

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

**O Novo Tradicional: transportações sensíveis
das musicalidades indígenas do Brasil**

Marlui Nóbrega Miranda

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto
Coorientador: Prof. Dr. Mauro William
Barbosa de Almeida

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2021

MIRANDA, Marlui Nóbrega. **O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil**. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em 19 de outubro de 2021.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto (orientador) – PPGMus/ECA/USP

Profa. Dra. Artionka Manuela Góes Capiberibe – Unicamp

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos – UFSC

Profa. Dra. Betty Mindlin – PUC-SP

Prof. Dr. Pedro Paulo Salles – PPGMus/ECA/USP

São Paulo
2021

DIREITOS RESERVADOS

Todos os direitos reservados © 1995 Associação IHU Pró Música e Arte Indígenas
Autorizo a reprodução e divulgação parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. Não é autorizada sua reprodução para quaisquer fins lucrativos.

A reserva de direitos autorais abrange todos os dados fonográficos e audiovisuais do documento.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Miranda, Marlui Nóbrega

O Novo Tradicional : transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil / Marlui Nóbrega Miranda ; orientador, Ivan Vilela Pinto ; coorientador, Mauro William Barbosa Almeida. São Paulo, 2021.

475 p.: il. + fonogramas e vídeos.

Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

Versão CORRIGIDA. Revisor: Idjahure Kadiwel

1. Povos Indígenas do Brasil. 2. Música Indígena do Brasil, MIB. 3. Novo Tradicional. 4. Interculturalidades. 5. Marlui Miranda. I. Pinto, Ivan Vilela, orient. II. Título.

CD 21.ed. - 780

Para as inesquecíveis
Dora Paes e Ecléa Bosi,
que iluminaram o meu caminho e o de
muitos, com seu saber de experiência;

Para Lucian, pela imensa paciência
comigo nos anos de USP. Para
minha filha Elisa, razão de minha
vida e para Ana, minha irmã, luz
intelectual e amorosa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de São Paulo e seu corpo docente pela orientação, encaminhamento e disponibilidade dos mestres que me ensinaram pensar de forma contextualizada a minha temática, ajudando-me a encontrar para ela uma estrutura própria. São eles: meu orientador Ivan Vilela Pinto, meu coorientador Mauro William Barbosa de Almeida. A Marcos Branda Lacerda agradeço o apoio na primeira etapa de orientação. Às professoras Ecléa Bosi e Viviana Bosi, bem como a Alberto Tsuyoshi Ikeda, Pedro Paulo Salles, Mário Rodrigues Videira Junior, Gil Jardim, Maria Thays Lima Santos, Wellington Zangari e Marina Marchini Macambyra. Também a Cristina Martins Fargetti por todo apoio inestimável na pesquisa juruna e cursos de linguística na UNESP em São Paulo e em Boa Vista/RR.

Agradeço a Rafael José de Menezes Bastos, Manuela Carneiro da Cunha, Claudia Andujar, Betty Mindlin, Carmen Junqueira, Artionka Capiberibe, Isabelle Gianinni Vidal, Carlos Alberto Ricardo, Fanny Ricardo, Anthony Seeger, Aparecida Vilaça, Tiago de Oliveira Pinto, Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, Aryon Dall'Igna Rodrigues, Gustaaf Verswýver, Angela Pappiani, Maria do Carmo Barcellos, Flora e Aloisio Cabalzar, Roberto Gambini, Vanessa Lea, Lux Vidal e André Villas-Boas pelos trabalhos que compartilhamos que tanto influenciaram esta pesquisa.

Ao inestimável apoio na questão da elaboração dos direitos autorais indígenas a Juliana Santilli, Eunice Paiva, Dalmo Dallari e Carlos Frederico Marés; a Marcio Santilli e ao Núcleo de Direitos Indígenas (NDI), hoje Instituto Socioambiental (ISA); a Carlos Stroeter, Alexandre Verri e Fernando Jucá.

Agradeço ao fotógrafo Marcos Santilli, em respeito à sua pesquisa e sua arte fotográfica, quando realizamos o seu projeto da Colonização de Rondônia – *Nharamaã* – entre os anos de 1978 e 1981, e por compartilhar comigo essas viagens de pesquisa, nas quais participei intensamente produzindo gravações de campo.

A Maria Helena Pinheiro, que me acolheu e teve toda disposição para me ouvir e comentar, no início da pesquisa; a Cleide e Zeca Piva, e Joaquim Melo, agradeço a todos pelos livros raros doados para a pesquisa. A Rosa e Rodolfo Franconi e a Marysa Navarro, por viabilizar apoio ao projeto *Utãpinopona Basamori*. Do grupo de colegas na USP, agradeço às irmãs Letícia e Marcela Bertelli e a Bruno

Sanches, pelo coleguismo e grande amizade. Agradeço a Amanda Pedrosa de Matos, graduada em biblioteconomia que colaborou no início na catalogação para esta tese.

A Marcy Sallowicz, jornalista que fez um trabalho sensível e respeitoso de divulgação para os indígenas do Amapá no projeto Ponte entre Povos. A Walter e Silvana, da Amoa Konoya, conhecedores da artesanaria e das artes indígenas; sempre me acolheram nas visitas e me doaram livros de sua biblioteca, durante conversas sobre a cultura indígena, sem faltar o delicioso café com bolo na mesa da tradição goiana. Agradeço a participação, colaboração e expertise de Romeu Nicolosi, que me ajudou de forma muito eficiente na manutenção informática e na organização de arquivos; a Alberto Ranelucci, engenheiro de som e programador, por sua execução dos *players* e mixagem sonora desta tese, sou grata por sua participação. Agradeço a Caíto Marcondes que gentilmente transcreveu eletronicamente e para partitura o ritmo do tambor *Paná* do povo Wari'. Agradeço também a Maurício Trindade a transcrição eletrônica do livro de partituras *IHU, Todos os Sons* de 1995 que utilizo ainda hoje e a Maru Ohtani pela transcrição e editoração eletrônica do hino *Pálob merewabe*.

Não tenho palavras para demonstrar minha gratidão à participação dos parentes na parte mais substancial deste trabalho, na música e nos palcos, na nossa amizade longa e por sua imensa boa vontade e paciência. São eles: Ailton Krenak, liderança indígena, filósofo e escritor, doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora, um bravo guerreiro na resistência pelos direitos dos povos indígenas na Constituição de 1988; Yanuno Mehinako, papai, um grande xamã e herbolário *Yakápa*, que me adotou musicalmente; Uyai, Aparitá, Kamalurre e Karanai Mehinako, meus irmãos do som, fomos o grupo do espetáculo *Neuneneu* e de outros eventos na Europa, e no SESC-SP; o pajé e escritor Davi Kopenawa Yanomami, acompanhando e participando de sua luta desde 1981 até os dias de hoje; Mo'Am Tupari, Etxowé Tupari, Anísio Aruá, Odete Aruá, cantores e guardiões da cultura Tupari que estiveram presentes no evento da Missa Indígena Kewere; lawekidi Suyá, narradora da Fala dos Antigos, *Metumji láren*, mestra Kísêdjê; Irekran Kayapó e Paulo Paiakan Bepkororoti, homem de grande visão e sabedoria. Agradeço a Gapgirey Ğasalab Joaquim, Uraan Anderson, Patanga, Ğakaman, Xamuai, Oyom Aar Suruí, Romeu Suruí, Joaton Pagater, Chico Epab Suruí, Magarachep Suruí, Apoena Suruí, Vandí Suruí, Jussara Suruí, Katiane Suruí, Cleide Suruí, Edna Suruí, Paline Suruí, Oyomar Suruí, Laíde Paiter, todos *Áre*, companheiros constantes de palcos da visibilidade, como o encontro

Rio+20, Perspectivas Intercambiáveis: o teatro na aldeia Suruí, Xagah Ey, apresentado na Tenda da USP; além de tantos trabalhos como a oficina promovida pelo LALLI da UnB para normatização e reestruturação da escrita pelos Paiter, e muitos outros eventos compartilhados desde 1978. Agradeço a Manoel Toathore Zoró, Davi Pusanzap Zoró; a Catarino Sebirop da Silva Gavião Ikolen, sua acolhida em Ji-Paraná em 1996 foi especial; e a Sena Kere Gavião Ikolen; Tep Kahok, que transmitiu as primeiras canções indígenas; a Geanilson Pankararu, amigo recente, voz de puro cantor de Praiás que, com sua canção de protesto pankararu, divide palcos com parceiros importantes da MPB como Maria Gadú, para a luta indígena; à cantora e jornalista Djuena Tikuna, guerreira na música e na palavra verdadeira, e que tantos palcos indígenas compartilhamos; a Diego Diapó Maiyü Guajajara, com quem Djuena é casada, pesquisador e criativo percussionista que faz com ela um duo muito inspirado; a We'ena Tikuna, também cantora, da família de cantoras, araras e onças, e a mãe das meninas, Tochimaüna ou “revoada das araras”, grande cantora que ensinou as formas tradicionais tikuna a Djuena; agradeço a seus irmãos músicos Metatükü e Poramekü, que me acompanharam; a Yabaiwa Juruna, Tarinu Juruna, Hî Juruna, guardiões da cultura juruna e o grupo das mulheres cantoras Hi, Nuyã, Kuxinã, Tupi, Tabananã, Dayadumã, Xibidu, Kudaximã, Kahadu, Kabayadu, Kabaya, Taperida, Sedu, Yarupi, Ma'ayu, Kabayadu, Duyadi, Karin; aos amigos Paxinã Poty Apalai, João do Vale Pekiririwa Katxuyana, Mossoko Katxuyana, Petí e Purasi Tiriyó; Manuel Labonté, Sunamita, Jaqueline, Ozanita e Dilva laparrá, Emiliano laparrá, Xumi Apalaí, Manoel Ioiô, Sarina Apalai, Paturi Wayana, participantes do grande grupo do espetáculo Ponte entre Povos; A'Ai Oro Waram, que conheci em 1978, Paa Novas/Wari; Zezinho Yube Huni Kuin; Ibã Huni Kuin, Benki Ashaninka; Getúlio Tremembé, cacique João Venâncio Tremembé, pajé Luís Caboco Tremembé, Janiel Tremembé e Selma Tremembé, em apresentações no Instituto Moreira Salles em 2018; a Wantuikre, Pätikã Panara, que me hospedaram junto a sua família em Nãsepotiti; a Sukiã, Tukokiã, Kiompé, Kiunse, Kiepty, Têpiô, Kianpô, Kupawû, Paripôa, Pokiati, Samakrit, Sokrit, Kreton, Teseya, Kyjarasã, Sökreni, por todas as danças no SESC Pompeia e em Nãsepotiti, no Festival da Comida, *Sâkyori*, a dança com as estrelas; meu abraço a Poani Utâpinõmasa Higino Tenório (*in memoriam*) e Porõ Utâpinõmasa Guilherme Tenório, os *kumuã* Antonio Lima, Francisco Lima, Domingos Rezende, os *bayás* Pedro Lima, Antonio Meira, Miguel Lima, Manoel Lima, Casemiro Lima, e os *kumuã* Domingo Valle da parte Tuyuka da Colômbia, Graciliano Rezende,

Miguel Rezende de Cachoeira Comprida, São Pedro, Pupunha, Bela Vista e Onça Igarapé das oficinas em Cachoeira Comprida, no alto Tiquié e em São Gabriel da Cachoeira; Neves Sabanê, José Pereira Karitiana, Saturnino Djeoromitxi, Almir Narayamoga Suruí; Yptabira Suruí Paiter; Hogalaba Suruí; a Sandra Nanaya Tariano, atriz coadjuvante de *Florestanias*, no Museu do Ipiranga, Yepário Tukano, Kedásery Tariano, Rôrió Pakó Tariano, Mãe das Flores, Luz entre dois mundos dos ancestrais, força e sabedoria, a quem devolvi vários instrumentos ao *kumu* Yepário Tariano: 1 par de flautas *jurupari*, 1 flauta de cabeça de veado, 2 flautas do Cariço, 1 hawawu. A Kamaiu Mehinako e a Takan Watatakalu Yawalapiti gratidão pela dedicação, agentes de saúde indígena, na luta contra a covid-19 no Xingu, aldeia Uyapiyuku em 2020-21.

Festejo a importante iniciativa do momento, a Rádio Yandê, um Novo Tradicional que vem desde 13 de novembro de 2013, trazendo ao público “O modo tradicional, agora em formato digital”, projeto de comunicação indígena coordenado por Anápuàka Tupinambá, Renata Tupinambá, Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Idjahure Kadiwel, e um grande grupo de artistas indígenas *futuristas*. Agradeço aos colegas que participam com entusiasmo do cenário contemporâneo da música indígena, seja como *performers* ou *YouTubers*, buscando um diálogo de interculturalidades tais como Kunumi MC, rapper nativo guarani mbya; Brô MC's, rappers guarani kaiowá; KamBroykya Kĩsêdjê e o sertanejo; Ademilson Umutina, que busca recriar a cultura umutina; Shaneinu Yawanawá do Acre; o Grupo Indígena Eware do povo Tikuna, com Netinho Tikuna e Djuena Tikuna; a banda Kaymuan do povo Tupiniquim com o estilo Congo Capixaba; a banda *Kahetê zerê henã* dos Haliti/Parsi do Mato Grosso, os Toantes Tupinambá de Olivença, Márcio Tserehitê Xavante; banda de forró composto por indígenas Guajajara do Maranhão com o cantor Edvan Guajajara; Banda Sonissi Mavutsini de reggae xinguano, com o cantor Lappa Yawalapiti; o Grupo Sabuká, do povo Kariri-Xocó de Alagoas; Wakay Fulni-ô da aldeia Thá-Fene na Bahia; Kanátyo Pataxó, professor indígena do povo Pataxó de Minas Gerais; Mokuká Kayapó e o “Baile do Forró”, e muitos outros artistas indígenas.

Agradecimento especial a todos os colegas músicos e aos regentes que participaram de iniciativas musicais que este projeto produziu apoiando e promovendo com seu talento a Música Indígena do Brasil desde o início, em 1994: Rodolfo Stroeter; Tiago Pinheiro, Grupo Beijo, Gil Jardim, John Surman, Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Caíto Marcondes, Grupo Uakti, Ruriá Duprat, Teco Cardoso, Mateus Hélio; Benito Juarez e Naomi Munakata; Paulo Bellinati, Ricardo Mosca, Nelson Ayres, Aylton

Escobar, Bugge Wesseltoft, Paolo Vinaccia, Lelo Nazário; Jamil Maluf, Orquestra Experimental de Repertório; Coral Lírico da OSESP, Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo; Wagner Polistchuk, regente da Camerata Antiqua da Capela de Santa Maria; Coro da Camerata Antiqua de Curitiba; Beatriz de Lucca, regente; Camerata Atheneum, Lucian Rogulski, regente; André Mehmari, compositor e multi-instrumentista.

Grupo Beijo: Regente: Tiago Pinheiro; Cecília do Val, Patrícia Vilas Boas; Silvia Cueva. Contraltos: Denise Matta; Geny Van Sluytmann, Maru Ohtani, Renata Celano, Tenores: Carlos Gayotto, Marcelo de Paula, Marcos Ferreira, René Misumi, Baixos/Barítonos: Jorge Ferreira, Luciano Simões, Marcos André, Renato Schroter. Cantores Convidados: Andrea Gayotto, Bia de Lucca, Cristina Amaral, Mariana Valença, Norma Gabriel, Regina Puglia, Rosária Celano, Simone Esse, Ary Ribeiro Neto, Edu Seiler, Jaime Tedesco, Marcelo Manzatti, Renato Nunes, Saulo Appes, Silas Oliveira.

Aos Coros da Escola de Música do Estado de São Paulo, Papo Coral de Curitiba, Coral Infantil Tapera das Artes, Coro do Conservatório Musical de La Laguna, Canárias, Carmelo Marino, Camerata Primavera de Macapá.

Aos artistas eruditos, populares e contemporâneos que influenciaram e participaram de modos diversos da difusão música e da luta indígena como Heitor Villa-Lobos, Gilberto Gil, Edgar Roquette Pinto, Carlos Rennó, Chico César, Milton Nascimento, Benke Ashaninka, Marlos Nobre, Kilza Setti, Priscila Ermel, o grupo Mawaca e Magda Pucci, Maria Gadú, Caetano Veloso, Djavan, Guilherme Vaz, Quinteto Violado, Ivan Lins, Bené Fonteles, Cildo Meirelles.

Certamente este trabalho não seria possível sem os seus patrocinadores. Agradeço a confiança por apoiarem este projeto musical, um modo do fazer Arte com alteridade, pela preservação e inclusão social. Estes parceiros trouxeram um prestígio duradouro ao nosso trabalho e agregaram valor cultural. Agradeço às instituições que me apoiaram na pesquisa, gravação, difusão e valorização da Música Indígena do Brasil desde 1986: SESC-SP e seu diretor, o professor Danilo Santos de Miranda, que nos apoiou a partir de 1993; ao Governo do Amapá na gestão Capiberibe; ao Instituto Çarê, a Casa da Música Brasileira e a Elisa Bracher, apoio fundamental ao doutorado a partir de 2019; às Fundações The John Simon Guggenheim Memorial Foundation em 1986; The Arts Council of England em 2005; ao Map Fund da Fundação Rockefeller em 1995; à Fundação Vitae em 1994; à Fundação Rio

Arte em 1996; ao Ministério da Cultura (MinC) em 2005 e 2006; à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1993 e 1995, na gestão de Ricardo Ohtake; à Secretaria Municipal de Cultura, gestão de 1994, a Maria Alice Gouveia; e ao Instituto Moreira Salles, em 2019.

Finalizo o meu agradecimento em amplexos aos estimados Ivan Vilela, orientador e mestre violeiro *ka'a pyr*, e a Mauro William Barbosa de Almeida, coorientador, violonista clássico, com os versos para todos:

“Assim fiz a louvação, louvação, louvação,
do que vi para ser louvado, ser louvado, ser louvado,
se me ouvirem com atenção, atenção, atenção,
saberão se estive errado.

Louvando o que bem merece, deixando o ruim de lado,
louvando o que bem merece, deixando o ruim de lado.”
(Gilberto Passos Gil Moreira, *Louvação*, 1967)

À memória de Higino Tenório Poani Utapinõmasa;
Paulo Paiakan Bepkororoti;
Yanuno Mehinako;
Sakamiramé Asurini;
Catarino Sebirop Ikóloéhj Gavião (RO)
Jaider Esbell;
e Walter Neiva.
Aos regentes Naomi Munakata e Benito Juarez.

Yuku besugu



Figura 1: Chegada na aldeia Sete de Setembro, Rondônia, 178. Foto de Marcos Santilli.

RESUMO

O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil é uma abordagem autoetnográfica sobre a interpretação da Música Indígena do Brasil e seus reflexos nas musicalidades brasileiras. Pensando nas sociedades indígenas a partir de seu cancionário, selecionei para este estudo 103 cantigas paradigmáticas, que datam a partir de 1895, dos povos Suruí Paiter, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mêbêngôkre Karajá/Iny, Tupari, Aruá, Wari', Djeoromitxi, Tuyuka, Tikuna, Mehinako, Palikur e Krahô. A tese fundamental está corporificada na história e nas musicalidades indígenas que permearam a minha trajetória, tratando-se da possibilidade de transculturalidade, porque a Música é uma linguagem transcultural que conserva a experiência estética. Refuto a tese pós-modernista que afirma a incomensurabilidade das culturas, visão conservadora que enxerga a *diferença* como indicação de distância insuperável. O meu protagonismo como *performer* de musicalidades indígenas conduz a narrativa, espelhando os ônus e bônus desta trajetória controversa, num país que sempre foi abertamente anti-indígena. Esta tese vem apoiar as manifestações da Música Indígena do Brasil - MIB – que, através de seus artistas contemporâneos, ganha força na internet e em nichos de cultura urbana, e já se apresenta em palcos de grandes teatros dentro e fora do Brasil, numa caminhada da Tradição aos encontros de interculturalidade, ao *Novo Tradicional*, em *transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*.

Palavras-chave: Povos Indígenas do Brasil, Música Indígena do Brasil, MIB, Mudanças Culturais, Interculturalidades, Novo Tradicional, Marlui Miranda.

ABSTRACT

The New Traditional: Sensible Transports of Brazilian Indigenous Musicalities is an autoethnographic approach to the interpretation of Brazilian Indigenous Music and its reflections on Brazilian musicalities. Thinking about Indigenous societies based on their musicalities, I selected for analysis paradigmatic songs, dating from 1895, from the Suruí Paiter, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mëbêngôkre Karajá/Iny, Tupari, Aruá, Wari', Djeoromitxi, Tuyuka, Tikuna, Mehinako, Palikur and Krahô peoples. The fundamental thesis is embodied in the history and musicality of my trajectory, because it deals with the transculturality, for Music is a transcultural language that preserves the aesthetic experience. I refuse the postmodernist thesis that affirms the incommensurability of cultures, a conservative view that sees difference as an indication of insurmountable distance. My role as a performer of Indigenous musicalities drives the narrative, mirroring the burden and bonus of this controversial trajectory, in a country that has always been openly anti-Indigenous. This thesis supports the manifestations of Indigenous Music of Brazil - MIB – which, through its contemporary artists, gains strength on the internet and in urban culture niches, and already performs on stages of major theaters in Brazil and abroad, on a journey from Tradition to intercultural encounters, in the *New Traditional, sensitive transports of musicalities of the Indigenous peoples of Brazil*.

Keywords: Indigenous Music from Brazil, New Traditional, Indigenous Peoples of Brazil, Cultural Changes, Indigenous Performance, Marlui Miranda.

SIGLAS E ABREVIações

APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
EFMM	Estrada de Ferro Madeira-Mamoré
ECAD	Escritório Central de Arrecadação
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
HN	Hai Nai Hai – Povo Nambikwara
ICA/UnB	Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
ISA	Instituto Socioambiental
ISRC	International Standard Recording Code ou Código de Gravação Padrão
LALLI/UnB	Laboratório de Línguas e Literatura Indígenas da Universidade de Brasília
MIB	Música Indígena do Brasil
MNTB	Missão Novas Tribos do Brasil
MinC	Ministério da Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
NB	Povo Nambikwara
NHII/USP	Núcleo de História Indígena e do Indigenista da Universidade de São Paulo
NDI	Núcleo de Direito Indígena
RAP, ou HEP	Rhythm and Poetry, Ritmo e Poesia.
SESC-SP	Serviço Social do Comércio de São Paulo
SIL	Summer Institute of Linguistics
USP	Universidade de São Paulo
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNIED	União das Igrejas Evangélicas do Brasil
UNICAMP	Universidade de Campinas

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES E FOTOS

Figura 1: Chegada na aldeia Suruí Paiter Sete de Setembro. Rondônia, em 1978 p.12
Foto de Marcos Santilli

Figura 2: Marcha das 2.000 mulheres indígenas em direção ao Ministério da Saúde. 2019.p.29
Foto de Sergio Lima Getty Images.

Figura 3: Grupo Beijo;CoralUSP no espetáculo IHU, Todos os Sons, SESC Pompéia. São Paulo, abril de 1995. p.29
Foto de Eduardo Castanho

Figura 4: A Amazônia é lugar de Transformação.
Foto de Marcos Santilli, 1978. p.37

Figura 5 : Papai em Lima Campos. Arquivo pessoal.
Foto de Autor desconhecido. p.35

Figura 6: Marlui Miranda em campo, documenta reativação da Estrada de Ferro Madeira - Mamoré em Rondônia, 1978. p.39
Foto de Marcos Santilli.

Figura 7: Festa do Jaboti, Inkre, com Patôma, Kankiya, Marlui, Turén e Tunkopô 1997.
Foto de André Villas-Boas, p.41

Figura 8: Placa de boas-vindas à Oficina "Cerimônias Tuyuka", rio Tiquié, Aldeia Cachoeira Cumprida, em abril de 1999. p.48
Foto de Marlui Miranda.

Figura 9: Elenco de músicos e coralistas do espetáculo IHU, Todos os Sons, performance de *Kworo Kango*, videoclipe TV Cultura, 1995
Foto de Eduardo Castanho p.79

Figura 10: *Paná*, instrumento musical e de comunicação, ou “tambor de fenda” do povo Warí' de Rondônia. 1996. p.125
Foto de Marlui Miranda

Figura 11: *Paná*, Tocadores Warí' do *Paná* no Posto Indígena Igarapé Laje, no estilo tradicional de montar o instrumento, no tempo em que era permitido. 1978 p.126
Foto de autor desconhecido,

Figura 12: De costas, Caíto Marcondes. O som a seguir é eletrônico, mídi SESC Pompéia, 1996. p.127
Foto de Eduardo Castanho

Figura 13: Contato com os Paiter, 1969. Acervo UFG, Universidade Federal de Goiás, p.139

Foto de Jesco Von Puttkamer.

Figura 14: Mãe e bebê Suruí Paiter na vila de Cacoal, 1978.p.146

Foto de Marcos Santilli

Figura 15: Capa do LP Paiter Merewá ,1985. p.148

Foto Marcos Santilli

Figura 16: Apresentação dos Paiter com Marlui Miranda em 2012 no palco Socioambiental / Rio+20. em 2012 e no evento Brasil Rural Contemporâneo – MDA -Ministério do Desenvolvimento Fundiário, 2012. p.152

Foto de Carlos Alberto Ricardo

Vídeo-clipe: Cajucinema

Figura 17: Āasalab Paiter e Marlui 2012 /Rio+20.

Foto de Carla Joner, p.153

Figura 18: Yanuno no Kuaryp. S/data p.163

Foto de Walter Campanato,

Figura 19: Apresentação com os Mehinako Turnê *Neuneneu* no Reino Unido, 2006. p.164

Foto de Marlui Miranda

Figura 20: Kamalurre e Positivo , 2006. p.167

Foto gentilmente cedida por Vito D'Alessio.

Figura 21: Apresentação da família Mehinako em 2006 no Festival Etnosur, na cidade de Alcalá La Real, Espanha. Projeto “Neuneneu, Humanidade”. Da esquerda à direita, Kamalurre, Karanai, Aparitá, Uyai, Yanuno e Marlui. Ao fundo, o Coral Alfonso XI, de Alcalá La Real. Interpretando *Yaupe*, *Mekuya aho*, canto dançado em agradecimento ao verdadeiro espírito do Pequi, o beija-flor pequeno, *Ahira*. p.175

Foto de Juan Ortega Sitoh, gentilmente cedida.

Figura 22: John Simpson: *Flageolet* inglês, 1830; Flauta dupla *Kaiguetazu* e Flauta sagrada. p.179

Figura 23: Flauta nasal Hait-Teataçu Nambikwara,2021. p. 181

Foto de Marlui Miranda

Figura 24: Entrada da aldeia Paresi Haliti. p. 198

Foto de Sônia Coqueiro.

Figura 25: Manoel Alves Gonçalves, fotografias tiradas em 1977, 1978, 1981,2000, acompanhando mudanças em sua vida. p.222

Foto de Marcos Santilli.

Figura 26: Txoritxi (Martim Pescador) e Kadje (picapau da garganta preta). **p.254**

Figura 27: Tche nane. Picapau da cabeça vermelho pimenta. **p.267**

Figura 28: Pa'mã do woro, Aracu. **p. 273**

Figura 29: Sunamita, Dilva, Ozanita, Jaqueline e Odília cantam *Kaika wawahma* (a dança do maracá), 2005. **p.285**

Foto de Luciana Capiberibe, gentilmente cedida.

Figura 30: O grupo de músicos do projeto Ponte entre Povos , 2004. **p.287**

Foto Luciana Capiberibe, gentilmente cedida.

Figura 31: A Coleta das Taquaras para fazer as clarinetas *Turé*, pelo Sr. Manoel Labonté, Tebenkue Kawakyene. 2005. **p.288**

Foto de Artionka Capiberibe, gentilmente cedida.

Figura 32: Novo Tradicional : *Tukutxi Yoremuru katohu*: O canto do beija-flor.

Participação da Orquestra Primavera, de estudantes de música do Amapá e

músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Direção Cênica

de Walter Neiva. 2005 **p. 292**

Foto de Luciana Capiberibe, gentilmente cedida.

Figura 33: Da esquerda à direita, Paxinã Poty, Apalai; Pekiririwa Katxuyuana; Janete e João Capiberibe, Peti e Purasi Tiriyo, Mossoku Katxuyana. 2004. **p.293**

Foto de Luciana Capiberibe, gentilmente cedida.

Figura 34: Gravações no estúdio em Amapá, com os Palikur, Wayana, Apalai, Tiriyo, Katxuyana e a orquestra de estudantes da Escola de Música Walkíria Lima. **p. 294**

Fotos de Marlui Miranda 2004.

Figura 35: Carta de Tarinu. 2000. **p.326**

Foto de Marlui Miranda.

Figura 36: Marlui, Anápuaka Tupinambá e Ailton Krenak no Parque Laje, Rio de Janeiro, 2020. **p.336**

Figura 37: Apresentando o Rádio para os perplexos Tupari no início do século XX.

Foto de Franz Kaspar. **p.339**

Figura 38: Marlui Miranda apresenta canções que vêm do futuro. Folha de São Paulo. 1996. **p.347**

Figura 39 : Foto de Marlui Miranda, Ji Paraná, 2012. Os Gavião Ikolen se preparam para entrar no palco. Evento "Cantos da Floresta, de Magda Pucci". **p.349**

Foto de Marlui Miranda

Figura 40: Poster: A voz indígena no Universo Musical, com Kunumi MC. 2020. **p.355**

Figura 41: Literatura Nativa e RAP em família: Olívio Jekupé e filhos. 2019. **p.356**

Figura 42: Menção Honrosa a *Xondaro Ka'aguy reguá* (Guerreiro da floresta) no Prêmio New York Tri-State International Film Festival, 2020. **p.368**

Figura 43: Guildy Blan HEP TIKUNA. 2018. **p.372**

Figura 44: Final da festa-ritual de lançamento do CD de Djuena Tikuna, em 2015, Teatro Amazonas Ópera. **p.375**

Figura 45: A presença de todos os seres da Festa da moça nova, o *Warecü*. 2015. Foto Amazonas Real **p.378**

Figura 46: No palco lançamento do CD de Djuena Tikuna Teatro Amazonas Ópera, Manaus. 2015. **p.380**
Foto de Amazonas Real.

Figura 47: DT com Caetano Veloso e Maria Gadu em São Paulo. 2019. **p.384**

Figura 48: DT com indígenas do Canadá, 2017. **p.384**

Figura 49: Matéria sobre nomeação a prêmio internacional para Djuena Tikuna, 2019. p.385.

Figura 50: Capa do CD de Djuena Tikuna: W Tauchichuane.2015. **p.390**

Figura 51: Genário se apresenta no Teatro Amazonas Ópera de Manaus, 2015. Foto: Marlui Miranda **p.397**.

Ilustração 52: Desenho explicativo de Genário: O Clã do Boi, Magüta Tikuna **p.396**

Ilustração 53: Genário O clã de Arara Magüta Tikuna **p. 398**

Figura 54: DT com Raoni.
Foto de Diego Janatã. **p.399**

Figura 55: DT com Sônia Guajajara, Acampamento Terra Livre.
Foto de Diego Janatã. **p.399**

Figura 56: Materiais organizados para devolução aos Panará. Projeto *Sákyori*, 2006
Fotos de Marlui Miranda. **p.416**

Figura 57: Colar Mebengokre, por Irekran Kayapó, Arte em miçanga. 2019.

Lista de Partituras

Partitura: Nambeko Merewabe **p.38**

Partitura :Nga manga are merewa, **p.154**

Partitura: Moquein ikar are merewa **p.155**

Partitura :Mekô merewa- Uratana **p.158**

Partitura: Winih merewa, **p.159**

Partitura: latir merewa, **p.159**

Partitura: Trio de Flautas **p. 182**

Partitura: Melodia Tradicional Stanza 1 - A **p.186**

Partitura: Variação 1-A Stanza 1-C **p.188**

Partitura: Stanza HN 1 **p.190**

Partitura: Stanza HN 2 **p.190**

Partitura: Stanza HN3 **p.191**

Partitura: Stanza HN 4 **p.191**

Partitura: Stanza HN 5 **p.191**

Partitura: Stanza HN 6 Cadência Fm7 **p.191**

Partitura: Stanza HN 7 **p.192**

Partitura: Stanza HN 8 **p.192**

Partitura: Stanza HN 9 **p.192**

Partitura: Stanza HN 10 p. Improv./ Gm **p.192**

Partitura: Stanza HN 11 **p.193**

Partitura: Stanza HN 12 **p.193**

Partitura: Stanza HN13 **p.194**

Partitura: Stanza HN 14 p.194

Partitura: Stanza HN15 p.194

Partitura: Nozani-ná **p.201**

Manuscrito de Nozani-ná **p.204**

Partitura: Pálob Merewabe **p.219**

Partitura: Awina NT **p.230**

Partitura: Txori Txori, **p.258**

Partitura: *Tche nane*, **p.270**

Partitura: *Pamé* , **p.274**

Partitura: *Turé da Garça*, **p.290**

Partitura: *Kworokango*, **p.308**

Partitura: *Ju Parana* **p.329**



Figura 57: Colar Mebengokre, por Irekran Kayapó, Arte em miçanga. 2019.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	xiii
SIGLAS E ABREVIACÕES	xv
PRÓLOGO	29
1 A pesquisa em Rondônia de 1978 a 1981	30
2 Um pensamento para Raul Miranda	35
CAPÍTULO 1	42
1.1 Introdução: para uma musicologia pan-étnica	42
1.2 A opção pela autoetnografia	45
1.3 Reminiscências históricas	48
1.4 O Novo Tradicional, a experiência do novo	50
1.5 Os Povos Indígenas e a Música Indígena do Brasil – MIB	52
1.6 Música indígena não é domínio público e nem folclore	53
1.7 Travessias de Transformação	54
1.8 Um saber de experiência	55
1.9 Perspectiva de “dilatação do mundo acessível”	58
1.10 Rosa Luxemburgo e os índios	58
1.11 Os povos indígenas e o “exercício do ser”	59
CAPÍTULO 2 Experiências formativas	61
2.1 Cantando em línguas indígenas	62
2.2 Quem resgata quem?	65
2.3 Dar tempo para as coisas acontecerem	66
2.4 Recursos de tradução	68
2.5 O trabalho com os músicos e coralistas	69
2.6 Um breve histórico do CoralUSP	70
2.7 O corpo da voz indígena	72
2.8 O canto difônico Paiter	73

2.9 Memória de cânones ancestrais.....	75
2.10 Minha proposta: a voz indígena	76
2.11 Sobre a gravação de <i>IHU, Todos os Sons</i>	77
2.12 Correspondências	79
2.13 Performance e Tradução.....	81
2.14 O espaço-tempo ritual	81
2.15 Reflexos de <i>IHU, Todos os Sons</i> pelo Brasil.....	84
2.16 A roupa é o corpo.....	85
2.17 O Yuxin da garganta	85
2.18 Os campos interdisciplinares.....	86
2.19 Música indígena, sociedade, salvaguardas.....	88
2.20 A cultura oral dos antigos	89
2.21 Memorial circunstanciado.....	91
2.22 Aprender outros sons	94
2.23 Referências teóricas.....	97
2.24 John Cage e os Wāwā Paiter	99
2.25 Clichês e estereótipos na Música Indígena no Brasil – MIB.....	100
2.26 Uma licença poética para <i>IHU, Todos os Sons</i>	101
2.27 A defesa do Direito autoral dos povos indígenas, 1981	102
CAPÍTULO 3 Transformações sensíveis: musicalidades em movimento	106
3.1 Transformações sensíveis: musicalidades em movimento.....	107
3.1.1 Cantos-dançados de Transformação	108
3.1.2 Transformando <i>Juparana</i> e <i>Kworo Kango</i>	109
3.1.3 Evangelização: Transformando <i>Xaga</i> , espírito	109
3.1.4 O RAP nativo e o debate sobre a questão indígena	110
3.1.5 Cantigas paradigmáticas do povo Paiter.....	111
3.2 A Canoa de Transformação (<i>Pamuri Yokosoro</i>).....	114
3.2.1 <i>Waí Basa</i> , Dança dos Peixes (<i>Tuyuka</i>) <i>Opawo</i> , entrada	116

3.2.2 <i>Wai Basa: Tariwo</i> , final	117
3.2.3 A Transformação da pessoa	118
3.2.4 Um processo de mudança cíclico	119
3.2.5 As caixas de adorno Tuyuka, mecanismo e agente de Transformação.....	120
3.2.6 Mudança para Manaus	121
3.2.7 O Novo Tradicional em Manaus.....	122
3.2.8 Poani Utapinõmasa ensina canto para a filha Pedrina	123
3.3 <i>Paná</i> , tambor de fenda dos Wari'	125
3.4 <i>HIIMU, MATOTOMU, WAYAMU, YĀĪMU OU ÑAUMU</i> : Diálogos Cerimoniais Yanomami	130
3.4.1 Diálogo Cerimonial Yanomami de Boas-Vindas	131
3.4.2 <i>Wayamu</i> , forma ternária, de três fonemas ou sílabas.....	132
3.4.3 Ñaumu, ou Yāïmu: forma binária.....	132
3.4.4 Entrevista de Davi Yanomami em 1994	133
3.5 Cantigas de facão do povo Paiter... ..	138
3.5.1 O Povo Paiter.....	140
3.5.2 <i>On ga ka, Nambekó Merewá</i> , por Nema Suruí e Marlui Miranda, 1979.....	142
3.5.3 Mãe e bebê Suruí Paiter na vila de Cacoal, 1978.....	146
3.6 <i>PAITER MEREWÁ: CANTAM OS SURUÍ DE RONDÔNIA</i> , 1978.....	147
3.6.1 O registro etnográfico: LP <i>Paiter Merewá, Cantam os Suruí</i> de Rondônia	148
3.6.2 No palco com os Paiter	150
3.6.3 Apresentação com os Suruí Paiter: Rio+20	152
3.6.4 Cantigas do LP <i>Paiter Merewá</i> – Partituras	154
3.7 <i>NEUNENEU, HUMANIDADE, YAUPE</i> . 2006	162
3.7.1 Os Mehinako e a <i>Neune-World Music</i> , 2006.....	164
3.7.2 A turnê: concepção da <i>World Music</i>	166
3.7.3 Motivação dos Mehinako a conhecer o outro lado do oceano Atlântico	168

3.7.4 Yanuno Mehinako: <i>Yakápa</i> e <i>Yatamá</i> , pajé e herbolário	170
3.7.5 “Filha, traz os bilhetes”	171
3.7.6 Reafirmação da beleza Mehinako em contraste com os <i>Kaxahipa</i>	174
3.7.7 Programa de <i>Neuneneu</i> , Humanidade	175
3.7.8 Pai e filhos tocam <i>Kuluta</i> e <i>Takwara</i>	177
3.8 O RITUAL DOS ANTEPASSADOS: FLAUTAS SAGRADAS E MÚSICA VOCAL NAMBIKWARA, 1981	178
3.8.1 Trio de Flautas Rituais e flauta dupla Kaiguetazu dos Nambikwara	179
3.8.2 Uma poética musical na Festa da Moça Nova	184
3.8.3 <i>Stanzas, poiesis</i> Nambikwara	185
3.8.4 Ouvir o Tradicional (T) e o Novo Tradicional (NT)	186
3.8.5 Compondo a partir de melodias modais dos Nambikwara	189
3.8.6 Distância: modo Tradicional e o Novo Tradicional	190
3.8.7 Fatos da mudança musical	194
3.9 NOZANI-NÁ: OS DOIS MUNDOS DE UMA OBRA INDÍGENA E O DIREITO AUTORAL	197
3.9.1 <i>Nozani-Ná</i> : os dois mundos de uma obra indígena e o direito autoral.....	198
3.9.2 Heitor Villa-Lobos e a perspectiva sonora do índio interno	205
3.9.3 Abordagens diversificadas de <i>Nozani-ná</i>	207
3.10 Cantigas Paiter xamânicas e evangélicas	209
3.10.1 <i>Gatikat Merewá</i>	210
3.10.2 <i>Pexo ey</i>	211
3.10.3 Conversão	212
3.10.4 Ritual <i>Yatir</i> e a dualidade religiosa	216
3.10.5 Hino Evangélico em Tupi Mondé: <i>Pálob Merewabe</i>	218
3.11 Temas do Seringueiro em Rondônia	220
3.11.1 Seringueiros: Rondônia, 1981	225
3.12 AWINA / IJAIN JE'E	227

3.12.1	<i>I jain je'e</i> : a música das mulheres Wari' (Pakaa Nova) do ritual <i>Huroroin</i>	235
3.12.2	Rondônia, 1978: Posto Indígena Laje e Negro Ocaya, Diário de Campo	236
3.12.3	O Posto Indígena Sossego, Igarapé Laje	239
3.12.4	Desmontando as coisas dos não-índios	240
3.13	<i>TXORI TXORI E KADJE</i> , 1978.....	250
3.13.1	<i>Txori Txori</i> e o fortalecimento das línguas vulneráveis do Brasil	252
3.13.2	<i>TXORI TXORITXI</i>	254
3.13.3	O trabalho com o grupo instrumental UAKTI em <i>Txori Txori</i>	255
3.14	<i>TCHE NANE</i> : CANTIGA DA FESTA DO TIMBÓ.....	266
3.14.1	Ricardo Franco, 12/09/1981.....	267
3.14.2	<i>TCHE NANE</i>	270
3.15	<i>PA'MÃ DO WORO / PAMÉ DAWORO</i> : VOU MASTIGAR O PEIXE MOQUEADO (CANTIGA DJEOROMOTXI DO TIMBÓ – BAÍA DAS ONÇAS).....	272
3.16	<i>KIYEMINAKI</i> , RELEMBRAR: CANTOS DOS PALIKUR DO AMAPÁ.....	284
3.16.1	Os Palikur e o projeto <i>Ponte entre Povos</i>	285
3.16.2	A família instrumental <i>Turé</i> – aerofones, ou clarinetas <i>Kaika Aranteman</i>	288
3.16.3	Processos de construção das clarinetas <i>Kaika Aranteman</i>	289
3.16.4	<i>Ponte entre Povos</i> , do Oiapoque ao Chuí.....	292
3.17	<i>KWORO KANGO</i> : CONFLITOS E TRANSPORTAÇÕES MEBÊNGÔKRE-YUDJÁ	295
3.17.1	<i>Kworo Kango</i> e <i>Juparana</i> (1850 a 1920): conflitos e transportações.....	296
3.17.2	Bimusicalidade e Multimusicalidade	299
3.17.3	Interculturalidade e distâncias culturais	302
3.17.4	Distâncias entre o Tradicional e o Novo Tradicional	304
3.17.5	Partes de certos cantos do ritual <i>Kwýrkango</i> são de origem não-Kayapó	305
3.17.6	Adaptações encontradas dos cantos do <i>Kworokango</i>	307
3.17.7	História do <i>Kworo Kango/Kwýrkangô</i> (1840 a 1995)	313
3.17.8	Origem histórica de <i>Kworo Kango</i> : incorporando <i>Nekretx</i> , “seus pertences”	317

3.17.9 As versões de História do <i>Kworokango/Kwýrkangô</i> (1840 a 1995).....	320
3.18 <i>JU PARANA</i> : CONFLITOS E TRANSPORTAÇÕES MEBÊNGÔKRE-YUDJÁ ...	321
3.18.1 Transmissão e circulação de <i>Ju Parana</i> (1895 a 1995).....	322
3.18.2 Coudreau deposita miçangas de presente para os Juruna, 1896.....	324
3.18.3 Carta de Tarinu sobre autoria de <i>Ju Parana</i> e o nosso concerto em Araraquara (1995).....	325
3.18.4 Apresentação com os Juruna em Araraquara, 2000.....	328
3.18.5 Entrevista com Tarinu Juruna: as relações intertribais nos séculos XIX e XX.....	331
3.18.6 O rapto de lasariko	332
CAPÍTULO 4 O FUTURISMO INDÍGENA E O DIREITO AO FUTURO	336
4.1 “O FUTURISMO INDÍGENA E O DIREITO AO FUTURO”	337
4.2 <i>Programa de Índio</i> de Ailton Krenak em 1985. Em 2013, surge a <i>Rádio Yandê</i> ...	338
4.3 O indígena produtor de si mesmo	341
4.4 Perfis de quem faz a rádio e os eventos extra Rádio, tal como é anunciado na página da Rádio Yandê.....	342
4.5 Entrevista com o Coordenador Geral da Rádio Yandê, Anápuàka Tupinambá, sobre o Futurismo Indígena, 11/11/2020.....	344
4.6 O <i>RAP NATIVO</i> , <i>RAP INDÍGENA</i> , <i>HEP TIKUNA</i>	354
4.7 A palavra verdadeira.	355
4.8 Perfil do RAP Nativo: MC Kunumi, Brô MC’s, Oz Guarani e Guildy Blan.....	356
4.9 O Rito da Palavra: Brô MC’s	361
4.10 A palavra poética de protesto Guarani é Arte: MC Kunumi	366
4.11. Contra a PEC 215: OZ Guarani	370
4.12. Guildy Blan no HEP Tikuna , <i>Reggaeton</i> Tikuna, Merengue Tikuna e Mostra <i>Wiyae</i> no Teatro Amazonas.	372
4.13. DJUENA TIKUNA: <i>WARE</i>	374
4.14 Djuena Tikuna: Mulher Indígena Contemporânea.....	375

4.15. O lugar do sagrado na performance ritual: o palco do Teatro Amazonas	377
4.16. Produzir cultura em comunidade na cidade de Manaus.....	380
4.17. O Grupo <i>Wotchimaükũ</i> e a consciência reflexiva	386
4.18. Entrevista: Djuena Tikuna: de Umariáçu II para o Brasil.	387
4.19. Entrevista de Diego Janatã: a parceria com Djuena	390
4.20 O <i>Warecũ</i> e o papel dos clãs Tikuna.....	392
4.21 Entrevista com o tio de Djuena, o Sr. Genário Manoel da Silva Tikuna.	393
CAPÍTULO 5 TRADICIONAL E NOVO TRADICIONAL: ESCUTANDO O ORIGINAL E A RELEITURA (T e NT).....	400
5.1 O original e a releitura: o caráter e a direção das mudanças.	401
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	410
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	423
GLOSSÁRIO.....	437
ANEXOS.....	440
DISCOGRAFIA.....	465
ENTREVISTAS E AUDIOVISUAIS.....	467
FONOGRAMAS.....	468

PRÓLOGO



Figura 2:Marcha das 2.000 mulheres indígenas em direção ao Ministério da Saúde.Foto de Sergio Leite Getty Images. Agosto de 2019.



Figura 3: Grupo Beijo;CoralUSP no espetáculo IHU, Todos os Sons, SESC Pompéia. Foto de Eduardo Castanho, São Paulo, abril de 1995

1. A pesquisa em Rondônia de 1978 a 1981

Toda etnografia tem uma parte que é filosofia, e grande parte do resto é confissão.

(Clifford Geertz, *A Interpretação das Culturas*, 1973)

Em 1978, tive a primeira oportunidade de empreender uma viagem a uma Terra Indígena, participando de uma pesquisa autônoma, a quatro mãos, com o fotógrafo José Marcos Brando Santilli sobre a colonização de Rondônia, projeto depois chamado *Nharamaã*, um termo do povo Paiter que significa “posse da terra”. Ele pretendia fazer um estudo fotográfico e publicar um livro, *Àre*, o que realmente ocorreu em 1987. Hoje, suas fotografias são um documento histórico da colonização de Rondônia entre 1977 até o ano de 2010. Para custear a primeira pesquisa de campo autônoma, juntamos nossos recursos financeiros, preparando tudo com muito cuidado por alguns meses. Tivemos também a participação da antropóloga Betty Mindlin, que havia publicado sua pesquisa etnográfica de doutorado, intitulada *Nós Paiter, os Suruí de Rondônia*. Betty trouxe uma grande contribuição ao projeto *Nharamaã* e aprendi muito com ela sobre a música paiter, além de ser colaboradora em seus projetos de pesquisa pelo Instituto Yamá. Em 1978, gravei meu primeiro LP, *Olho D'Água*, na Continental, hoje Warner, mas, naquele momento, só desejava me aproximar dos indígenas, conhecê-los; conhecer suas musicalidades extraordinárias, inéditas e que me conhecessem como cantora de temática indígena e talvez, quem saberia, me compreender, aprovar (ou reprovar) meu cantar de aprendiz em Tupi Mondé, a língua do povo Suruí Paiter. Pretendia anotar, estudar com profundidade e gravar suas músicas, caso permitissem, e começar a constituir um acervo de pesquisa musical.

Estas viagens foram a primeira possibilidade de me aprofundar numa pesquisa pessoal e gravar as musicalidades para, através da pesquisa, dar visibilidade aos povos de Rondônia. Fizemos uma documentação e preservação das musicalidades indígenas e regionais, gravei sons que acompanhariam eventualmente as fotografias de Marcos num audiovisual que, naquele momento, significava projeção em tela de slides sincronizados com trilha musical e depoimentos. O resultado foi bastante produtivo, com um registro em áudio de boa qualidade técnica daquele tempo, analógica, com muita música e entrevistas feitas durante a pesquisa de

Rondônia. Fomos porta-vozes daquele recorte de realidade e, com a experiência como fotojornalista de Marcos Santilli, trouxemos para um Sul anestesiado a informação com a força de suas imagens de uma destruição que naquele período era escamoteada pela censura à imprensa sobre a realidade amazônica, muito semelhante ao momento atual. Vivenciamos duas fases de colonização em plenos séculos XX e XXI: a primeira, com gente, pontas-de-lança do desmatamento, migrantes sem-terra, fase chamada por eles “o terceiro tombo”¹. A segunda fase, hoje em dia, é com fogo e desmatamento, para garantir interesses do agronegócio em troca da imensa destruição ambiental. Duas faces da mesma moeda. As fotografias de Marcos nesse sentido foram muito importantes, pois denunciavam as más condições de populações migrantes desfavorecidas, e um meio ambiente ignorado e descreditado, pois ainda se pensava que a natureza, água, fauna e flora eram infinitas. A ditadura militar considerava as derrubadas como benfeitoria, o mesmo que vemos hoje em dia, na qual os parceiros recebiam uma indenização pela “benfeitoria”, e o Banco do Brasil facilitava o financiamento de motosserras. Testemunhamos todo esse processo da colonização de 1978 a 1981:

(...) um período da aproximação acelerada da “onda de desenvolvimento” que engolia Rondônia, o assustador fluxo migratório, invasões, ameaças à integridade física, o assédio das empresas, do Estado. O mundo tribal experimentou mudanças e continua a incorporá-las... Mas com determinação decidiram decifrar nosso mundo (JUNQUEIRA, 1985).

O meu trabalho era obter uma boa gravação. Carregando dois pesados gravadores UHER cassette e rolo, ouvi e gravei sons da natureza, da destruição das florestas por motosserras e pelo fogo; as vozes dos povos indígenas e migrantes; colonos, parceiros², seringueiros, seringalistas, poaieiros³, castanheiros, boiadeiros,

¹ Segundo João Guerin, em entrevista a Santilli (1978), o “terceiro tombo” ocorre depois do fracasso em estabelecer assentamento produtivo em três regiões: Tombo 1, Paraná; tombo 2, Mato Grosso; e Tombo 3 em Rondônia.

² Parceiros era o título recebido pelos colonos migrantes ao receberem do INCRA o documento de propriedade da “parcela” de terra na década de 1970.

³ O coletor da poaia, erva (*Polygala angulata*) da família das rubiáceas, nativa do Brasil (do Pará a São Paulo), de longas raízes, grossas e nodulosas, que fornece a emetina.

aventureiros, grileiros, garimpeiros, ex-ferroviários, todas as categorias de seres humanos que existiam na região. Ao mesmo tempo, estando a milhares de quilômetros, pretendia me distanciar definitivamente do ambiente urbano musical do eixo Rio/São Paulo, o que certamente consegui. Esperava vivenciar estes fenômenos sensíveis de uma humanidade em Transformação tentando se adaptar às condições de um ambiente hostil, uma quase-guerra não declarada.

Existe uma interconexão entre estes fenômenos sociais físicos, aos quais tudo está ligado, que Alexander Von Humboldt⁴ e Adolf Bastian chamam de “cosmos e harmônico”, para lembrar que, se as coisas que enxergamos devem compartilhar o mesmo espaço, todas reagem umas com as outras, causando Transformações mútuas. Assim, *tudo que ocorre durante o trabalho de campo é parte da “harmonia do cosmos”*, mesmo que sejam fatos paradoxais. Humboldt adota a entropia do ambiente para compor quadros de realidade, o que aparece na foto a seguir ao observar um caminhão madeireiro (ilegal) passando na estrada vicinal carregado com uma gigantesca tora de mogno: todos os fatos reagem entre si e importam para tecer uma rede de significados que explica uma situação de forma muito ampla. A foto icônica de Marcos Santilli em 1978 nos leva a essa reflexão, acompanhando a ideia entrópica de Humboldt e Bastian: vemos na fotografia uma estrada de terra, o horizonte azul com nuvens. Uma imensa tora de mogno amarrada com cabos de aço sobre o caminhão desmontado, típico dos madeireiros; vemos o capim seco nas laterais da estrada, notamos a falta de cobertura vegetal. Portanto, a tora de mogno sugere desmatamento em grande escala; a extração ilegal de madeira; trabalhadores na carroceria olham o fotógrafo com suspeita, em alerta, pegos pela câmera do fotojornalista, flagrante espoliação de meio ambiente e fato gerador de desigualdade social. Embora seja jornalística a foto, esta confirmou a visão de Humboldt sobre o fato de que existe Arte na natureza, especialmente esta, tragicamente Arte, que flagrou a natureza morta, num exemplar exercício da fotografia documental. A “harmonia do cosmos” e seus paradoxos figura nesse quadro social destrutivo que, infelizmente, se intensificou nos anos recentes.

⁴ O geógrafo, naturalista, Alexander Von Humboldt mudou a imagem da América do Sul. Sobre ele, Simón Bolívar disse: “O real descobridor da América do Sul foi Alexander Von Humboldt, já que seu trabalho foi mais útil para a sociedade do que o trabalho dos conquistadores.”

Marcos comprou uma nova teleobjetiva, uma grande angular, muitos filmes de todas as asas, muita sílica, caixas de isopor, uma máquina Polaroid e equipamento fotográfico utilizado para documentação jornalística, em 1978.



Figura 4: A Amazônia é lugar de Transformação, Rondônia, 1978. Foto de Marcos Santilli.

Percorremos milhares de quilômetros desde São Paulo em viagens que resultaram num vasto acervo fotográfico e mais de cem horas de sonoridades e musicalidades em fita cassetes e *reel-to-reel*⁵. Gravei o ambiente ruidoso e alto-falantes nas ruas das cidades emergindo; sons da natureza; entrevistas com os atores daquele processo de explosão social; populações indígenas da região (Paiter, Makurap, Djeoromitxi, Tupari, Aruá, Wari', Nambikwara).

A nossa intenção era estar presente na linha de frente da colonização, para denunciar o que se passava. A pesquisa feita nesse período resultou em três LPs, dois autorais meus, *Rio Acima* e *Revivência*, incluindo cantigas do início do século XX dos seringueiros e sobre o rio Madeira e a EFMM. Produzimos o LP *Paiter Merewa – Cantam os Suruí de Rondônia* com fotografias do Marcos, textos da antropóloga Betty Mindlin e gravações de campo minhas e de Betty. Este LP foi um dos raros trabalhos etnográficos produzidos durante o período ditatorial, graças a investimento próprio,

⁵ Fitas de rolo do período analógico da gravação.

uma contribuição para a preservação da cultura musical do povo Paiter Suruí e também para a musicologia e a antropologia, que não tinha ainda um estudo musicológico sobre este povo. As minhas gravações de campo de 1978 a 1981, assim como de Betty, estão preservadas em boas condições. Este trabalho é um registro histórico do qual até hoje os *Paiter ey* lançam mão para lembrar a cultura dos antigos e também ensiná-la aos outros que querem aprender ou as esqueceram.

Também foram publicados como resultado destas viagens de pesquisa dois livros autorais de Marcos Santilli com a minha colaboração e de Betty, o primeiro intitulado *Àre*, sobre os Paiter (Suruí), os Wari' (Pacaá Novas), Djeoromitxi (Jaboti) e Makurap em 1987 e, logo após, o livro *Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*, em 1988, que incluía fotos históricas, atuais e prefácio do engenheiro e escritor Manoel Rodrigues Ferreira⁶.

De 1978 a 1981, realizamos, portanto, as duas viagens de pesquisa numa Rural Ford adaptada para a sobrevivência em quaisquer condições. Comparecemos à tão esperada viagem inaugural da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré quando esta foi parcialmente reativada até a Cachoeira do Teotônio, trilhando o mesmo caminho seguido por Mario de Andrade, narrado em seu livro *O Turista Aprendiz* (publicado postumamente em 1977). Viajamos pela floresta até o Seringal 70 em lombo de burro; pelo rio Madeira conhecendo o Seringal Arara de canoa; pelas aldeias dos povos indígenas Wari', Djeoromitxi, Makurap, Paiter; fizemos muitas viagens quilômetros a pé nas linhas de colonização; de avião monomotor e voadeira em regiões de garimpo; de *catraya*⁷ nos rios Madeira e Guaporé, Negro Ocaia, Pacaá Novas, Rio Branco.

Ao longo das viagens, gravei a expulsão de grileiros pela Polícia Federal, incendiando barracos; paisagens sonoras de praias do Guaporé, o assóvio do boto-cor-de-rosa; sons dos biguás, garças e martim-pescadores; entrevistas e momentos históricos dos quais fui testemunha ocular, como o surgimento das cidades de Ji-Paraná, Cacoal, Colorado D'Oeste, Pimenteiras, Rolim de Moura, Ariquemes, emergindo das cinzas das árvores. Foi deprimente ver árvores gigantescas

⁶ Manoel Rodrigues Ferreira, historiador e jornalista, é autor de vários livros, dentre eles destacam-se *Nas selvas Amazônicas* (1960) e *A ferrovia do diabo* (1962) que constituem um dos mais reveladores documentos da epopeia da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

⁷ É chamada *catraya*, na região de Guajará-mirim em Rondônia, uma pequena embarcação tradicional usada para transporte de poucas pessoas entre o Brasil e a Bolívia, muito popular nessa fronteira. Tem fundo chato, com cobertura de madeira, adequado para viajar pelo rio Madeira, Mamoré e Guaporé no período de seca. É diferente do batelão, um barco de dois andares, para maiores profundidades.

derrubadas pelo colonizador. Percorremos cidades-fantasma como Vila Murinho e Abunã, que ficam à beira do rio Madeira e da ex-ferrovia do Diabo, a Madeira-Mamoré. No trajeto de nossa viagem, testemunhamos a mata amazônica intacta, majestosa, em pé e no ano seguinte, ao retornarmos, abatida, desde a BR-364, e transformada em pasto, quilômetros adentro, um grande vazio a perder de vista; vi regiões intocadas ainda da ocupação predatória; povos indígenas de contato recente e suas músicas e rituais ancestrais.

Passamos pelos mesmos caminhos trilhados por Lévi-Strauss, Roosevelt, Rondon, Mario de Andrade, e vivenciamos a realidade: a Amazônia é lugar de Transformação. A Amazônia nivela a todos. E castiga duramente. Relações humanas em conflito, realidades que jamais poderia imaginar quando vivia na MPB - Música Popular Brasileira, num subúrbio do Rio de Janeiro. Dias quentes na praia, de frente para o mar. Agora, Amazônia, de costas para o mar. Tudo se passou como uma aula magna da natureza sobre os efeitos devastadores da cobiça humana na Amazônia: o universo indígena não-feroz, o mundo capitalista selvagem, relações intrincadas e perversas entre o homem e a natureza. Haverá alternativa para cessar a destruição?



Figura 5: Papai em Lima Campos. Arquivo pessoal.

2. Um pensamento para Raul Miranda.

Um dia, em 1978, quando abri a porta da Rural para saltar na BR-364, a rodovia que liga Cuiabá a Porto Velho e mergulhei minhas botas surradas em dois palmos de uma poeira lunar finíssima, cor de cobre, me lembrei das botas de meu pai Raul Miranda, e me senti parecida com ele. Ao longe, vi no horizonte o contorno enfumaçado de duas malocas Paresi, que pareciam miragem no cerrado desértico. À minha esquerda, no areal, um *outdoor* do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER), com a seguinte inscrição: “Estrada sem conservação, responsabilidade do usuário”. Ao lado, uma ruína, o antigo posto telegráfico de Rondon na passagem por *Utiariti*. Postes quebrados, apodrecidos, fios pendurados. Uma solidão, um calor opressivo, um

silêncio surdo, céu absurdamente azul. Por ali havia passado Lévi-Strauss em 1933, que disse: “Quem vive na linha Rondon pode facilmente imaginar que se encontra na lua” (1955, p. 317). Os Paresi que povoaram o prédio do telégrafo, diz Lévi-Strauss, “foram recrutados pela própria comissão telegráfica e instruídos pelo exército a manejarem os aparelhos sem, contudo, terem abandonado o uso da caça com arco e flecha” (idem, p. 318). Em 1978, a caminho de Vilhena (RO), vimos os Paresi tomando conta de caminhões e vendendo suas tradicionais bolas multicores de borracha do látex extraído da mangabeira, que usam para jogar o seu próprio futebol, o *Xikunahity*.

Foi nesse momento, em 1978, que tive o meu primeiro contato com os Suruí, que estavam localizados a 55 km de Cacoal, na Linha 14⁸. Encurralados numa guerra sem trégua contra grileiros de suas terras, resolveram realizar um rito de iniciação dos mais jovens, raspando-lhes a cabeça, numa “educação para a guerra”. Nesse processo de reação aos invasores, os Suruí amarraram, nas catanas e raízes externas da “samaúma” ou “arichichá”⁹, no meio da mata, invasores que entravam na área sem permissão, flechando-os. Foi nesse clima de tensão que tive o primeiro encontro com os Paiter.

Os parceiros deram-nos indicações do caminho para as aldeias Suruí. Levamos vários dias para alcançar um ponto onde eles haviam derrubado a primeira de todas as pontes que os ligavam à cidade de Cacoal. Tivemos de entrar por estradas de caminhões madeireiros, trechos ilegais utilizados pelos invasores e contrabandistas que por ali passavam quando transportavam madeira roubada em Terra Indígena. A certa altura, depois de horas dirigindo dentro da mata fechada, a Rural estancou, perfeitamente encaixada entre as catanas, raízes aéreas de duas colossais samaúmas, e encalhou. Marcos tentou durante muito tempo removê-la colocando um “macaco”, mas o solo da floresta amazônica é composto de folhas, camadas e camadas, sem consistência.

Parece que estávamos correndo um grande risco. Mas, antes de viajar, ainda em São Paulo, aprendi, para me apresentar quando chegasse à aldeia Suruí, uma única canção em Tupi Mondé, da qual não sabia a tradução nem a escrita: *On ga ka*. Enquanto Marcos tentava inutilmente mover a Rural, eu cantava *On ga ka* circulando

⁸ As “Linhas numeradas”, na década de 1970, foram a forma que o INCRA demarcou a terra dos “parceiros”, os quais tinham direito a uma “parcela” de terra da União sob certas condicionantes. Os Suruí estavam, portanto, na linha de número 14 a partir da cidade de Cacoal.

⁹ Samaúma ou Sumaúma (*Ceiba pentandra*) é uma árvore encontrada na Amazônia.

ao redor da Rural no melhor estilo Suruí possível que aprendi e transcrevi a partir de uma gravação em fita cassete que a antropóloga Betty Mindlin me havia emprestado antes de partir para Rondônia:

Eu vou (para Cacoal)
De carro-jacaré eu vou
Pegar facão, me dá, lá eu vou.
Me dá espelho, miçanga,
me leva (para Cacoal), lá eu vou
No lugar do facão pendurado eu
vou, pegar facão...

On ga ka, On ga ka ie
Uaoti ta po koionga on ga aka ie.
Uaoti ta po koionga ka.
Nambeko da badaqui papi nambekonga oka,
On ga ka ie
Nambeconga oka Uaoti ta poko maiá.
Nambeko da badaqui pa pi oka, On ga ka ie.
Nambeconga oka, pa mai ya pikoyté,
Nambekogané mekã nambekonga pa mai ya
pikoaya on ga, On ga ka ye.
Nambekó da badaqui pa pi oka, On ga ka ie...

Nambekod Merewabe

ON GA KA

Aldeia Linha 14. Terra Indígena Aripuanã.
 Associação Gaggir do Povo Paiter. Joaquim Gasalab Suruí, 1981
 Coordenadas geograficas: -10.55262,-59.96338

8 On ga ka On ga ka ye uao - ti ta po coi-on ga on

5 ga ka ye uao - ti ta po coi-on ga ka Nam-be-kod da ba-da-qui pa

9 pi nam-be-kod-ga o kar on ga ka ie Nam-be-kod-ga o - ka ua-o-ti ta

13 po-ko mai á Nam-be-kod da ba-da-qui-pa pi-o ka on ga ka ie

17 Nam-be-kod-ga o-ka pa-ma-i-a nam-be-kod-ga-ne me - kã nam-be-kod-ga pa-ma

21 i - a pi-ko-ay on ga ka on ga ka ie Nam-be-kod da ba-da-qui-pa pi-o

25 ka on ga ka ie - - e

Partitura 1: Transcrição da primeira cantiga Paiter Suruí que aprendi e cantei para eles, no primeiro encontro em 1978.



Figura 6: Marlui Miranda em campo, documenta reativação da Estrada de Ferro Madeira - Mamoré em Rondônia, 1978. Foto de Marcos Santilli.

Poderíamos dialogar em português se “parceiros”, grileiros ou madeireiros aparecessem, mas não sabíamos falar Tupi Mondé, caso os Suruí aparecessem. Não tínhamos a menor ideia de onde estávamos, mas sabíamos que era o caminho dos ilegais, contrabandistas de madeira, os anti-indígenas. Cantei por uma hora aproximadamente, ao redor da Rural, sem entender o que dizia a letra em Tupi Mondé. O som da mata amplificava a música, numa acústica reverberante, como se estivesse cantando numa catedral. De repente, um grupo de oito a dez paiter saiu de dentro de um arbusto na mata fechada. Estavam ali perto, nos vigiando, cabeças raspadas, sinal de guerra, arco e flecha e cordas na mão. Aproximaram-se devagar de nós, conversando entre si, apontando para a Rural e para mim, e após uma inspeção, em nós e na Rural, apontaram para mim e falaram: “*Beá, apyra merewa!*” (“Canta logo, mulher!”). Fiquei tensa mas entendi que devia cantar. Não estavam beligerantes, nem nós, estávamos curiosos, tentando manter a calma.

Os Suruí só queriam ouvir a música, infinitas vezes. Alguns ajudaram Marcos a retirar a Rural das catanas da samaúma, enquanto eu cantava sem parar *On ga ka* para cada um do grupo guerreiro. Eles entraram na Rural, subiram no estribo conversando animadamente e riram de nós, apontando para mim, embarcados na traseira, na capota, dentro. Assim chegamos à aldeia do Posto Indígena Sete de Setembro, ao final do dia, onde todos já sabiam da nossa vinda e que havia uma *beá* (mulher) que sabia cantar música Suruí. Estes ficaram tão curiosos ao ouvir uma desconhecida cantando de forma compreensível, na “cultura” deles, que logo chamei atenção na aldeia, como uma espécie de *clown*. Talvez pensassem que eu fosse de um grupo indígena desconhecido que sabe a estrutura vocal ancestral Suruí, discursos do pós-contato, cantigas de facção *Nambekó dabadaqui*, narrativas sobre o lugar do primeiro contato, onde Apoena pendurava os facções para atrair os Paiter.

A notícia daquele fato inusitado correu para as outras “linhas”, ou estradas de colonização, e sei com certeza que estive cantando para os Paiter mais de trezentas vezes a mesma música. Cantei *On ga ka* individualmente para quase toda população entre o Sete de Setembro; o *Nambekó dabadaqui*, o local onde a FUNAI pendurou os facções e atraiu os Paiter, e repeti na aldeia da Linha 14. Até hoje quando os visito, me falam *Beá, apyra merewa!* (“Mulher, canta logo!”), pedindo que eu cante *On ga ka* de novo. Foi a partir desse primeiro contato etnográfico que vivi em 1978 a certeza de que esse foi meu *dépaysement*. A partir de então canto em Tupi Mondé-Paiter e divulgo sua música, assim como a dos outros povos que conheci em Rondônia. E parei de cantar músicas em português, até mesmo minhas próprias composições populares.

Desde este período, venho procurando trabalhar com as musicalidades indígenas na pesquisa, estudo e interpretação da tradição musical de povos indígenas de distintas regiões do Brasil. As experiências do primeiro contato em Rondônia e as manifestações artísticas que aconteceram foram a partir desse inicial contato com os Paiter, Wari’, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mêbêngôkre Apalai, Katxuyana, Palikur, Mehinako, Tariano, Xavante, Gavião Ikolen, Tupari, Tuyuka, Tukano, Krenak, Munduruku, Zoró, Aruá, Djeoromitxi, Tikuna, Panará e Tupinambá, continuando até os dias de hoje.



Figura 7: Dança com mulheres panará no ritual *Sâkiâry*, aldeia Nãsepotíre; canto dançado com Patôma, Kankiya, Marlui, Turén e Tunkopô. Foto André Villas Boas.(2001)

CAPÍTULO 1

1.1. Introdução: para uma musicologia pan-étnica

“Hoje, quando falamos em música indígena, adentramos em territórios de Musicalidades, e não Etnomusicalidades; de Artes Indígenas, e não Etnoarte; de Ciência, e não Etnociência.”

(Mauro William B. Almeida)

Com título de *O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*, esta tese de doutoramento trabalha no campo da musicologia cultural humanística a fim de contribuir para o estudo das musicalidades indígenas do Brasil a partir de cantos selecionados dos povos indígenas Paiter, Kayapó, Juruna Palikur, Tupari, Aruá, Djeoromitxi, Wari', Nambikwara, Xavante, Tikuna, Tuyuka, Krahô, Wayana, Apalai, Katxuyana. Nesse ponto, é importante salientar que a *musicologia*, segundo Richard Parncutt:

Importantes enciclopédias musicais como o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, “Musicology”) e *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997, “Musikwissenschaft”) oferecem ampla e abrangente descrição sobre a musicologia, sugerindo que a musicologia atual abrange todas as abordagens disciplinares para o estudo de toda música, em todas as suas manifestações e em todos os seus contextos, sejam eles de ordem física, acústica, digital, multimídia, social, sociológica, cultural, histórica, geográfica, etnológica, psicológica, fisiológica, medicinal, pedagógica, terapêutica, ou em relação a qualquer outra disciplina ou contexto que seja musicalmente relevante (PARNCUTT, 2012, p. 147).

Assim, considerando a expansão da pesquisa musical em áreas diversificadas, tais como os estudos culturais, a “nova musicologia” dos anos 1990

(KRAMER, 1995) e a música popular (COOK, 1998), abre-se um espaço para a grande questão proposta sobre as musicalidades indígenas e o *caráter e a direção das mudanças* que estão ocorrendo nas tradições e o meu papel como participante ativa destas mudanças, no sentido da *performance* pan-étnica.

Pela experiência alcançada como cantora e *performer*¹ dedicada à interpretação da música indígena no ambiente da música popular brasileira (MPB), construí um trabalho pan-étnico para trazer aspectos musicais e da *performance* dos indígenas citados com a intenção de demonstrar o valor, a beleza e a diversidade das musicalidades indígenas posto que não são "musicalidades monótonas," muito ao contrário, afirma Curt NIMUENDAJU em 1902. (CAMÊU, 1977p.46). Os cantos que escolhi não se restringem apenas a fragmentos musicais de cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, mas se estendem a muitos domínios da vida, seja a tradicional ou aquela inserida no mundo industrial e moderno (TURNER; SCHECHNER, 1982). Messner, entretanto, avança mais sobre a questão da *performance* nesse sentido, conforme assinala Oliveira Pinto:

Percebendo que a *performance* é mais do que apenas aquilo que se vê e que se ouve em espaço delimitado, a etnomusicologia contribuiu com definições mais abrangentes, sugerindo mesmo que a performance fosse "*an all-expressing, as well as all-embracing phenomenon*" (MESSNER, 1993, p. 15). Assim, *performances* marcariam todas as atividades humanas, sempre que inseridas em algum quadro de referência sociocultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 229).

A ideia de Messner para uma *performance* "*all expressing, all embracing*", para ser totalmente expressiva e abraçar o todo, colabora na concepção de *performance* pan-étnica, ao alargar a abrangência do campo de pesquisa e do campo de trabalho para a elaboração da *performance*, seja de um ritual ou de um evento

¹ Para Turner e Schechner (1982, p. 56) performances são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas. Em última instância, performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que performances não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais, teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno.

cultural, estendendo-se a situações relacionadas ao trabalho de elaboração musical, encontros que colaborem para a concretização dos eventos e os modos como nós, os participantes, alcançamos “resultados reais” na comunicação intercultural de ideias musicais, que já ocorreram muitas vezes em teatros, escolas, centros culturais, áreas públicas, eventos institucionais ou autoproduzidos.

A noção de “*performance* transportada” (SCHECHNER apud LIGIÈRO, 2012, p. 71) explica o conceito de transportação e transformação de formas culturais com as quais o *performer* se identifica. Ele exemplifica citando experiências em rituais no teatro, na dança e na música, situação que encontrei frequentemente e que vivenciei depois ao representá-los, sem a pretensão de “autenticidade”, em palcos urbanos:

Não apenas os rituais têm sido criados a torto e a direito, como os rituais mais antigos têm fornecido energia para a usina da arte ou têm sido apresentados como um tipo de entretenimento popular. Existe uma longa história de importação de “rituais autênticos” e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações, tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança ocidental – mesmo quando eles não eram totalmente genuínos (LIGIÈRO, 2012, p. 85).

Provavelmente o conceito de autenticidade citado acima, que é tão em voga, seria questionável. Fala-se muito sobre o índio que usa celular, que não seria mais índio. Durante a minha vida profissional na música, percebi que a presença de indígenas nos palcos urbanos era criticada, pois isto implicava em questionamento de “autenticidade”, um conceito etnocêntrico de tantos questionamentos duvidosos. Mas, qual seria a instância que definiria autenticidade na Arte indígena, sua identidade? Justamente a FUNAI, que emite documento de identificação indígena, hoje sempre é uma parte instável do Estado brasileiro: num momento protege o índio e em outro, retira a proteção. Creio que a melhor proposta é acolher a direção indicada pelo próprio indígena. Eles souberam negociar com outras culturas e questionam a dita “autenticidade” pois é um conceito etnocêntrico por seu caráter excludente. Hoje, os próprios indígenas são os produtores executivos de seus eventos e também são solidários com outros parentes que compartilham uma nova forma tradicional de *performar suas identidades em palcos urbanos*, o Novo Tradicional, a tradição do futuro. Vemos hoje as interações de

transculturalidade em festivais e concertos organizados por indígenas, como é o caso da cantora, jornalista e produtora Djuena Tikuna, que transformou o palco do Teatro Amazonas num espaço para rituais: o *Warecû*, a “Moça Nova” dos Tikuna, a Festa da *Tocandira*, dos Waimiri-Atroari, ambos rituais de moças novas e união de novos casais; o *Cariço*, dos Tukano, Baniwa, Desana, Tuyuka e Baré, compartilhando os cantos dançados que pertencem à tradição destes povos. Efetivamente, um evento de transculturalidades pan-étnicas (MAHER, 2016) no palco da Ópera de Manaus. Esta situação cultural demonstra como é importante estar participando ativamente na cultura do outro (HOOD, 1963, p.187) e, estrategicamente, ocupar os espaços culturais de Manaus, São Luís, Goiás, Mato Grosso, Rondônia, Roraima, Pará, Amapá e São Paulo e demais capitais. Talvez, tenha sido por cantar músicas de tantos povos, que tive aceitação indígena nas minhas interações transculturais pan-étnicas.

1.2. A opção pela autoetnografia

“Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação.”

(Hannah Arendt)

A iniciativa de um estudo fronteiro entre a etnografia e a autoetnografia que aborda as criações musicais dos povos indígenas vem justificada pela longa duração de meu profundo envolvimento como artista e pesquisadora com as musicalidades indígenas por isso optei pela abordagem autoetnográfica. Concordo com Hannah Arendt que o termo “profundidade” que é visto como memória, poderia ser subentendido como autoetnografia, a emersão das recordações.

A partir das anotações de campo, materiais publicados, cartas, fitas e vídeos gravados, a memória resgata imagens, sons, como se estivessem sendo projetados numa tela. Há uma imensa quantidade de fatos, e coordenar com as anotações traz de volta inúmeros aspectos que, no decorrer dos tempos, vão regredindo na memória. Mas a memória é um celeiro, que vem alimentar a reconstrução do passado. A narrativa da memória tem um importante papel nas ciências sociais e na pesquisa pois:

Como método, a autoetnografia combina características de autobiografia e etnografia. Ao escrever uma autobiografia, um autor escreve retroativa e seletivamente sobre experiências anteriores. Normalmente, o autor não vive essas experiências apenas para torná-las parte de um documento publicado; em vez disso, essas experiências são montadas em retrospecto (BRUNER, 1993; DENZIN, 1989; FREEMAN, 2004). Ao escrever, o autor também pode entrevistar outras pessoas, bem como consultar textos como fotografias, diários e gravações para ajudar na recordação (DELANY, 2004; DIDION, 2005; GOODALL, 2006; HERRMANN, 2005) (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, p. 3).

A autoetnografia, como abordagem, abre portas para o saber de experiência. O texto que se descreve como uma autoetnografia, mas é ao mesmo tempo a etnografia de um trajeto pessoal, ontológico, é também uma inovação na maneira de tratar processos culturais que envolvem a relação entre mim e o Outro, e, em termos da música, processos entre musicalidades indígenas e as musicalidades populares e eruditas.

Do ponto de vista acadêmico, a narrativa autoetnográfica vem sendo utilizada desde o final da década de 1970 como uma forma de escrita na qual a experiência pessoal do etnógrafo passa a ser considerada como um fator importante do processo científico. A própria palavra aponta que a partir do estudo analítico e sistemático (grafia) da experiência pessoal (auto) é possível compreender uma experiência cultural (etno). (SANTOS, 2017,p.229). Surgiu a partir da percepção da existência de diferentes tipos de pessoas, com diferentes visões de mundo e que muitas vezes não são contempladas pelos cânones metodológicos como explicitam (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, *Apud* SANTOS, 2017p. 218).

Os defensores deste método, que combina técnicas da autobiografia e da etnografia, apontam para o fato de que um texto nunca está isento da experiência pessoal do cientista. O procedimento autoetnográfico se baseia também na ideia de

que “uma vida individual pode dar conta dos contextos nos quais vive a pessoa em questão, assim como das épocas históricas que atravessa com o passar de sua existência” (BLANCO, 2012, p. 170, tradução minha), bem como na tendência da antropologia em que o outro passa a ser considerado na construção do conhecimento.

Ou seja, 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” (1998, p. 45) do encontro entre subjetividades diferentes (VERSIANI, 2008, p. 6).

Neste sentido, este trabalho é a reflexão de uma artista sobre caminhos que tomei para aprender as musicalidades indígenas. Tenho me dedicado à pesquisa e à interpretação da música indígena do Brasil desde 1974. Apresento elementos de uma experiência de quatro décadas convivendo com a música enraizada nas narrativas e no caráter da expressividade indígena. Trata-se aqui de fazer uma *autoetnografia narrativa*, segundo a classificação de Ellis, Adams & Bochner (2011).

Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços. Tudo isso tem uma conexão direta com o reconhecimento do caráter político e transformador que tal método assume ao “dar voz para quem fala” e em “favor de quem se fala” (SANTOS, 2017, p. 219).

Mas, no momento desta tese, creio que é Ecléa Bosi quem tem uma visão mais ampla sobre memória próxima à autoetnografia, pois ela aborda em seu livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (2012) o aspecto da memória sob ângulos fundamentais:

A substância social da memória, a memória e interação, o indivíduo como testemunha, o tempo e a memória, o compasso social do tempo, as lembranças de família, de comunidade, de povo; os espaços da memória, a casa, dentro e fora, as pedras do caminho, o mapa afetivo e sonoro; a memória entre a consciência e o estereótipo, a memória da arte, memória do ofício, ação e memória; a reconstrução do passado, a conservação do passado (BOSI, 2012, p. 8).

A memória conduz o trabalho da autoetnografia. A cultura é como u ma cachoeira de histórias e cantos na memória dos indígenas resistentes. Por diversas vezes em 2000, estive com os Tuyuka de Cachoeira Comprida, para colaborar com uma oficina/ritual cuja função era reavivar os espaços da memória, o mapa afetivo sonoro, a reconstrução do passado, o Novo Tradicional, para praticar as histórias dos ancestrais nas "Cerimônias Tuyuka: Cantos-dançados *Utãpinoponaye*" e colocaram em evidência logo na entrada da aldeia uma placa de madeira com letras pintadas em tinta azul com um recado direto: *Marlui: Atiya Sukã Padeko* ("Marlui, vamos trabalhar").²



Figura 8: Placa de boas-vindas à Oficina "Cerimônias Tuyuka", rio Tiquié, Aldeia Cachoeira Comprida, em abril de 1999. Foto de Marlui Miranda.

1.3. Reminiscências históricas

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi": significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”

(Walter Benjamin)

² Esta placa-convite foi pendurada numa árvore, no porto da aldeia Cachoeira Comprida, no alto Tiquié, para as cerimônias tuyuka, que está localizada na região da Amazônia na fronteira com a Colômbia.

Comecei este projeto musical dedicado inteiramente às musicalidades indígenas, com o título *IHU, a Celebração e Recriação da Música Indígena da Amazônia Brasileira*, durante meados dos anos 1970, quando não havia nenhuma perspectiva de que viesse a se concretizar cultural ou financeiramente, pois os povos indígenas eram questão de "segurança nacional" e não existia qualquer incentivo às suas artes. Muito frequentemente, falava-se que os indígenas já não existiam, que suas línguas foram esquecidas e que a Amazônia era "um grande vazio", quando na verdade, na contramão dessas falsas ideias, havia uma emergente articulação dos povos indígenas em torno de objetivos concretos: a demarcação de seus territórios.

Me mobiliza saber que estivemos cantando desde 1995 duas músicas, reminiscências históricas, cuja primeira referência data de 1895, *Kworo Kango* e *Ju Parana*: foram os dados de uma pesquisa muito importante e bem fundamentada do antropólogo Gustaaf Verswijver (1982), que preservou e desvendou com clareza dados históricos comprovados sobre o tempo de vida desse cancionista. As cantigas tradicionais, ou suas versões, circulam quando um terreno é bem-preparado e suas sementes prosperam, por sua qualidade musical intrínseca.

