âmbito da Amazônia, mas em todo o país. Além das características inerentes às línguas, há casos de línguas tonais, em que o acento, em vários casos, determinado pela nasalidade da vogal, é um grande diferenciador das alturas das sílabas, o que influencia diretamente no canto, evidentemente. (PUCCI, 2016, p. 11)

Nesse sentido, podemos dizer que a projeção vocal nasal de Nandia Sateré, enquanto expressão de seu canto, remete comumente a uma voz "forte", "gorda", característica evidenciada entre os povos Pareci, Nambiquara, e na região amazônica

entre os Tukano e Desana, por exemplo. Segundo Pucci (2016, p. 27) esse traço marcante do cantar, “é característica das línguas indígenas, que se impregnou no português brasileiro, e consequentemente influenciou muitos cantares da cultura popular”.

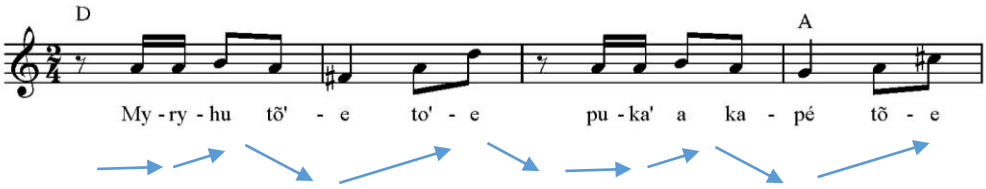
A música *Myryhu* apresenta um caráter tonal, tendo dezesseis compassos (de acordo com as escolhas métricas de nossa transcrição), foi cantada na tonalidade de Ré Maior, cuja escala é perpassada inteiramente pela melodia. Essa é uma música cantada tanto na comunidade Waikiru e Waikiru Tarumã quanto na comunidade Monte Salém, e também faz parte do repertório que acontece nas aulas das escolas das aldeias, como já mencionamos.

A letra da composição *Myryhu*, de Dona Nandia diz:

Myryhu tõ’e tõ’e (galega chegou)
Puka’a kapé tõ’e (mãe das matas chegou)
Meremo, meremo tõ’e tuwepy hamo tõ’e (de repente chegou pra cantar)
Meremo, meremo tehairu hamo (de repente chegou para dançar)

A canção evoca a figura animal *galega* (o pássaro rolinha) e a figura mística *mãe das matas*. A mãe das matas é uma figura presente na cosmovisão amazônica, e está personificada em sua narrativa. Essas figuras evocadas por Nandia chegam para um ato; esse ato é o ato de cantar.

Podemos identificar na música *Myryhu* os acordes utilizados, D (Ré), A (Lá) e G (Sol), ou seja, primeiro grau (I), quinto grau (V), e quarto grau (IV) na harmonia tradicional. A harmonia da música foi composta depois da melodia, por André, e, segundo ele, a harmonia “ia para esses acordes”, o que demostrou a familiaridade de André na construção do plano harmônico da música, seguindo as escalas propostas pela melodia de D. Nandia. A música com 16 compassos (número típico, aliás, de cantos tonais da tradição ocidental e principalmente da música popular), possui uma extensão de uma oitava da nota mais grave para mais aguda. O motivo musical nos leva para um movimento de ondulação melódica.



Partitura 6: Indicação de movimento da linha melódica da música *Myryhu*.

A música, que atua num momento de celebração, segundo Nandia, traz no balanço da melodia o movimento e a anunciação: “mãe das matas chegou, chegou para cantar”. A performance da *Myryhu* exibe elementos musicais tais como precisão do tempo, forma, entonação de D. Nandia, precisão vocal com alto grau de habilidade musical desenvolvida no próprio seio da comunidade Sateré, sem formação institucionalizada ou formal, dando a ouvir elementos como centro tonal, quadratura, para citar alguns símbolos característicos da música ocidental.

A composição de Nandia destaca elementos, símbolos culturais que a ligam com a memória de sua etnia, como a língua e a relação narrativa com o ambiente natural e seu desenvolvimento musical, o que nos permite colocar sua arte na esfera da junção entre o tradicional e o moderno:

> [...] a tradição, tal qual Gilberto Freyre, guarda um segredo de conciliação. Sua plasticidade permite sua sobrevivência em meio às transformações. Sua permanência possibilita mudanças históricas sem rupturas, já que ela, a tradição, pode se conciliar om valores modernos, resultado de uma nova experiência histórica e sócio-ecológica, em um novo arranjo societário. O segredo é preservar o passado, através de sua contínua atualização. (RIBEIRO, 2010, p. 71)

Essa esfera da tradição que sobrevive em meio às transformações, carregando o passado na sua “contínua atualização”, é o que aproxima a música de Nandia e de André, de que falaremos no Capítulo III.

Canto To'e papa

A música *To'e papa* estava entre as músicas cantadas por Nandia durante reunião no barracão central da comunidade Monte Salém, em janeiro de 2017. Lá anotamos a música e, em outro momento, já em Manaus, meses depois, conversamos com Nandia a respeito dela. Explicamos porque não esmiuçamos a análise da música naquele momento de primeiro campo. Nandia fala a língua Sateré, mas não possui a habilidade de escrevê-la (na ocasião de nossa estadia na comunidade Monte Salém, quem nos auxiliava na escrita das letras era Márcio, morador da comunidade). Conseguimos traduzir outras, mas esse "tempo" exigia de nossos interlocutores uma "pausa" de seus trabalhos cotidianos, que pela sensibilidade em campo foram percebidos e respeitados, sendo que, ainda assim, foram informações ricas e sufientes para uma análise, mesmo que ainda necessite de novos aprofundamentos.

O trabalho etnográfico que estava sendo realizado naquele momento exigia atenção quanto ao material compartilhado e quanto ao seu contexto. Naquele momento, as músicas foram cantadas e gravadas no tempo em que apareciam no cotidiano. Nossa percepção em campo apontava para a necessidade da participação nesse fluxo cotidiano, ou seja, a música como gesto intrínseco da vida daquela comunidade era mais um elemento importante e tão necessário quanto o ato da pesca, da caça, da alimentação, do deslocamento - contexto no qual era necessário mergulhar para compreendermos elementos daquela música.

Como falarmos da música sem levar em consideração os processos subjetivos característicos da produção musical? Nesse momento, as experiências de formação da própria pesquisadora são elementos de diálogo nas relações musicais estabelecidas nessas comunidades. Se na academia nos deparamos com a forma, a precisão do tempo, a escrita (partitura) da música, já em campo essa escrita se transforma em memória, o tempo associa-se ao sentimento, a música que não vai ao palco, mas ao ritual - todas essas experiências trocadas em campo apontam para a necessidade de um posicionamento sensível, no sentido da "autoetnografia" e da troca de experiências, que nos permita falar desses elementos tanto no universo técnico, mas também sensível do fazer artístico, neste caso, a música.

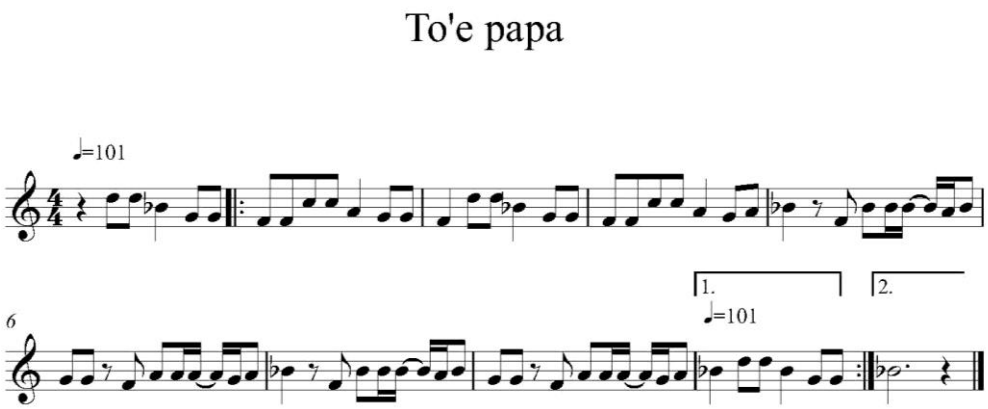
Encontramos nos estudos sobre práticas artísticas através da etnografia e auto-etnografia, já mencionado na parte introdutória desse trabalho, uma direção que nos permitia dar voz à análise desses elementos sensíveis da prática de campo. Fortin (2016), ao falar sobre os estudos em práticas de arte, aponta os dados de campo a

serviço dos processos cognitivos da pesquisa criativa, tanto os processos subjetivos como os objetivos conceituais, para isso:

> é necessário admitir que a racionalidade como o imaginário, o conceitual como o sensível, a razão como o sonho podem e devem ser objeto de uma preocupação concreta de informações. Os dados sobre estes diferentes processos podem ser recolhidos por meios, ao mesmo tempo, sensíveis e rigorosos. (FORTIN, 2016, p. 85.)

Estamos certos de que esses elementos, a cosmovisão, o imaginário, o sonho, o sensível, tão presentes na música sobre a qual nos debruçamos, como na exaltação da "mãe das matas", no "animal como pessoa" na música do ritual. São elementos que nos dão pistas conceituais para embarcarmos no que é a construção musical presente nesse recorte da memória de André Sateré Mawé.

Na música *To'e papa* (na figura abaixo), que é uma memória da tradição oral, Nandia Sateré diz: "*Menino, chegou a noite, vamos tomar banho"*. Então Nandia continua: *"Que a gente na aldeia é assim mesmo, eles brincam na bola / eles ficam brincando, aí ficam suado / Então as mães quando chega de tarde: -Olha, tá chegando a noite, bora tomar banho"*. (NANDIA, 2018)



Partitura 7: Transcrição da música *To'e papa* pela pesquisadora.

Esse é um chamado característico das narrativas da aldeia, assim conta Nandia, e assim pudemos encontrar durante nossa estada na comunidade Monte Salém, que conta com a presença de diversas crianças que têm as brincadeiras principalmente ligadas ao

ambiente “natural” (corridas, subidas em árvore, caminhada na mata, nadar, jogar bola), sua imersão.

O registro da música, ocorrido em 2017, nos leva a considerar que a melodia repousa em Si Bemol. E considerando este tom como centro tonal, temos nesta música todas notas da escala, com exceção do IV grau. A música de oito compassos apresenta para nós um visível contraste de direções melódicas, o que nos permite identificar dois momentos, duas partes, uma forma AB definida.

Assim como a música *Myryhu*, *To’e papa* tem um sentido tonal, que traz nos oito compassos a melodia do chamado. É uma música que não circula no mesmo lugar que a do ritual, mas, assim como *Myryhu* traz a relação com a mata e seus seres, *To’e papa* traz a relação com as águas do rio e sua eficácia na construção da pessoa Sateré.

CAPÍTULO III

Natureza, homem, música Sateré Mawé

No caminho musical que percorremos, na rede sonora e social que estabelecemos até aqui, os elementos da música ritual, da música autoral de Nandia e a canção de tradição oral, embora de tempos e lugares distintos, se unem pelos fluxos entre humanos e outros seres e elementos como plantas, animais, águas etc. Nesse sentido, a música que emerge no interior da comunidade Sateré Mawé traz uma característica narrativa, tendo como temática o modo de viver na região amazônica.