Ju Parana e *Kworo Kango* fizeram uma ponte entre as culturas juruna/yudjá e a kayapó/mëbêngôkre karajá/iný e xikrin: atravessaram perseguições, diásporas, guerras intertribais; raptos de parte a parte; os Juruna/Yudjá foram reduzidos a 80 pessoas; desapareceram dois grupos dos Kayapó Gorotire, os de Pau d'Arco e os Irã'ãmrãjre, que certamente conheciam o ritual do *Kworo Kango*. Depois, fizeram a *pax xinguana*. Estas cantigas são o eco de pessoas que sobreviveram ao tempo e a uma devastação e as adotaram como parte de sua cultura. *Ju Parana* e *Kworo Kango* são cantigas longevas. Conheci várias versões destas peças musicais, o que me levou a crer que seriam a mesma *Kworo Kango* dos Kayapó/Mëbêngôkre São referências coletadas em antigas gravações, cassettes, CDs e mapas de localização de antigas aldeias, como a dos Mëtyktire que existiu até o final do século XX nas margens da cachoeira Von Martius, e no Capoto. Estas cantigas vêm de um tempo muito antigo, no século XIX, quando os Juruna viveram protegidos de *raids* dos Kayapó em uma dessas ilhas naquela cachoeira. São músicas que continuam sendo interpretadas continuamente desde 1895. Em 1995 entrei na linha de transmissão histórica do *Kworo Kango* e *Ju Parana*, produzi reflexos destas músicas no Brasil, pois havia uma grande aceitação de toda uma geração de professores e estudantes em escolas

no território nacional, promovendo oficinas para todas as faixas etárias sobre as musicalidades indígenas; para coros profissionais e amadores como o Grupo Beijo, que veio do CORALUSP em 1993, formado por cantores advindos da educação musical, mas sempre tendo como premissa colocar os autores e grupos indígenas em relevância. Por sua vez, os coros também deram continuidade a essa linha de transmissão. Continuamos cantando *Kworo Kango* e *Ju Parana* em 2019, até um pouco antes da pandemia eclodir em 2020; fizemos apresentações no auditório do MASP com o coro da Escola de Música da OSESP-SP, regência de Tiago Pinheiro, participação de Chico César e Jean Garfunkel, formadores de opinião. Nos últimos tempos, sempre com muito entusiasmo, todos cantamos *Kworo Kango* e *Ju Parana* no MASP e na Sala São Paulo, junto ao Coral Jovem da OSESP, regência de Tiago Pinheiro, e o Coro do Projeto Guri; cantamos também com crianças e adolescentes do Papo Coral de Curitiba, dentre as inúmeras muitas iniciativas educacionais. O alcance dessas musicalidades foi multiplicador. Isso demonstra a resistência e a qualidade dessas tradições musicais que há séculos vêm mudando, numa mobilidade que gera o novo.

Cantigas são como relâmpagos para a história, diz Walter Benjamin, sinalizam momentos de calma e perigo. Iluminam rapidamente o nosso trajeto, em seguida ficamos no escuro, raios desenham o céu, vemos no clarão, o caminho, de vez em quando. Mas enquanto isso, cantamos. Sempre há chance para se preservar uma cantiga indígena, antiga ou recente, todas são importantes e merecem atenção. A interculturalidade é o caminho possível para a continuidade das culturas.

1.4. O Novo Tradicional, a experiência do novo

O *Novo Tradicional* (MIRANDA, 1995) é o ponto de transição entre uma musicalidade e a repetição dela mesma, à qual vão sendo acrescentados elementos de outra(s) cultura(s). Na Terra, tudo se move em relação ao seu eixo, inclusive as músicas, como o *continuum* do seu movimento observado no *pêndulo de Foucault*. Procuo nesse trabalho compreender os diferentes ciclos de vida que fazem as músicas mudar de forma e função. Mas o “novo” em si não é novidade. Observando a tradição canônica ocidental, há dificuldade para distinguir o que de fato é inovação e como algo musical pode ser percebido como “novo” (NETTL, 2015, p. 54) para levar adiante o Tradicional em termos de “movimento incessante”. A antropologia deu

bastante atenção aos escritos das *Mitológicas* de Lévi-Strauss e, por outro lado, à inovação das tradições: vistas por Cohn (2001); o *Nekretx* estudado por Lea (2012) e em Fargetti (2018), o estudo das cantigas de ninar juruna/yudjá, que trazem referências para compreender mecanismos diferentes da mudança cultural. A musicologia histórica lida constantemente com a inovação no sentido de que está procurando sempre evidências para identificar o que se pode afirmar como novo. Mas de forma geral culturas não-ocidentais parecem alocar menos valor à inovação do que as culturas ocidentais. Na visão do presente trabalho, a noção do “novo” está mais associada à capacidade de mergulhar musicalmente numa tradição, espaço da cultura no Brasil, de braços com a ameríndia, latino-americana. Em sua origem estão os elementos da natureza, o respeito ao “espaço sagrado” (SCHECHNER apud LIGIÈRO, 2012, p. 70) da composição, como disse Djuena Tikuna sobre seu ritual criativo. O Novo Tradicional, em sua acepção mais ampla, é um paradigma que resulta dos processos de *Transformação* ou *Transportação*, tal como é a extensão de um direito, o “direito de mudar” a própria cena sociocultural, direito conquistado pelos povos indígenas. Enquanto para a musicologia, a inovação e a mudança se referem à identificação da origem de determinados padrões culturais com vistas à criação musical, a mudança para o povo indígena se refere também a um *direito originário* (CUNHA, 2017), que inclui o direito a manifestar seus padrões culturais. Sabemos que quando o indígena se recusa ao estereótipo, torna-se motivo de preconceito:

Veja bem: a gente não se veste como nossos pais, nossos avós, bisavós; a gente não come as mesmas coisas, não fala do mesmo jeito e no entanto ninguém põe em dúvida nossa identidade – está certo – brasileiro, ou o que seja, enfim, isso não é problema. Mas, para os índios, se têm uma imagem de que eles têm de ser aquela coisa de século XVI – quer dizer – andarem pelados, usarem arco e flecha, borduna, e enfim, mostrarem performaticamente que são aqueles índios que a gente espera. Só que a história passou para eles também, tanto quanto passou para nós e, quem é que vai dizer se uma sociedade é indígena ou não? no que se constitui uma sociedade indígena? e aí eu acho que a resposta é o seguinte: é exatamente essa consciência de uma continuidade histórica,

com uma sociedade pré-colombiana, uma sociedade que estava aqui antes dos outros (CUNHA, Manuela Carneiro da).

Nessa questão, a verdade inegável é que tanto o povo que vive a tradicionalidade nas aldeias como os que vivem a tradicionalidade no meio urbano e se declaram indígenas são indígenas. Atualmente o indígena é artista e produtor em sua própria cultura. Pergunto-me se estamos avançando e compreendendo melhor as diferenças e o etnocentrismo, que é geral, reticente em aceitar que os povos indígenas possam apresentar suas novidades contemporâneas desafiadoras às prerrogativas estereotipadas do passado. A *Transformação* tem sido entendida por alguns como algo que veio para ameaçar culturas e que vai causar o desaparecimento de tal como “eram” antes. Seria possível o desaparecimento total de uma cultura? Ou o aniquilamento total das culturas? Pelo contrário, o que estamos vendo no momento atual não é o desaparecimento, mas sim a continuidade, com o atual domínio das tecnologias de audiovisual de tudo que é visto pela comunidade; a documentação por cineastas e programadores indígenas registrando todos os rituais tal como vistos por eles mesmos; no acompanhamento das manifestações de etnicidade, e no embate político que se intensificaram em momentos como o que vivemos, de coalisão entre povos indígenas.

1.5. Os Povos Indígenas e a Música Indígena do Brasil – MIB

A Música Indígena do Brasil – MIB, termo para uma nova mas antiga categoria musical, é tema que permeia este trabalho, do começo ao final. É uma referência à pessoa indígena como Sujeito de um campo musical que engloba todos os sistemas musicais pertencentes aos povos indígenas. É também uma forma de apresentar, interpretar, ser intérprete, ou representante de uma das categorias das musicalidades indígenas dentre 304 modos de povos diferentes no sentido do contemporâneo e do popular. A MIB, apesar de secular, é um campo novo. A MIB se caracteriza por ser a produção de obra musical que é o resultado de um encontro intercultural. Uma cantiga indígena cantada e adaptada seja por indígena ou não, está protegida pelo código do direito autoral. Atualmente a maioria dos indígenas da MIB que estão se apresentando popularmente se tornaram seus próprios produtores, com conhecimentos de produção e artísticos e participam em editais na área da cultura.

1.6. Música indígena não é domínio público e nem folclore

Nesse momento, mesmo contemplando indivíduos autores indígenas, a atual Lei do Direito Autoral 9.610 não contempla a questão do direito autoral coletivo dos povos indígenas. O argumento é que trata-se de um direito individual. Entretanto, este é um direito que precisa ser reconhecido, e advogados indígenas como Fernanda Kaingang e Elói Terena trabalham nessa questão. O argumento contrário é que o direito autoral coletivo não corresponderia à legislação dos outros países. Porém, as musicalidades indígenas são protegidas e desde 1988 não são mais consideradas domínio público: há uma cláusula de imprescritibilidade porque a Constituição Federal garante a esses povos direitos sobre seu patrimônio material e imaterial e, portanto, a lei atual não pode mais impedir tal proteção (VALLE; BAPTISTA, 2004, p.19). Uma coletividade indígena, uma etnia, não tem idade, não é mortal como um indivíduo. Assim, seus direitos, enquanto coletividade, são imprescritíveis, como já reconhece a Constituição Federal (idem). Há direitos autorais regulamentados que incidem tanto para a biodiversidade, como para as musicalidades indígenas.

Em 2014, gravei o CD *Fala de Bicho, Fala de Gente* pelo selo SESC, a convite da Associação Yarikayu do povo Yudjá. Ao interpretar uma cantiga yudjá, sou legalmente responsável por ela, frente ao povo Yudjá, e nada poderia ser feito sem acordo celebrado entre nós, antecipado por reunião com a Associação Yarikayu do Povo Yudjá e a Associação IHU Pro Música e Arte Indígenas em Tubatuba³, para elaborar um contrato, prestar esclarecimentos e estipular remuneração.

No tocante ao direito autoral yudjá, foi por causa do personalismo do direito que percebi que o melhor caminho seria proteger a autoria da comunidade através de um responsável no momento do contrato pela gestão da Associação, como um representante e guardião do repertório, e isto foi aceito por todas as partes e confirmado mediante um contrato que fizemos em São José do Xingu, no cartório local, firmas reconhecidas presenciais, pois o povo indígena tem a capacidade civil reconhecida pela Constituição de 1988.

³ Antiga aldeia do povo Juruna, que se autodenomina Yudjá, no Território Indígena do Xingu.

Mas isto muda, depende do que cada povo decide. Sempre houve da minha parte uma grande preocupação com a questão da proteção utoral, condição sine qua non; ponto de partida de qualquer gravação com um povo Indígena, pois para a produção de um projeto musical, uma gravação ou audiovisual precisa primeiro ser combinada e creditada aos autores e seus/suas intérpretes.

1.7. Travessias em tempos de Transformação

O gesto de Transformar remete a um sentido de Travessia, de “algo que se experimenta, que se prova, como o que nos passa, nos acontece e nos toca” (BONDÍA, 2002 p. 25). Imaginei que a travessia entre culturas era uma relação intelectual, mas também é emocional. O saber tradicional enriquece a experiência de se abrir para um novo tempo. Atravessei, de um modo ou de outro, anos da minha vida interpretando cantos indígenas de 1974 até os dias atuais. Isto colaborou para não me sentir mais uma *outsider* ao mundo indígena que vem dessa experiência e envolvimento impregnados de emoção, de forma que a música indígena foi para mim capaz de traduzir o intraduzível, inclusive para pessoas da minha própria cultura. Só consegui fazer essa travessia no tempo cantando músicas indígenas, porque os termos dessa experiência fizeram sentido à minha cultura e às pessoas que se envolveram com ela.

Pode-se observar em todo meu trabalho uma releitura da música indígena, por exemplo, exemplificando com o CD *Fala de Bicho, Fala de Gente*, como uma espiral, no sentido de que

“quando a diversidade cultural é sugada na mesma espiral da transformação de toda sociedade, esse padrão é desestabilizado” (KRENAK,2019,p.57).

A desestabilização, em *Fala de Bicho, Fala de Gente*, vem no canto com voz indígena contrastando com uma ponte jazzística modal.

A gravação deste trabalho foi em São Paulo no estúdio Nas Nuvens, com a presença virtual no Skype de Tarinu e Yabaiwa nos assistindo de São José do Xingu, do Xingu SAT, um internet café, e nós, Nelson Ayres, Rodolfo Stroeter, Paulo Bellinati, John Surman, Caíto Marcondes e Ricardo Mosca, tocando e gravando, conversando com eles, que de vez em quando trocavam de posto, ora Tarinu, ora Yabaiwa, ora os dois, conduzindo a gravação, corrigindo a pronúncia, se divertindo na convivência com novos sons e instrumentos diferentes da cultura yudjá.

Sempre que estamos numa cultura, estamos também na outra, e vice-versa, se todo mundo estiver incluído na conversa musical. Essa é uma consciência que decorre de um diálogo entre essas entidades, quando se confronta com outra cultura. Somos agentes para mediar o trânsito das musicalidades de igual para igual, e isso traz experiência no modo de viver as coisas, especialmente em música. Mas é preciso ser sensível na escolha dos diversos valores e situações que se transformam em música.

Quando se aprende a entrar em duas culturas ao mesmo tempo, alcança-se aquele ponto de inovação que só acontece quando você aprende a fazer o Artesanato daquela cultura. Trançar, cortar as taquaras para fazer as flautas, pintar o batedor, amarrar as taquaras, decorar com penas e, por fim, soprar a música no instrumento. O Artesanato se torna o elo entre as duas culturas, dois saberes, duas experiências e a sensação de ser peixe fora d'água desaparece porque há um saber compartilhado. O elo entre as duas culturas, por força da experiência vivida, a experiência adquirida na voz indígena muitas nuances e cores vocais possíveis, fazem a travessia entre culturas. Este elo está me dizendo que eu não conheço o que é a cultura indígena em si e nem a minha também, mas eu sei que criei uma relação cordial entre as duas. Essa explicação se justifica somente se compreendermos a invenção das culturas como um processo que decorre de forma objetiva e por meio do aprendizado. Este elo me mostrou que a minha própria cultura é uma invenção, como visto por Roy Wagner quando diz que “Invenção é Cultura” (2012, p. 69), assim como a outra também. Essa relação, que não é *exatamente nossa nem do outro, pertence às duas culturas amalgamadas*.

1.8. Um saber de experiência

Procuro contribuir para um “saber de experiência” (BONDÍA, 2002, VILELA, 2015), qualificando a minha experiência não somente como “trabalho realizado”, no longo tempo em contato com a música indígena, mas considerando a experiência/sentido (idem, p. 20) na construção de um trabalho musical. O “sujeito da experiência”, segundo o filósofo Martin Heidegger, era:

(...) um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido e inatingível,

erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder, e por sua vontade (HEIDEGGER, 1987 apud ibidem).

As experiências com muitos músicos indígenas foi o que reafirmou o meu trabalho como *performer* da música indígena do Brasil, mas numa ideia de performance intercultural, a partir de releituras da singularidade da música indígena do Brasil. Tarefa de muita complexidade, desde sempre um trabalho em progresso, estendendo-se numa colaboração contínua.

Este trabalho não carrega experimentos, mas experiências que revelam a transição do “Tradicional” ao “Novo Tradicional”, o caráter e a direção dessas transformações que estão ocorrendo nas tradições musicais indígenas e o meu papel como participante ativa e também o envolvimento de muitas pessoas que serão citadas ao longo do trabalho, que também participaram das mudanças culturais indígenas em momento de perigo:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

A tese VI de Walter Benjamin acolhe a tradição musical indígena na passagem muitas vezes atribulada do Tradicional ao Novo Tradicional. Esta permite a experiência, que, segundo Bondía, vem do latim *experiri* (provar, experimentar):

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente, a ideia de prova (BONDÍA, 2002, p. 20).

Segundo Paul Ricoeur, a “distância na proximidade, a proximidade na distância, é um paradoxo que domina hoje todos os nossos esforços por reatar com as heranças culturais do passado, e por reativá-las num modo atual” (1975, p. 38). Isto me marcou, de forma definitiva, por muitos anos, como “aquela cantora da música indígena”. E por anos e anos, vivi um isolamento, não havia ainda artistas indígenas, mas esperava que isto acontecesse, talvez muito distante ainda. Mas havia uma dupla sertaneja que eu apreciava, no início tinham o nome *Os Índios Caiapós*, depois adotaram o nome *Cacique e Pajé*. Pensei nesse projeto musical pan-étnico como uma forma de chamar a atenção à presença da música indígena. Este esforço resultou nos LPs *Olho D'Água* (1979), *Revivência* (1981) e *Rio Acima* (1986); e os CDs *IHU, Todos os Sons* (1995), o oratório *Kewere, Rezar* (1997), *Yuxin, Alma* (2009)⁴; *Fala de Bicho, Fala de Gente* (2014); além de contribuir com e gravações de campo para produções etnográficas, como *Paiter Merewa, Cantam os Suruí de Rondônia* (1984)⁵; *Ponte entre Povos* (2005)⁶; *Utapiñonã Basamorí, Cerimônias Tuyuka* (2003).⁷

De certa forma este trabalho, ao longo de quarenta anos, contribuiu para trazer visibilidade aos grupos musicais e cantores populares indígenas e para a inclusão destes artistas no cenário das músicas do Brasil. Por seu potencial, de um lado, etnográfico e comunicativo, de outro, um entretenimento combinado a um caráter ritualístico, realizado com uma produção artística extremamente cuidadosa⁸, foi o que possibilitou formar plateias diversificadas, ampliando o alcance para além do público familiarizado com a questão indígena.

A partir de *IHU, Todos os Sons*, em 1995, as musicalidades indígenas que gravamos se popularizaram, abrindo um novo espaço, trazendo um novo paradigma de reconhecimento de direitos para as músicas do Brasil, o protagonismo indígena surgindo para um público diversificado.

IHU, Todos os Sons foi indicado como material educativo de apoio em escolas públicas e privadas; recomendado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) a partir do complemento à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº

⁴ Selo SESC e Companhia das Letras, 2009. Projeto composicional para musicalizar o livro *Yuxin, Alma*, da escritora Ana Miranda.

⁵ Projeto desenvolvido com Betty Mindlin e Marcos Santilli entre 1979 e 1981.

⁶ Projeto desenvolvido entre 2000 e 2005 com Artionka Capiberibe, Denise Fajardo e Eliane Camargo.

⁷ Projeto desenvolvido com os Tuyuka de Cachoeira Comprida (AM), o Instituto Socioambiental e os estudantes do curso de literatura brasileira do Dartmouth College e The Kenneth and Harle Montgomery Endowment. Direção e produção artística Marlui Miranda. Organização da pesquisa Flora Cabalzar e Aloisio Cabalzar.

⁸ A produção esteve no encargo de Rodolfo Stroeter a partir de 1995.

11.645, de 10 de março de 2008, quando torna-se obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena.

1.9. Perspectiva de “dilatação do mundo acessível”

Iniciado ainda em 1978, o meu projeto com as musicalidades indígenas se desenvolveu fora do ambiente da indústria fonográfica, no período da ditadura militar, havendo, entretanto, uma perspectiva futura de “dilatação do mundo acessível”, (MARIAS, 1988, p.33) que vislumbrava naquele momento, com restrições:

Na porção do mundo que está habitado no planeta em que a humanidade reside, essa dilatação é tecnicamente total: nenhum ponto do mundo humano é inacessível. Porém, politicamente não é assim: há países fechados em clausura voluntária, que não deixam entrar nem sair – nenhuma das duas coisas –; há restrições impostas à comunicação telefônica ou telegráfica, à retransmissão televisiva, à circulação de notícias, ao correio etc.; interferem-se emissões de rádio; ou, então, se castiga o acesso à comunicação que tecnicamente não se pode evitar (MARIAS, 1988, p.33).

Diante de um período de restrições das liberdades, procurava me equilibrar com eventos e apresentações esporádicos e estabelecer uma forma de sobrevivência, convivendo com o risco eminente da invasão da vida privada, da ocasional suspeita e vigilância sobre pessoas, que ocorria com frequência. Mas a esperança de “abrir um espaço” de manifestação própria era mais forte, mesmo nesta situação anormal, de censura e perseguições em que não era permitido posicionamento político ou de liberdade artística.

1.10. Rosa Luxemburgo e os índios

De todo modo, por tudo que vivíamos e se intensificou naquele período, qual seria a alternativa de preservação à destruição das sociedades humanas e sua cultura? Rosa Luxemburgo, no começo do século XX, disse, sobre o capitalismo, que

ele tem dois componentes: um é a destruição da natureza e dos recursos naturais do meio ambiente, utilizando a matéria prima para transformar em produção. O outro é que isto significa também a necessidade de destruir formas sociais diferentes daquelas do capitalismo vigente, tendo como resultado a transformação, como diz Mauro Almeida, “daquele guerreiro, daquele pajé, daquelas pessoas ligadas ao modo de vida das sociedades indígenas, em consumidores e trabalhadores” (comunicação pessoal). Esta espiral, entretanto, não gira somente numa direção, ela pode, num dado momento, reverter o sentido: o que não estava previsto é que ocorre uma reação das formas de organização social que não são capitalistas, o que significa também que as pessoas não desejam ser simplesmente reduzidas à uma posição de simples consumidores da indústria. Um dos planos da reação, o da Arte, desarticula este processo destruidor.

1.11. Os povos indígenas e o “exercício do ser”

Desde o início da década de 1980, os meios legais de representação das comunidades indígenas no Brasil e suas lideranças surgiram e se organizaram para enfrentamento da colonização, multiplicando-se a partir de 1988 na forma de associações, fundações, cooperativas, fortalecendo sua autodeterminação e ampliando o diálogo com a sociedade envolvente para tratar de seus interesses e autodefesa em torno da Constituição de 1988, principalmente no que toca à demarcação de suas terras; à grilagem, à extinção da vida tradicional, da cultura e do meio ambiente. A colonização, que pretende destruir a cultura e a destruição da cultura é o ponto final da existência humana. Mas para cada um, o mundo pode nos apresentar uma alternativa à destruição, e para o filósofo Ailton Krenak, ter a possibilidade de um adiamento de seu final, previsto para ocorrer a todos os seres humanos de uma só vez. Ele diz, sobre a falência do sentido de ser humanidade:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício do ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus

coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (...). Nosso tempo é especialista em criar ausências: no sentido de viver em sociedade, do próprio sentido de experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande em relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta e faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, adiaremos o fim (KRENAK, 2019, pp. 14, 26-27).

CAPÍTULO II

Experiências formativas

II.1 Cantando em línguas indígenas.

A minha atuação com as musicalidades indígenas veio a público em meados de 1979. Como cantora dedicada à interpretação da música indígena das terras baixas da América do Sul, fui parando de cantar na língua portuguesa gradualmente, processo que veio por causa do envolvimento com o número crescente de cantos indígenas em diversas línguas no repertório da pesquisa, até que, em 1993, apenas havia espaço na diversidade de idiomas indígenas cantados que me conduziu para uma expressão musical inesperada, inovadora : a Música Indígena no Brasil.

De fato, esta opção resultou num caminho difícil, por causa dos idiomas, mas com o ouvido musical, e a convivência com os indígenas, fui superando barreiras, desdobrando-me por aprender, anos à frente, em oficinas, Encontros, projetos educativos como “Ponte entre Povos”. Aprendi com Patuli Wayana, que veio da Guiana Francesa, da família linguística Karib, cantamos *Maipuli elehmi* (cantiga da antezinha namorada); Paxinã Poty Apalai e a linda cantora Xumi Apalai, também Karib, vindos do Parque do Tumucumaque, na fronteira do Brasil com a Guiana Francesa, delimitada pelo rio Paru do Leste no Pará; cantamos *Kanawã oremi*, uma cantiga de convidado da festa *tuahem*, que ele canta para elogiar na chegada o dono da festa *apêlehem*. *Kanawã* é a canoa que traz o convidado, que é depois chamada para colocar a bebida fermentada dentro nela, e servir os participantes.

Cantei com Pekiririwa Kaxuyana, *Enmenhir yoso katohu*, o Canto da Madrugada e *Tukutxi Yoremuru Katohu*, a Dança do Beija-Flor.



Pekiririwa me explicou que a música da madrugada é tirada da nota de pássaros para acordar o dono da bebida, às 4 horas. Aqueles animais, aves e pássaros, cantam na madrugada: codorna, jacu, guariba, e a música imita. A música deles significa: “acorda, dono da bebida, beija-flor dançador, vamos tomar banho. Acorda, acorda acorda, codorna, Jacu e Guariba estão cantando.”

Os Palikur, ou Païkwene da família, linguística Arawak, falam o *parikwaki*

e o *Créole*, uma língua adaptada entre o francês e o *patoá*. Emiliano laparrá, Manuel Labonté, José Constâncio Manoel Ioiô, Cornélio Felício, Odília Batista, Jaqueline laparrá, Sunamita Felício, Ozanita laparrá e Dilva Labonté, cantamos *Waysarehweyo – Waxri kayweye*, a Montanha vagalume. O Sr. Wet explicou, é sobre o pajé dançando maracá e fala de todas as montanhas do Urukauá. O pajé está sonhando: ele vê no sonho que ele é *kayweyo* (vagalume); quando ele acordou, cantou esse hino. Essa palavra é *vagalume* na língua dos *imosri*, os seres que habitam embaixo da montanha *Cajari*. Nenélío Batista traduziu.(CAPIBERIBE, 2005, pág.140)⁴⁶

O sucesso do trabalho está nessa interação da música com a linguística, como metodologia e motivação para a aprendizagem.

Os agradecimentos no início deste trabalho, de intelectuais indígenas são, na grande maioria, de parceiros com quem já dividi o palco como em *Perspectivas Intercambiáveis*⁴⁷: cantei em Tupi Mondé com Gakaman, Gasadap, Xamuai, Oyom aar, Joaton e Romeu Paiter, na tenda Ortega Y Gasset na USP. Ao cantar obras autorais coletivas dos povos Tupi Mondé, Tupi Tupari, Tupi Juruna, Tchapakura, o tronco Jê dos Kayapó, Macro Jê Karajá; o Arawak dos Mehinako e Palikur; Tupi Aruá, Tupi Tupari; os cantos de povos das línguas isoladas como Yanomami, Tukano e tantos outros idiomas indígenas que já interpretamos e o resultado, mesmo com nossas limitações, foi positivo, na difusão da diversidade linguística e musical do Brasil.

Foi um longo caminho até contemplar totalmente a possibilidade de não cantar mais em português, no que toca aos projetos musicais autorais, porque não havia mais espaço para o repertório em português que, afinal, já é muito bem resolvido, com centenas de milhares de cantores MPB extraordinários. ademais,

Na constituição de 1988, assumiu-se que o português não é a língua nacional do Brasil, mas sim sua língua oficial, amplamente majoritária e hegemônica, é certo. Este fato já informa que, embora

⁴⁷ Termo do Projeto coordenado pela Profa. Maria Thais Lima Santos, no âmbito da Pró-Reitoria da USP que participei em 2013 “Perspectivas intercambiáveis, o teatro na aldeia Gapgir, uma série de apresentações e oficinas com o objetivo de construir o espetáculo História de Amõ Gapgir ey iway” .

para uma minoria – e não devemos desprezar as minorias – o português não é a língua materna. (SILVA, 1996, p. 78-79)

Quando fiz a minha escolha por este caminho, na década de 1970, segui em frente com a ideia e nunca mais olhei para trás. Mas foi uma decisão tomada sem, evidentemente, considerar o ônus: não havia ainda público para ouvir cantigas indígenas num país etnocêntrico, anti-indígena. Por outro lado, naquele momento de restrições políticas de toda ordem, esta escolha foi para mim um bônus de liberdade, considerando que, por agir assim, me tornei uma *outsider* (na acepção positiva), da indústria fonográfica, pois em troca, poderia passar a minha vida inteira em pesquisa, sem a pressão de lançar um Lp todo ano; usufruir de conversas e cantares com pessoas diferentes, seres que compõem um cosmos de culturas de musicalidades indígenas, e suas respectivas línguas: as cosmologias linguísticas de compositores gente e bicho tais como *abïaa abïaha, kania abïa, dubia abïa: ali ma iyaha* Juruna/Yudja, Fala de Bicho, Fala de Gente: Cantigas de Ninar Juruna / Yudja (TARINU, Juruna, YABAIWA, Juruna, 2012)⁴⁹ diálogos ancestrais, presentes em todas as culturas indígenas das terras baixas da América do Sul.

Ao buscar esse caminho pan-étnico segui um caminho oposto, e me afastei (sem romper), da lusófona MPB, a Música Popular Brasileira. Era preciso buscar recursos para pesquisa com muita dedicação ao meu projeto. A pesquisa veio antes de tudo. E todo esforço aplicado na realização deste propósito trouxe um bônus: em 1995, o CD *IHU, Todos os Sons*, o primeiro resultado completo de um movimento para um projeto de muitos anos. E hoje tenho imensa satisfação de ter feito a opção correta, contribuindo para mudar um cenário de invisibilidade e desconhecimento da música indígena, formando novas plateias, superando o silêncio e a desinformação que prevalecia.

Este trabalho se desenvolveu a partir da pesquisa em Rondônia e com o que aprendi com os povos de lá. Foi por causa dos primeiros contatos com os Wari, Paiter, Djeoromitxi, Makuráp, Aruá e Tupari.

Procurei ser intérprete de um cancionista para um modo de cantar que me aproximasse aos povos indígenas, levando em conta que este seria não só uma definição para um projeto que contribuísse para o reconhecimento da cultura indígena

dentro do território - Brasil - mas um incessante aprendizado sobre a cultura de tantas nações indígenas. Reconheci as musicalidades indígenas como formas identitárias particulares a cada povo e não, como era comum dizer, naquele período, que as músicas indígenas eram ditas “primitivas”, monótonas, (ainda são chamadas assim) ou seja, comparava-se o incomparável: dois hemisférios e dois cânones diferentes da criação musical que tem na indígena, processos totalmente diferentes dos Ocidentais, a começar pela oralidade. Segundo BLACKING (Pág. 12, 1974), em referência a “sons humanamente organizados”,

O processo de produzir o som musical não é tão moderno e sofisticado como seus criadores possam reclamar: é simplesmente uma extensão do princípio geral de que a música deveria exprimir aspectos da organização humana ou as percepções humanamente condicionadas da organização natural.⁵⁰

Esta naturalidade é pertinente ao mundo indígena e ao mundo Ocidental e não cabe fazer comparações quanto aos processos diferentes de produzir música. São incontáveis variedades musicais desta arte sensível, profundamente ligada à natureza; a cultura de tantos povos e nações que aqui viveram e ainda vivem e que era totalmente ignorada. Mas eu já esperava por uma mudança, acreditando que seria inevitável que algum dia, os próprios indígenas poderiam subir nos palcos e cantar suas tradições; e que os palcos seriam um *locus* tão importante quanto as aldeias, para apresentar sua cultura.

Na prática, aprendi sobre a grande capacidade que as musicalidades indígenas têm para reunir, sincronizar as pessoas; e trazer a história à tona. Por outro lado, se eu me aproximei dela, foi porque tinha e ainda tenho perguntas sem respostas sobre a minha possível raiz: de onde vim? Mas de toda forma, sabia que cantava a música indígena porque sentia uma afinidade profunda e especialmente artística, humana.

II.2 Quem resgata quem?

Terminologias e conceitos vem e vão, caem em desuso pela própria mudança de comportamento, de fatos da história, e do “politicamente correto”. Era comum, na intenção de se referir a este projeto musical que este seria um movimento de “resgate” da cultura indígena, resgate da música, da arte indígena que teria sido esquecida ou

⁵⁰ Tradução minha de BLACKING, J. How Musical is Man? Pág.12, University of Washington press, 1974.

estivesse correndo perigo. Concordo que estivesse mesmo ameaçada pelo “autoritarismo” nos anos 1980,1990 e depois houve a transição do autoritarismo para a democracia. Mas o uso da palavra “resgate” continuou e soava como uma sugestão de que os próprios indígenas estivessem, intencionalmente, apagando sua cultura , e que alguém chegou lá e os salvou, como vítimas de um desastre, quando, ao contrário, não são vítimas e estavam lutando por ela, que continua viva. Portanto, havia uma conotação negativa nessa atribuição, que sempre me incomodou. E onde há povo, há música, e os 304 povos indígenas estavam atuantes (IBGE 2010) em todos os cantos do Brasil. Sem eles eu não existiria como artista nem o Brasil se beneficiaria de sua engenharia ambiental . A ideia “resgate” é na verdade um termo que, no contexto do meu trabalho, se torna etnocêntrico. Sempre rejeitei esta ideia, pois os indígenas nunca precisaram de mim realmente, para “resgatar” sua cultura, muito ao contrário: no meu caso, eu fui “resgatada” por sua dimensão artística, em permutas de ideias criativas musicais. A soma das minhas ideias com as ideias criativas indígenas, chama-se: parceria. E uma parceria ilumina a outra.

Só foi possível me aproximar das musicalidades destes povos, respeitando o indígena como sujeito deste trabalho. Ouvindo-o de perto, na casa dele, o seu território; ler o índio num livro onde ele é personagem; encontrá-lo nas cidades, onde ele reside e é ator de um ritual urbano de luta por visibilidade; conviver com ele no teatro das cidades, onde ele participa, se quiser, como um ator de transformação de sua própria cultura.

II.3 Dar tempo para as coisas acontecerem.

Apesar da minha pouca experiência, percebi que logo deveria buscar os recursos materiais, mas sem pressionar o tempo para amadurecer as ideias. Há um tempo para os casamentos, as festas de moças novas; as músicas das horas, marcadas pelas flautas *Kuluta* no Xingu, tocadas por dois pajés que alinham as melodias com o sol e a lua, *mūtutute*, conforme a altura do dos astros. Os velhos são os guardiões do tempo, estes conhecem o tempo certo para os eventos culturais se manifestarem na comunidade. *auazahũ*, *kayápa*, dos Mehinako, grandes cantadores e tocadores a postos para acalmar os espíritos do tempo. “ O tempo cronológico e o tempo

cosmológico; máquinas de viajar no tempo que são o *mawe*, tempo mítico, e o *ãng*”,(BASTOS, 1997)⁵¹ ; as flautas Goan ey dos Paiter, que manipulam o tempo; o tempo do tradicional e o de um Novo Tradicional, de culturas em Transformação. Gente em transformação, como na cerimônia Krahó, rito de perfurar o lábio inferior de meninos com um osso da clavícula do macaco, para colocar um enfeite de pena de arara; o ritual do *Kwarýp*, quando os vivos celebram os mortos, ritos de passagem. O ritual de Cerimônias Tuyuka, se orienta no tempo de ciclos biológicos para acontecer, como a presença da lagarta *Hiã*, que vem aos milhões entre abril e maio, estação chamada de *Hiarõ*, ou “tempo de aparecimento de lagartas que comem o cunurizeiro”(TENÓRIO, Higino, Pág.30, 2003) subindo os caules e comendo as folhas dos cunurizeiros. Nesse tempo, se dança *Hiã Basa*, cantodançado da lagarta *Hiã*. Mas esta é apenas o início, e uma infinidade de cantos são interpretados dia e noite, com pequenos intervalos para alimentação numa incessante cerimônia que dura três dias. *Dasia Basa* é uma das inúmeras danças tradicionais dos *bayás*, mestres da música do povo Tuyuka, parte de um ritual sobre o tempo de Transformações. É um canto dançado, e em *Waí Basa*, uma cantora solista circula atrás dos dançantes, emitindo uma nota longa como pedal a vogal [o] sem *vibrato* até o final do ar, enquanto a cantora se sobrepõe à melodia dos cantantes, com duração em torno de trinta segundos, até mais. Ela é um sinal de alteridade: a voz feminina que canta a nota no modo predominante, [Ré] do início (*opawo*), e também no final, (*tariyo*). *Dasia Basa* continua na cantoria do coro,(em Gm)

só de vozes masculinas.

Dasia Basa 1

Nesta dança, *utãpinoponaye*, ou cantos-dançados, a mudança ocorre quando há repetição literal de todos os parâmetros musicais (repete-se a duração, andamento, métrica, rítmica, melodia). As modificações são sutis e por vezes imperceptíveis, um modo importante para reestabelecer o cosmos em sua ordem “correta”(SEEGER, Pág. 132,1987)⁵².Mas nas musicalidades Tuyuka, há variações agógicas,(MATTOS, 2006)⁵³ que tem como

característica um *accelerando* e *diminuendo* do TEMPO,

Dasia Basa 2 T

bem evidente em muitos ciclos das danças *utãpinoponaye* do povo Tuyuka, como demonstra a abertura de *Dasia Basa*, o *Kenobasamo opawo*, uma dança:

Keno waya pimariye

Pimariye

Kenori manika riku weyo

*Nayowa kenori manika riku weyo*⁵⁴

O canto das mulheres Mehinako, *Tenejukumalo*, demonstra um caráter identitário da Canto das mulheres musicalidade feminina xinguana, cantada durante o ritual intercultural do *Yamurikumã*. Nesse caso, o *Tenejukumalo* é um desdobramento Mehinako do *Yamurikumã* dos Yawalapiti, ao qual atribuem o caráter não verdadeiro, com uma versão da melodia para tocar na flauta *kawoka*, uma flauta sagrada que as mulheres não podem ouvir e que simboliza o espírito do peixe e das águas. *Tenejukumalo* é o nome da índia que adaptou a melodia da flauta para vozes femininas, para que fosse possível às mulheres cantar as musicalidades masculinas proibidas durante o *Yamurikumã*. É uma distribuição do tempo ritual para o feminino e o masculino se manifestarem.

II.4 Os recursos de tradução.

Comecei em 1978 a tentar traduzir as cantigas em campo, era praticamente impossível devido ao pouco tempo. Recorri a publicações e dicionários⁵⁵ porque a informação sobre as cantigas era muito limitada, nesse período. Consultei também os primeiros estudos de missionários protestantes, publicados nos cadernos do Arquivo Linguístico do SIL- Summer Institute of Linguistic, dentre os quais, a Gramática Pedagógica Kayapó de JEFFERSON, Kathleen (1980); o Dicionário Preliminar Suruí-português e Português-Suruí de BONTKES, Willem (1974) ; a Arte de Gramática da

⁵⁵ Adquiri da loja do SIL. Hoje em dia algumas destas publicações ainda estão disponíveis na mesma loja online ou na Biblioteca Digital Kurt Nimuendaju;

Língua mais falada da Costa do Brasil, do Jesuíta José de Anchieta(1980) Dicionário Djeoromitxi-Português RIBEIRO, Michela (2008); o Dicionário da Língua Wari' Oro Mon – Português de SOUSA, Maria de Fátima (2009); Why Suyá Sing, SEEGER, Anthony (1987); Ĝapgir ey Xagah: Ikor Nih, histórias do clã Ĝapgir; Aspectos da Língua Asurini (NICHOLSON, Velda, SIL, 1982); Fonologia da Língua Suruí (VAN DER MEER, Tine H., SIL) .

Desde 2012, participo do Grupo Linbra de pesquisa etno-linguística; estudei com a linguista e livre docente da UNESP, Cristina FARGETTI, (2016 e 2017), publiquei com ela dois artigos e um capítulo sobre as musicalidades Juruna Yudja.⁵⁶ Com a linguista e profa. coordenadora do LALLI – Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas da UNB, Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, participei de dois projetos de metodologia para a catalogação de instrumentos musicais e terminologia linguística para o IPHAN, para os Asurini do Trocará e participei de um Encontro com uma série de oficinas promovidas pela Associação Gapgir para a normatização gramatical do Tupi Mondé, do ponto de vista dos Paiter do clã Gapgir de Rondônia, *Amõ Anar Segah ayap mi Materet ey mame Ikor Nih* – Histórias do Clã Gapgir ey e o mito do Gavião Real – que resultou na produção de um livro. Basicamente, estas publicações têm sido referência para a tradução das letras até hoje, além das traduções principais, dos professores indígenas.

II.5 O trabalho com os músicos e coralistas.

Teria sido improvável que outros músicos e coralistas aceitassem fazer parte de um projeto sem informação etnográfica, se não tivesse até 1993, avançado bastante no Mas foi na USP, em abril de 1993, que este projeto intitulado *IHU, a Recriação e Celebração da Música Indígena do Brasil* foi inicialmente acolhido dentro de um programa muito amplo de prestação de serviços à comunidade através do qual os grupos CORALUSP atuavam no plano artístico e didático e apresentavam seus espetáculos e concertos a plateias diversificadas, oferecendo educação musical para seus participantes

Foi nesse sentido que Benito Juarez, o diretor artístico e regente titular do CORALUSP em 1993, engajado na divulgação da música popular brasileira em linguagem coral, me apresentou ao Grupo Beijo, fundado em 1980, um dos coros que trabalhava na linha da MPB, Música Popular Brasileira, porque, a partir desta pesquisa, o grupo teria contato com a música indígena do Brasil. Na verdade eu estava chegando num momento em que Tiago Pinheiro, o fundador do Grupo Beijo, estava preocupado em arranjar para o Beijo harmonizações das mais complexas, já que o Beijo é especializado na MPB. Eu trouxe para ele uma proposta de seguir a os modos das melodias indígenas e cantamos praticamente tudo em uníssono. Ao grupo somamos a presença de Reinaldo Puebla que fez um trabalho cenográfico e uma prática de exercícios para a expressão cultural. Além do Grupo Beijo, Rodolfo Stroeter (contrabaixo, produtor artístico), Benjamin Taubkin (piano), Caíto Marcondes (percussão e Paná, que tocávamos em duo) e Teco Cardoso (sopros e flautas indígenas, que tocávamos em duo) compunham um grupo instrumental harmonioso. É interessante notar a tendência de todo grupo para a MPB, mas, mesmo com forte influência, o tipo de voz mudou; predominou a voz indígena, o estilo modal indígena, uníssono, com aberturas vocais simples, escapando de rótulos pré-estabelecidos.

Os próprios indígenas se entusiasmaram, se identificaram com a música. Quando fui visitar os Panara em 1999 a convite, que haviam assistido o espetáculo no SESC Pompéia em 1995, ao chegar no imenso pátio da aldeia Nãsepotiti, no Mato Grosso, ecoava de todas as casas, malocas imensas, simultaneamente, as cantigas do IHU, que se ajustava culturalmente ao ambiente indígena e pairava como uma trilha sonora para um momento espontâneo e recompensador.

II.6 Um breve histórico do CoralUSP.

O CoralUSP foi criado em 1970, sob a regência de Benito Juarez. Logo de início havia sido escolhido para participar do III Festival Internacional de Coros do Lincoln Center, apresentando-se em Nova York (Lincoln Center), Washington (Casa Branca) e em escolas e universidades nos estados americanos de New Hampshire, Vermont, Virgínia e Maryland. Considerado pelo New York Times o favorito do público, o coral é

convidado para uma turnê pela Europa no ano seguinte. A partir de então, inicia uma dinâmica de criação de inúmeros grupos que não parou mais.

Surgem os grupos Vozes Femininas (1977-1978), sob a regência de Helena Maria Starzynski. Criação do Grupo Meio-Dia, sob a regência de Oswaldo Sperandio Jr. e Eduardo Cruz Navega. Em 1979- Criação do Grupo Tarde, sob a regência de Helena Maria Starzynski, e Paula Monteiro e Regina Shimizu (regentes auxiliares). São fundados novos grupos, como Coral Noite, com Eduardo Cruz Navega; Coral Tarde, com Helena Starzynski; em 1980 - Coral Beijo e o grupo Indaka, com Tiago Pinheiro; e XI de Agosto, com Eduardo Fernandes; 1986 Coral Acadêmico XI de Agosto" Criação do Grupo Arsis (1987-1989), sob a regência de Alberto Cunha. Em 1989 Grupo Zimana, a partir da fusão dos Grupos Arsis e Abaporu, sob a regência de Alberto Cunha. 1990 - Chegada do diretor teatral Reynaldo Puebla consolida experiências cênicas do CORAL, iniciadas em anos anteriores. 1991 Grupo Beijo com Gilberto Gil e Carlinhos Brown. Gravação do CD "Beijo", pelo selo Camerati, com repertório de MPB. Regente: Tiago Pinheiro. Participação do Grupo Beijo em show do cantor Gilberto Gil e Banda, junto à Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Local: Ginásio da Unicamp. Regente: Benito Juarez. Temporada do Grupo Beijo no TUSP, Instituto Goethe, Teatro Mambembe, Teatro Cacilda Becker; Teatro Sérgio Cardoso (Show no Prêmio Líbero Badaró de Jornalismo, da Revista Imprensa), participação no XXII Festival de Inverno de Campos de Jordão (Auditório Cláudio Santoro); participação no "Programa do Jô". Regente: Tiago Pinheiro. Em 1994. Grupo Beijo participa como convidado de honra no "VI Encuentro Internacional de Coros Cantapueblo", em Mendoza. Participação do Grupo Beijo em show do cantor Gilberto Gil e Banda, junto à Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Regente: Benito Juarez. Temporada do Grupo Beijo no TUSP, Instituto Goethe, Teatro Mambembe, Teatro Cacilda Becker; Teatro Sérgio Cardoso (Show no Prêmio Líbero Badaró de Jornalismo, da Revista Imprensa), participação no XXII Festival de Inverno de Campos de Jordão (Auditório Cláudio Santoro).

Em abril de 1993 realizamos os ensaios, e em 1994 concluímos as gravações. O Espetáculo "IHU, Todos os Sons", apresenta-se de 25 a 30/04/1995, no SESC Pompéia. O trabalho de preparação no total durou dois anos, até a estreia. Cantores que compunham Grupo Beijo: Regente: Tiago Pinheiro . Coordenadores: Tiago Pinheiro, Marcos Ferreira e Silvia Cueva. Sopranos: Cecília do Val, Patrícia Vilas Boas; Silvia Cueva. Contraltos:

Denise Matta; Geny Van Sluytmann, Maru Ohtani, Renata Celano, Tenores: Carlos Gayotto, Marcelo de Paula, Marcos Ferreira, René Misumi, Baixos/Barítonos: Jorge Ferreira, Luciano Simões, Marcos André, Renato Schroter. Foram incorporados os cantores: Andrea Gayotto, Bia de Lucca, Cristina Amaral, Mariana Valença, Norma Gabriel, Regina Puglia, Rosária Celano, Simone Esse, Ary Ribeiro Neto, Edu Seiler, Jaime Tedesco, Renato Nunes, Saulo Appes, Silas Oliveira. Marcelo Manzatti; Direção Musical: Rodolfo Stroeter, Direção cênica: Reinaldo Puebla. Cenografia e figurino: Naum Alves de Souza; Direção Geral, direção artística e solista: Marlui Miranda

II.7 O corpo da voz indígena.

Marcel Mauss nos diz sobre a técnica corporal que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (1934, Pág.10)⁵⁷.

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 1934, Pág.10)

A partir dessa visão de uma “técnica” primordial, iniciei em 1978 uma pesquisa que antecedeu a *performance* das cantigas na atividade artística. Tinha o objetivo de conhecer o modo como, na cultura, os cancioneiros indígenas se manifestavam.

Menire Biok

Como seriam os modos vocais apropriados de interpretá-los? Todos têm uma bela voz com muita potência, e por isso o caminho para cantar a música Kayapó sem dúvida, deveria adotar a sua própria forma natural de colocação vocal, a técnica comum a todos os povos citados de uma expressão vocal nasalada. O timbre nasalado, tão característico dos povos indígenas, em especial, do tronco Jê, eleva a voz para as ressonâncias superiores e retira a voz da garganta. A ressonância nasal é um pouco parecida com a

dos timbres metálicos. Mas a nasalidade se completa na elevação da voz, remetendo-a à máscara facial, maçã do rosto, do lábio superior para cima, que é o que se considera o cinturão de brilho superior da parte mais frontal. Aí se consegue obter mais volume e

mais projeção da voz.

Kwyrkango 2 T

Esta é a expressão vocal natural que encontrei nas mulheres Kayapó, Xikrin, Mëbêngôkre; nas mulheres Tupari, no coro

do povo Nambikwara,

Hai Nai V1 T

e tantos outros povos que usam

naturalmente o corpo da voz acentuando estes potenciais de nasalidade, projetando a voz com um timbre metálico na máscara facial.

II.8. O canto difônico Paiter.

Outra referência importante, sobre a voz de labanor Paiter: durante a gravação de *Cantiga de caça* (MIRANDA, 1978) ⁵⁸, no LP Paiter Merewa, ouvir um tipo de emissão de voz muito antiga e universal, um estilo que, desde 1981 não é mais

labanor caça T

praticado entre os Paiter, pois é de difícil execução: o canto difônico, ou gutural.

Talvez seja, hipoteticamente, por suas características, um remanescente de modos vocais ancestrais que se acredita, possivelmente, ser milenar⁵⁹, originário de uma área geográfica estendida desde a Ásia Central até a África, América do Sul, América do Norte, de um cantar sub harmônico que ocorre em diversas partes do mundo. Este estilo parece indicar uma hipótese de deslocamento Paiter pela Ásia até a Amazônia, na diáspora dos povos Tupi.

Com uma pressão na garganta, labanor gera um efeito vocal semelhante ao “canto difônico” (o modo de cantar que emite duas vozes sincronizadas, grave/aguda), ao mesmo tempo. Esta emissão tem o mesmo princípio do *Khöömii*, o “cantar rasgando a voz” do povo que se estende pela região da República de *Tuva*, e do sudoeste da Mongólia. Sua tessitura é a de baixo-barítono, quando executam o canto difônico gutural. A seguir, *Kargyraa* (canto difônico tuvano) que tem a difonia muito mais

acentuada do que labanor Paiter. Num estudo

Kargyraa T

sobre esse

tipo de emissão vocal, FIUZA e SILVA sugerem que “Não é possível afirmar a origem,

mas sabemos que diversos povos fizeram e fazem uso dessas sonoridades em suas culturas”Na música folclórica e tradicional, essas vocalizações aparecem em tribos

da África do Sul, do Quênia;

Difônico África T

no canto gutural da Mongólia

em Tuva, sul da Sibéria; bem como nos povos nórdicos na época dos vikings. Também são encontradas em cânticos indígenas no Brasil, nos gritos de guerra dos Maori na Oceania e nos jogos vocais do povo Inuit da América do Norte, onde dois jogadores ficam um de frente para o outro emitindo sons distorcidos com o objetivo de causar riso no oponente e vencer a partida. É comum encontrar vozes distorcidas intencionais no canto árabe, até mesmo no chamado à oração do islã, no canto flamenco e no canto a *tenore*,

A tenore boghe baixo T

tradicional da região da Sardenha na Itália. (FIUZA, Mauro

B. e SILVA, Marta de Andrade e Silva, 2018).⁶⁰

Parece que estas semelhanças na diversidade relaciona os Paiter a uma distância imensa, a uma universalidade de caminhos, encontros e influências na história das músicas.

Em seu canto difônico, labanor vai contar a algumas pessoas, dramaticamente, que se perdeu no mato por dois dias, repetindo os mesmos gestos ancestrais para dar dramaticidade na narrativa, batendo com os braços e as mãos, batendo no peito várias vezes, emitindo sons glotais usando o corpo como instrumento, e fazendo um arco com os braços, esticando a emoção da narrativa. Ele diz⁶¹:

O wer honi-a, o wer honi-a

Haman a mirewa haman a mirewa

O wer honi-a haman mirewa

Mamüti-om meremiwa

Haman mirewa, haman mirewa

Akoibô mereiá honapô (bis)

Akoitchê-la kaximan maiobar.

Parabíga ma membé ikai maiar

O membé ia katé iara-ei

⁶¹ Tradução de Betty Mindlin

*lema ür imaiá o mereiá poá
Haman a miréa haman miré
O wer honíwa hama miré...*

Uma vez me perdi no mato, me perdi no mato como um menino sem mãe. Faz tempo que não vou lá no barreiro das queixadas, mas depois eu vou lá. Vou cortar a garganta delas. Vou pegar o arco dos “iara” vou pegar a espingarda e vou matar queixadas. Eu me perdi no mato, me perdi no mato... (Cantiga de caça, por labanor, traduções de MINDLIN, Betty, 1981).⁶²

II.9 Memória de cânones ancestrais.

Gestos ancestrais também são parte da memória, transmitidos de geração a geração, dançando em círculo ou em longas filas em linha reta, aproximando-se e afastando-se como o a dança do beija-flor dos Katxuyana, *Tukutxi Yoremuru katohu*; seja abraçando-se pelos ombros, como os Djeoromitxi; dançando em pares; assoviando para os espíritos, como no Hoi-e-tê dos Paiter; entoando melodias que são modais próprias, ou emprestando outros sistemas e modos vizinhos, como as escalas pentatônicas ⁶³, que ocorrem com frequência entre povos que vivem perto dos Andes, como vemos na cantiga tradicional, *I'ta nom*, Itanom T cantada por Etxowé Tupari, do povo Tupari de Rondônia, que habita uma região contígua à Bolívia; e a cantiga *Papa kãi*, Anisio papakae T cantada por Anísio Aruá, povo Aruá de Rondônia, na mesma região. A recorrência de melodias pentatônicas entre os Aruá é mais frequente do que entre os Tupari.

⁶² MINDLIN, Betty, 1985. "A grafia do texto é a mesma usada pelos linguistas Willem e Carolyn Bontkes, para os Suruí. Não marcaram os tons, apenas acentos da língua". Nós, Paiter., Pág.191, 1985.

⁶³ Pode-se definir como pentatônica qualquer escala que contenha cinco alturas. Pode-se entender a escala pentatônica maior como uma escala maior sem o 4º e o 7º graus e a pentatônica menor como uma escala menor sem o 2º e o 6º graus. As notas pretas do piano são em modo pentatônico.

Os sistemas modais são transmitidos de indivíduo a indivíduo, de povo a povo, quando há compartilhamento eficaz de experiências corporais da tradição que fixam a impressão prazerosa daquele momento. Algo se transforma de forma “sensível”, pois nestas condições é que se abrem ao diálogo musical, à criação, pois na cultura, “o homem se torna o xamã de seus significados.” (WAGNER, Roy. Pág. 67, 2017).

II.10 Minha proposta: a voz indígena. A minha proposta musical em 1993, era muito fora do padrão do repertório do CORALUSP e do grupo Beijo, mas foi aceita como uma forma de valorizar a cultura indígena. Segui o caráter nasalizado das vozes femininas Mëbêngôkre, e, sem a menor dúvida, assumimos este como paradigma vocal, sem imposições, a ser seguido por aqueles que optassem por fazer parte do projeto IHU, todos os sons.

Kworo Kango

E assim, fui apresentando ao coro o estilo vocal nasalado para *Kworo kango*, a partir da gravação original, padrão este que foi muito utilizado para *Mena Basa, Hirigo, 15 variações de Hai Nai Hai, Bep, Wine Merewá, Mekô Merewá*. Dentro da concepção das vozes indígenas, as cantigas *Txori Txori* e *Awina Ijain je’ e*, eram baseadas na expressão vocal respectivamente *Djeoromitxi* e *Wari’* para vozes femininas. Para o *Ñaumú*, adotei expressão vocal dos Yanomami, a partir da *performance* do *Yáimu* Yanomami. Para as cantigas *Yny maj hyrynh*, a você eu canto; *Pamé Daworo, Juparana e Araruna* adotei a voz popular e da MPB. Foi a partir dos ensaios e da busca de uma técnica mais apurada de aquecimento vocal para o timbre nasalado, característica de uma grande parte das vozes indígenas, que o regente Tiago Pinheiro, a fim de adotar a prática da boa colocação para todas as tessituras sem prejudicar as cordas vocais, começou a inserir aos poucos fonemas do nosso repertório, referentes a cada cantiga, entre os trabalhos de aquecimento dos ensaios. Esta prática foi acertada, para o que se estiver cantando, e no nosso caso, fizemos ensaios intensivos trabalho para sustentar a voz nasalada sem deixar a voz descer para a garganta. Fizemos a voz indígena. Havia a preocupação de que os coralistas precisavam manter a colocação de voz ocidental em perfeitas condições para cantar seu repertório de música popular. Mas, foi quase total a adesão do grupo à voz indígena, que precisava de um trabalho vocal bem diverso.. Mas não foram todos que a aceitaram porque alguns tinham voz lírica como

prioridade; cantavam nos outros coros e participavam de outros concertos e a técnica indígena “descolocava”, “destreinava” esta voz lírica tão trabalhada, enquanto não chegava a afetar na mesma medida a colocação para cantar na voz popular brasileira (MPB).

A técnica e o aquecimento vocal indígena foram especialidades criadas partindo de fragmentos sonoros do próprio repertório, mas havia um cruzamento com as duas técnicas, a voz tradicional de coro Ocidental e a colocação de voz indígena, e um pouco do aquecimento tradicional. Era uma combinação de dois tipos de aquecimento vocal, e sempre funcionou. Foi, portanto, com base nestes conhecimentos sobre o texto, as línguas tão diversas e expressões vocais apreendidas dos povos indígenas que houve as primeiras inclusões da voz nasalada, treinamento vocal para a voz nasalada como padrão para interpretação das músicas indígenas no CoralUSP.

II.11 Sobre a gravação de IHU, Todos os Sons.

Em 1993, comecei a gravação do CD com o Grupo UAKTI⁶⁴. Gravamos em Belo Horizonte no Estúdio Polifonia, em Belo Horizonte *Txori Txori* e bases do *Ñaumú*; gravei em 1994 com Gilberto Gil as vozes do *Ñaumú* e *Tche Nane no Estúdio Comep (Irmãs Paulinas)*; gravamos no Teatro Sérgio Cardoso todas as partes de coro do CD *IHU, Todos os Sons*⁶⁵. Depois, em novembro de 1993, completamos a gravação e mixagem na Noruega, no Studio Rainbow, com um grande engenheiro de som, Jan Erik Kongshaug. A produção foi de Rodolfo Stroeter, companheiro de longa estrada, contrabaixista e diretor musical do grupo Pau Brasil, que soube compreender o propósito deste projeto do ponto de vista artístico, e o abraçou desde o início. Voltamos à Noruega em 1997 para mixar o segundo trabalho, *Kewere Rezar*, com os masters da base gravada ao vivo no Brasil do Coro da OSESP e a Orquestra Jazz Sinfônica. O recurso financeiro veio do primeiro Edital para incentivo às artes do Estado de São Paulo, a Lei Mendonça, que concorri e consegui assim alavancar o necessário para toda

⁶⁵ Formação do Coral em 1993: Andréa Gayotto, Alexandre Perroca, Ary Neto, Bia de Lucca, Cecília do Val, Denise Matta, Fernando Ramos, Jaime Tedesco, Jorge Ferreira, Jorge Lampa, José Renato Nunes, Lilian Miranda, Luciano Simões, Luiz Catarina Gayotto, Marcelo Manzatti, Marcia Dib, Marcos André de Almeida, Maru Ohtani, Miriam dos Santos, Mônica Salmaso, Nelson Campacci, Patrícia Villas Boas, Paulo Gallo, Regina Puglia, René Misumi, Silas Oliveira, Simone Esse, Tiago Pinheiro.

⁶⁴ A formação do Grupo UAKTI era composta por Décio Ramos, Paulo Santos e Artur Andrès. Projeto que foi realizado com recurso proveniente da primeira edição de um edital chamado “Lei Mendonça”, da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, em 1994-1995, que financiou a gravação e industrialização do CD *IHU, Todos os Sons*.

produção se efetivar. Sem exceção, consegui alavancar recurso integral para todos os meus projetos e o fiz pessoalmente, sem ajuda, num período em que o artista ainda era aceito como proponente, sem a necessidade de ser um especialista da área, apenas, ser o autor da obra. Era o início das Leis de Incentivo Fiscal, Mendonça e Rouanet, que abriram caminho para que pudesse gravar em 1994 IHU, Todos os Sons, e em 1997, 2 IHU, Kewere, Rezar e para um grande contingente de artistas alternativos indígenas e não-indígenas produzisse com qualidade e sobrevivesse enquanto produzia o trabalho.

Com relação ao primeiro projeto de CD, partir do momento que *IHU, Todos os Sons* foi concluído, fui procurar o SESC- São Paulo com a proposta de um espetáculo cênico com repertório inteiramente voltado à música indígena e cantado totalmente baseado em aproximações das línguas indígenas para apresentar sua *estreia*, no teatro SESC Pompeia, em abril de 1995, em São Paulo. O grupo de coralistas *performers* era composto de um coro cênico, SATB, 24 vozes, e um *ensemble* com quatro músicos no piano, percussão, flautas e contrabaixo⁶⁶ e as vozes seguindo a cor e a expressão dos cantores indígenas, para preservar as musicalidades tradicionais indígenas do Brasil. Este teatro é um espaço contemporâneo com arquitetura de Lina Bo Bardi, que tornou a Fábrica da Pompeia um espaço urbano de ressonância cultural de grande êxito, com muitos usuários e visitantes. Espaço arejado, contemporâneo e aprazível; palco de arena; plateia dupla, com todo equipamento de ponta, equipe afinada, profissionais motivados. O SESC-SP, como instituição de cultura e assistência a seus filiados, tem o melhor equipamento cultural do Brasil de lazer e educacional, além de espaços para programar .

Voltamos lá para uma segunda temporada em 1996, com um coro bem maior, 24 vozes. O SESC-SP investe nos artistas; com ênfase nos que não tem recursos; apoia integralmente os eventos culturais e financia sua infraestrutura e isto resulta em educação e cultura em larga escala. Por isso fomos programados por duas Instituições de peso, o SESC-SP e a USP em dois requisitos: educação e diversidade, ou educação para a diversidade. A diversidade cultural é predominante nestas Instituições que lutam muito hoje em dia para extinguir o retrocesso ao etnocentrismo. E sem o SESC, seria muito difícil para o

⁶⁶ Em 1995, o *ensemble* foi composto por: Benjamin Taubkin, piano; Rodolfo Stroeter, contrabaixo, Caíto Marcondes, percussão. Em 1996, com 24 vozes, regência e direção Coral Tiago Pinheiro. Flautas indígenas, Teco Cardoso, e Antônio Carlos Carrasqueira; Caíto Marcondes, percussão; Juliano Beccari, piano acústico e teclados; Rodolfo Stroeter, Baixo acústico; Reinaldo Puebla, direção cênica; Naum Alves de Souza, Cenografia e figurino. A foto é de Eduardo Castanho, Imager. São Paulo, 1995.

Brasil implantar uma política cultural, como a coordenada por Danilo Santos de Miranda, Diretor-Geral do SESC-SP.

Kworo kango 1995



Figura 9: Elenco de músicos e coralistas do espetáculo IHU, Todos os Sons.

IHU, Todos os Sons foi lançado em 1995 e até hoje, é um CD que não perdeu a atualidade: circula intensamente na internet ; é muito procurado por pessoas da cultura alternativa: cineastas; ONGs, Universidades e grupos de teatro e de ballet solicitam permissão (sempre gratuita) para o uso; coros, enfim, traz para as novas gerações um trabalho elaborado por não-indígena que entusiasmou tanto artistas indígenas como outros músicos que enveredaram pelo mesmo caminho, um longo caminho que tangencia a música popular, e outros gêneros . E continuo até hoje, a cantar, mas sei que o espaço é agora para os artistas indígenas, que tem prioridade e felizmente, criaram seus próprios mecanismos de produção e distribuição e difusão de suas musicalidades com muita qualidade resultando em muito sucesso. Hoje, em vez de produzir, eventualmente sou produzida por eles. Isto é algo que me satisfaz e eu já esperava que acontecesse. Já fui a Manaus duas vezes para um Festival multiétnico produzido por Djuena Tikuna, uma artista indígena que encontrou seu caminho como cantora, líder do grupo e produtora. Participei do Festival Yby de Música Indígena Contemporânea, produzido pela Rádio Yandê em 2018.

II.12 Correspondências.

O etnomusicólogo Anthony Seeger me enviou duas cartas com comentários muito importantes, que guardo com muita estima, pois naquele momento, não havia naturalmente uma certeza no resultado para uma proposta tão extraordinária, mas a sua

opinião foi positiva. Mesmo entre todos os participantes, havia uma dúvida de qual seria a resposta de público para a *performance* indígena não-índia que iríamos apresentar para lançar ao mesmo tempo o CD “IHU, Todos os Sons”. O etnomusicólogo, na época curador das coleções Folkways Records, do Smithsonian Institute, Anthony Seeger escreveu numa carta, após audição do CD *IHU, Todos os Sons*:

*In your early recordings you mostly “quoted” the Indian’s music – using field recordings inserted to your own music. Here you are much more adventurous, and you adapt both your music and their music in challenging ways. I don’t know how either the Indians or the Brazilian audience will react, but you have done something very new indeed*⁶⁷.

Também foi muito estimulante a interpretação clara do etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos, que escreveu em nota de apresentação para o *Livro de Partituras IHU, Todos os Sons*, publicado⁶⁸ em 1995:

IHU, Todos os Sons é um acontecimento inédito no cenário da música brasileira. Pela primeira vez, as músicas indígenas são aqui constituídas como paradigma composicional da totalidade de uma obra fonográfica, isto num país onde o índio é remetido aos confins da socialidade... note-se que *IHU* não se apropria de temas de músicas indígenas, vindo assim a definir-se como um conjunto de arranjos (harmonizações) sobre aqueles. A forma de proceder – característica do nacionalismo musical – sempre compactuou com a ideologia da exclusão indígena de nossa música, tendo, por outro lado, a produção de caricatura. Não, *IHU* busca um cruzamento excepcional: na demanda de uma musicalidade antes processual do que temática, ele cruza a competência, o vigor e a sensibilidade de Marlui Miranda com as potencialidades de um significativo conjunto de peças do cancionário musical indígena no Brasil transformado em cerne do processo criativo... *IHU, Todos os Sons* manifesta a inepção no Brasil de um novo paradigma músico-composicional, um paradigma que tem tudo para dialogar à altura com o Afro-brasileiro. É neste sentido que ouço *IHU* como uma obra

⁶⁷ Correspondência de 27/02/1995. Tradução minha: “Nas suas gravações iniciais você praticamente ‘citou’ a música indígena – usando gravações de campo inseridas na sua música. Aqui você está aventurando-se muito mais, adaptando a sua música e a dos indígenas de modo desafiador. Eu não sei como os índios e a plateia brasileira vão reagir, mas você de fato fez algo muito novo.”

⁶⁸ Sua referência no livro de partituras é “Desterro, carnaval de 1995”.

musical sem precedentes, em termos estético-musicais quanto ético-políticos. (BASTOS, 1995, p.18)⁶⁹

Estas cartas foram importantes para reforçar a proposta, mas de todo modo, trouxe uma segurança de que tudo iria correr bem, pois tínhamos todos os elementos e o principal: um conceito novo para as musicalidades indígenas do Brasil.

II.13 Performance e Tradução.

Sempre evitei a todo custo explorar o lado exótico do índio, tão atraente ao gosto do público acostumado a receber idealizações e fantasias, visões do indígena que se projetam intensamente mesmo na atualidade. Ocorre que, muito frequentemente, a idealização do indígena toma o lugar do que ele realmente é.

No contexto de uma *performance*, em ambiente urbano, a música indígena precisa de tradução. Na verdade, é possível fazer traduções, mas ela pode gerar frequentemente equívocos, etnocentrismos, além de quebrar um movimento interpretativo para outro de menor grau de concentração, cessa o fluxo da energia interpretativa e todo trabalho que o corpo faz na *performance* para traduzir. No meu entender, perde a eficácia. Segundo Anápuàka Tupinambá uma tradução nestas condições se chama “versão”, uma invenção que na realidade não esclarece o significado. Ao tentar traduzir literalmente, prejudica-se a comunicação e a cena da *performance*. Nesse caso, um programa, como o que tivemos, um CD e/ou publicações têm sido recursos mais que suficientes para apoiar a tradução do trabalho de *performance* que aconteceu no SESC Pompeia em 1995 e em 1996. Como optei por não traduzir verbalmente em cena, durante a performance no SESC Pompéia, foi produzido um programa, por Ricardo Ohtake. Era bem integrado à ideia indígena com uma programação visual que também adicionava boa informação de conteúdo e fotografias. Assim, com um bom programa, a *performance* fluía sem interrupção.

II.14 O espaço-tempo ritual.

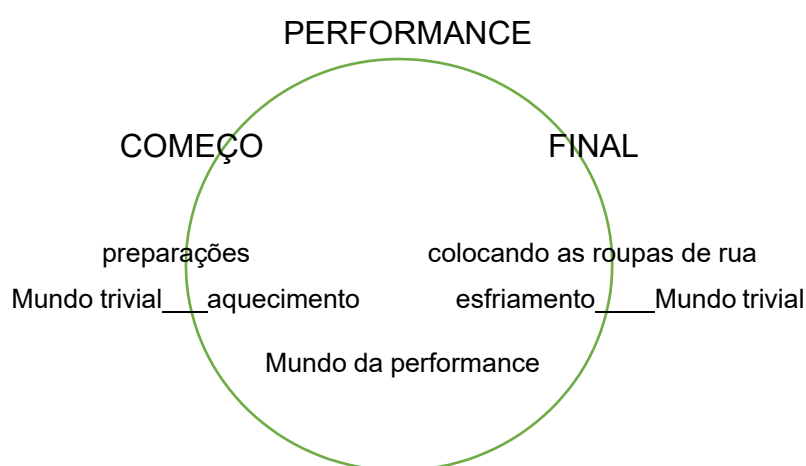
Uma questão importante seria a forma de construir um roteiro para a apresentação, e o que discutimos primeiro foi a ordem das cantigas, e em seguida, a forma cênica. Eu trouxe a ideia, que, de acordo com a interpretação e o contexto musical, a performance seguiria uma orientação para atuar de forma ora simétrica, ora assimétrica, ou seja, tratar com cuidado da questão da distância cultural. Havia um espaço-tempo que seguia uma ação que precisava continuidade, um espetáculo sem pausa, nem tradução. É o que Schechner chama *performance de transporte* (SCHECHNER, 2012, p. 70), em sua teoria da antropologia do teatro. Em IHU, Todos os Sons, o fluxo da *performance* só termina quando a pessoa é Transportada de volta à realidade. Sem esta continuidade, quebra-se o vínculo delicado com o público e não se resolve a questão imediata do conhecimento etnográfico-musicológico, que também não deveria ser traduzido, pois a informação é percebida pelo tipo de emissão vocal, o apelo ritualístico para aceitar aquela realidade sem tradução, as luzes, cenografia, coreografia, todo um envolvimento simultâneo transportando-nos para a realidade indígena. A tradução nesse momento seria um corte brutal na performance, pois freia o fluxo de imaginação e fruição do público. Ela se justifica, reitero, para outro tipo de *performance*, como Ponte entre Povos, uma ópera indígena que organizei e produzi em 2005 onde havia letrados projetados, tais como na ópera que se faz no Theatro Municipal de São Paulo.

Ao longo de décadas na seara musical, o que sempre escutei, de todo tipo de atores do mundo da música e das artes, foram ideias estereotipadas de que brancos e indígenas constituem mundos muito distantes e, portanto, incomunicáveis, acreditando por isso, na impossibilidade desta música efetivamente comunicar a mensagem ao público ou estabelecer-se no cenário artístico por ser interpretado nas línguas indígenas originais, incompreensíveis, portanto. Essa ideia traz um discurso etnocêntrico fundado numa concepção arcaica da antropologia. Quando os indígenas se apresentam em eventos cantando na própria língua, e precisam fazer uma tradução para o português, para o público, o salto de uma língua Tupi, Arawak, Guarani e tantas mais para o português é abrupto, e há um lapso na performance. Na teatralidade, que é processo cultural de todos os povos, a música é capaz de traduzir uma ideia sem a tradução literal, no tempo necessário para não quebrar a fruição, pois a música no teatro, trata de uma “transportação” momentânea (SCHECHNER, 2012), liminar. (ver definição na pág.45)

Em nosso espetáculo, IHU, Todos os Sons, vivenciamos psicologicamente em nossos corpos a transculturalidade, através da interpretação das músicas que nos

transportaram através de recursos do corpo da voz disponíveis como emissão de timbres vocais nasalados e o cantodançado, para uma memória ancestral. Assim seguimos até hoje cantando o *Kworokango*⁷⁰ e outros cantos rituais que fizeram vibrar fortemente o corpo coral⁷¹ em sincronia, 15 Variações de *Hai Nai Hai*; como uma *performance de transporte* (SCHECHNER, 2012, p.70-71) permitindo a consciência do “soante” ou “atuante” participar no contexto do espaço-tempo ritual.

Este gráfico representa o trabalho do ator, segundo SCHECHNER, como um ciclo da consciência. Trata-se de



Uma performance transportada do ponto de vista do *performer*. O *performer* deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no *performer*. Quando a performance termina, o *performer* “se acalma”(esfria) e entra novamente no seu cotidiano. Na maior parte do tempo, o *performer* é jogado para fora de onde ele entrou. Ele foi “transportado”, levado a algum lugar, não “transformado” ou permanentemente mudado.(SCHECHNER, 2012, p. 71).

A ideia da “*performance transportada*” de Schechner se encontra no contexto do espetáculo *IHU, Todos os Sons* com o CORALUSP, revelando que, coletivamente, o nosso espaço de atuação era ritualístico e *transportador*. Construímos uma *persona*

⁷⁰ Repertório do povo Kayapo, o ritual *Kworokango*, ou *Kurokango*, ou *Koro kango*.

⁷¹ Solista: Marlui Miranda, Regência/tenor: Tiago Pinheiro. Sopranos: Cecilia do Val, Patricia Vilas Boas; Silvia Cueva. Contraltos: Denise Matta, Geny Van Sluytman, Maru Ohtani, Renata Celano. Tenores: Carlos Gayotto, Marcelo de Paula, Marcos Ferreira, René Misumi Baixos/Barítonos: Jorge Ferreira, Luciano Simões Marcos André, Renato Schroter. Os músicos eram Rodolfo Stroeter, produção artística, contrabaixo; Caíto Marcondes, percussão, e Benjamin Taubkin, piano e teclados.(reiterando nomes)

indígena que transitava entre dois mundos imaginário/concreto; sobrenatural/real, na vibração sonora. Ao cantar de forma a respeitar as formas culturais indígenas, abrimo-nos para o mundo antigo, juntando-se a nós imagens ritualísticas de seus personagens: avô, avó, jaguares, onças, araras, guerreiros, flautas, pássaros, peixes, ossos de antepassados, maracás, cinzas dos mortos, flautas de Pã, chocalhos, pajés aterrissando e transmitindo cânticos de saudação dos Encantados, os Espíritos das músicas, o meio ambiente. Para completar nossa relação profunda com a assistência, não cantávamos em português: as cantigas eram todas nas treze línguas indígenas em sua versão tradicional.

Todos tínhamos consciência do significado do repertório interpretado das cantigas. Foi, em resumo, um trabalho que exigiu de nós uma preparação musical com técnicas que o Grupo Beijo/CoralUSP tinha de sobra, adequadas ao repertório para estabilizar e aquecer a voz nasalada, e uma informação etnográfica para todos os participantes, o que ocorreu durante o período de ensaios que aconteceram ao longo de um ano e meio.

II.15 Reflexos de IHU, Todos os Sons pelo Brasil.

Desde 1995, encontro influências e reflexos de *IHU, Todos os Sons* pelo Brasil, pois o CD e o espetáculo são matrizes de transculturalidades, e influências indígenas e não indígenas.

IHU, Todos os Sons se tornou, no dizer da antropóloga Lux Vidal, “um clássico”, “referência para a música indígena do Brasil”(ver crítica de Lux Vidal no anexo 14) que foi possível com uma mudança de corpo:

- 1) cantar na língua nativa;
- 2) produção profissional;
- 3) As vozes, predominante nasaladas além de diversos estilos vocais próprios dos povos indígenas;

Existe, hoje em dia, numerosa plateia que lota teatros e, em tempo de pandemia, comparece online para escutar a música de muitos artistas indígenas; compra seus CDs alternativos, que são extremamente bem elaborados. Existe de fato um mercado para essa música. Ninguém mais contesta ou vaia a presença de um artista indígena no palco, pelo contrário, ele é valorizado e celebrado.

Em 1978, já vislumbrava um futuro nebuloso e incerto para a música indígena, mas com muita disposição para o trabalho de transformar as coisas ao meu redor. E eu fui, certamente ,a primeira a ser transformada.

II.16 A roupa é o corpo.

O que ocorre no meu trabalho com a música indígena é uma mudança do corpo, como já mencionei anteriormente, não é uma relação somente mental. É uma mudança da roupa, porque para o indígena a roupa é o corpo: se veste a roupa da onça, vira onça, veste a roupa de penas de pássaro, e é pássaro, e essa mudança de corpo é onde você consegue ver de repente a sua cultura antiga viva enxergando tudo isto existindo na minha concepção, quer dizer, uma mudança de voz necessária ocorreu para a aproximação à voz indígena. Este foi um conceito importante na experiência com o Grupo Beijo e o Tiago Pinheiro, mas com outros coros com quais trabalhei, como o coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) com Naomi Munakata regendo ou o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, Mara Campos, e regente Wagner Polistchuk, havia a ponderação sobre a questão da voz indígena. Mas diversos coros assumiram a ideia, até mesmo o Coro Alfonso XII na Andaluzia, Espanha, se mostrou aberto a esta experiência de colocação vocal. Entendo que a concepção indígena da mudança de corporalidade vocal por vezes não é aceita, porque para ela significa a mudança de um corpo que foi treinado com técnicas e estudos programáticos para produzir a voz lírica, ou até uma voz da MPB, com a sua “estética da simplicidade”,⁷² (ELME, Pag.24, 2015), distante da indígena. E como é que você vai de repente sair desse corpo de técnica lírica, ou MPB? pois é o corpo inteiro que produz o som, e o indígena funciona, exigindo tanta potência vocal como a ópera pede.

II.17 O Yuxin da garganta.

Os Kaxinawá ou Huni Kuin, possuem várias almas chamadas Yuxin. Tem o Yuxin na emoção, pois o Yuxin não está no cérebro. Tem o Yuxin da barriga, tem o Yuxin do coração, tem o Yuxin do braço, Yuxin na cabeça, todos esses espíritos animam o corpo, e cada um deles tem uma espécie de vontade própria e se manifesta de certa

maneira. E como as pessoas, segundo os Huni Kuin, tem o Yuxin da garganta, eu achei o meu Yuxin da colocação da voz, uma voz para seguir as qualidades e diversidades das vozes indígenas, que pode ser nasalada, como a das mulheres Kayapó, ou suave e reticente, como das mulheres Wari. Assumir esta voz conserva o fundamental que está ali dentro, a voz deste projeto musical é predominantemente indígena, não é lírica nem popular. Não é por ativismo ou manifesto vocal, porque este projeto não adere para ativismo assim, óbvio, mas ao mesmo tempo é puro ativismo quanto ao resultado que traz, na ponte que faz entre o público que mergulha nessas musicalidades, essas emissões de voz arquetípicas. É também uma concepção fundamental na qual o projeto musical como um todo se engaja, adentrar na infinita capacidade das musicalidades indígenas para a diversificação, para a variação, novas versões das cantigas que surgiram desta iniciativa que dinamizam a cultura do *Novo Tradicional*.

É bem verdade que este mundo que compartilhamos é predatório, totalmente na direção oposta ao mundo indígena, incerto, temporal, ora amistoso, ora hostil e feroz (BASTOS, 1997, Pág. 49). IHU, Todos os Sons é uma proposta na contramão de uma ideia de que os indígenas e os não-indígenas são mundos incomensuráveis. Uma noção pós-modernista, obsoleta, senão, não seria possível ir às aldeias, aprender a maneira de fazer a técnica vocal, e aprender a organologia, aprender a voz indígena, voltar para casa e captar alguma coisa dessa experiência. Lévi-Strauss também fala que não haveria antropologia se não fosse possível essa transição entre mundos, quer dizer, ao mesmo tempo que é profundamente diferente é nosso semelhante. Dessa forma, abriu-se para nós uma extraordinária comunicação na *performance* de cantos indígenas em línguas nativas, e isto foi e ainda é possível, graças a não traduzir para o português, pois o entendimento do texto se baseia num salto qualitativo entre mundos, com a consciência do valor e expressividade que liga as culturas, a indígena e a urbana, como uma teia de fios quase invisíveis .

II.18 Os campos interdisciplinares .

I firmly believe that, in certain important ways, all musics are equals.
(NETTL, 2010, p. 8)⁷³

⁷³ “Eu acredito firmemente que, de certos e importantes modos, todas as músicas são igualitárias”.
(Tradução minha de NETTL, Bruno)

A musicologia tem sido um campo de grande relevância para o estudo das musicalidades e contribui para um maior entendimento do Brasil dentro do âmbito sobretudo educacional. A etnomusicologia, sub-ramo da antropologia musical e subárea da musicologia, abriga o trabalho de campo, mas contém em si mesma um paradoxo: o prefixo “etno” é paradoxal, pois veio para lembrar uma fronteira funcional entre música X musicalidade, quando vivemos um mundo em que , cada vez mais, somos multimusicais (NETTL, 2010). Neste sentido, esta Tese adota o ponto de vista de Vigotsky, (2008), na definição que percebe a musicalidade não como um "dom" para poucos, mas sim como uma forma de expressão humana presente em todos e sujeita à lapidação que se dá, quando ocorrem relações históricas e sociais do homem; enquanto que a definição de música é uma atividade organizada que provém da existência da musicalidade indígena, como uma "linguagem cantada". Na mesma rota, Seeger, (2015, p.269), afirma que "a sociedade Kisêdjê era uma orquestra, sua aldeia era uma sala de concertos e seu ano, um canto."

Outras culturas serão analisadas, numa dimensão holística da música no mundo. Ressalto a importância de que cada unidade das musicalidades são organismos com vida própria, que refletem as qualidades e o momento de quem as interpreta, ganhando corporalidade. Nas cantigas, encontramos a tradição oral, elementos da história oral, das narrativas dos velhos e da narrativa contemporânea da jovem geração.

Qual seria a área que acolheria melhor esta proposta? Mesmo com a possível presunção de “superioridade ontológica” da musicologia (PALOMBINI; ZANATTA, 2015, p. 346), é a mais sensível para abrigar este estudo mas estendendo-a a outros domínios culturais ou “Musicológicas”, segundo se depreende em BASTOS (1977) de sua tese *A Musicológica Kamayurá* em 1977. A “Musicológica Indígena” na musicologia, é um *locus* de acolhimento das manifestações indígenas na área, valorizando-a como campo de estudo aprofundado das mudanças na música, “para além de uma musicologia sem homem e de uma antropologia sem música”, segundo Bastos (2014, p. 49). A Musicologia deveria acolher o “estudo da música na cultura” (NETTL, 2015, p. 33,) e tratá-la como “arte”, mesmo com a sua tendência natural de “ação corretiva” (ZANATTA, 2015, p. 346,). Encontrar um lugar para que a música indígena seja reconhecida em sua diversidade de lógicas musicais próprias, sempre de forma inclusiva, é uma preocupação constante que permeia este trabalho. Trata-se de desvendar a diversidade musical e insistir para que todas as músicas, em algum nível, são igualmente boas” (NETTL, 2010, p.32).