> [...] o caráter híbrido da cultura amazônica é o resultado da harmonia de valores existenciais com o meio ecológico. A conciliação equilibrada entre raças e culturas, assume um papel decisivo para a constituição da tradição e da identidade do homem amazônico (TOCANTINS, 1969: 12-22). O sentido da tradição, tal qual Gilberto Freyre, (FREYRE; 1996:45-75) assume um aspecto vivo, criador que anima o tempo presente. Há assim na Amazônia uma tradição com qualidades de permanência, que não é um passado ou uma tradição morta, mas uma força que se renova e continua. Daí porque o único meio dos homens se orientarem para o futuro é tomarem consciência do que foram no passado. (RIBEIRO, 2010, p. 107)

Essa constituição da tradição amazônica, que leva em seu cerne um sentido ecológico e as diversas dimensões existenciais que as alianças e outros fluxos relacionais entre o homem e outros entes (inclusive a biotecnologia associada ao processamento do guaraná e de outras plantas) e a operação – através da música – dessa relação fazem emergir nos cantos é o que nos leva a considerar três dimensões do tempo e três indagações existenciais presentes no nosso modo de ver a música produzida por André, são elas:

a) de onde eu vim - representando a música *Watyamã*;

b) o que eu sou - representando a música *Sateré Sese*;

c) o que eu quero - representando a música *Toma Café*.

Na análise que fizemos a seguir, optamos por nos aproximar do discurso e da narrativa das canções de autoria de André, reconhecendo, nesse aspecto, característica que consideramos importantes em sua produção.

De onde eu vim? (o canto Watyamã)

O canto *Watyamã* é de autoria de André Sateré, e faz parte do seu repertório de apresentações tanto na comunidade quanto fora dela, como é o caso da participação em feiras culturais com apoio governamental e eventos ligados à temática indígena. A música *Watyamã* aparece para nós como uma voz atuante sobre sua posição como indígena, uma narrativa de sua origem, de seu modo de vida, ao mesmo tempo em que assume um modo discursivo quase ufanista, como aquele presente em sambas enredo e na canção popular amazônica:

Para adentrarmos nesse universo embarcaremos na canção. Sua letra diz:

Com o som do Inhãa-bé
Faço minha festa tribal
Proclamando a minha origem
Tradição do meu ritual
Sari tecido de arumã, famoso sari, famoso sari
Ela fica presa ao ateamã, famoso ateamã, famoso ateamã
São bravas formigas, guerreiras da selva
Ela se consagra guerreira tupã
Ela se consagra guerreira tupã
Bebendo meu sapó, ó, ó ,ó
Também meu tarubá á, á, á
Comendo saúva e bebendo xibé
Minha fama é lagarta de fogo
O meu sangue é Sateré Mawé
Minha fama é lagarta de fogo
O meu sangue é Sateré Mawé

Na primeira parte da música André anuncia sua festa ao som do inhambé (instrumento de percussão) - é uma festa tribal para proclamar sua origem. Ele apresenta sua tradição através do ritual. Para situarmos a sonoridade trazida por André, retiramos um depoimento de Hamaw:

> Semente de Inhãa-bé, também conhecida como Castanha da Índia. É usado barbante e pode ser feito também com fio de tucum. O Inhãa-bé é um instrumento sagrado, ele é até exótico porque você só vai participar, o ferrante só vai meter a mão [na luva da tucandeira] se ele

> tiver o Inhãa-bé, mesmo que ele tenha buzina, colar, tudo isso preparado, pintado, mas ele só vai meter a mão se ele tiver o Inhãa-bé na perna, colocado, daí se sabe que ele vai dançar, que ele está pronto pra meter a mão. Agora quando ele tem buzina, mas aí ele não tem o Inhãa-bé, ele não vai meter a mão naquela hora, só que ele arranjar um e colocar. Ele que dá o ritmo na canção junto com o cantador nas musicas do ritual da Tucandeira. É o Inhãa-bé que dá o ritmo, é ele que dá o compasso. Ai quanto mais Inhãa-bé também mais bonito fica o compasso. É principalmente usado na perna do menino do curumim, mas também pode ser usado em bloco segurando com uma mão e batendo-o contra a palma da outra mão em ocasiões de apresentações dos grupos musicais, como o grupo Kuiá e o grupo Aycunã. A gente usa uma faca bem amolada pra cortar a semente e tirar uma massa que tem dentro da semente pra ela ficar oca. Ele [Inhãa-bé] é uma árvore que não cresce muito, é um arbusto, em qualquer canto tem, tem na cidade, tem na aldeia, é mais lá na área tradicional que tem, a gente planta esse arbusto pra fazer o instrumento". (Pedro Hamaw apud BERTOLINI: 2016, p.157)

O *inhãa-bé* então sonoriza junto ao Ritual da Tucandeira. Nele, as formigas ficam presas na luva (*ateamã*) feita de arumã (fibra), onde são colocadas as formigas, famosas por sua ferroada e adjetivadas por André como "bravas formigas guerreiras da selva". No ritual (Imagem 12), só passando pela dor das ferroadas das formigas o menino é considerado um guerreiro.

Imagem 12: Encenação do ritual na comunidade *Waikiru* Tarumã.
Fonte: Acervo Gedeon Santos

Nessa narrativa presente na letra da música de André, essa simbologia da luva com as formigas se revela no vocabulário da língua Sateré-Mawé: *"Sari tecido de arumã famoso sari, famoso sari". Sari* é a luva (Imagem 13) que é confeccionada com uma fibra chamada arumã:

> Arumã = póapoa (bw) (Ischnosiphon spp.), da família das matantáceas; uma espécie de cana de colmo liso e reto, oferece superfícies planas, flexíveis, que suportam o corte de talas milimétricas; o colmo da planta é descascado/raspado/ariado, pode ser tingido ou mantido na cor natural; também usado com casca, que lhe confere maior resistência e uma cor pardo clara laqueada. O arumã (ou guarimã) é utilizado pelos povos indígenas amazônicos, a partir do Maranhão, onde a planta (que tem várias espécies) cresce em regiões semi-alagadas. (ARTE BANIWA, 2018)

Imagem 13: Luvas do Ritual da Tucandeira.
Fonte: Arquivo do fotógrafo Carlos Navarro.

Na sequência da música, André apresenta quem fica presa às luvas (sari): *"ela fica presa ao watyamã, famoso watyamã, famoso watyamã".* As luvas então ficam presas ao Ateamã, que são as formigas tucandeiras, protagonistas ao lado dos meninos inciantes que, por elas, postos à prova.

Na sequência musical, a tucandeira "se consagra guerreira tupã", já no dicionário tupi-guarani, tupã *"significa trovão, é uma entidade da mitologia tupi-guarani. [...]. Tupã não era exatamente um deus, mas sim uma manifestação de um deus na forma do som do trovão".*

André não é apenas memória vocal do ritual, ele é ator do processo, ele prepara o ritual, ele proclama no presente sua tradição. Poderíamos dizer que a narrativa de André se aproxima da tradição como "valores que personalizam o país em suas manifestações de vida, tanto no aspecto material como no espiritual. Valores que podemos cultivar com o espírito moderno" (TOCANTIS, 1969:12. APUD RIBEIRO: 2010, p. 70).

Na parte seguinte da música, André diz: “Bebendo meu sapó”, o conhecido guaraná. A planta geralmente está presente na comunidade para o consumo em formato de barra, sendo ralada na língua de pirarucu (peixe) ou com colher mesmo. Depois, misturado com água natural, vira o sapó, servido na cuia. (Imagem 14).

Imagem 14: Processo de ralar sapó por Valda Sateré.
Fonte: Arquivo de vídeo da música *Çapó*, de composição da pesquisadora e do músico Kaneo Ramos.

Conhecidos como os filhos do guaraná, além do sapó que vemos na figura acima, na música André diz que está bebendo o “tarubá”, que é uma bebida fermentada feita da mandioca (a chicha) com teor alcoólico. Ele come saúva, que é uma espécie de formiga, geralmente servida no tacho de madeira acompanhada com farinha, e também come o chibé.

> O chibé e o caribé são o sustento da casa quando não há pão, carne ou açaí. O chibé é feito com dois ingredientes, água e farinha de mandioca. Na confecção, mistura-se a água com a farinha; depois a mistura é posta para descansar a fim de intumescer-se; o resultado é uma bebida ou pirão, de sabor levemente ácido. (...) O chibé pode ser chamado também de jacuba, não vai ao fogo e pode ser acrescido de açúcar14. (SANTOS, PASCOAL, 2013, p. 75)

A evocação do ato de beber tarubá, sapó, comer chibé e saúva representam, nessa narrativa, expressões da identidade Sateré Mawé que podem ser visualizadas em campo no espaço da sociabilidade, como o barracão, as festas, as boas-vindas e expressam também a biotecnologia alimentícia dos Sateré. Em dupla perspectiva, o homem ingere a natureza (come formigas) enquanto a natureza ingere o homem (as formigas Tocandeiras picam o homem no ritual).

Em campo, esse consumo se deu em diversos momentos, como quando o sapó foi servido coletivamente, onde todos bebem na mesma cuia, que passa de mão em mão, assim como na ocasião das nossas boas-vindas na comunidade Monte Salém onde participamos de todo o preparo do açaí para que bebêssemos seu suco.

Na reflexão que propomos nesse capítulo a respeito da tradição que concilia elementos da modernidade como forma de persistência, o aspecto culinário presente na música de André atesta a ideia de dois autores, Leandro Tocantins e Gilberto Freyre, discutidos no livro *Região e Conciliação,* de Odenei de Souza Ribeiro (2010), que apontam para os "valores da cozinha" como aspectos resistentes às transformações em curso:

> Não resta dúvida que a Amazônia possui um complexo alimentar de cores próprias, com predominância indígena bem acentuada, criando valores cujas as tradições atravessaram incólumes os anos. (TOCANTINS, 1972:166. apud RIBEIRO: 2010, p. 67-68)

Ribeiro (2010) revela o status de uma tradição que se equilibra em diversos valores culturais, que não sucumbe às transformações no sentido de deteriorar-se, mas os transforma para continuar viva hoje. A música de André, quando evoca nas esferas do seu cotidiano a simbologia cultural e sua tradição, marca o tempo dessa tradição que "atravessa incólume os anos".

André finaliza a música *Watyamã* com a seguinte fala: *"Minha fama é lagarta de fogo, o meu sangue é Sateré Mawé"* (relembrando que o termo *sateré* quer dizer "lagarta de fogo" e *mawé* quer dizer "papagaio inteligente"). André descreve a fama, em seu canto, como lagarta de fogo (tornada um qualitativo de fundo mitológico, ou um adjetivo cosmológico), mas termina sua música afirmando seu sangue, sangue Sateré Mawé. O sangue aqui tem o sentido de origem, descendência, não se referindo tanto ao nome da sua família, mas de sua etnia.

Watyamã

André Sateré Mawé

♩=90

Am

Com o som do i-nham-bé fa-ço mi-nha fes-ta tri-

3 F G

bal pro-cla-man-do a mi-nha o-ri-gem tra-di-ção do meu ri-tu-al

5 Am F G

pro-cla-man-do a mi-nha o-ri-gem tra-di-ção do meu ri-tu-al

7 Am F G

sa-ri te-ci-do de a-ru-mã

9 Am F G

fa-mo-so sa-ri fa-mo-so sa-ri ne-la fi-ca pre-sa ao wa-ty-a-mã

11 Am F G

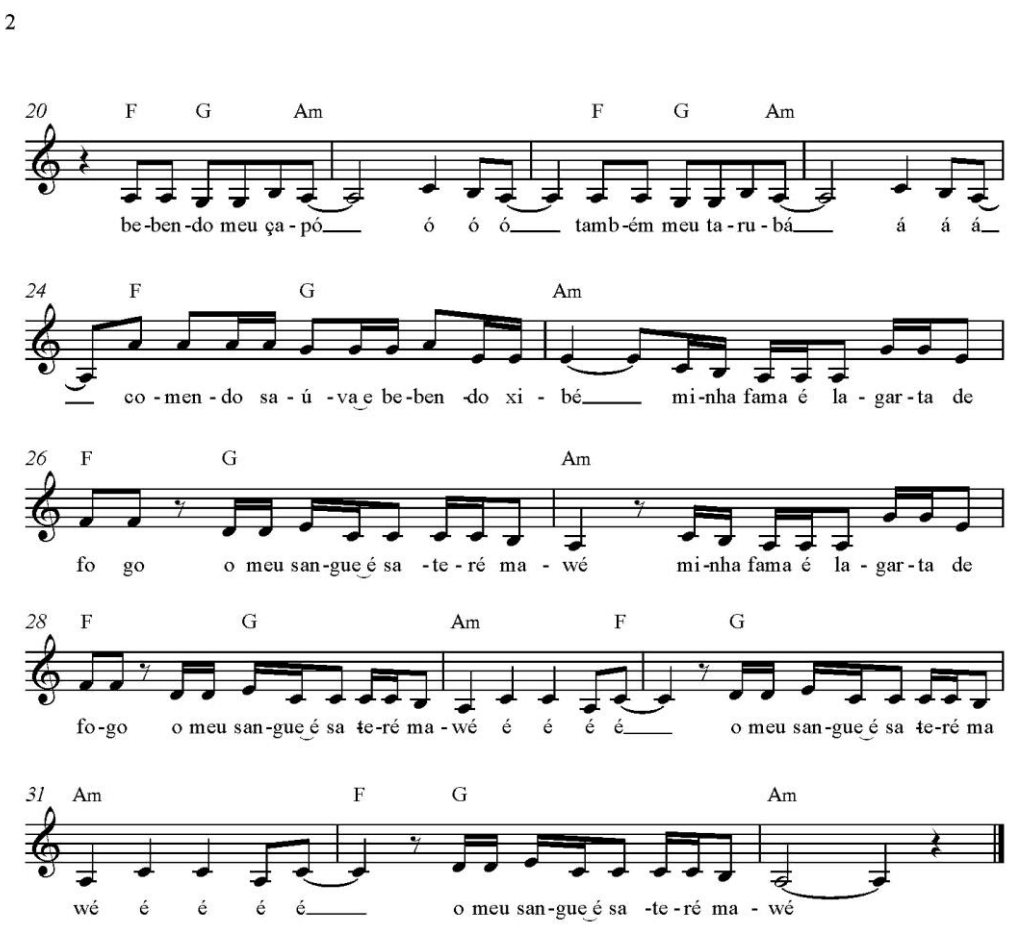
fa-mo so wa-ty-a mã fa-mo-so wa ty-a-mã são bra-vas for-mi-gas guer-rei-ras da

13 Am F G

sel-va a E-la se con-sa-gra guer-rei-ra tu-

15 Am F G

pã são bra-vas for-mi-gas guer-rei-ras da



Partitura 8: Transcrição da música *Watyamã*, pela pesquisadora.

A música de André está no tom de Lá menor em modo eólio, podendo destacar a cadência harmônica de bVI, bVII e Im. André se utiliza de tríades, ponto comum quando construiu a harmonia para a música de sua mãe. Sua música tem a presença constante de síncopas, que podem ser descritas como deslocamentos do acento métrico, nos dando a sensação de movimento. Dentro dos seus trinta e três compassos (segundo a opção métrica que fizemos em nossa transcrição), ela apresenta poucas notas longas, afirmando essa característica de movimento. Harmonicamente temos a mesma sequência do começo ao fim, mas podemos supor uma forma (no sentido musical) a partir da melodia, subdividindo-a em partes assim distribuídas:

A – Com o som do inhã-abé /faço minha festa tribal / proclamando a minha origem /tradição do meu ritual.

A’ - proclamando a minha origem tradição do meu ritual

B – Sari tecido de arumã / famoso sari / nela fica presa ao ateamã / famoso ateamã /famoso ateamã / São bravas formigas guerreiras da selva / ela se consagra guerreira tupã.

B'- São bravas formigas guerreiras da selva / ela se consagra guerreira tupã.

C – Bebendo meu sapó / também meu tarubá / comendo saúva / bebendo xibé / minha fama é lagarta de fogo / o meu sangue sateré mawé.

C'- Minha fama é lagarta de fogo / o meu sangue é Sateré Mawé.

D – É, é, é, é, o meu sangue é Sateré Mawé / é, é, é, é, o meu sangue é Sateré Mawé.

Assim, em termos formais temos uma repetição, uma afirmação na melodia no término de cada sessão identificada. Isso nos permite sugerir que, pelo aspecto musical da repetição, André expressa nas sonoridades uma ideia de "afirmação", que, por sua vez, caracteriza grande parte do discurso nelas contido.

A música *Watyamã* diz "de onde veio" André - ele "proclama a sua origem", através de sua letra, sua voz, seu violão, nos apresentando os elementos escolhidos na construção da sua identidade. A "rede musical" presente nas esferas da canção nos permite colocar a música de André não somente ao lado de elementos da tradição, como o tarubá, o sapó, mas na relação da origem atrelada a um plano ritual. Com isso, ele atrela com sua música uma rede que o liga ao plano da memória, da oralidade, sua afirmação atualizada. Na próxima música, André nos dá pistas desse caminho, quando nos aponta a caracterização do que é ser Sateré.

O que eu sou? (o canto Sateré Sese)

Sou Sateré mesmo!

> A "identidade" só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, "um objetivo"; uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, pp. 21-22.)

A reflexão suscitada por Bauman se dá na constatação de uma ideia de identidade que não foi gerida naturalmente na experiência humana, mas uma ocorrência coercitiva como construção do Estado moderno, no esforço de garantir sua soberania territorial. Sendo essa soberania necessária, o lugar de pertencimento de cada indivíduo, antes caracterizado pela rede de familiaridade e pela vizinhança, passava a sentir uma "lenta desintegração e a redução do poder aglutinador das vizinhanças, complementadas pela revolução dos transportes, para limpar a área, possibilitando o nascimento da identidade". (BAUMAN, 2005, p. 24). Nesse sentido, quando Bauman nos fala da identidade como um "esforço", algo a ser construído, e sobre a busca e a escolha de alternativas para construir essa identidade, dialogamos então com um sentido muito próximo daquilo que a música de André vem clamar. A construção da identidade, neste sentido, é afirmação e reafirmação, ou seja, a identidade nunca está pronta, construída (num sentido final), mas sempre em construção. A música é parte do motor desse processo; é um dos "combustíveis" que mantém esse motor ligado e girando.

Desde outro ponto de vista, pensadores como Lévi-Strauss superaram a ideia de constrangimento da natureza sobre o homem como fator determinante, de maneira que essa afirmação pode se dar numa relação muito mais complexa e com momentos de ampla simetria e de balanço de perspectivas entre estes dois elementos.

Se na música *Watyamã*, André nos revela sua posição como indígena, e os elementos do seu cotidiano como símbolos de sua cultura (tarubá, sapó, inhambé) e, portanto, de seu sangue Sateré Mawé já na música *Sateré Sese* ("Sateré mesmo!") podemos identificar quais as suas "escolhas" e os seus "esforços" na tentativa de invenção de sua identidade. De sua autoria, a letra deste canto é a seguinte:

Sateré Sese, Sateré Sese, Sateré sese, Sateré Sese (2x)

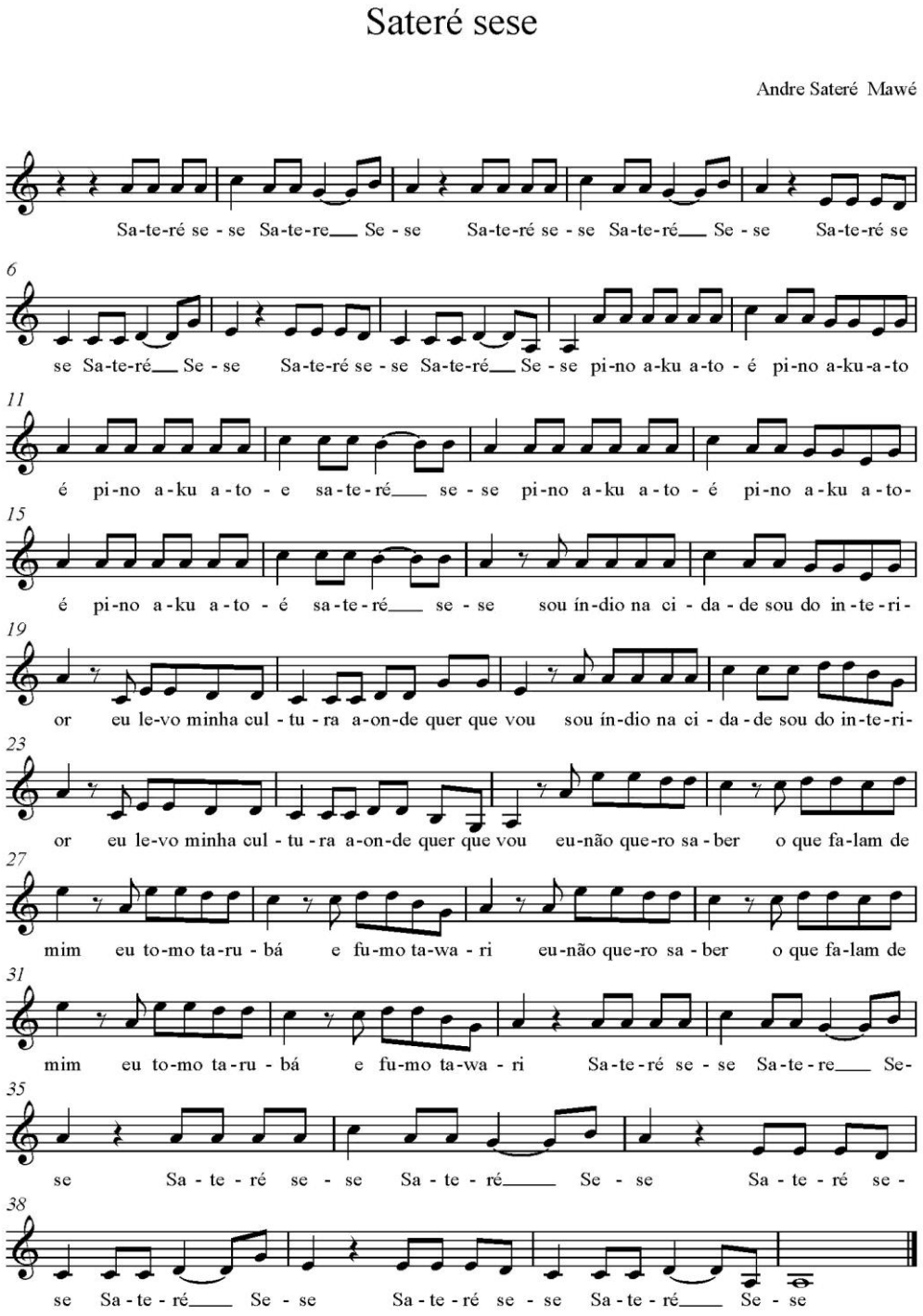
Pino waku atoé, pino waku atoé, pino waku atoé, Sateré Sese (2x)

Sou índio na cidade, sou no interior, eu levo minha cultura aonde quer que vou (2x)

Eu não quero saber o que falam e mim

Eu tomo tarubá e fumo tauari (2x)

Sateré Sese, Sateré Sese, Sateré Sese, Sateré Sese (2x)



Partitura 9: Transcrição da música Sateré Sese, pela pesquisadora.