II.19 Música indígena, sociedade, salvaguardas

No início da minha pesquisa de campo em 1979, conheci os Paiter. Naquele período, tinha certeza, como brasileira, que faziam parte de mim aqueles saberes e que poderia colaborar para salvaguardá-las aprendendo a interpretá-las com a aprovação dos Paiter. Aquelas pessoas que nos encontraram na floresta, enquanto estava perdida, a família de Gasadap Paiter, passou a ocupar um lugar importante na minha vida, um marco divisor. Era tarefa urgente interpretar e difundir as músicas dos Paiter. Naquela década de 1970 em especial, falava-se muito que os povos indígenas estavam destinados ao desaparecimento e sua língua, ao esquecimento. Eu me sentia, portanto, responsável por protegê-la. Era perceptível a fragilidade da música, semelhante à fragilidade do meio ambiente, e isso refletia como a sociedade no entorno dos indígenas era ignorante, os ignorava e os agredia, ultrapassando os limites da violência física e mental. Havia a necessidade urgente de dar visibilidade a esta cultura “ameaçada pelo esquecimento”. Por que isso mudou? Não era correta a ideia de entender a música indígena como “patrimônio brasileiro”, “folclore”, como “domínio público”, ou mesmo “música popular brasileira. O que mudou foi a visão da abordagem, porque só podemos chegar às musicalidades a partir da igualdade social. Em uma relação dialógica. Eu pensei que o bem indígena, a música, era o bem da minha cultura, portanto, era o bem do meu país. Eu refleti sobre aquelas matrizes indígenas da música do Brasil, pensando em como trazê-las para dentro da sociedade, sem descaracterizá-la, para dar-lhes um lugar de destaque. Sem nacionalismos. Na verdade, logo me dei conta de que a música indígena são as pessoas, os corpos, as cabeças, os pés, as plumas, tintas, um conjunto de cultura...São Nações. Segundo o antropólogo Antônio Arantes, “Diferentemente do patrimônio material, que é o edifício, o edifício do imaterial é o corpo”⁷⁴.

Foram muitos anos, desde 1979, para que as salvaguardas da política de tombamento para os povos indígenas surgissem na instituição do IPHAN. Eu pensava que quem praticasse esse bem cultural estaria mobilizando a sociedade em torno da questão indígena, porque o Poder Público não tinha nenhuma política de apoio à cultura voltada para eles. Portanto, revelar as qualidades da música indígena, reconhecendo o

⁷⁴ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tem 81 anos de existência, porém, no período militar, sua atuação não contemplava as comunidades indígenas. Arantes participou de mesa com Ailton Krenak durante o Fórum “A salvaguarda do patrimônio cultural e imaterial” na UNICAMP em 12/08/2015 quando pronunciou essas palavras.

que ela é e sempre foi, uma musicalidade autônoma, foi a ideia que persegui, para que fosse vista não como um apêndice de um campo da música popular do Brasil, mas, unicamente, um campo novo, exclusivo para Música Indígena do Brasil, sem concessões, o Novo Tradicional. E isto se materializou como projeto musical, e de vida.

II.20 A cultura oral dos antigos .

Sahlins (págs.48 e 49, 1988) chama a atenção para o fato de que os povos indígenas que foram atingidos pelo colonialismo não estão mercê deste sistema, nem mesmo tornou sua cultura, em “bens adulterados”. Os povos indígenas não são “objetos passivos” e não devem ser vistos como “vítimas” mas sim, “autores de sua própria história”. HOOD (1959) disse que “é necessária a manutenção de sistemas de transmissão oral para manter intacto o sistema musical”, e manter o sistema tradicional de cantos e festas protegido do esquecimento. A oralidade é uma capacidade inata que, diante da realidade, viabiliza ao que transmite a “fala dos antigos”, *Metumjiláren*, (SEEGGER, transmissão do sistema tradicional), e não significa que, por ser transmitida oralmente, venha a ser vista como uma ausência de habilidade. Por outro lado, os povos indígenas não podem mais ser chamados de forma generalizada de “ágrafos”, pois há um contingente de indígenas cada vez maior que são doutores, mestres, graduados, dominam a escrita, e dominam de forma extraordinária a oralidade que, com certeza continuará, pois, ela exerce um papel fundamental na educação, além de garantir s gerações que se sucedem, a guarda e transmissão da sabedoria dos antepassados, patrimônio cultural depois toda memória está resguardada por ela. A importância da oralidade é o principal sistema de conhecimentos tradicionais de tamanha importância que ensejará a criação de uma Universidade Indígena . “Seria um passo importante para o país o reconhecimento e a valorização científica das línguas e dos saberes tradicionais baseados na oralidade, evidenciando o que antes estava clandestino e, automaticamente, combatendo o preconceito e a discriminação”, ⁷⁵

A valorização do saber oral passa pelo respeito aos velhos. A sabedoria oral é a memória histórica, o grande trabalho que a mente dos velhos presta s sociedades indígenas. Entre os Juruna Yudja, Hĩ, anciã, convoca todos logo que escurece, chamando pelo nome de cada um(a), no grande pátio da aldeia Matxiri,

mulheres, homens e crianças estão esperando, para “ensaiar” a Tradição. O chamado não é impositivo, mas é divertimento e é canto falado ao mesmo tempo. O chamado é musical. Não é obrigatório comparecer para a dança, mas todos virão porque é divertido e necessário estar junto do modo mais próximo possível, que é cantando junto. A Tradição praticada demonstra que o povo está bem, as plantações do entorno estão bem; sementes estão estocadas, rituais continuam a ser praticados pois não há luto; não faltam legumes das roças, tem roça, crianças nascem. A mulherada canta de noite enlaçando-se pelos braços, com a algazarra da criançada como borboletas em voo em torno delas, sob o céu noturno povoado de estrelas e constelações e a maior, Canapi, a Via láctea, que parece encostar no horizonte. A noite ajuda a concentração, e Hĩ a puxar, um por um, a sequência natural dos cantos. O aprendizado é pela repetição, num ambiente agradável. “A natureza da transmissão afeta diretamente o modo como a música se apresenta” (HOOD, 1959) e a música Juruna é uma destas naturezas: é seguir Hĩ e cantar em uníssono. O repertório traz belas cantigas modais que tanto fascinaram outros povos do Xingu, que as pediram de empréstimo.

A transmissão da tradição é uma tarefa muito grande para quem carrega essa carga cultural em si para transmiti-la oralmente. A memória dos velhos indígenas é uma biblioteca de todos os conhecimentos ancestrais, inclusive de um cancionero. Eu pude constatar pois ouvi e transcrevi 49 cantigas de ninar. Tarinu Juruna fala em mais de mil e quinhentas musicalidades se somarmos as cantigas de ninar e os cantos de *Kuataha de Abia*, o ritual agrário, as cantigas dos animais, e as brincadeiras infantis. Hĩ faz o trabalho que SAHLINS (Págs. 54 e 55, 1988) mencionou , em relação a outro contexto, mas que se aplica ao mundo indígena do Brasil :

A “história entre os séculos XVIII e XIX...”vem, “com o fito de mostrar como os povos de ilhas e dos continentes asiático e americano adjacentes organizaram o impacto do capitalismo e, conseqüentemente, fizeram o curso da história mundial”.

Ela faz o trabalho de conduzir a Tradição para a continuidade, pois Tradição não quer dizer imobilização. Tradição é movimento. Estes repertórios são a nossa referência de povo do Brasil, um Tesouro Nacional, assim como igualmente são as musicalidades africanas, que influenciam e representam todo conjunto da Música popular Brasileira. Sempre que falamos da MPB a mencionamos como uma música que tem traços africanos e europeus, mas existem outros pontos de referência, não seja pela

semelhança melódica, mas o fato de a Música Indígena ter alguns traços da MPB, que são a comunicação pela oralidade e a ligação da música com a história. Somos basicamente, uma sociedade de Tradição Oral. Este é o nosso cerne, inculcado profundamente pela Tradição Indígena e Africana. Seja na informalidade, o agrupamento em torno de uma mesa, ao pé do fogo, o hábito de ouvir os mais velhos, somos narradores, griôs. Esta Tradição nos leva a algo em comum com as musicalidades africanas e as populares: a capacidade de uma narrativa pela música, comum a todas: o contar a própria história através de uma cantiga, improvisar, desafiar, tudo isso é o que a própria musicalidade indígena traz como uma proximidade com a cultura popular, mas na prática, é uma música independente da MPB. Robin WRIGHT, que estudou a conversão religiosa entre povos indígenas, disse que uma característica dos povos indígenas da América do Sul é ter a música como elemento de intermediação com o sagrado portanto a música indígena faz esta Transportação nas duas direções. Então, (VILELA, 2013) esta influência é subjetiva, e está no cerne do pensamento do brasileiro, que é a importância que tem a música no cotidiano das pessoas.

II.21 Memorial circunstanciado

Em 1972, tranquei matrícula do curso de arquitetura no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (ICA-UNB) e me mudei para o Rio de Janeiro em busca de uma formação em violão clássico, me inscrevendo na Ordem dos Músicos do Rio de Janeiro (OMB). Dois anos depois, ingressei no curso do Conservatório Nacional de Música e no Museu Villa-Lobos, de técnica e interpretação da obra de Villa-Lobos, com Turíbio Santos, meu professor. Através de Turíbio, conheci Hermínio Bello de Carvalho, que me apresentou ao violonista Jodacil Damasceno. Estudei com ele técnica e leitura a partir de um repertório que incluía Bach, Carulli, Tárrega, Villa-Lobos. Participei de oficinas com Oscar Cáceres e estudei técnica violonística e teoria musical (métodos Kodály de solfejo e educação elementar para músicos de Paul Hindemith) com João Pedro Borges. Aprimorei-me no violão clássico em 1975, cheguei a tocar os Estudos nº 1 e 7 e o Prelúdio nº 1 de Villa-Lobos num recital no qual estava presente sua viúva, Mindinha Villa-Lobos. Mais tarde, já em São Paulo, estudei técnica violonística com Paulo Bellinati.

A partir dos estudos de violão, me inseri no ambiente da MPB, no Rio, e conheci Luís Eça, do Tamba Trio, que um dia me levou até Egberto Gismonti, no Jardim Botânico,

perto da PUC. Eça o chamava “Monsieur”. Tomamos cafezinho, “monsieur” sentou-se ao piano e tocou algo. Cantei, improvisando sobre uma série harmônica. Fiquei amiga do Egberto, de início, mas um ano depois ele me chamou para integrar o grupo “Academia de Danças”, porque viu que poderia fazer vocais e percussão, além de tocar violão. Nesse tempo a formação do grupo era com Robertinho Silva na bateria, Luís Alves no contrabaixo e Nivaldo Ornellas no saxofone. Fizemos muitos *shows* e turnês pelo Brasil, com está e com outra formação: Mauro Senise no sax, Zeca Assumpção no contrabaixo e Zé Eduardo Nazário na bateria, eu na percussão, violão e vocais.

Quando Egberto foi convidado, em 1977 para fazer um espetáculo juntamente com Márika Gidali e o “Ballet Stagium”, com a coreografia Kuarup, no Posto Leonardo, no Xingu, deveria ter me levado. Insisti muito, mas não foi possível. As condições de acesso eram difíceis naquela época. Depois disso, ele compôs e gravou “Conforme a altura do sol” e “Conforme a altura da lua”, adaptando um tema de uma flauta Xinguaná, a *Kuluta*, que eu aprenderia anos depois, com Yanuno Mehinaku, em São Paulo. A flauta *kuluta* indica a passagem do tempo, conforme a altura do sol ou da lua. Além de ser um instrumento sagrado dos povos Xinguanos, usada no Kuarup. Eu valorizei muito mais o Egberto por assumir esta música e o índio. Nessa época, além de participar no grupo de Egberto, Academia de Danças⁷⁶, eu fazia frequentemente apresentações no circuito de músicas alternativas do Rio de Janeiro, e sempre cantava nessa oportunidade um canto indígena que adaptei e intitulei Grupo Krahó. Mas se não pude ir ao Xingu, o Xingu veio a mim, desde que Yanuno Mehinaku passou sistematicamente a se hospedar em casa para tratamento de saúde. Anos depois, conheci seus filhos Aparitá, Kamalurre, Uyai e Karanai, sendo Aparitá um mestre das flautas, um mestre da música e artesão de flautas. E foi com este grupo Mehinaku que em 2006 fomos à Inglaterra, Espanha e Itália para uma turnê multicultural.

Em 1993 recebi um convite de Milton Nascimento para visitá-lo em sua casa em Belo Horizonte, para conversar sobre seu próximo trabalho, o CD *Txai*. Nessa época, já havia gravado meu primeiro LP, *Olho D'Água* e meus dois LPs, *Revivência* e *Rio Acima*, todos continham a temática indígena. Creio que por isso me chamou e me pediu para indicar uma canção indígena para gravar. Ele deixou inteiramente a meu encargo, confiou. Apreciei seu jeito cordial, afetivo. Ele sabia que eu encontraria algo. Fomos a um estúdio no Rio de Janeiro, lá ensaiamos e gravamos minha adaptação para violão e voz de

⁷⁶ O grupo Academia de Danças era constituído por Egberto Gismonti, Zeca Assumpção, contrabaixo; Mauro Senise, sax soprano e flauta; bateria, Zé Eduardo Nazário e eu, voz e violão.

Nozani na, uma peça musical dos Haliti Paresi que Roquette Pinto recolheu e Villa-Lobos adaptou. Depois, Milton me convidou para fazer parte de seu *show* de lançamento no parque do Ibirapuera, em São Paulo. Milton apoiou a Aliança dos Povos da Floresta e sua atitude firme me fez admirá-lo além da música, mais ainda.

Foi a partir da gravação de *Nozani na*, do CD *Txai*, que conheci o baterista americano Jack DeJohnette, lendária figura do jazz que tocou com Miles Davis, e o pianista Keith Jarrett. Jack me convidou a compor e gravar em seu estúdio. Quando fui aos Estados Unidos para meu termo de professora visitante em 2003, antes de retornar ao Brasil, gravamos um piloto para iniciar o projeto. Anos depois, Jack me convidava para participar de uma turnê⁷⁷ (fizemos duas turnês ao todo) na Europa, de lançamento do CD intitulado *The Ripple Effect* de seu selo *Hybrids*, onde incluía algumas das gravações que fizemos, com a participação de John Surman, com um conteúdo eletroacústico. O CD tinha uma direção para o World Jazz.

Jack DeJohnette me apresentou a John Surman⁷⁸, saxofonista inglês que veio depois trabalhar comigo em 2014 e gravar os arranjos do CD que foi produzido pelo Selo SESC: *Fala de Bicho, Fala de Gente*, resultado de uma pesquisa de campo que realizei com o povo Juruna do Xingu, na aldeia Tuba Tuba em 2012.

Conheci Gilberto Gil em 1977, no ambiente de *shows* e gravações na gravadora Som Livre. E, vez por outra, conversava com ele quando comparecia a festas no apartamento de Caetano Veloso, no Leblon. Ele também era antigo amigo de minha irmã, a escritora Ana Miranda. Mas quando estava planejando gravar o CD *IHU, Todos os Sons*, anos depois, chamamos Gil para interpretar duas peças indígenas, comigo e com o grupo Uakti: gravamos no estúdio das Irmãs Paulinas o *Ñaumú*, um diálogo cerimonial dos Yanomami, quando Gil fez rigorosamente a leitura do *Ñaumú* de acordo com a transcrição; e *Pamé Daworo*, dos Djeoromitxi, um canto do peixe Aracu, no qual gravamos várias vozes em *overdub*, evocando um *spiritual* indígena, um Novo Tradicional. Depois desta gravação, Gil gostou muito, e Rodolfo Stroeter, produtor artístico, logo propôs a ele a gravação do CD *Sol de Oslo*⁷⁹ realizado em Oslo, em 1998, três anos depois que lancei *IHU, Todos os Sons*.

Enquanto vivi no Rio de Janeiro, participei com Egberto Gismonti de gravações de trilhas para novelas (*Espelho Mágico*, abertura, minha composição e outras); toquei com Jards Macalé, Dori Caymmi, (trilhas para novelas da Globo); compus músicas com José Carlos Capinam (Pitanga), Xico Chaves (“Marimbondo”, gravada por Sá e Guarabira), Ana Maria Bahiana (“Vinho do Porto”) e com o próprio Gil, para *Sol de Oslo*: “Eu te dei meu ané”. Mesmo com tantos vínculos afetivos, me distanciei da sonoridade da MPB, preferindo o caráter de modalidade da música indígena.

II.22 Aprender outros sons.

O ano de **1979** foi para mim um divisor de águas, tanto como *performer* da música popular como pessoa, pois gravei cinco cantos indígenas Krahó para o violão no meu primeiro LP, que saiu pela gravadora Continental. Adaptei e arranjei para o violão os cinco cantos tornando-os uma única peça interligada, que anos depois foi rearranjada para coro por Marcos Leite e interpretada por inúmeros grupos corais em muitos países em universidades onde ele esteve como docente. Esta peça foi gravada no meu primeiro LP, *Olho D'Água*, pela Continental, com a participação de Egberto Gismonti e o grupo Academia de Danças. E o canto popularizou-se como abertura da novela *Aritana*, da TV Tupi.

Era mesmo o meu objetivo chamar a atenção do grande público para a música indígena; interpretar para um público intrigado, o modo de apreender “o outro”. A forma como se percebia o indígena tinha base no “bom-selvagem” de Rousseau, com sua idealização da vida do “primitivo”, visto como um ser não corrompido, autossuficiente e incapaz de fazer o mal; como em Montaigne, cuja imagem também idealizada dos “bárbaros”, “selvagens” e “primitivos” carregava uma espécie de “relativismo cultural *avant-garde*”. Desde então, a chamada “questão do outro”, os significados da troca e reciprocidade, o conflito entre a “objetividade e a subjetividade”, as diversas correntes de pensamento para a abordagem de um saber indígena e a sua representação e performance me acompanhariam. Passei a me questionar e me debruçar obstinadamente sobre um projeto musical que de efêmero tornou-se um projeto de vida. Meu olhar voltou-se então à intersecção da música com a cultura, num diálogo intercultural com base nas ciências humanas: antropologia do som ou etnomusicologia.

Ouvi pela primeira vez a voz e língua indígenas em 1975, numa série de seis LPs e dois livros, gravadas pelo padre salesiano Alcionílio Bruzzi Alves Silva: *O Dicionário*

Etnolinguístico do Uaupés, Cauaburi e Negro publicado em 1962 que recebi do escritor sertanista Manoel Nunes Pereira. Não concordava de forma alguma com a abordagem etnocêntrica do autor, o modo abrupto para se dirigir às mulheres de fala doce, envergonhada. Me encantou a voz - doce- das mulheres cantando o *hãdeke-hãdeke* e a voz dos *bayás* e *kumus*⁸⁰ daquela região longínqua fazendo um benzimento de crianças recém-nascidas. Eram 48 os povos e suas respectivas línguas só na bacia do Uaupés! Desejei conhecê-los, como se estivesse descobrindo a mim mesma à luz de um novo e fascinante território desconhecido.

No início , em 1976, pensava que este repertório me ajudaria a me conhecer melhor, pois, de alguma forma, parecia fazer parte da minha história e, possivelmente, da minha genética. Essa ligação imediata, pensava eu, faria transparecer um caráter verossímil à música, era fundamental creditar seus autores a fim de dar-lhes a maior visibilidade possível. Mas, como já foi apontado, naquela época, índio era questão de segurança nacional, assunto sob o controle da censura. Não existia financiamento Estatal para a cultura , nem meios físicos para financiar pesquisa naquele período, muito menos despertar o interesse de instituições ou empresas em interessadas em subsidiar tal incomum iniciativa.

O texto seguinte me marcou na minha guinada para a o mundo indígena:

Quando nas suas assíduas viagens a passeio resolve parar em alguma maloca ou povoado, encosta sua canoa no porto e sobe. Se forem vários, fá-lo-ão em fila indiana, isto é, um atrás do outro, observando uma ordem em que precede o líder. Não entrará, absolutamente, sem dizer à porta: “nê! Maxsã nîti? (olá, há gente aí?). Isto dirá mesmo quando viu que havia gente. Virá, então, recebê-lo o chefe da casa, ou o mais importante que aí estiver, e tocam-se de leve as mãos direitas. Ficando de pé, um em frente do outro, sem se olharem, olhando para o chão ou para um canto, o da casa perguntará: “você chegou?”(*exatí mãã?*) “cheguei, *extápo*”. Passarão alguns segundos em silêncio, depois continua: “Ah, você chegou?” “Sim, cheguei”. “Donde vem você?” (pergunta as mais das vezes inútil, pois sabe muito bem a procedência do visitante) “De [Tarauacá]”. “Ah! Você vem de [Tarauacá?]” “Sim, venho de [Tarauacá.]” Estas e semelhantes expressões são intercaladas de pausas silenciosas e de “ââ”, que cada qual vai alternando, como sinal de que compreendeu a frase do outro. (BRUZZI, 1968, pág. 125)

⁸⁰ Bayás são os mestres de cerimônia, e kumus são os benzedores da cerimônia. São eles que protegem as pessoas de desastres e abençoa os bebês.

Imaginei-me tantas vezes transportada a aquele momento, enquanto os escutava no toca discos na minha casa muito antiga, em Santa Tereza, Rio de Janeiro. Gostaria de estar lá, no Alto Tiquié, para conhecer uma civilização sem ansiedade, de extrema delicadeza, a gentileza que se confirma na aceitação do “Outro”.

Será que me aceitariam? estava mesmo decidida a chegar, quando? Foi somente vinte e oito anos depois que consegui conhecer estes povos, em viagem pelos rios Negro, Uaupés, por Tarauacá, Caruru-Cachoeira, Pari-Cachoeira, São Pedro. Atravessei este caminho até meu destino, Cachoeira Comprida no rio Tiquié, a 20 minutos da fronteira com a Colômbia, para participar de um projeto de documentação do repertório de todas as festas e danças do *Dabucuri*, memória histórica de Utapinoponã Basamorí (a cobra canoa de pedra)⁸¹.

Ensinei os professores Tuyuka a operar um equipamento DAT para gravar ininterruptamente e integralmente o imenso repertório cantado numa língua ancestral de significado desconhecido, durante festa que durou três dias. Fui realizar este trabalho de documentação a convite do Instituto Socioambiental, a pedido dos Bayás, os velhos (mestres da música), viajando sozinha por quatro dias, a partir da pequena cidade de São Gabriel da Cachoeira com um piloto de voadeira (um tipo de canoa motorizada muito usado na Amazônia), sr. Manduzinho Tuyuka, e encontrei-me na aldeia Cachoeira Cumprida 3 dias depois com os antropólogos Aloizio Cabalzar e Flora Cabalzar. Ao chegar, havia na entrada da aldeia *Oxtã-doxká* (pedaço de pedra) uma tabuleta cumprida de madeira fixada num pau com um texto pintado em tinta azul, no qual se lia: “Marlui, atiya sukã padeko!”. (Marlui, vamos trabalhar!) Ouvir nos Lps do missionário Salesiano a fala dos Tuyuka Arapaso, Barasana, Karapanã, Kubeo, Murity-Tapuya, Piratapuya, Siriano, Tariana, Kotiria, Baniwa, Coripaco, Hupda, Yuhupde, Dow, Nadob, Baré, Warekena, Desana, Wanano, Tuyuka, Bará, Tukano, Maku, Tatuyo, Taiwano, Yuruti e muitos outros, foi transformador. 1974 foi um tempo de Transformação, mas também de trans portações , altos e baixos, certezas e incertezas. Tempo de largar antigas ideias sobre música, para mergulhar no universo indígena, por identificação. Certamente nossa família tem ascendência indígena, porque somos do Ceará e da Paraíba. Possivelmente sejam nossos parentes os Tremembé ou Potiguara, ou

⁸¹ Utapinoponã Basamorí. Stanford Libraries. Disponível em: <<http://searchworks.stanford.edu/view/7198446>>. Acesso em 20 out. 2020.

Jenipapo Kanindé, Pitaguary, Fulniô, Pataxó hã hã hãe, Paiter, Mehinako, por adoção. Mas a atração pela musicalidade indígena não se deve ao fator genético, senão, praticamente toda população brasileira a começar por Heitor Villa-Lobos, o “índio de casaca”⁸², teria ascendência indígena. Reconheço que o salto para a música indígena foi mesmo uma mudança de gosto, de padrão estético, salto para a estrutura modal das melodias indígenas. Assim começou em 1974 a construção de um projeto musical voltado exclusivamente à música indígena.

II.23 Referencias teóricas.

Na década de 1980, o antropólogo francês Jean-Michel Beaudet afirmava sobre a música dos povos indígenas da América do Sul: “*Aujourd’hui et encore, l’Amazonie semble être la region. du monde dont la musique est une des plus mal connues*” (BEAUDET, 1982, p. 149).⁸³ E, na mesma direção, o antropólogo norte-americano Anthony Seeger, estudioso da música Kĩsêdjê (povo conhecido também como Suyá) afirmava que “*The native music of lowland South America is little known less analyzed and hardly understood at all.*” (SEEGER, In BEAUDET, 1982, p.149).⁸⁴ o antropólogo BASTOS, Rafael, (1977), publicava sua inovadora tese de mestrado, um estudo que elucidava o universo sonoro em “A Musicológica Kamayurá”; MINDLIN, Betty, publicava sua tese de doutorado em antropologia, “Nós, Paiter”, que abordava com profundidade numa forma eivada e afeto, estudando os múltiplos aspectos da vida do Povo Suruí/ Paiter. Ela teve uma participação histórica na proteção deste povo, em luta desigual para assegurar demarcação de seu território, permanecendo décadas com o Instituto Yamá em Rondonia.

Procurei naquela época ampliar meu conhecimento sobre grupos indígenas e publicações de antropologia da música. Lia o que encontrava publicado no Brasil sobre o assunto. Lembro-me de *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, de Helza Camêu, de seu trabalho pioneiro de transcrição manual para notação musical de 149 cantos coletados dos Urubu-Kaapor e Maxacali por Max Boudin; de textos de Darcy Ribeiro sobre os Kadiwéu e Guaikuru, Urubu, Tembé e Ofaié; dos textos de Egon Schaden sobre os Guarani Kayowa. Encontrei na Biblioteca Nacional as transcrições de cantos Taulipang e Macuxi por Theodor Koch-Grünberg na qual Heitor Villa-Lobos, parece, deve ter se inspirado. Na mesma Biblioteca Nacional, encontrei anotações sobre a música Paresi, feitas por Roquette Pinto, também fonte primária de Heitor Villa-Lobos⁸⁵. Neste período, fiz uma releitura de *Nozani na*⁸⁶, um canto Paresi sobre a bebida “oloniti”, que gravei com Milton Nascimento no seu CD *Txai*, li pela primeira vez transcrições dos Tupinambá de Jean de Lèry, do sec. XVI (1557-1558), que adaptaria na trilha do filme *Hans Staden* (1999) de Luís Alberto Pereira.

Essas afirmações me fizeram refletir sobre os sentidos por de trás da cultura “x” ou “y” e a que os textos se referiam. Quem seriam os artistas, *performers* dessas culturas? Quem seria a audiência? Como fazer a transposição de um universo cultural-musical de uma cultura para outra? O “entendimento” de uma mensagem indígena transmitida numa língua desconhecida para uma audiência de não índios não é uma tarefa simples, uma tradução poderia quebrar a comunicação que existe na música indígena, que é envolvente na interação com a audiência.

Muitas questões me invadiam. Estava no dilema entre criar um concerto formal de música indígena com o coro ou uma encenação teatralizada com coro cênico. No contexto indígena, a música é uma forma de expressão que engloba o todo: música, movimento corporal, pintura, ambientação. Pensava se, no caso de elaborar um roteiro para uma apresentação, seria politicamente incorreto não traduzir seu texto para o público compreender imediatamente o significado? A tradução literal do texto indígena é um anticlímax, porque obriga o artista a abrir um parêntesis no fluxo da interação sonora e desvendar um mistério “necessário”, retirando o espectador de seu envolvimento na performance. E nem sempre a tradução leva ao “entendimento”, porque, em se tratando

de cantigas indígenas numa performance urbana, estas estão descontextualizadas de tal forma que possivelmente uma tentativa de tradução se resumiria, na expressão de Walter Benjamin, a uma “traição”. Por outro lado, ao optar por não traduzir, o espectador também sairia perdendo. E quanto à estética ocidental? Como enfrentar o que se considerava o “belo” e aceitável pelo cânone sagrado da música popular brasileira, que passava por tônica, dominante, subdominante, acordes dissonantes, se a música indígena partia do discurso? Como escrever para a partitura esse discurso? E se esta palavra – “música” – é sagrada e reservada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituí-la por um termo mais significativo, “organização de sons,” como propõe John Cage? (LACERDA, 2003). Por isso, pensei no título *IHU, Todos os Sons*, para delimitar a música indígena e não a restringir. No meu espaço artístico, havia uma distância muito grande ainda sobre o que significava a performance da música indígena em ambiente urbano, por indígenas e não indígenas.

II.24 John Cage e os *Wãwã*⁸⁷ Paiter.

Um dia auspicioso, na década de 1980, fui assistir a um concerto, que provavelmente seria algo fora da minha cultura, mas fui preparada para assistir algo extraordinário, onde eu poderia medir a distância do público a este evento musical talvez, a mesma distância de estranhamento, mas inversamente proporcional, naquela época: era um concerto de John Cage, que se apresentava no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, no qual, sentado numa cadeira com uma escrivaninha, única peça de um cenário espartano no palco, ele interpretou “Conferência na *Juilliard*”, narrando totalmente em japonês (sem traduzir) trechos de uma palestra de Daisetz Teitaro Suzuki – “um ancião que dedicou sua vida à divulgação da doutrina Zen no Ocidente” (ECO, *In* LACERDA, 2003). Este espetáculo me fez concluir que não havia diferença entre Cage e os indígenas e, como numa operação do acaso, demonstrou uma semelhança incontestável com os *wãwã* suruí em seus cantos de chamar os espíritos ao *Yamá*. Mas semelhanças não param por aí: por sua vez, os Paiter denotam uma instigante semelhança com os cânticos de rituais budistas, dos quais Cage, na realidade, trazia como referência holística e *leit motiv* naquela peça. Até os *glissandi* descendentes,

⁸⁷ *Wãwã* é a atribuição de “pajé”, na cultura do povo Paiter de Rondônia.

característica de finalização de cantos solistas Paiter, a tessitura vocal e a tonalidade da música de Cage eram idênticas ao canto de caça, *Ower honi wa* de labanor Paiter.

Isto me fez pensar que a música indígena vocal, sem arranjos orquestrais, na sua integridade de origem ancestral, poderia ser compreendida e aceita como erudita, pois, assim pensei, Cage era um erudito e me trazia naquela noite uma extraordinária familiaridade com os *wãwã* Paiter, como se ele, Cage, fosse um parente Paiter, porque a música pode estabelecer conexões de transculturalidades inesperadas entre as pessoas e situações mais díspares. O próprio John Cage poderia ter o sentido de familiaridade, invertendo a situação, como se ele fosse plateia para os *wãwã* cantando as cantigas do ritual *So ey hiter*.

II.25. Clichês e estereótipos na Música Indígena no Brasil – MIB

Em 1995, interpretei no CD e no espetáculo musical *IHU, Todos os Sons*, as narrativas históricas dos velhos, *Metumji láren*, que tem a mesma linha de pensamento da função narrativa na música, a fala - canto (SEEGER, p. 78, 1987). Segui a linha melódica do canto falado da narradora Kĩsêdjê (Suyá), lawekidi, palmo a palmo, com alguns erros. Mas era um longo e incompreensível texto para o público. Pensei que as relações da música indígena com a audiência poderiam se dar melhor numa ponte erudito-popular, mas não tinha certeza se entenderiam a minha leitura nessa perspectiva como um *sprechgesang*, ou canto-falado. Mas funcionou, justamente por não ser traduzido e logo na abertura do espetáculo, por isso manteve a energia necessária para transportar o público para uma aldeia imaginária, sabendo que iriam lá nos assistir por esta razão: vivenciar em 1995 uma Transportação sensível, o indígena. Até aquela época, a música indígena do Brasil era vista, de modo geral, por um viés estereotipado. E, no transporte de alguns de seus temas para a música popular e a ópera, música de concerto, ela se desdobrava em clichês, por apresentar uma leitura ora jocosa, ora melodramática, intensificada demais, enfim,

o velho clichê exótico, aumentativa e estereotipada. Para interpretá-la, era só fazer a pantomima, colocar um cocar e uma saia de penas, pintar riscos aleatórios no corpo e nas maçãs do rosto ou empostar a voz operístico-indígena em *O Guarany*. Rejeitei essa representação *kitsch* do Índio certamente inadequada. *O Guarany* disseminou uma noção romântica do “bom-selvagem” de *Rousseau* mesclado à do cavaleiro cristão medieval que salva a donzela.

II.26 Uma licença poética para IHU, Todos os Sons.

Em 1979, após gravar meu primeiro LP, *Olho D'Água*,⁸⁸ pela gravadora Continental (hoje Warner, mudei-me para São Paulo e me afastei completamente do polo musical da MPB, o Rio de Janeiro. Nesta época, conheci em Brasília o antropólogo, hoje professor Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Rafael José de Menezes Bastos. Ele havia lançado a primeira edição de sua tese, publicada em livro como *A Musicológica Kamayurá*. E por minha participação no campo da MIB, havia sido reconhecida como a única “cantora da música indígena” algo que soava como uma solidão lunar, e anos depois ganhou contornos mais nítidos, como “cantora indígena”. Foi por este motivo que o jornal *Correio Brasiliense* nos publicou em matéria conjunta, uma resenha de seu livro. Foi mesmo uma honra dividir uma página desse Jornal com o prof. Rafael. A entrevista foi em sua residência, em Brasília, quando ele me apresentou a vários instrumentos musicais dos Kamayurá, e lembro de ter visto pela primeira vez um par de *Kulutas*. Depois, me deu um exemplar de seu livro, e uma dedicatória incentivando-me, para que a leitura daquela obra contribuísse para meu trabalho. Definitivamente contribuiu, porque “IHU” (que empresta o título ao meu primeiro disco dedicado à música indígena, *IHU, Todos os Sons*) é um termo de seu estudo pioneiro sobre a noção Kamayurá das categorias sonoras, que define IHU como “som”, ou “toda e qualquer moção sonora, diferente de *ñe' eng*, linguagem” (BASTOS, 1987, Pág.98) . Demonstra uma aproximação com a terminologia do estudo, mas o CD *IHU, Todos os Sons* não era exatamente um estudo acadêmico, era na origem uma pesquisa etnológica que resultou em apresentação popular, e tornou-se gradualmente popularizada por sua qualidade de execução e por todos os participantes, tanto os indígenas como os não-indígenas, todos, músicos extraordinários. O objetivo de difusão, dar visibilidade para a MIB foi alcançado. Como título, *IHU, Todos os Sons* é licença poética, ideia indicativa de um conjunto de canções da diversidade musical e linguística do Brasil, conceito Kamayurá que estendi para os outros oito povos cantados. Foi um salto da pesquisa à criação. “IHU” passa a exprimir

uma nova música no Brasil, proveniente de uma leitura sensível às musicalidades das populações indígenas, um conjunto sonoro significativo que mostra o panorama musical indígena a partir de pesquisa autônoma sobre as musicalidades de 17 cantigas de 8 povos: Djeoromitxi , Yanomami, Warí, Parakanã, Kayapó, Nambikwara, Paiter e Kísêdjê. E certamente, junto à comunidade musical que participou do projeto, o Prof. Titular Rafael José de Menezes Bastos é elo essencial que nos conecta à experiência científica.

II.27 A defesa do Direito autoral dos povos indígenas, 1981.

Quando gravei a primeira cantiga indígena anunciada por Tep Kahok, como sendo originária do povo Krahó, o “Grupo Krahó”, em 1979, foi a primeira vez que alguém tomou a iniciativa de remunerar uma comunidade indígena pelo uso de sua música, reconhecendo o coletivo como detentor de seus direitos autorais. Embora fosse um desapontamento ver que, em tempos de regime militar, os direitos ficariam retidos em moeda corrente transferidos pelo ECAD a um setor da FUNAI e direcionados a um “fundo comum”, sem alcançar os Krahó diretamente, pois o entendimento era que o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD seria a coletora legal dos direitos de execução e os fonomecânicos, ficando a FUNAI como tutora inclusive destes direitos, e responsável pela distribuição aos indígenas, em tese. Muito insatisfeita, pensei que deveria resolver esse impasse, e continuar procurando aconselhamento, quando encontrei o jurista Dalmo Dallari durante uma série de debates na “Comissão Índios do Brasil” de 1978, que me sugeriu persistir na ideia de creditar a comunidade e trabalhar na questão do direito autoral, desenvolvendo-a. Esta comissão foi de grande ajuda, pois dela participava o Senador Severo Gomes, Eduardo Suplicy, e o próprio Dalmo Dallari.

Reiterando, foi então a primeira vez que paguei direito autoral a um povo indígena, foi aos Krahó, em 1979, via a FUNAI e ECAD, relativo à adaptação da peça musical que intitulei “Grupo Krahó”, uma gravação pelo selo da extinta Continental, hoje Warner, que se tornou a trilha de abertura de uma novela chamada “Aritana”, portanto, eu sabia que havia uma coleta de direitos, talvez suficiente apenas para algum benefício à comunidade Krahó, a encaminhar aos autores. Inicialmente foi difícil convencer a Gravadora continental que era preciso creditar a autoria aos Krahó. Aliás, foi difícil convencer os produtores a concordar com a gravação de uma cantiga indígena, ou várias, mesmo assim eles conseguiram veicular o “Grupo Krahó” na novela da TV Tupi, “Aritana” . Havia o argumento de que não seria possível editar contratualmente a música se os direitos

fossem direcionados aos indígenas. E por isso, iniciei uma peregrinação, procurando aconselhamento com advogados autorais e juristas, como o prof. Dalmo Dallari.

Mas naquele tempo (1981) eu continuava com muitas dúvidas sobre qual seria a melhor maneira de compensar as comunidades indígenas diretamente, e o procedimento mais indicado para o pagamento de direitos autorais. Na época, o caminho só poderia ser pela FUNAI que era tutora dos indígenas num período em que os generais ocupavam o cargo máximo, o que me lembra que, hoje em dia, voltamos à estaca zero nesse processo... Lembrando que o ocorrido foi durante o período pré-constituição de 1988, quando os indígenas não tinham direitos observados, quanto mais, os autorais.

Mas já havia uma articulação forte na USP, o NHII,⁸⁹ coordenada por Manuela Carneiro da Cunha e em 1994 somou-se o NDI, Núcleo de Direito Indígena, que era presidido por Ailton Krenak.⁹⁰ Havia uma frente ampla para a revisão do Estatuto do Índio, e eu participei dela, convidando advogados do escritório Stroeter, Wallack, Jucá, Apocalypse e Verri, a dedicar um período para pensar comigo numa minuta para uma revisão do Estatuto do Índio, para regular os Direitos Autorais das Sociedades Indígenas e dos índios, possibilidade de considerar remuneração para os direitos coletivos. Os advogados Verri e Jucá se entusiasmaram, pois seria a primeira vez que surgiu uma oportunidade muito viável para que estes direitos passassem por uma reestruturação ser reconhecido que já se fazia necessária. A partir de um trabalho em grupo, e muitas discussões, foram propostas várias minutas submetidas à opinião do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, e a outros juristas, e encaminhamos a última minuta em 10/06/1993 ao NDI, o coordenador da iniciativa geral. Em seguida, esta minuta seria discutida no substitutivo encaminhado pelo Deputado Luciano Pizzatto, por uma comissão especial na Câmara dos Deputados para apreciar e dar o parecer sobre o projeto de Lei que institui o Estatuto das Sociedades indígenas. A nossa contribuição foi incluída em todos os artigos, no capítulo III, pág. 9 a 11; do Art. 30 ao Art.33; do Art. 36, ao Art.40. Destes, alguns foram incluídos na discussão do Novo Estatuto especialmente o artigo que trata da extinção do domínio público para os povos indígenas, o mais caro para mim, além da propriedade coletiva. Esta foi certamente uma atitude de “Transformação liminar”,

⁸⁹ NHII, Núcleo de História Indígena e Indigenista da USP e NDI, Núcleo de Direito Indígena,, atualmente ISA – Instituto Socioambiental.

⁹⁰ A equipe do NDI (tornou-se o ISA -Instituto Socioambiental) : Presidente, Ailton Krenak, Diretor Técnico, Carlos Frederico Marés, Diretor Financeiro Carlos Alberto Ricardo e Secretário Executivo Márcio Santilli.

(SCHECHNER, Pág.70,2012), e melhorou muito o meu diálogo com os indígenas, regulando aos poucos as relações culturais e comerciais. Os contratos atualmente duram 5 anos. Supõe-se que não há mais o domínio público para povos indígenas no Brasil. O registro passou a ser feito de forma obrigatória, no ISRC dos CDs; a Lei autoral pertinente a toda sociedade pode ser aplicada nos casos do direito individual, e nos casos de exceção, pela minuta que fizemos e que foi reestruturada para sistematizar a autoria coletiva, que não foi possível implementar, apesar de todos os esforços.

Na Constituição de 1988 a situação jurídica dos indígenas passou da condição de indivíduos pouco capazes, como eram vistos antes da revisão constitucional, para a de membros de sociedades diferenciadas, detentoras de direitos especiais a serem protegidos nas suas relações com a sociedade-estado nacional. Depois o Estatuto do Índio foi revisado e uma nova Lei substituiu a antiga, de 1966, feita pelo Marechal Castello Branco, dois anos depois do início da ditadura militar.

Pessoalmente, entrar nessa briga retirou uma tensão do meu trabalho com a música indígena, MIB, e isto tudo melhorou ao estabelecerem regras mais claras para a relação contratual; o uso, distribuição e retribuição das musicalidades indígenas. Isto tudo ocorreu entre 1993 e 1994, mas as articulações para criar esse documento começaram muito antes, em 1979.

Portanto, quando gravei o CD *IHU, Todos os Sons* (1994) remunerei e creditei diretamente 12 comunidades a partir de um contrato encaminhado, agora, sem passar pela FUNAI, após uma consulta prévia aos indivíduos detentores das músicas, conforme procedimento orientado pelo advogado dr. Carlos Frederico Marés e pela juíza dr^a Juliana Santilli, que na época participavam do Núcleo de Direito Indígena (NDI). Já nesse tempo “os índios, suas comunidades e organizações, são considerados partes legítimas para ingressar em juízo, em defesa dos seus direitos e interesses”,⁹¹ ou seja, os povos indígenas têm a “capacidade civil”, pela Constituição. Portanto, podem arbitrar sobre o seu patrimônio imaterial. A implementação da Constituição de 1988 e em seguida, do Estatuto do Índio, viabilizou o pagamento direto às comunidades e seus autores. Isto se reflete em todo tipo de relação comercial, exceto as não permitidas pela própria Constituição, que aqui não vou detalhar. Mas isto ocorreu depois que encaminhei ao Estatuto do Índio, quando estava sendo discutido, conforme demonstra o Comentário Jurídico do Boletim do NDI, de maio/julho de 1994, no.06.

Em todos os trabalhos que gravei, até hoje, segui os critérios da proteção dos direitos autorais para os povos indígenas, mas estes, na prática foram se modificando ao longo dos anos, e passei a adotar o que cada povo prefere, dentro dos limites da legislação do Direito Autoral comum. É preferível confiar às Associações que, em tese, podem representar autores, e em concordância com a comunidade e seu responsável, em cargo vigente na ocasião do registro do ISRC, conforme a prática e o bom senso indicar, de comum acordo.

Além da inestimável colaboração dos advogados autorais Carlos Frederico Marés, de Ailton Krenak, do dr. Alexandre Verri e Fernando Jucá; procurei os antropólogos Anthony Seeger, Rafael José de Menezes Bastos, Aparecida Vilaça, Manuela Carneiro da Cunha, Betty Mindlin e Isabelle Giannini Vidal, o jurista Prof. Dalmo de Abreu Dallari e a fotógrafa Claudia Andujar. Contribuí para a reformulação do Estatuto do Índio com um projeto que foi revisado e encaminhado ao relator na Câmara dos Deputados Luciano Pizzatto sobre a situação e alternativas para que os direitos do povos indígenas fossem respeitados.⁹² Mas a nossa tese não foi implementada, embora os direitos autorais coletivos e a imprescritibilidade tem o respaldo da Constituição de 1988. Já fui alvo de preconceito cruzado: por um lado, por representar no palco o indígena e, não sendo indígena, interpretar o repertório indígena no palco. Senti o que o indígena percebe na própria pele, mas sabemos que o preconceito contra nós é generalizado. Convivi todo tempo com uma espécie de negação em relação à presença indígena no espaço musical brasileiro, e por conseguinte, um desinteresse na minha proposta, que eu entendia como um reflexo da ideia publicizada durante o regime militar de que “a Amazônia é um deserto verde” e que os indígenas estavam em extinção, ou mesmo, fatalmente iriam desaparecer, ou que já não existiam. Mas o fragmento, ou “vinheta” de abertura da novela Aritana, da TV Tupi da música *Grupo Kraho*, ao ser popularizada, combateu esta ideia retrógrada, pois, onde existe música, certamente existirá um povo cantando.

CAPÍTULO 3

TRANSFORMAÇÕES SENSÍVEIS, MUSICALIDADES EM MOVIMENTO

3.1 Transformações sensíveis: Musicalidades em Movimento

“Vida é movimento”.
(Oliver Sacks)

Neste capítulo, vou estudar as movimentações do cancionário indígena, seus mecanismos de Transformação, mudanças que podem ser verificadas tanto nos *performers* (SEEGER, 2008), como na estrutura da música indígena.

A partir de um conjunto de cantigas Tradicionais comentadas, nas quais verificamos mudanças, transformações ou transportações, procurei esboçar as causas dentro de um recorte temporal. Esta ideia se fundamenta em estudos anteriores sobre Tradição e Mudança na música, quando

O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança.(SEEGER, Pag.34, 2008).⁹³

Na etnografia, o “estudo da música como cultura”, afirma que “todas as pessoas, não importando sua cultura, devem ter a possibilidade de colocar sua música firmemente no contexto da totalidade de suas crenças, experiências e atividades, e sem estes vínculos, a música não pode existir. ”A música é considerada, portanto, como parte integral da cultura e não, algo externo a ela. (MERRIAM 1964, pag.6)⁹⁴ . Qualquer indivíduo tem o potencial para a mudança (Vida é movimento (SACKS, 2012) Música é vida, portanto, música é movimento.

⁹³ SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*.Pág.34. Cadernos de Campo, São Paulo, no. 17 p. 237-260, 2008.

⁹⁴ Tradução minha.

Cada cantiga reflete a vida de seu autor em movimento, sua longevidade ou desaparecimento; a distância que separa e diferencia uma *performance* da outra, pois cada *performer* tem uma abordagem diferente para a mesma música, de acordo com sua vivência e personalidade. Certas cantigas são recortes de um momento de transição, trazendo uma imensa riqueza de detalhes sobre o que ocorre em seu entorno. Elas oferecem também a possibilidade de reescrever a vida a partir das ideias de seu autor. Adotando a concepção inovativa (GELL, 2018 pág. 191⁹⁵, ao aproximar as “cantigas” das pessoas e suas ideias criativas, compreendemos que, os “objetos musicais” “devem ser compreendidos com pessoalidade, como agentes animados ou inanimados dotados de consciência e de intenções.” Esta proposta vai ser complementar para quando tratarmos das cantigas xamnicas, que não são estáticas, possuem agência e são fundamentais para entender os objetos e as músicas. Vida é movimento, sempre na direção do Novo.

3.1.1 Cantos-dançados de Transformação.

Wa Basa é uma das centenas de cantigas da Transformação que ocorrem durante o ritual para celebrar abundância de peixe ou de frutas e benzer os recém-nascidos. As letras de todos os cantos dançados das Cerimônias Tuyuka *Utapiñonã Basamorĩ* não têm tradução conhecida, mas os *Bayás* guardam bem as palavras dos sistemas de cantos sagrados, ensinando aos mais jovens e preservando-as do esquecimento. Há séculos os *Bayás* transmitem estas mesmas palavras, que se referem, parece, a etapas que antecedem uma existência e prepara a pessoa para a vida na terra, que, na cosmologia Tuyuka representa uma grande viagem entre as inúmeras “Casas de Transformação”, (UTAPINŌMSA e CABALZAR, 2005)⁹⁶. Antes de se corporificar na terra como “Gente da Transformação”, os seres da humanidade Tuyuka deverão passar por uma série de experiências sensibilizantes, viajando entre as “Casas” de educação espiritual, aprendendo tanto as musicalidades como toda a preparação para a existência material na terra; desenvolvendo conhecimentos sobre a origem da vida ritual Tuyuka, num aprendizado para preparar a terra, benzer as crianças e pessoas mais velhas;

⁹⁵ GELL, Alfred. Arte e Agência.pág.191,Ed. Editora Ubu, São Paulo, 2018

⁹⁶ Org. TENRIO, Higino Pimentel, CABALZAR, Flora Dias, et Al. *Wiseri Makæ Niromakæ, Casa de Transformação, origem da vida ritual. Utapiñonã Tuyuka.*

fabricar enfeites para dançar durante três dias seguidos, para guardar na memória os cantos dançados, *utâpinoponaye Basamorĩ*.⁹⁷

3.1.2 Transformando *Juparana e Kworo Kango*.

Há várias camadas do tempo na história das relações intertribais entre os Mëbêngôkre e os Juruna, com uma participação dos Xicrin e Carajá a partir do século XIX, até o século XXI. Depoimentos sobre a história oral (VERSWIJVER, 1982, p.310 demonstram que estas cantigas foram transportadas de uma cultura Tupi para a outra, Macro Jê, o que resultou em mudanças linguísticas e melódicas acentuadas numa relação interculturalidade entre dois povos de línguas radicalmente diferentes, Juruna e Mëbêngôkre, sendo o primeiro do tronco Tupi subgrupo Juruna e o segundo, do Tronco Macro Jê, falantes Kaben mei 98 da família linguística Jê, a partir do final do século XIX. Levo em conta também para a análise, a minha participação na história da música destes povos, que são os principais cantores e autores, intérpretes destas duas cantigas, pois no final do século XX um trabalho intercultural de minha responsabilidade resultou para a difusão e visibilidade destas musicalidades a um grande público urbano. Segundo a definição Mëbêngôkre, as duas se configuram como *nekretx* (LEA, 2012; uma adaptação das musicalidades relevantes do Outro de origem Juruna. Cantada por povos como os Kayapo Metuktire, Juparana e Kworokango tem sido, junto a Nozani nado povo Paresi Haliti, as cantigas indígenas mais adaptadas por compositores e interpretadas por coros no Brasil, como Heitor Villa-Lobos e Milton Nascimento em parceria comigo.

3.1.3 Evangelização: Transformando *Xaga, espírito*.⁹⁹

Os missionários Neopentecostais vêm desembarcando desde a metade do século XX nas aldeias de povos recentemente contatados, como ocorreu com a maioria dos povos como por exemplo, os Paiter, para verter ao Tupi Mondé a Bíblia e o Novo Testamento. Para impor seus dogmas evangélicos, um dos mecanismos desta Transforma o sempre foi o proselitismo musical. Tentaram eliminar a cultura indígena, vista como pecaminosa ou abominável. Proibiram suas manifesta es culturais, levando os crentes a esquecer ou a se envergonhar de viver suas tradi es

97 Utapinoponã Basamor  Cerimônias do povo Tuyuka.

98 Kaben mei, a bela oratória, fala bonita.

99 So, espírito em Tupi Mondé.

e cantar *materet e ma*, as músicas da história antiga. Esta tem sido uma campanha incansável das missões evangélicas e que, diga-se, foi bem-sucedida, conseguindo o apagamento da cultura e a retração às religiões tradicionais, entre gerações, a partir do tempo de “nós, vivendo na floresta”¹⁰⁰ *Padxe pãweitxa ġarah kuyé*. Os xamãs contavam com as músicas que os seres da cura lhes enviavam para o trato de doenças específicas. Na pressão neopentecostal pela conversão indígena, o xamanismo, que é, dentre outras práticas, tradicionalmente fonte de renovação de repertório musical proveniente dos encontros entre os xamãs e os seres espirituais, foi proibido e retraiu-se. Estas divergências religiosas surgem e enfraquecem a união entre os indígenas crentes e os que não concordaram a se entregar a *Xexoy*. Durante a pandemia, "Segundo relatório do Observatório dos Direitos Humanos dos Povos indígenas Isolados e de Recente contato, evangélicos que atuam como missionários na Amazônia têm difundido teses contra a vacina, a "marca da Besta", propagando que a vacina vem com um chip com o número da Besta e, segundo o Ministério da Saúde, em razão disso, têm recusado a vacina, e a taxa de mortalidade entre eles é sete vezes a da população em geral. (<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/06/26/vacinacao-coronavirus-missionarios-indigenas-tribos-evangelicos.htm>)

Nas manifestações culturais Paiter, principalmente nas musicalidades, a música dos *Itxanguey*,¹⁰¹ a memória dos rituais *Metare, Yatir; Nãbekod Merewa, Wine Perewabe; a crença em Palob*, o demiurgo; o *Metareilá*, o ritual das metades; *Goan ey*, as clarinetas dos espíritos das águas; *Peixo, espíritos (Informação verbal de PAITER, Uraan, 2021)*, foram proibidas por muitos anos e, segundo os *wãwã*, fez com que os espíritos *Goan* ficassem revoltados com a presença dos fundamentalistas pentecostais e retiraram-se¹⁰².

3.1.4 O RAP nativo e o debate sobre a questão indígena.

“Uma mudança musical pode resumir as condições de mudança e as preocupações de grupos sociais, talvez mesmo antes que elas estejam cristalizadas e articuladas em palavras e ação de grupo...”

¹⁰⁰ SURUÍ, Anine, Org. PAPPANI, Ângela, LACERDA, Inimá. Pág.26, Ikorê, São Paulo, 2016.

¹⁰¹ Tataravô.

¹⁰² BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. University of Chicago Press. 1995.

“...De outro modo, uma ausência de mudança musical também pode refletir um recuo para questões sociais desafiadoras, ou, por outro lado, uma determinação em enfrentá-las e adaptar-se a elas, enquanto mantém valores sociais e culturais essenciais.” (BLACKING, John.1995, pag.150)¹⁰³

As performances de músicos indígenas urbanos já produziram bons trabalhos pelos músicos Guarani Kaiowa e Guarani Mbyá, em outras categorias musicais como o RAP, que incorpora as cantigas tradicionais renovadas. Mas nem mesmo com todo espaço que este gênero tomou na cultura contemporânea Guarani, as musicalidades tradicionais perderam sua força: pelo contrário, agora existe uma integração de elementos de ambas as vertentes musicais, que utiliza um instrumental tecnológico de ponta, junto com a tradição, o Novo Tradicional Guarani.

A música é elemento potencial na luta pela inclusão social, articulando os grupos musicais que se recusam à exploração do exotismo e outros estereótipos que desvalorizam o indígena. O Bro's MC (Guarani Kaiowa percebeu isso, apropriaram-se e Transformaram o Rap Urbano em RAP indígena. Mantiveram e valorizaram a língua nativa, como vetor político para a sustentabilidade, comunicação e o debate público. Contando com a grande difusão pela internet, em especial YouTube, o Rap Nativo do MC Kunumí (Guarani Mbyá; o Rap Kaiowa Guarani e o HEP Tikuna atingiram os objetivos. Estas musicalidades serão introduzidas no capítulo IV sobre o “Futurismo Indígena”.

3.1.5. Cantigas paradigmáticas do povo Paiter

Assim como *On Ga Ka*, as cantigas de solistas Paiter trazem ainda muito atuais as marcas de uma história de Transformação muito dolorosa, falando de muitas perdas humanas e de sua resistência, desde a década de 1960, durante o início da colonização de Rondônia. Incluí neste capítulo exemplos do repertório que gravei em campo, *Materet* e *ma*, a música da história antiga, desde 1978 a 1981. Veremos através desta e de diversas cantigas paradigmáticas, como os Paiter encontraram uma forma de representar seu tempo, e seu modo corajoso de

¹⁰³ Tradução minha

contornar questões insolúveis do mundo colonizado manifestando-as nas musicalidades como um estilo, uma categoria musical, *Nambeko Merewa*, as "*Cantigas de facão*". Em geral, cantar estas cantigas já demonstra uma Transportação (SCHECHNER, 2012, p.70) muito evidente em seu so, que se traduz como o duplo ou espírito que canta junto à pessoa o drama que está sendo vivenciado no mesmo momento, num belo improviso que atinge a pessoa ou a coletividade pela forma emocional com que apresenta o problema vivenciado, o fim do mundo, tal como era vivido antigamente .

Os Paiter também exteriorizam pela música "uma preocupação pela fabricação do corpo, a produção da pessoa ou identidade corporal", para se relacionar com o outro lado do mundo, "uma forma central para a compreensão das sociedades Amazônicas".¹⁰⁴ (SCHWARTZMAN, 2000, SEEGER, 1979, VIVEIROS, 1984; CUNHA, 1979, TURNER 1979)

1998

TUYUKA, AM.

WAÍ BASA

Dança dos peixes

Waí Basa (Opawo, entrada)

Waí Basa (Tariwo, saída)

Autodenominação: Utapinoponã

Povo: Tuyuka / Amazonas-AM

Rio Tiquié, fronteira com Colômbia Família

**linguística: Tukano População: 1050, 2014,
SESAI.**

Coord.:0.54107-68.6201

**Fonte: Enciclopédia dos Povos Indígenas do
Brasil Socioambiental.org**

3.2 A Canoa de *Transformação* (*Pamuri Yokosoro*).

Os Tuyuka consideram a região da Cachoeira Yurupari, localizada no alto rio Uaupés, na Colômbia o seu território tradicional, pois foi ali que se deu sua transformação primordial.¹⁰⁵ Poani *Utapiñõmasa*, o Higino Tenório, explica que durante festas de benzimento e cura e de aprendizado, é lembrada uma longa viagem na *Canoa de Transformação* (*Pamuri Yokosoro* ¹⁰⁶cujos viajantes eram *Gente de Transformação*. Aconteceu, quando os Tuyuka antigos passaram por toda costa brasileira, reconhecendo, benzendo cada lugar e nomeando as suas casas de Origem como:

- 1 – *Opekotaro tokõwi*
- 2 – *Beka Makawi*
- 3 – *Menebu Makawi*
- 4 – *Manau Makawi Manaus*
- 5 – *Pabu Makawi*
- 6 – *Okosenerõ Makawi*
- 7 – *Okodiawi (Pamuriwi)*
- 8 – *Bera Taro (Pamoriwi Okosenero)*
- 9 – *Pabu Makawi (Makawi Pawa – Papuri)*
- 10 – *Sutirogu (Pamuriwi)*
- 11 – *Sunapoea (Pamuri Nitukamakavi)*
- 12 – *Okuisi Makawi (Pamuriwi)*

Poani conta que estas casas de Origem são, portanto, dados históricos da diáspora Tuyuka pelo Brasil até alcançar a atual localização. Os etnônimos foram dados enquanto percorriam a costa do Brasil, séculos antes de habitar as margens do rio Tiquié, que passa pela região chamada de Cabeça do Cachorro, na fronteira entre o Amazonas e a Colômbia. Passaram por locais como o Rio de Janeiro, Salvador, as regiões litorâneas.

¹⁰⁵ CABALZAR, Flora. Enciclopédia dos Povos Indígenas. ISA-Instituto Socioambiental. Visto em 25/

¹⁰⁶ TENORIO, Higino Poani, CABALZAR, Flora, et al Orgs. Wiseri Makãne Niromakane. Pag.124. AEITU ISA-Socioambiental. São Paulo, 2005.

Iniciaram a sua mudança no local que chamamos Rio Grande do Sul; na costa Atlântica foram subindo e parando, reconhecendo a região, até chegar ao Amazonas, Rio Negro. As Gentes de Transformação, originárias do Lago de Leite, as primeiras que saíram procurando um lugar para viver no Brasil. Por isso, seu nome verdadeiro é *Utapinomaku*, os Filhos da Cobra-de-Pedra.

Para os Tuyuka, no mundo cosmológico existem etapas a cumprir, uma preparação em fases, para que na terra seja possível a adaptação de um ser humano, tal como preconiza a epistemologia das Casas de Transformação do povo Tuyuka. Antes da chegada da criança para a vida na terra, ela deve ser benzida pelo aprendizado musical e de comportamento para que este futuro ser humano se complete quando adulto, conhecendo todas as Artes Tuyuka, e tenha passado por todas as Casas de Transformação, onde prepararam a terra para dançar. Lá foi onde começaram a dançar. Isto ocorreu quando, atravessando as camadas do tempo do aprendizado do mundo imemorial, surgiu a necessidade de uma Transformação da terra, que é cheia de maldades e tristezas. Poani *Utapinõmasa*, Higinio Tenório, traduzindo o *basegu* (*benzedor*) mais velho, Antônio Lima, diz que *Pamuri Koamaku*, o Deus da Transformação foi quem ensinou todas as músicas aos humanos. Poani descreve em seu texto que a transformação do mundo ocorreu em camadas, depois que

O Deus da Origem viu a terra cheia de maldades e tristezas; teria que limpá-las primeiro. Assim, fez todas as Casas de Transformação como coisas boas, Casas de Leite, de Frutas Doces. Transformou-as em Casas de coisas boas, onde pudesse benzer a alma de todas as crianças. Foi como tudo começou. (*UTAPINÕMASA*, Tenório, 2005, p. 123)

Nas camadas do tempo imemorial, a Gente da Transformação e o Deus da Transformação arrumaram tudo que levaram consigo para uma viagem por todas as Casas de Transformação: cerimônias de benzimento, danças (*Basamorĩ*) e entoações (*wederige hire*), diz HIGINIO (2005, p.123). Os benzimentos ordenaram tudo que viria surgir no mundo. Através dos benzimentos, encontraram a alma das crianças na Casa de Leite e benzeram todas elas. As casas ficam no lugar imaterial, onde os Filhos-da-Cobra-de-Pedra, ao passar por cada Casa, vieram se Transformando, pois em cada uma aprendiam as coisas necessárias para viver, inclusive as entoações, cantigas sagradas das danças e a tocar as flautas sagradas. Lá nas casas onde os Filhos-da-Cobra-de-Pedra, o Povo Tuyuka, vieram se transformando, no espaço cosmológico, entre as

camadas dos tempos infinitos, existem **26** casas de Transformação: Casas de Tristeza (*Boriwi*, Casas de Gente-Peixe (*waimasã* que não conseguiu se tornar gente humana e outras 32 Casas de Flautas Sagradas, onde há música, danças e alegria. Higino diz que os Tuyuka, durante o aprendizado, procuram evitar as Casas de Tristeza (*Boriwi* e passar direto para as Casas de Transformação de Flautas Sagradas, pois todas as Festas, comidas e coisas agradáveis acontecem aí, especialmente o *Dabucuri*¹⁰⁷ de Frutas. Assim, de uma experiência nas Casas de Transformação geradas por *Pamuri Koamaku* surgiu na primeira camada do tempo os primeiros homens já dotados de inteligência, *Diatayukuru* e *Petupõrõ*, que passaram por todos os ensinamentos e assim puderam transmitir todas as entoações, cantos e versos da grande sequência cerimonial aos antepassados Tuyuka, que as reproduziram geração após geração até forma como a interpretam hoje.

Mas ocorreu uma ruptura, pois “quando o deus dos brancos chegou no nosso meio através dos missionários europeus, condenaram todos os nossos conhecimentos” . (HTAPINOMASÃ; TENÓRIO, 2003, p.10)¹⁰⁸ O Tempo dos Tuyuka, indivisível e submisso, para além do nosso tempo divisível e medido, atravessa dançando e benzendo as casas tradicionais dos cantos, *Basariwi*¹⁰⁹, como uma “confirmação da profundidade e continuidade do passado” e do “cantar – do latim *cantaris* – que significa declarar – a “traição” do “tempo” a “flutuação das sortes”, a “alternância dos negócios humanos”, diante da “justiça do Tempo” (RICOEUR, 1975, p. 21 sobre a existência humana na terra.

3.2.1 *Waí Basa, Dança dos Peixes (Tuyuka) Opawo*, entrada.

Waí Basa Opawo 1 T

a) *Kenari manika dikuweyu*

*Kena kaya, kena kaya, kaya hiya,
hiya waya wainore*

Kenakaya nomariye

*Todas as cerimônias são cantadas
em linguagem ancestral, que não
tem tradução para as línguas hoje
faladas na região.*

¹⁰⁷ Festa que ocorre quando há abundância de peixes ou de frutas, tanto que há estes dois tipos de *Dabucuri*, de frutas ou de peixes.

¹⁰⁸ TENÓRIO, Higino. *utāpinoponā Basamorī*. Cantos dançados utāpinoponaye Tuyuka. CD 2, faixa 1, Pág.42 livreto utāpinoponaye Basamorī ©Tuyuka2003

¹⁰⁹ Basariwi são as casas rituais para os cantos dançados, que os Tuyuka precisam para celebrar a cultura.

b) *Kemari manika dikuweyu*

Kema kaya kena kaya hiya, hiya waya wainore

Kemakaya nomariye

Essa língua é usada, com variações, em festas de canto e dança por todos os povos do Alto Rio Negro.

c) *Kapiri manika dikuweyu*

Kapi kaya, kena kaya hiya, hiya waya wainore

Kapikaya nomariye

*Trata-se da **língua da Gente de Transformação**, usada antes que cada povo surgisse nesse mundo.*

3.2.2 *Waí Basa: Tariwo*, final.

Bayás, mestres da música: Antônio Lima, Antônio Meira, Antonio Rezende, Guilherme Tenório, Guilherme Lima, Alexandre Rezende, Manuel Rezende, Firmiano Meira, Higino Tenório

Tariwo é o modo musical para anunciar o final da cerimônia, quando todos os Bayás e os participantes da dança jogam simultaneamente as varas (*Yuku* na parte oposta à entrada da maloca, a saída perto da cozinha (*Wiseri*)). É a forma tradicional de finalizar o ritual. O Bayá fecha o Tariwo, narrando o *Wederige*, um discurso cerimonial sobre a simbologia de realizar a Festa, e fala que esta é uma tradição de séculos que não pode ser esquecida:

Waí Basa Tariwo 2T

kapikaya nomariye kapikaya nomariye

kapiri manika riku weyo 2x

kapi kapikay

wa riya piya waya yainore

kapikaya nomariye kapikaya nomariye

kapiri manika rikureyo 2x

kapi kapikay

wa hiya piya waya yainore

3.2.3 A Transformação da pessoa.

A humanidade Tuyuka apresenta como princípio a Transformação da pessoa mas, antes de nascer, o futuro ser humano pode fazer escolhas sobre quais Casas prefere entrar tais como “Casas de Transformação de Flautas Sagradas” (*Masãkwiseri*) para ter poder de proteção e aprender as musicalidades Tuyuka; Casa de *Pabu* (*Pabu Makawi*, a Casa de Benzimento da Alma. Também poderá esquivar-se da Casa de *Tko*, de doenças e maldade sobre a terra de tristezas (*boriyepa*; casa de *Boriwi*, Casas de Tristeza e local de Gente-Peixe (*waimasã*) que não conseguiu se tornar gente humana e por isso tenta adoecer gente humana, por exemplo. Entrar nas casas mais generosas ajuda a Transformar a terra de maldades em terra de leite e frutas doces.

Em contrapartida, TURNER, na sua teoria sobre o drama social, explica sua visão de como um mecanismo de Transformação visto na epistemologia Ocidental, ocorre em quatro etapas, na seguinte sequência de atos na condição de ser encarnado:

- 1 – Ruptura
- 2 – Crise
- 3 – Ação reparadora
- 4 – Reintegração ou separação.

Uma ruptura é uma situação que ameaça a estabilidade de uma unidade social – família, corporação, comunidade, nação etc. A crise é uma expansão da ruptura que se tornou aberta ao público. Podem ocorrer várias crises sucessivas, cada uma mais pública e mais ameaçadora que a anterior. A ação reparadora ocorre para lidar com a crise, para resolver ou curar a ruptura. Muitas vezes suficiente, nessa fase do drama social, cada crise responde através de uma ação reparadora que falha, evocando novas crises, cada vez mais explosivas. A reintegração é a solução para a ruptura original, de forma que a estrutura social seja unida novamente. Ou uma separação ocorra. (TURNER, 2012, p. 75)

Pela teoria Tuyuka das *Casas de Transformação*, a visão do drama social é como um mecanismo de Transformação:

1. Ação Reparadora
2. Preparação
3. Crise
4. Reintegração ou separação

Na visão Tuyuka a ordem muda para :

- 1) Reparação: antes do homem povoar a terra, o Deus da Origem, *Pamuri Koamaku*, limpa a terra das maldades e tristezas.
- 2) Preparação: os seres humanos são preparados para nascer na primeira camada do tempo, com todos os conhecimentos necessários para a vida aprendidos nas Casas de Transformação.
- 3) Crises se instalam no confronto cultural/religioso na existência terrena, e quando missionários cristianizam os Tuyuka e tentam apagar sua cultura.
- 4) Através da continuidade da Arte das Cerimônias Tuyuka, reintegram-se as pessoas ao convívio comunitário, superando o tempo de crise para, em seguida, chegar o tempo que repara, reintegra ou poderá separar alguns, seguindo a vida em camadas dos tempos de crise e superação, reiniciando o ciclo do mesmo modo.

3.2.4 Um processo de mudança cíclico.

Vimos que as Transformações estão na ordem de eventos no desenrolar do drama social, tanto na perspectiva indígena como na não-indígena.

Na cosmologia Tuyuka das “Casas de Transformação”, o seu ritual, “Cerimônias Tuyuka”, *Utapiñoponã Basamorĩ* inclui em parte uma preocupação em prevenir perdas, acidentes; o sentimento de proteger e benzer os recém-nascidos; consertar desarmonias, crises, praticar a memória ritual pela dança, canto, alimento, tabaco, *kapi*. Estas são formas pelas quais a sociedade se Transforma e se movimenta. Ao praticar em coro uma sequência de suas melodias cosmológicas, os Tuyuka se fortalecem,

cantando e mantendo as mesmas estrofes tradicionais para que sejam bem transmitidas de geração a geração

3.2.5 As caixas de adorno Tuyuka, mecanismo e agente de Transformação.

A tradição de ʘTAPINŌMASA não se limita somente ao Tiquié: ela acontece desde São Pedro, São Gabriel da Cachoeira e intensivamente em Manaus, na condição de ser permitido caso haja uma segunda caixa. A que possuem não é tão rica quanto a caixa do avô de Guilherme Tenório, que, segundo sua descrição, foi devolvida pelos *Bayás* da Colômbia que possuíam colares de dentes de onça. São caixas sagradas que podem ser emprestadas aos outros *Bayás* para viabilizar as cerimônias, desde que seja convidado o seu dono. Estas caixas de adornos, que são cada vez mais raras, são, em arte e agência, a chave para os eventos, as “coisas” materiais, (GELL, 1998, pág.49-50, parte dos rituais, ou seja, “alguém ou algo que tem a capacidade de dar início, em seu entorno, a eventos causais que não podem ser atribuídos ao estado atual do cosmos físico, mas apenas uma categoria de estados mentais, (idem, GELL a saber: intenções”, como também uma caixa que representa mecanismos de Transformação no mundo material, pois incluem partes sagradas:¹¹⁰

1. pares de asas de garça (*yekasero*)
2. pedra de quartzo
3. colares de dentes de onça
4. ossos de onça que foram caçadas pelo dono (*koãdukari*)
5. flauta *weru-weru*
6. corda de curauá e pelos (*poasiarida*)
7. penugem de mutum (*wanopi sibo*) junto com *yuyuri sitia*
8. pingente cerimonial de curauá (*yuyuri sitia*)
9. cordão de penas de japu (*umupikõ sitia*)
10. divisão de tecido de entrecasca de árvore (*wediro sãtaro*)
11. pares de faixas emplumadas (*mapoari*) de boa qualidade
12. rabos de arara (*mapikori*) invertidas
13. varinha de plumas (*witogu*)

¹¹⁰ TENÓRIO, Higino; CABALZAR, Flora. 2005, p.166-167

14. divisão de tecido de entrecasca (*diwediro sãtaro*)
15. pente de penas de garça (*uka*)
16. corda de pelos de guariba (*emoapoañapori*)
17. braçadeiras (*dikayosaripa*) invertidas
18. asas de garça (*yekasero*)

3.2.6 Mudança para Manaus.

Nos últimos anos, muitos Tuyuka continuam a mudança para Manaus e o irmão de Poani Higino Tenório, Porõ Guilherme Tenório, deixou a aldeia São Pedro para ir em busca de trabalho, passando a viver na comunidade chamada *Bayaroá*¹¹¹ em Manaus, uma aldeia multiétnica. Sobre este local, há um processo de “integração sem assimilação” (OLIVEIRA, 1968, p. 44¹¹². Desse modo,

A Associação de Expressão Natural do Grupo *Bayaroá* (AENGBA), que na língua nativa quer dizer mestre de dança ou mestre cerimonial, foi criada no ano de 1998 e onde funciona uma escola indígena desde 2012. Essa escola tem a finalidade de trabalhar o fortalecimento da cultura, através de dança, dos ritos, da pintura, do aprendizado da língua e da escrita. As três linhas de trabalho do grupo *Bayaroá* estão relacionadas à cultura, educação e artesanato. O quadro de associados é formado por 22 famílias (86 pessoas) de nove etnias (Bará, Baré, Desano, Itano, Karapãna, Piratapuia, Tariano, Tukano e Tuyuka) que falam a língua Tukano. Trata-se de uma associação multiétnica. Falar desse grupo de danças tradicionais remete às famílias vindas do Alto Rio Negro, da região da Cabeça do Cachorro no município de São Gabriel da Cachoeira (AM), no Oeste do estado do Amazonas. (PEREIRA, 2016, pág. 28,)

Guilherme Tenório, que vem da região da Cabeça do Cachorro fronteira com a Colômbia, levou consigo para Manaus a caixa de adornos que herdou de seu avô, com todos os objetos rituais sem os quais não é possível a cerimônia ocorrer. Após a mudança de Guilherme, em 2020 Higino Tenório veio a falecer em Manaus pela covid-19, uma perda irreparável. Seu filho pretende dar continuidade aos estudos de Higino sobre os

¹¹¹ O lugar dos Bayás, os mestres da dança.

¹¹² OLIVEIRA, João Pacheco de. “Terras Indígenas no Brasil”. In: *Boletim do Museu Nacional*, 44:1-28, 1983.

petroglifos no rio Uaupés e continuar a tradição *Utãpinoponã Basamorĩ*, Cerimônias Tuyuka.

Os indígenas estão adaptando sua cultura de forma criativa por meio de estratégias por eles definidas. Não estão, com isso, querendo se transformar em brancos. Esses são aspectos relevantes da análise das múltiplas etnias que vivem na cidade de Manaus (AM), na Amazônia brasileira. (OLIVEIRA, 2016, págs.1-28).

3.2.7 O Novo Tradicional em Manaus.


No tempo atual, *Utãpinoponã Basamorĩ* é Novo Tradicional, a continuidade, “...pra fazer uma entrega futurista buscando lá atrás”¹¹³ (TUPINAMB, 2020 nas camadas temporais da vida humana do presente. A distância entre o tempo em que as cerimônias aconteciam em Cachoeira Cumprida, no Alto Tiquié, Amazonas, e a localização atual da caixa de adornos que foi levada de mudança junto com o Bayá Guilherme Tenório para Manaus não significa uma ruptura com o passado. A distância do território nativo não apaga a tradição, e nem a mudança física de membros da comunidade São Pedro do rio Tiquié para a comunidade *Bayaroá*. Na periferia de Manaus, a nova vida sofre ajustes à nova realidade, que se baseia na manutenção da tradição *Utãpinõasa*, dos nossos irmãos Tuyuka. Mas na sua transição para Manaus surge um Novo Tradicional, que mantém os laços vivos com a aldeia e reafirmam ainda mais sua identidade étnica na cidade:

Preservar aspectos do modo de vida apreendido na aldeia: o uso da língua e dos rituais, socializar os filhos com as lendas e danças, fazer o artesanato, praticar os hábitos alimentares, receber os parentes vindos para a cidade e manter contato sistemático com a parentela que ainda mora na aldeia são indicadores do pertencimento étnico. (PEREIRA, 2016, pág.11)

¹¹³ Anápuàka Tupinambá, fragmento em entrevista gravada, WhatsApp, 25 de novembro de 2020.

3.2.8

Poani utapinõmasa ensina canto (escala maior pentatônica de sol) para a filha Pedrina em São Gabriel da Cachoeira.



Atiari Mu.T

1978

WARÍ', RO

**PANÁ,
Tambor de fenda**

Warí', Autodenominação estão em Rondônia São 3956 indivíduos (SESAI, 2014), falam a língua Txapakura. Vivem em 16 Postos Indígenas e a Terra Indígena Sagarana.TI Rio Negro Ocaya:(81 pessoas)
Coordenadas> 11.09322,-64.90723



Figura 10: Paná, tambor de fenda do povo Warí de Rondônia. Foto Marlui Miranda São Paulo, 1996

3.3 *Paná*, tambor de fenda dos Warí'.

O *Paná* é um instrumento musical do Povo Warí de Rondônia e seu potente som reverbera a longa distância na floresta, celebrando e valorizando as múltiplas formas ancestrais da comunicação humana, transmitindo mensagens através de toques e ritmos tradicionais. A proximidade do povo Warí' com uma organização quilombola, o Quilombo do Quariterê, surgido por volta de 1770 no Vale do Guaporé, proximidade de Vila Bela, zona de garimpo de ouro, onde se praticavam tambores culturais (trazidos da frica entre 1748 e 1821, entre os rios Mamoré, Madeira, território ancestral dos Warí. É possível que este instrumento, o tambor de fenda, tenha sido adaptado de outra cultura, certamente africana, não só pelos Warí e os Karitiana, desde que no Quilombo do Quariterê, circulavam indígenas fugidos do trabalho escravo. Assim, houve uma oportunidade para ressignificar o instrumento, quando os Warí' e Karitiana, e possivelmente os Mura, adaptaram a forma e estrutura do instrumento, a madeira utilizada, as técnicas de alternância e os desenhos rítmicos, mas conceberam para ele suas próprias figuras rítmicas, mantendo sua função primária: a comunicação que se dava entre os diversos grupos indígenas do Guaporé e os seringueiros, que também conheciam o Quariterê. O *Paná* é um tambor do tipo *block* duplo feito de madeira maçaranduba. O instrumento que vemos na foto ficou escondido num remanso de igarapé, num esconderijo afastado alguns quilômetros do Posto Indígena no rio Negro Ocaia.

A'Ai Oro Oram nos guiou até onde estava, a aproximadamente 1 km da aldeia. Mergulhou na água escura e retirou o instrumento, puxando com cordas as duas partes amarradas. A'Ai me deu o instrumento porque poderia se deteriorar, ninguém mais estava tocando. Dilmar, o chefe de Posto, nos entregou só um ano depois este instrumento, quando o encontramos em Campinas. Conservo este tambor de fenda ativo, como testemunho daquele tempo da cultura Wari' proibida.



Figura 11 : Tocadores Wari' do Panamá no Posto Indígena Igarapé Laje, no estilo tradicional de montar o instrumento, no tempo em que era permitido.

Paná T

Toque tradicional (T)

Estava escondido ali porque foi demonizado por missionários neopentecostais da MNTB, (Novas Tribos) senão, naquele momento estaria em uso como instrumento de comunicação na floresta, pendurado num jirau, tal como mostra a minha foto de 1978. O tambor Panamá é instrumento para dois percussionistas. O jeito Wari de tocar é encostando um tronco no outro, um de cada lado do tronco que é posicionado com a fenda aberta voltada para cada tocador, sentado ou em pé, que vai executando figuras ritmicamente semelhantes em contratempo, golpeando a madeira com duas baquetas pesadas. Os troncos são escavados como cochos de madeira maçaranduba, que são montados em cordas de cipó, pendurados à altura confortável da cintura dos jogadores num jirau em balanço, para permitir a vibração livre e reverberar longe a sonoridade da madeira duríssima, atingida com velocidade em células rítmicas perfeitamente

sincronizadas no angelim-vermelho, duas baquetas de cada parceiro manejadas na vertical. Tocar este instrumento é um exercício de confiança entre parceiros, que fazem os cruzamentos de braços sem colidir, em tempo e em contratempo, ora invertendo o desenho rítmico, cruzando, tocando o *Paná* com tal sincronia que temos a impressão auditiva de que só uma pessoa toca. Para além da técnica, o *Paná* pede uma relação sensível de alteridade entre os jogadores em “Ser o outro, pôr-se ou constituir-se como o outro”, em sincronia durante a *performance*.



Figura 12: De costas, Caito Marcondes. O som a seguir é eletrônico, mídi. Foto de Eduardo Castanho, SESC Pompéia, 1996.

Paná NT

O *Paná* é um instrumento de som potente que reverbera a longa distância na floresta. É uma das múltiplas formas ancestrais da comunicação humana, transmitindo mensagens e chamados através de ritmos tradicionais que são mensagens transmitidas em código por células rítmicas. Assim, houve uma oportunidade para indígenas Wari' e Karitiana, e possivelmente Mura e outros povos assimilar a forma do instrumento, buscar uma madeira apropriada, o modo de escavar o instrumento, o tamanho da boca, criar figuras rítmicas com significado mantendo sua função primária: a comunicação.

Sabe-se que tambor *Paná*, não é um instrumento para acompanhar o canto, nem para marcar cadência das danças, eventualmente para brincadeiras: é um modo de comunicação para avisar perigos, convocar para festas. Mas, uma nota importante, este instrumento dado como extinto, não desapareceu e continua a ser tocado, com maestria, conforme os exemplos acima. E quanto a mim, aprendi a tocar este instrumento praticando a partir das minhas gravações originais. Os ensaios em duo com Caíto Marcondes foram frequentes e toquei também com outros músicos, como os bateristas Nenê e Ricardo Mosca.

Assim como transmitem recados entre si, para os seringueiros, quando os Warí' tocam o *Paná* em tempo lento, é para avisar a sua presença, e quanto mais beligerante a intenção da mensagem, mais acelerado o ritmo. Sobre este fato, entrevistamos durante viagem na região do Guaporé dois seringueiros, Sebastião Claudino e Manoel Gonçalves, que deram o nome para o tambor de fenda *Paná* como "sapopemba", porque as raízes aéreas de algumas árvores, ou "sapopembas" se prestavam a fazer um som alto quando tocadas com pedaços de madeira. Sobre uma história ocorrida no início do século XX na região do rio Guaporé relataram que :

Vinha eu, um ponteiro e um voga, num batelão pelo rio, quando escutei um pio atrás da moita de bacabinha: Urudão bateu sapopemba, fez que vinha. Jacaré pulou na água; socó voou de repente e depois, tudo se assustou. Vinha eu, um voga e um ponteiro num batelão no Negro Ocaia. Era eu, Frutuoso Pé de Gancho e Manoel Mateiro, tudo fazendo atalaia. Era o tempo do espicho, todo mundo já foi bicho, tudo errado e sem dinheiro. Eu e meus companheiro, navegando de bubuia, comendo gongo de taboca bem servidinho na cuia, farinha de mandioca, navegando pelo rio, tremendo de medo da maloca. GONÇALVES, Manoel, 1978

1 Sapopemba: um tipo de raiz que se desenvolve junto ao o tronco de várias árvores da floresta pluvial, formando divisões achatadas ao redor dele. a Samaúma é uma destas árvores (*Ceiba pentandra*)

2 Urudão, é o mesmo que Oro'mon, um subgrupo Warí', antigo Pakaa Nova.

PANÁ

PANÁ 1

PANÁ 2

ABERTURA

P1 1

P2

RITMO I

RITMO II

P1 1

P2

RITMO III

P1 1

P2

RITMO IV

P1 1

P2

3.4 HIIMU, MATOTOMU, WAYAMU, YĀIMU OU ÑAUMU Diálogos Cerimoniais Yanomami.

YANOMAMI

Yanomami, Autodenominação. AM/RR e Venezuela. São 26.780 (SESAI-DSEI 2019), família lingüística Yanomami. Povo Indígena de Roraima-RO. Verbetes de Bruce Albert. ISA-Instituto Socioambiental.2021. Coordenadas 12.60864,-6497864.