Nas palavras de André, *Sateré Sese* quer dizer *sateré mesmo*, a expressão guarda uma ênfase, "sou Sateré Sese", porque segundo ele "tem pessoas que não se orgulham da sua cultura", então ele é Sateré Sese, um Sateré de verdade, Sateré mesmo! Essa condição de pertencimento através do reconhecimento de ser indígena de uma etnia fica evidente na sequência da narrativa *Pino waku atoé*, que quer dizer "Muito bom ser o que sou". Ele escolhe aquilo que o afirma, e ser Sateré é se orgulhar de sê-lo. Essa afirmação é a única parte da música em que André canta na sua língua nativa, o Sateré Mawé. Se na música *Watyamã* ele "proclama a sua origem", na música *Sateré Sese* "afirma seu orgulho":

> Tem música que as pessoas precisam entender né? Se for fazer na língua nem todo mundo vai entender. Tipo aquela Satere Sese, a gente tem orgulho de ser quem a gente é né? Então a gente não tá desrespeitando a outra cultura. A gente tá dizendo que nós estamos ali. De uma forma ou de outra a gente tá ali. Agente tem orgulho do que a gente é. É por isso que a gente mistura um pouco porque vai parecer que a gente é meio que metido né? Então a gente bota em Sateré o coro e o que as pessoas tem que entender em português. (informação verbal)[6]

André afirma nesse trecho um objetivo comunicacional de sua canção, ocupando um espaço que é físico, que é cultural e simbólico, evidenciado na sequência de sua canção: "Sou índio na cidade, sou no interior, eu levo minha cultura aonde quer que vou".

Essa construção e afirmação simbólicas de indianidade, pelas quais diversos grupos indígenas vêm passando, é refletida também no trabalho de Conh (2001), quando retoma os conceitos de cultura e tradição para pensar a permanência e transformação na cultura indígena. Essas transformações, como quando "um índio calçado e vestido com calça jeans, falando português, utilizando gravadores e vídeos ou morando em uma favela em São Paulo, aparece aos olhos do público como menos índio" (Cohn, 2001). No entanto, ultrapassando o senso comum, a situação de sobrevivência das práticas culturais dos povos indígenas passa agora pela escolha de elementos simbólicos, sociais, nos seus variados contextos, que farão parte ou não do modo de ser e viver das comunidades indígenas:

> [...] as culturas foram percebidas em suas transformações. Todas as culturas estão na história, o que diverge entre elas é o modo como lidam com a história com que se defrontam e se transformam (Sahlins,1991). Portanto, a mudança cultural deixa de ser percebida como um fantasma que assombra os nativos do mundo todo e passa a

> ser entendida como um meio de reprodução social que é pautada também pela história. (COHN, 2001, p. 37)

A mudança cultural é então percebida através das transformações no percurso histórico onde estas comunidades atuam como agentes centrais nesse processo. Cohn (2001) exemplifica o processo de aprendizado dentro do povo Xikrin, onde não há uma formalidade de ensino e transmissão, sendo esta estritamente ligada à habilidade de ver, ouvir e compreender, mostrando que a distribuição do conhecimentovisando à perpetuação de sua cultura, passa pelos traços que são, para eles, característicos de sua cultura e por outros exteriores a ela, mas numa dinâmica historicamente aberta e comunicacional. O conhecimento então é coletivo, partilhado, aberto.

> [...] o sistema social assim formado não é fechado; ao contrário, ele mantem uma abertura para o exterior que realimenta continua- mente as diferenças (sejam voltadas para o exterior, de uma identidade coletiva – de humanidade e etnicidade –, sejam as internas, prerrogativas de certas categorias de pessoas). (COHN, 2001, p. 40.)

Tanto na narrativa presente na música de André quanto no modo de identificar e associar elementos da sua tradição em campo, é possível perceber o contexto de vasta transformação que as manifestações indígenas vêm passando, como é o caso da afirmação do que bebe (tarubá, sapó), do que come (saúva, chibé), que não está no cardápio habitual da mesa do “branco” (designação bastante presente para o “não indígena”). No entanto, estes são elementos que identificam na comunidade Sateré sua tradição, e ao mesmo tempo coexistem ao lado de outros considerados de “fora”; o sapó ao lado do refrigerante, o chibé ao lado do frango assado comprado na taberna (mercearia), por exemplo. Podemos identificar também outros elementos, como a música na língua Sateré que coexiste e se relaciona com a língua portuguesa, os elementos sonoros do violão (como instrumento considerado de origem europeia) ao lado do inhambé (instrumento confeccionado com sementes, presentes nos rituais). É a escolha de André perpetuar na música aquilo que os identificam como “Satere Sese”, o Sateré de verdade, o Sateré mesmo!, o orgulho de ser quem é.

Isso se dá em um movimento de crescente autoafirmação étnica, percebido principalmente em um momento posterior à Constituição de 1988, que garante a diferença cultural, o direito à terra, portanto influenciando o reaparecimento de grupos (etnogênese) e o enfrentamento corajoso diante do medo, do preconceito, por exemplo, como bem reflete COHN (2001):

> Poder-se-ia lembrar ainda da "explosão étnica" que se vivencia atualmente no Brasil. Populações e indivíduos que negavam sua identidade indígena, se vêem em um contexto modificado, em que ser índio não é mais uma vergonha ou mesmo um perigo, a partir principalmente da Constituição de 1988, e voltam a articular sua "indianidade". O que interessa aqui é o modo como essa articulação é feita, ou seja, recuperando-se, ou mesmo construindo-se, *signos* de identidade indígena reconhecidos pela sociedade nacional. Embora a identidade étnica esteja juridicamente definida a partir do conceito de auto-identificação e adscrição, essas populações se apercebem por meio da expectativa da população brasileira de que os índios *pareçam* índios e, assim, se pintam, fazem para si cocares (diante falta de penas de arara, com penas de aves criadas) e utilizam tangas. Apropriam-se, portanto, do estereótipo que nossa sociedade criou para os índios. (COHN, 2001, p. 41.)

Cabe identificarmos quais são os elementos e narrativas que são escolhidos pelos grupos para construírem e reconstruírem suas identidades, para que o lugar do que é ser ou não indígena, e o lugar que os cabem, parta do próprio grupo, fugindo do estereótipo do senso comum. Cabendo a cada grupo a escolha dos elementos constituintes de sua identidade.

No que concerne à narrativa da música de André ao sinalizar na sequência de sua canção “eu não quero saber o que falam de mim, eu tomo tarubá, eu fumo tauari”, ele traz no canto outras falas, outras vozes que dizem quem ele é. Na luta contra essas vozes, que podem ser aquelas vozes que no artigo de Cohn (2001) querem dizer o que é ou não ser índio, para ele “não as interessam”. Ele evoca o tarubá (bebida fermentada feita da mandioca com teor alcoólico) e tauari (fumo da árvore *petyama’yma*) para dizer que é Sateré Sese (Sateré de verdade).

Musicalmente podemos dizer que assim como em *Watyamã* a sua afirmação toma forma na canção, mas se antes apenas um trecho da canção se repetia, aqui ele utiliza a repetição completa da música como se nos colocasse no lugar da necessidade de afirmação de suas palavras.

AA - Sateré Sese

BB - pino aku atoé, Sateré Sese

CC -sou índio na cidade, sou no interior, eu levo minha cultura aonde quer que eu vou

DD - Eu não quero saber o que falam de mim, eu tomo tarubá eu fumo tauari)

AA AA (Sateré Sese).

Como em *Ateamã* também, André orbita no mesmo universo harmônico - Lá menor eólio - que traz a mesma cadência (bVI, bVII e Im), e a resolução da cadência

musical inicia e finaliza em Lá menor, inicia e finaliza com a mensagem que se repete, Sateré Sese. Aqui, então, a canção de André nos coloca no plano de reflexão existencial do "o que eu sou", enquanto artista, índio e líder de sua comunidade.

O que eu quero? (o canto "Toma café")

Nessa última música na qual embarcaremos, serão ressaltados, pela narrativa da música de André, os desejos do que se espera, do que se quer, como reflexo dos inúmeros desafios atuais que diversas etnias vêm enfrentando, adequando as transformações do mundo moderno às necessidades de inclusão nos espaços urbanos, do acesso e garantia previstos em constituição, da saúde, da educação, da terra. Sobre o processo de motivação de sua composição, André diz:

> Chegava nos órgãos, né?, nos órgãos mesmo que tratam das causas indígenas, aí uma certa vez tinham vários parentes esperando, inclusive eu tava lá, aí quando era a nossa vez né? Aí chega um grupo de americanos lá e eles tiveram prioridade, passaram na nossa frente pra ser atendido, aquilo me deu uma revolta (risos), não importa o que eles sejam, eles tem que esperar na fila a mesma coisa que eles vão tratar com o coordenador nós temos assunto pra tratar com eles. (informação verbal)[18]

Nesse contexto apresentado por André nasce a canção: "Toma café":

Vim de longe cheguei aqui
Sem saber o que tinha por vir
Procuro por saúde e educação
Me falaram que era a solução
Toma, toma, toma café
Espera, espera, espera em pé
Toma, toma, toma café
Espera, espera, espera em pé
Quero aprender inglês
E talvez falar francês
Porque no português vocês

Possam entender chinês

[18] Depoimento de André Sateré concedido em 23 de maio de 2018.

Quero aprender inglês
E talvez falar francês
Porque no português vocês
Possam entender chinês
Era a tal corrupção
Querendo dominar minha pobre nação
Errou a pontaria então
Porque pra ser honesto tem que ter vocação
Era a tal corrupção
Querendo dominar minha pobre nação
Errou a pontaria então
Porque pra ser honesto tem que ter vocação

No início da canção, "vim de longe, cheguei aqui, sem saber o que estava por vir", André nos leva à lembrança do lugar em que ele nasceu - a comunidade Monte Salém, que percorremos em campo, distante mais de vinte horas da cidade de Manaus e que descrevemos na parte inicial deste trabalho. Embora André more atualmente na cidade de Manaus, no contexto urbano, sua narrativa contempla a relação dele com o local de nascimento e dos primeiros anos de sua formação humana. Monte salém seria então esse lugar "distante" onde estão suas lembranças, onde tinha uma relação muito íntima com a natureza, o que se evidenciou em nossa visita à comunidade.

O que "estaria por vir" pode ser entendido como a memória de sua trajetória histórica, que tem relação em sentido coletivo com a rede estabelecida de migrações da comunidade Sateré Mawé ao centro urbano de Manaus. Essas redes que se misturam às histórias de sua família e da família de sua companheira Valda foram se construindo junto às escolhas pessoais, como foi quando decidiu ficar em Manaus, na sua autoafirmação como indígena, no seu aprendizado de um instrumento, por exemplo. A responsabilidade de liderar uma comunidade, construir sua família e como liderança garantir que os direitos de sua comunidade fossem alcançados foi possível através de esforções individuais e coletivos como, por exemplo, a busca por aparatos oficiais de representação, como mencionado na sua fala sobre a inspiração de sua música.

"Procuro por saúde e educação, me falaram que era a solução" - aqui André nos fala sobre direitos básicos à saúde e à educação como solução para os problemas, que podemos interpretar que seriam as novas necessidades que o contexto urbano exigia,

pertencentes ao antigo espaço em Monte Salém, no ambiente afastado da cidade, para o centro urbano de Manaus.

Ao dar o título da sua música de *Toma café*, André explicita uma ação cotidiana, que na perspectiva de Giddens (2001) pode ser vista como uma ação repleta de sentidos, podendo ser captada em uma perspectiva sociológica:

> Imaginação sociológica implica, acima de tudo abstrairmo-nos das rotinas familiares da vida cotidiana de maneira a poder olhá-las de forma diferente. Tenha-se em consideração o simples ato de beber uma xícara de café. O que há a dizer, do ponto de vista sociológico, acerca de um comportamento aparentemente tão desinteressante? Imenso. (GIDDENS, 2001, p. 02.)

Giddens (2001) nos dá então uma série de sentidos que o ato de tomar café adquire como uma atividade social nutrida de grande valor simbólico. Ele aponta as diversas *redes de relações sociais e econômicas* envolvidas no café como produto que liga pessoas das partes mais ricas às mais pobres do planeta, devido seu processo de cultivo, distribuição e abastecimento, e enfatiza que "o café é um produto que está no centro do debate atual em torno da globalização, do comércio mundial, dos direitos humanos e da destruição ambiental." (GIDDENS, 2001, p. 03.). Dentro dessa reflexão, pensamos então quais outros sentidos a canção de André evoca.

O ato de tomar café aparece no título da música e no trecho: "toma, toma, toma café, espera, espera, espera em pé", ele repete o ato, "toma, toma, toma café", na mesma medida em que "espera, espera, espera, espera em pé". Se o ato de beber e comer geralmente remetem a ocasiões simbólicas de interação social, André nos coloca não na mesa do encontro, mas no contexto da demora vivenciada durante a busca da resolução de problemas ligados à comunidade junto aos diversos órgãos de representação indígena.

Com isso ele subverte a noção que Giddens (2001) nos aponta, do encontro, da socialização, da bebida para o ritual, como é em outros contextos, para o sentido da dificuldade, da luta para o alcance dos direitos, e na objetivação de sua voz, a sua revolta. Se nas outras músicas a bebida escolhida por André para reverenciar esse momento de interação social foi o "tarubá", o "sapó", em "Toma café" ele leva esse "símbolo do comércio mundial", como nos coloca Giddens (2001), para o centro de um debate atual das lutas que as comunidades indígenas vêm travando na sua relação com as necessidades típicas do espaço urbano e com as mediações com a sociedade.

Isso dialoga com o que Cohn (2001, p. 36) expressa ao falar sobre a contribuição para a sobrevivência física e cultural das comunidades indígenas - “a questão da sobrevivência física impõe iniciativas objetivas: atendimento médico, garantia de território, punições a práticas de genocídio. Já a sobrevivência cultural apresenta problemas de outro tipo” (COHN, 2001, p. 36). Como aponta a autora, esses outros problemas estão no campo das noções de cultura e tradição, que precisam ser entendidas no complexo campo de transformações sociais, para que sejam reelaboradas:

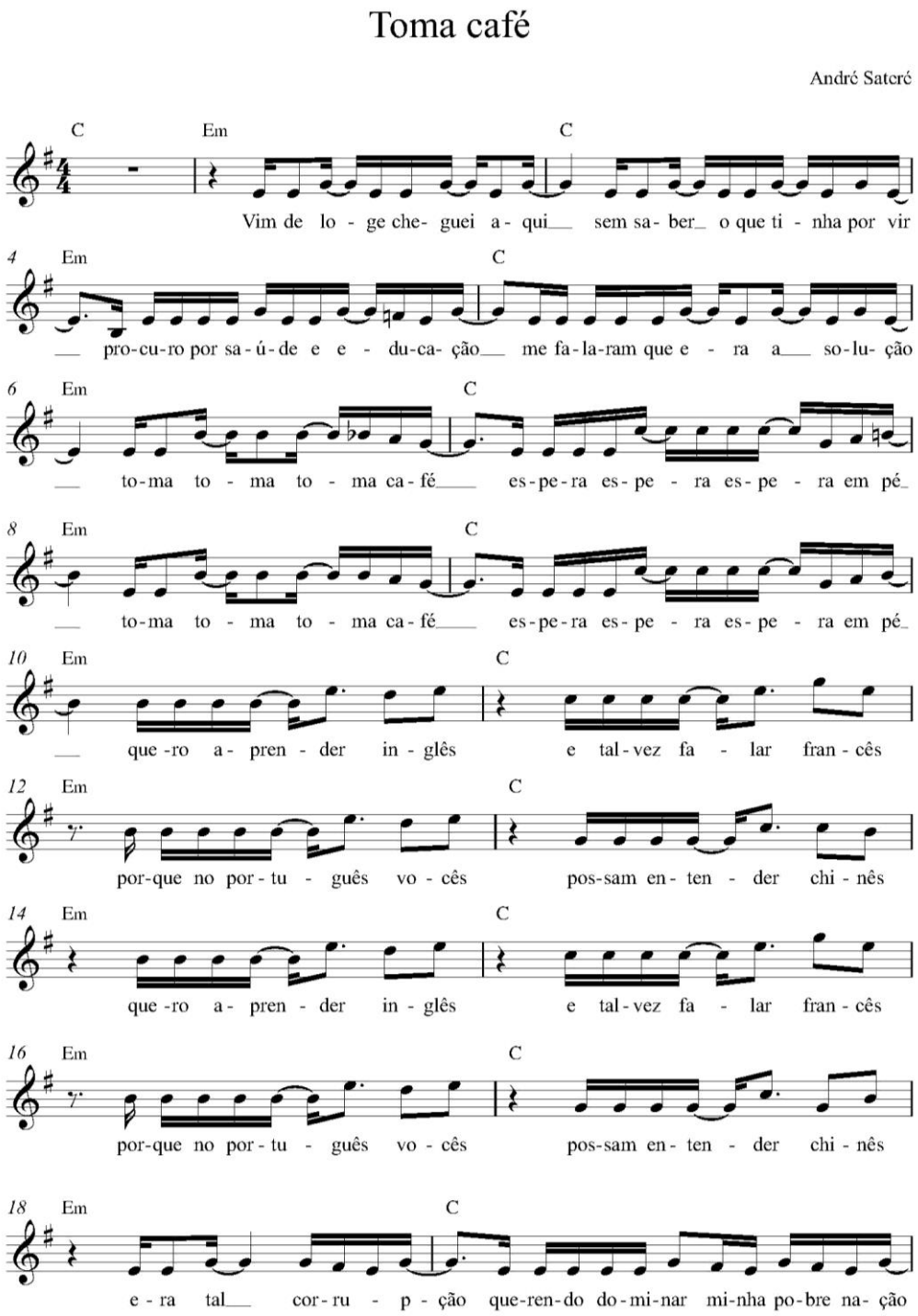
> A percepção das dinâmicas sociais e culturais exige que se atente não apenas às tradições, como também à inovação; não se nega, assim, a reprodução social, mas amplia- se a noção de reprodução social, de modo que inclua a possibilidade de mudança” (COHN, 2001, p. 37.)

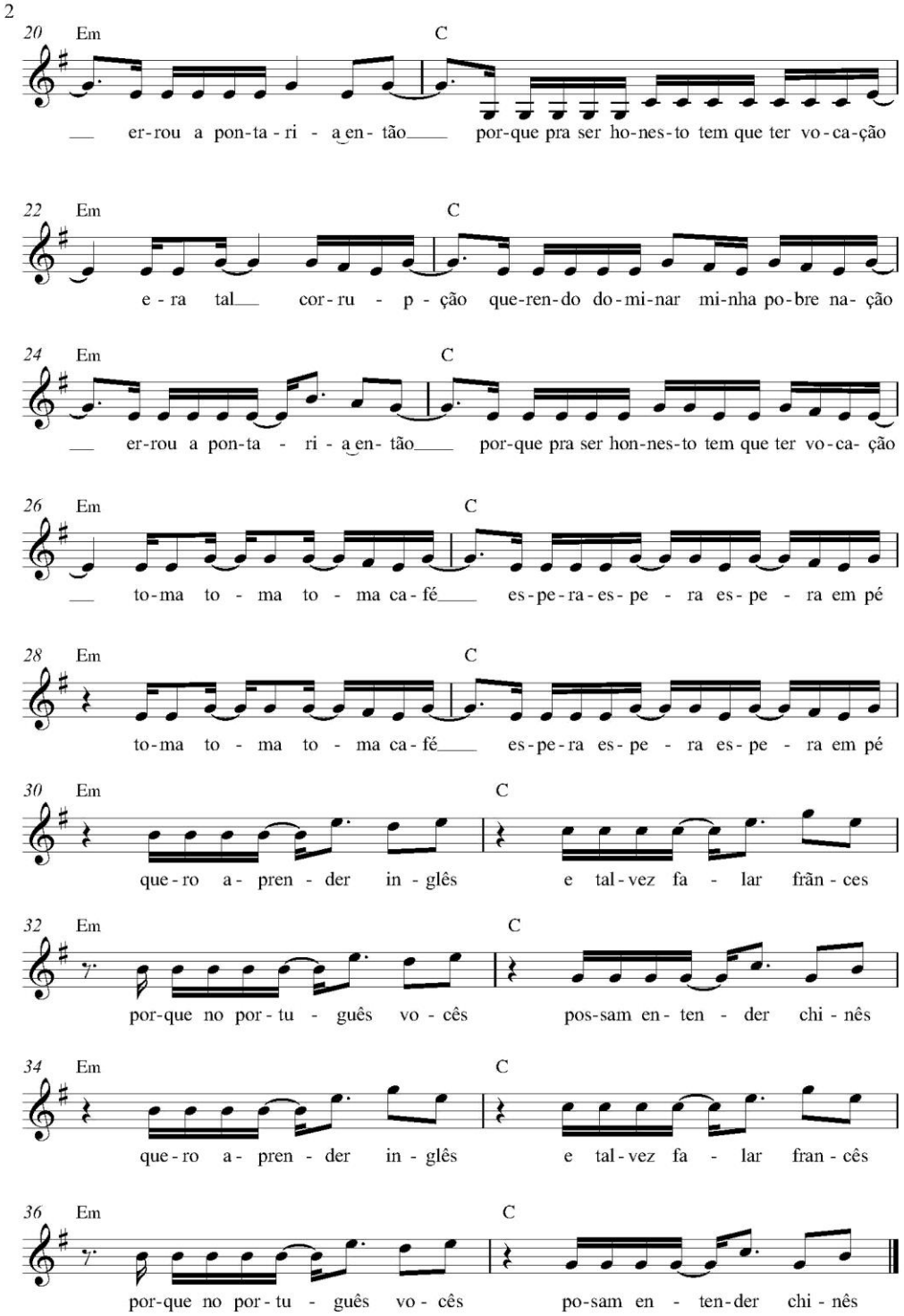
Ressaltamos esse aspecto, pois a sequência da música de André demonstra uma aproximação com elementos culturais - “quero aprender inglês, e talvez falar francês porque no português vocês possam entender chinês”. No refrão André revela sua vontade de aprender outra língua, a língua daqueles que inspirou a música – a dos americanos que passaram em sua frente para serem atendidos. Ele diz então querer aprender “falar inglês” - a língua deles -, mas também “talvez falar francês”. Na sequência ele diz que, “no português” , “vocês possam entender chinês”. Ao que parece, nem mesmo em português, que não é a sua língua materna, ele será entendido.