3.4.1 Diálogo Cerimonial Yanomami de Boas-Vindas.

Estas quatro formas de conversação a dois parceiros, acontecem quando as mensagens da conversa são montadas por cada um, replicando ou repetindo sílabas emitidas pelo jogador oposto na conversação, chama-se estas formas dialógicas *Hiimu*, *Wayamu*, *Yāimu* ou *Ñaumu*, *Matotomu*, Diálogos Cerimoniais tradicionais Yanomami, um jogo de alteridade vocal. Nesse contexto, considero os Diálogos Cerimoniais como a grande expressão das musicalidades Yanomami, na categoria de fala cantada ou *sprechgesang* que exige um virtuosismo de *performance* e um grande conhecimento da língua antiga, manifestando também um sentido poético, metafórico, conciliador e de bom tom. O *Yāimu* é também a verdadeira riqueza dos Yanomami, que é a cultura.

O *Hiimu* é o diálogo diurno de boas-vindas que se faz logo que o convidado chega; o *Wayamu* é um diálogo muito importante para transmitir notícias, que começa de tarde e segue até meia noite e ao final, o *Yāimu* ou *Ñaumu*, segue da meia noite até cinco horas da manhã e é o diálogo para trocas ou aquisições. É preciso muito cuidado com o que se vai dizer ao parceiro. É indesejável e de mau gosto que o proponente seja agressivo com o parceiro pois desconstruirá a relação de entendimento que o diálogo cerimonial propõe, que se pratica justamente para manter as relações amistosas entre todas as pessoas Yanomami; garantir permutas ou aquisições, tudo numa forma cordial e principalmente, metafórica, através de um diálogo silábico, semelhante a um jogo de construção de ideias em dupla, facilitada ao entendimento imediato para o bom andamento da *performance*. Por exemplo, um pedido: “um ponto que brilha sob o sol = um facão”; “cortar os cipós = abrir uma roça”; “argila= vaso de argila” “coisa colocada sob o sol = marmitta de alumínio”. (ALBERT, Pág.510: 1985).

São formas poéticas de se referir a uma permuta com consideração e sem pressa de terminar, e sem exagero na persistência.

3.4.2 *Wayamu*, forma ternária, de três fonemas ou três sílabas.

Os Yanomami tem por hábito frequente as visitas de seus parentes. Ali praticam suas formas ancestrais de oratórias de grande complexidade, para ativamente “distribuir a palavra” e o receptor “responder à palavra”. Assim, os diálogos fortalecem seus laços

como um grande e unido povo. Há três formas de diálogo ritual de cada forma. Os períodos deste diálogo ritual consistem em frases cantadas cujas palavras são decompostas em sílabas ou fonemas, cantadas sobre um ritmo binário ou ternário, mas sempre com um conteúdo de “figuras de retórica que são propositalmente deslocadas de um sentido linguístico imediato, e emprega termos de parentesco de dialetos misturados. Mas estes componentes da fonologia Yanomami são parte de um repertório conhecido, específico para a performance dialógica, que se deve aprender durante a vida. (ALBERT, 1985 pág. 510 Vemos os seguintes exemplos, aos quais eu adicionei comentários sobre os protagonistas:¹¹⁴

3.4.2 *Wayamu*, forma ternária, sendo três fonemas ou três sílabas.

1 2 3 | 4 5 6 | 1 2 3 | 4 5 6 | 1 2 3 | 4 5 6 | 1 2 3
 |
 sho-ri wə hwe- i a | hwe- i a | a- hō wa | u -kēwā | ha- rē wə | wē- a brai |
 etc

Meu cunhado, este algodão que você falou... (refere-se a uma rede

No *Wayamu*, cada três tempos se presume a alternância: 1 2 3 é a parte do protagonista 1 e 4 5 6 do protagonista 2 e assim por diante, alteridade do início ao fim.

3.4.3 *Ñaumu*, ou *Yāimu*: forma binária.

Yaimu T

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
 sho- ri | wē - ë | hwe- i | a- hō | ho - re | ha - rē | bē - ë | the - ri | wa - shii

"Cunhado, esta argila das colinas que você possui, você descera das colinas até a mim a fim de que eu possa cozinhar minha comida ... "

As sílabas são um repertório de fonemas que se decora e é preciso aprender desde a juventude, segundo Davi Yanomami, pois são uma redução monossilábica de fonemas (especialmente para o *Ñaumu*) e de palavras conhecidas ou que surgem no calor do debate amistoso. Provavelmente, são fonemas muito antigos que vêm da origem dos diálogos, e perdem o sentido, com o passar dos séculos. O ritmo do *Yāimu* (ou *Ñaumu*), que se escuta nas gravações acima é binário, isto porque é a forma mais rápida e exige pessoas com muito preparo vocal para negociar permutas utilizando estes fonemas, que são os mais velhos. Esta modalidade é a que tem a maior participação dos velhos, porque os rapazes estão em aprendizado, e neste sentido o *Wayamu* é mais fácil, e os velhos, que são muito rápidos, tem uma *performance* muito boa do *Yāimu*. Para iniciar um *Ñaumu* e os outros diálogos cerimoniais, a pessoa deve demonstrar um

¹¹⁴ ALBERT, Bruce, 1985, pág. 510.

comportamento gentil e metafórico, para se referir a trocas materiais, tal como “meu irmão, eu quero trocar este objeto que brilha sob o sol”, sem se referir diretamente a um machado, ou “Cunhado, esta argila das colinas que você possui, você descerá das colinas até a mim a fim de que eu possa cozinhar minha comida ...” “argila” aqui representa a metáfora de “panela”; ou quando pede por “aquele algodão” a uma rede bonita. Diálogo de trocas comerciais, o *aumu*, tem lugar após a meia noite, com os dois proponentes agachados ou sentados ao solo, olhando para a frente, tendo ao seu lado, cada um, o seu objeto de troca. Não se olham. O *Wayamu*, o “diálogo de informação” (ALBERT, 1985, trata de notícias, às quais Davi Yanomami se refere em detalhe na transcrição de entrevista, sendo esta forma fundamental para manter as relações entre os diversos grupos Yanomami em bons termos.

Em seguida, no sentido de compreendermos melhor o que são os Diálogos Cerimoniais Yanomami, transcrevi uma entrevista completa com Davi Kopenawa Yanomami. A gravação desta entrevista foi conduzida por Claudia Andujar, em 1994, em Roraima, a meu pedido. A gravação de campo do *Yāimu Tradicional* foi feita em 1981, em Roraima, por Carlo Zacquini. Esta entrevista foi publicada no Livro de Partituras IHU, Todos os Sons, de 1995.

3.4.4 ENTREVISTA DE DAVI YANOMAMI EM 1994.

Davi Kopenawa Yanomami aqui está esclarecendo para Marlui o que é o *Ñaumu* e *Wayamu*, *Hiimu* e *Matotomu*, diálogos cerimoniais para trazer a união dos Yanomami, através da prática destes diálogos, que eliminam os mal-entendidos e restauram as amizades. A gravação desta entrevista foi conduzida por Claudia Andujar, em 1994, em Roraima, a meu pedido. A gravação de campo do *Yāimu Tradicional* foi feita em 1981, em Roraima, por Carlo Zacquini. Esta entrevista foi publicada no Livro de Partituras IHU, Todos os Sons, de 1995.¹¹⁵

Davi: “Bom dia, Marlui. aqui Davi Kopenawa Yanomami está gravando para explicar sobre *aumu*. Então, a gente começa como reunião da noite. *aumu* traz muita notícia de longe para quando a gente chega na maloca com os amigos, quando a gente traz mensagem, significa *aumu*. *aumu* é como noticiário: notícia para todo mundo, criança, mulher, homem adulto, pra todo mundo essa mensagem que a gente faz é dia e noite. Então, a gente começa mais ou menos sete horas até mais ou menos cinco da manhã.

Claudia: A noite inteira?

D: A noite inteira. *aumu* não é só pedacinho não, é várias notícias. As notícias que acontecem como, se morreu uma pessoa no outro maloca e também como está acontecendo no outro maloca mataram alguém, então vem trazendo notícia. Também as notícias tratam de falar com os Tuxauas para não deixar acontecer guerra entre os próprios parentes, isso, antigamente. Também fala sobre o trabalho, mas

o trabalho comunitário, plantar banana, plantar muitas plantas para não faltar comida, e não pedir a outro em outro lugar.

C: Davi, os *Ñaumu* se faz todas as noites ou só quando chega o visitante?

D: Não, o *Ñaumu* só faz uma vez. Quando chega o visitante, faz primeiro o *Wayamu*. *Wayamu* é outro, mas é a mesma coisa.

C: Fale, qual é a diferença?

D: *Ñaumu* fica assim, junto, perto. Pegando o braço do outro, segurando no ombro do outro. Este chama *Ñaumu*, estar agarrado. O *Wayamu* fica longe, está afastado. Este tem dois nomes: no começo é *Wayamu*, e quando dá meia noite aí muda o *Wayamu*, passa para o *Ñaumu*. Tudo aí fica agarrado. Quando cansa vai continuando, vai entrando rapaz, entra os velhos...

C: Tem que aprender a falar?

D: Também tem que aprender esse *Ñaumu*. Não é todo mundo que faz isso, não é mulher, mulher não faz isso, mulher só ouve. Para ela, fazer *Ñaumu* é difícil.

C: É uma outra língua?

D: Não é outra língua não, é essa notícia de noite, da escuridão.

C: Sim, mas se fala de modo diferente

D: Fala de maneira diferente. Pra mim explicar é difícil você entender.

C: Você adiciona sílabas?

D: Pega as palavras. Pega as palavras boas, as ruins, é separado. As palavras boas que quer sair pela boca, sair e entrar no ouvido do outro.

C: Mas você modifica a palavra?

D: Porque a gente modifica...em *Wayamu*... é primeiro *Wayamu*, a gente modifica, entra *Ñaumu*. Mas é só dobrar, como mudar faixas de rádio, mudar outro canal. Mas é a mesma coisa.

C: Porque primeiro faz o *Wayamu* e depois o *Ñaumu*?

D: O *Wayamu* é primeiro na entrada, primeiro entra os rapazes., depois vai entrando os velhos e muda do *Wayamu*.

C: Rapaz também faz *Ñaumu*?

D: Faz, mas tem que aprender. É difícil, né?

C: Por que é difícil?

D: Porque é notícia. Essa notícia tem que colocar certinho, colocar a verdade, Tem que colocar certas coisas sem machucar.

C: Machucar quem?

D: Não estragar amizade. Tem que tomar cuidado para não falar errado.

C: Ah, para o outro não ficar bravo?

D: Pra não ficar bravo, tem que falar calmo, tem que colocar as coisas como o comunitário quer. Também, quando o pessoal tá com raiva, eles brigam ainda. Com esse *Ñaumú*, briga, briga, mas depois continua a amizade. Continua amigo. Pra não atacar com ninguém, só pela boca. Pra não machucar ninguém.

C: Por isso é que tem que tomar cuidado como fala, a maneira que fala?

D: Sim, é por isso que toma cuidado a maneira que a gente quer falar.

C: É. Você tem o pensamento mas você quer colocar para não machucar...

D: O outro visitante. É pra não machucar visitante. Tem que tomar muito cuidado, como eu tenho notícia aqui na minha maloca, como você troca notícias de São Paulo, estou aqui aguardando, mas quando chegar pessoal do Toototobi tem que também tomar cuidado, falar como você falou. Assim que a gente prepara para não machucar, pra não deixar com raiva de outro, pra todo mundo ficar unido, pra todo mundo ficar alegre quando vê boas notícias, todo mundo fica alegre. Quando tem notícia ruim, aí tem que falar pra ele: olha, a notícia que eu tenho é ruim, mas tem que ouvir. Tem que ouvir, mas depois tem que pegar as outras notícias boas, pra não...todo mundo não ficar triste. Tem que deixar atrás a notícia que não presta, então, não entra as notícias ruins. Não pode misturar pra não machucar com ninguém dos amigos.

C: Então é assim, Davi: você dá a notícia, às vezes é boa, às vezes é ruim, mas, no fundo, quer, através da notícia criar uma amizade, um apoio dos outros?

D: Pois é, a gente cria amizade e apoio de todas as malocas que fica como Catrimani. Esse pessoal do Catrimani está aqui. Nós convidamos eles, tem que tratar bem pra eles não ficar com raiva e voltar com raiva. Quando chega o pessoal do Surucucu, vem aqui pro Demini, tem que falar as notícias boas: olha, você pode ficar tranquilo... é isso que a gente usa *Ñaumú*...Isso aí não é brincadeira não, isso aí é trabalho!

C: Eu entendo, sim, é para...no fundo é para unir o povo Yanomami.

D: É para unir o Povo Yanomami, onde fica a maloca espalhada, como Toototobi, como Surucucus, Catrimani, Awari, então tem que falar todo aquele que é Yanomami., Yanomami, que lá se chama Tari, e também tem que defender pra ele não ficar com

raiva. Também a gente manda mensagem para outros maloca mais longe. Então, o pessoal visitante leva para ficar passando por outro maloca.

C: É uma maneira de unir o povo através dessas notícias e tem que saber usar as palavras certas para...mesmo se tem algo, vamos dizer, para consertar uma briga, coisa assim, Você através dessa fala consegue a amizade do outro.

D: É isso mesmo. Pra unir todos os Yanomami, todos criança mais grande pra ouvir como pai falou, então ele vai pensar: *papai* não briga com ninguém, mas aquele *papai* é amigo dele. Pra todos mundo saber disso: toma muito cuidado de noite pra ter *Ñaumu*. *Ñaumu* é muito importante para todo mundo, entendeu agora?

C: Sim, sim, o que não entendo é a diferença entre *Ñaumu* e *Wayamu*, é só porque um fica mais longe depois mais abraçado, mas não é que no *Ñaumu* eles falam mais rápido?

D: *Ñaumu* é mais rápido, txan txan txan txan, é *Ñaumu* que é me saber usar as palavras txan txan txan txan txan txan, pensando longe não é ficar pensando aqui no cara do outro, pensar outras pessoas, pensar outros lugar, olha, como assim, Ajuricaba, Catrimani, Awari, Surucucu, todos são amigos.

C: Mas pra fazer esse txan txan txan você não modifica a língua? Não seria assim, para fazer txan txan Demini ni ni...Too Tooo tooo bi?

D: (rindo) Ah, não, não não. Demini, Toototobi... não modifica nada, porque é rápido...

C: Mas eu pensei que é muito difícil de entender.

D: É fácil pra mim, primeiro quando estava prendendo no começo é difícil pra aprender isso, mas tem que treinar muito.

C: Você sabe fazer?

D: Eu sei fazer, sim, eu faço, quando o pessoal chega, eu faço, faço tudo do *Wayamu*, e faço *Ñaumu*, *Hiimu* e também *Matotomu*.

C: E o que é *Hiimu*?

D: *Hiimu* é de dia. É um pouquinho diferente.

C: E o que faz no fim da festa, depois que toma a *Yekuaná*, lá também fazem abraçados?

Esse aí é *Ñaumu*.

C: Mas lá não traz mais notícia.

D: No fim da festa, eles fecham como um grande abraço: estou voltando na minha maloca, toma muito cuidado com aqueles inimigos, nós vamos continuar fazendo Festa para não perder nosso *Reahamu*.

C: Então, é no começo como noticiário e no fim, para despedir, para dizer que tudo tem que continuar em amizade, tudo tem que estar bem.

D: É como vocês dizem – tudo OK!, tudo certo, tudo normal, tudo trabalhando, todo mundo encheu a barriga, todo mundo comeu, então nós vamos voltar e a próxima vez a gente vem de novo fazer o *Ñaumu*, trazer mais notícias, também, eles mandam notícias pra outro, também manda mensagem para outra maloca, a aí quando terminar a festa ele leva mensagem e também deixa mensagem, e quando chega outro na maloca, vai falar com aquele que chega.

C: Então é muito importante...

1978

3.5

Nambekó Merewá – Cantiga de facção por labitchanga Suruí

On Ga Ka – Cantiga de facção por Nema Suruí

PAITER SURUÍ DE RONDÔNIA

5 i lcXYbca]bU, ~c. 'DU]hYf" HfcbVc`]b[i]gh]Vc` Hi d]ž`
 ž]a f]U`]b[i]gh]WU. 'AcbXf. Hi d] 'AcbXf" Ei Ubrcg`
 g~c. ``% +) fG-5 G-ž&\$% Ł
 7 ccfXYbUXUg. '-10.88279,-57.002

Nambekod Merewabe T

<i>Kangoi o meremá ka</i>	<i>Onde é que fui um dia</i>
<i>Nambekogané meká</i>	<i>quando queria facão</i>
<i>Nambekogar oká waoti</i>	<i>o dono do facão</i>
<i>wai INCRA honamá</i>	<i>fui com o INCRA, dono do carro,</i>
<i>On ga, on ga e na</i>	<i>e lá fui eu</i>
<i>O koibô o meremá</i>	<i>lá eu fui buscar</i>
<i>Nambekodgané meká</i>	<i>no lugar do facão fui buscar</i>
<i>oká Nambekodgar oká</i>	<i>facão fui buscar</i>
<i>Waoti tapotar oká</i>	<i>fui pela estrada</i>
<i>Nambekodgar oká</i>	<i>fui buscar facão</i>
<i>Nambekód iwai INCRA</i>	<i>no lugar do INCRA, o dono</i>
	<i>dos facões.</i>
<i>Nambeko gané meká oká</i>	<i>quando queria facão assim</i>
<i>holaka enamaiá (bis)</i>	<i>vim buscar o meu (bis)</i>



Figura 13: Apoena Meirelles faz contato com os Paiteer em 1969. Acervo da UFG Universidade de Goiás. Foto: Jesco Von Puttkamer.

3.5.1 O Povo Paiter.

Os Paiter possuem uma *episteme*, conhecimento, sabedoria de experiência (BONDA, 2002, p. 20, arte de quem sabe como reintegrar por sua música, mundos partidos. Por exemplo, em 1979, durante os anos mais avassaladores da colonização de Rondônia, Gasalab Suruí contou sua história do pós-contato, quando passaram a habitar o mesmo local da atração dos Paiter por Francisco Meirelles e Apoena Meirelles em 1969, e este local tornou-se o Posto Indígena Sete de Setembro, *Nambec-dabadaqui-ba*, “lugar onde penduraram os facões”, na Linha 14. O lugar onde penduraram os facões é apenas um varal de arame, com vários facões de todos os tamanhos pendurados, a balançar com o vento e tilintavam, som que os Paiter reconheciam na floresta de muito longe, e com o reflexo do sol na lmina, dirigia os Paiter para o local. Estes locais ficaram marcados para sempre. São locais da *Transformação*. O advento do facão marca o fim da utilização do machado de pedra, para utilizar os bens da idade industrial. Não seria demais mencionar que os Paiter viviam antes de 1969, num período em que instrumentos e lminas de pedra para corte de árvore, como lminas e machados com cabo, já existiam, segundo o relato de Iba Suruí, Este fato histórico, a chegada do facão, deflagrou na cultura Paiter um novo estilo musical: *Nambec Merewá*, “cantigas de facão”, associando a imagem dos facões, um sinal diacrítico dos tempos para um novo modo de cantar para noticiar fatos ocorridos sem demora, como uma crônica de seu tempo: o Novo Tradicional Paiter. O estilo é sintético e semelhante a um noticiário musicalizado, como também disse Davi Yanomami sobre os *aumu*, um canto para trazer notícias sobre o mundo branco, notícias dos parentes que alertavam indígenas para uma nova realidade. As cantigas de facão falavam em 1978 dos acontecimentos relativos ao mundo dos brancos mas também pediam presentes, caronas, e objetos.

Nesse período, Aimoré convenceu uma parte das famílias Paiter, que mudaram para Espigão D'Oeste, a retornar à Terra Indígena Sete de Setembro em 1973, pois haviam fugido de lá com pavor da contaminação durante a epidemia de sarampo e outras doenças que reduziram os Paiter, (MINDLIN, p.23:1985,¹¹⁶ de 600 pessoas à menos de 200 (MINDLIN, p.27:1985.¹¹⁷ Muitos chegaram mesmo a abandonar a terra indígena,

¹¹⁶ MINDLIN, Betty, Nós Paiter, os Suruí de Rondônia. Petrópolis, Vozes, 1985.

atraídos pelos acenos dos que orbitavam cobiçosamente ao redor dos Paiter, como os grandes grileiros de terras “Irmãos Melhorança”, que inclusive já traziam colonos de São Paulo e do Paraná e entregavam a terra grilada com documentação falsa a eles assim que chegavam. Havia outros fazendeiros, como o “Joaquim”, (Joaquim Gasalab Suruí recebeu seu segundo nome em referência a esta pessoa) de olho em seu território, que tentaram os Paiter da mesma forma. Puseram pessoas para plantar roça para eles, pescar para eles, além disso davam muitos presentes. Os Suruí moravam num galpão na cidade e recebiam comida todos os dias, arroz, macarrão, óleo, charque e muito açúcar na vila chamada Espigão D’Oeste, os grileiros esperando que se acostumassem com uma vida sem plantio de roça, sem casa comunitária, sem festas e, depois de cristianizados, se esqueceriam totalmente da antiga vida, liberando a terra para o loteamento finalmente grilado. Os Melhorança chegaram a lotear toda área do Posto Indígena Sete de Setembro. Mas o que resultou é que foram se desgastando com a FUNAI e com o INCRA, respondendo processo, e sua influência terminaria em Espigão D’Oeste no início dos anos 1970. A partir deste momento, os Paiter ficaram sozinhos. Viviam das roças dos colonos porque não tinham mais a posse da terra mesmo. Pareciam ter perdido o corpo, a própria identidade. Eram fotografados enquanto inocentemente caminhavam, praticamente nus em Cacoal, reconhecendo em cada quadra da cidade recém-construída, parte de um território ancestral que lhes pertencia, sobre o qual foi construída a rodovia Br 364.

Mas todos voltaram, atraídos de volta ao Sete de Setembro por Aimoré Cunha da Silva, o administrador do parque indígena do Aripuanã em 1973. Ao retornar à sua área, os Paiter tiveram de lutar contra os parceiros e grileiros que ocuparam o entorno da aldeia Sete de Setembro.

3.5.2 *On ga ka, Nambekó Merewá, por Nema Suruí e Marlui Miranda. 1979*

On ga ka T

<i>On ga ka</i>	Eu vou
<i>On ga ka ye</i>	Eu vou lá
<i>Uaoti ta po koionga, on ga ka ye</i>	Me leva de carro jacaré, eu vou
<i>Uaoti ta po koionga ka</i>	De carro jacaré eu vou
<i>Nambeko da badaqui papi nambekonga o ka on ga ka ye</i>	Eu ganhei facão no lugar do facão pendurado, eu vou
<i>Nambekó da badaqui papi nambekonga ro ka on ga ka ye</i>	No lugar do facão pendurado ganhei facão, eu vou
<i>Nambekonga o ka</i>	Então me leve para onde pendurou facão
<i>Pamai ya pikoité</i>	Eu vou lá
<i>Nambekogané mekã nambekonga</i>	Vou ganhando facão e panela
<i>Oamaia picoiá on ga ka</i>	Lá no lugar do facão pendurado, é que eu
<i>On ga ka ye</i>	Quero ir com o meu próprio facão
<i>Nambekó da badaqui pa pioka</i>	Lá, eu vou...

(Tradução de Uraan Anderson Paiter)

Foi nessa fase, de 1978 em diante, que conheci os Paiter , quando buscavam conciliar a proteção de seu território com a preservação de sua cultura. Os Paiter, que viviam uma extensa problemática do choque com o colonialismo, enfrentaram e continuam enfrentando seu drama social em curso, a transformação da natureza em mercado e do ser humano em consumidor, (LUXEMBURGO, Rosa, *apud* MARIUTTI, 2015, pág.2) ¹¹⁸

¹¹⁸ MARIUTTI, Eduardo B. Militarismo e imperialismo no pensamento de Rosa Luxemburgo: uma síntese. Texto para Discussão. IE/Unicamp, Campinas, n. 250, jan. 2015.
<https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/3385/TD250.pdf> Visto em 3/7/2021.

a industrialização da vida que os leva forçosamente a adaptações ao novo modelo. Padeceram das epidemias que quase os extinguiu. Isto é perceptível na Transformação de um estilo de música tradicional, uma modalidade de cantos de solista, que no passado se referia a relatos da vida do pré-contato, como namoro (*kahar merewa*), para um novo paradigma, que provocou uma mudança, uma inovação na função das “cantigas de arara” para outra, mais pragmática: noticiar e comentar assuntos especificamente relacionados ao mundo dos brancos e, principalmente, pedir os objetos aos *yara ey*¹¹⁹ ricos; falar sobre questões políticas relacionadas ao INCRA, FUNAI, Governo, colonização e seus funcionários daquele tempo, como Zé Bel, administrador da FUNAI em Riozinho; Apoena Meirelles, da 8ª Delegacia da FUNAI, e Aimoré Cunha da Silva, administrador do Parque Indígena do Aripuanã, estes, os principais mencionados. Além disto as cantigas de Facão manifestavam frequentemente seu receio a veículos, motosserra, ruidosos tratores (*uaoti ta po*) e algo que lhes atrai, a carona. A cidade, itens como facão, panela, rádio, espelhos, lanternas, sandálias havaianas, toalha, xampu, relógio, vestimentas,¹²⁰ são paradigmas do universo colonizador dos *Yara ey*, e

Foi quando os Paiter trouxeram vários tipos de facas e outras coisas que batizamos esses objetos. Antes disso, não sabíamos que existiam vários tipos, só sabíamos que existia facão, *nãbekod*. Demos o nome *gãtxiah*, o que reflete a imagem do rosto, para o espelho; *arimekã*, quadril de macaco, para a tesoura; conhecemos vários tipos de facas. (Gasalab Paiter Suruí, 2016, pág 93)¹²¹

Estas novas formas de traduzir a realidade pós-contato direcionou também o discurso musical, integrando-o à cultura Paiter. Até hoje, Gasalab continua cantando seguindo o mesmo estilo de fala cantada tradicional, conservando a estrutura melódica similar às cantigas *kasar perewabe* (cantigas de arara) que são entoadas para falar de namoro e que também continuavam a existir, sem prejuízo da temática tradicional que tratava da

¹¹⁹ Yara = branco; ey= plural

¹²⁰ A tradução de carro, máquina, é *Uaoti*, que significa “jacaré”, uma menção tanto à semelhança com o capô dianteiro dos veículos que se abre como uma boca deste animal, como ao perigo que um carro representa, atropelamento, transporte, velocidade, ao mesmo tempo que é uma metáfora da colonização, que também é perigosa. Trad. Uraan Anderson Paiter.

¹²¹ SURUÍ, Gasalab Paiter et AL. *Histórias do começo e do fim do mundo. O Contato do povo Paiter Suruí*.

caça, da roça, da beleza do ser amado comparável às penas coloridas das araras, e a aspiração a alguma pessoa que não nota a sua presença, que é simbolizado por uma arara pousada no galho representando o mais inatingível ser amado. No pós-contato, um canto falava a Zé Bel, quando planejava retornar a Cacoal, pedindo para os levar à cidade, para ganhar presentes como panelas, facões, miçangas. Note-se que os Paiter tinham na cultura o hábito de falar dos acontecimentos do cotidiano, a notícia cantada, relatos de experiências vividas quando os solistas compartilhavam musicalmente suas experiências. A nova modalidade que surgiu, o Novo Tradicional, chama-se *nambeko merewa* – cantigas de facão. Os Suruí Paiter reformularam o discurso, ajustando-o às novas situações no mundo industrializado, quando ocorre em suas vidas uma *Transformação* liminar, de caráter permanente, que só ocorrem uma ou duas vezes na vida. (SCHECHNER, Pag.71, 2012) As musicalidades contemporâneas como as cantigas de facão, *Nambecó-dabadaqui-ba*, não foram esquecidas até os dias de hoje, e não desapareceram pois os velhos, como Ĝakaman, Oyom Aar, Xamuai e Ĝasalab Paiter, estes do clã Gaggir, e ainda há os velhos dos clãs Gamep e Kaban, todos fazem um formidável trabalho de resistência cultural.

Mas qual seria a dimensão, ou seja, a distância dessa *Transformação* do momento original de *Padxe pãweítxa garah kuyé* – “nós, vivendo dentro da floresta” – antes de 1969 até os dias atuais? Os Paiter deram um salto de 200 anos em 20, desembarcando à força numa Revolução Industrial, por obra de uma colonização nefasta. Antes do tempo do machado e de facões, antes do encontro com os seringueiros, os Paiter ainda utilizavam lâminas - machados de pedra, eu cheguei a ver estes machados de pedra levados por Aimoré à FUNAI. Os facões e facas de metal reluzente e de corte variados os “enlouqueceram” literalmente, como diz Ĝasalab Paiter, pois eram objetos úteis. Sobre o mundo Paiter antes do facão,

Não sei por que vivíamos em festa, nos embebedando, mas é certo que foi Pálob quem nos fez assim. Sempre tínhamos *Yatir*, bebíamos muito *Yatir*. Tínhamos festa de *Yatir*, fazíamos pilões e fazíamos festa dos pilões *Ikabi*. Sei que derrubavam árvores com pedras, pedras em forma de machado, para fazer pilão. Algo que tinha corte. Pálob fez algo que o povo pudesse usar como ferramenta, deu sabedoria para cada povo. (IBA SURUÍ, 2016, p. 30).

Enlouquecia¹²² os Paiter a facilidade e rapidez do corte com machados, facas e facões; uso para a roça; para cortar as contas de tucum para os colares; abrir trilhas rapidamente, caçar animais, cortar palha para fazer casas, árvores, para esteios e vigas; para fazer pontas de flechas e cortar brotos de Envira para vestimentas rituais, abrir estradas e tantos outros usos. Era fascinante o controle sobre as atividades mais corriqueiras. Foi um salto gigantesco, do mesmo modo que as pequenas cidades coloniais de Cacoal e Riozinho saltaram direto do período da exploração da borracha, o transporte no lombo de mulas, para a colonização mecanizada, a industrialização, um salto histórico que levava uma região intocada da floresta Amazônica a se tornar um povoado à beira da BR-364, terra desmatada e queimada, miragem comparável à colonização do Velho Oeste: Cacoal envolto em nuvem vermelha de poeira, pessoas vermelhas do pó andando a cavalo, caminhões com imensas toras de madeira; caminhões e ônibus com retirantes saltando sonhando com uma propriedade; caubóis a cavalo com chapelões empoeirados de vermelho e revólveres à mostra; bares, pequenos bolixos e os Paiter circulando tranquilamente, seminus entre as pessoas, imigrantes recém-chegados, incrédulos e evangélicos. As mulheres com o *betig* no queixo, que é um ponteiro de resina amarelada de vinte centímetros de comprimento, um *piercing* no lábio inferior e o lindo risco fino desenhado com jenipapo, que atravessa toda face, marca identitária dos Paiter; voltas de colares de tucum, de rabo de tatu e pedaços de alumínio; vestindo calcinhas, com a tipoia de algodão vermelha tradicional, enfeites de sementes penduradas que produziam um som percussivo delicado de sementinhas batendo na faixa diagonal, que segura seus bebês. Três mulheres, paradas na frente de um bolixo, que vendia rede. O choque sentido pelos Paiter seria proporcional a dois séculos em 20 anos. Ao comentar essa *transformação*, não faço um elogio ao “desenvolvimento”, muito pelo contrário, me entristece profundamente o custo humano deste terrível salto temporal imenso que ceifou tantas vidas Paiter.

¹²² SURUÍ, Gasalab, p.93, *Histórias do começo e do fim do mundo*. Ikore, São Paulo, 2016.

3.5.3 Mãe e bebê Suruí Paiter na vila de Cacoal, 1978.



Figura 14 : Mãe e bebê Suruí Paiter na vila de Cacoal, Foto de Marcos Santilli, 1978

1978

3.6 PAITER MEREWA: CANTAM OS SURUÍ DE RONDÔNIA.

3.6.1 O registro etnográfico: LP *Paiter Merewá*, Cantam os Suruí de Rondônia.



Figura 15: Capa do LP *Paiter Merewá*, Koko, 1985.
Foto de Marcos Santilli

Paiter Merewá foi a tradução para o ato de seu próprio cantar, título do seu primeiro documento etnográfico, o Lp “*Paiter Merewá* , Cantam os Suruí de Rondônia”, **1985**. É o registro de uma série de cantigas de solistas, as primeiras que ouvi e aprendi , com uma peculiaridade comum a todas: conclui-se sempre com uma proeminente escala cromática descendente, com a peculiaridade de fechar a escala com uma palavra ou fonema em vogal aberta. É como uma afirmação conclusiva de uma estrofe, e, parece que só se encontra nesse povo essa marca, que define com clareza a personalidade e forma mais tradicional da música Paiter. Esse cromatismo, que se ouve tanto para o canto de solista feminino ou masculino, é sinal diacrítico das musicalidades Paiter, e se situa entre o tempo tradicional da vida na floresta, e o tempo da colonização no Novo Tradicional em Rondônia. Pode-se ouvir o cromatismo em quase todas as cantigas do Lp *Paiter Merewa* que se modificou, pois sofreu a influência neopentecostal exercida nos cantores da música tradicional.

Este Lp foi um trabalho conjunto com o fotógrafo Marcos Santilli; a antropóloga Betty Mindlin, e eu, que participei pesquisando e gravando o material musical em **1978** com

dois gravadores Uher cassette estéreo e Uher de rolo estéreo, analógicos; microfones com *windscreen* e fones de ouvido Bayer. Adquiri este equipamento porque era o mesmo que a BBC¹²³ utilizava para seu jornalismo de guerra, já testado para suportar em situações críticas. Mas, como era pesado! Especialmente nas jornadas em lombo de mula, em longas caminhadas na floresta amazônica, sempre atrás dos indígenas ou dos seringueiros. Tive um instrutor, o engenheiro de som Hugo Rocha, e assim me preparei para fazer uma gravação de campo profissional com estes equipamentos.¹²⁴

O projeto de pesquisa teve a contribuição de um texto etnográfico extenso de Betty Mindlin, que conhece profundamente os Paiter, e me encaminhou uma lista inicial de cantos e cantores que consegui, um por um, localizar e gravar com as boas condições do equipamento, o que contribuiu para a qualidade técnica do Lp Paiter Merewa. Ao final, fazíamos várias cópias cassette para doar, porque os Paiter já tinham um pequeno gravador. A edição musical foi feita com escuta de muitas horas de gravação, numa amostragem diversificada, levando em consideração a qualidade da gravação e a importância dos registros, que foi o primeiro a ser feito do povo Paiter. O Lp Paiter Merewa inclui uma grande lista de cantos de solistas, de xamanismo, cantigas para crianças, cosmológicas, cantos da odisséia da história Paiter; flauta sagrada Goan ey, dos espíritos das águas; cantos do caminho das almas, e cantigas do pós contato. O Lp contém 26 fonogramas gravados entre 1978 e 1981. Betty redigiu um texto abrangente, e com Yptabira Suruí Paiter, fez a tradução das cantigas.

Ĝasalab, solo. Materet e ma, historia antiga Buzina - flautaGoan ey_T (Goan =estrondo)

Gasalab T

Goaney T

Procurei, por sugestão de Betty, os wāwā¹²⁵ Perpera, Dikboba, Kassitermaga, Macurao; os velhos Ubajara, que canta Wagô kané, Kokô, Dikboba, Ĝataga e Ibabi. Os mais novos ajudaram também, Yptabira, Anine, Idiaraça. E tratei com um ajudante, Ĝamaoakaka, no Sete, Ibalabinha (em Riozinho) e Gapidjã (filho de Dikboba) para ajudar

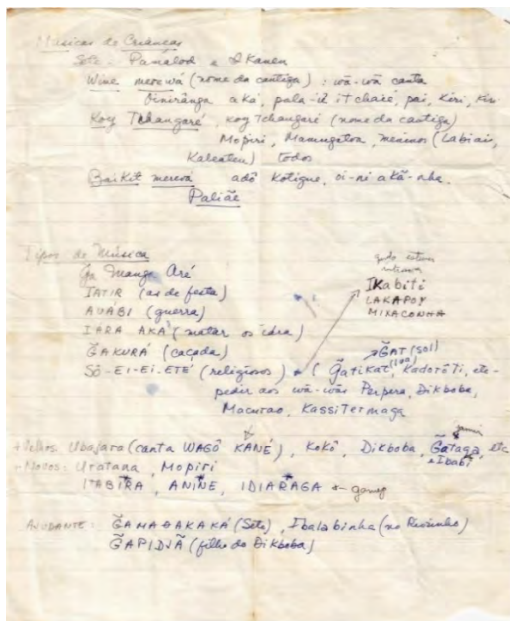
¹²³ BBC: British Broadcasting Company.

¹²⁴ Estes conhecimentos para gravação transmiti depois aos Panará em 2001 e aos Tuyuka em 2003 e os Juruna em 2012, que operaram seus gravadores DAT e produziram CDs.

¹²⁵ Wāwā significa xamã em Tupi Mondé.

na tradução. Quando eu fiquei mais próxima dos Paiter, então pude pedir aos wãwã para cantar o *So-ei-ei-eté*. Eram cantigas de transporte, pois conduzia os wãwã até os espíritos que lhes ensinava novos cantos. Estes espíritos, diziam, eram “milhares, mais de cinco mil” (ĜASALAB, 1978) foi a partir destes contatos que comecei a mergulhar na música Paiter, e descobri sobre as novas modalidades, as cantigas de facção. Yptabira ajudou também, orientando sobre a função destas cantigas e por isso, aparecem vários exemplos que ele cantou ou pediu para alguém cantar, na produção do Lp Paiter Merewa. Fiz uma parte das gravações em 1978 e o restante em 1981. Ao mesmo tempo, comecei a anotar e estudar as cantigas e fazer arranjos, pois pretendia um dia cantar estas musicalidades.

Carta de Betty Mindlin 1978



(Ver carta em Anexos)

3.6.2 No palco com os Paiter.

“só o que está me levando sabe aonde eu vou, o mundo é que leva a gente”. (Ĝaami Anine Suruí¹²⁶, 2016)

Desde que conheci os Paiter em **1978**, comecei a divulgar suas músicas em apresentações musicais pelo Brasil. Procurei o cantar tradicional. Durante o Projeto Pixinguinha, da FUNARTE, evento musical que levava músicos e *performers* a viajar pelo Brasil, coordenado por Hermínio Bello de Carvalho, durante o regime militar.

¹²⁶ SURUÍ, Anine, *Historias do começo e do fim do mundo*. pag. Ikore. Pág.154

Cantei no Theatro Amazonas, num episódio em que recebi uma vaia brutal, obviamente por cantar em Tupi Mondé a cantiga de Ibdiaraga Suruí, *Pagon awei amibara*, (meu coração diferente) durante apresentação do Projeto Pixinguinha, em Manaus, **1980**. Nessa apresentação participei como artista coadjuvante de Egberto Gismonti. Depois cantei, em Campinas, São Paulo, em **1985**, com a participação de Yptabira Suruí e Ĝaami Anine Suruí. Foi a primeira vez que os Paiter subiram num palco urbano.

Em **2012** fui convidada para participar do grande encontro de Meio Ambiente Rio +20¹²⁷ e propus à produção que convidasse também os Paiter de Rondônia para compartilhar o Palco Sonoro Brasil, na Arena Socioambiental, MAM, RJ. A ideia foi logo aceita e viajamos ao Rio de Janeiro para apresentar uma teatralização, totalmente organizada pelos Paiter quando encenaram uma síntese da história da “Origem do Fogo”. Foram momentos muito harmoniosos e o protagonismo de Ĝakaman, Ĝasalab, Xamuai e Pagater demonstravam para o público como a cultura Paiter está preservada. Esta apresentação atraiu um grande público e parece ter sido a primeira encenação da história e da cosmologia Paiter fora da aldeia Ĝapgir. Me entusiasmei sempre a ideia de estar no mesmo palco com os Paiter, ouvindo-os tocar suas clarinetas *Goan ey*, evocando o espírito das águas e das manifestações meteorológicas.

Depois desta apresentação, o grupo se apresentou novamente com o mesmo programa, em 23/11/2012 voltando ao Rio de Janeiro, desta vez incluindo convidados Zoró e Gavião Ikolen, para o evento “Brasil Rural Contemporâneo”, iniciativa do MDA – Ministério do Desenvolvimento Fundiário, do Ministério do Desenvolvimento Agrário-MDA, localizado na Marina da Glória, à beira-mar. Mas houve uma triste ocorrência quando, exatamente no momento de subir no palco, um desastre fatal: uma pessoa do público foi atingida por uma estrutura metálica que desabou enquanto aguardava a apresentação, devido ao vento excepcionalmente forte, e desta maneira não foi mais possível continuar.

¹²⁷ A Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, a Rio+20, foi realizada de 13 a 22 de junho de 2012, na cidade do Rio de Janeiro. A Rio+20 foi assim conhecida porque marcou os vinte anos de realização da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (Rio-92) e contribuiu para definir a agenda do desenvolvimento sustentável para as próximas décadas.

3.6.3 Apresentação com os Suruí Paiter: Rio + 20



128

Figura16: Apresentação dos Paiter com Marlui Miranda. Rio+20, Foto de Beto Ricardo, 2012.

A Feira foi suspensa pelo Ministro do Desenvolvimento Fundiário imediatamente e no dia seguinte embarcamos de volta para nossos destinos. De todo modo, houve uma compensação financeira e os indígenas aproveitaram bem a confortável estadia, e uma convivência amistosa e bem-humorada. Vale lembrar que estes três povos, Gavião Ikolen, Zoró e Paiter foram inimigos ferozes até o período do contato, mas nesses dias, não perderam o bom humor a oportunidade tão esperada por todos de interagir artisticamente entre si, seja durante ensaios, apresentando-se uns aos outros no camarim, antes do episódio, de modo que me surpreendi com a camaradagem que aconteceu naqueles dias pois, mesmo com o cancelamento, não deixaram de interpretar tudo que prepararam, ensaiando no palco no dia anterior para uma pequena plateia e no dia da apresentação, com sua pintura e adornos tradicionais, apresentaram-se dentro do espaçoso camarim.

Vídeo de Brasil Rural Contemporâneo, 2012.

Xaga ey NT

¹²⁸ Foto de Beto Ricardo ,grupo performático de Xaga ey no Rio+20 da esq, à dir. os Paiter Xamuay, Pagater, Marlui, Gasalab, Gakaman.Rio de Janeiro, 2011.

Tivemos de retornar logo no dia seguinte, não houve tempo para passeios. Mas o nosso encontro tem uma pequena memória neste documentário da produtora Cajucinema, que nos entrevistou a todos, mostra um pouco da nossa passagem efêmera pelo Rio de Janeiro, a primeira visão do mar, o banho de água salgada, e como, de fato, os Paiter, Gavião Ikolen e Zoró não deixaram de aproveitar todos os momentos para se divertir, longe do tempo de guerra e troca, e, mesmo sem público, fizeram um verdadeiro ritual de *Yatir* do Novo Tradicional, compartilhando suas culturas no camarim, com benzimentos, (o que é condenado pelos neopentecostais que fizeram a conversão de todos), cantos da cosmologia Tupi Mondé; fiquei imensamente feliz quando assisti Gakaman revestido de sua identidade de wãwã, fazendo seu “rezo” em Momgerom antes de sua performance da história da origem da humanidade. É interessante notar que, ironicamente, os palcos se converteram, nos tempos atuais, em *locus* da prática dos ritos tradicionais, o que me faz crer na capacidade com que os Paiter, Zoró e Gavião Ikolen encontraram de forma criativa um espaço de liberdade para exercer sua liberdade cultural, pois, o que poderia ser um fator de restrição, foi resolvido em seus próprios termos e eles se sentiram livres para interpretar a história dos antigos.



Figura 17: Marlui e Gasalab Paiter, 2012. Foto de Carla Joner.

3.6.4 Cantigas do Lp Paiter Merewá – Partituras

Nga manga are T

Nga manga are merewá, por Koko

Vou derrubar para você/ uma grande roça/ e prometo que haverá/ muita bebida./ vou derrubar para você/ prometendo roça grande. Eu é que vou mandar tombar muitas árvores./ Os índios de outras terras/ fizeram roças grandes./ Eu vou matá-los todos./ Ficarão sem a luz do dia./ Lá no taquaral das queixadas/ comem raiz de taquara./ Eu vou matar as queixadas, /nunca mais vão comer taquara,/ nunca mais vão ter o dia.

Wexobimaiã té wabá/ engaiã tebô honiwaiã aié / garati manga bemakilaká engaiã aié /aiewa aié-ongai / Wexobimaiã té wabá / engaiã temã /omatô be ibka homã/ A ola ota bemi engaiã maiã té mã homã, homã ikai / Wexobimaiã té wabá engaiã temã o parimã homã/ a ola ota bemi engaiã/ naiã temã homã ikai. (Cantiga ritual do Metare, canta labanor/ (MINDLIN, 1985)¹²⁹

1 we-xo-bi-ma-iã té wa-bá en-ga-iá te -

6 bô ho-ni-wa-iã a-ié e gara-ti man-ga

11 be-ma-ki-la-ká en-ga-iá a-ié e a-ié e

16 a a ié wa/on-ga - i we-xo

21 bi-ma-iã té we-xo bi-ma-iã té wa-

26 bá en-ga-iá te-mã o-ma-tô be/ib-ká ho-mã

31 ã a o-la o-ta bemi /erga-tá-a ma-iã té mã ã ho-

¹²⁹ Trad. MINDLIN, Betty. Paiter Merewa, Memória Discos e Edições, São Paulo, 1985.

36 mã ã ã ho - mã i - ka - i we - xo - bi - ma - iã - .

41 té we - xo - bi - ma - iã - té wa - ba en - ga -

46 iá te - mã o - pa - rin - ga ho - mã ã a o -

50 la o - ta be mi / en - ga - ta - a na - ia te - mã ã ho -

54 mã ã ã ho - mã i - ka - i

Moquein ikar are merewa por Pawahib Paiter

Gravação da Cantiga de Mutirão de lenha 1978, Transcr./Arr. MIRANDA (1993, NT).

Moquein ikar are T

Venham beber sem medo / sem medo de bebedeira, vamos à comida/ vamos tirar todo medo/ Vamos buscar comida / Vamos lá cortar a lenha vamos fazer a roça do dono da bebida ficar tão limpa como o Caminho das Almas / Vamos pegar a lenha do tronco onde dorme o Grande-Lagarto dos mortos/ ele já não terá onde ficar/ vamos beber sem medo/

lê mίrīga homã / lê mίrīga homã / íwaiã iwé mίrīga homã / Waba íwaiã iwabekaté wabá / Waba íwaiã iwabekaté wabá / Paridjá wabá serená homã é nã / lwe mίrīga homã homã e nã/ le mίrīga homã / le mίrīga homã / Waba íwaiã iwainḡar henaã / Waba íwaiã iwainḡar henaã / Maramei ie peter iadar abá / Maneg-ti inhag ib papi Moquein ikar wabá / Maramei ie peter káka igaba serenã homã e naã / ie mίrīga homã homã e naã / (MINDLIN, 1985)

(Moquein ikar are merewa p. 1e 2)

The musical score is written for two voices (Soprano and Alto) and piano accompaniment. It consists of several systems of music, each with a measure number at the beginning. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 4/4), and dynamic markings like *S. There are also some performance instructions like 'do *S ao fim'.

1
iê mí-ri-ga ho-mã ã iê mí-ri-ga ho-mã ã
iê mí-ri-ga ho-mã ã iê

5
wa-i-á/i-we mí-ri-ga ho-mã ã wa-
mí-ri-ga ho-mã ã

9
bá i-wa-ia i-wa-be-ka té-wa-bá a pa-ri

12
dja wa-ba se-re ná ho-mã ã ê e ná iwe mí-ri-ga ho-

15
mã ho-mã é ná ho-mã ã ê e ná iwe mí-ri-ga ho-
ho-mã ã ê e ná iwe

38
ná iê mí-ri-ga ho-mã ã iê mí-ri-ga ho-mã ã
ho-mã ã ê e ná iê mí-ri-ga ho-mã ã iê

41
i-wai-a i-we mí-ri-ga ho-mã ã wa-ba i-wai-á
mí-ri-ga ho-mã ã

45
i-wa-be-kate/wába wa-i-wa-be-katé/wába pa-ri-djáwaba se-re

do *S ao fim

48
ná ho-mã ã ê e ná iwe mí-ri-ga ho-mã ho-mã é ná

Moquein ikar are merewá p.3

The image shows a musical score for a song. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (3/4, 2/4), and dynamic markings. There are also some performance instructions like 'SÓ DEPOIS QUE VOLTAR AO *S' and 'FIM'.

20 mā ā iwe mi-ri-ga ho-mā ā wa-ba i-wa-ia
mi-ri-ga ho-mā ā iwe mi-ri-ga ho mā ā

24 i wa/ingar he nā ā wa- i wa/ingar he nā ā mara me- i- e pe ter ka -
SÓ DEPOIS QUE VOLTAR AO *S

27 ka ia bá a magne ti i-nha/ib pa-pi moquein i - kar wa-bá a mara

30 mei i - e pe ter ka-ká/ig-a - bá se-re nā ho-mā ā é e nā iwe

33 mi-ri-ga ho-mā ho-mā é nā ho-mā ā é e
FIM

Pexo ey merewa por Yptabira Paiter.(não tem partitura)

Pexo ey Yptabira T

Yptabira, o cacique dos Paiter em 1978, cantou a Cantiga de Espíritos Pexo, que foi traduzida por Betty Mindlin e Yptabira Suruí:

“Você está mal, Ixiwai? /Há espíritos por toda parte,/ no escuro, vem buscar tua comida no pilão. /E você tem medo das almas? Há tempo os espíritos mataram o senhor dos facões, os “lara” que chegam, já mortos, para beber./ São eles, a aranha grande, (que teceu as roupas) que baixam no dono da bebida. /As almas que deram a roupa junto com o arco./

Você tem medo? O milho te chama para fugir e subir. /Na maloca velha aparecem muitas almas,/ ó Ixiwai, será que você tem medo dos espíritos vagando por todo canto? /

Atê ei emahodê, /Pexo ey perekaté, /eia, eí /Atê ei emahodê, Pexo ey perekaté, eia, eí, aiei - e naí,/ Ixiwai pexo ey gapamnika emá kané meka. Aí ema ikar aor engaiê ka ie: pexo ey pamité aie-i, éia-ei, Ixiwai, /até eia pexo ey pamité, ema itchaga iê emahodê, aiena-i até ei emahodê.

Nambekó díwai akadi meká eia-eí. Ixiwai Nambekó lar aí omaí kané meká enaiá, eia-eí./ Ixiwai, até-ei emahodê. Ixiwai, até-êi emahodê. /ġerpati akadi -meká ewekabí-i. /ġerpati akada Oma ūr patí hereg aí Oma-i kané mekon ongabi-a eia-eí. / Ixiwai, até-ei emahodê, eia-ie-í emahodê

Pexo ey perekaté eia-iêi... /

Mekô Merewa. Cantiga da Onça, por Uratana.

Versão (1) Adap. / Arr. Marlui Miranda.

Mekô Merewa Uratana T

A cantiga se refere à história do Veado que Pálop, o herói cultural (literalmente "Nosso Pai") manda à casa da Onça (Mekô) para buscar os ossos dos homens, devorados por ela. Com os ossos, Pálop vai refazer a humanidade, soprando-os com tabaco. A onça diz ao Veado: "Não brinca comigo não, não faz nada errado/, que te como mesmo de verdade..."(MINDLIN, 1985)

Pamãĩ até oi kaled mã Engaba

pamãĩ até, oi kaled mã/ Bi kũ

ará ongatchar /Awabekaté

ongatchar

Bi aũ..

3ª voz

3ª entrada (4ª volta)

en - ga - ba pa-mãĩ a - ré oi ka - led mã

2ª voz

en - ga - ba pa-mãĩ a - ré oi ka - led mã

Tema

5

en - ga - ba - pa-mãĩ a - ré oi ka - led mã bi -

2ª entrada (3ª volta)

en - ga - ba - pa-mãĩ a - ré oi ka - led mã bi -

1ª entrada

9

ku e - rá on - ga - tchar a - wa - be ka - té on ga - tchar

ku e - rá on - ga - tchar a - wa - be ka - té on ga - tchar

13

bi au

bi au

rep. 3 vezes

Winih Merewá canta Mamê. Partitura: Adap./Arr. Marlui Miranda

Winih perewabe T

Mamê, a mulher do pajé Macurao, canta a história de Wine, um ser que atrai as crianças pequenas com beiju de milho e as rouba para o céu: *Oiniranga aká palaiê itchare, paikiriri, paikiriri* (eu vou levar vocês para o céu...). (Trad. MINDLIN, 1985)

♩ = 104

vozes femininas

ô - ñe-tchã ga ka - pa-ai-ei-i - tcha - re pai -

ki - ri-ri pai - ki - ri - ri ô-ñetchã ga ka - pa-ai-ei-i -

tcha - re pai - ki - ri-ri pai - ki - ri - ri

latir Merewa, Cantiga de Festa Yatir.

latir Merewa Hogalaba T

Transcrição, MIRANDA, 1993.

Passei tanta fome no mato que vou tomar a sopa “i”. Foi tanta minha fome que já nem sei se passa bebendo a sopa “i”... Passei muita fome no mato e só pude beber água. Agora vou tomar a sopa “i”. ai, que fome passei no mato” Do outro lado do rio, fui beber água agora vou buscar lenha para cozinhar minha bebida e me embebedar.

Ateté oje lakatiga eikanã olaká iwaiá ikabi okáwa laka maiã eté ojé, lakatíga ģar aka ekanã ola kawa laka maiã

Ateté ojé ítcher orpa garaka ekanã holaka, lakatíga ojé íwe itcher oká iwaiá ikabi oka enamaiá, laka maiã eté ojé, lakatíga hekana laka maiã. (Trad. MINDLIN, 1985)

latir Merewa (Cantiga de Festa Yatir por Hogalaba)

Iatir Merewa (Cantiga de Festa Yatir por Hogalaba)

P1

1 a - te - té o - djé i - tcher or - pá ga - ra - ka - e - ka -

5 ná ho - la - ká laka - tiga o - o - djé i - we i - tcher o - ká

9 i - wa - iá i - ka - bi o - ká e - na - ma - iá nã la - ka a - ma - iã

13 na e - té o - djé laka - tiga he - ka - nã - nã la - ka a - ma - iã

17 a - te - té o - djé hmmm a - te - té o - djé i - e - ná - ra ur

22 or - pa he - ka - nã o - la - ká i tcher a - noi i - kar
poco RALL.

25 *A TEMPO* hmmm laka - tiga o - i - ã i - kar i - wa - iá i - ka - bi - o - ká he -

Iatir Merewa (Cantiga de Festa Yatir por Hogalaba)

P2

30 na - ma - iã na la - ka - a - ma - iã a - te - té o - djé

33 la ka - ti - ga he - ka - nã nã la - ka - a - ma - iã

36 la ka - ti ga e - ka - nã nã la - ka - a - ma - iã a te - té o - djé

39 i - tcher or - pá ga - ra - ka - e - ka - nã ho - la - ká

42 la ka - ti - ga o - o - djé i - we i - tcher o - ká i - wa - iá

46 i - ka - bi o - ká e - na - ma - iã na la - ka a - ma - iã na e - té o - djé

50 la - ka - ti - ga he - ka - nã - na la - ka a - ma - iã

53 la ka - ti ga he - ka - nã - nã la - ka a - ma - iã a te - té o - djé

57 hmmm a - te - té o - djé i - e - ná - ra ur or - pa he - ka -

61 nã o - la - ká i tcher a - noi i - kar hmmm
poco RALL. À TEMPO

64 la ka - ti ga o - i - ã i - kar i - wa - iá i - ka - bi - o - ká he -

68 na - ma - iã na la - ka - a - ma - iã a - te - té o - djé

71 la ka - ti - ga he - ka - nã nã la - ka - a - ma - iã

74 la - ka - ti - ga e - ka - nã nã la - ka - a - ma - iã

2006

3.7 NEUNENEU, HUMANIDADE

YAUPE, canto da cerimônia do Pequi.

MEHINAKO

Autodenominação. Habitam a região do Xingu. Aldeia Uyapiyuku. Língua: Aruak. População 286; SESAI, 2014. Coordenadas 23.5004,-57.48047
Dados do ISA-Instituto Socioambiental

Para Yanuno Mehinako.



Figura 18: Yanuno no ritual do Kwarýp. Foto de Walter Campanato, 2000.

3.7.1 NEUNENEU, HUMANIDADE : OS MEHINAKO E A NEUNE-WORLD MUSIC. 2006.

A internacionalização das musicalidades indígenas.



Figura 19: Apresentação com os Mehinako turnê Neuneneu no Reino Unido, 2006. Foto de Marlui Miranda.

Conheci o *Yakápa*¹³⁰, Xamã Yanuno Mehinako, *papai* na música, e meu irmão Kamalurre Mehinako em **1998**, quando veio a São Paulo para tratamento de saúde. Ficaram, ele e seu filho, Kamalurre hospedados em minha casa por um mês, até que Yanuno terminasse o tratamento. Foi nesse tempo que ele, me escutando contar histórias e andanças cantando em shows pela Europa, me perguntou:

“Filha, leva nós junto pra cantar com você e conhecer *Neuneneu*, os *Kaxapühi*?”¹³¹

Eu disse que iria demorar a acontecer, mas comecei a trabalhar seriamente sabendo que a probabilidade de acontecer era muito pequena. A partir desta conversa, a tudo que surgia como oferta de apresentações na Europa, eu estudava se havia possibilidades concretas de levar Yanuno e seus filhos, Kamalurre, Aparitá, Uyai e Karanai para nos apresentarmos juntos. Em maio de **2005**, veio a São Paulo um músico inglês de nome artístico Ravi, um “*korafola*”¹³² para fazer uma gravação em estúdio no Brasil, e me procurou para gravar uma participação. Eu já estava naquele momento pesquisando financiamentos possíveis, e, muita coincidência, encontrei no Arts Council England uma possibilidade no horizonte, mas deveria ter, por demanda da Instituição, uma contrapartida na forma da participação de músicos ingleses, de modo que adaptei o projeto e enviei para a Instituição no novo formato que incluiu Ravi e Martin Brunsten, contrabaixista, que concordaram animadamente em participar. Em agosto do mesmo ano, recebi o resultado do Arts Council England Awarding Funds from The National Lottery¹³³ que o projeto Neuneneu, Humanidade, havia sido contemplado, e começamos

¹³⁰ Yakápa é uma categoria de pajés que curam com ervas. Mas Yanuno era Xamã visionário e também herbolário.

¹³¹ Kaxapühi são os estrangeiros; Neuneneu, a humanidade diferente, ambos os termos na língua Aruak.

¹³² Ravi toca a Kora, sendo portanto um “korafola”. A Kora é uma harpa-alaúde com 21 cordas, instrumento cordofone original do Mali, com a afinação na escala pentatônica, no estilo da fala *Bambara* do Mali, do continente africano Ocidental.

¹³³ Arts Council England Awarding Funds from The National Lottery; Fundos de Premiação da Loteria Nacional. Conselho de Arte da Inglaterra.

a nos preparar. Éramos, no total, oito músicos viajando. Achei significativo, foi quase (ou) na verdade foi como um prêmio de loteria pela improbabilidade de conseguir o apoio; na medida justa da preservação da qualidade da empreitada, respeitando as necessidades dos indígenas, e a viabilização da produção desde o Brasil até o retorno; e porque foi a primeira, e talvez única vez no século XX que um povo indígena Xinguano se apresentaria numa turnê profissional na Europa em bons teatros na Inglaterra, como o Queen Elisabeth Hall, e achei muito positivo que nenhuma demanda foi questionada.

Falei com os Mehinako pelo rádio na aldeia *Uyapiyuku*, e todos ficaram muito satisfeitos e surpresos. Pedi a Yanuno que eles comessem a pensar com calma, e anotar as ideias, o que gostariam de apresentar, o que seria permitido, e portanto, eles decidiram entre si o repertório, instrumentos que iriam levar, sem a minha interferência. Depois nos encontramos em Brasília, para fazer os passaportes e participar, todos juntos, inclusive Yanuno, da reunião com a FUNAI, que deu a permissão oficial para fazer os passaportes na polícia federal e me entregaram um documento legal de tutela temporária, para apresentar na imigração Inglesa, responsabilizando-me pelo grupo durante todo período de viagem.

Ainda em Brasília, fizemos um ensaio e discutimos sobre as necessidades de produção para que a apresentação ficasse impecável. Neste momento, adquirimos um vestuário completo para viagem, malas e mochilas, artigos de higiene, calçados e vestuário de frio para cada indígena, e uma ótima câmera Mini DV para Kamalurre filmar toda viagem.

Tivemos sorte de conseguir boas datas ao que me empenhei, por razões óbvias, para nossa turnê acontecer, o que de fato veio a acontecer em grande parte do verão em julho e agosto. Depois deste primeiro encontro, eu fiquei entre São Paulo e Brasília, para finalizar todas as providências com FUNAI, retirar passaporte de todos, e solicitar passagens intercontinentais e os *work permit*, o que foi feito com uma intermediária, uma produtora de Londres que encaminhou os assuntos internos e nos enviou o *work permit* a tempo de embarcar, caso contrário, não entraríamos no país nem poderíamos trabalhar lá. Além disso, com a permissão do Arts Council England, que pagou as passagens continentais, fiz grandes esforços para marcar apresentações na Itália e Espanha (Gênova e Alcalá la Real), o que finalmente deu certo, e tivemos uma boa extensão da viagem para conhecer outros *Kaxapühi* italianos e espanhóis, para os Mehinako conhecê-los de perto, e serem reconhecidos, como Yanuno me pedira.

3.7.2 A turnê: concepção da *World Music*

A turnê, tal como estruturada do lado Institucional pela produção do Arts Council England, celebra o internacionalismo “a fim de apoiar a comunidade Inglesa a trabalhar internacionalmente, e também “ internacionaliza” a Inglaterra apoiando artistas de outros países a apresentar seus trabalhos e a sua diversidade. Busca entender os valores culturais de uma sociedade a partir dos padrões vigentes neste grupo social. Além disto, tem o objetivo de inclusão, no acolhimento de grupos de músicas e músicos locais. Apresenta uma nova concepção de ideias em performance e educação. O público é de jovens a idosos.

Finalmente, as datas ficaram agendadas:

Roteiro Neuneneu:

1. Gênova/Itália. Festival Echo-Art. 28/06/2006
2. Bristol /St.George Theatre 06/07/2006
3. Suffolk / Haverhill Arts Center 07/07/2006
- 4.Caernafon/ Galeri 08/07/2006
5. Devon / Quest Festival 09/07/2006
6. Londres/ Queen Elizabeth Hall 13/07/2006
7. Bracknell /South Hill Park 14/06/2006
- 8.Hitchin /Rhythms of the world Festival 15/07/2006
- 9.Festival Etnosur / Espanha/ 16 a 21/07/2006

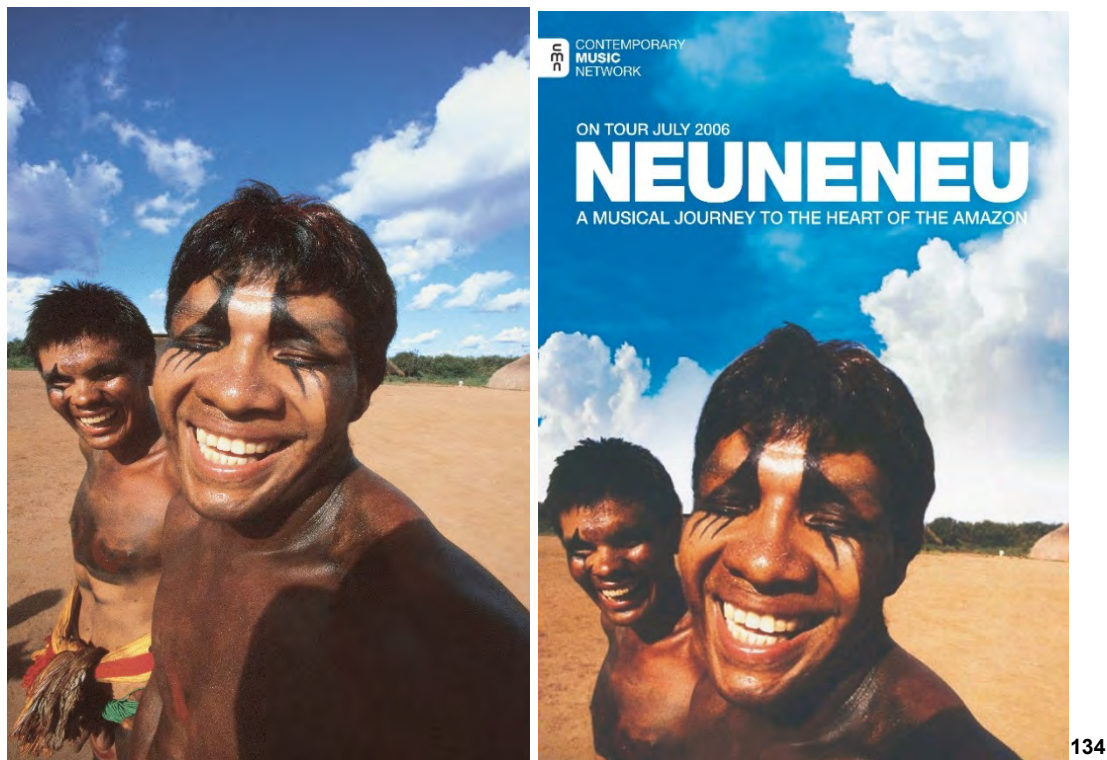


Figura 20. Kamalurre e Positivo. Foto gentilmente cedida por Vito D'Alessio, 2006.

Yaupe (Nutuma pai nupira aho)

*Mekuya aho mekuya aho
mekuya awire waka mekuya aho
Punupe pene nato
Akai txumari tepua ni wa ha ha ni wa ha ha
Ketula txumari tepua niwa ha ha niwa ha ha
I ha ha ku ha ha*

E ha – ha ha - ku ha ha ha

Y! Y! Y! Y!

Y! Y! Y Y Y Y Y HO Y HO HO HO HO HO HO HO

Vou esculpir o passarinho para colocar na arvore do piqui
Vou colocar na arvore do piqui
Para o espírito parar de fazer doença.
Assim canto para ele, bem alegre, e ha ha, ku ha ha....(MEHINAKO,
Kamalurre, 2004)

¹³⁴ Cartaz de Neuneneu: Humanidade. Abril/2001. Foto 1: Costume/ Foto 2: Comércio. / Foto 1: Tradicional Kamalurre e cunhado, aldeia *Uyapiyuku*, rio Kurizêvo. .Foto 2, Novo Tradicional: Cartaz da turnê Neuneneu, na Europa em 2006: Inglaterra, Itália e Espanha.. Patrocinado pelo Arts Council England.

3.7.3 Motivação dos Mehinako a conhecer o outro lado do Oceano Atlântico:

1. Trazer visibilidade para seus problemas cruciais.

“Saímos de nossa terra no Xingu para vir à Europa falar sobre os tantos problemas que estamos enfrentando. Todas as cabeceiras do grande rio Xingu estão muito poluídas. Isso ocorre porque os brancos que são agricultores jogam pesticidas tóxicos. Eles jogam tudo lá - lixo, latas vazias de pesticidas e garrafas de rum. Também matam os animais selvagens e deixam os cadáveres apodrecendo nas margens dos rios. Nós, Mehinako, usamos a água para tomar banho, beber e pescar. Somos pescadores - não comemos carne vermelha. No Xingu tem muito peixe, todo tipo de peixe. Os peixes são tão importantes para nós e agora estão morrendo.

Estamos muito, muito preocupados porque agora uma barragem hidrelétrica está sendo construída no rio Kuluene. A construção já começou. Fui a Brasília para protestar. Todos os povos indígenas do Xingu foram se manifestar lá e nos disseram que não podem parar a barragem. Eles continuam construindo. Fomos ao local da barragem protestar e eles pararam de trabalhar, mas assim que saímos começaram de novo. Eles não se importam conosco. Quando vamos ver o que está acontecendo, eles não querem saber. Portanto, precisamos de ajuda. Temos que lutar por uma vida melhor. Não queremos essa represa. Queremos preservar nossa terra. Temos que mostrar às pessoas para não poluir a água, não matar animais e não jogar veneno nos rios.

O governador do estado de Mato Grosso, onde moramos, cultiva soja. Isso é tudo que ele faz. Ele apenas manda as pessoas plantarem soja para que ele possa ganhar muito dinheiro. Ele quer ficar com metade da nossa reserva, só para plantar soja. Estou começando a entender coisas sobre os brancos. O que vejo é que nós, os índios, os respeitamos, mas eles não nos respeitam.

Se você for para a minha terra, tudo o que verá é a floresta. É ininterrupto. Agora montamos postos de vigilância para protegê-la e aos rios. As pessoas descem os rios em barcos jogando o lixo fora e levando os peixes. Mas eu não pego coisas que pertencem aos brancos. A Funai (Fundação de Proteção ao Índio) é a

responsável por nossas terras. Mas nós, Mehinako, queremos ser respeitados em nossas terras. Precisamos de segurança em nossas terras e rios limpos para nossa vida e tradições. Isso é muito importante para nós. Cantamos, dançamos, pescamos, caçamos, plantamos. Nunca estamos parados porque esse é o nosso jeito, é assim que somos.

Minha mensagem para as pessoas na Europa é: por favor, apoiem-nos. Nós, povos indígenas do Xingu, precisamos muito da sua ajuda para parar essas barragens. Isso é muito importante - para todos nós, para a humanidade.” (Kamalurre Mehinako, Junho/2006)

2. Conhecer o mundo, Neuneneu, e a outra humanidade *Kaxapühi*, os estrangeiros brancos.

Os Mehinako se reconhecem na totalidade da humanidade, mas há categorias que os distinguem dos outros não-Mehinako: *Neunê* refere-se à humanidade própria dos Mehinaku. *Putaka*, são todos os Xinguanos, *Waiaju* são os antigos índios selvagens, do tempo que antecedeu os irmãos Villas Boas

A humanidade branca dos brasileiros são os *Kaxahipa* e os estrangeiros são os *Kaxapühi*. (COSTA, Pág.104, 1988) O termo *Kaxapühi* também pode se referir a outro índio não-Mehinako.

Os *Neunê* procuram afastar-se dos *Kaxahipa*, os Caraíba, pois estes ao longo de sua história, roubaram suas mulheres, muito antes dos irmãos Villas -Boas fazer o contato. Por isso os Mehinako tem medo dos brancos, e continuam a ter, por muitos outros motivos.

Na pluralidade humana estão incluídos:

Papanê: seres antropomórficos, zoomórficos, antropozoomórficos, e similares a objetos fabricados pelo Homem, nocivos ou benignos de acordo com circunstâncias, causadores de doenças, podem ser controlados através de pajelanças e efetuação de cerimoniais específicos que recebem nomes idênticos aos sobrenaturais

Papanê-mana refere-se a animais terrestres em geral, seres que habitam a natureza e podem ou não ser prejudiciais aos humanos, *Neunê*.

lakáu- Akamana - Animais terrestres inúteis e/ou perigosos ex: onça e ou porcos incomedíveis, os úteis são macaco-prego (*páhu*), são considerados *papanê-mana*

Kupáti – habitantes da água, peixes em geral

E mais: Kupuszáti(aves em geral) exceto as agressivas (kuhupêsja); kupusza-málu (aves feias ou inúteis de morfologia extravagante, as carniceiras, urubus.

Kuhupêsja –aves de rapina

Úl –cobras em geral, peçonhentas ou não

lakáu Akapálu – Insetos, bichinhos. Há pouco interesse por estes.

Seres intermediários entre os humanos e o sobrenatural: o morcego, batráquios, quelônios, lagartos diversos

ATA – Vegetais – todas as qualidades de madeira, árvores e arbustos vários. Úteis ao homem, constituindo alimentação ou deles sendo extraídos remédios bem como servindo à construção da casa e outros bens, como canoa e flechas. (COSTA, Pág.3-34, 1988)

3.7.4 Yanuno Mehinako: *Yakápa* e *Yatamá*, pajé e herbolário.

Os brancos não possuem poderes especiais, tais como a cura das doenças. Por isso, viajamos com seguro de saúde, o básico para viagens internacionais. Mas a presença de um xamã, ou melhor dizendo, um extraordinário *Yakápa Mehinako*, garantiu a estabilidade emocional para os filhos e a minha, durante a viagem, e ainda tratou da saúde de todos nós. Embora tivéssemos seguro de saúde, o único utilizado foi Yanuno. Ele harmonizava os jovens e os *Kaxapühi*, (a equipe de som e iluminação que viajava, e nós, os artistas brancos). Em quase trinta dias de convivência, as relações foram muito tranquilas.

A importância da presença de Yanuno foi maior: ele viabilizou este evento, como *Yakápa*, pois está habilitado tradicionalmente a promover a festa para o *YAUPE (Nutuma pai nupira aho)*, tanto em sua aldeia *Uyapiyuku* como num palco, na cidade, fazendo oferendas para atrair o espírito do Beija-Flor grande para nosso lado. Sem Yanuno, não seria possível transformar um espetáculo em ritual, pois era preciso obter a permissão das *Kupuszáti*, espírito das aves não-agressivas, que inclui *Ahira*, o beija-flor pequeno, e *Yaupe*, o grande, *papanê* de beija-flores, na cerimônia que, em resumo, foi celebrada em palcos, dias, horas e diferentes durações, para a nossa participação na festa do pequi para *Ahira*, o beija-flor pequeno.

Yanuno trabalha com o coletivo; e ao habilitar o ritual, trouxe a visão cosmológica de mundo, exprimindo-a através do trabalho no palco. O ritual *NEUNENEU*, Humanidade, pode, então, tomar seu lugar, incluindo todos os participantes indígenas e não-indígenas, porque a *performance* tem a participação do *Yakápa*. O ritual é expressão da cultura e da sua religiosidade. Mesmo em palcos longínquos, estranhos, não é uma pantomima, ao contrário, canaliza a expressão criativa e a energia que unifica

extremos do universo; demonstra como tudo é relacionado aos ciclos da vida real, e faz uma Transportação: aquilo que se vive no palco, nos transforma por um certo tempo, mas depois retorna à vida normal.

3.7.5 "Filha, traz os bilhetes".

Durante toda viagem, Yanuno tratava quando necessário da saúde do nosso grupo e também pessoas que assistiam a apresentação e ocasionalmente lhe pediam ajuda. Ele cuidou de nossos mal-estares por alimentação e dores em geral; invocou proteção para a apresentação; nos benzeu contra acidentes e colisões especialmente com nosso transporte do Yaupe aéreo. Mas os episódios de clarividência evitaram que perdêssemos nossas conexões do voo continental da VARIG de forma espetacular, pois a companhia aérea já havia, na nossa data de embarque, 26/06/2006, falido. A companhia aérea ainda estava encerrando, um a um, todos os seus voos internacionais. Por um desconhecimento desta situação, a produtora de Londres adquiriu, por menos da metade do preço, as nossas passagens ida e volta São Paulo-Heathrow-São Paulo. Ficamos numa situação de extrema vulnerabilidade. Na véspera de embarcar, todos estavam em São Paulo na minha casa hospedados, aguardando a data do embarque. Alarmada com o que assisti no noticiário, corri para Yanuno e expliquei o que estava acontecendo. Ele, calmamente, me disse:

“- Filha, traz os bilhetes.”

Fiz isso e fiquei esperando. Ele enrolou um grande cigarro de tabaco, com uma folha de um perfume agreste, segurou os bilhetes como um baralho aberto em uma mão e começou a sussurrar e soprar a fumaça perfumada do tabaco, que fazia volteios, sobre os bilhetes. Em minutos ele terminou e disse:

“- Filha, fique tranquila, está tudo certo.”

No dia seguinte, a data marcada para nosso embarque, as notícias de cancelamentos dos voos da VARIG eram piores. Nos noticiários, filas gigantescas, pessoas se acotovelando procurando embarcar. Mesmo assim, fomos ao aeroporto de Guarulhos, sem ter certeza do embarque. A grande tela era, ainda em 2006, do tipo que girava os caracteres até formar as palavras. Olhar a tela mudando ou cancelando os voos, era enervante. E veio girando a dança das letras, Yanuno olhava fixamente, vieram os voos: Cidade do Cabo...cancelado. Nova Iorque...cancelado. Frankfurt...cancelado, Amsterdam...cancelado.. O último na tela veio rodando como uma roleta, o nosso voo vindo, devagar. Londres...ON TIME! Foi uma festa. Depois de dias muito tensos, tivemos um momento de alívio. Não só embarcamos no horário, como chegamos no horário no aeroporto Heathrow e pegamos o voo de conexão para a Itália, nosso primeiro destino.

Mas no nosso retorno ao Brasil, 30 dias depois, a situação da VARIG havia piorado muito e não havia mais voos regulares. Era nosso último destino e a nossa última apresentação em Alcalá La Real, um Festival na Andaluzia. Na manhã seguinte antes do embarque,

resolvi ligar para a VARIG. Lá me atendeu uma pessoa que me deu a péssima notícia: a loja fechou as portas e nosso voo estava cancelado. Mas não desesperei! lembrei dos bilhetes na nossa vinda. Juntei todos e levei para Yanuno, que tomava café, sozinho no restaurante do hotel. Entreguei os bilhetes já na posição de baralho aberto na mão e contei a ele a situação. Ele pediu um cigarro comum, porque havia usado todas as folhas de seu precioso tabaco medicinal ao longo da turnê. Consegui um com o garçom. Fiquei apreensiva com a falta da folha de tabaco. Mas ele pegou os bilhetes na mão esquerda, abertos como cartas de baralho, soprou a fumaça uma vez e murmurou algumas palavras, muito mais rápido do que da primeira vez. Ao final, me disse:

“ – Filha, ligue daqui a uma hora.” Eu esperei, e depois de exatamente uma hora, liguei para a VARIG no Brasil. Perguntei qual a situação do voo RG 8757 de Heathrow para Guarulhos. A resposta foi exatamente esta:

“- Senhora, este voo foi cancelado, mas agora há pouco foi reativado.”

Então, chegamos de Madrid via Barajas a Heathrow ON TIME. Fomos os primeiros à frente de imensa fila, atravessando a multidão, porque chamaram primeiro os passageiros com o bilhete habilitado para voo 8757, o nosso era este mesmo! Ninguém abriu as embalagens dos cinco tubos de pvc de dois metros e meio, que carregava as imensas dois pares de flautas *Uruá* e o conjunto de cinco *Takwara*; não pagamos excesso de peso, e deixamos para trás a multidão de pessoas desesperadas tentando embarcar. Tomamos o ônibus que nos levou todos em silêncio, para a última, a mais afastada vaga de estacionamento em Heathrow da aeronave 737, o Grande *Yaupe*, e meus irmãos Kamalurre, Aparitá, Uyai e Karanai ficaram extasiados pois puderam fotografar da escada, por fora, o gigantesco pássaro, e ninguém da segurança aeroportuária os incomodou.

Embarcamos no último voo da VARIG de retorno emergencial ao Brasil, reativado para levar de volta a tripulação de terra, aeromoças, comissários, pilotos, funcionários moradores de Londres, e as balconistas das lojas da VARIG que, por coincidência, nos assistiram no Queen Elisabeth Hall.

Na verdade, Yanuno é uma pessoa que transita através de um universo em múltiplos patamares que lhe dão respostas, e ele precisa estar sempre em contato com esta esfera da premonição. O *Yakápa* Yanuno foi ensinado por muitos anos, na tradição de seus pais e avós, a acessar o mundo natural e sobrenatural, e a estabelecer ligações com os *papanê*, o mundo animal e seus espíritos, mas ele extrapolou sua especialidade no caso dos bilhetes aéreos. Nesse sentido, GELL está nos dizendo que os objetos não são estáticos, eles são ou podem se tornar agentes de alguma coisa. É preciso que os objetos de intencionalidade como foram os bilhetes aéreos, se tornem protagonistas do diálogo entre os *papanê* e o *Yakápa*, pois se tornaram na interação humano-papanê, em

bilhetes tratados como identificação de pessoa, dotados de consciência, capazes de estabelecer uma ação para resolução do grande problema de forma contraintuitiva¹³⁵:

Como é possível que uma entidade possua uma “psicologia intencional” sem estar biologicamente viva? Nesse caso, um adorador que dirige suas orações a uma pedra deve, de certo modo, acreditar na pedra em questão, embora seja uma coisa não viva, vê e ouve do mesmo modo do adorador, vê e reage como ele e, acima de tudo, tem o poder de planejar e executar ações. Parece-me paradoxal acreditar que um ser que reconhecemos como inerte possa possuir esses atributos. (GELL, pag. 191,2018)¹³⁶

Este fato me trouxe muitas reflexões, porque estatisticamente, já na partida, havia uma mínima chance para nosso embarque do Brasil e quase nenhuma chance para o retorno em voo de carreira, dentro do prazo assinalado do visto de entrada na União Europeia, que venceria no dia seguinte. Eu estive permanentemente tensa, com a perspectiva de possível caos. Mas não Yanuno, nem meus irmãos. Eu evitei lhes repassar o problema. Mas, o “ser inerte”, que eram os bilhetes aéreos, foi agente e mediador entre os *papanê*, Yanuno e a falida VARIG, foram acionados para agenciar o nosso curso dos acontecimentos, e afinal, bilhetes sem função se tornaram bilhetes funcionais: viagem reativada, o que é uma observação que se faz aqui, contraintuitivamente. É preciso dizer também que nunca ocorreu nenhum incidente e que tudo correu de modo seguro, tranquilo e cumpriu seus objetivos em todas as instâncias deste projeto, até o retorno de Yanuno, Aparitá, Uyai, Karanai e Kamalurre à sua aldeia *Uyapiyuku*.

Não teria sido alcançado o essencial à visão de mundo Mehinako na nossa apresentação, sem o diálogo entre Yanuno e os *papanê*. Mesmo no espaço descontextualizado, Yanuno e meus irmãos viviam os rituais de forma autêntica, assim, fizeram uma *Transportação* do rito contextualizando um espaço público descontextualizado (SCHECHNER, pag.71,2012). A sua expressão cultural e sua energia contagiante se transmite através de vivenciar o rito. Além disso, o ritual quase diário estabiliza a vida mesmo num ambiente que poderia ser hostil. A forma do trabalho de um ritual criado para ser *Transportado* a uma espécie de “viagem” que os Yakápa Mehinako fazem, entre diversas esferas do universo, revela-se semelhante aos *wãwã* Paiter e os xamãs Wayãpi, “que também são viajantes” (GALLOIS, Dominique Pág.42, 1996) .

Assim, este projeto vivenciou um aspecto adjuvante do xamanismo, que é a viagem crucial, arriscada, atravessando o grande oceano dentro de um suposto pássaro

¹³⁵ Contraintuitiva, na direção contrária à intuição.