André dá pistas de sua visão política como causa desse distanciamento ao finalizar a letra com: “era a tal corrupção, querendo dominar minha pobre nação, errou a pontaria então, porque pra ser honesto tem que ter vocação”. Em matéria sobre o Fórum Social Mundial (2018), na página eletrônica da Universidade Federal da Bahia, a mesa com o título “Movimentos indígenas e o fazer político contemporâneo” apresenta o debate entre lideranças indígenas a respeito da necessidade de representação política nos órgãos de poder, para uma maior visibilidade das lutas e direitos atuais desses povos. Entre os debatedores, a artista plástica Arissana Pataxó fala sobre a arte como meio de visibilidade das causas indígenas;

> Acredito que as obras sejam uma janela para um possível diálogo. Na medida em que as pessoas têm seu interesse despertado pela arte, são capazes de perceber a nossa presença no cotidiano e, consequentemente, a necessidade de garantia de nossos direitos. (PATAXÓ, 2018).

Compreendemos que esse olhar da arte que faz “ser visível” a presença do indígena e, em consequência, suas necessidades, sua riqueza cultural, suas particularidades, sua memória, constróem o lugar significativo da música de André.





Partitura 10: Transcrição do canto “Toma café” por Kaneo Ramos

André constrói sua música “Toma café” com uma harmonia que passeia por dois acordes as tríades de Em (Mi menor) e C (Dó Maior). Nas músicas que analisamos do

repertório vivenciado por André, todas as suas harmonias são construídas em tríades. Não percebemos a utilização de tétrades e outros desdobramentos dos acordes como o sus4. Podemos dizer que essa é uma das características musicais que identificamos nas músicas de André e D. Nandia. A melodia composta por André se desenha da região grave ao ápice, no refrão, para uma região mais aguda, onde sua extensão vocal alcança uma 14ª. Podemos dizer que a tessitura de sua voz se apresenta com um alcance grande.[19] Essa é uma qualidade que André nos apresenta ao cantar sua música, demonstrando o domínio de seu instrumento, a voz.

A arte de André se afirma como um diálogo dos elementos que nos remetem à memória e à tradição de sua etnia, aliadas às necessidades do indígena de hoje na sociedade moderna, na visibilidade de suas manifestações e na luta contra o preconceito. "Os tempos mudaram. Os índios também. Mas eles continuam lutando pelo direito de ser índio". Esse é o slogan de uma campanha de conscientização do Instituto Socioambiental (ISA), alertando sobre o preconceito contra o indígena nos dias atuais, como esclarece no trecho:

> Muitos índios sofrem críticas e agressões simplesmente por terem incorporado hábitos e tecnologias não-indígenas ao seu dia a dia. Como se, para terem suas identidades respeitadas, precisassem viver parados no tempo, em um museu. OS índios como cada um de nós, são donos de suas identidades e incorporam o que quiserem no mundo que os rodeia, sem deixar de ser índios. Se você não é mais igual aos seus tataravôs e não tem sua identidade questionada por isso, porque os índios não podem também mudar e ainda assim continuar a ser índios, com todos os seus direitos respeitados? (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2018)

O conteúdo da campanha representa no contexto de nossa pesquisa um reflexo da arte produzida por André, sua rede de sociabilidade gestada e nutrida no seio da aldeia e no contato com outras etnias e com os não indígenas, como narrativa ritual alçando um elo com o passado e com as necessidades de agora; nas palavras de uma das músicas de André: *Meu canto é a raiz.*

Como vimos nas análises deste capítulo e em seus exemplos musicais, aquilo que por vezes temos chamado de relação "com a natureza" abrange uma complexa

---

[19] O termo extensão vocal refere-se ao número de notas da mais grave a mais aguda que um indivíduo consegue produzir, não importando a qualidade vocal. A faixa de extensão vocal normal varia de uma oitava (12 semitons) a aproximadamente 4,5 oitavas (54 semitons). (...).O termo tessitura vocal corresponde ao número de notas da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade vocal, onde se encontra a melhor sonoridade. (CRUZ et.al., 2004, p.424)

relação entre humanos, outros seres e substâncias vindas de plantas e animais, sem menicionar a água e a fumaça (inspirada e soprada).

Por exemplo, geralmente quem usa os chocalhos de canela feitos da casca da castanha (*inhãa-bé*) enfia a mão na luva de tocandeira (feita da fibra de *arumã*), para levar as ferroadas no ritual. Assim, duas plantas e um animal estruturam o ritual e atuam na construção da pessoa Sateré: uma planta com seu som (a castanha), outra planta no trançado da luva (*arumã*) para sustentar um conjunto de animais (as formigas tocandeiras) que injeta sua substância no dançante.

Além do fumo (*tauari*), os cantos também mencionam substâncias vegetais na forma de bebidas, como o açaí, o guaraná (o *sapó*), a chicha de mandioca (o *tarubá*) e o próprio café, que tensiona o canto com relações linguísticas de poder, por meio de um relato pessoal e uma boa dose de ironia.

A água, além de estar nestas substâncias do ritual e mencionadas nos cantos, também aparece como elemento de purificação e limpeza (o banho no rio).

Também são mencionadas entidades ligadas ao mundo vegetal com relações de parentesco, como o Pai do Mato e os próprios Sateré, “filhos do guaraná”. Ampliando essa noção de parentesco, para uma ideia de “nação”, André canta “a natureza é minha nação”, celebrando esta aliança construída em uma complexa socialidade extra-humana. Assim, quando dizemos “socialidade Sateré Mawé”, também devemos compreender sua amplitude e abrangência, na medida em que estas relações e penetrações com os elementos mencionados é que formam esta socialidade Sateré.

Como se pode ver, isso por si só constitui uma rede relacional importante na constituição desta complexidade que envolve ritual e outras formas relacionais, como a música e os cantos. Conforme dissemos antes, a ideia de um costrangimento da natureza sobre o homem inexiste aqui, tampouco um sentido de oposição (STRATHERN, 2007).

A música indígena como música brasileira

Nossa proposição que dá título à última parte de nossa pesquisa - "A música indígena como música brasileira" - vem de reflexões importantes do lugar muitas vezes renegado que a música indígena ocupa dentro dos discursos da música popular, da música regional e da música nacional. Esse debate pôde ser aberto pelo contexto de inserção durante a graduação da pesquisadora em Música Popular, e também na incursão e relação com inúmeros músicos amazonenses ou não, que se inserem no cenário da música popular, e como o fazer artístico indígena, em muitos momentos e discursos, é apagado das reflexões sobre a música produzida no nosso país.

Na dissertação intitulada *Eu canto pra falar do Amazonas: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus*, Mauro (2011) evidencia duas linhas principais na construção de um plano reconhecedor de uma música considerada regional. Segundo nossa interpretação, seriam elas: uma música produzida na cidade de Manaus que revela "um aspecto saudosista, os compositores expressam na poesia o desaparecimento de uma cidade rústica, de poucos habitantes e marcada por lentas transformações, ao mesmo tempo em que se deixam influenciar por impressões —extrarregionais, em uma cidade urbano-industrial que cresceu muito nas últimas décadas." (MAURO: 2011, p. 42). Esse primeiro plano, aponta, segundo o autor, a uma preferência por temáticas dentro das canções de compositores amazonenses que exprimem uma afirmação de cultura regional amazônica, que com o surgimento de programas de rádio voltados para a promoção de músicos locais fez surgir termos como MPA (Música Popular Amazonense), sendo uma estratégia de colocar no panorama nacional da música popular brasileira, os compositores amazonenses:

> O fato de o rótulo MPB, tão recorrente para classificar a música feita, sobretudo nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, não considerar ou envolver a produção dos artistas de Manaus, nas palavras de Gê Lins, chamar a música local de MPA a qualificava e passava a ideia de pertencimento a um lugar ainda desconhecido em outras cidades do Brasil, suscitando curiosidade pelo diferente. (MAURO, 2012, p. 48.)

Esse rótulo passa a identificar determinados termos, já presentes na produção musical da década de 1960 e 1970 que simbolizariam uma identidade regional amazônica. Uma aproximação com manifestações históricas da música brasileira, como a tropicália que "em fins dos anos sessenta e década de 1970 do século passado, enfatizava o Nordeste, sobretudo a Bahia, em um discurso musical regionalizado, mas

que também reivindicava a possibilidade de retratar o Brasil, no plano artístico e poético, a partir de uma região cultural". Na esfera de produção musical amazônica identificada por Mauro (2011), os termos presentes no contexto da música popular produzida na capital amazonense, ligavam a figura do indígena, do caboclo, da natureza, a dualidade "interior /espaço urbano".