¹³⁶ GELL, Alfred. *Arte e Agência*. UBU Editora, São Paulo, 2018.

grande, *Yaupe*, o grande beija-flor. São fatos de um momento especial da condição de humanidade NEUNENEU. O elemento de locomoção é o voo, a condição para o transporte é “a cura, o sopro, a fumaça e o canto.” (*idem* acima. Provavelmente do poder xamnico que sabe muito sobre o sistema da energia global.

Enfim, Yanuno é uma verdadeira instituição da medicina tradicional das sociedades nativas das terras baixas da América do Sul, porque representa as preocupações gerais destas sociedades e seu relacionamento com outras sociedades. Seu objetivo é descobrir e lidar com as energias que existem atrás de eventos cotidianos conhecidos e a desvendar. Seu papel se estende ao domínio sociológico, tanto em atividades de cura quanto nas atividades econômicas políticas e culturais.

3.7.6 Reafirmação da beleza Mehinako em contraste com os *Kaxahipa* .

Para os Mehinako, a ideia do belo valoriza, paralelamente, a ordem e a permanência, que se evidencia nas manifestações artísticas. É importante reafirmar a beleza. Cores esmaecidas, muito distantes do tom vibrante moreno, e a pele clara, o cabelo louro e olhos azuis não significam beleza, nem mesmo cabelo branco é apreciado. Os Mehinaku procuram manter-se jovens, retardando ao máximo o tempo do seu envelhecimento, e se mantendo com cuidados em todos os aspectos da vida biológica e social. Prezam uma alimentação adequada, gostam de um aspecto físico mais próximo ao tipo indígena (o deles; aprovam um tratamento do corpo com adornos típicos e pinturas corporais do alto Xingu e a ausência de deformações anatômicas e mesmo insólitas, praticadas pelas tribos estrangeiras, tais como escarificações. É marca de fealdade o cabelo branco *hemi* (loiros, ruivos ou encanecidos assim como olhos azuis são pouco apreciados.

Reprova-se o branco não apenas porque come da fauna regional interdita, mas acrescenta-lhe outros elementos estranhos tais como carne de vaca e de porco *Kaxahipa*.¹³⁷

Yanuno disse que alguns *Caraíba* semelhantes a alguns seres sobrenaturais, como o *Neun-kumã*, de pele branca; um ente semelhante ao bugio, *Kaplu*; o *Atujuá*, parecem *Caraíba* porque tem barba e é muito gordo”, ou por ter pelos em várias partes do corpo.

¹³⁷ Porco dos brancos é diferente do porco indígena, o Queixada, *Tayassu pecari*



Figura 21: Foto de Juan Ortega Sitoh. Apresentação da família Mehinako no Festival *Etnosur*, em Alcalá La Real, Espanha, 2006: Projeto “Neuneneu, Humanidade”. Da esquerda à direita, Kamalurre, Karanai, Aparitá, Uyai, Yanuno e Marlui. Ao fundo, o Coral Alfonso XI, de Alcalá La Real. Interpretando Yaupe, “Mekuya aho”, canto dançado em agradecimento ao verdadeiro espírito do Piqui, o beija-flor pequeno, Ahira.

3.7.7 Programa de *Neuneneu, Humanidade*.

Primeira parte

1. *Watanate* - é a flauta que as crianças e os iniciantes usam para aprender a tocar a flauta *Watana*. Estas flautas não são perigosas. São tocadas em Festas como a do Pequi.
A *Kora* é uma harpa-alaúde africana, esta, no caso, vem do Mali. Cada *Kora* é diferente e esta tem 20 cordas afinadas numa escala pentatônica (5 notas). O tocador da *Kora* é um *Korafola*.
2. *Kworokango* é uma cantiga cantada pelos Juruna e é parte do ritual *Kworokango*, dos Mekragnoti do Pará.
3. *Txori Txori* uma cantiga Djeoromitxi sobre dois pássaros: o Martim Pescador e o Pica-pau da cabeça preta.
4. *Kuluta*, flauta sagrada que pode ser tocada em público. Yanuno, Aparitá e Karanai tocam em trio, *Mūtututa*, a música das horas.
5. *Nham gam* é uma cantiga do timbó, uma festa que acontece entre os povos que habitam a Baía das Onças, no rio Guaporé, durante a seca.
6. *Kuluta'i*, flauta que ensina a tocar a *Kuluta*.

7. *Kahar merewá*, cantiga de arara, ou cantiga de amigo
8. *Takwara* é tocada com o quinteto: Yanuno, Aparitá, Uyai, Karanai e Kamalurre. Toca-se durante festas importantes como o *Yamurikumã*.

Segunda parte



1. *Watanate* – Uyai e Karanai. é a flauta que as crianças e os iniciantes tocam para poder tocar na flauta *Watana*. Estas flautas não são perigosas para elas.
2. *Kayápa* – Yanuno e Aparitá – Canto dos xamãs.
3. *Dança da Kayapa* – Todos os Mehinako – Dança da *Kayápa*.
4. Solo Ravi – *Kora*
5. *Juparana* – Marlui e Ravi + *Kora*. Canto Juruna muito antigo.
6. *Xapukuyawá* – Solo Yanuno. Cerimônia em que o *Yakápa* pode se transformar em *Kaxapühi*, estrangeiro ou *Caraíba*.

7.

Para isto ele veste sua máscara com “camisa”, “do mesmo modo que o mito, *Arakuni* (o incestuoso) transforma-se em cobra-grande, de gente torna-se em onça, ao vestir as “camisas” destes animais . O pajé pode também se transformar em *Caraíba*, tão prodigiosa como a mudança em ser sobrenatural, indica ocorrer no consenso indígena o afastamento entre a humanidade do Alto Xingu e os homens estranhos que chegaram lá depois. E ainda, durante a tal festa, procedem de modo jocoso à representação do “*Caraíba*”, visto com indumentária “civilizada” grotesca, mostrando gestos e posturas exageradas.”(COSTA, 1988,Pág.105)

8. *Awachahru* – Yanuno e Aparita
9. Mensagem dos Mehinako aos europeus – Ravi traduz
10. *Yaupe* – final – Aparita ensina e público, que participa. Sendo *Yaupe* o grande beija-flor esculpido que se guarda , e *Ahira* o beija-flor pequeno, o verdadeiro dono da Festa, que é disposto entre as árvores de pequi. Os beija-flores são os *apapayêi* *Ahira* e *Yaupe* .A Festa do Pequi é associada à fertilidade. A cantiga do *Yaupe* diz: “*Os animais vieram, e o que o animais estão dizendo? Ano que vem vai dar muito mais pequi, muito boooom, muito boooom! Ao final do ritual do Beija-flor, “Mapula waxe” cantiga de Ahira diz que é o principal dono da Festa do Pequi, que dura quase 4 dias. Nesse momento, na última dança, cada um leva as esculturas dos passarinhos nas mãos e depois entrega ao patrocinador, que recebe todos os ícones esculpidos de Ahira, e ficam embaixo das árvores de pequi. Os Yaupe ficam guardados na casa do patrocinador. Durante a Festa, há oportunidade de acalmar os apapayêi, colocando para ele diversos alimentos como beiju de pequi, mingau de pequi, no pátio central.*”

3.7.8 Pai e filhos tocam *Kuluta* e *Takwara*

Takwara TKuluta Aparitá TKayapa T

Deixamos de conviver com a presença afetuosa de Yanuno, pajé e mestre da música, *maraka'yp*. Yanuno me emprestou um par de Kulutas, flautas sagradas, em 1993, instrumentos que ele construiu e que até hoje funcionam. Sei que estas flautas não são somente instrumentos, elas são a humanidade do ser que as construiu. Guardo comigo sua expressão que vem ao soprar a Kuluta, quando emite através do meu sopro a sua voz. Saudade deste grande músico que tanto nos ensinou.

1981

**3.8 O RITUAL DOS ANTEPASSADOS: FLAUTAS SAGRADAS E A
MÚSICA VOCAL NAMBIKWARA.**

FLAUTAS RITUAIS

FESTA DA MOÇA NOVA

15 VARIAÇÕES DE HAI NAI HAI

NAMBIKWARA

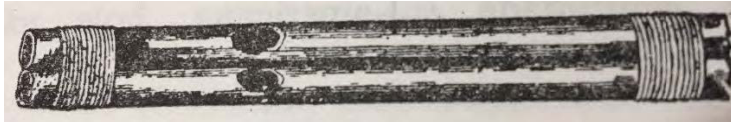
Falam a língua isolada, o Sabanê e o Nambikwara do Norte e do Sul.
Vivem na região do vale do Juruena, na região dos rios Galera,
Guaporé e vale do Sararé. População: 1332.
Coordenadas geográficas: -14.33558,-57.89246

3.8.1 Trio de Flautas Rituais e flauta dupla *Kaiguetazu* dos Nambikwara.

No Vale do Guaporé, uma região ao sul de Rondônia ameaçada pelo desmatamento e a grilagem, persiste a tradição da cultura do povo Nambiquara: o complexo das flautas rituais e ainda, a existência de uma casa das flautas para guardá-las ou para tocar em segredo. Mantém-se o seu caráter ritual e a exclusividade de seu uso permitido só para homens que em 1967 ainda guarda, de forma discreta, em torno de 50 destas flautas, de acordo com descrição (AYTAI,1967, pág.69¹³⁸. Lévi-Strauss, quando encontrou os Mamaindê em 1938¹³⁹, identificou estas flautas a “flageolets”, por denotarem semelhança com vários tipos inclusive com o “double flageolet: duplo *recorder*,” o que indicava uma semelhança com uma flauta dos Nambiquara da Serra do Norte chamada *Kaiguetaz*, ¹⁴⁰uma flauta dupla dos índios da Serra do Norte, que, supõe-se, foi transportada dos mundurucu e dos maués, bem longe, no rio Tapajós, produzindo uma nova linhagem no complexo de flautas Nambiquara. Mamaindê



Figura 22: John Simpson: Flageolet, luthier; ex. de Flageolet inglês, 1830.



Lévi-Strauss: “les flageolets rituels” dos Nambiquara. *Flauta dupla Kaiguetazú*¹⁴¹



Flauta sagrada ritual proibida às mulheres¹⁴².

Flauta Ritual
Nambikwara T

Flauta Ritual
Nambikwara NT

Acima, o Fonograma Flauta Ritual T (Tradicional) foi gravado em 1978 por um trio de flautistas Nambikwara. O fonograma seguinte, NT, Novo Tradicional, transcrição minha, tocam Teco Cardoso e Marlui Miranda.

¹³⁸ AYTAI, Desidério. As flautas rituais dos Nambiquara Revista de Antropologia. Vol.15-16; 1967-1968. Universidade de São Paulo. In Biblioteca Digital Curt Nimuendajú, coleção , Coleção Nicolai.

¹³⁹ Claude Lévi- Strauss passou em 1935 e em 1941 pelo Brasil.

¹⁴⁰ SPIX e MARTIUS, Viagem pelo Brasil, 1817 -1820, vol.3. Belo Horizonte, 1981.

¹⁴¹ PINTO, E. Roquette. Rondônia, Companhia Editora Nacional, .Pág.239, São Paulo, 1975

¹⁴² Aytai, Desidério. As flautas rituais dos Nambiquara. Revista de Antropologia, Vol.15 e 16 Pág.69. 1967-68. São Paulo. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú -Coleção Nicolai.

As flautas *Rituais* são tocadas em duo ou, no máximo, em trio, e o timbre é muito bonito, suave, mesmo nos agudos. São conhecidas de diversos pesquisadores: Desidério Aytai, que estudou o complexo das flautas rituais e a existência de casas das flautas nos quatro grupos dos Nambiquara em 1968; István Halmus estudou “melodia e forma” em 1964, com base em 32 peças que Lajos Bóglar gravou em 1940 trata da cultura material Nambiquara e também estudou a flauta nasal feita com dois discos de cabaça *Hait-teataçu*. Em 1940 Claude Lévi-Strauss foi um dos que melhor retratou sua experiência entre os Nambiquara e o caráter complexo da musicalidade das flautas e para o banimento das mulheres das cerimônias mais sagradas:

“Depois da morte, as almas dos homens encarnam-se nos jaguares; mas as das mulheres e a das crianças são levadas para a atmosfera, onde se dissipam para todo o sempre. Essa distinção explica que as mulheres sejam banidas das cerimônias mais sagradas que consistem, no início do período agrícola, na confecção de pífaros de bambu, “alimentados” com ofertas e tocados pelos homens e suficientemente longe dos abrigos para que as mulheres não os possam ouvir.

Ainda que a estação não se preste para isso, gostaria muito de ouvir as flautas e adquirir alguns exemplares. Cedendo à minha insistência, um grupo de homens parte para a expedição: os bambus grossos apenas crescem na floresta longínqua. Três ou quatro dias mais tarde, fui acordado no meio da noite: os viajantes tinham esperado que as mulheres tivessem adormecido. Levam-me para uma centena de metros de distância onde, dissimulados pelos arbustos, se puseram a fabricar os pífaros e depois a tocá-los. Quatro executantes sopravam em unísono, mas como o instrumento não tem uma afinação igual, tinha-se a impressão de uma harmonia turva. A melodia era diferente dos cantos Nambiquara aos quais estava habituado e que, pela sua quadratura e pelos seus intervalos, lembravam as nossas canções campesinas. Eram diferentes também dos chamamentos estridentes que se tocam nas ocarinas nasais de três buracos, feita com dois bocados de cabaça, unidos com cera, ao passo que a melodia tocada em pífaros, limitadas a algumas notas, se assinalam por um cromatismo e variações de ritmo que me pareciam oferecer um parentesco perturbante com certas passagens da Sagração, principalmente as modulações das madeiras na parte intitulada “ação ritual dos antepassados”. (LÉVI-STRAUSS, Pág.285-286.1955)143



Figura 23: Flauta nasal *Hait-teataçu*, Nambikwara.2021

Foto de Marlui Miranda

Trio de Flautas Rituais Nambikwara - Tradicional
Transcrição Marlui Miranda 1993-Flautistas Mamaindê/RO

P1

♩ = 77

flautas

rall.

rall.

rall.

7

30

35

40

P2

13

Musical score for measures 13-19. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is primarily in the upper staves, with a consistent accompaniment in the bass staff. The music includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and ties.

20

Musical score for measures 20-25. This system continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

26

Musical score for measures 26-31. The music continues with similar melodic and harmonic structures. The bass staff provides a steady accompaniment, while the upper staves carry the main melodic themes.

45

Musical score for measures 45-50. This system shows a continuation of the musical material, with consistent notation and structure across the three staves.

51

Musical score for measures 51-56. The final system on the page, it concludes the piece with a series of rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes a variety of note values and rests, ending with a double bar line.

3.8.2 Uma poética musical na Festa da Moça Nova.

Cantadas coletivamente em ritual de passagem, as melodias anunciam o ritual da Moça Nova. A menina-moça, (*wa'yontãndu*) após ficar numa casa que foi construída para a sua reclusão, em geral, por dois meses, ela não vê quase ninguém, apenas a mãe, e poucas mulheres. Recebem orientação durante todo este tempo para a vida futura no aprendizado do artesanato, da história e as regras de conduta a seguir, como o falar muito baixo, quase sussurro. Após dois meses da reclusão, inicia-se a festa, quando ela poderá ou não ser escolhida por um parceiro que ficará com ela até o fim da vida. A casa de reclusão é destruída após o casamento.

As melodias que são cantadas neste ritual são curtas, porém desenvolvem infundáveis formas modais Nambiquara, repetidos à vontade, que atravessam a noite. Estes ensejaram um termo para as séries modais entrelaçadas, aqui apresentadas como *nekato'téyausú*, dos *Negarotê*, uma forma delicada de aproximação¹⁴⁴ a que István Halmos (1964, p. 318) chamou *stanzas*¹⁴⁵ indicando que o povo Nambiquara possui melodias como estrofes de um poema não revelado à futura parceira, que são vocalizados sem letra como um compromisso dos pares em anéis melódicos entrelaçados. A habilidade que os Nambiquara tem para compor formas modais tão criativas, nos faz pensar na grande extensão que deve ter seu acervo, que cresce na medida em que acompanha as moças todos os anos, em contínuo processo de Transformação de suas vidas, e das musicalidades do seu rito de união, acrescentando ao longo dos anos novas composições, preservando a arte e as tradições deste povo, para a celebração das novas relações familiares. A minha participação foi no sentido da Transformação de 15 modos Tradicionais de *nekato'téyausú* (MIRANDA, 2021), entrelaçando-os numa só peça musical.

Incluí uma amostragem das variações deste processo, Tradicional, (T) e Novo Tradicional (NT) para a audição. As melodias são cantadas tradicionalmente em dois fonemas que facilitam o aprendizado e sincronizam o coletivo: Hai – Nai, marcadores do tempo e das notas musicais da melodia durante o ritual, ou *performance*. Parece que a presença destes fonemas sugerem ser este canto de natureza coletiva e longeva.

¹⁴⁴ O significado do termo Stanza: estrofes.

¹⁴⁵ HALMOS, I. Melody in the Music of the Nambikwara. *Studia Musicologica da Academia Scientiarum Hungaricae*, direção de Zoltan Kodály, Budapest, 1964.

Percebe-se que os Nambiquara tem um domínio de tonalidades, ritmo, intenção, pontes, formas de começo e final; tipos de conclusões, desenvolvimento melódico, com muita originalidade. Este acervo que é próprio deles se espalhou para povos vizinhos que apreciaram suas melodias, como os Paresi Haliti, por que "As sociedades humanas reais são sistemas abertos sem fronteiras" (LEACH, Edmundo, 1985,p.16, *Apud* COSTA, Anna Maria Ribeiro F. M da). Por sua vez, os Nambikwara absorveram melodias de flautas duplas (semelhantes às flageolet) como a *kaiguetazu*, mas até hoje, não há um estudo dedicado a esta flauta, pode ser que AYTAL, em 1960, tenha encontrado um caminho que leva à esta flauta que, inegavelmente, desceu com os naturalistas e viajantes europeus, chegando no século XIX até os Mundurucu pelo Madeira, Mamoré e Guaporé, no período da exploração da borracha no vale do Guaporé.¹⁴⁶

Um estudo sobre Melodia e Forma na Musica dos povos Nambiquara (Mato Grosso, Brasil, feito pelo musicólogo húngaro István HALMOS¹⁴⁷, foi publicado na Academia de Ciências da Hungria, que era dirigida por Zoltán KODLY ainda em 1964. No âmbito da musicologia, parece ser um estudo importante. Halmos tomou como base a coleção do pesquisador Lajos Bóglar, que visitou os Nambiquara em 1959 e emprestou as gravações para a Academia Musicológica, que veio a ser publicado depois na forma do estudo de Halmos. Mas os dados de pesquisa etnológica inexistem, por problemas de comunicação linguística de Bóglar com os Nambiquara. Halmos preferiu examinar características de modo e estrutura tonal da música vocal e instrumental dos Nambiquara. Mas sabe-se que o grupo visitado por Bóglar vivia na aldeia perto da queda de Utariti, e que os Paresi, seus vizinhos, conheciam muito bem as musicalidades Nambiquara.

3.8.3 Stanzas, a *poiesis* Nambikwara.

István Halmos, musicólogo húngaro, explica que Stanzas são estrofes, formas musicais cuja estrutura é formada por linhas, e o conjunto destas linhas a definem como uma stanza. São melodias modais de pequena extensão que demonstram a capacidade da inesgotável criatividade Nambikwara. As *stanzas* são cantadas por dois grupos de cantores, em dança circular, cuja transição entre elas é através de alguns compassos que desembocam numa superposição melódica característica, como uma onda que vem encontrando outra onda de retorno. Uma stanza conduz à mobilidade, continuidade cantada pelo grupo, fazendo transição para o Novo Tradicional, na nova melodia proposta.

Mas deve-se notar que tanto há uma arte no caráter melódico de cada pequena jóia que são as stanzas Nambikwara, como no caráter da transição entre uma e outra, quando, por alguns segundos, há um “batimento” de duas tonalidades na transição, de um modo ao outro, um verdadeiro embaralhamento momentâneo entre vozes. As 15 variações de Hai Nai Hai resultam de modos dinâmicos de uma *poiesis* Nambikwara. É preciso incluir esta transição como uma parte importante na estrutura da musica, pois, sendo o ritual em dedicação à moça nova, observei que há uma alusão constante à união: duas Stanzas diferentes se entrelaçam e os pares se transportam para uma nova vida, que começa ao nascer do sol, logo depois do ritual terminar. O casal já segue para sua vida em sua propria casa.

A abordagem de István HALMOS parte de uma vertente da expressiva musicalidade Nambiquara que se revela por vezes emocional, por vezes levemente poética. stanzas que falam de peixes, borboletas e pássaros em metáforas; sentimentos como a “saudade do pai, da mãe;” da expectativa da moça nova por seu novo companheiro, que é representado de forma sutil e não invasiva.

3.8.4 Ouvir o Tradicional (T) e o Novo Tradicional (NT).

A questão das “Transformações sensíveis” desta tese, pode ser examinada nas três partituras, 1-A, 1-B e 1-C, seguintes com exemplos de variação das “stanzas”, ou mudanças reais ocorridas na música . Estas foram gravadas em 1978 e a transcrição foi feita em 1993. Pode-se comparar as mudanças com outro exemplo da mesma peça musical do mesmo povo Nambiquara que consegui ouvir em em 2021 no You Tube.

A terceira Stanza se refere à adaptação e arranjo para coro, gravação de 1994 com o Grupo Beijo/CoralUSP, de fato, uma mudança sensível.

Iniciamos com a stanza **1-A** original da gravação de campo de 1978, Nambikwara/ Mamãindê:

Hai Nai V1 T

Stanza **1-A** : Melodia Tradicional, referência: 43 anos.(1978)

3.8.5 Compondo a partir de melodias modais dos Nambikwara¹⁴⁹

“15 Variações de Hai Nai” é o resultado de releitura do ciclo da Festa da Moça Nova Nambikwara, a partir de uma seleção de 15 dentre as 38 *stanzas* que pude conhecer, arranjadas para coro, piano, percussão e contrabaixo¹⁵⁰. A parte coral foi transcrita e adaptada, modificando a sequência e a parte instrumental teve espaço para o improviso na concepção desta peça.

Cada Stanza consiste de fato de duas partes: uma melódica, que é seguida de uma rítmica, sendo a melodiosa com linhas simples ou complexas.(HALMOS, 1964, pág.320).

Verifiquei que as stanzas quase sempre terminam na tonalidade inicial da melodia, mas pode ocorrer exceções. A melodia seguinte é sempre numa tonalidade diferente, uma chamada para o grupo, que, quanto mais aquecido, tende a subir gradualmente até um tom, mantendo a forma do ritual tradicional e conduzida pelo líder do coro que são circulares. São sempre dois grupos que se alternam, superpondo as duas tonalidades numa ponte para a transição entre as melodias. Por exemplo, a Stanza 1 em modo mixolídio (Nambiquara), superpõe a seguinte no compasso 12, aonde há uma marca de entrada para a Stanza 2 igualmente no modo mixolídio NB¹⁵¹. Ritmicamente, não são equivalentes, a primeira em 4/4 e a seguinte, em 6/4 e assim por diante correspondendo à ideia de alternância animado/moderado. Há também um detalhe que caracteriza a peça, a irregularidade da transição, forma mantida do tradicional. Aqui, um exemplo na stanza 6:

Hai Nai V5 NT
Transição

seguida de improv. moderado em Gb mixolídio Nambikwara e cadência final em Fm7, que segue para stanza 7 em Fm mixolídio NB. A Stanza 8 em modo lícrio NB. A partir da stanza 9, após o improv.vocal da Stanza 10. em Gm, encerrando em F#m, transição da Stanza, em modo Lídio NB; até o final da stanz 13. Para preparar o final há uma transição que sugere uma tensão

Hai Nai V14 NT

um *crescendo* e essa é a Stanza 14 em C+. Há uma

¹⁴⁹ Peça gravada no CD “IHU, Todos os Sons”, faixa 17, em 1995.

¹⁵⁰ A peça foi gravada no CD IHU, Todos os Sons em 1994. Grupo Beijo/CoralUSP, Rodolfo Stroeter, Bugge Wesseltoft e Paolo Vinaccia e minha participação nos vocais.

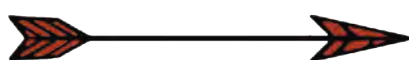
¹⁵¹ Mixolídio NB é a sigla para “Mixolídio Nambikwara”.

HN 7

H N H H H H N H N H H H H N H H H H N

H N H H H H H H H H H N

Hai Nai V8 T



Hai Nai V8 NT

HN 8

H N H H H H N H H H H N H H H H N H H H

H N H H H H N H H H H N H H H H N H H H

HN 9

H N H N H H N H N H H H H N H N H H N H N H H H

H N H N H H N H N H H H H N H N H H N H N H H H

HAI NAI 10

Improv. em Gm - cadência final em F#m

Hai Nai V11 T



Hai Nai V11 NT

HN 11

Musical notation for HN 11, consisting of six staves of music. The notation includes notes, rests, and accidentals, with rhythmic markings 'H' and 'N' placed below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Hai Nai V12 T

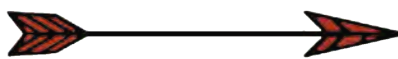


Hai Nai V12 NT

HN 12

Musical notation for HN 12, consisting of two staves of music. The notation includes notes, rests, and accidentals, with rhythmic markings 'H' and 'N' placed below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Hai Nai V13 T

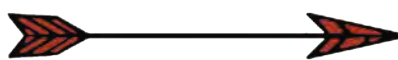


Hai Nai V13 NT

HN 13

H N H N H H H N H N

Hai Nai V14 T

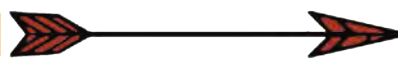


Hai Nai V14 NT

HN 14

H N H H H H H H H H H H H H

Hai Nai V15 T



Hai Nai V15 NT

HN 15

fade in
hāi nāi hāi hāi nāi hāi nāi hāi hāi hāi nāi hāi hāi nāi hāi nāi

hāi hāi hāi nāi hāi nāi hāi nāi hāi nāi hāi hāi hāi nāi hāi hāi hāi hāi hāi hāi nāi

3.8.7 Fatos da mudança musical.

É possível ter ocorrido uma mudança gradual na melodia da escala diatônica para a cromática, um cromatismo que é tão apreciado pelos indígenas possivelmente pela maior facilidade de cantar.

especialmente para se cantar em coro. Talvez tenham mudado o gosto musical, que se evidencia nestes exemplos mais atuais, de 2021. Mas algumas características não mudaram: o tempo mantém-se igual, o desenho rítmico continua semelhante a *stanza* se mantém entre 6/8 ou 4/4, por isso é possível reconhecer a alteração para o cromático, porque a base rítmica é quase igual. De todo modo, há mudança ao longo dos anos e reconhecemos que a perda de um velho representa muito; a falta de contato com os que mais conhecem as tradições; a falta de prática, mudanças devido movimentos migratórios, pessoas doentes, também paralisam o calendário. Davi Tawandê, liderança Nambikwara, explica algumas razões para mudança de padrões musicais e da cultura em geral:¹⁵³

“Estamos praticamente realizando uma festa da Menina Moça, e já vem de muito tempo, do avô, do antepassado, e essa cultura nunca nós perdemos, sempre a gente vem mantendo ela viva. Praticamente, mostrando o caminho pro jovem que representa nossa comunidade hoje. Nós temos muitos jovens que não tem aquele conhecimento que os velhos deixaram. Então, como somos mais velhos, nós estamos mostrando essa cultura pra eles, pra que eles no futuro deem continuidade pela frente, pra que isso não venha a acabar.

Parece haver muitas questões históricas e culturais críticas, como a marcha para o Oeste e a colonização; a construção da BR 364, que afetou o território Nambikwara nos anos 1970; que certamente levou a uma mudança sensível na cultura a ponto de atrapalhar práticas musicais ao longo de 43 anos, desde a primeira audição das musicalidades. Porém,

“Muitas análises da chamada mudança musical são realmente sobre a mudança *social* e variações menores no estilo da música, se vemos em termos do sistema afetado”...”admissivelmente, a mudança social pode eventualmente ser seguida por mudanças no sistema musical, mas eles deveriam ter demonstrado algo a mais

¹⁵³ Visto em 18/07/2021 <https://www.youtube.com/watch?v=cPscbFgVrCQ>, entrevista com Davi Tawandê Nambikwara, da comunidade Pirineus.

do que uma acumulação de sons novos.” (BLACKING, 1995, pág. 148).

No geral, se olharmos para a forma das *stanzas*, toda esta pequena análise corrobora para um sentimento sobre a música Nambiquara: é uma coleção de melodias de complexa simplicidade, com uma estrutura claramente articulada, envolvidas por sua cosmologia poética do feminino, na forma das Mulheres-Espírito do Pequi:

Moça do pequi, moça do urucum, deitada, escondida.
Moça do pequi, moça do açafão, deitada, escondida.
Moça do pequi, moça não madura, deitada, escondida.
Moça do pequi, a moça das contas pretas, deitada,
escondida.¹⁵⁴

(Lourenço Kithãulhu, 2008)

Hai Nai NT

15 variações de HAI NAI HAI (completo)

¹⁵⁴ Poema da mulher-espírito do Piqui, de Lourenço Kithãulhu, o Homem Algodão, recolhido por COSTA, Anna Maria Ribeiro .F. em 1982 pág.43. *In* Tese de Doutorado da Universidade Federal de Pernambuco, *Wanintesu, um construtor do mundo Nambiquara em Recife, 2008.*

**3.9 NOZANI-NÁ:
OS DOIS MUNDOS DE UMA OBRA INDÍGENA
E O DIREITO AUTORAL**

3.9.1 *Nozani-ná*: os dois mundos de uma obra indígena e o direito autoral



Figura 24 : Entrada da aldeia Paresi Haliti. Foto de Sônia Coqueiro

Em algum momento devemos ter ouvido, ou até mesmo praticado, uma das mais conhecidas cantigas indígenas no Brasil, do povo Paresi Haliti do Mato Grosso: *Nozani-ná*. Figurando no cenário da música erudita, popular e na educação musical, este canto foi reconhecido e ensinado, desde quando foi instaurado o ensino do Canto Orfeônico obrigatório nas escolas durante o período de Getúlio Vargas, a partir de 1936. Foi Heitor Villa-Lobos quem fez o primeiro arranjo, ou adaptação desta cantiga, e suas performances chegaram até os dias da indústria fonográfica na década de 1990 no panorama da música popular, a MPB. Depois disso, muitos cantores e compositores aproximaram-se desta cantiga, que chamou a atenção através da adaptação de Heitor Villa-Lobos. Nesse sentido, tratamos aqui de fazer um reconhecimento com foco na questão autoral, já que a origem, a tradução e contexto sociológico, artístico e antropológico desta música já foram analisados em profundidade por Pedro Paulo Salles, em sua pesquisa publicada em 2017¹.

Nozani-ná é um dos temas indígenas que compõem o CD *Txai*, de Milton Nascimento, lançado em 1990 pela gravadora CBS e do qual participei. Este álbum foi parte de uma campanha mundial para apoiar a Aliança dos Povos da Floresta, coordenada pela União das Nações Indígenas e o Conselho

¹ SALLES, Pedro Paulo. "Nozani-ná e as flautas secretas dos Homens-da Água: Cosmologia e tradução de um canto Paresi". In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton. *Villa-Lobos, um compêndio, Novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017b, p. 41-125.

Seringueiros. Fui convidada a colaborar na iniciativa pelo Instituto Socioambiental na pessoa de seu Coordenador, o antropólogo Carlos Alberto Ricardo, que concebeu e organizou este importante projeto.

Fizemos uma reunião deliberativa com Milton Nascimento em 1989, para combinar os detalhes da gravação, sugerindo algumas opções. Milton gostou da ideia de gravar Nozani-ná. Tivemos um só ensaio num estúdio no Rio de Janeiro e gravamos lá mesmo, utilizando como base o meu arranjo para voz e percussão. Já havia feito uma adaptação de Nozani-ná numa direção oposta à versão de Villa-Lobos, aquela que foi gravada por Cristina Maristany e Alceu Bocchino (cuja partitura vem a seguir gentilmente cedida pelo Museu Villa-Lobos) e por muitos outros. A minha proposta era gravar uma versão para violão e voz popular. Gravei a base com violão e a percussão de Caíto Marcondes, e depois com Milton no estúdio, colocamos as vozes em *overdub*.²

Por algum motivo, esta versão de Nozani-ná, na finalização da produção, não foi creditada como “Canto Tradicional do povo Paresi Haliti...” ao ser encaminhada à gravadora CBS pelo produtor, Márcio Ferreira, na lista de fonogramas. Ademais, era um CD dedicado aos Povos indígenas, sabia-se que se tratava de música Paresi, extremamente conhecida, e que portanto não era de minha autoria, nem do Milton; além disso, os direitos sobre obras de Villa-Lobos pertencem à Academia Brasileira de Música, que foi designada pelo próprio compositor como herdeira universal dos seus direitos autorais. Foi preciso, portanto, pedir a permissão para o uso, pois Nozani-ná é parte do acervo de Villa-Lobos remanescente da editora na França, mas com a ressalva.

O CD “Txai” foi idealizado para a campanha de proteção das florestanias, em apoio às instituições representativas dos Povos da Floresta para angariar fundos e apoio público. As etnias indígenas, como Paiter e Kayapó, também participaram e foram creditadas devidamente.

Na verdade, qualquer gravação de Nozani-ná (seja na minha versão, de Wilson das Neves, ou The Jazz Mandolin Project) já remeteria para Heitor Villa-Lobos e Edgar Roquette-Pinto, como constatei na opinião do crítico Richard S. Ginell, pois assim está creditada no livreto do CD:

“Txai” é descrito como um termo de respeito àqueles que são aliados da floresta - e este é o foco deste álbum conceitual, resultado final de uma viagem de averiguação por uma parte da bacia hidrográfica do Norte brasileiro. Utilizando forças que vão desde um simples diálogo entre o

² *Overdub* é uma técnica de gravação em que se superpõem gravações em canais diferentes.

barítono [sic] de Milton Nascimento e a percussão, até uma grande orquestra e coro (muitas vezes arranjados por Wagner Tiso), Nascimento compartilha seus pensamentos sobre os rios e a natureza nos alertando para que não permitamos que as forças do capitalismo destruam a floresta tropical da Amazônia (reforçada por uma passagem oral escrita e narrada pelo ator River Phoenix). As canções são separadas por interlúdios de música dos povos indígenas da região, e há um arranjo para voz/ percussão fascinante do "Nozani-ná" de Heitor Villa-Lobos. Mesmo tendo Nascimento uma honesta intenção - é preciso admitir que, apesar da concepção bem estruturada, o próprio material de Nascimento não é tão impactante quanto poderia ser. Mas a concepção do álbum e a voz extraordinária de Nascimento continuará a ser ouvida pelos fãs dedicados. <https://www.allmusic.com/album/txai-mw0000262614> (GINELL,R.Tradução minha).

Pedro Paulo Salles publicou em 2017 o resultado de seu trabalho de pesquisa sobre Nozani-ná, onde faz uma longa exegese desse canto e sua tradução procurando compreender seu lugar na dinâmica social e cosmológica do povo que o engendrou (2017, p. 53), já que, ele diz, parafraseando Anthony Seeger, “música é muito mais do que apenas os sons capturados em um fonógrafo (1987, p.xiv)”.

Mas qual seria o porquê desta música dos Paresi, tão difundida pelo mundo por suas qualidades de obra de arte indígena ser creditada a Heitor Villa-Lobos e a Edgar Roquette-Pinto, e não aos Paresi, pela CBS? É a forma excludente como a Propriedade Intelectual no mundo atribui a propriedade de povos tradicionais: o direito autoral pertence, fora do Brasil, ao pesquisador que “recolheu” Nozani-ná está atribuído a Heitor Villa-Lobos pela adaptação e a Edgar Roquette-Pinto a propriedade do fonograma, pela partitura impressa e editada no livro “Rondônia”, de 1917. E além disso, o direito autoral é normalmente individual. Hoje em dia, há um debate para reverter essa cláusula pétrea para que um povo possa usufruir de direitos coletivos de autor. Portanto, mesmo sem fins lucrativos, os direitos de Nozani-ná foram administrados pelo editor da obra, no caso, a editora Max Eschig, de Paris, e, após o espólio de Villa-Lobos, foram transmitidos para a Academia Brasileira de Música. Creio que é uma situação semelhante à tentativa de repatriação do “Manto Tupinambá” (*Kwá yapé turusú yuriri assojaba Tupinambá*, “a grande volta do manto Tupinambá”), com muito maior chance de diálogo, tanto no Museu Villa-Lobos como na Academia Brasileira de Música, em que seria a iniciativa justa, um diálogo com os Paresi Haliti para, junto aos créditos acima citados, nomear a parte que cada um fez: Nozani-ná, arranjo de Heitor Villa-Lobos sobre canto tradicional do Povo Paresi Haliti.

Manuscrito de Nozani-ná harmonizada por Zé Piá (pseudônimo). Villa-Lobos chamou-a "Canção báchica". Sua adaptação foi a partir do fonograma n.14.597 do Museu Nacional. Recolhido por E. Roquette-Pinto. (cedido gentilmente pelo Museu Villa-Lobos, em 16/11/2021 para fins de pesquisa).

Chants hesiliens (n.º 2)

Nozani - ná

Canção báchica dos índios Parecis da Serra do Norte (Mato Grosso)

d'après le phonogramme N.º 14.597 do Museu N. do Rio Janini
recolhido por E. Roquette Pinto.

Harmonizado por ZÉ - PIÁ

Nozani - ná - orêkua' (canção báchica)

E' hora de beber!
E' hora de comer!
Comamos o kozetozá'!
Bebamos o olouiti'!

Kozetozá' (preparado de milho)
olouiti' - (milk de milho)

(2)

Nozani-ná

Andante per H. von Litz

Musical notation for the first system, including a vocal line and piano accompaniment.

Molto animado 1/2 = 6
Trio animé

No-ga-mi ná o-ré ku-a, ku-

Musical notation for the second system, including a vocal line and piano accompaniment.

Sem pedal sempre

Musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including a vocal line and piano accompaniment.

(Apressando poco a poco in 2. vez)

Musical notation for the fifth system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including a vocal line and piano accompaniment.

Empty musical staves at the bottom of the page.

Handwritten musical score on aged paper, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in a system with a treble clef for the vocal line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and include: *- zé-to-gá to-gá - No... té ra, te... ra - Ke-naki-a, ki... a - Né- é ná, é-ná - U-a-lá-ló, lá--ló, gi-rá-haló, ha-ló*. The piano accompaniment consists of chords with figured bass notation (7, u, u) and a bass line with rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ritto*, and performance instructions like *ritto p* and *ritto*. There are several 'X' marks and a large 'M' scribble on the page. The page number '1219' is visible at the bottom center.

Manuscrito de Nozani-ná, conforme consta no livro *Rondônia*, de Roquette-Pinto (1917).

FONOGRAMA 14.597

(INDIOS PARECÍS)

No - za - ni ná ô - re - ku - á ku - á....
 ... ka - za ê - tē e - tē..... No - za - ni
 na - ô - re - ku - á ku - á..... No - za -
 ni no - te - ra - han ra - han O lo - ni -
 ti ni - ti..... No - te - ra - han Ko - zo - to -
 zá to - zá No - te - rá te - rá.....
 Ke - na - ki - á ki - á..... Ne - ê e -
 ná é - ná U - á - la - lô la - lô....
 ... gi - ra - ha - lô ha - lô.....

DE FIM

3.9.2 Heitor Villa-Lobos e a perspectiva sonora do índio interno

Em sua edição em partitura pela Max Eschig, o arranjo de Heitor Villa-Lobos para “Nozani-ná” foi dedicado à cantora e folclorista Elsie Houston e faz menção tanto a Roquette-Pinto (que o gravou em fonograma) quanto aos próprios Paresi Haliti, dizendo: “Canto dos índios Paricis da Serra do Norte (Mato Grosso)”. O arranjo de 1928, foi gravado pela primeira vez na interpretação da soprano Cristina Maristany e com Alceu Bocchino ao piano, em 1964.

Em 1912, quando participou da Expedição Rondon ao Mato Grosso, Roquette-Pinto trouxe dados etnográficos e antropológicos sobre os Paresi Haliti e os Nambikwara. Utilizou-se de um gravador pioneiro, o fonógrafo (com motor movido a corda tensionada por manivela), efetuando algumas das primeiras gravações de cantos e música instrumental de povos indígenas presentes no território brasileiro, entre eles, “Nozani-ná”. Pode ser considerada a primeira missão folclórica/antropológica realizada no Brasil. Em sua obra “Canções Típicas Brasileiras” (1919), para canto e orquestra, que é composta por treze canções, entre elas dois acalantos, *Ena Mokocê-Maká* (Dorme na rede); *Papai Curumiassu* (do Pará), e *Nozani-ná* (MARIZ, p.24, 2010). Ao chamá-la de “canção báquica”, Villa-Lobos refere-se ao deus greco-romano Baco, deus das festas regadas a vinho e protetor das vinhas. Pedro Paulo Salles discute essa concepção ocidental deste canto:

Embora “Nozani-ná” realmente faça referência a bebidas e à prática de se beber chicha, classificá-la como *canção báquica* ou como *drinking song* obscurece aspectos mais centrais, como a relação dessa classe de música com as flautas *Iyamaka* e as significações advindas de sua natureza espiritual (...) Também ignora sua classificação nativa, que opera por meio dos papéis míticos desempenhados por cada flauta na cosmovisão paresi (inclusive de gênero) (...) (SALLES, p. 78, 2017)

Entusiasmada com a versão de Villa-Lobos dessa musicalidade indígena, propus uma direção oposta, não-lírica. Antes de iniciar o arranjo, procurei compreender alguns elementos da letra a partir de um vocabulário que vem ao final do livro Rondônia (ROQUETTE-PINTO, p. 269 -274, 1935). O próprio Villa-Lobos, não sabemos por qual fonte, arriscou uma pequena tradução de uma das estrofes na capa de seu manuscrito (ver acima), mencionando “*kozetoza* (preparado de milho)” e a bebida inebriante “*oloniti* (vinho de milho)”. Parece dizer: “Vamos comer *kozetoza*, vamos beber *Oloniti*”. (sobre a tradução, ver SALLES, 2017b, p. 41-125)

Villa-Lobos utilizou em diversas obras o mesmo desenho musical do original *Nozani-ná*, para diferentes formações: voz e piano; Choros no. 3 (1925) para coro masculino e conjunto de sopros; e utilizou também no Choros no. 7 (1924) para camerata. (SALLES, Paulo de Tarso, 2017a; SALLES, Pedro Paulo, 2017b). As “tópicas” de Villa-Lobos vêm como uma decisão formal que permeia sua obra, quando enseja representar musicalmente certas imagens sonoras do índio. Em seu tempo, esta era a imagem estereotipada de um positivismo latente, que julgava “primitiva” a arte musical do indígena. Porém, vemos que:

Enquanto trabalhos de análise musical têm obtido resultados interessantes ao se dedicarem a problematizar a suposta falta de método de Villa-Lobos, nenhum trabalho se debruçou, até então, na problematização da relação de Villa-Lobos com o material indígena que afirma utilizar em sua obra. Embora possamos deduzir que qualquer pesquisa um pouco mais profunda levasse à asserção óbvia de que Villa-Lobos travou contato com literatura musico-etnográfica que estava disponível à sua época (PEPPERCORN, 2000; GUÉRIOS, 2009; NÓBREGA, 1974; LAGO, 2003), não havia análises comparativas entre as fontes das melodias indígenas e as suas aplicações na obra de Villa-Lobos -o que poderia revelar traços importantes do comportamento composicional do músico - e tampouco, num segundo estágio, a procura de elementos musicais recorrentes nessa representação do índio em obras de diversas fases, que poderiam vir a compor um *léxico* dos procedimentos composicionais utilizados por Villa-Lobos para construir esse 'estilo indígena', conforme o chamo, responsável por facilitar ao compositor a conquista do *status* internacional vitalício que recebeu. (MOREIRA, Gabriel Ferrão, 2013, pág.20).

Mas destacou-se Villa-Lobos nesta busca motívica indígena enquanto compositores contemporâneos seus, como Igor Stravinsky e Bela Bartók, procuravam captar a percepção de um sentimento de vida pulsante, abraçando o folclore e suas melodias. Mas a força de Villa-Lobos, assim como de Stravinsky e Bartók, está na atitude emocional, característica de seu temperamento e de um nacionalismo comum a diversos compositores em seu tempo. A sua ideia de utilizar constantemente o “ostinato” vem para agregar a força telúrica, pulsante, que está na base de culturas indígenas como a dos Paresi Haliti, com seu modo de pensar e fazer música, sua epistemologia musical.

A ideia pacifista, ao abraçar as diferenças, era positiva para o público europeu e também validava Villa-Lobos como “o Índio de Casaca”, digo, politicamente. A *indianidade* presente na obra de Villa-Lobos e seu apelo à diversidade cultural presente no Brasil, esquivando-se do exotismo, somava-se a uma atitude de proteção à música indígena. Villa-Lobos não só se colocou, através da música, ao lado das culturas indígenas, como também valorizou e preservou suas musicalidades. Ele se inspirou com força emocional no drama do homem Amazônico, para compor sua obra “Erosão” (1930); seus habitantes, os índios e sua história, seus fenômenos naturais que mostram a pequenez do ser humano diante da natureza.

Segundo Pedro Paulo Salles (2017b), *Nozani-ná* é um canto que pertence à flauta sagrada *Walalo (Ualalú)*, que abre o leque de cantos da efeméride da menina-moça, mas que só pode ser cantado, tocado e dançado por homens, inclusive por estarem tocando flautas secretas, que não podem ser vistas pelas mulheres (as quais, por outro lado, devem ouvir esses cantos, enquanto se escondem na maloca do festeiro). As repetições do arranjo remetem ao minimalismo, as mudanças de caráter são mínimas. Na adaptação de *Nozani-ná*, a peça é composta:

(...) com extrema economia de meios: o piano alterna entre dois acordes (C maior com 9ª adicionada e F maior com 9ª adicionada), com dois ciclos ligeiramente diferentes de quatro compassos cada; a voz canta em pequena extensão (E4 a C5), reproduzindo exatamente o padrão melódico repetitivo da melodia indígena (...) Considerando toda a peça, percebe-se que ocorre apenas a utilização das “teclas brancas” diatônicas; a música expressa a sensação de transe coletivo, como uma espécie de dança ritual. (SALLES, Paulo de Tarso, 2017a)

3.9.3 Abordagens diversificadas de *Nozani-ná*.

Depois de Villa-Lobos, *Nozani-ná* foi adaptada por outros compositores que podem ser ouvidos a seguir, com os seus arranjos seguindo sua própria concepção. Não tendo uma linha em comum, a não ser a versão Paresi “original” da obra (segundo a transcrição em partitura feita por Astolpho Tavares), as adaptações variam grandemente: Villa-Lobos preferiu o “ostinato” para representar a indianidade, em sua adaptação para piano e voz. O Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, adaptou para coro este mesmo arranjo em 1964; a cantiga foi rearranjada pelo baterista Wilson das Neves para orquestra e coro.

A adaptação de Nozani-ná que fizemos, para violão e duas vozes, veio com uma ideia coincidente ao ostinato de Villa-Lobos; mas, diferente deste, que é em compasso quaternário, o meu ostinato é em compasso ternário. Milton Nascimento, completou o arranjo com sua voz cosmológica, longeva, cantando na língua Paresi. E fomos preenchendo o espaço ternário com um improviso livre o tempo todo.

Na sequência dos arquivos para audição, apresento diversas adaptações de *Nozani-ná*:

1. **Nozani-ná Paresi Adaptação de Heitor Villa-Lobos.**
Intérpretes: Alceu Bocchino e Cristina Maristany, Fonograma de 1964.

Nozani na 1 NT

2. **Nozani-ná, Autor: Haliti Arr. Heitor Villa-Lobos. Intérprete: MadrigalRenascentista. Regência: Isaac Karabtchevsky Fonograma de 1965.**

Nozani na 2 NT

3. **Nozani-ná, Arranjo de Wilson das Neves, para orquestra e coro Nozani-ná, Autor: Haliti**

Nozani na 3 NT

4. **Nozani-ná. Adaptação Marlui Miranda Arranjo de Milton Nascimento e Marlui Miranda. CD Txai. Fonograma de 1994.**

Nozani na 4 NT

5. **Nozani-ná, Grupo Beijo, 2018**

Nozani na 5 NT

Entendemos que a musicalidade indígena possa ter sofrido adaptações desde seu início” (VILELA, 2013, pag.61) e Nozani-ná foi, desde Villa-Lobos, possivelmente, uma das que teve mais adaptações e gravações para coro, duo piano/voz, e emprestou sua singularidade, seja no caminho erudito, no popular, na MPB, ou na MIB. Embora constasse na partitura, de fato faltou o crédito à tradição Paresi no álbum Txai. E, para o grande público, que aprecia esta capacidade visionária de Heitor Villa-Lobos de acomodar a grande diversidade dos sons do Brasil em suas obras, espera-se que possa transparecer, acima dos pentagramas, a indicação de um Novo Tradicional, que o espírito das Flautas sagradas e os tocadores das *Uálalô* sejam descritos em harmonia com este que foi chamado pelo mundo: “*índio de casaca*”.

3.10 Cantigas Paiter xamânicas e evangélicas

Gatikat merewa (1978)

Pexo ey Merewa (1978)

Catecismo em Nheengatu (1955)

Palob Merewa (2020)

Gatikat Merewá

3.10.1 Gatikat Merewá**Gatikat – A lua**

Por Perpera (1978)

*Inamaie, pereie, katete, oia
merehoi, kaxiter, iakbawa soman
katitor, katitor tora, tora...*

*inamaie, pereie, katete, oia etiga
xamapoi kakai
mereia wagote akoibawa homã
akaibawa*

*katitor katitor, katitor, oiã...
inamaie, pereie, katete, oia
xamapoi, kakai*

o merei haranã, ganiei

o meré haranã

ganiei emiromã agoi

Gatikat é a lua – uma palavra usada só pelos homens. É o irmão da história do incesto.

“Cheguei, com muita força e poder

Sou eu quem manda o

trovão Estourar com

estrondo no céu
Quando eu canto, o trovão
estoura

Depois chega à lua,
aparecendo

no céu

Cheguei, com poder para curar

Bonito, com a testa larga

Quando apareço, tudo melhora,
vem a luz,

os doentes se curam

Apareceu a lua nos céus

Cheguei, com poder e

força,

o rosto largo e bonito

Levantei-o outra vez.

Eu é que fiz o céu levantar-se
o céu ia aterrisar, descer, desabar.

3.10.2 Pexo ey. Este canto Tradicional do espírito *Pexo* é de Ĝasalab Suruí, no estilo ancestral das cantigas de *Pexo ey*, do pensamento religioso cosmológico dos Paiter.

“*Mater eya ogar*

Pexo ey Merewá

Faz tempo você procurou

Mater eya ogar

Faz tempo você procurou

Mater eya pexoey peremakit gar ogay e ewe íway ya

Faz tempo você procurou o manipulador do espírito.

Gapamnih agahp eka pexo ey peremakit ĝar eii eii ewa, i eiii wah agar i

Na noite você vai procurar no amanhecer o manipulador dos espíritos de vocês

Mater eya ogar

Faz tempo me procurou

Kã goy boh yatih peremakit de gapam nih

Cadê o macaco gigante da noite, o manipulador da escuridão

Ka goy e ewe íway yã

Cadê o que fez isso, o mandante, com respeito a mim

Mater eya pawah kãy ka gapam nih agahp eka moya kar eiiii...

Faz tempo nosso lugar velho na escuridão, no amanhecer da ancestral manhã procurou

Eya eiiii eiii ewa, i eiiii wah agar i...”

Anine Paiter diz que

O povo Suruí abandonou sua dança, a cerimônia do pajé, o *mapimaí*, hoje acham que tudo é pecado. Eu pedi para um velho contar histórias para o livro e ele disse: “Eu tenho limite para contar histórias, eu acho que não é certo contar histórias porque eu sou religioso, sou crente.” Eu pensei:” Será que ele está entendendo mesmo o que é ser crente?” Isso estraga a cultura, se não fosse a religião, hoje teríamos pajés.(ANINE, Pág.172, 2016).

3.10.3 Conversão.

É difícil aceitar que os Paiter e os outros povos indígenas convertidos ao Cristianismo neopentecostal se convenceram que o mundo foi criado por um único ser. Sempre tiveram acesso a espíritos de centenas, milhares de pássaros e de outros animais, até pedras, águas, peixes; as forças da natureza, enfim, ser capazes de dialogar com seres que conheciam bem, e viviam na natureza, nas águas, na terra, em todas as formas materiais da existência materiais ou imateriais. Como poderiam renunciar a tamanha liberdade que é entrar e sair do mundo sobrenatural? E ter um mensageiro qualificado, o pajé, ou wãwã, que traz resultados palpáveis do lado de lá, como a música dos seres que lá habitam, associada a algo prazeroso que é a *makaloba*,¹⁶¹ as danças e o poder supremo que é desempenhar a nobre função de cura? Com tão poucos pastores, como é possível uma conversão rizomática da grande parte das populações indígenas? talvez a conversão tenha oferecido em troca uma possibilidade de se obter - ainda em vida - um retorno financeiro, mudar de *status*; almas fragilizadas, ao preço de escalar algum degrau da fortuna. E essa seria a diferença, obter um ideal de padrão de vida mais próximo ao capitalismo vigente, um escudo, um atalho para converter o crente em contribuinte e a religião em consumo? Pois crer em alguém invisível, trocar por alguém que não se conhece, não dorme na rede próxima, não sai para caçar, não pesca, não é casado com ninguém e nasceu de uma mulher virgem, é desconsiderar a inteligência, a objetividade da vida, pois para ser crente é preciso crer no que não se vê, e doar tudo, até o que não se possui, para se qualificar como “alma justa”.

A conversão dos Paiter foi empreendida por missionários do SIL – Summer Institute of Linguistics - e depois, da MNTB, Novas Tribos, segundo informação.¹⁶²(SURUÍ, pag. 172: 2016) Eu cheguei a conhecê-los em 1979. O casal já estava com os Paiter desde antes de 1966,¹⁶³ e acompanhou o contato por Francisco e Apoená Meireles, fotografando o acontecimento. Creio que há, hoje em dia, pouquíssimos Paiter ainda resistentes à conversão neopentecostal.

¹⁶¹ bebida de milho fermentado, como uma cerveja.

¹⁶² GAAMI, Anine Suruí; GAKAMAN Suruí. Org. PAPPIANI, Angela LACERDA, Inimá. Histórias do Começo e do fim do mundo. Ikorê, São Paulo, 2016.

¹⁶³ Para conhecer sobre a atuação do SIL no Brasil, ver MAGALHÃES, 1981, p. 753-772. Ver também artigos de OLIVEIRA, 1981; SEEGER, 1981; e LEITE, 1981.

GOMES, (2011)¹⁶⁴ entende conversão como “mudança” e “transformação” tanto no nível das ideias, como no nível das práticas. O termo conversão caracteriza tanto a mudança de uma religião para outra distinta, como também uma mudança de visão, de identidade. Ainda diferencia a “conversão” da “adesão”, a primeira é uma mudança no sistema de valores do sujeito, enquanto a última refere-se a qualquer forma de participação em movimento religioso, sem que haja uma mudança em seu estilo de vida. (*IDEM* acima)

Me parece ser uma questão bastante complexa que povo indígena estivesse sendo iludido pela ¹⁶⁵MNTB, Missão New Tribes do Brasil, tratava-se de perpetuar uma relação de dependência por ausência de recursos do poder público direcionado aos indígenas. Desmoralizar os pajés sempre foi uma estratégia para cristianizar as populações vulneráveis e extremamente debilitadas, e, de acordo com Gasalab:

Foi quando a doença apareceu, acabando com os Paiter. Parecia ser um sonho. Enquanto isso, meu irmão mais velho estava com os *yara ey* da FUNAI. Quando ele chegou e viu aquela cena, no mesmo instante retornou buscando Apoena. Então o Apoena veio até nós, lá na aldeia onde o avião pousava, e viu que estávamos doentes. Dali ele foi até a outra aldeia e viu que muitos estavam morrendo, parecia um sonho, não podíamos acreditar! Parecia que estavam envenenados. Apoena comunicou-se através do rádio que ele carregava, foi quando o avião pousou na roça de batata que tínhamos. O avião veio trazendo mais pessoas, médicos, enfermeiros, remédios. Mas muitos já haviam morrido. Sei que

¹⁶⁴ GOMES, A. M. A (2011). Um estudo sobre a conversão religiosa no protestantismo histórico e na psicologia social da religião. Ciências da Religião – História e Sociedade, p. 148-174. *Apud* CÂNDIDO, Juliana Barbosa, Trabalho de Graduação em Psicologia na Universidade Federal de Campina Grande, PB, 2017.

¹⁶⁵ Os primeiros missionários vieram para o Brasil enviados pela New Tribes Mission (MNTB) na década de 40 e deram início a conversão religiosa entre indígenas. Os povos Baniwa, Kuripaki, Nheengatu, Karajá, Xerentes Macurap, Nambiquara, Xavante e Páca Novos foram os primeiros a serem assistidos. Em 15 de Agosto de 1953, reunido um grupo de 78 missionários, oficializou-se no município de Goiânia a Missão Novas Tribos no Brasil. Posteriormente o nome foi modificado para Missão Novas Tribos do Brasil. Em mais de 50 anos de existência Deus tem usado a Missão Novas Tribos para organizar 102 igrejas indígenas com cerca de 5.344 crentes professos. Atualmente a Missão está atuando com 493 missionários em 43 tribos no Brasil e em 3 países da África: Guiné Conacri, Senegal e Costa do Marfim.

conseguimos sobreviver por isso, porque faziam medicação com injeção naquelas pessoas que pareciam estar vivas...Os *yara ey* não podiam fazer mais nada. Nós conseguimos sobreviver.¹⁶⁶ (PAITER Ĝasadap, Suruí Pag. 97, 2016)

A prática medicinal do xamã tem sido substituída pelo pastor na função de guia espiritual e enfermeiro. A Bíblia representa, como história escrita, a salvação, a chance de escapar ao fogo do inferno que *Xatanasi* vem ameaçando, para cumprir com a expectativa da evangelização, principal argumento para a conversão. Segundo AMTB - Associação Missionária Transcultural Brasileira, a missão evangélica¹⁶⁷ vem em sua defesa

“Contribuir para que, em processos já em andamento de integração com a sociedade não indígena, colaborar com os mecanismos de valorização étnica, cultural e linguística, a fim de que o grupo não seja diluído perante a sociedade maior.

Mas, segundo MINDLIN,

“A presença das religiões Batista e Assembleia de Deus nas aldeias tem contribuído para uma profunda transformação na cultura, um exemplo disto é o desaparecimento dos pajés. Segundo os narradores, inúmeros pajés deixaram de atuar devido à proibição da Igreja.

Isto fica claro nas palavras de Almir Narayamoga Suruí:

"Temos muitos pajés que não atuam por causa das religiões. Os espíritos dos animais falam com os pajés e, devido às religiões, os Pajés disseram para os espíritos que não queriam mais ser Pajés, pois os espíritos tinham ciúme do deus das religiões".¹⁶⁸

¹⁶⁶ PAITER, SURUÍ, Ĝasalab et Al. Org. PAPPANI, Ângela e LACERDA, Inimá. *Histórias do começo e do fim do mundo, o contato do povo Paiter Suruí*. Ikorê, São Paulo, 2016.

¹⁶⁷ AMTB -

(http://www.amtb.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=137:acoesevangelicaspovosindigenas&catid=57:ministerio-indigenas ; DAI/AMTB

(http://www.indigena.org.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=12:evangelhoeacultura&catid=2:publicacoes).

¹⁶⁸ MINDLIN, Betty, <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/surui-paiter>

Existe uma disparidade entre o que o pensamento Evangélico divulga como princípio e o que isto resulta na realidade: imposição. A começar pelo ambiente sonoro que ecoava na aldeia da Linha 14. Duas grandes caixas projetam som na porta da frente da Igreja, obrigatório para toda comunidade ouvir. Quem não quiser participar, quem não aceita, vai forçosamente, escutar. Vemos crianças correndo pela aldeia vestindo camisetas brancas com ilustrações de ovelhas e a inscrição “nós somos as ovelhinhas de Deus”, (Linha 14, fevereiro, 2011) . Isso traz uma polarização na comunidade. É triste ver famílias divididas procurando outro local para viver de acordo com sua tradição por intolerância da maioria convertida. Espera-se que logo haverá uma Transformação mais ampla, tornando-se todos os pastores das 24 aldeias Paiter da Missão de Fé, pastores indígenas. No projeto de bases instaladas na TI Sete de Setembro dos Paiter Suruí, estão a União das Igrejas Evangélicas do Brasil, a UNIED, cuja confissão é a Missão Fé, com base na UNIEDAS – Miranda MT; da Igreja Suruí, (aqui um perfeito exemplo de apropriação e ocupação não só do prédio, uma casinha de madeira mas também a reinvenção do ritual, dos cantos e discurso pelos indígenas pastores da obra da fé; agora agentes de conversão, que foram orientados pelo SIL, sendo a Igreja que concentra a maioria de detentores do saber Tradicional, há vários antigos wãwã, que são também pastores em formação pela Igreja de Confissão Luterana no Brasil, orientada pelo SIL (Summer Institute of Linguistics) que é a Igreja controlada pelos Paiter, com sede na aldeia. Há, portanto, duas frentes de Igrejas Evangélicas inseridas dentro da aldeia Linha 14, ou *Ĝapgir*: a Igreja Suruí, Protestante, com vários pastores indígenas; e a “Ovelhinhas de Deus”, da Assembleia de Deus, neopentecostal.

No tocante às Transformações que ocorrem na performance e na elaboração musical, há três fatores a considerar, segundo o ponto de vista antropológico e musicológico, os exemplos musicais contam que existe um movimento de negação e atribuição de “cultura” aos índios:

1. a negação da diferença cultural justifica a intervenção da agência, para promover a revelação da palavra de Deus, que garante aos índios uma igualdade básica;

2. à destruição segue-se a devolução de uma cultura recomposta¹⁶⁹, processo no qual a escrita tem um papel determinante como veículo da revelação: com o evangelho traduzido em suas línguas, os índios tornar-se-iam “crentes com especificidade” (GALLOIS, pág.80,1999).

Nos exemplos musicais citados, transparece que, o impacto da mensagem cristã de igualdade entre todos “filhos de Deus” atinge estes povos não no âmbito religioso, mas na sua capacidade de tomar posições independentes, na cultura, nas escolhas musicais, o que seria a Transformação almejada e o resultado esperado de um impacto programado pelos evangélicos fundamentalistas nas cosmologias e nos sistemas musicais relativos à medicina e espiritualidade: anular paulatinamente toda cultura (aqui no nosso caso, as musicalidades Paiter).

Mas, lembrando que Sahlins disse que os povos indígenas “são de fato seres históricos, algo mais que as vítimas e testemunhas silenciosas de sua própria submissão (1982, pág.53)” e que “os efeitos específicos das forças materiais globais dependem dos diversos modos como são mediados em esquemas culturais locais.”¹⁷⁰ Esta afirmação esclarece sobre a dimensão do problema evangélico e que, de todo modo, direciona os Paiter a participar de conversões, batismos, donativos, cultos, que são os braços das forças globais, reconduzindo os crentes para diversos destinos, flexibilizando, como uma apropriação pelos indígenas do corolário de fé “do outro”, e desta vez possuindo uma “chave histórica”, a cultura ancestral, que abre a passagem e libera todos para o retorno à montanha sagrada do xamanismo.

3.10.4 Ritual Yatir e Dualidade religiosa.

Durante a visita do grupo de atores e equipe da Companhia Balagan de Teatro, para realizar um projeto intercultural, organizado pela profa. Maria Thaís Lima Santos, da ECA, com a minha participação, presenciei ¹⁷¹ o pastor da Igreja Suruí conduzir um *Yatir*, festa tradicional Paiter em que os participantes ingerem ritualmente uma enorme

¹⁶⁹ Grifo meu.

¹⁷⁰ SAHLINS, Marshall. *Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do “Sistema Mundial”*. Universidade de Chicago, 47:105, 1988.

¹⁷¹ Apresentei aos Paiter o grupo Companhia de Teatro Balagan, que se deslocaram até Cacoal, presentes estavam Maria Thaís Lima Santos, atores e cenógrafo para um amplo trabalho Este Projeto financiado pela Pró-Reitoria da USP, orientado por Maria Thaís intitulado “Perspectivas intercambiáveis”, que envolvia a criação de espetáculo de teatro e apresentações teatralizadas dos textos da história ancestral dos Paiter. Foi apresentado em Cacoal e em São Paulo, em 2013.

quantidade de *makaloba* de uma só vez, com a finalidade de regurgitar ritualmente ¹⁷², fato que ocorre em toda lateral da maloca que é considerada uma “casa da cultura”, construída para oficinas, como local de descanso ou trabalho artesanal facilitado para crentes ou não-crentes. É relevante o fato de ter havido o comparecimento de toda comunidade a este ritual tão importante, mas poucos dissidentes mais radicais desta Igreja não participaram. O líder da Igreja Suruí, a mais antiga e mis flexível, sediada na antiga casa do missionário do SIL, antes de ingerir a *makaloba*. o que é expressamente proibido pelo neopentecostalismo, e muito mais conduzir um ritual tradicional demonizado, o *Yatir*, proibido como tudo mais, parece que coloca “entre aspas”, momentaneamente, o proselitismo. Mas, tão logo o líder laico de todas as crenças na aldeia Ĝapgir, permite dar início à cerimônia, para liberar-se e liberar os outros parentes da proibição à *makaloba*: recebendo sua bebida, ele, como chefe espiritual, dá início ao ritual, falando bem alto e bom som para que todos ouçam e desta forma, opositores como Ĝasalab, que não é evangélico, lhe entrega a bebida. Gakaman fala para que escutem com clareza: **Areruia, irmãos!** Ele afirma, e em seguida, sorve de uma vez, conforme a Tradição, sua cuia inteira de *makaloba* e o *Yatir* inicia. Todos os participantes deixam de lado na mesma hora a crença, por um dia; podem beber à vontade, praticar o regurgitar tradicional e se purificar do esquecimento, “sacrilégio” no lado oposto da vida de crente. E, ato contínuo, todos nós bebemos e seguimos regurgitando tudo juntos, o que lhes provoca um ímpeto de esvaziar profundamente não só o estômago, mas apaziguar a própria alma, cumprindo o propósito do ritual na integralidade. E há muita bebida para todos, que a ingerem até acabar tudo, em largos goles toda bebida da grande cuia. Ninguém passa mal, pois todos fizeram o jejum tradicional pela manhã, antes de começar o *Yatir*.

Como existe um jogo de forças contrárias, é evidente que “os povos indígenas tentam organizar o que os aflige nos termos da própria cultura”. “ Há algumas formas espetaculares de mudança cultural convertidas em modos de resistência política em nome de uma persistência cultural.”(SAHLINS, pág. 56,1988)¹⁷³ e parece que os Paiter conseguiram uma chave para a conciliação entre opostos, para continuar sendo o que sempre foram.

¹⁷² A bebida só pode ser ingerida se houver um jejum da noite anterior até antes do ritual, assim, se consegue uma limpeza interna, em todos os sentidos, sem passar mal.

¹⁷³ SAHLINS, Marshall. *Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do “Sistema Mundial”* págs.47-106, São Paulo, 1988..

3.10.5 Hino Evangélico em Tupi Mondé: Pálob Merewabe

Pálob Perewabe

A tradução, parece, diz que Pálob, o demiurgo, vai retirar as pessoas da escuridão. Na medida em que se consolidou a conversão entre os Paiter, e provavelmente a expansão da conversão Evangélica em Rondônia, que chega a ser quase 50%,¹⁷⁴ os hinos missionários passam a ocupar o lugar das culturas Tradicionais e a ser chamada de música “autêntica” Paiter. Em todo caso, os Paiter prezam muito por suas musicalidades antigas, mas esta cantiga de culto, *Pálob Perewabe*, ou, Cantiga de Pálob, vem sendo assim anunciada no site da Instituição Kanindé, que de forma equivocada, apresenta esta cantiga evangélica como se fosse uma cantiga original Paiter. Deve ser a normalidade destes tempos em que tudo parece estar deslocado e nesse sentido reconhecemos

Mais do que uma física planetária, esta é uma história do capitalismo mundial, o que, além do mais, testemunhará de dupla maneira a autenticidade de outras formas de existência. Em primeiro lugar, pelo fato de que a presente ordem global foi decisivamente moldada pelos chamados povos periféricos e pelos diversos modos como articularam culturalmente o que lhes estava acontecendo. Em segundo lugar, porque a diversidade, apesar das terríveis perdas, que vem sofrendo, não está morta, mas persiste na esteira da dominação ocidental”.(SAHLINS, Pag.56, 1988)

Confirmando a tese acima, mesmo tendo sido os mais velhos iniciados como pastores da Igreja Suruí, continuam a contar a história dos antigos, que é ensinada até hoje aos mais jovens. Quando há uma oficina com vistas à publicação; para o aprendizado e registro da língua Tupi-Mondé, percebe-se que os velhos autores contadores Oyom Aar, Ĝasalab, Uralik, Gakarãrã e Yap Lame ficam à vontade; os tradutores Pagater, Patagãh, e os jovens transcritores Uraan, Apoena, Gamalonô, Magarawãr, Magarachep, Pamasoder, Panemaxirom, Payamah, Sodigom, Uragotak, e Weymilah fazem um trabalho sério para a preservação da língua e da cultura Paiter que resultou na publicação de Ĝapgir ey Xagah: Amõ Ĝapgir ey íway Amõ Anar Segah ayap mi Materet ey mame e Ikor Nih – Histórias do Clã Ĝapgir ey e o Mito do Gavião Real

¹⁷⁴ Dados do censo de 2010, IBGE. Mas em relação à população indígena, é quase 100%.

editado pela UNB, LALI, o Laboratório de línguas Indígenas da Universidade de Brasília, com o apoio da profa.Dra. Ana Suely Arruda Câmara Cabral. Creio que eventualmente se cansam de algo que é distante da própria origem e retornam às histórias antigas. Abrem o cadeado evangélico e passam alegremente para a narrativa, os cantos e danças e rituais do *Metare*, a fascinante história de *Amõ*, contadas e cantadas com sua língua original que é tonal. Há grandes narradores que conhecem as histórias de ancestrais que todos esperam ouvir dos membros mais velhos do Clã *Gapgir*; da origem do fogo; *Amõ anar segah*, a história do contato com os brancos; *Ikor nih*, o Gavião real e histórias dos Bichos de Pálob (MINDLIN, 2007) 175. Em respeito aos seus antepassados, transmitem toda sua história da origem na oralidade. Ĝakaman Gapgir, é um dos Paiter Suruí mais velhos vivos que detêm os etnoconhecimentos de origem, que são até hoje, a chave para esta tarefa essencial de manter a identidade Paiter viva e dinâmica: ensinar a história dos antigos dos clãs *Kaban*, *Gapgir*, *Gamep* e *Makor*, para que, mesmo em tempos tão difíceis, continuem a fortalecer a cultura e ensiná-la, enquanto resistem os mais velhos, enciclopédias vivas dos saberes Paiter¹⁷⁶.

PALOB MEREWABE

1

Fonte: Igreja Suruí Ovelhinhas de Deus
Transcrição Tupi Mondé: Marlui Miranda
Transcrição e notação eletrônica: Maru Ohtani

A-pugey-a mu g a-pug Pa-lob ma-gã a -ti gab A-pugey-a mu a g-pug Pa-lob ma-gã a -ti gab A-pu-gey-a mug-a pug
Pe-y a-gã ti -o -ya Oi e ka bi -i po-re Pe-y a-gã ti -o -ya Oi e ka bi -i po-re Pe-y a-gã ti -o -ya

Pa lob ma-gã a -ti gãb Pa - koe m'i e koy Pá - koe m'i e
Oi e ka -bi -i po -re

koy Pa - koe m'i e koy Pa - koe m'i e koy e - na

U-mahu-eymagãma Palobmagã a-pugey ka U-mahu-eymagãma Pamalob gã pugey a - ka u-mahu-eymagãma

Pa lob ma-gã a-pug-ey ka Pá ko m'i e koy Pa ko m'i e
koy Pa ko m'i e koy Pa - ko m'i e koy e - na

Do começo ao Fin

¹⁷⁵ PUCCI, Magda e MINDLIN, Betty. A Arte Oral Paiter Suruí de Rondônia. Mestrado em Ciências Sociais, PUC-SP 2009.

¹⁷⁶ PAGATER, Joaton Suruí. Histórias do Clã Gapgir ey e o Mito do Gavião Real. UNB, LALI -Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília. 2011.

3.11 Temas do Seringueiro em Rondônia

O Dois de Junho

Samba do Seringueiro

Noite estrelada

Morena Bonita

NHARAMAÃ, TERMO PAITER PARA A POSSE DA TERRA.

A pesquisa de Marcos Santilli intitulada Nharamaã, a posse da terra, consiste em acompanhar e documentar pela fotografia os atores principais de um processo de colonização e transformação em Rondônia, e na Amazônia especificamente, história que ele tem acompanhado por quase meio século, seguindo os passos dos mesmos seringueiros e seringalistas; ex-ferroviários; garimpeiros manuais e escafandristas; indígenas e parceiros que conheceu em 1978, com a intenção de levar a informação do público sobre a realidade brasileira. Provavelmente este seja o mais extenso trabalho de um dos primeiros fotojornalistas a especializar-se na temática Ambiental e da Amazônia, a ponto de deixar o fotojornalismo para se dedicar à fotografia documental, mas sem prejuízo de seu trabalho autoral que imprime um forte caráter psicológico à sua arte fotográfica. Santilli construiu ao longo dos anos um grande acervo fotográfico sobre a colonização de Rondônia de documentos daquele período.



Figura 25 : Manoel Alves Gonçalves, fotografias de Marcos Santilli tiradas em 1977, 1978, 1981,2000, acompanhando mudanças em sua vida.

O Dois de Junho.

Cantiga tradicional dos seringueiros do início do século XX. Cantou Sebastião Claudino. Seringal 70. Nesse período, ele ainda era seringueiro, depois, junto ao seringueiro Manoel Alves Gonçalves, tornaram-se mais tarde, garimpeiros. Esta cantiga relata a história das guerras entre os seringalistas e as populações indígenas, especialmente os Pakaa Nova, do Guaporé e Madeira desde o início do século XX e descreve o cotidiano naquele período. Pesquisa realizada em 1978. Acompanhamos os seringueiros nas suas estradas, no corte e na recolha do látex, e na defumação.

O Dois de Junho T

O Dois de Junho

Canta: Sebastião Claudino

O Dois de Junho é uma colocação

Que todos os anos produz borrachinha pro patrão.

E ainda anda uma turma sem direção, robando os seringueiro de machado e de facão.

Daí saíram, para a outra do limão

Sempre alegre e bem contente, de machado e de facão.

E ainda acha que isso não custa dinheiro

inda foram jogar flecha na mulher do seringueiro.

A D. Adélia que estava no porto lavando, junto com os seus filhinhos prestando bem atenção.

Quando avistou, a flecha vinha do ar, ela subiu o barranco, não podia nem andar. Seu

Jovelino que estava defumando, no terreiro foi entrando, foi logo lhe perguntando. Ela

de medo, mal batia o coração, e ficou tão descorada que nem flor de algodão. Este

ano a mais no Pakaa Nova foi um ano de aflição.

Os índio da maloca, do igarapé Taboca, saiu nas colocação.

Samba do Seringueiro

Samba do Seringueiro

de Leandro de Oliveira, seringueiro. Canta D. Isabel Oliveira.

Se a noite for estrelada e os astros cor de anil
 Somos gente da floresta, do auriverde do Brasil.
 Marrecão barranco alto por aqui baixo alagado.
 Encontra terreno baixo é na ilha do veado.
 Fortim é porto de pedra onde se avista beleza.
 Muitas árvores de futuro formam a fonte da riqueza.
 Naquele porto delírio habita duas natureza.
 Acima um bocadinho é a famosa Fortaleza.
 Cururu é um afluente feito de certa maneira
 Lá no largo da saudade é o palácio da bananeira.
 Acima de Bananeira pequena colocação
 Como não sabemos nome, é residência do João.
 Boa vista foi pascana, hoje é colocação
 Acima com hora e meia é a residência do Elesbão.
 Deus quando formou o mundo trabalhou apenas seis dias
 Quem faz semana de 7 é o Presidente da Cutia.
 Barreiro está se abrindo, fica para ano vindouro
 Chegando na independência é o palácio do Senador.
 A baía é muito baixa dentro do rio S.Miguel
 Residência do Vicente tem o nome de Vai-quem-quer.
 Este samba foi tirado por um jovem brasileiro
 Que gritou por cançonete o samba é do seringueiro.

Morena Bonita

Morena Bonita

Canta D. Isabel Oliveira

Morena bonita levo contente o seu olhar
 Que muita gente nesse mundo quer namorar

Vou lhe contar como passa a vida desse homem

Morto de fome, trabalhando no seringal.

É de madrugada, é de manhã cedo, ninguém tem medo

Os passarinhos, pelos seus ninhos, começam a cantar

Eu me levanto e chamo pelos companheiros

Não tem café, não tem café, vamos tomar chá

O meu horário de chegar do mato é cinco e meia

Os companheiros já estão cansados de me esperar

Aqueço o leite, aqueço o leite, vou defumar

Até dar dez horas, onze horas, e eu vou me deitar.

3.11.1 Seringueiros: Rondônia, 1981.

Cortando a seringueira

Fazenda Arara, boca do Ouro Fino.

Miranda Cunha, Seringalista. 09/09/1981.

Ontem, viajando para o PI Ricardo Franco, vimos muitos botos cor de rosa¹⁷⁷, golfinhos fluviais, nadando ao redor da Catraya. Os botos são semelhantes aos golfinhos, muito inteligentes e comunicativos. O piloto desligou o motor e ficamos ali, fundeados, Marcos tirou muitas fotos e eu gravei os sons dos peixes, e todo bando de Martins Pescadores e Biguás, que circulavam ao redor do barco.

São 80 homens somente neste seringal. 80 escravos. A *Gaiola*¹⁷⁸ de seu Miranda Cunha está fundeada na boca do igarapé Ouro Fino. Ele é senhor e dono deste seringal. Pedi para gravar uma entrevista, e que desligasse o gerador que fazia um ruído infernal, para que ficasse audível. Mas ele não quis, ficou irritado com a intromissão. Interessava-lhe mais mostrar o ruído do gerador de sua *Gaiola* de dois andares, abafando o som, para ele tão indesejado, da selva à noite, preferindo suas

¹⁷⁷ *Delphinus (Delphinorhynchus) geoffrensis*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Boto-cor-de-rosa> Visto em 28/01/2021.

¹⁷⁸ Gaiola é o nome dado aos barcos populares de dois andares no qual as pessoas viajam pelos grandes rios Amazônicos de rede.

comunicações ao rádio, onde fala com quem quer, na hora que deseja, o tempo que lhe aprouver. Eu cheguei a mencionar que sabia cantar várias cantigas de seringueiros do começo do século, sendo um deles, seu ex-escravo: Manoel Germano.

Seu Miranda Cunha tem três auxiliares na *Gaiola*. A todo momento dá ordens, seu Mário faz isso, seu Caboclinho faz aquilo. Os seringueiros se desdobram cozinhando um tambaqui na brasa para o jantar, para o qual fomos convidados. A *Gaiola* destoa de tudo. Mas eu não estava a fim de compartilhar refeição, e precisava cozinhar para o Moreno, o piloto da nossa Catraya, um barco típico boliviano, muito comum na região fronteira do Guaporé. Marcos ficou conversando com o Miranda Cunha, para agendar uma sessão de fotos e entrevista. Este homem gordo, me lembrava o repulsivo Venceslau Pietro Pietra, o Gigante *Piaimã*, devorador de gente, amigo da *Ceiuci*, também devoradora de gente, personagens do romance “Macunaíma”¹⁷⁹. Mas a verdade é que Mário de Andrade chegou perto daqui: ele pernitoou em Guajará Mirim uma noite, em 1927. Publicou Macunaíma em 1928. Estas viagens nos longes, nos “brasis de dentro”, alimentam a imaginação mas chamam para a realidade: o passado de 1927 não passou, continua vivo, no presente de 1981.

Fui fritar um peixinho no nosso barco, e terminei por jantar ali mesmo (piranhas torradas bem pequenas, e mandi) com ovo frito e farinha de mandioca, cebola e tomate. Me sentia melhor no nosso barquinho, mínimo, se comparado ao *Gaiola*, que tanto transportava as pèlas de borracha como os aviamentos do barracão de Miranda Cunha, e também saía vendendo Guaporé afora, para os ribeirinhos. O tambaqui que o servo Caboclinho cozinhou estava sendo devorado pelo Gigante seringalista vorazmente, atacando o peixe com as mãos. E só se falava de peixe, aqui, peixe ali, uma fartura no Guaporé: piraíba, jatuarana, curimatã, piramutaba, tambaqui.

Seu Miranda Cunha foi o último seringalista poderoso do Guaporé. Fala com desprezo do boliviano Epifânio Mihias e de outros seringalistas menores. Comporta-se como o dono do Guaporé e de seus homens humildes. Fala deles como “pessoas ignorantes que não sabem juntar dinheiro”, e que “perdoe dívidas de até 100 mil cruzeiros”, e que “nunca mandou suas expedições punitivas matar índio”, apenas, “capturar”. Seu Mário, que trabalha como *factotum* para Miranda Cunha, conhece seu Jovelino e a D. Adélia, citados na cantiga “O Dois de Junho”, que ainda moram em Guajará Mirim, e vai nos levar para conhecê-los. Já são muito idosos.

Seu Caboclinho, que trabalhou na mesma colocação que Manoel Germano, no Seringal Nova Brasília, aprendeu a cantiga “O dois de Junho” e “Noite estrelada”. Ficamos conversando muito tempo, enquanto Miranda Cunha falava, matraqueava no rádio. Quando a lua se escondeu, voltamos para a Catraya. Dormimos sem mosquiteiro, amarrados na margem da foz do Ouro Fino, Fazenda Seringal Arara. Quase sem carapanã. Na manhã seguinte, partimos ao mesmo tempo que o Gigante, que não paravade se comunicar pelo rádio. Seu Miranda passeava no convés e acenava, ultrapassando a Catraya bem perto, por pouco nos atropelou com sua Gaiola.

¹⁷⁹ ANDRADE, Mário de. Macunaíma, um herói sem caráter. UBU Editora, São Paulo, 2018.

3.12 AWINA / IJAIN JE'E

**CANTO DO POVO
WARÍ' DO RITUAL
*HUROROIN.***

AWINA / IJAIN JE'E

Awina Wari T

Três Cantigas de Oro tapan

(Transcrição para partitura e tradução de Marlui Miranda da cantiga tradicional Wari'

AWIN NA / I JAIN JE E (Bom, fiquem animados

1. Tao towa tao towa

[libélula vermelha, libélula vermelha]

Nain pana paka an in

[agora; tambor pana (de madeira, batuque festa para divertimento; trazer para perto de mim,

[traga para perto de mim agora o tambor pana, para fazer festa e divertimento]

Na koro koro na oroxiam

[tragam pelo chão, arrastem pelo chão, irmãos e irmãs]

koro koro na oroxiam

[tragam pelo chão, arrastem pelo chão, irmãos e irmãs]

[Koro na ita mai pin na]

i jain je e

i jain je e

[fiquem agitados]

2. ino xin ira

[ele foi agora há pouco]

Awin xin no xin ira

Awin xin xin ira

Awin xin takam pin kom

inon xi ira

je tum tum tum awire

[e bate tum tum tum bonito]

i jain je e

i jain je e

[Fiquem agitados, fiquem agitados.]

3. om nain kam awina pain

om nain kam awina pain

om nain kam awina pain

dar awina pain

awina oro xi nain

i jain je e

i jain je e

AWIN NA / IJAIN JE 'E

p.1

Latinhas ♩ = 120

4 ta tu ā ta tu ā i pa

7 ná pa cá a nin o ko ro ko ro kra o

10 ro shi nhe re o ko ro ko ro kra o ro shi nhe re

13 o ko ro i ta māi be i ñi ña he i ñi ña he

p.2

16

in nō ti in re a win ti nō ti in re e

19

in nō ti in re a win tin ta kō pin kō nō ti

22

in re a win tin ta kō pin kō in nō ti in re

25

ie kun tun tun a wi re in ni nā he in

p.3

28

ni ña he a kã a wima

31

pãe dar om na kã a win na pãe om na kã a win na pãe om

34

na kã a win na pãe dar a wi na pãe a wi

37

na o ro xi nãe i ni ña he i ni ña he

p.4

40

om na kā a wi na pāe dar om na kā a wi na pāe om na kā

43

a wi na pāe om na kā na om na kā a wi na

46

pāe a wi na o ro xi nāe dar a wi na pāe i ni ũa he i

49

ni ũa he i nō ti in re a win tin ta kō

p.5

52

pin kō in no ti

55

in re a wi ti nō ti in re e in nō ti in re a win tin ta kō

58

pin kō i ñi ña he i ñi ña he

61

3.12.1 *Ijain je'e*: a música das mulheres Wari' (Pakaa Nova) do ritual *Hüroroin*

Este texto foi escrito pela antropóloga Aparecida Vilaça em 1995 e publicado no meu livro de partituras do CD IHU, *Todos os Sons*¹⁸⁰. Tomo a liberdade de chamá-lo de volta, pois se refere a um ritual que ocorria entre os Wari', o *Hüroroin*.

Os Wari', também conhecidos como Pakaa Nova, vivem em aldeamentos localizados no estado de Rondônia. São um dos últimos povos a falar uma língua da família linguística Tchapakura, cujos demais representantes (com exceção dos Wari', dos Moré e dos Orowin) não sobreviveram ao contato com a civilização ocidental.

i jain je e', termo que poderia ser traduzido por “fiquem inquietos”, é o refrão de toda música feminina, e é por esse nome que elas são mais conhecidas. A melodia é sempre a mesma, e as letras, diversas, são de origem transmitidas por mulheres de uma geração à outra. São letras de difícil tradução, pois contêm palavras arcaicas, não mais usadas nos dias de hoje. De um modo geral, falam de temas relacionados à natureza, especialmente de pássaros.

Essas músicas são cantadas pelas mulheres em um ritual chamado *Hüroroin*, que envolve grupos de diferentes aldeias. É um ritual eminentemente sociológico, que tem como tema principal as relações entre os grupos, que atuam como rivais e exercitam várias formas de agressão simbólica.

Os convidados chegam pela floresta, e somente os homens, soprando longas flautas de bambu denominadas *Hüroroin*, entram na aldeia dos anfitriões. Suas mulheres permanecem em uma clareira aberta pelos anfitriões da floresta, sentadas em linha, tocando um pequeno tambor de caucho, que circula entre elas, e cantando as músicas do *i jain je e'*. Na aldeia, os homens convidados dizem que são o vento, os animais da floresta. Destroem telhados de casas, manifestam o desejo de ter relações com as mulheres dos anfitriões e são castigados por eles, tendo de beber enormes quantidades de uma bebida de milho fermentada (chicha). Bebem e vomitam, e bebem mais e mais, até caírem no chão, desfalecidos. Quando se recuperam, voltam para a clareira da floresta – onde as mulheres continuam a cantar – e logo retornam à aldeia, provocativos.

A música do *i jain je e'* não pode parar. Somente mulheres convidadas cantam, e se revezam para descansar. São alimentadas pelas anfitriãs que levam a elas a comida. De tempo em tempo, chegam até elas alguns dos homens anfitriões, os tocadores do tambor *pana*, composto por dois troncos ocos pendurados em galhos de árvore. Levando à mão os cilindros de madeira que usam para tocar o *pana*, esses homens tentam fazê-los penetrar entre as pernas cruzadas das cantadoras do *i jain je e'*, simulando uma relação sexual. Sem parar de cantar e com o olhar baixo, elas cerram com força suas

¹⁸⁰ MIRANDA, Marlui, Org. IHU: todos os Sons. Terra Editora, São Paulo, 1995.

pernas e os homens se vão, para voltar dentro de algum tempo. Esse ir e vir de homens, anfitriões e convidados, e a permanência das mulheres convidadas na floresta, a cantar todo o tempo, prolonga-se por dois dias e uma noite. Na segunda noite, as mulheres convidadas entram na aldeia, levando tambor de caucho. Sentam-se e recomeçam a cantar. Os homens anfitriões agora dançam diante delas cantando músicas de ritmo rápido e batendo no chão um percussor cilíndrico de bambu. As provocações sexuais continuam. Os homens convidados, há dois dias castigados com a chicha de milho, estão exaustos, muitos deles adormecidos ou desfalecidos pelo chão. As mulheres, compenetradas, sempre com o olhar baixo, cantam até o raiar do dia, quando se juntam aos seus maridos e começam a preparar para partir. É o final do *Huroroin*.

Aparecida Vilaça

PPGAS Museu Nacional -UFRJ

3.12.2 Rondônia, 1978: Posto Indígena Laje e Negro Ocaya. Diário de Campo

Vilhena, Cacoal, Ji-Paraná, Ariquemes, Baía das Onças, Vila Surpresa, Guaporé, BR 364. O sol enorme, cor de gema de ovo, ao final de um dia extenuante. Hoje um cão me mordeu na batata da perna quando paramos num sítio para entrevistar um colono em Colorado D'Oeste. Em Rondônia não havia assistência de saúde, muito menos vacina antirrábica, muito menos ainda, cão vacinado. Estes luxos, talvez só em Porto Velho, distante daqui até lá, uma semana. A carência de assistência é a mesma para qualquer indivíduo que adentrar o antigo território do Guaporé, recém-constituído Estado de Rondônia durante o governo Médici. A carência de assistência a brasileiros, índios, migrantes, seringueiros, abandonados e iludidos no sertão do Brasil mais profundo. Ver as imensas queimadas, araras e papagaios abandonando os seus ninhos em fuga é assustador; dói ver árvores seculares sendo derrubadas caindo desgovernadas, as matamatá, que tem flores e exalam perfume inebriante; angelim-saia, goiaba-de-anta, orelha-de-macaco, sucupira amarela, pama, ucuúba, amapá, garrote, muirapitanga, guariúba, acarí, quina-quina, abiu, vique-embraúba, sei que são mais de 2327 indivíduos-arbóreos, estas são as características florestais em Rondonia. Mas doeu ver os bichos que vivem nelas cair gritando no "tombo do macaco", um tipo de corte de motosserra que derruba uma grande área muito rápido: árvores menores como a pama (*Pseudolmedia Multinervis Mildbr.*) na horizontal que ficam fragilmente em pé, e caem sem direção previsível, ao jogarem uma castanheira sobre a grande área que se equilibra. E sinto imensa culpa por presenciar e nada poder fazer, parar a devastação; bandos de macacos bugio caindo juntos com seus filhotes e os ninhos de belos pássaros desfeitos, dançadores, pássaros seringueiros, *Txori Txori*, martim pescador e *kadje*, o pica-pau; Tocandiras, abelhas *Gapgir* desalojadas e cutias apavoradas; pequenas criaturas que dependem umas das outras, um gigante como a sumaúma cuida destes indivíduos; centenas de abelhas pousadas bebendo o suor salgado no nosso rosto, braços cobertos de abelhas; formigas enlouquecidas, vencidos. Serragem, muita serragem, uma mistura de perfumes e seiva cor de sangue, homens com motosserra. É o ruído mais ganancioso,

o da motosserra e o ronco dos tratores de corrente arrastando troncos de angelim vermelho (*dinizia excelsa*), maçarandubas (*manilkalia longifolia*), acapus (*vouacapoua americana*), piquiás (*caryocar villosum*), paus-marfim, (*balfourodendron riedelianum*) sucupiras (*bowdichia nitida*), mata-matá jatereu (*E. Amazonica*), puxadas pelas correntes de arrasto, rasgando o solo, Eu estou no meio disso, sem qualquer proteção, em pé, o operador de motosserra me diz: “acho que vai cair ali; acho que caiu lá etc”. Vou para o outro lado, insegura, captando o som, meu trabalho. Me sinto posta ao chão também, desumanizada, junto às árvores abatidas. Minha insignificância se entrelaça à dos cipós, derrotados; as queimadas; as perseguições às pessoas, animais e árvores, vencidos; os agentes da devastação, grileiros, madeireiros, garimpeiros na cobra fumando, impaludismo grassando, tudo por

...pedrinhas de cor ou estrutura singulares que anunciam a presença de diamantes à maneira do rasto de um animal: “quando as encontramos, isso quer dizer que o diamante passou por ali.” São as *emburradas; pretinhas; amarelinhas; figados de galinha; sangues de boi; feijões reluzentes; dentes de cão; ferragens; e os carbonatos, lacres, frisas de ouro, faceiras, chiconas* etc. (Claude Lévi-Strauss, Pág.268, 1955)¹⁸¹

Isso é o futuro. Me dá medo o futuro na barbárie, que escapou impune às mortandades de indígenas, livre, caminhando à solta nas ruas de Ji-Paraná; o genocídio indígena, o genocídio ambiental, uma queda de braço entre o colonizador e a natureza humana. Sinto compaixão por aquela viúva da motosserra, enlutada num vestidinho preto, lenço branco amarrado na cabeça, morando embaixo de tendas de plástico preto, levantadas entre gigantescos troncos de sumaúma ainda fumegantes, corpos vegetais carbonizados levantando fios de fumaça nas queimadas urbanas de Ariquemes. Quase todos são adultos e crianças sem pai, com olhos azuis profundos e tristes. Em Ariquemes, se morre todos os dias da semana por motosserra, por ouro ou malária.

A viagem é muito difícil e, os rigores são constantes, e por isso, para me proteger costumo vestir uma calça grossa verde de brim e camisa cáqui de manga cumprida e parar as picadas das nuvens de piuns, que atrapalham bastante manter os meus braços e mãos imobilizados, para não criar ruído na gravação com um microfone ultrassensível. Este é o meu trabalho, captar sons, músicas, uma paisagem sonora em distúrbio ou em paz.

É muito frequente me lembrar de meu pai, pois sempre que abro a porta da Rural Ford, mergulho os pés no chão da BR 425 e custo a alcançar o fundo de uma poeira vermelha finíssima, lunar. A poeira lunar começa onde Lévi-Strauss passou, no Posto Telegráfico do *Utiariti*. Ele falou do seu sentimento de isolamento do mundo: ¹⁸² “Quem

¹⁸¹ Tristes Trópicos, Lévi-Strauss, Claude. Pág.268, Edições 70, Lisboa, Portugal.

¹⁸² Utiariti era o local onde foi construído um posto de retransmissão do fio telegráfico, feito por Rondon.

vive na linha Rondon pode facilmente imaginar que se encontra na lua.” (Lévi-Strauss, Pág.267, 1955) .

O chão de hoje é Guajará Mirim, a mesma cidadela gêmea separada na fronteira com a Bolívia pelo rio Madeira. Lá do outro lado é *Guayara Merin*.

Pela manhã, Marcos e eu finalizamos a arrumação da Rural Ford em frente à casa de Don Armando, um senhor de idade, judeu boliviano de Santa Cruz de La Sierra, bem-sucedido caixeiro viajante, que gentilmente nos hospedara em sua espaçosa e muito antiga residência brasileira cheia de fantasmas aonde, disse ele, Mario de Andrade e um grupo de pessoas pernoitou quando veio pela Estrada de Ferro Madeira-Mamoré em 1929 até Guajará Mirim. Mas não se sabe se é verdade, ou é mais uma das muitas histórias interessantes de Don Armando. Com ele aprendemos a comer *salteñas* e beber *chicha morada*. No dia seguinte, carregados com água, provisões, cigarros, roupa lavada, pilhas, presentes para os indígenas, partimos às nove horas da manhã para encontrar os Wari, nome verdadeiro dos Pacaá Novas, que vivem no posto indígena Igarapé Laje, a 65 Km de Guajará-Mirim, subindo a rodovia no sentido de Porto Velho.

A Br 425 é uma precária rodovia de terra, e dirigimos muito devagar. Tomamos a direita, seguindo o leito do rio Mamoré, e enveredamos pela pequena estrada do Bom Sossego, em meio a uma floresta majestosa, com sumaúmas¹⁸³ (*ceiba pentrandi*) altíssimas, de catanas majestosas, verdadeiros templos naturais. Chegamos de tarde ao ramal que vai dar direto ao novo Posto Indígena Laje, chamado também de “Sossego”.

O aspecto do novo Posto é cinza. O chão cinza argiloso, assim como a expressão no rosto dos Oro Waram, as paredes das poucas casas. São rostos marcados pelo sofrimento e abatimento físico. Recentemente transferidos para lá, o motivo alegado era que, na beira do Igarapé Laje, o antigo aldeamento do Limão, morria-se muito de malária. Em nove meses, morreram nove crianças Oro Waram, segundo depoimento do chefe do Posto Indígena da FUNAI, Fernandes. Os indígenas estão enfraquecidos, mas conservam represada uma tensão, a corda está muito esticada. Chegamos nesse momento nada receptivo, vistos como inimigos, especialmente porque quem pela primeira vez nos levou até eles em suas poucas casinhas de madeira foi o odiado enfermeiro da unidade de saúde da FUNAI, Manoel de tal.

A colonização de Rondônia é memória da impunidade. Há muitas narrativas de abuso e genocídio que ocorreram aqui, na região do Madeira-Mamoré/ Igarapé Laje, e se intensificou a partir da construção da EFMM, Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Após o contato, de cinco mil, na década de quarenta, os Warí foram reduzidos em 1981 a não mais que mil de duzentos, segundo Fernandes.

De acordo com as fontes históricas, os Wari' foram mencionados pela primeira vez pelo Coronel Ricardo Franco em 1798, localizados nas margens do rio Pacaás Novos. No entanto, até o início do

¹⁸³ Sumaúma, *ceiba pentrandi*.

século XX mantiveram-se isolados, possivelmente porque viviam em áreas de acesso difícil ou de pouco interesse econômico. Entre os anos de 1879 e 1912, que marca o 1º ciclo da borracha, o rio Madeira foi à rota privilegiada de acesso para adentrar nas florestas em busca, dos seringais para obter a matéria prima.

Neste mesmo período foi dado início à construção da ferrovia Madeira-Mamoré para vencer os trechos encachoeirados do rio Madeira até Guajará-Mirim, tendo como objetivo o escoamento da produção do látex pelo Oceano Pacífico, cruzando os Andes. O primeiro atrito documentado entre os Wari' e os trabalhadores da ferrovia ocorreu em 1919, quando raptaram vários índios e os levaram para ser exibidos na cidade. Mas com o declínio na produção da borracha os seringueiros foram obrigados a abandonar suas atividades e os Wari' que tinham sido obrigados a abandonar suas terras puderam recuprar algumas das antigas aldeias. Com o 2º ciclo da borracha, nos anos de 1940, tiveram, novamente, a ocupação dos seringais nas margens do rio Pacaás Novos, afluente do Mamoré e mais densamente ocupado. Por volta de 1950, foi o auge dos conflitos entre os Wari' e os não índios. Onde os 15 seringalistas atacavam aldeias, portando armamento de fogo, exterminando grande parte de seus habitantes. Com isso, os Wari' não tardavam para contra-atacar, seringueiros e trabalhadores eram encontrados mortos, com seus corpos crivados de flechas. Portanto, o rio Guaporé, Mamoré com seus afluentes parece ter agrupado através dos séculos, os povos Tchapakura, mas foi na época da ocupação colombiana que tornaram conhecidos por causa da caça ao próprio índio, da procura do ouro, da questão geopolítica e outros interesses que fizeram com que o colonizador penetrasse na mata de maneira bastante intensa e perversa.(SOUSA, 2009) ¹⁸⁴

3.12.3 O Posto Indígena Sossego, Igarapé Laje.

Não muito distante da nova localização do Posto Sossego, fica a aldeia velha, meia hora a pé. O rio, nessa época do ano, final da seca, início das chuvas, era lamacento e a água parada, acinzentada. Quando fomos lá para um banho, o igarapé Laje estava entupido por troncos caídos de uma derrubada antiga com um grande emaranhado de galhos imensos que saltavam à vista acima da linha d'água, acinzentados pela argila, como esculturas de concreto num espelho apagado de águas turvas. A água estagnada favorecia a proliferação de nuvens de piuns e anófeles, disseminando a malária nas duas formas *vívax* e *falciparum*, que atacavam especialmente de manhã cedo e a partir do final da tarde, quando é hora do banho. Mas, mesmo assim, o Igarapé Laje e seu lençol freático era a única fonte de água – embora salobra, proveniente de um pequeno poço construído no centro da aldeia nova, no PI Sossego. Para os Oro Waram esta remoção da beira do Igarapé Laje foi bem recente e os contrariou muito, mas a situação, parece, começa a melhorar. As suas novas roças de milho e mandioca, plantadas há meses com a ajuda do chefe de posto Fernandes, começaram a produzir alimento para a comunidade que, até então, dependia do

¹⁸⁴ SOUSA, Maria de Fátima Lima de Dicionário da Língua Wari' dialeto Oro Mon – Português/Maria de Fátima Lima de Sousa -Guajará-Mirim, RO: [s.n.], 2009

fornecimento de provisões enviadas pela FUNAI. Traziam de Guajará fardos de arroz e farinha de mandioca, latas de óleo e macarrão. Agora a nova roça começará a produzir, além do milho, abacaxis, mandiocas, bananas, urucum, batatas doces e deverá se regularizar a alimentação da comunidade. Nesse momento, se os Warí quiserem comer frutos da floresta, banhar-se, pescar, caçar, coletar gongos de taboca, retirar remédios da natureza e talvez pescar algum bagre ou piranha, devem retornar ao local onde viveram, ao longo do Igarapé Laje. Mas voltam de lá contaminados com a doença que rapidamente se dissemina pela aldeia. Assim, a malária nessa região é crônica: os indígenas vivem num *continuum* entre o final de uma e o começo de outra.

Quando chegamos ao PI Laje, fomos logo falar com o responsável, e o chefe do Posto, Fernandes, estava lá em seu barracão da FUNAI. Ele fazia uma reunião para organizar os Oro Waram para limpar o Igarapé Laje. Depois de limpo, deveriam retirar areia. Precisavam aproveitar enquanto o Igarapé estava quase seco. Me pergunto, desde que se sabe que a região do Igarapé Laje é potencialmente de extração mineral, ouro, diamante ou cassiterita, já ouvira falar da concessão pela FUNAI na gestão do General Bandeira de Mello, de alvarás de pesquisa mineral entre os Waimiri-Atroari no Pará em 1979 pensei se isto já não seria prospecção.

O novo Posto Indígena tem duas casas de alvenaria (do chefe do Posto e outra do atendimento de saúde e 4 casas de madeira e palha pequenas construídas esparsas, mais ou menos afastadas, no seu entorno. Tudo é construído de forma que parece um lugar de passagem. Na enfermaria, remédios abertos em cima da mesa de taboas rústicas; vidrinhos de penicilina e seringas usadas espalhados sobre a mesa.

3.12.4 Desmontando as coisas dos não-índios.

O atendente Manoel, assim que nos cumprimentou, logo partiu para falar mal dos indígenas, porque desmontavam tudo, motosserra, motores de carro, de voadeira, caminhão, relógio, encanamento, retiravam parafusos minúsculos, se apropriavam das partes mais interessantes (que conseguiam remover com habilidade de ourives; recortavam os canos d'água do Posto Indígena para vê-la correr no trajeto do cano semiaberto. Os Warí são mestres na arte de desmontar, sem quebrar o objeto. Esta habilidade era notável, coisa de especialista. Desmontar máquinas foi uma extraordinária aptidão que se desenvolveu entre os Warí e uns ensinaram aos outros. Atingidos pela construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré - EFMM no início deste século (refiro-me hoje ao século XX, que passava na região de sua aldeia no Igarapé Laje, desmontavam trilhos assentados, sem ferramentas. Até que a construtora P&T Collins passou a eletrificar os trilhos. Toda manhã, dezenas de índios, Wari e Karipuna eram retirados retesados, grudados nos trilhos, mortos. No depoimento do ex-ferroviário, Heráclito Rodrigues diz que

“Os trabalhadores faziam a pregação dos trilhos durante o dia, e, à noite, os índios desmanchavam. Isto levou quase um mês. Então,

quando os americanos descobriram o negócio, eletrizaram os trilhos. Puxaram um fio comprido, um condutor de energia e ligaram nos trilhos. Quando os índios pegavam, ficavam agarrados, fulminados na hora. Depois que morreram muitas vítimas, os índios pararam, não mexeram mais com os trilhos. Isso aconteceu durante a construção da ferrovia, em alguns trechos de Abunã para Guajará Mirim” (SANTILLI, 1988¹⁸⁵)

Os Warí também desmontaram em grande parte a linha telegráfica de Rondon que passava por sua região. Nada escapou às suas mãos de hábeis desmontadores sem ferramentas, coisa que sempre fizeram por curiosidade, talento, pragmatismo, para a utilização de partes que lhes interessava ou somente por autodefesa, como alertando aos invasores: “aqui, não!” O desmontar funcionava para desativar as coisas dos brancos, desarmá-los sem balas ou flechas. Impedi-los de prosperar dentro das áreas tradicionais; estancar a invasão às suas terras fatiadas e ilhadas entre os colonizadores, grileiros e seringalistas seus maiores inimigos, seu pavor maior. Ter brancos estacionados em suas terras era aterrorizante para qualquer povo. Hoje, em 1981, os Warí habitam cinco áreas, isoladas como ilhas: Laje, Negro Ocaia, Ribeirão, Pacaa Novas e Sagarana. Destas, apenas Sagarana não foi regularizada. Este sistema que demarca as áreas indígenas em “ilhas” serve para favorecer a ocupação por seringais e projetos de colonização como o de Sidney Girão, em 1975. A proteção pelo Estado brasileiro não ajudou muito os Warí a sobreviverem sem grandes perdas. Até 1940 viviam isolados, sempre ameaçados. O contato com os brancos se deu entre 1940 e 1969. Até lá, viviam em guerra, defendendo-se dos “raids” dos seringalistas em busca de mão de obra escrava, e lutando contra seringueiros e seringalistas. A partir de 1940 sua população declina, de cinco mil a mil e duzentos, em 1969. Os massacres mais terríveis ocorreram nessa época. Os seringalistas organizavam expedições e dizimavam aldeias inteiras. O massacre mais famoso é o dos Oro Waram, em 1963, praticado o genocídio por Manuel Lucino, que ainda ficou impune como invasor das terras dos Urueu Wau-Wau, vivendo cercado por concubinas índias. Ainda há sobreviventes deste massacre na área indígena do Negro Ocaia, que contam como as crianças eram atiradas para o ar e recebidas de volta na ponta de facões. É espantoso como em apenas trinta anos de contato, ou seja, desde 1969, tanta tragédia e morte se abateu sobre este povo. Os grupos que vinham aos Postos do extinto SPI chegavam com fome, e eram acometidos por gripes, catapora, tuberculose, malária, morrendo às centenas, mais de três mil pessoas. Sobre este massacre gravei relatos por descendentes dos que os perpetraram.

Aparentemente, os Wari não têm e nunca tiveram tuxaua e nem um deus próprio. Segundo a antropóloga Aparecida Vilaça, os Warí praticavam o canibalismo funerário

¹⁸⁵ SANTILLI, Marcos. *Madeira-Mamoré, Imagem e Memória*. Memória discos e edições, São Paulo, 1988.

até 1979.¹⁸⁶ Antes de chegarmos à área Warí', não tinha certeza se realmente haviam deixado a prática do canibalismo funerário, mas foi a partir de seus conhecimentos de sua etnomedicina, eles próprios chegaram à conclusão de que o costume resultava em muitas doenças e por isso o abandonaram. Os Warí e todos os outros povos indígenas têm um conhecimento sobre sua própria saúde muito maior do que pensamos.

O isolamento do local, as mortandades, as doenças que se tornam crônicas como tuberculose, malária, pneumonia, as gripes que Fernandes enumerou estão dizimando aos poucos os 189 índios que moram nessa área me deixaram deprimida. Principalmente porque, mesmo sendo conhecidos os culpados desses crimes hediondos, nunca foram julgados e caminham impunes nas ruas de Guajará Mirim.

Fiquei sentada na calçada do barracão de saúde observando o movimento da aldeia, e vi um garoto passar com mandioca recém arrancada da roça. Fui atrás dele. Ao lado de uma das palhoças, uma mulher estava torrando farinha. Mulheres magras, crianças com o nariz escorrendo, com dor d'olhos; um velho com as pernas e braços muito finos, deitado na rede. Certamente os homens que ainda não adoeceram estavam com Fernandes, limpando o igarapé Laje. Senti forte um isolamento por desconhecer a língua dos Warí e não conseguir me comunicar. Mas o que faria? Não parece justo pensar em cantorias, nesse momento. Como, nestas condições de vida, alguém poderia se dispor a cantar para um estrangeiro, sem vínculo reconhecido? Na verdade, todos estavam de passagem em Rondônia, inclusive eu mesma. A diferença dos outros estava no propósito. Aqui na aldeia do PI Laje, não sou melhor nem diferente de qualquer pessoa, pois a floresta nos nivela, assim como nivela as nossas culturas tão díspares. Aqui somos todos iguais. Não existe pessoa primitiva nem pessoa civilizada. Só me lembrava vagamente que sou uma cantora popular brasileira perseguindo uma utopia: aprender cantos indígenas e, quem sabe, passar o resto da minha vida fazendo só isso, mostrar o lado oculto do Brasil, sua diversidade, que não se conhece ainda pelo comportamento retrógrado positivista generalizado. Pobre Brasil.

Manoel, o enfermeiro, não se mexe, não vai nas casas dos indígenas, só fica sentado, tamborilando os dedos na mesa. Espera que passem na enfermaria para lhes dar antibióticos que engolem com uma caneca de plástico azul, compartilhada por todos, de refrigerante quente. Então, não há um controle, aparentemente, de dosagem. O Manoel, como a maioria do povo brasileiro, pensa que os indígenas estão destinados ao desaparecimento. Mas nesses anos de chumbo, o nome dado à aldeia do "Sossego" soa opressiva e jocosa, é ideia cruel do poder do Estado sobre a vida dos indígenas, querem-nos "sossegados", domados. Quem lá de cima do poder quer manter o índio vivo? Parece que ninguém. A colonização de Rondônia é uma operação de destruição do meio ambiente e dos indígenas. E quem poderia defendê-los, se o Estado (de força)

¹⁸⁶ Vilaça, A. (1998). Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os Warí' à luz do perspectivismo. *Revista De Antropologia*, 41(1), 9-67. <https://doi.org/10.1590/S0034-77011998000100002>

brasileiro, não quer? Nós, pobres mortais, sofremos ao vê-los reféns das hordas de espículas, garimpeiros, parceiros, seringueiros, ambulantes, fazendeiros, seringalistas, posseiros, grileiros, pistoleiros, comerciantes, capitalistas selvagens, numa gigantesca onda migratória que veio dar os costados na Amazônia, derramando na selva trágica náufragos da sociedade.

Fernandes explica a origem da raiva da comunidade sobre o Manoel. Sabia-se que ele se envolveu com várias índias, inclusive a mulher de Chinchon, chantageando-as em troca de comida. É evidente a raiva de Chinchon pelo Manoel. Quando fala nele, faz um gesto com o indicador como lhe estivesse cortando o pescoço com uma faca invisível. Mas é claro: nós fomos apresentados, sem saber dessa história, às lideranças da comunidade por Manoel. Que droga. Então, não devemos parecer aos Wari, melhores do que ele! Certamente pensam de nós o pior, que temos interesse em nos instalar em terras do PI Sossego, como invasores. Pensei que talvez a música pudesse desfazer esse desgastante mal-entendido, já que nos salvou da ira dos Paiter em 1978. A minha confiança na eficácia da música indígena como ponte para melhorar o entendimento me salvou.

Manoel nunca fica sozinho no Posto. Fernandes sai, ele vai atrás. Parece que o Fernandes já o denunciou à Regional da FUNAI, com outras acusações graves além desta, as quais não nos contou. Manoel parece um remanescente do velho SPI, acostumado com os malfeitos resultante em impunidades.

De tarde, Marcos tomou banho no Igarapé Laje. Eu não fui, tomei banho de balde no poço, embaixo da caixa d'água. Depois do banho, tomei coragem e passei de casa em casa, cumprimentando todos (que não respondiam) e me apresentando, em português, convidando-os a nos encontrar de noite.

Parecia que não haviam entendido, porque praticamente ninguém falava português, pelo menos se recusavam a falar comigo, com razão, eu não falava uma palavra da língua Wari, Mas esperava que alguém tivesse captado a ideia do nosso convite. Percebi que ainda não há nenhum linguista ou acadêmico estudando os Oro Waram no P.I. Laje, apenas uma antropóloga, Aparecida Vilaça no PI Sagarana com quem cruzamos rapidamente em Guajará.

À noite, comemos pão com sardinha. Esperávamos os indígenas para comer conosco sentados no degrau da calçada de Fernandes. O gerador da aldeia foi desligado. Foi um verdadeiro alívio quando o barulho parou!

No escuro, um total silencio, som de grilos, insetos noturnos, comecei a cantar bem alto *On ga ka*, um canto dos *Paiter ey*¹⁸⁷. Aos poucos as mulheres Oro Waram vieram e se sentaram nos degraus ao meu lado. Falavam algo como *awina tamará o iam*.¹⁸⁸ *On ga*

¹⁸⁷ Plural de Paiter, autodenominação do povo indígena Suruí/Paiter de Rondonia

¹⁸⁸ Awina =bonito; Tamará= cantar; o iam = branca o branco tem música bonita.

ka era a canção Paiter de maior sucesso que aprendi para apresentar em encontros com diversos povos indígenas em Rondônia. É uma cantiga muito forte. Descobri nas entrevistas que fizemos com o sertanista Apoena Meirelles que a atração dos povos no primeiro contato sempre foi feita com a participação de indígenas de diversas etnias semelhantes e envolvia o cantar, ou mesmo o compartilhamento de cantigas entre os indígenas nos acampamentos de espera. Tempatí, que conhecemos e é um cantor Oro Waram muito respeitado, já conhecia a língua Tupi Mondé e os *Paiter ey* porque participou recentemente da atração dos Urueu-au-wau, junto com dois Paiter Suruí chamados Ipatarra e Nema, que aconteceu em abril deste ano, em Alta Lídia, na colônia Burareiro.

Procuo evitar trazer a música dos brancos para estas ocasiões de primeiros encontros porque não quero ser responsável em despertar os indígenas para um gosto exógeno, para não diluir o ambiente sonoro natural com música que não seja indígena. Na verdade, sinto-me aqui plenamente identificada, pensando que esta é a minha tarefa, de me aproximar desta que considero a minha verdadeira cultura, herança cultural única, totalmente desconhecida ao resto do Brasil. Penso que meu papel é, com o cantar Warí, colaborar para chamar a atenção sobre a sua existência. Convencer as pessoas que a Amazônia não é um vazio, como proclamou o Médiçi, inaugurando um trechinho da rodovia Transamazônica, pelo contrário, há os Warí e mais trezentos povos. Há centenas de Warí, com uma cultura preservada. Então, cantar em português nesse momento no igarapé Laje me parece inadequado para os Oro Waram, e distrai-los com bobagens em português só poderia acarretar a eles perdas de laços afetivos com a própria música. Da minha parte, nunca mais vou cantar em português, e já que é assim, está decidido, não vou mesmo gravar mais nada em português, nada que seja considerado meu trabalho. No Brasil de 1981 há um vasto espaço para quem canta em português e nenhum para quem canta em Tupi Mondé, em Tchapakura, em Xipaya, Jê, Guarany, Aruak, Karib, Nambiquara, Yanomami e as mais de duzentas línguas e dialetos diferentes. Seria revolucionário adentrar no território lusófono exclusivo da Música Popular Brasileira trazendo de volta desta viagem maturás¹⁸⁹ cheios dos sons de muitas e muitas canções em todas as línguas que existem no Brasil. Pensar no Brasil como Curt Nimuendajú, que construiu um mapa etnográfico e revelou nele nossos antepassados e seus deslocamentos pelo Brasil. Pensar no Brasil compreendendo que a música indígena não é folclore. Pensar no Brasil como um imenso quintal antigo, com um conhecimento escondido no fundo, detrás de bananeiras, mandiocais e cafezais, e este Brasil é a língua indígena que traz à tona. O bem do meu quintal é o bem do país, lá estão as nossas matrizes e matrizes não se acumulam, elas se trocam. Nós fazemos as trocas acontecer.

É importante pensar numa proposta de inclusão musical dos povos indígenas no cenário brasileiro, retirando o índio do esquecimento. Torná-lo sujeito atuante incluindo suas cantigas no campo da MPB. É preciso levá-las para um público que não sabe ainda

¹⁸⁹ cesto indígena

que precisa ouvi-las e que jamais teria o privilégio de conhecê-las nesta noite estrelada do Brasil, aqui, como estou sentada num degrau de madeira da casa do PI Sossego, município de Guajará Mirim, refletindo à frente de uma encruzilhada cultural na minha vida. Assim como os irmãos Villas-Boas foram buscar os sertões interiores e tantos outros povos indígenas, precisamos nos encontrar com a música indígena, pois tenho certeza de que o Brasil sequer tem a menor ideia do que seja esta música, nosso maior patrimônio imaterial, de fato Fala-se que é música “menor” em estatura, qualidade; que não tem recursos harmônicos e é melodicamente monótona e por vezes, como foi secularmente estigmatizada, diabólica. Que soa tudo igual. Sabe-se que os indígenas escutam e apreciam músicas de branco, como algo que ouvi no toca-fitas de Tempati, uma canção melodramática de Amado Batista, mas que falta de sorte dos Warí, um dos 22 milhões de Lps vieram cair aqui...mas este interesse se deve principalmente à narrativa, as histórias de amor trágico que narram, de traições, roubos ou das estórias de mistério, que os aproximam de uma espiral de emoções não-indígenas, próprias dos brancos. Mas, abrir a noite estrelada do sertão de Rondônia com a música *On ga ka* no escuro total foi uma forma de me sentir mais próxima aos Oro Waram, povos que ainda não conheço no meu primeiro contato aqui no PI Sossego, assim como foi no primeiro encontro com os Paiter, quando estávamos em 1979 perdidos no meio da floresta. Mesmo sendo uma pessoa não-Paiter, não-Wari, carrego em mim os mecanismos de uma transformação, ou seja, adaptação de conhecimento dentro de um estatuto vocal de materialidade, porque o patrimônio imaterial está na voz e no corpo. É Antonio Arantes quem diz, que: “Diferentemente do patrimônio material, que é o edifício, o edifício do imaterial é o corpo”(ARANTES, Antonio, 2015)¹⁹⁰.

A música delimita o momento de uma cultura, quando é interpretada ou quando não é possível ocorrer. Por exemplo, fiquei pensando que, dadas as condições de saúde dos Warí, dos mais velhos, e de muita gente doente, não existisse a mínima probabilidade de alguém querer cantar. Mas *On Ga Ka* foi ouvido, um chamado no escuro e no silêncio, uma proposta que entrelaçou universos musicais diferentes. São as sonoridades particulares de cada cultura. Surgem a todo momento novas palavras, sons e novos gestos.

Sentados no degrau da casa do PI Sossego, disse logo aos Wari que tinha um gravador, pedi permissão e os convidei a cantar. Logo que o primeiro começou, ainda timidamente, os outros aderiram aos poucos, suavemente e o ambiente se tornou alegre e leve, imersos que estávamos numa escuridão absoluta que realçava a passagem dos animais no fundo da floresta, os olhos perfeitamente destacados ao fundo escuro, como se estivessem curiosos com o grupo de cantores, olhinhos amarelos, verde e âmbar passando furtivos.

¹⁹⁰ ARANTES, Antonio A Salvaguarda do Patrimônio Cultural e Imaterial. UNICAMP, Encontro, 12/08/2015.

Logo foram buscar um tipo de tambor de madeira, o tambor *Paná* (madeira) que se toca a quatro mãos. São dois troncos cavados que reverberam timbres percussivos em alturas distintas, um mais agudo que o primeiro, de modo a produzir um efeito musical ao percutir em cima da parte aberta dos dois troncos, de forma alternada, quatro baquetas pesadas de madeira dura como o pau brasil. Os tocadores são agílimos e perfeitamente sincronizados e as mãos intercaladas, segurando firme as baquetas grossas. O tipo de som lembra os tambores *Ngoma* Africanos, mas a técnica do *pana* é muito própria, com batidas intercaladas em divisões num tempo que começa lentamente, chegando a um andamento extremamente rápido. Os Warí (parece), adaptaram para seu uso o *Paná* há séculos, aprendendo com os fugitivos que viviam nos quilombos que existiram em sua região, como o Quilombo do Quariterê, que era situado em região contígua à área dos Pacaa Novas, no Mato Grosso.

Os Wari contam que o tambor *Paná* serve para convidar para a Festa do *Hüroroin* porque alcança o ouvido de muito longe e é divertimento. Mas também serviram para avisar da presença de invasores. Para tocar o *Paná*, um instrumento tradicional Warí, usam quatro baquetas de madeira. Vi o mesmo tambor no PI Negro Ocaia, mas foram jogados no fundo do rio de mesmo nome porque era proibido pelos missionários pentecostais da missão New Tribes por ser instrumento do demônio. Um drama insolúvel para os Wari. É realmente um instrumento único em todo Brasil, que, somente com muita prática e confiança no parceiro, é possível alcançar uma sincronia perfeita, parecendo um só som. Era, pois, um treinamento de confiança, parceria que se fortalecia quanto mais era executado o instrumento. Então, como um instrumento que, ao tocar, se desenvolve a confiança mútua, poderia ser demoníaco?

Nesta noite vários tocaram, uns melhores, outros com toques mais lentos, como principiantes. Os mais maduros aproveitaram para ensinar os mais jovens a alcançar maior velocidade e uma variedade maior de toques. Era como um diálogo cerimonial, uma conversa que era conduzida a golpes intercalados com precisão por quatro baquetas de pau Brasil.

A festa foi entrando inesperadamente, noite adentro. As mulheres têm uma voz encantadora (especialmente *Nariná Oro Waram*). Suas vozes soavam puras, tímidas, agradáveis, cantando sempre com os olhos voltados para o chão. Era uma série de cantigas de *Orotapan*, parece, do ritual *Hüroroin*, chamada *Ijain je 'e*, “*fiquem agitados, animem-se*”¹⁹¹. Neste ritual, certas cantigas atraem namorados, futuros maridos. No final, mostrei a gravação a todos. Suas vozes são uma expressão única, que só os Wari possuem. Na escuridão da noite estrelada, o mal-estar e a tristeza que senti durante o dia cessou e naquele momento me esqueci das dores no corpo e da febre. Fiquei tocada pela doçura que as vozes femininas emitem. As mulheres Wari soavam como crianças

¹⁹¹ VILAÇA, Aparecida: *Ijain je 'e*, “*fiquem agitados, animem-se*,” cantiga Warí gravada no CD IHU, Todos os Sons por Marlui Miranda e Grupo Beijo, 1994/CoralUSP. A tradução de Aparecida Vilaça é “*Fiquem agitados*”.

cantando a sua primeira canção da vida. Quando elas cantavam, o silêncio era total. E cantavam sentadas no chão, olhos baixos, nunca fixando diretamente o olhar a alguém. Na festa do *Huroroin*, se você quer conquistar um rapaz, futuro marido, não se pode olhar diretamente, mas cantar noite adentro o mais bonito possível – *awina, ijain je* ‘ e...os rapazes as olhavam fixamente. Usavam as baquetas do tambor *Paná* para adentrar entre suas pernas, num simbolismo ao seu pênis, mas as moças cruzavam as pernas esticadas com força. Tentavam aproximar-se, mas eram repelidos com delicadeza. Assim foi até quando decidiram parar de cantar.

A uma certa altura, o grupo de rapazes se afastou e desapareceu naquela escuridão total. Fiquei esperando com o gravador ligado. Aconteceu algo emocionante: emergindo de um escuro total, lentamente, um grupo de doze indígenas tocava um ritmo repetitivo, binário, uma batida percutida intercalada com um som de flautas extremamente agudo. Comecei a ouvir um grupo percussivo ritmado que se deslocava de longe, da porta da casa de um deles, e aquela sonoridade veio aumentando gradualmente, como um *fade in* natural que reverberava no ambiente noturno. Aos poucos foram se aproximando em pequenos passos, em formação fechada, bem perto uns dos outros, um bloco numa dança contida em passos pequenos. E vieram mantendo com precisão o mesmo ritmo binário que intercalava as batidas em perfeita sincronia com o sopro das flautinhas, batendo os pés. Quando o grupo chegou bem perto, vi que estavam tocando o ritmo em latas grandes de óleo de cozinha e latas de tinta vazias com baquetas de pau e soprando tijolos furados como flauta de pan com perfeição, como se fosse embocadura de flauta transversal, e outro extraíndo som mais agudo, soprando vidrinhos pequenos de remédio vazios, injeções de penicilina como embocadura de flautas transversas. Eram homens, jovens e principalmente crianças, com sacos de plástico inflados, vestidos no alto da cabeça, como um cocar cheio de ar. Pararam na minha frente, tocando aquele ritmo, eu abstraí os instrumentos pois era tão bom o grupo e generoso, e continuei a gravar sem parar e no final, me pediram para ouvir a gravação.

Logo em seguida, uma nota aguda iniciou uma frase melódica muito limpa, harmoniosa, como o canto de um pássaro, repetitivo, emergindo do escuro, e vi que era Tempatí que se aproximava dançando e tocando uma flauta sem embocadura, feita com o cano de uma espingarda que desmontara para esta finalidade. O som do cano da espingarda que Tempatí tocava era de uma grande clareza e definição. Os olhinhos dos bichos noturnos da floresta, amarelos, verdes e âmbar em movimento passavam ao fundo na mata escura, em maior número, atraídos pelo som agudo.

Depois, Tempatí falou que trabalhou com Ipatarra e Nema Suruí, o autor da Cantiga *On Ga Ka*, (Eu vou) na atração dos Urueu-au-Wau em 1979, e por isso ele compreendia as palavras da cantiga Suruí que cantei inicialmente, para aproximar-me dos Warí, naquela noite.

Em seguida, toda uma gama de instrumentos feitos com pedaços de materiais reaproveitados foram aparecendo: flautas de tijolos queimados furados que tocavam

tampando o fundo com as palma das mãos, como uma grande flauta pã; garrafas de refrigerante, pedaços de cano de PVC, vidrinhos de injeção de todos os tamanhos, com uma impressionante variedade de timbres e alturas. São diversos materiais de algum desmonte e de lixo industrial que reaproveitaram, para substituir os instrumentos que esta mudança para o PI Sossego provocou. Havia no PI Igarapé Lajes a falta de taquaras (ou a falta de forças para buscar taquaras longe dali) para fazer suas flautas e flechas, as doenças não permitiram que abrissem caminhos de seringa para coletar borracha para fabricar seus pequenos tambores *Orowin* que acompanha os cantos masculinos cantados em falsete. O que me impactou foi o estilo vocal dos Wari dedicado às tonalidades masculinas que seriam contratenores, em uníssono, lenta, o oposto dos Suyá, (Kĩsêdjê) que valorizam muito as vozes graves de baixo/barítono, nas vozes a forma principal do cantar masculino. Os Wari cantam com vozes de contratenores, igualando seus timbres vocais quase ao das mulheres. Seu universo vocal é, portanto, agudo, leve e tranquilo. Eram vozes inéditas, únicas, e uma música que jamais havia escutado com tanto prazer pela descoberta.

Ficamos, o nosso grupo da festa Hüroroin (depois fiquei sabendo) , até a madrugada, quase amanhecendo, ouvindo sem cessar tudo que gravei várias vezes até acabar a bateria do meu gravador *UHER* cassette. Mas antes de nos retirarmos para dormir, todos se amontoaram dentro da Rural para escutar no próprio gravador do carro. Eram muitas risadas quando reconheciam a voz de alguém, ou alguém falava uma coisa engraçada, explodiam de repente em gargalhadas. Parecia que se desfez o gelo entre nós. Ficamos ali, em torno do carro, do gravador, ouvindo e rindo. E eu cantei inúmeras vezes música dos Suruí, os Wari cantaram mais. Como estava muito tarde, levamos de rural uma família que havia caminhado uma distância de 3 km. Ainda assim, vários foram conosco, pendurados pelo lado de fora, no estribo. Para isso a Rural se presta muito bem, dar carona.

Saímos do PI Laje de tarde, depois de tocar a fita com as músicas gravadas no primeiro dia pela enésima vez para os Wari e oferecer café e biscoitos para todos. Mas não foi fácil sair. Era preciso ouvir mais a música e me envolver na dança, fazer transcrições e anotações musicais, mas vi que meus objetivos de pesquisa deveriam seguir para as outras áreas Wari.

Depois que Fernandes e Manoel regressaram para Guajará Mirim, os Wari mudaram seu comportamento conosco. Demonstraram mais intimidade, mas com uma certa tensão no ar, se mostravam interessados em ganhar de presente nossos materiais de pesquisa, especialmente nossa tecnologia. Sabemos que os Wari gostam de desmontar objetos complicados. Foram direto para a bolsa de equipamento do Marcos e pediram para olhar a lente objetiva, Marcos demonstrou flash, foi uma risada, geral, mas alguns não gostaram da luz forte no olho. Pediram a câmera para dar uma volta e tirar fotos. Marcos relutou, mas concordou em emprestar. Daí a um tempo, percebemos que a câmera não voltava, então fomos atrás dos rapazes que as levaram, seguidos por

todos que demonstravam uma certa irritação conosco. Percebemos pelos olhares que não tínhamos nenhuma autoridade para ficar no posto, sem supervisão. Tempatí, nosso embaixador perante os Warí, também tinha ido a Guajará com Fernandes, justo ele o único que falava português, coisa que a maioria não sabia. Na verdade, o chefe do Posto não deveria ter nos deixado lá sem supervisão, já dois dias depois, sem nos dar a chance de começar um diálogo com eles. E isto porque contávamos com a permissão da FUNAI conseguida em Brasília no mandato do General Ismarth Araújo de Oliveira para desenvolver o referido projeto Nharamaã (do Marcos), um mapeamento áudio fotográfico comparativo de Rondônia através dos anos. A permissão nos dava acesso às áreas indígenas de Rondônia, sempre sob supervisão.

Surgimos no PI num momento em que não esperavam ninguém. Não fomos anunciados. Os Warí raramente recebiam visitantes, mas nós viemos conhecê-los para relatar ao Brasil, num tempo em que índio era assunto de “segurança nacional” (até hoje é), sua situação, que era terrível, quando todos eram doentes crônicos de malária ou tuberculose; a terra para o plantio era pobre e a infraestrutura da FUNAI carente, pois dependiam de um só assistente de saúde de quem tinham conhecimento que mantinham relacionamento com as suas mulheres e que lhes dava medicamentos vencidos. Não conseguiam, por estar doentes, fazer o trabalho da roça. Ao mesmo tempo, os Warí sabiam que naquele momento, éramos uma ponte com o mundo exterior, pois Fernandes explicou que éramos repórteres da televisão.

Mas nesse ínterim, os Wari, que não falavam português, estavam interessados nos nossos objetos, especialmente na comida, numa intenção coletiva de tomada de posse de nossas coisas antes que partíssemos. Mas eu já entendia que a demanda por presentes veio de longa data, e esperavam que tivéssemos algo para as pessoas que ficaram no PI. Abriam nossas bolsas de viagem, olhavam tudo, pediram a camiseta que Marcos usava. Demos a eles toda nossa comida de viagem, café, feijão, carne seca, arroz, açúcar, sardinha em lata, leite em pó e distribuimos tudo o que poderia ser utilizado por eles, inclusive nossas roupas, sandálias havaianas e panelas. Além disso, Marcos fez várias fotos *polaroides* (um sistema de tecnologia de ponta em que a câmera imprime no ato da foto) e deu para os mais velhos. Aí eles gostaram. Fiz uma cópia do cassette que gravei e deixei com eles, para escutar no aparelho toca-fitas de Tempatí. Temos um *double deck* na Rural o que facilitava cópias de fitas *cassette*. O procedimento básico da pesquisa era devolver no ato tudo que pudéssemos, por isso a polaroid e o cassette *double deck* se mostravam úteis. Num dado momento, um deles, do grupo que agora acumulava em torno de cinquenta pessoas que não conhecíamos, se destacou e veio até nós. Disse que deveríamos levar de carro as famílias que moravam numa maloca perto da divisa. Então, nos apontavam como poderíamos ajudá-los. Muitos estavam fracos para caminhar. Com essa atitude providenciamos logo levar a família (em torno de 15 pessoas) para casa, enchemos a Rural e fizemos três viagens. Ficamos também de avisar ao Fernandes para regressar com remédios e uma lista de materiais e comida que nos passaram. Foi o que fizemos em Guajará, compramos os medicamentos para

Fernandes levar. Ele nos disse que denunciara Manoel ao Presidente da FUNAI, e este seria despedido e processado.

Como sempre, a Rural andava apinhada de indígenas, mas agora, diferentemente da chegada aos Suruí, esta foi uma saída triste, pois estavam doentes. Os Wari compreendiam exatamente quem éramos, perceberam nossas limitações. Sabiam muito bem distinguir, porque mentiras, lhes contam há séculos. Eles são mestres em desvendar, relativo a desmontar. Mas para mim ficou a sensação permanente de impotência, enquanto estive em Rondônia, para resolver uma situação de tanto abandono. Para além do drama Suruí, muito além das minhas pequenas ambições musicais, meus enfoques equivocados, como os Wari e todos os povos tomariam controle de suas vidas? E de sua autonomia?

O receio de ficar presos no Posto Indígena Igarapé Laje sem comida, ou atolados na quase inexistente BR 456, no início da estação chuvosa, quase sem gasolina, nos impele a retornar a Guajará Mirim, e visitar logo os outros PI dos Oro Mon, Oro Nao, Oro Eu, Oro At navegando numa *Catraya* nas águas amareladas do Madeira, dos rio Mamoré, e seus afluentes de água escura, o rio Negro Ocaia e o rio Pacaa Novas .
Awina tamará!

1978

3.13 TXORI TXORI E KADJE

Canto do povo Djeoromitxi do martim-pescador

e do pica-pau

3.13.1 Txori Txori, e o fortalecimento de Línguas vulneráveis do Brasil: Djeoromitxi

Os Djeoromitxi, ou Yaboti, o mesmo que Jaboti, ou labuti, são um povo que habita a região no vale do Guaporé, um rio de água transparente, mas escura com botos cor-de-rosa em cardumes. Este rio desenha a fronteira entre a Bolívia e o Estado de Rondônia e dá continuidade ao rio Madeira. Entretanto, sendo um povo exogâmico, coexistem os Makurap, Tupari, Aruá, Arikapu no território que é chamado pela antropóloga Denise Maldi¹⁹², de “Complexo cultural do Marico”¹⁹³, que se localiza entre os rios Branco, Colorado e Mequéns, que são afluentes do médio rio Guaporé.

Para a manutenção das línguas dos povos indígenas, tornam-se necessárias e urgentes a documentação, a descrição e a análise

dessas línguas indígenas. Este trabalho ajuda não somente a academia, mas também a própria comunidade indígena, por meio de material que possa servir de subsídio para discussões sobre a estrutura gramatical da língua. Entre as línguas pouco estudadas, encontra-se a língua Oro Waram, cujo povo está localizado nos municípios de Nova Mamoré e Guajará-Mirim, no Estado de Rondônia. Essa língua pertence a um grupo de línguas que recebeu, ao longo do tempo, diversas denominações, tais como: Pacaa Nova (ver mapa 1.1), Pakaa Nova, Oro Wari, Wari'. Este grupo Wari' pertencente à família linguística Txapakura. (APONTES, Selmo Azevedo. Descrição Gramatical Do ORO WARAM, Variante WARI' Norte (Pakaa Nova, Txapakura): Fonologia, Morfologia e Sintaxe. Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG 2015)

Os Djeoromitxi falam uma língua isolada, o Jabuti, considerada vulnerável, segundo o *Atlas das Línguas em Perigo* da UNESCO, estando entre os 190 idiomas em risco no Brasil. No período em que estive no PI Ricardo Franco, com a população Djeoromitxi em 1979 muito menor, todos eram falantes, e havia a transmissão entre gerações. Cantavam também somente nessa língua. A música que escutei na Baía das Onças tinha uma função de demarcar limites, como criação de determinado cantor, que poderia ser tanto de subgrupos linguísticos Aruá, Djeoromitxi, Macurap, Arikapu, Tupari. De certa forma, creio que todas as músicas eram cantadas em Djeoromitxi, mas eu não poderia detectar as variações linguísticas de cada povo, tarefa que cabe aos linguistas. Mas quando os questioneei sobre a autoria, tomei conhecimento e anotei a fala dos intérpretes daquela cultura e fiz uma tentativa de escrita do texto musical, embora não houvesse ainda um Djeoromitxi linguista, o que de fato existe hoje, o prof. Armando Djeoromitxi.; o Sr. Saturnino Jaboti, naquele tempo que todos eram políglotas, pois falavam não apenas o Jaboti-português, mas todas as variações linguísticas do “complexo do marico”, região em que ocorriam os idiomas de cada povo, Macurap, Tupari, Aruá, Arikapu, certamente com elementos emprestados uns dos outros. Mas por vezes, a classificação que indica a extinção, a vulnerabilidade, parte do princípio de que, ou número de falantes diminuiu drasticamente, por epidemias, pelo auto isolamento, pela recusa a se “integrar”; ou por uma “vergonha étnica” que pode ser associada a diversas razões: por autodefesa, por perda identitária devido à massiva

conversão religiosa. No estudo de Denise Maldí e Apoena Meirelles, que quase todos os grupos que cheguei a conhecer em Rondonia foram dados como extintos, embora não estivessem:

"Aruá(Tupi) - ao longo do rio Branco, afluente do Guaporé. Extintos". "Iabuti (?) - cabeceiras do Rio Branco. Extintos". "Cabixi (?) - nas vertentes do Planalto dos Pareeis à margem . direita do Guaporé". "Macuráp (Tupi) - ao longo do rio Branco (...). Extintos". "Mondé (Tu pi) - nas matas, da margem direita do rio Pimenta Bueno." Extintos.. 'Tuparí (Tupi) - nas matas da margem direita do Rio Branco (. . .). Contato Permanente." Já os Macuráp não estão extintos: existem pequenos grupos dessa tribo no município de Guajará-mirim.

3.13.2 TXORI TXORITXI Martim Pescador / *Chloroceryle Americana*¹⁹⁴

KADJE / Pica-Pau da garganta preta - dançador/ *Picidae*



Figura 26: Txoritxi (Martim Pescador e Kadje, Picapau da garganta preta.

Tchori Tchori T

Txori Txori ta te / Txori txori ta te are Wai eo.

Txori txori ta te / txori txori ta te hari wai eo.

I na newi Kadje I na newi kadje hari wai ere

I na newi Kadje / I na newi Kadje hari Wai ere.

1.

[txori txori] [txi] [te] [txori txori] [ta]

¹⁹⁴ Tradução de Marlui Miranda a partir de RIBEIRO, Michela Araújo. Tese de Dissertação apresentada ao Departamento de Letras e Pedagogia, Fundação Universidade Federal de Rondônia/UNIR, Campus de Guajará-Mirim, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre. Michela Araújo Ribeiro. Págs.26 a 120 Guajará-Mirim, Rondonia 2008.

pelo Martim Pescador foi trazida na pedra [pelo martim pescador] [trazida na [te] pedra]

are Wai eo

[um tipo de piaba] [Baía das Onças]

txori txori- txi ta te txori txori ta te

[pelo Martim Pescador][foi trazida na pedra [pelo martim pescador] [trazida na pedra]

are Wai eo

[um tipo de piaba] [da Baía das Onças]

[l] [na] [newi] [Kadje] [l] [na]
 Dele lá esse pica-pau dançarino dele lá
 [newi] [kadje] [hari] Wai Ere
 esse pica-pau dançarino asa Baía das Onças

[l] [na] [newi] [Kadje] [l] [na]
 Dele lá esse pica-pau dançarino dele lá
 [newi] [kadje] [hari] Wai Ere
 esse pica-pau dançarino asa Baía das Onças ¹⁹⁵

3.13.3 O trabalho com o grupo instrumental UAKTI em *Txori Txori*.

Em **1994** convidei o Grupo UAKTI¹⁹⁶ para gravar comigo no CD *IHU, Todos os Sons*, (MIRANDA, 1995 cantos do ritual de pescaria do *Timb* do povo Djeoromitxi, tema de cantos dançados que dancei, com certeza, durante a parte noturna do ritual de

¹⁹⁵ Todas as cantigas Djeoromitxi traduzidas com base em informações de Adonias Djeoromitxi, de Rio Branco, respectivamente, assim como consultando de Michela Araújo Ribeiro sua tese de mestrado “ Dicionário Djeoromitxi-português Registro da diversidade linguística do povo Jabuti” .

¹⁹⁶Esta foi a formação do Grupo UAKTI que gravou em IHU, Todos os Sons: Décio Ramos, Artur Andrés e Paulo Santos. O líder do grupo, Marco Antônio Guimarães, não participou em presença.

pescaria, que se referia a outro personagem, o pássaro Martim Pescador¹⁹⁷. O Grupo UAKTI,

“em 1994 era composto pelos músicos Artur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos. Se por um lado, suas técnicas composicionais são contemporâneas¹⁹⁸, a sonoridade dos instrumentos, por outro, empresta um caráter”...”nativo”... à música do grupo. Esta dicotomia é o segredo do som do Uakti. O Grupo também faz habitualmente participações em projetos de outros artistas. Além”...de “Milton Nascimento, Paul Simon e Manhattan Transfer, estão Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Zélia Duncan. Participaram também dos espetáculos "Dança das Marés, dirigido por Ivaldo Bertazzo e "IHU - Todos os Sons", apresentando temas indígenas recolhidos e adaptados por Marlui Miranda. O nome do grupo se origina de uma lenda do povo Tukano. Uakti era um ser mitológico que vivia às margens do Rio Negro.”
(<https://pt.wikipedia.org/wiki/Uakti> visto em 07/07/2021)

Interferindo com naturalidade no “espaço-tempo” da cantiga *Txori Txori*, criou-se uma base rítmica que evoca o minimalismo¹⁹⁹, e que era também minha expectativa de cena musical, como uma fotografia do ambiente. A melodia sobrevoa estas células rítmicas, um *ostinato*²⁰⁰ em 5/8 tocada por duas marimbas de vidro tocadas em intervalos de sexta maior que trazem uma percepção natural do ambiente. Participa também uma marimba de angelim com um terceiro desenho rítmico, que vai simbolizar o peixe, depois que os dois desenhos rítmicos estão bem ajustados no desenvolvimento da melodia. O canto vai circulando sobre a base rítmica sem repousar em nenhum lugar a não ser no final, quando o Martim Pescador pega o peixe – percebido pelo tema do pássaro *Txori* – cessando a imagem da pequena lagoa e o canto. Esta parece ser uma forma de *Transportar* uma musicalidade Tradicional indígena para uma cultura diferente,

¹⁹⁷ Martim Pescador, *Chloroceryle*.

¹⁹⁸ Composições do Grupo UAKTI eram de Marco Antônio Guimarães, mas também dos outros membros do Grupo.

¹⁹⁹ O minimalismo é um gênero contemporâneo originário dos Estados Unidos da América que surgiu na década de 1960 e é baseado em pulsações constantes e muitas vezes na reiteração das frases musicais em pequenas unidades como motivos e células.

²⁰⁰ Em música, um ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.
[pt.wikipedia.org > wiki > ostinato](https://pt.wikipedia.org/wiki/ostinato).

como uma mudança temporária para um ambiente do minimalismo, que busca a repetição, semelhantes aos processos de repetição que ocorrem constantemente nas musicalidades indígenas. Percebo a mudança ou transportação como uma metáfora musical do som das águas de uma lagoa, e uma cantiga – tema-pássaro, *leit motiv* que flutua em voo sobre o ostinato da base instrumental e só termina ao pescar o peixe, o último a adentrar no meio das duas células rítmicas das marimbas de vidro. Os músicos e os instrumentos do UAKTI são parceiros que respeitam a cultura Djeoromitxi: Décio tocou Peixe, centrífuga, grande pan, marimba de vidro e marimba de angelim; Artur tocou 'pan inclinado, Paulo tocou trilobita.²⁰¹

TCHON

The image shows a complex handwritten musical score for a piece titled 'TCHON'. It features multiple staves representing different instruments and vocal parts. The notation is rhythmic, using vertical lines and numbers (3, 4) to denote note values or rests. The parts are labeled as follows: 'trilobita', 'M.V. 4', 'Voz 4', 'Voz 3', 'EP 4', 'Suc', 'trilo II 4', 'M.V. 4', 'Pan 4', and 'Pant. 4'. At the bottom, there is a large handwritten note '98 x 20/8' and a long horizontal line with a vertical tick at the start.

Figura: Anotações que me são caras, para a gravação das séries de compassos do arranjo da base instrumental e vocal do UAKTI, (por Décio Ramos, Artur Andrés e Paulo Santos) pré-gravação, BH, 1993.

A presença do UAKTI neste projeto funcionou muito bem assim como eu funcionei para o sistema do UAKTI. São relações entre culturas diferentes, contribuindo, positivamente, com uma atitude respeitosa de simetria cultural.

²⁰¹ Instrumentos concebidos e construídos por Marco Antônio Guimarães.

9 *mf*

tcho ri tcho ri ta té tawê tcho ri ta té ã

Mrb V 1

Mrb D'g 1

Trilo 1

14

re wõi ê wõi tcho ri tcho ri ta té tawê tcho ri ta té ã re wõi e wõi i

17

na nawi ca tjé i na nawi ca tjé ã re wõi ê rê he na na wi ca tché he na na wi ca tjé ã

20

re wõi ê re tcho ri tcho ri ta té tawê tcho ri ta té ã re wõi ê wõi tcho

23

ri tcho ri ta té tawê tcho ri ta té ã re wõi e wõi i na na wi ca tjé i na na wi ca tjé ã

* repetir até o final da música

p.3

26

re wōi è rē he na na wi ca tché hena nawi ca tjé ā re wōi è re tcho

This musical staff contains measures 26, 27, and 28. It is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A long slur covers the entire staff. The lyrics are printed below the staff.

29

ri tchori ta té tawê tchori ta té ā re wōi è wōi

This musical staff contains measures 29, 30, 31, and 32. It continues the melody from the previous staff. Measures 31 and 32 contain whole rests. The lyrics are printed below the staff.

33

p

ni ni ni ni ni ni ...

This musical staff contains measures 33 and 34. It features a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of a continuous stream of sixteenth notes. The lyrics are printed below the staff.

Trilo 2

GdeP

This section shows the piano accompaniment for measures 33 and 34. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Trilo 2' and the lower staff is labeled 'GdeP'. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

35

Trilo 2

GdeP

This section shows the musical staff for measures 35 and 36. The upper staff continues the melody from measure 34. The piano accompaniment (Trilo 2 and GdeP) continues with rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 37-39. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment.

Measure 37: The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4. The lyrics "ni ni ni ni ni ..." are written below the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure 38: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measure 39: The vocal line has a rest. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

41 ni ni ni ni ni ...

43

The musical score is written on a system of five staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time, with the lyrics "ni ni ni ni ni ...". The piano accompaniment consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two additional bass staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. A fermata is placed over the final measure of the system.

45 ni ni ni ni ni ni ...

MrbV 2

MrbD'g 2

Trilo 3

Trilo 2

GdeP

47 ni ni ni ni ni ni ...

50

53 nininini ni...

56 ni ni ni ni ni ni ...

* repetir até o final da música

Detailed description: This page of a musical score is for page 6. It features a vocal line at the top and five piano accompaniment staves below. The vocal line starts at measure 45 with the lyrics 'ni ni ni ni ni ni ...'. The piano parts are for MrbV 2, MrbD'g 2, Trilo 3, Trilo 2, and GdeP. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (two sharps), and dynamic markings. There are also asterisks in the piano parts, which correspond to the instruction '* repetir até o final da música' at the bottom of the page. The page is numbered 263 in the top right corner and is labeled 'p.6' in the top right corner.

59 ni ni ni ni ni ni ...

62 *mf*

65 tcho
ri tchori ta té tawê tchori ta té ã rewõi ê wõi tcho ri tcho ri ta té tawê tchori ta té ã

Px&Cnt

68 rewõi e wõi i na nawi ca tjé i na nawi ca tjé ã re wõi ê rê he

Px&Cnt

71 na nawi catché hena nawi ca tjé ã rewõi ê re tcho ri tcho ri ta té ta wê tchori ta té ã

74 rewõi ê wõi tcho ri tcho ri ta té tawê tchori ta té ã re wõi e wõi i

77 na na wi ca tjé i na na wi ca tjé ã re wõi ê rê he

* repetir até o final da música

79

na na wi ca tché he na na wi ca tjé ā re wōi ê re

Px&Cnt

MrbV 2

MrbD'g 2

Trilo 3

Trilo 2

GdeP

Mrb V 1

Mrb D'g 1

Trilo 1

1978

3.14 TCHE NANE:

CANTIGA DA FESTA DO TIMBÓ DO POVO

DJEOROMITXI.

TCHE NANE (1978): PICAPAU DA CABEÇA VERMELHO PIMENTA



Tche Nane T

latx nane txe nane I nanawi kadge

O da cabeça vermelho pimenta, pica-pau

latx nane txe nane I nanawi kadge

O da cabeça vermelho pimenta, pica-pau

latx nane txe nane I nanawi kadge

O da cabeça vermelho pimenta, pica-pau

latx nane txe nane I nanawi kadge

O da cabeça vermelho pimenta, pica-pau

3.14.1 Ricardo Franco, 12/09/1981

Acordei muito cedo e fiz logo um bule de café cheio para o Tuxáua João Francisco e parentes. Comemos ovo cozido de galinha com pão e café. Daí, seguimos com as crianças para a lagoa onde vai haver pescaria. Os rapazes já haviam saído bem cedinho para tirar o timbó do mato. Tomamos uma trilha que seguia serpenteando entre uma série de lagoas que aparecem na estação seca, por isso a pesca é muito abundante. Passamos pela última casa, a mais afastada do posto, e havia uma pele de crocodilo secando no teto de palha. Logo ali descemos na ribanceira da lagoa, que se comunicava com o Guaporé por um fio d'água. O lugar era paradisíaco. Logo o sol esquenta e pisoteamos uma margem de argila bem mole, beirando o mato fechado. Chegamos num pasto silvestre verdíssimo e lá havia bois e cavalos que pertencem aos indígenas. Grandes revoadas de borboletas amarelas. Aos poucos iam surgindo de dentro do mato denso ao longo do caminho, crianças arrastando pedaços longos do timbó. A movimentação aumentou até que depois de um igarapé totalmente seco encontramos o local da pescaria – um pedaço da baía bem raso em duas extremidades, que já estava sendo cercado com paus e capim, para não escapar nenhum peixe pelo raso.

As crianças chegaram com o timbó e logo os mais velhos trouxeram cipó de *Envira* para amarrar os feixes do timbó. Logo os homens entraram na água e se espalharam em distancias regulares, batendo o feixe de timbó com paus para espalhar o líquido toxico que soltava, mergulhando o feixe na agua algumas vezes, batendo e repetindo o procedimento, até virar um molho de capim grosso, e aí os atiram no mais fundo da lagoa. Esta fica com uma espuma, um líquido verde azulado escuro que vai se espalhando pela água. São 15 homens batendo o timbó. Mas leva tempo para o peixe facilitar a pescaria. Na verdade, como tem pouco timbó, demora mais, porém o peixe não escapa da pequena lagoa, agora uma barragem construída com capim. O Tuxaua Raimundo trabalha sem parar. As crianças ficam fora, com seus pequenos arco-e-flechas, esperando algum peixe fugitivo, que logo começam a aparecer. Elas flecham, zagaíam, batem com o terçado. A princípio, peixes pequenos. *Jacaretinga* está gogue, mas não quer boiar.” diz Jorge, um indígena filho de um americano com mulher Yaboti. Horas se passam e as crianças flechando, pegando peixe sem parar. As mulheres ficam na sombra, moqueando os peixes que iam sendo entregues pelas crianças, assando traíra, socó, pirapitinga, quebra-galho.

Uma das mulheres me viu e veio com um passarinho lindo, preto com um topete vermelho, ela disse :

-“É *kadje*, gosta dele?”

-“Eu gosto sim”.

Ela retirou com o dedo o *Kadje*, o pica-pau, do ombro dela, pousou o pássaro devagar no meu ombro e sentou-se ao meu lado, na areia da lagoa. Depois, cantou *Txori Txori*, que é música de outro passarinho, o *Martim Pescador*.

O *Kadje* agarrou com as patinhas o meu cabelo, que era cumprido, e ficou subindo e descendo. De vez em quando me bicava de leve. Ai! Fiquei horas com ele, que de vez em quando gritava bem no meu ouvido, mas era bonito o canto, às vezes um grito. Ela cantou para mim:

- I na newi *Kadje*... I na newi *kadje* hari *Wai*...ere...

As crianças procuravam ovos de *tracajá*, nadavam, sem se importar com o timbó que parecia não afetar a ninguém, só aos peixes. Toda aldeia era um ir -e-vir , uns chegavam trazendo macaxeira cozida, davam às crianças para comer, a fumaça do fogo dos moquéns espantava os piuns, mutucas, e o calor era forte. Notei que ninguém bebeu água, inclusive eu. Muitos cães, magros, entravam na lagoa cheia de timbó e bebiam, e de vez em quando brigavam entre si.

Lá pelas duas horas, os rapazes começaram a tarrafeiar, zagaíar e flechar. Aí, sim, apareceu peixe como nunca vi. E ainda disseram que foi pouco! *Barba-chato*, *casquinho*, *quebra-galho*, *traíra*, *bodó*, *pirapitinga*, *branquinha*, *peixe-cachorro*,

tucunaré, choronas, piranhas, carás e finalmente pegaram o jacaretinga. Festejaram a captura.

Encheram vários caldeirões e panelas, a margem estava cheia de peixes que as crianças pegavam com a mão e jogavam na praia; os velhos ralhavam e pediam para a criançada parar com o barulho, e não flechar antes do tempo, mas de nada adiantou a bronca do Tuxaua Raimundo. As crianças flecham peixe atrás de peixe, e depois vieram os grandes, pirapitinga, tucunaré.

Eu estava com vergonha de pedir, mas o olho cumprido e o cheiro do peixe delicioso no moquém, as crianças espetavam em pauzinhos...os pedaços de beiju...saíam andando com os pequenos arcos comendo os peixes deliciosos...o Tuxaua Raimundo viu o meu olho cumprido e deu uma ordem:

- “Enfia muito peixe na corda de envira para ela!”! Levamos um grande cacho de quebra-galhos e mais oito carás. Voltamos para a Catraya às 16 horas, depois de um dia inesquecível com os Djeoromitxi...Aí veio o banquete, comemos todo peixe frito, cozido, sopa de cabeça de peixe, rabo de peixe, tudo foi aproveitado! as mocinhas e crianças, trouxeram no barco milho cozido, mandioca, mel, farinha, e convidamos os Djeoromitxi que resolveram comer mais um pouco na *Catraya* conosco, Jorge, o Tuxaua Raimundo, e uma penca de crianças e mocinhas. Deu e sobrou para todo mundo, o banquete que a natureza ofereceu, na estação da abundância, graças ao timbó na lagoa dos Djeoromitxi.

3.14.2 TCHE NANE

p.1

tenor/ soprano

bar/ alto (cânone)

barítono/ alto

baixo/ tenor

$\text{♩} = 144$

mp

ia - tché nan tché na - ne i na - nawi - ca - dje ia

Todas as vozes devem ser dobradas uma oitava acima.

6

br

tché nan tché na - ne i na - na-wi - ca - dje ia - tché nan tché

11

br

na - ne i na - na-wi - ca - dje ia tché nan tché na - ne i

f

16

br

na - na-wi - ca - dje ia tché nan tché na - ne i na - na-wi - ca -

mf

bx

mp

ia - tché nan tché na - ne i na - na-wi - ca -

p.2

36

i na - na - wi - ca - dje ia tché nan tchéna - ne i na - na -
na - na - wi - ca - dje ia tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca -
na - na - wi - ca - dje ia tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca -

41

wi - ca - dje ia tché nan tchéna - ne i na - na - wi - ca - dje
dje ia - tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje ia
dje ia - tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje ia

46 *rep. 2 veces*

tché nan tchéna - ne i na - na - wi - ca - dje ia tché nan
tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje ia tché nan tché
tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje ia - tché nan tché

61

tché nan i na - na - wi - ca - dje
wi - ca - dje tché nan tchéna - ne i na - na - wi - ca - dje
dje ia tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje
dje ia tché nan tché na - ne i na - na - wi - ca - dje

1978

**3. 15 PA'MÃ DO WORO / PAMÉ DAWORO: VOU MASTIGAR O PEIXE
MOQUEADO
(CANTIGA DO FESTIVAL DJEOROMITXI DO TIMBÓ - BAÍA DAS
ONÇAS.)**

PA'MÃ DO WORO / PAMÉ DAWORO VOU MASTIGAR O PEIXE

MOQUEADO. Tradução: Marlui Miranda



Pa'mã do woro T.

Pa'mã do woro ã do woro ã

Vou mastigar peixe moqueado

Pama do woro ã da woro ã

Aracu moqueado vou distribuir

Pa'mã do woro ã do woro ã

Vou mastigar peixe moqueado

Pama do woro ã da woro ã

Aracu moqueado vou distribuir

itxĩtxĩ ma be do om do woro ã

mingau de milho vou distribuir

itxĩtxĩ ma be do om do woro ã

mingau de milho vou distribuir

Pa'mã do woro ã do woro ã

Vou mastigar peixe moqueado

Pama do woro ã da woro ã

Aracu moqueado vou distribuir

Pa'mã Do woro/Pamé daworo

p.1

♩ = 140

"uuu"

5ª voz (cânone)

4ª voz

2ª e 3ª voz

1ª voz (tema)

baixos

contra-baixo

mf

pa - mé da - wõ - ro om da - wõ - ro om pa -

6

vz 2&3

tema

bx

cbx

mp

pa - mé da -

mé da - wõ - ro om da - wõ - ro om pa - mé da -

p

om

tr

p.2

12 *mp*

vz 4
pa - mé da - wō - ro

vz 2&3
wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

tema
wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

bx
da - wō - ro om *simile* om da -

cbx

18

vz 4
om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da -

vz 2&3
om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da -

tema
om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da -

bx
wō - ro om om da - wō - ro

cbx

24

vz 4
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

vz 2&3
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

tema
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

bx
om om da - wō - ro om

cbx

p.3

30

vz 4
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

vz 2&3
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

tema
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

bx
om da - wō - ro om

cbx
tr

36

vz 4
ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

vz 2&3
ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

tema
ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

bx
om da - wō - ro om om

cbx
tr

42

vz 4
wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

vz 2&3
wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

tema
wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

bx
da - wō - ro om om da -

cbx

p.4

48 *mp*

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

om da - wö - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da -

wö - ro om om da - wö - ro

tr

54

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

di - om da - wö - ro om ti - ti - nam - bé di - om

wö - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wö - ro om

wö - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wö - ro om

wö - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wö - ro om

om om da - wö - ro om

p.5

60

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

da - wö - ro om pa -

pa - mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa -

pa - mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa -

pa - mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa -

om da - wö - ro om

tr

66

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

(8^{va}) mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa -

mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa - mé da -

mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa - mé da -

mé da - wö - ro om da - wö - ro om pa - mé da -

om da - wö - ro om om

p.7

84

canone
om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da -

vz 4
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

vz 2&3
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

tema
wō - ro om pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om

bx
om om da - wō - ro om

cbx

90

canone
wō - ro om ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro

vz 4
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

vz 2&3
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

tema
i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i -

bx
om da - wō - ro om

cbx

p.8

96 *mp*

uuu

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

om ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om

ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om pa - mé da -

om da - wō - ro om om

uuu...

102

uuu

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

wō - ro om da - wō - ro om pa - mé da - wō - ro

da - wō - ro om om om da -

p.9

108

uuu

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

om da - wō - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om

114

uuu

canone

vz 4

vz 2&3

tema

bx

cbx

di - om da - wō - ro om ti - ti - nam - bé di - om wō - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om wō - ro om i - ti - ti - nam - bé di - om da - wō - ro om om om da - wō - ro om

p.10

120

uuu
uuu...
canone
da - wō - ro om
vz 4
pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om pa -
rall.
vz 2&3
pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om pa -
rall.
tema
pa - mé da - wō - ro om da - wō - ro om pa -
rall.
bx
om da - wō - ro om
rall.
cbx

126

uuu
canone
(8vb) mé da - wō - ro om da - wō - ro om
vz 4
mé da - wō - ro om da - wō - ro om
vz 2&3
mé da - wō - ro om da - wō - ro om
tema
mé da - wō - ro om da - wō - ro om
bx
om da - wō - ro om
rall.
cbx

**3.16 KIYEMINAKI, RELEMBRAR: CANTOS DOS PALIKUR DO
AMAPÁ.**

WAYSAREHWEYO -WAXRI KAIWEYE _ MONTANHA

VAGALUME KAIKA WAWAHMA - DANÇA DO MARACÁ

ARANTEMAN WAKAREPKA - TURÉ DAS GARÇAS

3.16.1 Os Palikur e o projeto *Ponte entre Povos*



Figura 29: Sunamita, Dilva, Ozanita, Jaqueline e Odília cantam Kaika wawahma (a dança do maracá) Foto: Luciana Capiberibe, gentilmente cedida.

Ponte entre Povos foi um projeto musical que concebi e coordenei e que surgiu da ideia de apresentar a música dos povos indígenas do Amapá, sendo eles protagonistas deste projeto, que iniciou em 2000 e se estendeu até 2006. Tive o prazer de participar cantando, numa atuação de simetria musical. Para uma visão mais completa sobre esse projeto, o artigo “Não cutuque a cultura com vara curta: os Palikur e o projeto “Ponte entre Povos””,(CAPIBERIBE, págs.164 – 194, 2014)²⁰³, procura trazer na “seara da relação de índios com não índios”(idem acima) um recorte nesse vasto tema, a partir da introdução à cultura musical Palikur, cuja participação, assim como a de todas as etnias, foi discutida dentro da comunidade, e em oficinas para este fim em Macapá, no contexto deste grande projeto. Mudanças ocorreram durante a *performance* e posteriormente, em reflexos nas suas vidas.

²⁰³ CAPIBERIBE, Artionka, in Políticas Culturais e Povos indígenas, Orgs. Manuela Carneiro da Cunha e Pedro de Niemeyer Cesarino, Fundação Editora da UNESP, São Paulo, 2014.

Os Palikur vivem na fronteira do Amapá com a Guiana Francesa, e decidiram participar do projeto “Ponte entre Povos”, um grande encontro Multicultural sobre as tradições musicais e alternativamente, um encontro dos povos indígenas com músicos clássicos, da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e dos estudantes de música da Escola de Música Walkiria Lima de Macapá. Participaram cantores e mestres da cultura Palikur, Macurap, Katxuyana, Tiriyo, Wayana e Apalai, um grupo de 20 indígenas do Amapá, que viajaram a São Paulo e Brasília, apresentando-se no SESC Pinheiros em 2005 e no Teatro Nacional Sala Villa-Lobos em 2006. O projeto promoveu ao longo dos anos 2000 a 2005, oficinas e espetáculos musicais em Macapá, assim como a publicação de um livro de partituras e textos etnográficos acompanhado de três CDs. Para lançar a coleção, foram seis dias de apresentações em São Paulo e Brasília²⁰⁴. Ponte entre Povos foi um programa de ação intercultural e educativa que durou cinco anos, em etapas planejadas para aqueles eventos. Contou com o apoio do MinC e SESC-SP e principalmente do Governo do Estado do Amapá, neste período na gestão de Joao Alberto Capiberibe.

Um fato importante para os Palikur e todas as etnias é que foi possível haver um longo processo de familiarização com os músicos participantes principalmente durante as oficinas que aconteceram ao longo do desenvolvimento do projeto. Esta programação contou com a participação e supervisão antropológica de Artionka Capiberibe, professora do IFICH - UNICAMP, São Paulo, que estava há muitos anos trabalhando com os Palikur, tendo publicado sua tese de mestrado, “Batismo de Fogo”, sobre a conversão dos Palikur. Ela colaborou para trazer de volta a prática de uma língua esquecida, que veio fortalecer a cultura e restaurar a língua arcaica do clã *Waxriyene* (clã da montanha) o *Kiyavuyyhka* ou “*Língua de respeito*”, “mal conhecida pelos velhos e completamente desconhecida dos jovens professores” (Capiberibe, 2005). Além deste resultado, depois de 40 anos, os Palikur voltaram a usar as vestimentas tradicionais, as saias com fitilhos em tecido vermelho e a bata branca. Fizeram novamente seus maravilhosos cocares e os maracás (*wawahma*) longos e delicados (foto acima). Os homens vestiram a tradicional saia branca. O Sr. Wet, um detentor do saber Palikur, traduziu as músicas, quase todas na língua arcaica, durante as oficinas dos Povos Indígenas do Amapá.

²⁰⁴ MIRANDA, Marlui, Org., Ponte entre Povos. Editora do SESC, São Paulo, SESC, 2005.

Todos os cantos Palikur são criações dos *ihamri* (xamãs): o desaparecimento destes seres significa também o desaparecimento dos cantos e de todo conhecimento que eles detêm. O Sr. Wet explica e Nenélío Batista traduz: “O pajé dançando maracá canta e fala de todas as ilhas do Urukauá. O pajé ta sonhando; ele vê no sonho que o nome dele é Kayweyo (vagalume); quando ele acorda, ele canta esse hino. Essa palavra kayweyo é vagalume, mas é na língua dos imosri (seres que habitam embaixo da montanha Cajari)”.

Waysarehweyo
(A montanha vagalume)

Palikur: *Letra de Waysarehweyo – Waxri kaiweye* – Montanha do Vagalume, parte do ritual da Dança do Maracá – Kaika wawahma.

<i>Kiyavuyhka</i>	<i>Parikwaki</i>	português
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume
Waysarehweyo	<i>Waxri kaiweyo</i>	Montanha do Vagalume

Figura 30: O grupo de músicos do projeto Ponte entre Povos. Foto de Luciana Capiberibe, 2004.