O segundo plano que identificamos abordado de forma rápida pelo autor é o que ele chamou de "autossegregação dos artistas" no que diz respeito ao olhar sobre a manifestação do boi-bumbá "tratada como ritmo legítimo do Norte". Grande parte da produção e discurso dos compositores analisadas por Mauro (2011) denotam essa dualidade da música MPA com a música do boi-bumbá enquanto símbolo da identidade do Amazonas, reconhecida por sua popularidade por aparatos de governo, e que causa esse embate entre os outros produtores artísticos da cidade. Para caráter de contextualização, o boi-bumbá tem registro de sua manifestação oficialmente datada de 1852, quando o então viajante Robert Avé-Lallemant descreve a apresentação de um bumbá pelas ruas de Manaus, de caráter popular e comemorativo pelas festividades de São Pedro e São Paulo. Mas foi a partir da década de 1980 que o boi-bumbá enquanto projeto artístico cultural passa a ter outro tipo de organização e se estabelece como evento. Como diz Cavalcanti (2010: apud SANTOS, p. 04.): "no começo da década de 80 [...] o boi-bumbá tornou-se uma organização administrado por uma diretoria", passando a ter visibilidade no calendário festivo do Estado do Amazonas e a ser vinculado como símbolo da identidade regional.

> O que nos remete a entender esta produção musical, retomando o que diz Ruben Oliven (2000: 94), em relação à ―afirmação de identidades regionais no Brasil que deveria ser entendida como uma reação a uma homogeneização cultural e como forma de salientar diferenças culturais na nacionalização do país. (MAURO: 2011, p. 42)

O campo da música popular amazonense e o da esfera da música ligada ao folclore são compreendidos como "reação a uma homogeneização cultural", conforme afirma Oliven (2000). Esse é o lugar que também está para nós as músicas indígenas. No entanto, o que nos interessa ao apresentar essa dualidade é (re)conhecer que - tanto no plano da Música Popular Amazonense quanto no plano dos músicos, do pesquisador dessa música considerada símbolo da identidade regional - a música produzida pelos indígenas não ocupa lugar de destaque nem mesmo de menção.

Podemos dizer que em termos acadêmicos no âmbito da música indígena é recente o lugar de visibilidade que ela ocupa dentro das pesquisas no Amazonas - local

de grandes concentrações de etnias indígenas no país. Cabe mencionarmos que da etnia que trabalhamos um dos primeiros trabalhos que trata da música Sateré Mawé foi publicado recentemente, no ano 2016, com o título “Performance musical e reconhecimento: a etnomusicologia da relação entre os povos Sateré Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãabé, Manaus –AM”, da pesquisadora Carolina Bertolini, onde a autora nos apresenta um recorte de repertório Sateré Mawé e Ticuna através do Grupo musical Kuiá.

A música indígena, portanto, dialoga com o campo complexo de construção do discurso do que é regional, do que define a música amazonense e a música popular brasileira em termos gerais. Os elementos que dialogamos, tais como narrativa, aspectos musicais técnicos, a música atrelada à tradição oral, a rede musical nutrida no plano dos fazeres sociais, as inspirações da temática do ambiente natural presente na música que surge hoje no cenário Sateré Mawé, todos esses aspectos nos possibilitaram refletir a rede musical Sateré no plano da música popular regional, mas, também, nacional. Como aponta Ikeda (2013) ao falar sobre a música popular:

> Os compositores de música de "raiz" são criadores e não reprodutores das músicas folclóricas, como as anteriores. Compõem, porém, inspirados nos padrões da tradição oral, havendo inclusive aqueles que também gravam músicas tradicionais. São diversas as nuanças desse tipo de compositor popular. Mais recentemente criou-se um estilo classificado como música de fusão (fusion), que se baseia na música tradicional, mas, muitas vezes, com tratamento pop, incorporando, inclusive, instrumentos musicais como a guitarra e o contrabaixo elétricos, a bateria, os teclados e outros. Alguns fazem uso de instrumentos tradicionais e "modernos" ao mesmo tempo. No geral, são classificados como músicos de MPB (música popular brasileira). (IKEDA, 2013, p. 178.)

Se os compositores da música “raiz” mencionados por Ikeda (2013) são aqueles que compõem “inspirados nos padrões da tradição oral” e em geral são classificados como músicos da MPB, isso nos dá pistas que a música indígena encontra seu lugar nessa complexa trama de “tentativas de se definir a cultura popular tradicional, sobretudo por folcloristas”, mas que pode ser entendida na sua rede, como “tarefa complexa”, para categorização.

A música Sateré Mawé, compreendida como “música regional”, aqui traduzidas como tradicionais, apresenta seu contexto de localidade, do fazer artístico de uma comunidade indígena na Amazônia. Isso está em diálogo com:

> As lutas a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradoiros que lhe são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por meio, de fazer e desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de divisão que, quando se impõe ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo [...]". (BOURDIEU, 2003, APUD RIBEIRO 2012, p.109)

Essa música regional revelada pela música Sateré Mawé se traduz pelos sinais por elas escolhidos como "estigmas e emblemas" de suas lutas para a afirmação de sua tradição. Essas escolhas que conhecemos através da rede de relações musicais estabelecidas nas músicas Sateré Mawé nos levaram aos valores da tradição oral, como é o caso das músicas ainda cantadas no Ritual da Tucandeira, as músicas remoradas na voz de D. Nandia - que são memória musical da família de André -, a língua Sateré Mawé enquanto afirmação dessa memória, desse lugar da diferença no plano nacional, a rede que se estabelece pela evocação do espaço verde e o espaço urbano, que faz nascer as lutas por direitos e visibilidade no espaço urbano, os sinais do seu cotidiano que acenam para um modo de vida característico através de sua bebida sapó, tarubá, a música como parte integrante das esferas sociais para se "fazer reconhecer" a música nacional, música índia como manifestação artística.

Ao situarmos a música Sateré Mawé como música regional atrelada ao universo sonoro indígena, colocamos a obra de Ribeiro (2010), *Região e conciliação*, em um lugar privilegiado de nossa reflexão, pois trata dos diversos aspectos da formação regional e nacional, principalmente da região Amazônica, que leva em consideração a tradição como conceito presente nas falas das lutas indígenas, sendo um caminho político consciente do seu processo cultural que está em constante mudança, na sua conciliação do tradicional e sua atuação no moderno, nos convidando a evidenciar suas diferenças para o não apagamento do processo histórico e compreender a riqueza cultural que emerge de suas práticas simbólicas.

> É preciso ir às raízes culturais de nosso povo, auscultar-lhes as tendências, sentir o processo de seu desenvolvimento histórico-sociais: para que a criação – seja na arte política, na literatura, nas artes plásticas, nas ciências, na tecnologia, em todos os setores da vida – atinja perfeito equilíbrio entre essa tendência psicossociais, reveladas no largo magistério da história, e o sentido modernizante que o tempo presente sugere. Uma inteligente fusão de experiência universal com experiência brasileira, sempre levando em conta o rico

> acervo de nossa cultura. (TOCANTINS, 1969, p. 17. apud RIBEIRO, 2010, p. 71.)

André Sateré possibilitou conhecermos mais as “raízes de seu povo”, que é nosso povo, apresentando no seu rico acervo cultural e sua leitura do mundo - na rede musical que envolve o recorte de nossa escrita - o que Tocantins expõe na citação acima, como a possibilidade de uma inteligente fusão de experiência universal, sentindo “o processo de seu desenvolvimento histórico-social”, levando em consideração valores culturais “tanto no aspecto material como no aspecto espiritual”, onde “o segredo é preservar o passado através de sua contínua atualização.” É na música, então, a partir da fala de André Sateré, que esse segredo pode ser revelado:

> Pra mim música é o sentimento que a gente quer passar. Pra mim é isso. [...] Música é importante porque, no meu pensamento né? Porque no decorrer da história, muitas histórias são repassadas e lembradas pela música. Então por isso que eu acho ela importante. Tem muitas coisas que o livro pode ter esquecido, alguma coisa pode ter esquecido, mas alguém tá cantando em algum lugar essa história. (informação verbal)[20]

[20] Depoimento de André Sateré concedido em 23 de maio de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da música de André Sateré Mawé, pudemos desenhar, atar e desatar os diversos nós que a rede musical Sateré Mawé constrói como expressão de suas práticas sociais. Como a rede musical se expande e os nós podem ser desfeitos, fruto da dinâmica das práticas sociais, sabemos que nossa pesquisa é uma contribuição para que esse universo musical possa configurar como expressão da música brasileira, que foi e ainda é silenciada.

As composições de André atuam no plano da ligação das necessidades dos indígenas no *hoje* e se conectam à memória da etnia através do repertório aprendido pela tradição oral, de geração em geração, de sua família. Esse repertório da tradição oral, assim como as músicas compostas por Nandia Pereira, atuam hoje como representação da constante prática musical Sateré Mawé e também como potência agentiva neste coletivo sociocosmológico, que abrange humanos, plantas, animais, rios, música. A figura feminina de Nandia, como compositora e liderança indígena, atua no contexto de formação de André, na mesma medida em que atua na formação de inúmeros novos músicos e compositores quando sua música é levada a diversas comunidades, a escolas indígenas, como instrumento de afirmação da tradição. A música do Ritual da Tucandeira, assim como outras músicas da tradição oral, ou até mesmo do repertório de André e Nandia, teriam lugar, cada uma delas, pelo vasto repertório que constituem, por sua importância e riqueza musical e histórica.

Identificando a rede musical Sateré, pudemos perceber que os espaços da comunidade, de música e da pesquisa, a Amazônia, exercem uma forte influência nos modos de fazer arte dos Sateré, principalmente pela extensa relação da natureza com as práticas e com o pensamento dos diversos grupos sociais que a habitam. A música, então, com suas sonoridades, acentua e atualiza estas relações.

A rede musical Sateré embala, portanto, dimensões da memória, da luta, da atuação indígena nas questões políticas, e as composições reconstroem conhecimentos tradicionais através dos ritos, dos cantos e outros modos de fala e de expressão de uma cultura dinâmica e viva.

ANEXOS

Termo de consentimento e participação em pesquisa, assinado no mês de maio de 2018, pelo tuxaua representante da comunidade Waikiru, Willason André Sateré Mawé. Nosso principal interlocutor.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Declaro que fui informado sobre a pesquisa com foco na música de minha etnia Sateré Mawé, tendo como ponto de partida a música produzida por mim, Wilanson André Pereira tuxaua da comunidade Waikiru Manaus, pesquisada pela aluna Ellen da Silva Fernandes, do curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo, na Escola de Comunicação e Artes - ECA.

Declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora, tendo a liberdade de responder ou não sua perguntas, permitindo a gravação das entrevista.

Como tuxaua representante da comunidade Waikiru Tarumã autorizo que o nome de minha comunidade, bem como de parentes, e o material musical colhido pela pesquisadora seja utilizado somente para propósitos de pesquisa.

Manaus, 23 de maio de 2018.

Wilanson André Pereira da Silva

Ass. do entrevistado

Termo de comprometimento entregue ao representante da aldeia Waikiru como compromisso de respaldo dos dados de sua etnia para fins da pesquisa.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE COMPROMETIMENTO DA PESQUISADORA

Eu, Ellen da Silva Fernandes, aluna do curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo, na Escola de Comunicação e Artes comprometo-me em utilizar o material musical (partituras, gravações, áudios) e as informações cedidas pela comunidade Sateré Mawé, através do tuxaua Willason André Sateré, somente para fins de pesquisa.
Comprometo-me, também, a entregar ao tuxaua André Sateré Mawé o material da pesquisa e ela própria, quando finalizada, para o arquivo da comunidade.