Figura 31: A Coleta das Taquaras para fazer as clarinetas *Turé*, pelo Sr. Manoel Labonté, Tebenkue Kawakyene. Foto de Artionka Capiberibe, gentilmente cedida.

3.16.2 A família instrumental *Turé* – aerofones, ou clarinetas *Kaika Aranteman*

Turé da garça

Tradicional e Novo Tradicional

Pawkano: Manoel Labonté (Tebenkue Kawakyene) *Turé* que responde à *arahkivri*.

Arahkivri: Emiliano laparrá (Wadahyune) *Turé* que fala primeiro e é também chamada de *Kambai* (filho). (dois instrumentistas)

Anagkivri ou *anagkiyo* : Manoel Ioiô (Motye Wayvuyene) e Cornélio Antonio Felício (Abes Waxriyene) *Turé* que também é chamada de *arahkivri ginag* (mãe de *arahkivri*), por seu som mais grave e por responder à *arahkivri*.(três instrumentistas)

Anag: José Constâncio Labonté (Lag Kawakuyene) Turé também chamada de *anagkiyo ginag* (mãe de *anagkiyo/Anagkivri*) por seu som mais grave que o *anagkiyo* e por responder a este *Turé*. Esta clarineta é tocada pelo pajé que realiza a festa e é o instrumento que finaliza a música.

3.16.3 Processos de construção das clarinetas *Kaika Aranteman*.

As *Turés* Palikur são aerofones de palheta, portanto, podem ser categorizados como clarinetas. A música das turés é um sistema de pergunta-e-resposta, o que é possível verificar na partitura, pois, em cada pentagrama estão distribuídas de uma a três vozes: a primeira é a parte de *Arahkivri* e de *Anagkivri*; a segunda, *Pawkano* e a terceira, *Anag*. As palhetas são feitas de taquarinhas, ainda verdes, pois conserva umidade depois do corte por mais tempo. São inseridas num furo bem ajustado com acabamento de cera de abelha ao redor para firmá-la no orifício, medindo proporcionalmente a 1/3 do corte da Turé, e em relação ao tamanho da clarineta, em torno de 10 a 15 cm, encaixada na parte distal do tubo. Vemos nas fotos que o Sr. Tebenkue cortou taquaras grossas para o aerofone e finas, para as palhetas. Os materiais selecionados no taquaral são levados para casa, aonde ele se acomoda num lugar aprazível e sombreado, para não ressecar os bambus, e começa o corte nas proporções da emissão do som das clarinetas, agudos, médios e graves, sendo estes respectivamente, *Arahkivri* e *Anagkivri*; *Pawkano* e o mais grave, *Anag*. O ar soprado no bocal propaga o som através do tubo, até o último gomo do bambu que é totalmente aberto como a embocadura, sem palheta. Ao soprar a clarineta *Turé*, o ar faz vibrar a parte cortada da palheta e emite um som que vibra pelas paredes da taquara e quanto mais verde, mais estável a emissão. Tebenkue utiliza como medida de corte o comprimento do dedo médio até o cotovelo, medindo em si mesmo, ou naquele que vai tocar o instrumento. Considerando que temos gravações das Turés, *Arahkivri* e *Anagkivri* seriam no piano *G4*; *Pawkano* *D4* e o mais grave, *Anag* *B2*.

Tal como os Palikur, os Tuyuka utilizam a anatomia dos artesãos tradicionais para medir o corte dos tubos, especialmente quando se trata do *perurige* ou flauta de pã, pois se sabe que esta determina aproximadamente a altura do som, por exemplo: a nota *G 2* se refere a um corte na medida do dedo médio ao cotovelo; *B 3* refere-se da palma da mão ao cotovelo; *F4*, refere-se à altura do pulso ao cotovelo; *Bb 4* na oitava acima do dedo médio ao pulso; *Gb 5*, refere-se ao dedo anelar ao pulso; *B 5* corta-

se a taquara do dedo mínimo ao pulso. Este processo pode ser descrito como afinação anatômica, o que permite a construção similar de conjuntos de instrumentos musicais que tenham as alturas iguais, guardadas na memória dos luthiers indígenas.

Partitura: *Arantemam wakarepka* (Turé da Garça) Tradicional. pp.1 a 6.

The image displays a musical score for the piece "Arantemam wakarepka" (Turé da Garça) in traditional notation. The score is arranged in two columns and four rows of systems. Each system contains three staves, representing the instruments: Anakiviri e Anakinviri (top staff), Pawkano (middle staff), and Anaginvi (bottom staff). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, A6, B5, C6, and D6. Section A spans measures 1-6, B spans 7-15, C spans 16-24, D spans 25-33, A6 spans 34-42, B5 spans 43-51, C6 spans 52-60, and D6 spans 61-69. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *rit.* and *rit. cresc.*. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each system.

38
Anak. e
Arank.

38
Pawk.

38
Anag.

41
Anak. e
Arank.

41
Pawk.

41
Anag.)

41
Anag.

30
Anak. e
Arank.

30
Pawk.

30
Anag.

33
Anak. e
Arank.

33
Pawk.

33
Anag.

36
Anak. e
Arank.

36
Pawk.

36
Anag.

205

Lueime



Figura 32: Novo Tradicional : *Tukutxi Yoremuru katohu*: O canto do beija-flor. Participação da Orquestra Primavera, de estudantes de música do Amapá e músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo. Direção Cênica de Walter Neiva.

3.16.4 Ponte entre Povos, do Oiapoque ao Chuí

“Ponte entre Povos”, teve repercussão nacional, sendo visto na TV com grande destaque no Jornal Nacional e todas as mídias, e os parentes do *Kumenê* e o povo brasileiro assistiram o grupo Palikur como se diz literalmente, “Do Oiapoque ao Chuí”, os que ficaram na aldeia.

No retorno do grupo participante, após as apresentações em São Paulo, os Palikur do *Kumenê* receberam mal e expulsaram um dos participantes do espetáculo que é pastor da igreja pentecostal, e aos outros que participaram da etno-ópera, proibindo-os de participar do culto, por entender que violaram regras 206 importantes da IEAD (Igreja Evangélica Assembleia de Deus).

Mas é preciso lembrar que a participação dos Palikur no projeto Ponte entre Povos foi “discutida e decidida dentro da comunidade Palikur”.



Figura 33: Da esquerda à direita: Paxinã Poty, Apalai; Pekiririwa Katxuyuana; Janete e João Capiberibe, Peti e Purasi Tiriyo, Mossoku Katxuyana. Foto de Luciana Capiberibe.

A decisão de participar foi movida pelo desejo de cantar e tocar as músicas que, desde a conversão evangélica, há 40 anos, não eram regularmente executadas e fundamentalmente pela oportunidade de registrar para as novas e futuras gerações suas “músicas tradicionais” sobre as quais se teme perder o conhecimento e se deseja relembrá-lo, por esta razão escolheram título “*Kiyeminaki* Relembrar” (CAPIBERIBE, 2005, Ponte entre Povos).

O que apreendi do fato da expulsão temporária do indígena pastor da sua igreja evangélica em sua aldeia, no Kumenê, é que a música tradicional Palikur, enquanto “acervo cultural” pode se apresentar localmente, mas não se aceita que se superponha à hierarquia da Igreja Pentecostal Palikur. A atuação de seus integrantes, em exposição pública nacional, não pode ser tolerada por provocar uma desarrumação do lado político por causa de uma contenda entre os cristãos evangélicos e o xamanismo, desde que todas as cantigas são praticamente na língua antiga e



Figura 34: Gravações no estúdio em Amapá, com os Palikur, Wayana, Apalai, Tiriyo, Katxuyana e a orquestra de estudantes da Escola de Música Walkíria Lima. Fotos de Marlui Miranda 2004.

falam dos *wahawkri*, e os rituais são o momento em que fazem contato com os seres antigos.

A música Tradicional, a música dos antigos, existia na prática enquanto não houve a conversão religiosa, que provocou uma retração, mas não, o abandono ou o esquecimento. Talvez, um embaraço frente aos convertidos, a maioria. O resgate da cultura Palikur foi um sucesso, muito mais no sentido dos sentimentos deles e de todos os demais participantes Wayana, Apalai, Katxuyana, Tiriyo e Palikur, mas os Palikur não foram aceitos pacificamente no retorno ao Kumenê, por abrir ao público mais que o “permitido” enquanto representação verdadeira da cultura Palikur no palco do grande Teatro do SESC Pinheiros.

Mas o fato de estarem a longa distância da censura, possibilitou o ritual acontecer de fato e de sentimento, mesmo com guaraná, fazendo as vezes de bebida tradicional, a *woschka*, no palco do Teatro SESC Pinheiros, em São Paulo²⁰⁷.

3.17

**KWORO KANGO: CONFLITOS E
TRANSPORTAÇÕES MEBÊNGÔKRE-YUDJÁ**

BÔ NGRE-RE KWOROKANGÔ

NO' ÔK-Ã-MOR KWOROKANGÔ

SÂKYORI

3.17.1 *Kworokango e Ju Parana (1850 a 1920): conflitos e transportações*

“Ao focalizar a guerra indígena, pisamos em terreno pantanoso”...“Hoje, a manipulação do estigma da selvageria pela mídia e por certos setores econômicos e políticos surge - em momentos pontuais, mas cruciais - como arma ao mesmo tempo ideológica e prática, que visa restringir direitos constitucionais adquiridos. Por isso, qualquer pesquisador que volte seus olhos para o fenômeno da violência, deve estar atento para as consequências não-intencionais e usos indevidos de suas palavras. Não há porém, como se prevenir inteiramente da manipulação de um texto, ainda que haja modos e modos de se tratar a questão. Espero, sinceramente, ter encontrado o tom correto para fazê-lo.” (FAUSTO, Carlos, 2014 pág.18)

Tratamos aqui das relações intertribais históricas dos Kayapo Mebengokre e Juruna Yudja, limitando os fatos na perspectiva de suas musicalidades mediadas pelas guerras intertribais. O enfoque será em duas cantigas emblemáticas, o *Kworokango* e *Ju Parana*, a partir da história cruzada entre os Kayapó e os Juruna. A trajetória destas musicalidades, desde um passado distante, (VERSWIJVER, 1982, pág.1²⁰⁸) demonstra a importância da história verbal dos povos indígenas. O artigo do antropólogo sobre este tema nos dá uma noção precisa dos fatos e da longevidade destas duas cantigas, trazendo relatos sobre o processo de apropriações musicais no âmbito das relações intertribais, entre estes e outros povos, iniciando em 1850 a 1920, complementando até 1995 período da minha interferência nesse processo de apropriações e empréstimos, que causou a Transformação na *performance* dessas duas cantigas. É possível verificar quais caminhos estas músicas transitaram, mostrando os mecanismos de aquisição (guerra), transmissão (autoria), adaptação (apropriação) que foram Transformando *Juparana* e *Kworokango*, em musicalidades paradigmáticas, bens culturais adaptados. O desdobramento resultante foi uma ampliação do gosto musical ou bimusical (entre o Kayapo, Juruna e o Outro, *kubë kryt*), até uma apreciação multimusical (expansão do gosto musical para outros estilos de outros povos indígenas inclusive dos brancos), é uma categoria adjuvante do significado de ter bem cultural que, para os Kayapo, chama-se *nekretx*, ou “seus

²⁰⁸ VERSWIJVER, Gustaaf. *The Intertribal relations between the juruna and the Kayapo indians (1850 -1920)*. Akademie Verlag Berlin, 1982.

pertences”. (LEA,2013:307)²⁰⁹. Isto parece significar que os bens adquiridos são categorias de diferenciação de pessoas para bens diferentes: os bens industrializados, como por exemplo, os facões, miçangas; depois vieram os LPs, CDs, pen drives, cassettes, celulares, computadores e outras tecnologias são considerados *nekretx* para as coisas abduzidas dos brancos, *kubẽ*. Do estoque de bens do baú de *nekretx*, constam tentativas de aprendizado da língua Juruna; bens da pessoa não-indígena e da pessoa não - Mëbêngôkre, que são riquezas inestimáveis em artes musicais, artesanais, inclusive as musicalidades de todos os estrangeiros e as novidades no mundo da música. O *nekretx* é também um mecanismo de mudança que, no caso específico da música, está presente nas relações dos Kayapo com todos os outros povos até hoje, com protocolos e procedimentos estabelecidos para ampliar e proteger sua própria cultura, o *kukrajá*, no qual o *nekretx* parece ter um lugar próprio.

A prática da “guerra intertribal” cessou por deliberação de todos em reunião mediada por Claudio e Orlando Villas Boas, entendendo que o inimigo comum eram os *kubẽ*, o branco invasor. (VILLAS-BOAS, 2012, pág.633)Em todo Xingu, desde seu afluente, o rio Fresco e o Jamanxim, até toda a extensão do Brasil Central, pararam de guerrear entre si. Hoje, as relações intertribais com os Juruna Yudja continua como “relações intertribais amistosas”, mas o sentimento de um passado distante ainda parece perturbá-los, permanecendo na memória, o mesmo em relação aos Kayapó em menor intensidade.²¹⁰

Durante os séculos XIX e início do XX, ocorriam “raids” de captura, e beligerância constante entre os Juruna e os Mëbêngôkre, com objetivo de obter dos seus cativos tradicionais, seus conhecidos bens, mulheres, crianças e riquezas imateriais como a música Juruna, Karajá, Tapirapé; rituais recriados, preferencialmente.

209 LEA, Riquezas intangíveis de pessoas partíveis, EDUSP, 2012:307.

²¹⁰ “Assim que os Mëtùktire foram “pacificados”, (como se dizia na época), os Villas Boas tiveram uma iniciativa ousada. Levaram uma delegação de líderes desse povo para visitar seus apreensivos ex-inimigo no Alto Xingu. A partir de então a “Pax Xinguana” que pôs fim a rixas intertribais, ataques e massacres, passou a ser uma das maiores realizações dos irmãos. Gradualmente, os Villas Boas persuadiram todos aqueles povos indígenas a se tolerarem mutuamente e confrontar a ameaça maior: o avanço da fronteira da colonização. VILLAS-BÔAS, Orlando, Cláudio e Leonardo. *A Marcha para o Oeste. Editora Schwarcz, São Paulo, 2012.*

Antes da investida, havia uma deliberação prévia sobre qual seria o objetivo para empreender o ataque. Era uma situação contraditória, pois, na mesma medida em que se pratica um ato de agressão, era preciso frear a violência; regredir, tratar bem o(a) cativo(a), alimentar, alojar, considerar, talvez se unir com a(o) abduzida(o), adotar suas crianças, negociar com a pessoa abduzida, aquela que, de fato, é dona da música, da *performance*, e por isso poderia, enfim, transmiti-la bem, e chegar a concluir a transmissão, caso concordasse em ensinar total e fielmente a sua música tradicional ao Outro. Ao final, completando a transmissão; aprendidas todas as prerrogativas melódicas e textuais, a autoria adaptada passa a ser Mëbêngôkre, ou Juruna, depende da captura, num procedimento possivelmente semelhante à quando um autor transfere num contrato leonino e praticamente perde o direito autoral, porque a musicalidade, ou ritual, é Transformada, e adaptada e readaptada muitas vezes para uma linguagem com palavras incompreensíveis, mas que são na verdade, a percepção possível que se tem da música, que se modifica e daí pra frente, não vai parar de mudar... Este, entretanto, não é uma apropriação desordenada, pois aquele *nekretx* é legado (LEA Pág.376,2012); e o direito a este direito é hereditário, e participa no sistema de Casas pois o que antes eram pertences musicais do Outro, torna-se *nekretx* de uma das Casas de um grupo familiar Mëbêngôkre:

“...os Mëbêngôkre conceberam os *kubě kryt*²¹¹ como muito parecidos com qualquer outro tipo de *kubě*, incluindo os homens-morcegos e inúmeros outros *kubě* mitológicos, outros povos indígenas como os Yudja e os Panará (Krăjakará). Os Mëbêngôkre apropriaram de cerimônias, cantos, nomes e adornos de todos esses *kubě*.²¹² Antigamente, os Mëbêngôkre apropriavam a riqueza (*nekretx*) de outros povos para incorporar ao legado (*nekretx*) de suas Casas. Isso esclarece por que os bens industrializados são designados *nekretx*, embora, hoje em dia, tais bens circulem entre os Mëbêngôkre de uma maneira distinta das riquezas tradicionais.” (LEA, Pág.376, 2012)²¹³

A importância deste estatuto, o *nekretx*, portanto, é mais um aspecto relevante para a história das relações intertribais e das relações entre indígenas e não-

²¹¹ Outro, pessoa não Kayapó.

²¹² Nota de Vanessa Lea: “O nome português para os Panará (Krenakarore) sugere que foi derivado do nome atribuído a eles pelos Mëbêngôkre (Krăjakará; cabeças raspadas). Os Yudja “pacificaram” os Mëbêngôkre e depois estes “pacificaram” os Panará. Os Mëbêngôkre designam outros povos indígenas como “estrangeiros comuns” (*kubě kakrit*)”.

²¹³ LEA, Vanessa. *Riquezas intangíveis de Pessoas Partíveis: os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*.

indígenas, vistas pelo prisma da música, (*idem*, VERSWIJVER, 1982) pois, mesmo sendo o *nekretx* um conceito Mëbêngôkre, revela até mesmo uma proximidade e semelhança com o que ocorre nas nossas próprias relações no plano indígena/ não-indígena na atualidade; sobre como tratamos acervos e músicas de outras pessoas e de outros povos que apreciamos e desejamos respeitar a sua autoria.

As cantigas e rituais mais abduzidas pelos Mëbêngôkre permanecem *ad infinitum* como seu patrimônio, como *nekretx* e sua aquisição se baseou na escolha randômica de um artista, um(a) cantor(a), a vítima objetiva da captura, ou cantor(a) Juruna ou na situação reversa, para os Juruna, um(a) cantor(a) Mëkrãgnōti, que conhecia o ritual do *Kwýrkangô*, ou Kworo Kango, tema já conhecido, canta com boa voz, boa *performance*. E a beleza, *mereremex*²¹⁴, é fundamental para a manutenção dessa relação.

3.17.2 Bimusicalidade e Multimusicalidade

A teoria (HOOD, Mantle (1960))²¹⁵ da bimusicalidade se refere a um treinamento para o estudante que deseja estudar a música de outras culturas ele deverá aprender a executar as musicalidades que estuda. Este treino obedeceria a alguns princípios dentre os quais a imitação e a aprendizagem por repetição, de forma que o aprendizado dispensaria a escrita musical. Estes são processos semelhantes aos modos tradicionais de Transmissão de música vocal dos Mëkrãgnōti e Juruna, que aprenderam o repertório estrangeiro pela imitação e repetição, conforme veremos adiante, historiado por VERSWIJVER, 1982.

A proposta (HOOD, 1960) é interessante para este trabalho, nos termos da bimusicalidade, embora não se deva levar em conta para o escopo deste texto a questão do treino didático: aqui, o sentido da bimusicalidade e da multimusicalidade (NETTL, 2015, pág. 70) é que ambos são mecanismos e conceitos coadjuvantes na interculturalidade que ocorreram em guerras entre seus ancestrais por bens culturais interessantes, a exemplo do que ocorreu entre os Kayapó Mëbêngôkre e os Juruna Yudja, desde o século XIX, em disputas por bens culturais tanto de um como do outro

²¹⁴ "Mereremex" é tradução de "beleza" em Kayapó.

²¹⁵ HOOD, Mantle, 1960. The challenge of bimusicality In: Ethnomusicology. Vol. IV, No. 2. pp. 55-59.

lado. É estratégico o interesse destes povos por aprender a língua do outro, as musicalidades do outro mas creio que seja porque consideravam a língua um bem, e a música uma forma de aprendê-la.

Os Kayapó sempre tiveram um gosto por determinadas musicalidades, e parece tal como hoje em dia nós ampliamos nosso gosto e apreciamos musicalidades de todas as partes do mundo, África, Índia, Asia, Indonésia; e aprendemos as musicalidades das terras baixas da América do Sul; aprendemos a usar seus instrumentos ou adaptar seus modos musicais e incorporar no nosso repertório, mesmo pertencentes a outras culturas, ou tronco linguístico.

As guerras ou “raids” de captura, deixaram de ocorrer há mais de um século. Ocorriam, pois eram de interesse dos Kayapo obter bens culturais ou industrializados (como miçangas, facões, redes, canoas, panelas de cerâmica) e adotar crianças e mulheres, indígenas ou brancas, que poderiam ensinar a eles a sua Arte, *ngre-re*, a arte vocal. E dentre os povos com os quais guerreavam, o alvo eram os Juruna, pois eles possuíam todas as qualidades que admiram principalmente a música, pois é importante incorporar novas e belas, *me er mex*, ideias musicais na cultura Kayapó, e aprender novos rituais. Foi com os Juruna que os Kayapó tiveram a relação mais beligerante, porém, mais próxima, e emprestaram mais riquezas culturais.

Aprender a *performance* de uma música tal, Transforma a música do Outro em adaptação na própria cultura; essa, em autoria, e autoria, em propriedade. Os Kayapó buscavam com os “raids” de guerra intertribal novas musicalidades que eram incorporadas à cultura com um novo caráter, desde que fosse belo e sincronizado, *mereremex*, pois beleza, funcionalidade, é cultura. Estas qualidades os Juruna possuem, como exímios construtores de canoas, navegadores, compositores, mestres nas artes de fazer redes, panelas de barro, arco e flecha, e grafismo corporal esteticamente equilibrado, de grande beleza.

Mas o aprendizado das musicalidades no pós-*raid*, é bimusical, por conviverem muitas sociedades bilingues ou multilíngues (NETTL,2015, pág.70) no raio da imensa região entre os rios Araguaia, Xingu, Fresco, Peixoto de Azevedo, Iriri, Tapirapé, tão grande como a Holanda. Neste processo de empréstimo definitivo, como não se

conhecia a língua do abduzido, havia o recurso de adaptar a letra da música, o que é feito quando uma precisão linguística não é possível: é mais importante criar palavras inventadas entre fragmentos do texto original; um pouco ou muito alteradas para se ajustar à nova música. Esta bimusicalidade se dá também com as apropriações de MPB, como o “Pavão Misterioso” do compositor cearense Ednardo, e ultimamente, com o meu CD IHU, Todos os Sons e com A versão também é um método para se fazer uma adaptação. Isto é, em resumo, o que se ouve a cada versão do *Kworo kango*, ou *Curo Kango*, do *Kwýrkango* e muitas outras versões. O que ocorre é uma Transportação (SCHECHNER, 2012, pág.71) de uma musicalidade Tradicional, para um Novo Tradicional, entre pessoas de dois Grupos diferentes: Kayapó Metuktire e Juruna. Ao aprender e adaptar *Kworokango*, este canto passa a integrar o ritual das culturas incorporadas, o *Kwýrkangô*, um ritual emprestado dos Juruna que os Mëbêngôkre utilizam até hoje para se apresentar aos brancos em eventos quando vão às cidades e precisam se manifestar culturalmente. Este ritual, com portanto, protege o *Kukradjá*, os bens culturais recebidos dos avós, reconhecidamente Mëbêngôkre. E como os Juruna identificam que determinada música antiga é deles? Tarinu diz que é por palavras da própria língua Juruna.

Os cantores e as cantoras Mëkrãgnōti respeitam tradicionalmente a propriedade *nekretx* das músicas, como parte de sua cosmologia, e podem emprestar entre si e depois devolver, sem que outros se apropriem do seu primeiro autor e dono Mëbêngôkre, pois todos sabem quem são os autores, a que Casa a que pertence, a que família, quem é o cantor ou a cantora, de onde vieram, quem trouxe o(a) cativo(a) e, por quais razões, embora cantem músicas de vários autores entre si, para a difusão pública. E só se expõe a musicalidade em público com a devida permissão do autor.

Os Kayapo utilizam para o ritual do *Kwýrkango* esta mesma cantiga adaptada no século XIX, com variações na letra, porque conseguiram aprender de uma cantora Juruna muito apreciada no início do século XX, chamada Kaiwa, que interpretou e transmitiu bem a maioria das musicalidades do cancionário do ritual *Kwýrkango*, (ritual do suco da mandioca), de forma que, ensinando possivelmente por repetição, de fato, o maior número de vezes possível, os Kayapó aprenderam e transformaram na prática em seu ritual de mediação com o mundo exterior, (o *Kwýrkangô*). Mas isto não significa que interpretam esta música, durante a festa do milho, *Bàyjangri*, que

celebra o milho e estimular uma boa colheita. A possível relação entre as versões é que o ritual do *Kwýrkangô* provém de duas vertentes não-Kayapó: o ritual de nomeação Karajá, o *Aruanã*, e o *Bô kam me tor*, emprestado das danças das máscaras *Bô* de palha, dos Xicrin do Cateté. Os Juruna também podem ter transmitido inicialmente, para os Karajá, já que também mantinham contato com este povo.

Adaptar as musicalidades indígenas tem sido a minha vida na música. Nesse sentido, sempre cultivei algo semelhante a um *nekretx* próprio, respeitando as regras do código de direito autoral,²¹⁶ Na verdade, quando aprendi Kwo-ro Kango, não tinha conhecimento sobre a atribuição do *nekretx* do patrimônio imaterial Kayapó. Em referência ao canto do ritual *Kworokango*, que eu gravei com o Grupo Beijo em 1993, a questão parece ser mais de uma relação de interculturalidade que Transforma a música do Outro indígena numa posse permanente, *nekretx*, “seus pertences” (LEA, Pág.307:2012)²¹⁷ uma categoria de transmissão autoral, desejável porque transportáveis para quem é seminômade e perenes como é a música. De fato, tanto os Juruna como os Mëbêngôkre foram seminômades.

O ritual recriado do *Kworokango* existe possivelmente para resguardar a própria cultura, o *Kukradjá*. De forma que se lança mão de cantigas adaptadas para o *Kworokango* especialmente para eventos urbanos como um show de apresentação para um público não-Kayapó, shows no SESC, no Museu do Índio; para desafiar os brancos nos protestos do acampamento Terra Livre em Brasília; cantigas com um discurso político adaptado ao momento; para aproveitar o ritmo animado do forró; para os curiosos, estudantes, missionários, antropólogos, e políticos em geral.

Recentemente, os Kayapó estiveram realizando um ritual *Kwýrkangô/ Kworokango* de boas-vindas e se apresentaram aos visitantes do Museu, os indígenas Maori da Nova Zelândia, em 2015.

3.17.3 Interculturalidade e distâncias culturais.

É possível que estas musicalidades gravadas em suportes como CDs e gravações em mídias diversas inclusive a internet, sendo objetos

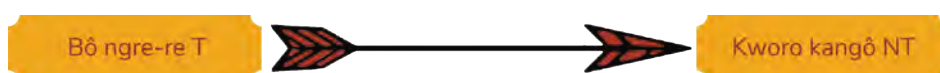
²¹⁶ Respeitando o direito do autor indígena.

²¹⁷ LEA, Vanessa. Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis. Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central. Edusp, FAPESP, São Paulo, 2012

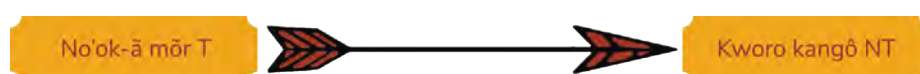
industrializados, poderiam ser considerados *nekretx* (LEA, 212, p.376). Por este motivo, considerei que poderia haver uma possível relação de minha adaptação para coro intitulada *Kworo Kango* (1993) com a tradição do *nekretx*, pois foi a partir do CD IHU, Todos os Sons (suporte tecnológico *nekretx*) que cheguei a esta conclusão sobre a inclusão de bens externos.

1.Tradicional

2.NovoTradicional



Acima, ouvimos o fonograma *Bô ngre-re*, a dança das máscaras de palha emprestada aos Xicrin pelos Karajá, que foi incorporado ao *Bo kam me tor*, ritual difundido entre os Kayapó, que adotaram os cantos das máscaras de palha. O *Bô ngre-re* é a adaptação dos Xicrin do Tradicional ritual não-Kayapó do Aruanã. Ao lado de *Bô ngre-re*, ouvimos o *Kworo kangô*, numa versão do Novo Tradicional²¹⁸ apresentada no Museu do Índio no Rio de Janeiro para os Maori. O *Kworo kango*, como foi visto, é Novo Tradicional, que se apresenta ao público branco e neste caso, a letra muda para falar da ocasião, mas a forma musical e rítmica permanece semelhante ao original.



Não há nenhum intuito de comparação entre culturas na disposição destes dois fonogramas, mas de aproximação de supostas distâncias culturais. O tradicional é interpretado pelos Kayapó, e o Novo Tradicional, é interpretado por não-índios. O intuito é constatar que é possível uma relação de interculturalidade num encontro musical extremamente permeável às musicalidades Mëbêngôkre, como este, que ocorreu entre Miranda e o Grupo Beijo do CoralUSP e os Kayapó. O título deste tema,

²¹⁸ *No'ok-ã mör e Kworo kangô são o mesmo "Canto do aprendizado de cantigas do milho"..*

Kworo Kango é, originalmente, *Bo Ngre-re (canto das máscaras)*, um rito de origem não-Kayapó, *nekretx* aprendido no início do século XIX, emprestado de seus vizinhos do rio Araguaia, os Carajá, que não são um grupo de falantes Gê, como os Kayapó. Os Xicrin são os cantores na primeira gravação feita por Gustaaf Verswijver em 1966, que demonstra a incrível beleza dos timbres vocais de baixos verdadeiros e barítonos do *chorus* masculino Xicrin e a sincronia perfeita da sua interpretação.

Sempre existiu o costume de se fazer trocas musicais entre culturas. Este movimento nem sempre deu certo, mas no nosso caso, funcionou muito bem, porque não tratamos o tema de forma etnocêntrica. Outras cantigas de outros povos *Juparana*, *Araruna* e *Marakanandé* que foram harmonizadas, adaptadas e arranjadas.

Os povos indígenas, em especial Kayapó, Juruna, Panará, tem uma predileção²¹⁹ pelo *Kworokango* que nós gravamos e que alcançou sucesso muito grande não só entre os Kayapó, sendo tema cantado por eles na abertura oficial dos Jogos Olímpicos Indígenas por um certo tempo. Já o tema *Marakanandé*, dos Kaapor, é grande sucesso através da voz e do entusiasmo de Djuena Tikuna, cantora indígena que levou esta música a todo Brasil, tornando-a um carro-chefe, com suas apresentações no Theatro Amazonas até o Acampamento Terra Livre em Brasília, e apresentações na França e no Canadá. Na interpretação Xicrin, há uma inflexão da voz que vem do movimento do balanço do corpo, as vozes oscilam com a vibração sutil do diafragma, numa perfeita sincronia desse vibrato discreto, parecendo ouvir muito mais vozes do que as que gravaram. É um efeito vocal muito difícil, só uma sociedade tão sincronizada como os Kayapó poderia emitir aquela sonoridade tão única. A sincronia em geral, por outro lado, é muito precisa, por vezes soando como se fosse um grupo de 8 baixos-barítonos, mas com uma emissão vocal em uníssono.

3.17.4 Distâncias entre o Tradicional e o Novo Tradicional

Podemos perceber nos fonogramas exemplificados anteriormente denominados, *No'ôk'-ã mõi* e *Kworokango*, três tipos de distâncias: a cronológica, em

²¹⁹ Em 2015, Bep Kororoti Payakan ²¹⁹ veio a São Paulo e o entrevistei. Ele me assegurou que o *Kworo Kango* que gravamos no CD IHU, Todos os Sons, o “nosso *nekretx*”, é muito apreciado pelos Kayapó. Com certeza deve ter sido um impacto a nossa interpretação do *Kworo Kango*, Payakan chegou a pensar que eram os Kayapó cantando, mas trata-se de uma adaptação do *nekretx* Mëkrâgnôti, que Payakan aprovou pela aproximação ao estilo Kayapó que imprimimos ao trabalho, *mereremex*.²¹⁹

compassos; a distância geográfica em forma, estilo do território, e as distancias socioculturais, a estrutura, ideia final das musicalidades. A distância sociocultural entendida no escopo da música, aqui é percebida como a distância percorrida pelo movimento de aproximação ou do afastamento entre as ideias musicais, ou, o que demonstra o quanto as alterações musicais decorrentes deste movimento se transformaram ou transportaram (SCHECHNER, 2015) uma obra indígena, se o movimento segue para mais próximo da expressão tradicional ou mais afastado desta. O Novo Tradicional contém a ideia de que a música tradicional vai sendo transmitida ao tecido da adaptação. Temos, na verdade, uma soma da tradição do passado com uma tradição do Futuro.

3.17.5 Partes de certos cantos do ritual Kwýrkango são de origem não-Kayapó

1. No ôk-ã-mõr (1966, Kayapó, de origem Juruna ou Karajá)
2. Kworokango (o Canto do Milho, adaptado pelos Juruna para bebida fermentada, canto dançado com CoralUSP, Grupo Beijo, 1995)

Os exemplos acima são duas músicas, distanciadas 55 anos entre elas. A primeira, tradicional, é *No ak-ã-mõr*, numa gravação de 1966, (por VERSWIJVER) possivelmente tem versos emprestados de rituais não-Kayapó (não-falantes Jê,) chamado Aruanã, cuja relato retrocede a 1830, (VERSWIJVER, 1966, pág.50). A inclusão dos versos é debatida pelos velhos, que são especialistas nos rituais. Na seleção dos versos reside a adoção destes elementos externos e um Novo Tradicional surge. Estas musicalidades são uma parte adaptada para o ritual *Kwýrkango* dos Kayapó.

São caminhos complexos. *Kworo Kango* segundo a adaptação de 1994, é originalmente um canto para fabricação de bebida fermentada, o que é característica da cultura Juruna. O *No ôk-ã-mõr* é um canto para cerimônia do milho Kayapó; (gravação de VERSWIJVER, *Brèsil Central, Chants et dances des indiens Kaiapó*, 1966) possivelmente, o *Kworokango* (Adaptação e arranjo de MIRANDA; IHU, Todos os Sons, 1994) é uma ponta do processo histórico resultante de relações intertribais entre os Karajá, Kayapó, Xikrin, Yawalapiti, Mehinako, Panará, Juruna, Tapirapé; participando na circulação desta musicalidade pan-étnica, a versão

Kworokango adaptado, recantado e regravado em 1994, com a interpretação minha e do Grupo Beijo. Devo lembrar que nossa interpretação agradou muito, até hoje está em circulação.

Na minha adaptação, preferi manter a proximidade o máximo possível com o tradicional *Kwýrkango*, ritual recriado pelos Kayapó a partir dos Juruna Yudja. Introduzi as vozes femininas, que entram em *fff* no final, e que normalmente não deveriam estar presentes na versão tradicional Kayapó, e, segundo Bep Kororoti Payakan, se trata de um canto masculino, além de utilizarmos o maracá, que também não existe na versão Mëtùktire. Segundo ele, o que mais gostaram na verdade foi a proximidade da adaptação do nosso *Kworokango*, da versão tradicional e a semelhança com o *No'ók'-ã mǒr*, o que sempre foi recebido com curiosidade. Mas a nossa versão realmente fez sucesso em muitas aldeias das terras baixas da América do Sul.

Mas havia outros interessados nesta música, mesmo sendo temporariamente, nosso *Nekretx* teve um grande sucesso ao ser apresentado em teatro, com grande visibilidade na mídia aberta das televisões. Criou-se a impressão para Outros indígenas não-Kayapó como os Panará, quando compartilhamos com eles o palco do SESC Pompéia em 2006, de que esta música, ou suas versões de *Kwýrkango*, *Kworokango*, *Kworo Kango* ou, *No'ók'ã mǒr*, poderia ser Transferida, ou Transportada, e seria minha vez de explicar como eu teria abduzido esta música sem ter por perto um Kayapó, e guardado junto aos meus *xerimbabos*,²²⁰ musicais.

Em 1997, depois de uma grande insistência dos Panará, por ideia deles fui como colaboradora visitante do ISA,²²¹ a visitá-los em Nasepotiti para ensinar a um grupo de jovens a fazer gravações em DAT, mas creio que o principal motivo era o *Kworokango*. E foi assim que ensinei o *Kworokango* de dia, na Escola Panará, escrevendo no quadro-negro a letra tal como cantamos no nosso coro e ensaiando a música e de noite, e, pensei, as “oficinas de música” deveriam ter sido quase da maneira como Kaiwa deve ter feito, por repetição, em 1910, quando ainda não falava a língua Jê, para Transmitir o *Kwýrkango* aos Kayapó, todos aguardando na casa

²²⁰ Em Tupi significa “coisa muito querida”, in LEA, 2012.

²²¹ ISA-Instituto Socioambiental.

dos homens.

Panara Sãkyori

Este canto é exclusivamente masculino, mas Kaiwa cantou, fora do contexto, e eu também cantei, em períodos distantes: entre 1910 e 1995, 85 anos. Entretanto, até hoje não descobri o título da versão Panará de 2006 para o *Kwýrkango*.

3.17.6 Adaptações encontradas dos cantos do *Kworokango*:

<p><i>Aruaná</i> (dança ritual de pares, com máscaras, Karajá, sec XIX) <i>No' ôk ã mor - Kwo-ro Kango, (Verswijver, Juruna, 1892)</i></p>
<p><i>Bô ngre-re</i> ou a cantiga das máscaras Xicrin, <i>Bo kam me tor (VERSWIJVER, 1966)</i></p>
<p><i>Kuro Kango, (Gorotire, 1971)</i> <i>Kwýrkango (Kwýrkango, duo feminino Mekragnoti (Verswijver 1974)</i> <i>Kwýrkango (Mekragnoti, 1975)</i> <i>No' ôk ã mor (báyjangri, Mekragnoti,(Verswijver, 1979</i></p>
<p><i>Kwo-ro Kango - Suco da mandioca Mekragnoti, IHU, Todos os Sons, 1995</i></p>
<p><i>Curo cangô , Metuktire, Dialeto, 2004</i></p>

KWORO KANGO

Canto do ritual do *Kwýrkango* do povo Juruna e MëbêngôkreMT

Adaptação e transcrição: Marlui Miranda, 1993.

P1

$\text{♩} = 88$ *mf*

bo me-di-pi bo me-di-pi na - hi no-ai-ê te bo me-di-pi

6 bo me-di-pi na - hi no-ai-ê ê te me-te be ma bo ô

10 e-te-bo-mun e te-be-mã-bo o e-te-bo-mun - o ne me-

14 te be me-di pi e ma bo o e-te-bo-mun o ne me te be ma

18 bo o ie te bo mun me te be ma bo o ie-te bo

22 mun o ne me-te-be me-di pi e mã bô o

25 e-te-bo-mun o ne bo me-di-pi bo me-di-pi na - hi no-ai-ê

KWORO KANGO

P2

29 
 te bo me-di - pi bo me-di - pi na - hi no-ai - ê õ ma-prõ - tõi tü

34 
 ti - ne-te a - bo - ma prõi - tõi - tü ti - ne-te ne na - boi - koi -

39 
 ti - re a - bo - ma prõi - tõi - tü ti - ne-te e ne a - bo - ma

43 
 prõi - tõi - tü ti - ne-te a - bo - ma prõi - tõi - tü ti - ne-te

48 
 ne na - boi - koi - ti - re a - bo - ma prõi - tõi - tü ti - ne-tê bo - ku - mu - ré

53 
 bo - ku - mu - ré na - hi no-ai - é te bo - ku - me - ré bo - ku - mu - ré na -

58 
 hi no - ai - ê ê tê a - bo - mã prõi - tõi - tü ti - ne-te

KWORO KANGO

P3

62

a - bo - ma prô - tô - tü ti - ne - te ne na - boi - koi -

66

ti - re a - bo - ma prô - tô - tü bo - ku - mu - ré

69

bo - ku - mu - ré na hi no - ai - ê te bo - ku - mu - ré bo - ku - mu - ré na

74

hi no - ai - ê ê tê a - bo - ma prô - tô - tü ti - ne - te

78

a - bo - ma prô - tô - tü ti - ne - te ne na - boi - koi - ti - re a - bo - ma

83

prô - tô - tü ti - ne - te e - ne a - bo - ma prô - tô - tü ti - ne - té

88

a - bo - ma prô - tô - tü ti - ne - te ne na - boi - koi - ti - re a - bo - ma

KWORO KANGO

P4

93 3 (**) 3 3 3

prô-tô - tũ ti - ne-té bo - ku - mu - ré bo - ku - mu - ré na - hi no - ai - ê te

99 3 3 3

bo - ku - mu - ré bo - ku - mo - ré na - hi no - ai - ê bô to - ré bo to - ré bo

104 3 3

to - ré ja - bo - to - ré a bo to - re - nau - ai ê tê bo to - ré

109

bo to - ré ja - bo to - ré a bo to - re - nau - ai - ê tê

113 3 3

wai - a mu - ne - re - re ku - ro - ro o - ti

115 3 3 3

a - mu - né wai - a - mu - ne - re - re ku - ro - ro o - ti

117 3

a - mu - né i - no - djo ku - da - ku - mō o - né

The musical score is written in bass clef. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 93-98) features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a double asterisk (**). The second staff (measures 99-103) continues the melody with more triplets. The third staff (measures 104-108) shows a change in the melodic pattern, still using triplets. The fourth staff (measures 109-112) has a 7/4 time signature and continues the melody. The fifth staff (measures 113-114) has a 3/4 time signature and includes a key signature change to one flat. The sixth staff (measures 115-116) has a 2/4 time signature and continues the melody. The seventh staff (measures 117-118) has a 3/4 time signature and concludes the piece. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

KWORO KANGO

P5

119

wai - a mu - ne - re - re ku - ro - ro o - ti

121

a - mu - né wai - a - mu - ne - re - re ku - ro - ro o - ti

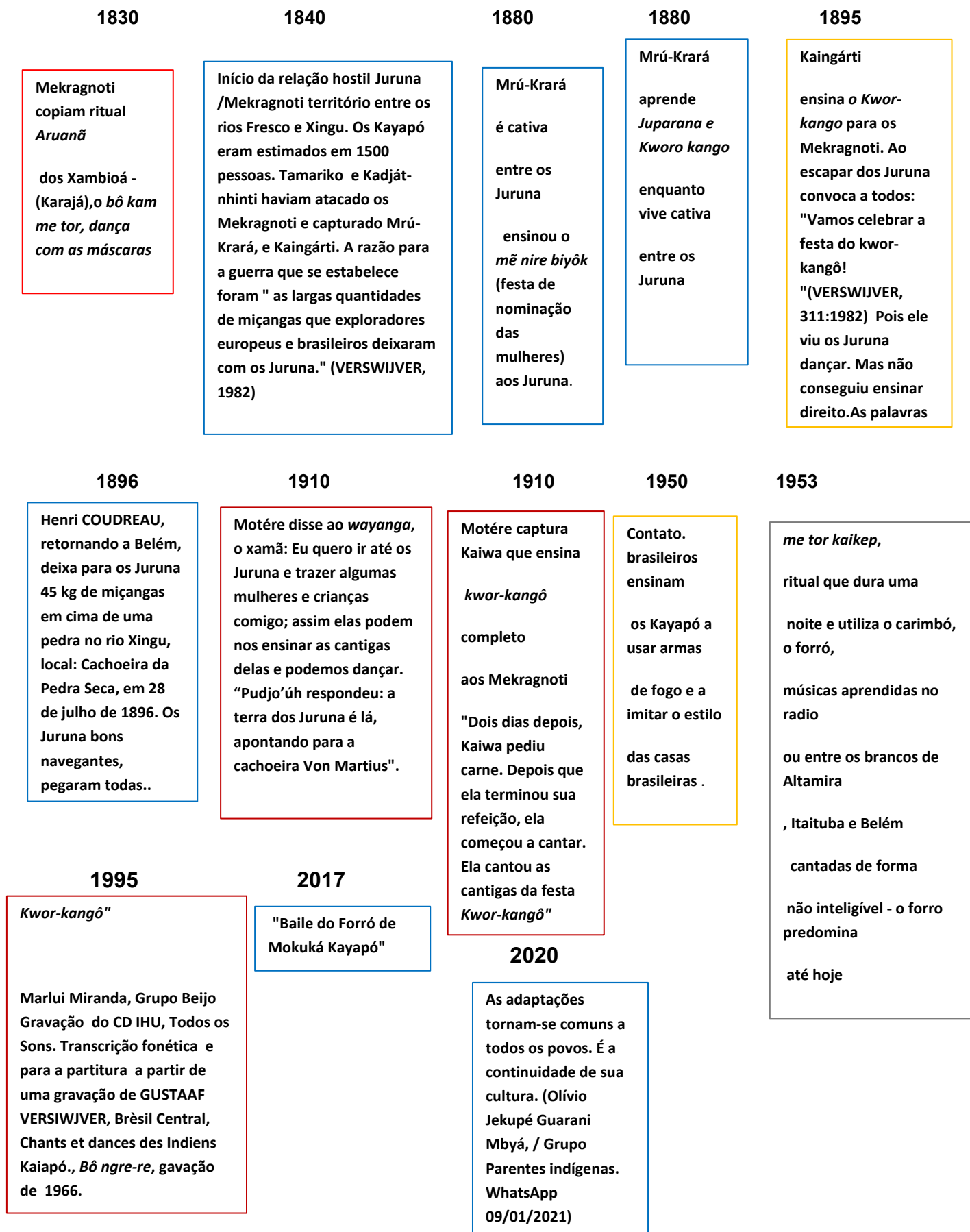
123

a - mu - né i - no - djo ku - da - ku - mō o - né bo

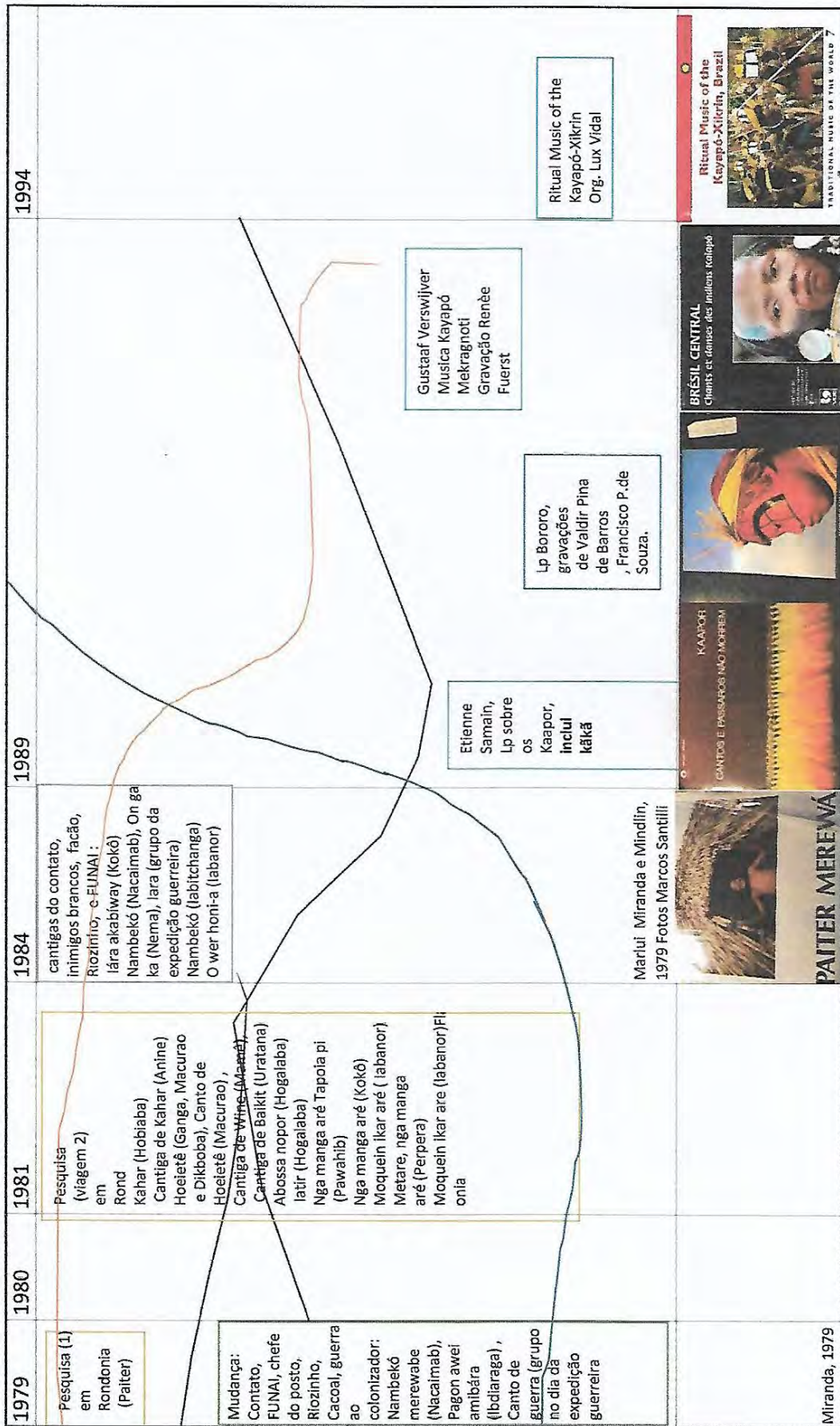
126

to - ré bo to - ré ja - bo - to - ré - a bo to!

3.17.7 História de *Kworo Kango/Kwýrkangô* (1840 a 1995)



História de Kworokango e Juparana (1840 a 1995)	
1830	Mekragnoti copiam ritual Aruanã dos Shambiwá - (Karájá), o <i>bô kam me tar, dança com as máscaras</i>
1840	Início da relação hostil Juruna /Mekragnoti território entre os rios Fresco e Xingu. Os Kayapó eram estimados em 1500 passoa. Tamarilko e Kadját-nhinti haviam atacado os Mekragnoti e capturado Mirú-Krará; e Kaingárti. A razão para a guerra que se estabelece foram " as largas quantidades de miçangas que exploradores europeus e brasileiros deixaram com os Juruna." (VERSWIJVER, 1982)
1880	Mirú-krará é cativa entre os Juruna ela ensinou o <i>mê nire biyók</i> (festa de nominação das mulheres) aos Juruna.
1880	Mirú-krará aprende <i>Juparana e kworo kango</i> enquanto vive cativa entre os Juruna
1885	Kaingárti ensina o <i>Kwor-kango</i> para os Mekragnoti. Ao escapar dos Juruna convoca a todos: "Vamos celebrar a festa do kwor-kangôl" (VERSWIJVER, 31.1:1982) Pois ele viu os Juruna dançar. Mas não conseguiu ensinar direito. As palavras que cantam são ininteligíveis, imitações de palavras em Juruna
1896	Henri COUDREAU, retornando a Belem, deixa para os Juruna 45 kg de miçangas em cima de uma pedra no rio Xingu, local: Cachoelra da Pedra Seca, em 28 de julho de 1896. Os Juruna bons navegantes, pegaram todas..
1910	Motére disse ao <i>wayanga</i> , o xamã: Eu quero ir até os Juruna e trazer algumas mulheres e crianças comigo; assim elas podem nos ensinar as cantigas delas e podemos dançar. "Pudjo.úh respondeu: a terra dos Juruna é lá, apontando para a cachoelra Von Martius".



Kwor-kangô: Mandioca líquida²²² 1850 - 1995

3.17.8 Origem histórica de *Kworo Kango*²²³: *Incorporando Nekretx*, “seus pertences”²²⁴

Esta história tem início em 1850, quando ocorreram inúmeros *raids*²²⁵ Kayapo, extensamente descritos por Gustaaf Verswijver, em seu artigo sobre a história indígena, “The Intertribal Relations between the Juruna and the Kayapo Indians (1850-1920” e passo a descrever fatos a partir de seu texto. Segundo seu narrador, teria o último ataque Mëbêngôkre aos Juruna ocorrido em 1910, quando estes se mudaram para uma ilha na cachoeira Von Martius. Segundo o narrador:

[...] os Gorotire, seus parentes, viviam separados em outra aldeia e desejavam que os Mëbêngôkre voltassem a viver com eles. Mas, depois de desentendimentos, o chefe Motére decide se separar da aldeia Gorotire e os Mekragnoti se mudam então para o oeste, cruzando o rio Xingu e se estabelecem entre o Xingu e o Iriri. Ainda neste tempo as relações entre os Juruna e os Mëkrãgnõti eram muito tensas, mas eles se mudaram para a cachoeira Von Martius e lá tiveram um tempo de descanso dos ataques Kayapó por um tempo, até quando Motere resolve realizar um *raid*, o que faz com poucos homens. Como Motere desconhecia o novo local onde os Juruna viviam, ele recorre a um *wayanga*, (pajé visionário) chamado Pidjo ‘ùh. Então, ele explica o que deseja ao *wayanga* “***Eu quero ir para os Juruna e trazer algumas mulheres e crianças comigo; assim eles podem nos ensinar sua música e nós podemos dançar.***” E Pidjo ‘ùh apontou para a direção da cachoeira Von Martius. Assim, Motere e algumas *më kurere* (mulheres) se juntaram a

²²² Termo e tradução de Gustaaf Verswijver.

²²³ *Kworo Kango* (Miranda), *Kwýrkangô* (Verswijver, 1989, p. 45), ou *Kwáry-kangô* (Lea, 2012, p. 373).

²²⁴ LEA, Vanessa. Riquezas intangíveis de pessoas partiveis. São Paulo: Edusp, 2012, p. 307.

²²⁵ A saída de pequenos grupos Kayapo beligerantes em busca de *Nekretx*.

eles. Cruzaram o rio Jarina, e avistaram traços dos Juruna. Ali, fizeram acampamento. Alguns avançaram até as margens do Xingu e dali podiam avistar a aldeia Juruna. De noite, eles não acenderam fogueira, assim, os Juruna não os notaram. De manhã cedo, alguns Juruna tomaram as canoas e cruzaram o rio, para ir até suas roças. Enquanto isso, os Mekragnoti discutiam qual seria a tática. Uns poucos homens empurraram as canoas para dentro do rio, assim, os Juruna não iriam escapar. Eles viram um velho e sua filha na roça. Eles flecharam o velho. mas ele era muito forte e continuou a atirar com sua carabina. O velho, sua filha com seu neto e mais um menino tentaram escapar. Os Mekragnoti correram atrás do velho, o mataram e ao menino. Eles raptaram a mulher com seu filho e fugiram com ambos. Quando no caminho da aldeia Mekragnoti o vestido de Kaiwa se desfez em trapos, ela se atirou no chão. Ela estava muito envergonhada. Então o chefe Motere chamou as *mẽ kurere*, porque assim Kaiwa poderia ver que estas mulheres Mëbêngôkre não estavam envergonhadas de andar nuas. Quando Kaiwa viu as mulheres, ela não ficou mais envergonhada. Dois dias depois, Kaiwa pediu carne. Depois que ela terminou seu almoço, ela começou a cantar. Ela cantou as cantigas do ritual Juruna do *kwor-kangô*. (VERSWIJVER, 1982, p. 312-313).

A atitude de Motere demonstra que houve um certo cuidado para preservar Kaiwa, a mulher Juruna, e sua voz, seu patrimônio, uma espécie de consideração na abdução, uma preocupação de inimigo leal, um professor da sua cultura, pessoa importante, alguém com quem se possa aprender as qualidades positivas do inimigo, numa antropofagia cultural. Entre os Tupinambá no século XVI, não havia a intenção de imediata matar o prisioneiro cativo, mas adotá-lo, fazer dele um dos seus. E, note-se, os Mëkrägnōti adaptaram dos Juruna as suas flautas *Pireuxixi*, (Miranda, 2018) chamando-a de *po-krure*. Eles também, segundo VERSWIJVER, copiaram a marca frontal vermelha feita com uma resina misturada com urucum, que fixa o algodão tingido de vermelho, ou penas na frente, e chamam *itã*, mas somente homens e

crianças podem usar, assim como aqueles que permanecem por anos na casa dos homens, o mãe *noronùre*, o mais velho. Contudo, segue Gustaaf Verswijver, a aquisição de maior impacto foi o ritual do *kwor-kangô*, ou *Kwýrkango*, ou *Kworo Kango* que os Mekragnoti introduziram na sua cultura como ritual de nomeação, quando os nomes eram atribuídos aos jovens a partir de um ano até dez anos. Então, o *kwor-kangô* é um ritual muito frequente e dura dois meses, ocorrendo na estação chuvosa. A origem deste ritual que foi emprestado aos Juruna, porque os Juruna consomem bebida fermentada e os Kayapó não. E também na cultura Kayapó, não há artesanaria de cêmica kayapó desde Kaiwa Juruna foi levada e ainda anterior a ela, na abdução de Kaingrti Juruna. Os Kayapó adaptaram as cantigas de bebida *kwor-kangô*, como sendo para fazer “panquecas de mandioca com peixe trairão” (Miranda, 1995. Os Mēkrāgnōti aprenderam as cantigas *kwor-kangô*, *Juparana* e a *performance* deste ritual ainda no século XIX, com Kaingàrti. O fato mais relevante é que as palavras são ininteligíveis, são imitações de palavras Juruna. Os Mēbêngôkre, por suas adaptações, aprenderam a imitar outras línguas, criando uma língua “adaptada”, ou fazendo eventualmente, versões. A situação surge quando a necessidade de apropriação do bem e a falta de conhecimento das outras línguas impulsionam o grupo no momento da *performance*, que é o que se espera da posse da música, pessoas e bens para participar de festas e rituais. Os Mēkrāgnōti relataram que alguns velhos ainda se lembram da forma antiga de como se cantava o *kwor-kangô*, e que Kaigàrti, um velho Juruna abduzido no século XIX, não ouvia bem e, portanto, não ensinou bem, e que foi Kaiwa, a mulher Juruna raptada em 1910, quem os ensinou o modo adequado de cantar todas as músicas e danças do *kwor-kangô*. Não termina aí a abdução de músicas e bens imateriais pelos Mēbêngôkre, eles também emprestaram de outros povos, como os Xambioá – Carajá - e recriaram destes um ritual que denominam *Bô kam me tor*, dança com as máscaras de palha; outro, dos Juruna, o *Kwor-kangô* e um terceiro, dos brasileiros possivelmente em 1949, que denominaram *me tor kaikep*. Eventualmente quando em visita aos Juruna (século XIX) quando notavam músicas e vozes *de muita beleza*, os Kayapo-Mēbêngôkre em tentativas, capturavam os talentos as entre mulheres, e os melhores cantores, para aprender e incorporar aspectos interessantes de outras culturas como adornos, a pintura corporal, artesanatos, como redes. De fato, a cultura Kayapó teve como preferência a abdução de bens imateriais, pois sendo seminômades, é mais conveniente transportar cantigas

e rituais. todos alimentados por raptos de mulheres e crianças com os quais eles podiam aprender melhor os bens culturais.

3.17.9 As versões de *Kworo Kango*

Os Mëbêngôkre, como não aprenderam o Tupi, língua muito distante do Jê, foram criando eventualmente versões com partes ininteligíveis ou uma mescla do Jê e do Tupi Juruna ou Xipaya, entremeados na letra da música. Dizem que alguns velhos ainda se lembram da forma antiga de como se cantava o *kwor-kang*, e que Kaingãrti, o primeiro velho Juruna abduzido de que se tem notícia, no século XIX, não ouvia bem e portanto não ensinou bem, e que foi certamente Kaiwa, uma mulher Juruna raptada em 1910, quem os ensinou o modo bem mais aproximado, ou adequado de cantar e dançar todas as músicas do *kwor-kango Juruna*. Não termina aí a procura de músicas e bens imateriais pelos Mëbêngôkre, eles também emprestaram de outros povos, como os Xambioá – Carajá, adotando seus cantos que, na circulação entre povos de musicalidades, foram por sua vez emprestados aos Tapirapé.

Os Mëbêngôkre-Kayapó recriaram um ritual que denominam *Bô kam me tor*, originário do Aruanã, a dança das máscaras. Também há um outro ritual em circulação com elementos dos brasileiros, o *me tor kaikep*. Creio que este influenciou os Kayapó a, na atualidade, cantar profissionalmente o forró, como faz Mokuká Kayapó. Quando notavam características interessantes na cultura musical de outros povos, os Kayapo-Mëbêngôkre tinham um motivo para convocar um “raid” e capturavam alguém, em especial, mulheres e os melhores cantores, para aprender aspectos interessantes de outras culturas, como a pintura corporal, ornamentos, artesanatos, com os quais eles podiam apreender melhor os bens culturais dos *Kub ẽ Kryt*, os não Mëbêngôkre.

Segundo Verswijver (1982, p. 314:315) foram os brasileiros, os seringueiros, quem primeiro os ensinaram a manejar armas de fogo e, para complementar a guerra com cultura, ensinaram o forró. De acordo com o depoimento do narrador, (VERSWIJVER, 1982, p. 312-313) este “raid” que abduziu Kaiwa Juruna ocorre em 1910, data aproximada em que houve a transmissão de uma série de cantos, e não somente dos cantos, mas do próprio ritual ancestral do *Kwor-kang*, ou *Kworo Kango*, o “suco da mandioca, a bebida fermentada”, como ocorre durante a festa do Sol, *Saluãhã dos Juruna*.

1895 a 1995

**3.18 JU PARANA:
CONFLITOS E TRANSPORTAÇÕES MEBÊNGÔKRE-YUDJÁ**

**YUPARANA (JURUNA)
HEO PARANÁ (KARAJÁ)
OI PARANA (GOROTÍRE)
JU PARANA (MIRANDA)**

**FLAUTA PIREUXIXI
IASARICO JURUNA**

3.18.1 Transmissão e circulação de *Ju Parana* (1895 a 1995)

Juparana é uma cantiga conhecida e interpretada entre os Kayapó Mëbêngôkre e os Juruna, Tapirapé, Yawalapiti, Panará, Xicrin e Yny Carajá, talvez haja mais povos que a conhece. O fato é que se aprecia esta cantiga. Parece ser cantada, porém, com uma boa parte da letra totalmente irreconhecível, à exceção de um pequeno trecho em Tupi, quando a letra sugere a ideia de um rio largo, *paraná*, e *Ju* ou *Yu* seria uma leitura transfigurada de , água. Seria então, água grande. A referência inicial a esta música data do final do século XIX, 1895.

Os Kayapó Gorotire dizem que os Yny Carajá são sua “cultura-mãe”, pois absorveram muito dela. Mesmo em constante guerra, os Yny foram os que mais forneceram *nekretx*, aos “*Kradah*” (Kayapó pelos Yny os “bens industrializados” como facões, terçados e miçangas aos Gorotire.

Os Yny se lembram de uma cantiga que os Kayapó lhes ensinaram durante uma visita pacífica, chamada “*heo paraná*”, episódio provavelmente ocorrido entre **1928 e 1931** período em que ainda havia o SPI - Serviço de Proteção ao Índio. *Heo paraná*, é a mesma música à qual se refere Tarinu Yudja, adaptada como *Ju Paraná*, que é de sua autoria, ainda desde o tempo da subida do rio Xingu no início do século XIX, fugindo aos seringalistas. E a mesma Juparana que gravei e canto até hoje.(NUNES, Eduardo S.2016, pág.81)

Escutei *Ju Parana* pela primeira vez no ano de **1978**, cantiga do povo Juruna.

Ouvi numa gravação em cassette, cópia de original sem nenhuma identificação. Me encantei com aquela cantiga, mesmo sem ter nenhuma referência sobre o texto e o contexto (mas eu consegui reconhecer a palavra Tupi, *Parana*, que significa grande curso de água) de forma que visualizando essa imagem, harmonizei para o meu instrumento, o violão e voz, com harmonias dissonantes que lembrassem uma paisagem deste teor.

Muitos anos depois em 1994, descobri que a gravação era parte de uma compilação editada pela Folkways Records, aliás, até hoje em dia está lá preservada, em parceria com o Museu do Estado de São Paulo, datada de **1962**, gravada pelo etnólogo Harald Schultz com nota explicativa da antropóloga Wilma Chiara:

Índios Juruna:

Um pequeno grupo, consistindo em diversas famílias e não excedendo entre setenta a oitenta Índios vivem ainda em quatro casas no alto rio Xingu no Brasil Central. Somente poucas cantigas puderam ser gravadas pelo autor. Parece que o modo de cantar dos Juruna difere sobremaneira de outros Índios da mesma região. Alguns dos coros gravados compreendem homens e mulheres, cantando numa sequência reversa. Nenhum regente estava presente ou foi mencionado, nem havia nenhum instrumento para marcar o ritmo, que era marcado por batidas fortes de seus pés no chão ou batendo palmas bem alto. Todas as cantigas pareciam ser exclusivamente de caráter social – puro prazer de cantar. Os Índios Juruna são conhecidos por sua agricultura intensiva e extensiva, possuindo grandes roças que garantem fartura de alimentos. Eles vivem acima dos grandes rápidos, os quais separam o alto do baixo Xingu, sendo os únicos Índios da região capazes de cruzar as corredeiras nas suas canoas pesadas.

Depois da gravação feita pelo etnógrafo em **1962**, encontro, no Lp *Xingu, Cantos e Ritmos*, de **1972**, uma pequena gravação com o título *Oi Parana* (canto evocativo), com a seguinte nota etnográfica:

Oi Parana T

(1':45") Ôi Paraná: Neste coro, os índios Txucarramãe (Mětyktire) rememoram uma tragédia que os atingiu no passado. As águas encapeladas por violento temporal puseram ao fundo as balsas nas quais procuravam atravessar um largo rio.

Mesmo sem ter uma referência mais precisa sobre aquela música, fiz um arranjo para violão e solista, incluindo no meu CD chamado IHU, Todos os Sons.

Gravamos Ju Parana em **1994**, com uma unidade móvel instalada nos bastidores

do palco do Teatro Sérgio Cardoso, que foi fechado exclusivamente para esse fim. Participam das gravações em Belo Horizonte e São Paulo o Grupo Uakti; o Grupo Beijo, do CoralUSP, me incluindo. Gravado em São Paulo por Alberto Ranelucci/Mondo Di Cromo e na Noruega por Yan Erik Kongshaug, Rainbow Studio.

Ju Parana NT

3.18.2 Coudreau deposita miçangas de presente para os Juruna, 1896

Mas a história desta música é muito mais antiga. Em 1896, retornando a Belém, o explorador naturalista Henri Coudreau (1877) depositou sobre o pedral da Cachoeira de Pedra Seca 45 quilos de miçangas de vidro, muito valorizadas como moeda de troca para que os Juruna alcançassem, pois são os melhores na navegação e na canoagem. Coudreau sabia que somente os Juruna estariam e aptos a recolher as ricas miçangas pois já os vira fazer o transporte seguro das amostras de plantas, bichos empalhados, pedras, minerais em suas próprias canoas. Os Juruna encontraram nas miçangas uma forma de negociar a paz com os Mëkrãgnōti, pela disputa instaurada e por causa do grande valor que as miçangas representavam para os povos daquela parte densamente povoada entre o Xingu, Araguaia, e seus afluentes, o Fresco e o Iriri. A sua posse, entretanto, em vez de significar trégua, acirrava a disputa pela posse. Neste período quando os Juruna, os Kayapó não tinham noção do significado do dinheiro, as miçangas representavam uma preparação para sua chegada. Coudreau escreveu em seu diário:

Deixo ali, estas contas em testemunho de uma fé que tive, mas já não tenho. Fica para atestar que um dia acreditei na possibilidade de sua utilização pelos índios. Isto talvez fosse possível há um tempo não muito remoto. Quando comecei a acreditar nesta possibilidade, ela já começava a não mais existir. Este sortimento de contas é um estoque de ilusões que deposito, ritualmente, sobre a Pedra Seca dos carajás.”... “acrescento a estes fragmentos uma dádiva de fanático ou de príncipe das finanças: quarenta e cinco quilos de contas, nem mais nem menos! É o resto de um estoque que

tenho trazido comigo há vários anos, a fim de dá-lo aos verdadeiros índios, a cada dia mais difíceis de ser encontrados, de vez que atualmente todos vêm sendo absorvidos, quer pela civilização, quer pela morte.”(COUDREAU, Henri, 28/07/1896, pág. 80).

Ao depositar o presente, Coudreau fomentou uma ideia, uma espécie de pedágio que veio a se cumprir ²²⁶ e que tornou as miçangas causa de uma guerra intertribal, que começou como permuta, objeto de troca num *moitará* de paz por miçangas, ou permuta de miçangas por musicalidades. *Ju Paraná, Juparana, heo paraná, oi paraná*, são alguns dos muitos nomes destes objetos de troca.

3.18.3 Carta de Tarinu sobre autoria de Juparana e o nosso concerto em Araraquara.

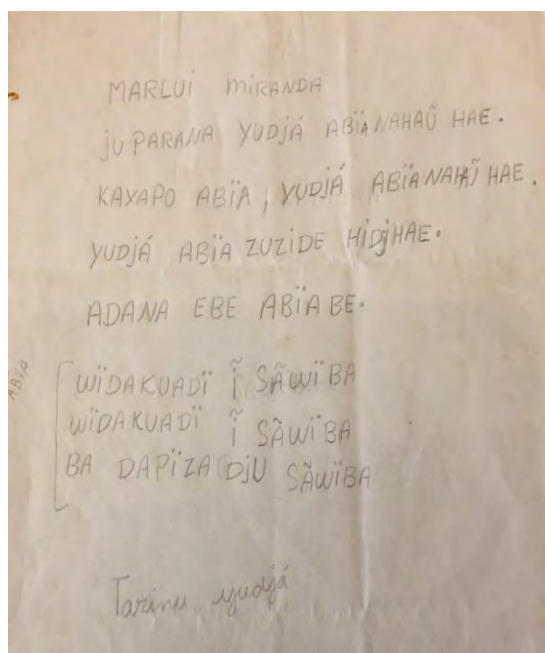
Os Juruna são exímios compositores, e verdadeiramente me conquistaram e me encantaram suas músicas, o que me levou até eles em 2012, pois queria muito conhecê-los, desde que já havia gravado sua música Juparana e gostaria de cantar diretamente para eles.

Este encontro foi viabilizado pela linguista Cristina Fargetti, professora e Livre-Docente da UNESP de Araraquara.

Em 1995, creditei, no livreto do CD **IHU, Todos os Sons**, a autoria de *Juparana* aos Juruna, tal como havia visto na fita cassette a de Harald Schultz em 1982.

Em 1997, dois anos após gravar *Juparana*, recebi uma carta com caligrafia bonita, escrita a lápis, de Tarinu Juruna, professor na aldeia Matxiri da Escola *Central Kamadu*, no Parque Indígena do Xingu, MT, me informando que havia escutado o meu CD e que as referidas cantigas não eram música Juruna, e de forma gentil, exemplificou como seria uma música autenticamente Juruna, a letra da cantiga do sol, *Kuadĩ abĩa* incluindo uma fita com a gravação de um pequeno trecho da festa *Saluãhã*, quando esta cantiga era cantada:

²²⁶ O “pedágio” de COUDREAU é uma previsão da situação atual do Xingu, com o pedágio social de Belo Monte



*wida Kuadĩ ĩ sãwĩ ba
wida Kuadĩ ĩ sãwĩ ba
wida Kuadĩ ĩ sãwĩ ba
dapiza dju sãwĩba*

Esta carta é de 1995, entregue a mim por Cristina Fargetti. Então, Tarinu me convidou a visitar Tuba Tuba, para que aprendesse como era verdadeiramente a música Juruna.

Figura 35: Carta de Tarinu. Foto de Marlui Miranda, 2000

Pireuxixi T

3.18.4 Apresentação com os Juruna em Araraquara, 2000

A minha viagem à aldeia Matxiri de fato não aconteceu até 2012, embora, em 2000 tenha me encontrado brevemente com os Juruna em Araraquara-SP²²⁷. Foi neste ano, durante a apresentação no teatro municipal local, como convidados ao evento do Encontro de Linguística da UNESP que pude conhecer pessoalmente os Juruna e suas flautas *Pireuxixi*, os cantos do festival agrário *Kuataha de Abia*, ouvi-los cantar Juparana. Yabaiwa Juruna disse que eu me apaixonei pela música Juruna e é verdade. Foi a primeira vez que conversei com Yabaiwa e Tarinu, e soube que estavam planejando gravar suas músicas em CD. Isto foi feito em 2012, na aldeia Matxiri, no que eles chamaram “Estúdio da floresta”.²²⁸ O povo Juruna com força e coragem sobreviveram a séculos de luta, e mantiveram sua cultura viva, mesmo tendo sido na década de sessenta reduzidos a 56 pessoas. Hoje são mais de 400, espalhados em aldeias ao longo do rio Xingu.

No ano **2000**, me apresentei com o grupo dos Juruna participantes, que incluía Tarinu, Yabaiwa, Maiawako, Lahusea, Tawaiko, Talkapi, Dadimã, Yariatu, Tinini,

²²⁷ Vieram para o trabalho linguístico com Cristina Martins Fargetti na UNESP.

²²⁸ As mulheres Juruna gravaram 49 cantigas de ninar, que depois eu transcrevi e escrevi um capítulo analisando o repertório.

Txapura e Mawaré, interpretando para eles e com eles as duas cantigas, *Juparana* e *Kworokango*²²⁹ (*kwor-kangô*). Após o evento, Tarinu me convidou a visitá-los em sua aldeia nova, Matxiri, para cantar *Juparana* e *Kworokango* para a comunidade e tocar violão, mas parece que o interesse maior era a curiosidade sobre como consegui cantar *Juparana* e o *Kworokango*. Mas somente doze anos depois isto foi possível²³⁰. Esta foi a viagem de pesquisa em 2012, que aconteceu no mês de abril, quando finalmente pude encontrar com as mulheres, homens e crianças de Tuba Tuba e Matxiri, a nova aldeia Juruna e começar um trabalho frutífero de parceria com a orientação deles. Foi Tarinu quem nos instruiu sobre as músicas e os jovens, professores da Escola Central *Kamadu*, recorriam sempre a ele e a Hĩ, uma senhora muito idosa, pedindo permissão para responder um simples sim ou não. Mas, a empatia Juruna comigo se deve ao fato de ter creditado a autoria de *Juparana* e *Kworokango* a eles, desde que Kaiwa Juruna ensinou em 1910 aos Mëkrãgnōti.

Até recentemente, 2014, depois de gravar *Juparana* e *Kworokango*, eu não havia entendido exatamente qual havia sido o meu lugar no sistema de transmissão das musicalidades entre os Juruna e os Kayapó Mëtyktire. Considerando que estas duas cantigas seriam um bem cultural que foi apropriado tanto de “Outro” índio como de não-índio, seria ao que, parece, um bem, parte de *nekretx*, pois se trata de um objeto industrializado, processado como um produto replicado centenas de vezes, um CD.

Talvez nesse momento, a minha posição seria de uma cantora na linha histórica entre estas duas cantigas no meu momento, em São Paulo, agosto de 2021. Em 321 anos de existência, estas duas musicalidades, *Ju Parana* e *Kworo Kango*, continuam vivas e perenes, ensinando lições de história: de como pequenas cantigas são tão vitais para garantir tanto a nós: a continuidade, a territorialidade e a transculturalidade da vida de tantos povos indígenas que povoaram este país com um cancionário ímpar.

²²⁹ Sobre a ortografia, a minha é *Kworokango*; Vanessa Lea adota *Kwárý-kangô* e Gustaaf Verswijver. *Kwor-kangô* e *Kwýrkangô* Não tenho informação linguística sobre o que a escola Mëbêngôkre adota, mas, estas escritas contextualizam o tempo e a pesquisa realizada em diferentes aldeias.

²³⁰ Através da esta participação no grupo LINBRA de Pesquisa linguística junto as mestrandas e coordenado pela profa. Cristina Fargetti da UNESP de Araraquara-SP.

Versos de Juparana Kayapó e Juruna.²³¹

JUPARANA (1) (Kayapó)	YUPARANA (2) (Marlui)
Jo ara bekrô	Ikaria, Ikaria
Jo a bekrô	Ebe Ikariá
Jo ara bekro yarere pyarere rasóre e	E pïreuxixi
kranhã kranhã wa kapo	Ikaria ikaria, ebe karia
	Itia tade sã ã ude he
Juparana Juparana	Yuparana Yuparana
Juparana wadé	Yuparana wãbi
Juparana	Yuparana, Yuparana
Juparana	Iwïrehe nanana, Iwïrehe nanana
	Iwïrehe nanana na na ne nanana na
e wira e ne na na	Ne nana
e wira e ne na na	Yuparana, Yuparana
e wira e ne na na na na	Yuparana wãbi
ne na na na na	Yuparana, Yuparana
nenana	Iwïrehe nanana, Iwïrehe nanana
	Iwïrehe nanana na na ne nanana na
	Ne nana

²³¹ Duas versões de Juparana, tal como gravei em IHU, Todos os Sons, 1995, e em 2014 em Fala de Bicho, Fala de Gente: Cantigas de Ninar do povo Juruna Yudja, ambos os arranjos harmonizados para violão. O primeiro na versão Kayapó Mëkrãgnôti e o segundo, na versão Juruna.

JUPARANA, adaptação Marlui Miranda

p.1

Adagio rubato *mf* $A\ 9/D$ $A\ m11/D$ *f*

Yu - ra - a bê cô yu - ra bê cô yu -

$D\ 9+$ $D\ 9+$ $D\ b9+$ $C\ 9+$ $B\ 9+$ $D\ 9+$ $D\ b9+$ $C\ 9+$ $B\ 9+$ $D\ 9+$ $D\ b9+$ $C\ 9+$

accel. *rall*

ra bê cô y a ri ri pù y a ri ri ras - sò rè -

$B\ 9+$ $C\ 9+$ $B\ 9+$ $C\ 9+$ $B\ 9+$ $A\ 9/D$ $A\ m11/D$ $A\ 9/D$ $A\ m11/D$ $A\ 9/D$

rit. *p* ♩ *a tempo* *rit.* *Andante* *mf*

e càa nhã càa nhã uà Ka - pòto uy paranà

$A\ 9/D$ $A\ 9/D$ $A\ m11/D$ $D\ sus$ $C\ sus$

uy pa-ra-nà uy pa-ra-nà ya-be uy pa-ra-nà uy pa-ra-nà

Ju parana p.2

6 7 6 7 6 7 6 7

A 9/D A m11/D x A 9/D A m11/D A 9/D A m11/D

22 1 2 *mf*

e - ne nhã nã e - ai a e - ne nhã

E - ai a e - ne nhã nã e - ai a e - ne nhã

6 7 6 7 6 7 6 7

A 9/D D m^bB A 9/D D m^bB A 9/D D m^bB A 9/D D m^bB

26 *p*

nã e - ai a e - ne nhã nã nã nã ene nhã nã nã nã

nã e - ai a e - ne nhã nã nã nã ene nhã nã nã nã

6 6 6 6 6 7

A 9/D A 9/D A 9/D A m11/D

30 *mf*

a uy pa - ra - nã uy pa - ra - nã ya - be uy pa - ra - nã

uy pa - ra - nã uy pa - ra - nã uy pa - ra - nã ya - be uy pa - ra - nã

D sus C sus 6 7 6 7 6 7 6 7

A 9/D D sus A 9/D D m^bB A 9/D D sus A 9/D D m^bB

34 *rit.* *D.C.*

uy pa - ra - nã

uy pa - ra - nã

6 7 6 7 6 7 6 7

A 9/D A m11/D A 9/D D m^bB A 9/D A m11/D A 9/D D m^bB

o ...

3.18.5 Entrevista com Tarinu Juruna sobre as relações intertribais nos séculos XIX a XX

Realizada em abril de /2012

T: Kayapo... não tem rede, que está comparando rede do branco. Compra rede da cidade. Não sabe fazer rede do algodão. Quando atacava a aldeia do Yudja ele pega a rede...

T: Levava música também Ele está inventando a nossa música...ele não tem muita música não Kayapo, pouquinho. Levava mulher para ensinar música, e depois ele está inventando com a nossa música como se fosse dele... ele não tem muita música não, Kayapo, pouquinho música dele.

M: O que ele pegou de vocês?

T: *Juparana* ele pegou, antigamente, faz tempo... 1800...Pegava muito nossa música. E inventava.

M: Quando ele pegava música?

T: Quando ele pegava, ali na aldeia deles canta para eles, dança, ensina né. E o outro povo dele também. E eles dizia “agora é nossa música”. Agora que pessoal está contando para nós...será que essa música é do Kayapó? pessoal sabe, não, essa aí é música nossa, porque a música fala muito o nome da pessoa, por isso a gente entende e sabe. E fala com o nome das coisas também, de planta...música dele muito diferente, do Kayapó. Até agora ele quer ficar com a nossa música, ele está pedindo para nós. A gente não pode cantar para ele que ele quer.

M: É mesmo?

T:É... Kayapó imita tudo. Ele pegava do Carajá, ele pegava do Tapirapé...era assim. Agora, nós nunca pegamos forró. Música do outro. Porque nós temos muita música. E Suyá também estava pegando um pouco nossa música. Agora Kamayurá está querendo roubar nossa música de cantiga, de taquara, de flauta. Pessoal está precisando e fala: manda o CD para nós. Aí a gente não quer mandar para ele. Ele quer inventar e ele quer vender nossa música para o branco. É, nós que somos donos.

M: Não pode deixar.

T: Não pode.

M: Se quiser vender só vocês podem.

T: É, nós que somos dono. Este outro também não tem história, ele quer roubar nossa história, não pode ensinar a ele. Kayabi também está procurando história para

trabalhar. O Kayabi também está precisando para aprender nossa história, a gente não pode ensinar. Não sei por que o pessoal não tem história, mas não tem. Nós temos história longa, ele tem história curtinha. Não dá, falo que não dá para trabalhar. Aí, meu pai falou para o cacique deles, “como que vocês surgiram? Vocês não têm história?” Aí o cacique disse “ah, esquecemos.”. Os velhos morreram quando eu era rapaz, e nossos velhos acabaram todos, por isso que a gente não sabe história. Mas eles têm, Kayabi tem muita história, mas todo mundo esqueceu...

3.18.6 O rapto de lasariko

C: E aquela história de lasariko, que Kayapo roubou? Tem música, não tem, Tarinu?

T: Tem. lasariko. Tem música assim quando Kayapo levava ela né. Carregava ela, aí ela estava com saudade de marido, lasariko. Parece que ela inventou uma música, uma música bonita, cantava assim:

lasariko T

lasariko a dia he.....

E ã na ma tiá deá

he...e ã naô

Porque ela (raptada) é mulher. Cantava essa cantiga para o marido, lasariko, enquanto era carregada

lasariko a dia he

E ã na mã tiá deá he...

e ã naô tiá deá he...

“Eu vou morrer de

saudade do lasariko”

M: E Kayapó pegou?

T: Kayapó pegou ela, carregava ela. Ela chorou. Depois ficou cantando. Pessoal foi atrás dela, pessoal queria pegar ela, mas Kayapo carregou ela atéeeeeee a aldeia *Aribaru*. E ela morreu junto com Kayapo, com saudade do marido, lasariko.

M: Então ela foi capturada por causa da música?

T: Por causa da música. O pessoal ouviu a música dela.(Kayapo)

C: Porque o Kayapó a roubou?

T: Acho porque atacava aldeia, brigou com o pessoal. Mas o pessoal (Juruna) todo mundo fugiu. Aí cercou a casa dela e pegou ela.

M: Ela cantava música bonita

T:É, cantava música bonita.

C: Mas como o pessoal sabe que ela cantou assim?

T: porque o pessoal escutou, o pessoal foi atrás dela. Pessoal queria pegar ela. Pegar o Kayapó, mas o Kayapó a carregou.

C: Nunca mais viram ela?

T: Não.

C: Será que ela se casou com Kayapo?