Manaus, ____ de _____ de 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapeco: Argos, 2009.

ANDRADE, José Agnello Alves Dias de. **Indigenização da Cidade – Etnografia do circuito sateré-mawé em Manaus-Am e arredores**. 2012. 192 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social.) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <www.teses.usp.br/teses/.../8/8134/.../2012_JoseAgnelloAlvesDiasDeAndrade_VCorr.pdf>. Acesso em 2018.

ARTE BANIWA. **Cestaria de Arumã**. Disponível em: https://www.artebaniwa.org.br/aruma1.html. Acesso em Setembro de 2018.

ALMEIDA, Juliana. **Memória dos brasileiros: saberes e fazeres, o guaraná de Maués**. São Paulo: Museu da Pessoa, 2007.

BARROS, Líliam Cristina da Silva. **Repertórios Musicais em Trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da cachoeira, AM.** Belém: EDUFPA, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERTOLINI, Carolina. **Performance musical e reconhecimento: a etnomusicologia da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus –AM**. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

BECKER, M.C.; NINO, C. G. R.; WEIGEL, V. Pesquisa na área Sateré-Mawé: a descoberta de talentos indígenas. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE)**, Campinas, v. 13, n. 1, p. 55- 63, 2009. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/pee/v13n1/v13n1a07.pdf>. Acesso em: Setembro de 2016.

BRAGA, Maria Janete Cesário. O silenciamento do índio nas narrativas sobre a Amazônia. **Revista Tropos**. V. 6, n. 1, edição de Julho de 2017. Disponível em <revistas.ufac.br/revista/index.php/tropos/article/download/1106/pdf>.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2014.

CARVALHO, Luciana Gonçalves. Tradições devotas, lúdicas inovações: o Sairé em múltiplas versões. **Revista de Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v.06, p. 237 – 259, 2016. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/sant/v6n1/2236-7527-sant-06-01-0237.pdf>.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. **Gambá**. Dsiponível em http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001719.htm. Acesso em Out. de 2018.

CESARINO, Pedro N. Palavras torcidas: metáfora e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução Patrícia Farias. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CLARICE, Cohn. Culturas em transformação, os índios e a civilização**. São Paulo Perspec**, São Paulo, vol.15, n. 2, p. 36-42, 2001. Disponível em >http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200006&script=sci_arttext<. Acesso em Out. 2018.

COHN, Clarice. Culturas em transformação: os índios e a civilização. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 2, p. 36-42, Apr. 2001 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200006&lng=en&nrm=iso>.

COELHO, Ernesto Miguel da S. Fontes. **A otimização do ensaio na orquestra, um estudo de caso em contexto escolar**. 2016. 88p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música). Conservatório Superior de Música de Gaia. Portugal. Diponível em < https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/17825/1/TESE%20junta%20-%20final%20sem%20capa.pdf.> Acesso em Junho de 2018.

CRUZ, T. L. Bicalho; GAMA, A. C. Cortes; HANAYAMA, E. Midori. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. **Revista CEFAC,** São Paulo, v.6, n.4, 423-8, out-dez, 2004. Disponível em <www.revistacefac.com.br/edicoes/revista/revista64/Artigo%2012.pdf>

DICIONÁRIO TUPI- GUARANI. **Tupã**. Disponível em https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/tupa-2/. Acesso em Outubro de 2018.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. **Revista Eletrônica de Comunicação e Informação**. V. 7, n. 2, pág. 264 – 273, 2004. Disponível em <www.brapci.inf.br/_repositorio/2011/06/pdf_865a419051_0017178.pdf>. Acesso em 2018.

FILHO, Ubirajara de Farias Prestes. **O indígena e a mensagem do segundo advento, missionários adventistas e povos indígenas na Primeira Metade do século XX.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução Helena Maria Melo. In: Revista em Cena, n.7. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/cena/article/download/11961/7154>.

FRAXE, J. P. de. **Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transculturalidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

FRAXE, J. P. de; WITKOSKI, A. C.; MIGUEZ, S. F. O ser da amazônia: identidade e invisibilidade**. Revista Ciência e Cultura da Sociedade Brasileira para o progresso da ciência**. São Paulo, vol. 61, n. 3, 2009. Disponível em < http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000300012>. Acesso em Fevereiro de 2017.

GIANNINI, Isabelle Vidal. Os Índios e suas Relações com a Natureza. In: DONISETE, L.; GRUPIONI, B. (Org.). **Índios no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 2000.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Duarte Baltazar, C. Lorga da Silva, P. Matos, V. Gil. 4ª Edição. Lisboa: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBEKIAN. 2008

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (BRASIL). **Censo 2010**. Disponível em < http://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em Setembro de 2016.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISA DA AMAZÔNIA. Morototó. **Informativo técnico rede de sementes da Amazônia**, 2005, n.12. Disponível em https://www.inpa.gov.br/sementes/iT/12_Morototo.pdf. Acesso em Out. de 2018.

IKEDA, Alberto. UNESP. 2001. MÚSICA, POLÍTICA E IDEOLOGIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES. **V Simpósio Latino-Americano de Musicologia,** Fundação Cultural de Curitiba – Paraná. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf..>. Acesso em 22 de Setembro de 2014

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração**. Estudos Avançados**, São Paulo, 2013, vol.27, n.79, pp.173-190. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a13.pdf>. Acesso em Outubro de 2018.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos Indígenas no Brasil: Sateré-Mawé**. Disponível.em: <.http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe>. Acesso em Junho de 2016.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Menos preconceito mais índio**. Disponível em https://campanhas.socioambiental.org/maisindio/. Acesso em Outubro de 2018.

JR, Glenn H. Shepard,; SILVA, Maria Nazareth F. Da.; BRAZÃO, Armindo Feliciano.; VELD, Pieter Van Der. Sustentabilidade socioambiental de arumã no Alto Rio Negro. In: RICARDO, Fny (Org.) **Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza – o desafio das sobreposições**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004. 129-144p.

LÉVI–STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução: António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70. 1978.

MALUF, Sonia W. A antropologia reversa e "nós": alteridade e diferença. **Revista Ilha**, v.2, n.1, p. 39-56, 2011.

MAURO, Ana Luísa Sertã Almada. **Seguindo sementes: circuitos e trajetos do artesanato Sateré Mawé entre cidade e aldeia**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03032016-145406/. Acesso em Janeiro de 2017.

MENEZES, Lucio Ferreira. (depoimento). In: MEMÓRIA Indígena Sateré Mawé. Direção de Diana Paola Gómez Mateus. São Paulo: Grupo de Etnologia Urbana da FFLCH USP, 2012. 33min. HD, NTSC, co.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 2006, v. 49, n 2, p. 557- 579. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/ra/v49n2/02.pdf> . Acesso em Agosto de 2018.

MENEZES, Mauro Augusto Dourado. **Eu canto pra falar do Amazonas: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus**. 2011. 118p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MICHELETTI, Everton Fernando. Língua e construção da identidade ncaional em estórias de Boaventura Cardoso e de Mia Couto. **Revista de Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 44, p. 1332-1345, 2015. Disponível em < https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1060>. Acesso em 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Indígenas querem maior inserção na política brasileira**. Disponível em https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/ind%C3%ADgenas-querem-maior-inserção-na-pol%C3%ADtica-brasileira)

PEREIRA, Nunes. **Ensaio de etnologia amazônica sobre uma peça etnográfica dos Maué.** Belém: Cadernos Terra Imatura. 1940.

PEREIRA, Nunes. **Os Índios Maués**. Rio de Janeiro: Organização Simões. 1954.

PIO AVILA, Cristian. Gambá: tambores, religiosidade e "cultura" no baixo Amazonas". In: **III Encontro Internacional de Ciências Sociais, crise e emergência de novas dinâmicas sociais**. Pelotas, 2012. UFPel.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Rev. Antropol., São Paulo , v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001 . Disponível em <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em 2018.

PRESTES FILHO, Ubirajara de Farias. **O indígena e a mensagem do segundo advento – Missionários Adventistas e Povos Indígenas na Primeira Metade do Século XX**. 2006. 375 p. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. Série: Movimentos Sociais e Conflitos nas cidades da Amazônia. Fascículo 17. **Indígenas na cidade de Manaus: Os Sateré- Mawé no bairro da Redenção. Comunidade Sateré-Mawé Y'apyrehyt**. Manaus. 2007.

PUCCI, M. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista,** Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016. Disponível em < https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/download/.../1031>. Acesso em 2018.

RIBEIRO, Odenei de Souza. **Região e conciliação**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), 2010.

SANTOS, C. Matzenauer dos.; BIANCALANA, G. Reis. Autoetnografia: Um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas,** vol. 7. n. 2. p. 83-93, 2017. Disponível em < https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980/139694>. Acesso em Outubro de 2018.

SANTOS, Messiane Brito. As toadas dos Bumbás de Parintins: uma análise das transformações no seu processo de seleção. **Revista Litteris**, v.5, 2010. Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/ASTOADAS_MESSIANE.pdf.> Acesso em 2016.

SANTOS, V. F. Neves.; PASCOAL, G. Benedetti. **Revista da Associação Brasileira de Nutrição (**RASBRAN), São Paulo, ano 5, n. 1, p. 73-80, 2013. Disponível em < https://www.rasbran.com.br/rasbran/article/download/10/12>

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In **Cadernos de Campo**, São Paulo, n 17, p. 237 – 260, 2008. Disponível em www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695. Acesso em 2016.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Raynice Geraldine Pereira da. **Estudo Morfossintático da língua Sateré-Mawé**. 2010. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.

SMALL, Christopher**. Musiking: the meanings of performing and listening**. Hanover; London: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Kalinda Félix de. **Regimes e transformações cosmológicas da pajelança Sateré Mawé**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Museu Amazônico, Universidade Federal do Amazonas, 2011.

TAMBUCCI, Yuri Bassichetto**. Rio a fora, cidade a dentro – transporte fluvial e modos de viver no Amazonas**. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Doi: 10.11606/D.8.2014.tde- 14052015 – 133143. Acesso em 2018.

TRAVASSOS, Elisabeth. Tradição oral e história. 2007. São Paulo. In **Revista de História**, n. 157, p.129-152, 2007. Disponível em < http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19065/21128>. Acesso em Julho de 2018.

TESAURO de Folclore e Cultura Popular Brasileira, 2018. **Gambá.** Disponível em http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001719.htm> . Acesso em Out. de 2018.

VAN VELTHEM, L. H. Arte indígena:referentes sociais e cosmológicos. In: DONISETE, L.; GRUPIONI, B. (Org.). **Índios no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 2000.

VERMELHO, Sônia Cristina.; VELHO, Ana Paula,; BERTONCELLO, Valdecir. **Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores**. Revista Educ. Pesqui., São Paulo, v. 41, n. 4, p. 863-881, out./dez. 2015.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Escritas de si: a alternativa dramática. **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, v. 4, 2008. USP. São Paulo, Brasil. Disponível em < http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/DANIELA_VERSIANI.pdf>. Acesso em Setembro de 2017.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia, 1989.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypóri: o livro sagrado do povo sateré-mawé**. São Paulo: Petrópolis, 2007.