T: Não sei o pessoal disse que ela morreu de saudade. É meu pai, né, meu pai encontrou com Raoni, e ele disse que ela morreu de saudade. Não é o pessoal do Raoni que pegou, é o pessoal do Pará (Mekragnoti) que pegou. Outro Kayapó. Kayapó criou muito Yudja, pegava criança ali criar. E por isso que ela inventou uma língua Yudja, criança lá, ele pergunta, criança ensina errado, o Kayapo perguntava como vocês fala, aí ela ensina ao Kayapó. Porque o Kayapo está imitando o Juruna também. Ele quer ir aprendendo.

M: Então, isso aconteceu quando? Eles levavam porque elas sabiam cantar bem?

T: Isso aconteceu muito tempo. Quando meu avô era novo, acho que levavam. Ele viu, né. Levavam cantora, né, por isso é que inventou o canto.

M: Ah, eles a levavam para pegar música!

T: Porque ela é mulher, e é cantora, né, canta muito com pessoal dela, parece que o Kayapó a pegou e lá inventou uma música , fez uma música.

C: Mas o Kayapó sabia que ela era cantora?

T Acho que sabia. Quando ela cantou Kayapó canta junto também. Quando ela ficou chorando, chorava, chorava e chorava e cantava né. Quando chegou lá, ali morreu da saudade porque ela falou muito o nome do marido, lasariko. Ela cantou o nome do marido. Ela fala assim no canto dela:

“Eu vou morrer de saudade do lasariko” – (canta) I ana o, tiá
(a saudade do marido), tá falando assim.

T: Triste, né? diz que o marido saiu para pescar né? e o Kayapó atacou a aldeia...carregou ela. Aí o marido chegou lá...não tem mais ninguém na aldeia. Eles guardaram a música porque correram atrás dela e escutaram.

M: Mas eles chegaram a entrar na aldeia?

T: É chegavam a atacar a aldeia. Acho que o cacique dos Yudja saiu , foi na outra aldeia, aí o pessoal dele, o Kayapó apareceu lá na aldeia Yudja. Disse que enganava pessoal, “nós quer fazer festa com vocês, cantar para vocês”. Aí o pessoal levou canoa para eles. Ai Kayapo foi na aldeia deles, levaram muita borduna, todo mundo usava borduna. Aí quando o cacique do Yudja chegou ele perguntou: “qual o cacique de vocês?” e o Kayapó disse “não, ele vai chegar daqui a pouco, ele foi na outra aldeia.” e o Kayapo ficou esperando. Quando ele chegou, Kayapo começou brigar, mataram muito Yudja. Aí matou o cacique. E aí roubaram mulher.

M: Quando foi?

T: Eu não sei, muito tempo. Eu acho que é para cá do Altamira, né? É por causa disso que o pessoal vim para cá. Kayapó atacava muito, porque o Mēlāgnōti é perto do Altamira. O pessoal ficou lá perto deles ali, brigava muito. Ai pessoal mudou para cá, até...subindo aqui.

3.33.8 Uma memória antiga.

M: Essa história tem mais de cem anos.

T: É, cem anos

M: Então Juparana foi assim...

T: É Juparana roubaram. Kayapo mesmo.

M: Eles roubaram a pessoa?

T: Pessoa, roubaram música, roubaram rede, eles roubaram, mas não sabiam fazer. Ele aprendeu a fazer cocar, roubaram cocar, ele não tinha de cocar e ele não tinha arco, usava assim, borduna. por isso que pessoal (Juruna botou nome deles “índio sem arco, né?”, Txukarra mãe.

M: Ah...Txucarramãe

T: Txukarra é arco, e sem arco é Txukarra mãe. ndio sem arco. Parece que quando atacava aldeia pessoal mata muito Kayapó com flecha. O Kayapó usava só borduna.

M: E os Panará?

T: Panará Yudja não brigava. Não conheço Panará, porque ele mora em outro lugar, longe. Só Kayapó.

M: No Peixoto de Azevedo, né? Era lá né?

T: Era, agora acabou tudo.

M: Mas agora eles estão no *Nasepotiti*.

T: Panará foi perto do Kayapó, Mekragnoti, né? No Iriri, é tudo Iriri.

M: Mas os Panará viveram com os Kayapó no Xingu.

T: Acho que viveu. Os Panará brigava também com Kayapó. É roubaram Panará também.

M: O que é isso?

T: Morcego, morceção que está passando wu, wu, wu, wu, wu...

C: Qual o tamanho deles T.?

T: Igual papagaio.

Todas: aaaiiiiiii

M: Criança brinca e brinca, não para de brincar.

T: Criança assim quando a gente dança com ele, depois imita muito dança, canta, é assim que a gente aprende música né?

M: Desde pequenininho?

T: É, desde pequeno. Ensinar, aí aprende devagar. Antigamente não tem escrito, no papel. Só na cabeça que a gente guarda música., história, porque ele nem sai da cabeça. Parece que a gente acha que é melhor para nós agora, né? a gente vai guardar história no papel.

M: Não esquece mais.

C: Mas tem que continuar contando né?

T: Tem que continuar contando. Se a gente guarda no papel mesmo, a gente esquece.

CAPÍTULO 4

O FUTURISMO INDÍGENA E O DIREITO AO FUTURO



Figura 36: Marlui, Anápuàka Tupinambá e Ailton Krenak no Parque Laje, Rio de Janeiro, 2020.

4.1 “FUTURISMO INDÍGENA E O DIREITO AO FUTURO”

Antes de 1988 o indígena é visto como um resquício do passado em vias de extinção. Extinção física ou extinção cultural. Extinção cultural pela assimilação. O primeiro artigo do Estatuto do Índio, de 1973, fala em integração à comunidade nacional. O índio deveria ser integrado.” “A integração foi lida como assimilação. Então, na década 1980, o indígena não tinha futuro.” ...E isso mudou em 1988, quando passa a ter futuro, porque a Constituição faz um pacto de reconhecer os direitos indígenas, de garantir a reprodução física e cultural dos indígenas. (Samuel Barbosa, 2017, referindo-se à militância de Manuela Carneiro da Cunha para o reconhecimento dos direitos indígenas na Constituição de 1988).

O “Futurismo indígena” neste contexto, é subentendido como “direito ao futuro”. Desde o período da luta pela Constituição, período em que contou com o apoio do NHII-USP, NDI-ISA, estratégia que resultou numa conquista das sociedades indígenas garantidas pela Constituição de 1988.

O conceito do *Futurismo Indígena* foi adaptado por Anápuàka Tupinambá baseado em sua ideia filosófica em relação ao veículo de comunicação, a Rádio Yandê, e se distancia, portanto, do Futurismo nacionalista de vanguarda nas artes na Europa do século passado; passa ao largo do Manifesto de Marinetti, de 1909; nem se aproxima de Mario de Andrade e sua “Paulicéia Desvairada”, nem mesmo de Oswald de Andrade. A proposta *Indígena-Futurista*, é relacionada à proteção constitucional aos direitos indígenas de 1988, e a premissa de que **“o índio tem direito ao futuro”**. O reconhecimento de direitos fundamentais, territoriais e culturais, estão hoje garantidos pela Constituição. Mas é preciso combater o racismo estrutural que até os dias de hoje, continuam sua atividade corrosiva para a sociedade.

O *Futurismo Indígena* é um instrumento de reflexão que conduziu a uma ação, a criação da Rádio Yandê, que usufrui deste direito conquistado, inclusive, refletindo-se na Música Indígena do Brasil. Desde que haja garantias de cidadania, como educação, abre-se a possibilidade aos povos indígenas para o acesso à comunicação, a tecnologias, para no ato de filmar, fotografar, gravar, produzir um programa de rádio, gravar um CD, um documentário, um filme de ficção amplificar suas demandas. Antes de ser somente tecnológica, a comunicação pública e coletiva potencializa os avanços

necessários para a formação da pessoa em todas as suas dimensões, desde a ordem material à simbólica e político-cultural. O acesso aos meios de comunicação retirou os indígenas da invisibilidade e amplificou sua voz. E isto começou com o “Programa de Índio”, em 1985. Refiro-me aos comunicadores indígenas de maior expressão.¹

Programa de Índio

4.2 Programa de Índio de Ailton Krenak em 1985. Em 2013, surge a Rádio Yandê

O primeiro canal de acesso indígena ao público foi o pioneiro “Programa de Índio”, produzido na Rádio USP, 93,7 FM por Angela Pappiani concebido e apresentado por Ailton Krenak, que teve como lema ‘Um Programa de Índio para amansar branco’. Foi a primeira produção radiofônica feita por um indígena que ficou ao ar durante seis anos. O “Programa de Índio” chegou na vanguarda da luta pelos direitos indígenas e continuou na esteira da Constituição de 1988. Segundo a Funai (Fundação Nacional do Índio),“ foi o primeiro programa de Rádio inteiramente indígena. O programa foi realizado entre 1985, no final da ditadura militar, e 1991 pela ONG Núcleo de Cultura Indígena. Semanal e com duração de 30 minutos, o “Programa de Índio” era transmitido pela Rádio USP e apresentado por Ailton Krenak, Álvaro Tukano e outras lideranças. Dei a minha contribuição para este programa com gravações de campo, para o acervo do programa, inclusive a vinheta de abertura. “O programa trazia o som das aldeias, a música ritual, as cerimônias, além das informações sobre o cotidiano os problemas e as expectativas dos povos indígenas”, descreve uma notícia publicada em 2009 pelo site da Funai. A iniciativa pioneira de criar comunicadores indígenas, jornalistas indígenas articulados, “abriu espaços através do rádio para o pensamento, história, luta e cultura dos povos indígenas brasileiros”, diz uma menção ao programa no site da Rádio Yandê, primeira rádio indígena online brasileira. Mas uma contribuição importante foi também a de começar a veicular no rádio, com frequência, a música indígena, o que acontecia entre notícias e debates e de forma contextualizada, pois sempre relacionavam a música a um fato importante ocorrido nas comunidades. Em 11 de novembro de 2013 surge a primeira

¹ © IKORE. 1985, Radio USP. Gentilmente cedido.

Rádio Web, um novo tradicional (NT) veículo de comunicação inteiramente do ponto de vista indígena, porém, com uma mensagem de diálogo aberto: “*A Rádio de Todos*”. A Yandê participa assim da história da comunicação dos povos indígenas do Brasil. *O leit motiv da Rádio é “O modo tradicional indígena, agora em formato digital”.*



Figura 37: Apresentando o rádio para os perplexos Tupari no início do século XX. Fotografia de Franz Kaspar.

Esta proposta para um Novo Tradicional, mostra que o formato digital é uma prerrogativa também das sociedades indígenas, que, nem por isso, deixam de ser Tradicionais e nem Indígenas. A mensagem para a sociedade brasileira é clara: não abdicaremos do nosso direito de mudar, de acompanhar o tempo, usufruir da tecnologia e de promover avanços culturais. A nossa cultura é dinâmica.


A equipe da Rádio Yandê se apresenta da seguinte forma:

Yandê é a nossa rádio, feita para "você" e "todos nós", como diz o ditado, tudo que fazemos juntos fica melhor, é com esse conceito que nós do Grupo de Comunicação Yandê trabalhamos.

A Rádio Yandê é educativa e Cultural. Temos como objetivo a difusão da cultura indígena através da ótica tradicional, mas agregando a *velocidade e o alcance da tecnologia e da internet*. Nossa necessidade

de incentivar novos "correspondentes indígenas" no Brasil, faz com que possamos construir uma comunicação colaborativa muito mais forte, isso comparada as mídias tradicionais de Rádio e TV. Estamos certos de que uma convergência de mídias é possível, mesmo nas mais remotas aldeias e comunidades indígenas, e que isso é uma importante forma de valorização e manutenção cultural. Nossa grade de programação possui programas informativos e educativos que trazem para o público um pouco da realidade indígena do Brasil. Desfazendo antigos estereótipos e preconceitos ocasionados pela falta de informação especializada em veículos de comunicação não indígenas. A Rádio Yandê é um Ponto de Mídia Livre.

A Yandê iniciou seu streaming no dia 11 de Novembro de 2013. Nossa sede é no Rio de Janeiro, mas nossa rede de comunicação é nacional.²



Vemos no texto acima uma alusão à *velocidade*, que aparece no Manifesto Futurista de Marinetti, em 1909. Mas o *Futurismo Indígena* não segue aquela ideia nacionalista, e o *Indígena-Futurismo* precisa da comunicação, a *velocidade*, tecnologia e internet “para sobreviver neste mundo”. Agora virá a *velocidade* 5G, que significa ampliar o alcance da comunicação mundial, ter novos correspondentes, mais inclusão, ciberativistas, web jornalistas, índios online, parcerias, para articular-se com o mundo, difundir e fortalecer a cultura, mas também existe o risco da exclusão devido ao custo da nova tecnologia. A “*velocidade*” para o *Indígena-Futurismo* é parte da política de direitos humanos e sua proteção, objetivando “gerar a boa informação para desfazer estereótipos e preconceitos ocasionados pela falta de informação especializada.” (Rádio Yandê, 2020). A “*velocidade*” é, portanto, uma parte importante do “direito ao futuro” (CUNHA, 2017), como defesa contra o etnocentrismo e o preconceito à diversidade, sempre no contexto do direito adquirido na Constituição de 1988.

A Rádio Yandê tem se dedicado, além de sua programação diária, à promoção de eventos musicais de extensão presencial e atrair um público muito diversificado.

² <https://radioyande.com>. Assistido 12/11/2020.

Aproximando a audiência indígena à não-indígena, promove um debate e abre seu espaço para os artistas indígenas que queiram publicar suas musicalidades, sejam *Tradicionais* ou do mundo *Novo Tradicional*, debatendo questões sobre cultura e resistência, esticando a corda do arco da contemporaneidade indígena.

4.3 O indígena produtor de si mesmo

Segundo a equipe de produção, a organização do Yby Festival foi planejada em: bandeiras, apoios, período; participação de artistas indígenas e não-indígenas, Prêmio Galdino da Música Indígena Contemporânea, parcerias e continuidade:

1. *Bandeiras, palavra de ordem*: “A cultura indígena nada tem de passado. Ela é presente, viva e pulsante. Por isso, para evidenciar a atualidade das manifestações culturais nativas, a Unibes Cultural recebe o Yby Festival entre 29 de novembro e 1º de dezembro de 2018. Trata-se do primeiro festival de música indígena contemporânea da história do Brasil. A entrada é gratuita.
2. *Apoios pretendidos para as próximas edições do Yby Festival*: A mesa de discussão “Políticas Públicas e Iniciativas pela Arte Indígena”, sobre inclusão artística dos povos indígenas na cidade de São Paulo, fará a abertura do evento e contará com a presença de representantes do governo municipal, estadual e instituições parceiras.
3. *Premiação, Estímulo aos artistas*: Em seguida, acontecerá a cerimônia formal do I Prêmio Galdino de Música Indígena, que celebrará os grandes nomes e as revelações da música indígena contemporânea.
4. *Presença indígena e não-indígena*: Entre as atrações destacam-se os shows tanto de gêneros tradicionais, rock, MPB, funk, heavy metal, forró, todos concebidos e executados por músicos indígenas. As apresentações se darão em português e nas diversas línguas-mães de cada artista. Entre os artistas confirmados estão Arandu Ar akuaa, Brisa Flow, Bro’s MCs, Djuena Tikuna, Edivan Fulni-Ô, Gean Ramos Pankararu, Ian Wapichana, Katu Mirim, Nory Kayapó, Oz Guarani, Oxóssi Karajá, Wakay, Wera MC,

Suraras Do Tapajós e o Grupo Mãnã Runu Keneya. Convidados não-indígenas: Marlui Miranda e Maria Gadú.

5. *Alimentação Tradicional, chefs*: O festival contará também com food trucks, cozinheiros e chefs que farão releituras da cultura alimentar indígena no pátio da Unibes Cultural.
6. *Comércio*: Além disso, os povos das cinco regiões do país trarão artesanatos, mobiliário e peças de arte visuais para exposição e venda durante o festival.
7. *Moda Indígena*: Na ocasião, haverá também desfile de coleção exclusiva assinada pela estilista Beni Kadiwéu, da Aldeia Alves de Barros, localizada em Porto Murtinho, Mato Grosso do Sul.
8. *Arte contemporânea*: A exposição *RePangeia – Uma Experiência Tecnoxamânica em Realidade Virtual*, desenvolvida por Anápuàka Tupinambá, atualmente em exposição no Museu do Amanhã, também integra o conjunto de atrações do Festival YBY.
9. *Produção e apoios*: O YBY Festival é um projeto idealizado pela Rádio Yandê, com produção da Nossa Terra Firme e apoio artístico do Dubdem. A iniciativa conta com o apoio da Associação Civil Alternativa Terrazul, do Unibes Cultural, Hostel Alice, Visibilidade Indígena, Click Indígena.
10. *Programa, site*: Acesse nosso site e descubra shows, palestras, exposições, encontros e demais eventos nas áreas de cultura, empreendedorismo, longevidade e inovação, entre outros. A programação contempla atividades para todos os públicos e idades.

<https://www.instagram.com/ybyfestival/?hl=pt-br>

4.4 Perfis de quem faz a rádio e os eventos extra Rádio, tal como anunciado na página da Rádio Yandê.

1. **Anápuàka Tupinambá**: sou de *Abya Yala*, Filho de Pindorama, Nação Tupinambá, ancião e avô, omunicador, empresário, ativista da cultura digital indígena no Brasil, Tecno-Xamã, Artista Indígena Orgânico e Virtual, etnomídia indígena, CEO, Produtor Executivo da Rádio Yandê (web radio indígena), criador da Casa Yandê, do Prêmio da Música Indígena Contemporânea, do Yby Festival; Maker Indígena,

HiperMuseus, Bussines RedSkin Money, RePangeia Indígena. E nas horas vagas por hobby sou alienígena.

2. **Aratykyra Tupinambá**, que possui bacharelado em Jornalismo, produtora, roteirista, poeta e cofundadora da Rádio Yandê.
3. **Denilson Baniwa**, Publicitário, possui experiência em organizações brasileiras, atuando na área de comunicação e assessoria política. É um dos fundadores da Yandê e indígena da etnia Baniwa. Atuou como produtor de programas radiofônicos e articulador indígena nas rádios Cultura do Amazonas, A Voz das Comunidades e rádio Viva. Articulador de cultura digital, comunicação, web ativismo e native design.
4. **Daiara Tukano** pertence à etnia Tukano. Professora formada pela Universidade de Brasília (UnB), artista plástica, militante indígena e feminista. Coordenadora da rádio Yandê.
5. **Idjahure Kadiwéu**, Indígena pertencente aos povos Terena e Kadiwéu é Antropólogo e militante indígena. Poeta, editor, tradutor graduou-se em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2016) e é mestre em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional/UFRJ em 2020. Desde 2016 é correspondente da Rádio Yandê, a primeira web rádio indígena no Brasil.
6. **Vavá Terena**, pertence à etnia Terena. Educador, militante do movimento estudantil indígena e professor de história. Correspondente da Rádio Yandê em Mato Grosso do Sul (Brasil).
7. **Yakuy Tupinambá**. Educadora e militante do movimento indígena Tupinambá. Autora de vários textos, publicados, alguns nas coletâneas *Índios na visão dos índios*, da rede Índios Online³ e em *Indiografie* (Costa & Nolan/Itália). Cursou matérias na Faculdade de Direito na Universidade Federal da Bahia – UFBA.

³ Por meio do GESAC, programa do Governo Federal (gestão Lula), coordenado pelo Ministério das Comunicações, a conexão de banda larga chega às comunidades via satélite e permite a interação, entre elas, usando o portal Índios Online (<http://www.indiosonline.org.br/>), que, desde 2005, vem sendo a experiência dos indígenas com a internet. O link <http://www.indiosonline.net/o-indio-e-o-invasor-pci-pankararu/> está atualizado em 08/08/21.

4.5 Entrevista com o Coordenador Geral da Rádio Yandê, Anápuàka Tupinambá, sobre o *Futurismo* Índigena, 11/11/2020.

Anápuàka: Me colocar no mundo da comunicação tem a ver muito com protagonismo, a liberdade de ser quem eu sou, onde eu quiser ser... Morar num contexto urbano, isso não me diminui como cidadão indígena e brasileiro, como cidadão indígena Tupinambá. Tomo ações, decisões e responsabilidades; entendo minha posição nesse mundo contemporâneo e isso facilita bastante a reflexão. Não me negar a ver onde estou é uma das forças que me permitem pensar sobre liberdade de ser indígena onde eu estiver e de afirmar que sou indígena do Brasil, coordenando um meio de comunicação inovador, para todos, mas totalmente indígena.

Marlui: Por onde é o caminho Tupinambá que trouxe seus ancestrais ao Sul?

A: Então, o caminho antigo dos Tupinambá... Ele vem do Pará e vai terminar em Moji das Cruzes. Os Tupinambá vieram do Amazonas, Pará, rio Madeira, eles vieram da região de Alter do Chão, Tapajós, aquela região todinha, a etnogênese tupinambá é dali. Depois, eles vão migrando, vão andando, atravessam o Pará inteiro, não conseguem atravessar uma parte do Maranhão, eles descem para o que seria hoje o Xingu depois sobem para o Maranhão de novo, porque a barreira que impede eles de prosseguir são os Anápuàka, que não os deixam passar, os Tupinambá se confrontam com os Tenetehara, Guajajara e Tememinó, depois eles seguem pelo litoral e vão assimilando outros povos, e vão tirando os troncos Tupi até chegar em Moji das Cruzes em São Paulo. Os grupos Tupinambá que a gente tem espalhados desde o Nordeste, até os dias atuais, todos tem de alguma forma a origem a diáspora, no Pará. Mas também tem esse fator, os Tupinambá vieram assimilando outros povos, matando homens e crianças deixando principalmente os mais velhos para trás, fazendo novas etnias. Não passaram pelo centro do país pela questão do confronto com os Macuxi, brabos também, mas os Tupinambá aprenderam a estratégia e depois combatiam, aprenderam outras línguas, outras culturas. Sempre foi assim, tiveram o gosto de aprender, tanto que eles tiveram uma aliança com a França. Por conta disso, na época que existia a França Antártica que estava no Maranhão, que seria em S. Luiz, aquela região, muitas crianças Tupinambá iam para a França, Paris e vice-versa: pegavam crianças em Paris e traziam e colocavam dentro das aldeias indígenas Tupinambá, principalmente, para aprender, fazer esta

inserção, um “hackeamento” cultural. Meu pai me contou que os indígenas Tupinambá nesse período, tanto na região do Maranhão como na região da Bahia, ficavam ali na Bahia de Todos os Santos. Aí, nós temos como marca da história a lembrança de Catarina Paraguaçu, que se casa com o Diogo Álvares, que é o Caramuru, e tem as três filhas. As três filhas de Catarina Paraguassu são a origem genealógica da minha família.

M: O que você chama de “entrega” Futurista?

A: Nunca foi fácil estar, decidir ou falar, refletir, filosofar nesse momento sobre o

que estamos passando. Sempre recebi pedrada e as pessoas amigas falavam: quando você receber as pedradas, faça um caminho. Hoje, com as pedras, vou calçando o caminho, calçando a lama, o barro; construo enquanto caminho, facilitando de alguma forma para quem virá e de repente nunca saberá quem eu fui, do mesmo jeito que eu não sei quem muitos foram, mas que, de alguma forma, bons caminhos foram construídos para poder andar, e aquelas pedras que me jogam transformo em caminhos, para meus filhos e netos e outros que não fazem parte da minha etnia, não importa, de outros povos indígenas, não-indígenas. Então, o compromisso de pensar no Futurismo é pensar o agora, mas para fazer uma entrega futurista buscando lá atrás. Insisto sempre na memória, na história, nos fatos, nas experiências que tivemos e abrir o caminho para o outro passar. Você faz, ele deixa de ser futuro, se torna presente e invoca-se o passado. É a persistência de querer fazer, deixar legados. Meu compromisso é com provocação e deixar legados. E transformo, e tudo mais. Sou tecno xamã. Seja na comunicação, seja na arte, seja nos negócios, a minha meta é deixar canais abertos para um monte de gente, eu digo: façam o que quiser deles! e serão suas ferramentas para seguir em frente. Nas estradas que muitos receberam pedradas e tijoladas a gente pega as pedras e faz estradas, com vários tijolos de experiência.

M: Como você elabora a seleção musical, que é bem inclusiva, você ritualiza a programação da rádio Yandê?

A: Nessa semana uma menina, que é pajé Tupinambá, mandou uma música para colocar na grade da exposição da Rádio Yandê, na pinacoteca. Então, produzi a música, fiz a equalização e depois, comprimí. E o tempo todo ouvindo. Cada vez que se escuta, se vai aprofundando a conexão, conectando aquela pessoa que já cantou não é, já soprou... já curou com aquele som, usou em seu corpo como caixa de ressonância daqueles sons, gerou essa energia, propagou e enviou ao paciente o passo de um rito. A pajé enviou para mim digitalmente e eu fui transportado como tecnoxamã ao meu território tupinambá antigo.

Este som me situa no meu passado de xamã. Hoje, quando digitalizo um canto Tupinambá, sou xamã contemporâneo, como um *tecnoxamã*. Produzo sons, dou uma roupagem, que sempre foi o que fiz quando trabalhei em outras rádios, mas conectar outras sonoridades que não apareciam antes a essa via ancestral espiritual é trabalho do tecnoxamã. Em qualquer canto que eu esteja, essa música será esse território mental, não importa onde eu estiver, mas a gente impulsiona ao ouvinte essa ancestralidade musical e esses ambientes físicos e mentais.

M: Mas como você vê o Rap Indígena, certamente você contribui para o sucesso... O Rap está muito presente nos Festivais que a Rádio promove, como pode classificar o Rap Mbyá, Kaiowá, com o *Hep Tikuna*, por exemplo?

A: Dentro dos nossos critérios, não se julga o Tradicional num Festival. O Rap está presente porque é comunicador de demandas que nos importam. Uma das questões que discutimos é até critério que a gente aplicou no prêmio do Festival Yby da Música era como classificar as músicas. Então, não há premiação para música *Tradicional*, até porque não temos como julgar uma música *Tradicional* dentro de uma premiação, só para gente entender e passar para a questão de músicas com outros gêneros musicais mas... a música Tradicional a gente não tem como julgar. Não é para julgar. Até porque tem a etnicidade envolvida, e cada povo tem suas narrativas, tempos, compassos, harmonias, se for o caso, estilo vocal que só aquele povo tem, não se pode comparar, fazer juízo com o *Tradicional* não é aceitável e por aí vai. Escutei uma pecinha Xavante, e uma parte da elaboração vocal...é diferente. E para mim, eu sinto um descompasso cardíaco em mim, porque ele não está naquele compasso convencional da minha tradição Tupinambá. Não se julga, dentro de uma premiação, digo, do *Prêmio Yby Galdino, da Música Indígena Contemporânea*. Só cabe respeitar. Já as músicas contemporâneas indígenas, essa conexão com o mundo urbano, esse enlace do Tradicional com o Contemporâneo, essa fusão, esse estilingue que faz na fusão musical da letra, seja em português, seja ela Tradicional na língua, ela é para ficar estanque, para colocar ela num outro local que nunca foi da Música Indígena. No Rap, ela assume o protagonismo que o Rap tem de fazer as pessoas ouvirem as dores, as mazelas e a felicidade. É aquela teoria: se quer que

o povo, entenda, usa Rap. E isso serve para qualquer gênero: periferia, aldeias, mulheres indígenas de aldeias, jovens. Então, o próprio gênero tem essa capacidade de emocionar, engrossar o caldo, ser ouvido.

M: Gostaria de descrever uma experiência que vivenciamos

A: Sobre o que é?



Figura 38: “Marlui Miranda apresenta canções que vêm do futuro”, FSP, 25 mai. 1996.

M: Foi uma coincidência com o *lead* “Marlui Miranda apresenta canções que vêm do futuro” da matéria que o jornalista Elvis César Bonassa, da Folha de São Paulo,

publicou em 22 de maio de 1996, atribuindo como *Futurista* o caráter do espetáculo, *IHU, Todos os Sons*.⁴ Ele comentou que

Considerados parte da formação da cultura brasileira, os índios raramente têm voz. Causa espanto que as tribos brasileiras, silenciadas por cinco séculos de extermínio contínuo, sejam a origem da música sofisticada que Marlui leva ao palco, acompanhada por 35 músicos (28 cantores mais instrumentistas). *Daí a sensação de Futurismo*. De um canto que vem de lugar nenhum e de um tempo desconhecido. Longe de soarem folclóricas, as músicas se impõem em sua estranheza para ouvidos inexperientes da grande cidade. (BONASSA, 1996).

O *Futurismo*, mencionado por Bonassa, tal como o conceito de *Futurismo* de Anápuàka Tupinambá, no século XXI, já estaria presente em *IHU, Todos os Sons* em 1996. Hoje o indígena não precisa de interlocutores, ele faz tudo diretamente. Ele controla o próprio canal de comunicação. Naquele período, o nosso espetáculo trazia uma mensagem de reconhecimento e apoio total à Arte indígena, plena de perspectivas futuras: eram cantos nunca antes ouvidos por nenhum público naquele período, todos cantados na língua nativa; (*Kworo Kango, Ijain 'je e; Mekô Merewa; 15 variações de Hai Nai Hai, Araruna, Ju Paraná, Metumji láren, Yny maj hyrynh; Baikít Merewa, Txori Txori, Pamé Daworo, Tche nane, Ñaumu, Mena Basa, Bep, Hirigo, Wine Merewá*, um total de 15 peças de 13 povos indígenas, ainda totalmente desconhecidas). O público começou a se acostumar com a presença das musicalidades indígenas depois de *IHU, Todos os Sons*. Além disso, o debate sobre os Direitos autorais indígenas colaborou para a abertura de um espaço cultural mais amplo para os povos indígenas dentro do próprio SESC-SP e do SESC Brasil. Politicamente, o espetáculo-ritual *IHU, Todos os Sons*, fortaleceu e foi fortalecido por sua bandeira pela diversidade; colaborou para ampliar a visibilidade dos povos indígenas na grande mídia, como ocorreu nos anos subsequentes, e nos teatros em todo Brasil e no exterior.

⁴ Espetáculo Musical apresentado no SESC Pompéia em 22, 23 e 24 de agosto de 1996.



Figura 39 : Foto de Marlui Miranda, Ji Paraná, 2012. Os Gavião Ikolen se preparam para entrar no palco. Evento “Cantos da Floresta, de Magda Pucci”.

Sendo um trabalho para coro e grupo musical, houve também um estímulo a inúmeros Coros no Brasil e outros países a cantar música indígena, que até hoje ocorrem. O CD *IHU, Todos os Sons* foi recomendado pelo Ministério da Educação em 1996 para os Ensinos Fundamental, Médio e principalmente a

Educação Infantil a partir da Lei nº 11.645/2008. Além disto, o espetáculo teve uma grande afluência de público e abriu caminho para que outros artistas indígenas e não - indígenas se apresentassem com as mesmas condições no SESC, até hoje. Não tenho dúvida de que a maioria do público foi tocado por nosso espetáculo, e tiveram a percepção que as musicalidades indígenas são complexas e não monótonas; diversificadas, e não, semelhantes; melodicamente sofisticadas, ritmicamente ricas, capazes de emocionar, mas sem imposições do mercado musical. No palco, nós, atores da música, provocamos reflexões, imersões: como retirar do silêncio as vozes que conhecemos, ou precisamos conhecer, se não sabemos ou não queremos ouvir? Mesmo depois de 1988, o argumento de que “não estamos preparados para ouvir os povos indígenas”, continua. Ainda recentemente, ouvi recentemente esse argumento de “inexperiência para ouvir cantos indígenas”, “o público não está preparado” foi em 2019. São pessoas instruídas que ainda pensam assim. Sabemos que ninguém vai fazer um treinamento para ir a um teatro para ouvir música indígena, ou qualquer estilo que seja. Gostando ou não, o que interessa são os sentidos estarem abertos a circular novas ideias. Para assistir um espetáculo sobre música indígena, a única recomendação é escutar é com os ouvidos e o coração abertos ao novo. Ademais, dizem os indígenas canadenses ao serem indagados sobre a eficácia ou não da interação com os brancos no ensino obrigatório (*First Nations Studies*) da cultura indígena do Canadá nas escolas: “Vocês gostam das nossas histórias, mas não querem ouvir nossas vozes”.

(continua entrevista) Anápuàka: “Então,” (num salto a 2020, diz coordenador e criador da Rádio Yandê), “música é para sentir primeiro. Depois, se quiser, pode descobrir o que ela está querendo dizer, como se faz com músicas estrangeiras. E a música indígena de uma certa forma tem a capacidade de trocar culturalmente e fazer a entrega de forma contemporânea,²⁴⁰ por isso a fusão ocorre, para não haver rejeição social, cultural.” Somente quem nasceu e viveu e cresceu na rejeição, no drama social, e “levou pedradas, com seus parentes,” teria essa percepção.”

M: Então, pensando futuristicamente, no RAP Guarani Mbyá, o Rap Kaiowá; o *HEP* Tikuna, são adaptações estratégicas do RAP Norte-Americano, que, por sua vez, se espalhou por todos os quadrantes dos espaços urbanos mundiais das desigualdades, teria vindo para difundir mensagens políticas de forma poética. Vem na esteira da canção de protesto do século passado e presta um grande serviço que é protestar contra a exploração e grilagem das terras indígenas; Por que deixar ao RAP como estilo, protestar, ser uma voz indígena, isso não seria possível pelo tradicional?

A: Quando você ouve uma música indígena em Guarani, as pessoas que a ouvem passam a respeitar também a cultura Guarani. E você quebra uma parte do racismo estrutural. Então tem compromissos também a música com a sua fusão com outros gêneros, de também romper com esses valores, alguns racistas, mas a maior parte das pessoas se aproxima de nós. A distância que a música Tradicional coloca num ambiente que é distante, isso tem a ver com a antropologia, a antropologia musical, a sociologia, coloca o indígena um pouco mais distante mas a música contemporânea, ela faz uma aproximação das pessoas e rompe com essa violência racista estrutural, aproximando as pessoas. Elas dizem: olha que bacana eu estou entendendo, eu curto esse som, e passam a vir mais vezes, a fixação da sonoridade, a fixação da harmonia vocal, a fixação da cultura e da etnia, quando faz essa fusão de música indígena e a de gêneros contemporâneos, não-indígenas.” Estes gêneros pedem tradução.

Tradução é afeto, sem isto, é versão. Há quatro anos eu tive a oportunidade de fazer a cobertura de um evento lá em Juara, próximo ao rio Juruena. E nessa oportunidade eu me juntei com um grupo da revista “Vai dar Pé” para produzir conteúdo juntos. Eu, pra Rádio Yandê, eles para a Revista, fazer uma entrega que foi

nosso contratante a OPAN, na época. Eles não conheciam ninguém da indiarada lá presente, eu não conhecia alguns, mas, facilita, quando você é indígena, de alguma forma, diminui essa distância. E nessa pegada eu falei “Vamos fazer um mini doc de no máximo 10 minutos , até 8, mas eu gostaria de fazer um teste: eu gostaria de fazer um vídeo que seja um programa de Rádio Porque a gente desenha a trilha sonora, o tempo inteiro, é sonora. Você fecha os olhos e ouve um programa de rádio, na montagem final ele é para ser um programa de rádio. Já pensava em utilizar ele para ripar o áudio do vídeo e usar na Rádio Yandê. Mas, nesse mesmo dia, fazendo a produção, eu selecionei algumas pessoas e um, é um senhor um ancião do povo Myky. Eu entendo algumas palavras em Myky, de ler dicionários, materiais e conversei poucas vezes com alguns. Depois de várias entrevistas, veio esse senhor e esse ancião Myky, ele estava falando, só que o tradutor que a gente estava, não conseguia traduzir ele, e mesmo demonstrava visualmente que, o que a pessoa estava traduzindo, não era o que ele estava falando. Ele entende o português, mas ele queria falar na língua dele, está certo, não deveria em nenhum momento se obrigara falar em português para gente. E aí, veio o primeiro, não conseguiu; veio o segundo, não conseguiu, veio o terceiro tradutor, nada, veio o quarto, e ninguém consegue traduzir. o que ele estava falando. E aí, passa um rapaz que eu sabia que era neto dele, o Ipiu, um Myky, e eu perguntei: “Ipiu, poderia nos ajudar aqui nessa entrevista?” e uma coisa importante: ele queria ser entrevistado e queria falar que depois de quatro pessoas indo pra quinta pessoa, eu mesmo já teria abandonado , e ele querendo falar sobre o que queria dizer. E aí, o Ipiu foi, sentou e o avô dele começou a falar e ele traduziu. Só que, durante a entrevista eu estava observando a expressão, ele começou a ficar feliz e dava sinais de que o Ipiu estava traduzindo mesmo o que ele estava dizendo. E naquele momento me veio uma epifania que foi a seguinte: toda tradução, ela só é tradução quando há uma relação de afeto. Quando não há uma relação de afeto, ela é apenas uma versão. E eu levei isso até para as Letras da UFRJ, e isso deu um tumulto muito grande porque nas Letras da UFRJ, a maior parte dos professores de lá são professores tradutores de escritores, e quando eu cito que toda tradução só pode acontecer se houver uma relação de afeto, senão vira uma versão, é bem isso, pode cair na linha da traição, pra fazer uma rima, mas quando você entende que existe uma relação de afeto, ela é muito maior. E nesse caso a questão linguística que tem línguas etárias, línguas de gênero, que fazem tudo mudar, uma regra que ocorre para determinados povos, só o homem fala determinadas palavras e mulheres, não, por faixa etária, por idade, e esse

entendimento de que a língua, ela tem de ter uma relação de afeto é muito compreensível. Então se você não tem conexão, ela vai virar uma versão. O mini documentário que eu fiz chama “Sawê, um canto de união”, e está no YouTube. **(FIM DA ENTREVISTA).**

Destaques da Radio Yandê em julho de 2020

Grupo Alborada Musical Ananau – “Tukilla-Peru- Hina-hina Mekragnoti”

Djuena Tikuna – “Marakanandé”

The Gypsies, Kayapó – “Hina Hina”

Macuxi – “Caxiri na cuia”

Grupo musical Coisa de Índio – “Extermínio Sutil”

Mokuká Kayapó – “Baile de Forró Mëbêngôkre”

Banda Guaranizinhos do Forró – “Alô Tecladista”

MC Bro’s Guarani Kaiowa – “Koangagua (Nos dias de hoje)”

Guarani Mbyá – “Tangará Mirim, Mborai Marae”

Cristino Wapichana - “Memória da Tribo”

Terena – “Grandioso és tu” (hit evangélico)

Tikuna, com Heclins Bebê e Guildy Blan – Projeto de Som Tikuna “Tchona I ugatch”

Cumbia Kayapó-Xikrin – Aldeia Ô ôdja - “Hina Hina”

MCs Du Mato – “Tenondérã Demarcação Já!”

Destacam-se os shows tanto de gêneros tradicionais, rock, MPB, funk, heavy metal, forró, todos concebidos e executados por músicos indígenas. As apresentações são em português e nas diversas línguas-mães de cada artista.

Alguns artistas indígenas da atualidade: Arandu Ar akuaa, Brisa Flow, Bro’s MCs, Kunumi MC; Djuena Tikuna, Edivan Fulni-Ô, Gean Ramos Pankararu, Ian Wapichana, Katu Mirim, Nory Kayapó, Oz Guarani, Oxóssi Karajá, Wakay, Wera MC, Suraras do Tapajós e o Grupo Mãnã Runu Keneya. Convidados não-indígenas: Marlui Miranda e Maria Gadu.

O surgimento da Rádio Yandê deu-se em 2013, com as primeiras “Listas de reprodução” da MIB - Música Indígena do Brasil.

Mudanças históricas da abertura de um cenário para as populações indígenas em meio urbano e nas aldeias que reverberou. Assimilamos gêneros musicais como: rap, rock, pop, MPB, forró, música eletrônica, metal, reggae, em variadas fusões, para uma programação musical e mundial com mais de 240 línguas indígenas conquistando o espaço que não existia de valorização destes artistas no universo indígena urbano. A música indígena encontra seu melhor momento, no Ano Internacional das Línguas indígenas, com o diário aparecimento de novos músicos indígenas que valorizam identidades, fazendo de suas produções uma elevação da autoestima dos povos, contribuindo para o empoderamento da juventude indígena. (Rádio Yandê, 2019)

A chegada do *Yby Festival* de realização da Yandê com *Nossa Terra Firme* em 2019, anuncia a ocupação de espaços da música brasileira e ruptura.

Nossa resistência cultural, política, pluriétnica, etnomidiática e espiritual encontra no palco sua maior manifestação, amplificando vozes na defesa do território, meio ambiente, saúde, bem viver, educação e culturas indígenas. "Novos sites, páginas nas redes sociais e espaços estão surgindo seguindo os passos e conceitos Yandê de etnomídia. Eles mostram que na cultura indígena, a melhor forma de passar valores para as novas gerações é sendo um bom ancestral. (Rádio Yandê - 1ª Rádio Indígena web do Brasil)" "Novos sites, páginas nas redes sociais e espaços estão surgindo seguindo os passos e conceitos Yandê de etnomídia. Eles mostram que na cultura indígena, a melhor forma de passar valores para as novas gerações é sendo um bom ancestral." (Rádio Yandê - a Primeira Rádio Indígena Web do Brasil)

4.6 O RAP NATIVO , RAP INDÍGENA , HEP TIKUNA

XONDARO KA'AGUY REGUÁ (KUNUMI MC GUARANI MBYÁ

KOANGAGUA (BRÔ'S MC) GUARANI KAIOWA

CONTRA A PEC 215 (OZ GUARANI MBYÁ)

GENÁRIO MANOEL DA SILVA TIKUNA

BAI BAI - REGGAETON (GUILDY BLAN TIKUNA)

4.7 A palavra verdadeira.

A palavra é efetivamente para o Guarani o objeto e sujeito de seu conteúdo e forma. O definitivo de sua essência, de seu modo de ser, é a palavra, e toda sua vida se estrutura para ser fundamento e suporte de palavras verdadeiras. (*Ayvu Rapyta, Leòn Cadogan, P.49, 2006*)



“A palavra é uma coisa muito importante. Tanto para os Guarani quanto os outros povos, porque a palavra tem muita força. Por isso que nas aldeias há muitas reuniões porque a gente tem problemas; temos problemas e temos soluções, então, é comum as pessoas conversarem. Então a palavra, ela tem uma força muito grande, e nos rituais à noite, porque é sempre à noite na casa de rezas, a pessoa às vezes levanta, vai lá na frente, quer falar alguma coisa, então, as pessoas gostam de ouvir os outros falando, e principalmente, quando é o *Txamoi*, que na cidade é conhecido como pajé. Então, quando ele fala, as pessoas ficam contentes, porque as pessoas acreditam na palavra do *Txamoi*, ele é uma pessoas muito respeitada na aldeia. Então, quando ele fala, é uma palavra forte. Então, a palavra ela tem um significado muito forte. Desde antes, não precisava assinar um papel. O papel no mundo da cidade às vezes assina e não cumpre. E na aldeia, não. Na aldeia, a gente tem aquele costume de falar, escutar e quando a gente escuta, a gente está acreditando naquilo que a gente está ouvindo. Então, a palavra tem muita força no mundo Guarani.”(*Olívio Jekupé Guarani*).



Figura 41: Literatura Nativa e RAP em família: Olívio e filhos.

4.8 Perfil do RAP Nativo: MC Kunumi, Brô MC's, Oz Guarani e Guildy Blan.

O RAP é porta-voz das populações periféricas. Há no Brasil, dentre estas populações, uma maioria Guarani vivendo em Terras indígenas de mínimo tamanho demarcadas nas periferias em constante ameaça, ou vivendo com as famílias fora das aldeias. Mas, antes do advento do RAP, veio a literatura, e hoje, o espaço literário Nativo indígena favorece ao RAP, que é colaborativo como canal de luta social na forma de discurso poético e fluente, a essência da palavra Guarani.

O RAP, gênero musical que surgiu na Jamaica, tem suas fronteiras entre *Ritmo* e *Poesia*. Se o nome da modalidade musical é *RAP*, uma sigla, quem o interpreta ou compõe, seja na forma de improviso, repente, ou desafio, é um *Rapper*. O *Rapper* é quem molda o *RAP*. Ao cantar, ele ou ela podem expressar sentimentos e opiniões em *Ritmo* e *Poesia*, de onde veio a origem do conceito da sigla em inglês (*Rhythm And Poetry*). Aqui falamos de três formas de *RAP*: o Nativo, o Indígena e o *Hep*. Os dois primeiros escreve-se *RAP* e *RAP Nativo*, a exemplo da *literatura Nativa* e o terceiro, *HEP*. O *RAP/HEP*, é denúncia como cultura, literatura, cinema, *performance*, composição, pintura corporal (caso do MC Kunumi). Acima, um cartaz de evento que agrega RAP e Literatura. Pai e filhos, cada um trabalha com uma função na estrutura *Rapper*.

Além disso, eles também usam as suas musicalidades para defender os seus ideais mais profundos, porque o objetivo é sensibilizar, se não for pela contemporaneidade do discurso musical, é pela rítmica contagiante,

rima e temática, que motiva uma legião de fãs do Rap Indígena ou Nativo. Sobre a militância no Rap, Kunumi MC explica que sua educação vem do estímulo contínuo de seu pai para que escreva e leia, para desenvolver senso crítico, e é isto que está na base do domínio da palavra e da rima, que é a principal força do Rapper:

“Então, meu escritor favorito é meu pai Olívio Jekupé, que foi o primeiro escritor indígena do Brasil. O segundo escritor que eu mais gosto é o Aílton Krenak. E fico muito feliz de estar conhecendo ele, de estar junto na caminhada com ele. Por ele ter feito um protesto como eu, que também fiz um protesto em 2014 na Copa do Mundo. Então admiro muito o Aílton Krenak. (Refere-se ao momento em que o líder e pensador Ailton Krenak pintou o rosto de jenipapo enquanto discursava na Assembleia Constituinte de 1988, momento fundamental para garantir os direitos dos indígenas na Constituição de 1988. Quem começou com o rap indígena foi o grupo Bro MCs, do Mato Grosso do Sul, que é Guarani e Kaiowa. Em segundo foi o grupo Oz Guarani e, em terceiro, vim eu, que comecei cantando sozinho. Fui o primeiro rapper indígena solo do Brasil. Então, são os principais do Brasil, e eu fico feliz de estar no meio. Porque nós, guarani, fomos os que iniciaram esse movimento do Rap indígena. Hoje estou muito feliz porque estão surgindo mais cantores indígenas de outras etnias, em estilos diversos, mas nós, guarani, que abrimos as portas. Abrimos esse enorme portal para outros entrarem com mais facilidade. Depois que nós falamos da luta indígena, outros não tiveram mais medo de falar disso também. Nosso Rap sempre foi em defesa do nosso povo.” (Kunumi MC, entrevista a <https://terrasindigenas.org.br/es/noticia/207234> assistida em 19/12/2020).

No RAP, as mensagens são curtas e diretas, e a narrativa é muito extensa em geral. O domínio de ritmo e rima valorizam o intérprete, especialmente na sociologia, matéria de base e por isso o Rapper desenvolve a suas temáticas como um jogo social, que, a partir de sua manifestação, problematiza para um público diversificado, fatos de sua própria realidade.

“Percebemos que muito da prática indígena que se refere ao conhecimento milenar da terra, ecologia, sustentabilidade, foi desprezado e perdido. E apenas agora essas pautas estão em evidência devido às consequências no mundo, como aquecimento global. Resolvemos fazer um curta-metragem, escrevemos um texto, que é o argumento da letra de *Xondaro Ka'aguy Reguá* Criamos uma lenda, em guarani, de um guerreiro nascido das águas, para representar essa nova geração de indígenas que se levantam forte dentro da arte, educação, medicina, ativismo.

Pesquisamos dentro da arte, mas fora da cultura Guarani, povos que utilizam pinturas corporais e elementos da natureza e somamos isso a uma linguagem de videoclipe moderno. Para que as imagens contassem que o indígena é livre para andar por outras culturas e, mesmo assim, não deixar de ser indígena. No final, resolvemos que não seria curta, e sim um videoclipe pois a música tem o poder de chegar mais longe.”© 2019 Kunumi MC

Xondaro <https://youtu.be/cT7ZXxAMetY>

É por isso que muita gente se identifica com o RAP, como os indígenas que se aproximaram e cada vez mais do público e mais indígenas estão incluindo o RAP na sua principal manifestação, o Rap vem como Novo Tradicional, e se populariza cada dia mais: o público-alvo se identifica com a temática de forma envolvente, pelo Ritmo e Poesia, pela forma plástica de organizar o background sonoro que compõe a base do discurso. O *RAP* Nativo agrega um enorme contingente de fãs pela simplicidade e a forma espartana com que seu gestual se manifesta, e permitiu uma democratização do cantar, sem *bel canto*, substituindo-o pelo *sprechgesang*, *palavra-cantada*, *canto falado com ersatz*. Aparentemente, parece que basta ter algo a dizer, já é *Rapper*: longe disto. Existe uma discussão para encontrar as formas musicais e isto deriva do modo de utilizar o *turntable* que o DJ, um segundo músico que na *performance*, é o R de ritmo, e o que está com o microfone, é o Poeta.

Na trajetória do RAP pelo mundo, ele aporta no Brasil Indígena, que já possuía sintetizadores e *boom boxes*, e assim moldaram a sua capacidade criativa a novas formas de trabalhar com o teclado, com a eletroacústica, com os aparelhos eletrônicos, que antes pertenciam à Igreja sendo doados, emprestados, ou comprados para o combate cultural à desigualdade.

Quem abraçou o *RAP* com todas as ferramentas eletrônicas e culturais possíveis foram os Guarani Kaiowa, e o primeiro grupo a fazê-lo foram os *MC BRO'S*, que conheci na década de 1990, em Dourados, quando visitei a aldeia Bororó. Nesse tempo o *MC'S* estava bem no começo, e não tinha recursos para terminar a produção de seu primeiro CD. O que era apenas uma nova forma de fazer som em bailes acabou se tornando um instrumento de importantes discussões sociais para um público que só aumenta. Na sua origem, esse estilo já trazia consigo o teor da resistência, que mostra cada vez mais a sua força na atualidade, mas é interessante saber a origem disso.

Na década de 1960, grupos de músicos se reuniam impulsionados pelo surgimento de equipamentos sonoros mais potentes e capazes de amplificar o som. Com esses amplificadores, as pessoas conseguiam organizar as festas ao ar livre, nas ruas, onde qualquer um podia aproveitar. Dessa forma, o caráter democrático do *RAP* já se mostrava presente e essencial desde a sua criação.

A Estrutura do *RAP* Guarani (Kaiowa) tem a presença de pequenas melodias no “flow “ que é a camada da base do Rap, para apoiar um refrão marcante. As rimas são em versos (com 16 “barras”⁵ cada). Começam cada verso com praticamente uma só rima,(ex.: Mbaeve e Tenondé) (ex: reikotivê e chendivê) etc mas tiveram uma boa ideia ao encerrá-los com rimas que possuem um toque mais forte. Assim o verso não fica "sobrando". A forma mais popularizada do *RAP* urbano é:

- | | | | |
|--------------|---------|----------|----------|
| 1.Introdução | 2.Verso | 3.Refrão | 4.Verso |
| 5.Refrão | 6.Verso | 7.Ponte | 8.Refrão |

A forma do *RAP* Guarani é diferente do *RAP* Guarani urbano , que é, por sua vez, diferente do *HEP* Tikuna. O *RAP* Guarani só tem estribilho no final da primeira parte do texto, no caso observa-se na transcrição de *Koangagua*, do MC BRO’S que até o quinto verso é formalmente uma introdução, em que os rappers afirmam que conhecem o terreno que estão pisando e reafirmam sua etnicidade “não quero ser que nem você!” . Ele procura fortalecer sua voz e sua opção de mundo contemporâneo, afirmando que a verdade está no *RAP*. A verdade que está contida no *RAP* vem com uma ideia de futuro igualitário, ter uma vida boa. A ponte para o refrão, fala para não perder tempo, o tempo está passando, e conclui, que já viveu tempos em que era muito mais feliz, mas segue o caminho. Em seguida, volta melodicamente *da capo*, Introdução, afirmando que são eles que conhecem a verdade do *RAP*, olhando para o público, que não tem capacidade de perceber de fato a profundidade da ligação do *Rapper* com o *RAP*, a ligação do povo Guarani com a palavra, o dote que é trazido para o *RAP*. Vem uma primeira e única referência a Deus, não a Nhanderu, e fala-se de pássaros, de voo, e de felicidade plena, o que remete à ideia do alçar voo para alcançar a Terra Sem Males. Vem a realidade da TV e do Jornal, que não são capazes

⁵ Provavelmente 16 compassos.

de revelar a urgência Guarani de comunicação, nem de valorizar o povo Guarani com suas ideias, ideais de felicidade, como um povo forte que aprendeu a não falar bobagem, não xingar, não perder a paciência. Um povo educado e Letrado. Mas parece que os meios de comunicação escondem os Rappers, que são, na verdade, jovens sábios, que conhecem a urgência do tempo que passa e aí vem a ponte para o refrão: antigamente, o povo Guarani era muito mais feliz. Então, a estrutura do RAP Guarani, traz

1.Introdução 2.Verso 3.Ponte 4.Refrão

Sobre o cerimonial (MC = Mestre Cerimonial) do *RAP*:

Na posição de um MC, o Mestre de Cerimônias, é o dono do microfone, confere nomes de convidados que se apresentam, como por exemplo Racionais, Gabriel, o Pensador. Em vez de escutar o Ghostface Killah, MC Kant, Mr. Dreka , os Guarani preferem escutar seus pares: Werá MC e OZ Guarani; Kunumi MC; escutam Xondaro Ka'aguy Reguá. Ao mesmo tempo, MC KUNUMI recorre a cantos Tradicionais Guarani a Nhanderu, cantos dos jovens Xondaro, para compor o *flow* do RAP.

- Do grupo dos filhos de Olívio Jekupé Guarani um deles é um DJ que sabe fazer *scratch*, mixar e tocar. O fundo instrumental é composto por eles próprios em sintetizadores.
- Os MCs Guarani são excepcionais sobretudo quando apresentam ritmos e estilos únicos e surpreendentes e coquetéis eletroacústicos que eles mesmos criam, sozinhos ou com um produtor.
- MC que é MC, usa o poder da palavra.

Tradição: para os Guarani, a função primordial da alma é transmitir a palavra, o porquê de os Guarani adotarem o *RAP* como forma uma musicalidade de resistência sociocultural, pois traz à luz a importância das palavras para sua formação humana plena.

Para o povo Guarani a palavra é tudo. A palavra é a garantia. É poema, é notícia, é literatura, é comunicação. A identificação é tão plena que se fala em palavra-alma (Ñe 'eng). Ñe'e, em guarani comum, significa linguagem humana, apesar do

termo ser também aplicado ao canto das aves, ao zumbido de alguns insetos. (COLOMBRES, Pág.35.2006). Para o Guarani, a função fundamental da alma é a de transferir ao homem o dom da linguagem. A palavra é a manifestação da alma que não morre.

Em Guarani -Mbyá, palavra é o sinônimo de alma.

Perder a palavra é perder a própria alma.

Quando a palavra abandona o corpo, este desfalece, a palavra o abandona e voa à origem, regressando ao futuro.

4.9 O Rito da Palavra. Brô MC's

Brô MC's - Koangagua

© 2003 Brô MC's – KOANGAGUA <https://youtu.be/IBafJIZxT6s>

Bruno Veron, Clemerson Veron, Charlie Peixoto, Kelvin Peixoto

Haí amoite ndokua'ai Mbaeve Korap
 oguarê amoitê tenonde
 Apuka penderehe nde ave reikotivê
 Cheñe'e avamba'e ai chendivê
 Añe'e baetegua ndaikosei ndechagua
 Aporahei opaichagua ajahechuka
 Aua mombeuha ava koangagua
 Rap ochechuka upea ha'e tegua
 Koa mombeuha ape orereta
 Orejavegua ndo aleika repuka
 Ñandejara ochecha upea tuidra
 Uperupi aha mombyryma aguata
 Jaha ke ndeava ara ohasa

Ndo areike nderea upeicha javya
 Jaikoporã ñade rekoporã
 Koanga jahecha ñandé hente ovy apa

Olha lá, eles não sabem de nada
 Esse *RAP* chegou lá na frente
 Dou risada de vocês, agora que vocês
 precisam
 Porque minha fala é forte e está
 comigo Falo a verdade: não quero ser
 que nem você!
 Canto vários temas e isso que venho
 mostrando
 A voz indígena é a voz de hoje
 O *Rap* mostra o que é verdade Essa
 é a verdade e aqui nós somos uma
 banca
 A galera tá com a gente só não pode
 dar risada
 Porque Deus está vendo e ele é
 grande

Estrilho:

Ara ohasa upeicha che aha

Ymã ovy apa

Ymã ovy apa

Ara upoti heta hente petei

Guyrá kwera oveve

Ovy 'a onendive

Mesmo upeicha aye umi hente oikwa'a
sevê

Jornal-pe oje'ê opaicha õne'ê

Tevê-pe aje'ê opaicha one'ê

Oi kwakê hina oi hikwai ko oñoni hantãva

Soke nente ave oi iñe ê hantãva oi Ndo

abi re Ñe'e re Ñe'e hantãva oi

Upucha Ivaí nderechai nderei kwa'ai

Umi hente do ikwaai

Bom dia, boa tarde, ndo je'eiko ape
avape

E assim sigo em frente já estou
longe

Vamos nós indígenas porque o tempo
está passando

Só não pode cair, pra gente ser feliz

Pra gente viver bem, ter uma vida

E com isso a gente vê o nosso
falar

Estrilho:

O tempo está passando assim
caminhando

Antigamente eu era muito mais feliz

Antigamente eu era muito mais feliz

O céu está limpo, no meio de tudo
existem

Os pássaros que voam

Juntos, tão felizes

Mesmo assim alguns se acham

No jornal, falam várias coisas

<p> Soke aguatá Ahahape ahechuká Che mborahai ajovahei Najaoi ha nem da ei Nde reikwa che aikwaava Sera pa remonbeuta Reñe'e ko mbarei Ani Reñe'e rei Estribilho: Ara ohasa upeicha che aha Ymã ovy apa Ymã ovy apa </p>	<p> A TV mostra várias coisas A verdade existe, só eles escondem Mas existem pessoas com ideias fortes Não fale, não fale bobagem Assim é feio, você não sabe, você não viu Eles não sabem Bom dia, boa tarde não se fala para um índio Mas caminhamos Aonde eu vou, eu mostro Com a minha música lavo meu rosto Não estou xingando nem estou falando Você sabe que eu sei Mas será que você irá contar? Vê se não xinga, fala à toa Nunca xingue, fale à toa Estribilho: O tempo está passando assim vou caminhando Antigamente eu era muito mais feliz Antigamente eu era muito mais feliz </p>
--	---

Koangagua (“nos dias de hoje”), é um manifesto Guarani Kaiowa, de Bruno, Clemerson, Charlie e Kelvin. A originalidade é uma das marcas da arte Mbya Guarani e Kaiowa-Guarani, que descobriram a forma de acordar o grande público para a grave questão fundiária, chamar a atenção para um problema que também é psicossocial, o suicídio, comunicando-se através da apropriação de um gênero popular norte-

americano, o RAP. Foi uma escolha inteligente e original. É “falacanto de protesto”, com bandeiras para uma luta política, que aparece no texto de seu discurso de forma clara, denunciando MPs anti-indígenas; falta de demarcação e grilagem de seus territórios. O RAP parece descomprimir e reverter a tendência ao suicídio, ao denunciar estes problemas, numa linguagem elaborada, o que lhes atribui uma tarefa de Poetas, qualidade muito frequente encontrada entre os intelectuais Guarani.

O Rap Indígena, agora está sendo objeto de diversas Teses e Dissertações, mais no âmbito da antropologia do que da Musicologia. É preciso incluir as “musicologias emergentes”(BOHLMAN, 1993), neste estudo, mesmo que estas tenham que atravessar mas de forma sensível o caráter de uma disciplina acadêmica tradicional.

Quando Philip (Bohlman, 1993, p. 411-414 e 434 -436²⁴²) quer argumentar a possibilidade da musicologia se tornar uma força progressiva na nossa sociedade, ele pergunta, de maneira bem razoável, por que musicólogos não dedicam mais tempo para estudar *rap*. De fato, é precisamente porque tais tópicos [como o *rap*] são tão patentemente 'relevantes' - porque explorá-los parece uma maneira tão natural de nos inserirmos no debate cultural atual - que eu os continuarei evitando, para lidar com o caso mais problemático daqueles que persistem em ensinar e escrever sobre a música ocidental erudita.

Leitura do poema *Koangagua* de MC BRO'S:

1. Primeiramente, a falta de informação e interesse da sociedade em geral sobre a situação Guarani, e um sentido duplo, que também não saberiam de nada porque não experimentaram na própria pele : “ Olha lá, eles não sabem de nada”: “*Haí amoite ndokua'ai Mbaeve*”

2. Mas o RAP, com o sua comunicabilidade, a ênfase em seus problemas sociais, está à frente em nosso tempo. “Esse RAP chegou lá na frente”: “Esse *RAP* chegou lá na frente”:" Korap oguarê amoitê tenonde”.

3. Eles têm a segurança que a seu discurso, que não depende do RAP para se fazer entendido, depende deles. “Porque minha fala é forte e está comigo”:" Cheñe'e avamba'e ai chendivê”.

4. Não existe a intenção de ser assimilado, mas utilizar os instrumentos que lhes interessam dos brancos. “Falo a verdade: não quero ser que nem você.”: *Añe’e baetegu ndaikosei ndechagua*”.

5. Acordam as pessoas para o fato de que o indígena vive um mundo diferente de 1500. “A voz indígena é a voz de hoje”: *Aua mombeuha ava koangagua*”, e reafirma o RAP como o canal eficiente para transmitir a verdade “O RAP mostra o que é verdade”: *Rap ochechuka upea ha’e tegua*”.

6. Fala de seu processo na história: “O tempo está passando assim vou caminhando. :” *Ara ohasa upeicha che aha*”. Antigamente eu era muito mais feliz. Antigamente eu era muito mais feliz.”: “ *Ymã ovy apa. Ymã ovy apa*”.

“. Refere-se à perda de seus territórios, com florestas, recursos naturais para a sobrevivência, possibilidade de caminhar que é fundamental.

7. Fala que a imprensa e a TV esconde os fatos deste assalto aos territórios Guarani. “No jornal, falam várias coisas. A TV mostra várias coisas”: *Jornal-pe oje’ê opaicha ãne’ê. Tevê-pe aje’ê opaicha one’ê*”.

8. Não se respeita o indígena “Bom dia, boa tarde, não se fala para um índio”. *Bom dia, boa tarde, ndo je’eiko ape avape*”. Estes meios de comunicação não respeitam basicamente o povo indígena.

9. Com o RAP eles conseguiram um instrumento para comunicar o drama social do povo Guarani Kaiowa “ Aonde eu vou, eu mostro”. *Ahahape ahechuká” Che mborahei ajovahei*”.

10. E ao fazer uma metáfora da sua criação musical no RAP com algo essencial à vida humana, a água, ele diz que o RAP é uma forma de sublimar o sofrimento, *“Com minha música lavo meu rosto”, “Che mborahei ajovahei”*. Mas também que passa a mensagem de que a própria música é a água fria que o acorda para a realidade.

10. No estribilho ele aponta para uma importante Tradição Guarani, que é Caminhar. *“Caminar es un Arte”*, (SEQUERA, 2006). Assim, música é o tempo em que se caminha, em que as coisas são ditas de maneira direta ou indireta. Caminhar através da música, é um bom sinal, a sociedade está caminhando com as conversas que é preciso ter com o outro lado. “O tempo está passando assim vou caminhando.” *“Ara ohasa upeicha che aha*”. Os Kaiowa costumavam dividir sua história em três tempos: o tempo do Ymã guare – o tempo de antes, das coisas boas; o tempo do

sarambi, “bagunça, espalhamento compulsório, - o tempo sombrio da perda territorial, dos deslocamentos fora pobreza e da miséria, o tempo das catástrofes. O tempo de hoje surge, o “tempo do direito”, da luta pela terra, o tempo em que o desprezado Ka’agua se transforma em orgulhoso Kaiowa.(COMBÈS, Isabelle, 2015, in CHAMORRO, Graciela)

O Caminhar para fazer Arte aparece na Poesia Guarani:

“Você vai descobrir que os Guarani ainda não conhecem a linguagem poética porque eles nunca conheceram outra linguagem que não fosse a linguagem poética.”

“Caminhar é Arte... Desde cedo, o fogo está aceso. Manter o fogo aceso é Arte. Se você quiser , pode aprender com as crianças a manter o fogo aceso. Passa um rio por esse texto. Você vai ouvir as crianças tomando banho de rio. As crianças brincam com a água. A água é o primeiro brinquedo destas crianças. Tomar banho é Arte. Um som tem de ser um nascimento. Como um sol. Como uma flor. As cantigas infantis são Arte. As rãs são as cantoras mais antigas da história. Você vai perceber que o silêncio, o *kiriri*, é o primeiro som que nasce na cultura Mbyá-Guarani. Você vai perceber que o corpo é o primeiro instrumento musical que aparece entre os Mbyá.

Depois é que aparecem outros instrumentos. (DIEGUES, 2006)²⁴³

4.10 A Palavra poética de protesto Guarani é Arte: MC Kunumi

Arte é a espinha dorsal da cultura e da retórica do Rap Kaiowa e Mbyá , que parecem semelhantes, mas todos os grupos tem particularidades poéticas. Junto à palavra, vem o caminhar que é fundamental a todos. Por isso os Guarani estão na vanguarda no *RAP*, na música e na oratória e isto marca sua trajetória, no caminhar no *RAP* ou em outros gêneros de que se apropriaram porque tem algo em comum: Resposta pela Arte e a Poesia, hoje, *RAP*. Está escrito à caneta, à mão, na camisa de Jeguaka, o MC Kunumi: “Sou escritor, aprendi cedo”. A palavra, escrita ou falada, é o eixo principal que liga a família Jekupé: todos os filhos são escritores e já publicaram livros. Olívio mantém a família coesa incentivando a todos os membros à literatura, tanto que publicou um livro chamado “Literatura Nativa em família”. Ele ainda colabora com sua esposa, que não foi alfabetizada, transcrevendo suas narrativas, de modo que todos na família tem seus próprios livros já publicados. O talento de Kunumi, ou Werá Jeguaka Mirim, vem de sua família. O pai, Olívio Jekupé, é autor de diversos livros escritos em português e guarani. Werá também escreve. Seu primeiro livro foi publicado quando tinha apenas

9 anos. Hoje, aos 16, já é considerado um adulto para os padrões da etnia. Kunumi MC tem bastante trabalho e foi convidado pela ONU para se apresentar num evento pelos direitos humanos, pois já está conhecido internacionalmente como *Rapper* Indígena com temática progressista indígena. Concorre a Festivais de Etnomídia Rapper, como os mais criativos. A mensagem do discurso político indígena futurista é a crítica (bilíngue), sempre em português e Guarani, exceção ao HEP Tikuna, que é somente interpretado na língua Tikuna, sem tradução para o português, pois os Tikuna, comparecem em peso aos eventos e shows. E pelo censo de 2010²⁴⁴, são uma população de 58.000 pessoas Tikuna, um povo dentre as 305 etnias e 274 idiomas falados até aquele ano no Brasil . O objetivo é sensibilizar a as pessoas e as instituições governamentais da justiça que se recusam a enxergar ou atender o indígena na sua demanda por demarcação , como é o caso de MC Kunumi o MC Werá Jeguaka (Guarani Mbya), MC Bro's,(Guarani Kaiowa) o primeiro grupo rapper indígena; e outros que surgiram e que disseminaram o Rap bilíngue na cultura indígena em geral Kaê Guajajara, Katú Mirime Souto MC, Brisa Flow Mapuche ; Oz Guarani. MC Kunumi Guarani Mbya, escritor do futurismo indígena, veio com

o discurso: “*Aldeia também é periferia*”, e “Continuam destruindo nossos rios e nossas matas. E para você eu que estou errado, por usar internet e não andar pelado?”

O Rap Guarani Mbyá vem com muita segurança, com um trabalho técnico e de pesquisa , domínio da tecnologia e da linguagem conceitual do Rap Nativo; e chegam com uma intenção mais acentuada de uma performance ritual, assumindo a interculturalidade de cantos Tradicionais Guarani como Nhanderu Mirim, com o caráter contemporâneo de Kunumi MC, o Jeguaka Mirim, que cresceu cantando Nhanderu Mirim, e ainda hoje guarda em seu nome artístico o Kunumi (criança). Com estas ideias se articulando com a comunidade rapper mais sensível ao RAP Nativo, como a parceria Kunumi MC, Lozk · ANGRY, produtores de vídeo surgindo na cena nacional e internacional, como se pode constatar pela premiação no New York Tri-State International Film Festival 2020, com sua composição e performance do Rap

Xondaro Ka'aguy reguá (Guerreiro da Floresta).



Figura: 42: Menção Honrosa a Xondaro Ka'aguy reguá (Guerreiro da floresta) no Prêmio New York Tri-State International Film Festival, 2020.

Foi também Jeguaka que fez um protesto solidário durante a abertura da Copa do Mundo de 2014, na Arena Corinthians, em São Paulo, uma síntese da luta dos povos indígenas por terra e direitos, portando a faixa escrita “Demarcação já”.

Jeguaka mora com toda família na aldeia Krukutu, às margens da represa Billings, em pequena área demarcada em 1987. Seu pai, Olívio Jekupé, é formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo.(USP). Sobre sua formação, Olívio diz que

“...A gente sofre preconceito porque a sociedade sempre vê o índio como aquele primitivo que não vai crescer, e quando o índio mostra o seu talento aí vem o preconceito, o racismo. Então escrever é importante para mostrar para a sociedade que nós também podemos fazer a mesma coisa que o outro faz. Quando você fala de um índio escritor as pessoas se assustam: mas um índio escritor? Tudo de nós assusta à sociedade. Quando eu entrei na USP nos anos 1990, todo mundo queria saber como eu tinha entrado, e eu dizia: “eu prestei vestibular”. Nós formamos uma associação na nossa aldeia, “mas tem CNPJ?” – Sim, se não tem CNPJ, não é associação. “Mas vocês têm conta em banco?”. Então para a sociedade não indígena, quando você fala “o índio faz isso”, é assustador porque o índio é sempre visto como primitivo.” (JEKUPÉ, pag.2176. 2019)²⁴⁵”



Foto de Olívio Jecupé 2019: Kunumi MC

A ação dos Rappers indígenas atravessou continentes e culturas e isto é inegável, valorizada pela associação da literatura, poesia, espiritualidade e ritmo próprios, e muito conteúdo em suas musicalidades. Lembra um pouco, Depois do convite de MC Kunumi para participar do concerto “Derechos Humanos Latino América: Defensoras y defensores de Derechos humanos de latino américa” em 10 de dezembro de 2020, a importância do trabalho destes *rappers* ganha uma dimensão que sempre esteve presente na palavra cantada. É mais um degrau alcançado na luta pelo direito pleno à terra, o direito originário. Esta é basicamente a função de um veículo de comunicação, o RAP, a serviço de uma luta pela demarcação de seu território. Já os MC BRO’S, foram inspiração para um filme, “A Pele Morta”, A produção é da Araçá Filmes, com direção de Denise Moraes e Bruno Torres, Daniel

Tavares assina o roteiro.²⁴⁶ do qual participam, para mostrar a cultura indígena de forma mais respeitosa e menos estereotipada. Além disto, seu RAP canção "Terra Vermelha" é parte da trilha sonora do curta-metragem "Em Busca da Terra Sem Males", de Anna Azevedo, apresentado em fevereiro no Festival Internacional de Cinema de Berlim- um dos mais importantes eventos cinematográficos. Eles dizem:

“Para nós é uma honra apresentar a voz indígena no Mato Grosso do Sul, da aldeia para fora, para não-indígenas conhecerem. Mostrar como é a nossa visão da nossa aldeia. Aqui é totalmente diferente, o lado da história é bem outro. Não moramos em ocas, não vivemos nus.”(MC BRO’S, 2018) Videoclipe gravado na Tekoha Pyau do Jaraguá - SP por Caio Castor e Flavio Galvão.

Os Jovens Xondaro da etnia Guarani Mbyá, criaram o grupo OZ GUARANI com a finalidade de divulgar suas demandas mais urgentes e relatar seus problemas diários através do RAP. A questão das terras indígenas é historicamente um problema

para os grandes projetos latifundiários, e a atual conjuntura política reforça a necessidade em abordar com mais energia o tema da demarcação. Na música "Contra a Pec" o grupo critica a PEC 215, apelidada por movimentos sociais como a "PEC do genocídio". A proposta de emenda propõe o congelamento por 20 anos de processos de demarcação de terras indígenas e ainda a legalização da invasão e exploração de terras indígenas já demarcadas.²⁴⁷

4.11 **CONTRA A PEC 215** (Oz Guarani)

©2016 OzGuarani - Geneci Mirindju e Jeferson Rose

Oz Guarani

“Hei nego, hei nega Chego OZ GUARANI com vocês para somar Hei nego ,
hei nega Contra a PEC Oz guarani pode cre é nois que ta!

Oz Guarani chego chegando com a flecha engatilhada.

Pra manda essa mensagem não é ideia errada. Eu vou falar minha verdade que
você não quis ouvir agora para e me escuta chego Oz guarani

A nossa terra não nos suja o que nos suja é seu papel

Suas leis e vaidades, o seu ódio cruel

Crianças quer crescer, os jovens quer viver, e a nossa natureza estão
matando então por quê? Então demarque nossas terras e entende a nossa

luta, seu dinheiro não vale nada, não me trata como puta.

Na cidade corre o sangue do meu povo assassinado

A Europa fico rica desse ouro saqueado

Na lembrança vem o pico do meu povo escravizado

Por um velho sardinha que devia estar enlatado Nesse história mentirosa

não foi nosso passado, violenta e truculenta nois não tinha aliados

Xerentarã kuery tataypy há'ejavi nhãporandu nhanderu kuerype tapé
tomoenxakã ko'e nhavõ kyringué'i tonhevanga

tovy'a mbaraete ome'e i Ava

heta va'é kuery ndoikuaai mba'epa ojapo nhande kuery

ndajakiy jei nhanhea'ã nhande yvy re tupã kuery Juruá tomo kangy
 "Hei nego, hei nega Chego OZ GUARANI com vocês pra somar
 Hei nego , hei nega Contra a PEC Oz guarani pode cre é nois que ta!
 Salve XONDARO MC'S jamais vou esquecer
 Da minha cultura, da minha raiz, pobre índio eu sou feliz
 Sempre que eu quis o Rap me ajudo
 Aqui nessa aldeia nois tem nosso valor,
 não queria citar mais eu digo para vocês, sofrimento... A cada dez metro no
 relento na garoa, índio só lamento e não à toa
 Barraco de madeira no meio da cidade, na selva de pedra onde impera
 a maldade
 Aqui é sem massagem, aqui o papo é reto, não olha torto branco índio não
 é correto
 A lei eles que faz, olhar pra nois jamais, nós só queremos paz um pedacinho
 de terra pra nois ta bom demais.
 É por isso o Bra\$il pra nois nunca existiu Pedro Alvares Cabral nada descobriu
 Pedro Alvares Cabral nada descobriu..
 "Hei nego, hei nega Chego OZ GUARANI com vocês pra somar
 Hei nego , hei nega Contra a PEC Oz guarani pode cre é nois que ta!
 Xerentarã kuery tataypy há'ejavi nhãporandu nhanderu kuerype tapé
 tomoenxakã ko'e nhavõ kyringué'i tonhevanga tovy'a mbaraete ome'e i Ava...

4.12 Guildy Blan no HEP Tikuna , *Reggaeton* Tikuna, Merengue Tikuna e Mostra *Wiyae* no Teatro Amazonas.



Figura 43: Hep Tikuna. 2018

Cugü i Dau - Guildy Blan Hep Tikuna 2020

Guildy Blan
Cugü i Dau

Bai bai-Guildy Blan Reggaeton Tikuna

Guildy Blan
Bai bai bai

Tcha ngetchaü _ dança cultural Tikuna Guildy Blan 2019

Guildy Blan
Tcha ngetchaü

Entrevista de Guildy Blan.

Guildy Blan
Entrevista

Guildy Blan, nome artístico de Hudson Almeida Araújo, nascido em 09/06/1996, é morador da comunidade Umariçu II. Fazem parte da família musical de Djuena Tikuna seu tio Genário Manuel da Silva Araújo, especializado em ritmos culturais e na Cumbia colombiana e seu filho Especializado em Reggaeton Tikuna,

HEP Tikuna, Merengue Tikuna, Guildy apresenta também ritmos culturais. Guildy é principalmente produtor musical e grava em seu estúdio de gravação profissional, o trabalho de terceiros. O nome de seu estúdio é Ubátecmusic, onde faz praticamente de tudo em produção de som: produtor de pista, imagens, gravação de áudio e vídeos. Sua ideia para o nome artístico veio aproveitando o apelido Guildy complementando com Blan, que vem de *blanc*, que significa um apelo para a Paz, a não-violência. Guildy procura não se afastar da Tradição, participando das Festas da Moça Nova, pois “tenho de conhecer a realidade do povo Tikuna, da nossa Tradição. Tem de saber entrar nesse mundo moderno, porque se não sabe, eles vão se perder, principalmente na violência, por causa da violência jovens já perderam a vida então, tem que aprender também a **entrar na tradição**, porque a tradição é mais segura. Viver bem, tranquilo, com sua família. Cuidar principalmente da alimentação, não esquecer de fazer roça, fazer a festa da moça nova, beber bebidas típicas como a caiçuma, não beber as modernas. Porque estamos num mundo moderno e não percebemos que estamos consumindo muita química. Cada vez mais nossa terra está diminuindo. E nossos parentes já foram. Eles estão lá no *Ewareté*, a terra encantada, estão lá. Meu avô está lá, ele era tocador de acordeon. Somos uma família de músicos. O ritmo que meu avô tocava era o badjenato, um ritmo colombiano parecido com a Cumbia. Eu no começo também cantava como meu pai, em ritmo de Cumbia, o ritmo tradicional. Em seguida assista no YouTube uma entrevista com Guildy Blan.

4. 13 DJUENA TIKUNA: *EWARE*

Eware Eware
Nossa Casa, Nossa Casa, Nossa Casa
Tatchíĩ Tatchíĩ Tatchíĩ
Nosso lugar
Nawaturü Nawaturü
Onde foram pescados
Ya tanatüũ na pogüũ
Ya O'i O'i O'i O'i
Ya Yo'i Yo'i Yo'i (Versão do Tradicional por Cláudia Tikuna)

Eware Djuena NT



Figura 44: Final da festa-ritual de lançamento do CD de Djuena Tikuna, em 2015, Teatro Amazonas Ópera.

4.14 Djuena Tikuna : Mulher indígena contemporânea.

Desde a década de 1990, eu já esperava que a música indígena seria apresentada ao Brasil pelos(as) próprios(as) indígenas, que seriam produtores de si mesmos, cantando em sua língua nativa, um(a) indígena preparado para todas as tarefas da produção de eventos como a organização de eventos musicais até a produção de CDs, a gravação, mixagem, prensagem, arte gráfica, distribuição, publicidade, comunicação e outras tarefas que são compor e gravar, selecionar o repertório, realizar toda esta burocracia ou contratar alguém para fazer. Esta situação de fato ocorreu e é semelhante ao que o músico alternativo de hoje passa, exceto que seria um passo gigantesco para alguns indígenas. E a maioria deu este passo, que seria na direção de alcançar seus direitos. Era só uma questão de tempo para que eles se organizassem profissionalmente, se estruturassem em Associações, para que as comunidades que mudaram para Manaus saíssem da informalidade e fazer contatos nos órgãos públicos. Isto ocorreu no advento das leis de incentivo fiscal, em torno de 2010, quando o subsídio foi também direcionado às propostas dos indígenas;

concedido para apoiar as gravações de CDs, subsidiar apresentações de grupos musicais indígenas constituídos. Os órgãos públicos começaram a apoiar também na questão de oferecer infraestrutura (eventualmente) e ceder e divulgar os espaços de apresentação. Tudo veio para reforçar a “vocação para o turismo” e a diversidade cultural do Estado, pois estes eventos atraíam muitos visitantes, além de estudantes de todos os Estados, que se deslocavam a Manaus para uma “vivência”, ou conhecer um indígena pessoalmente, ouvir uma tradicional manifesta o musical. Era o indígena por ele mesmo, em fragmentos de rituais, de caminhadas, pesca, narrativas históricas, tomando o seu lugar no mercado de trabalho local. Os pajés que migraram de seus territórios para Manaus⁶ foram atraídos por esse nicho de trabalho, que é na verdade, aut nomo, sendo sempre temporário. Uma questão relevante é que Djuna Tikuna criou um espaço não são para ela, mas para seus parentes músicos, artistas e pajés, fora da informalidade, recebendo cachês. Ela está na linha de frente na emergência do artista indígena em Manaus, além de ter talento musical de sua própria cultura, e para fazer justiça, estar cercada de bons músicos e manter uma liderança advinda de seus dotes musicais, e as suas composi es, todas na língua Tikuna.

Nota-se que o contato constante dos Tikuna com a sociedade nacional possibilitou a esses índigenas a constru o de uma reflexão sobre o significado dos próprios conceitos e da aproxima o de sentido desses conceitos com os conceitos ocidentais. (ERTHAL, 2001 *apud* Costa, May Anyely Moura da).

De fato, ela participou de grandes eventos musicais em sua comunidade, e costumava apresentar-se para o público Tikuna angariando a aten o de milhares de pessoas em shows na região em Tabatinga com muita frequência. Já era conhecida por sua voz e musicalidade. Como existem muitos artistas profissionais Tikuna, ela se apresentou com quase todos eles, seja em Umari u II, em Tabatinga ou em Letícia. É interessante ter a percep o da linha que delimita a fronteira tríplice como um complexo de fronteiras musicais que se estende até a Colômbia e Peru, como áreas de musicalidades específicas dessa fronteira, que floresceram e reverberaram naquela região e fora dela, equivalente a uma área cultural. Djuna é o produto da confluência desta área com os ritmos caribenhos e sul-americanos como o

⁶ Ver no capítulo III Bay  Tuyuka Guilherme Por  Tenório, que se mudou para Manaus com a caixa de ornamentos Tradicionais muito antigos das Cerimônias do Povo Tuyuka, Utapinoponã Basamor , (Cantos dançados do povo Utapinoponã) para obter trabalho remunerado.

*Reggaeton*²⁵⁰ e a *Cumbia*, e os ritmos andinos, predominantemente cantados na língua Tikuna, que é língua isolada, e regionalmente fora da influência da MPB.

4.15 O lugar do sagrado na performance ritual: o palco do Teatro Amazonas.

Tive o prazer de participar no evento de lançamento do CD da cantora indígena Djuena Tikuna levando em conta a importância deste evento para as populações indígenas do Amazonas, e o modo solidário e comunitário como a cantora organizou e concebeu o a produção do que foi uma *performance ritual*. Para LIGIÈRO (2012:53),

Os rituais são, normalmente, divididos em dois tipos principais: o sagrado e o secular. Rituais sagrados são aqueles associados com a associação ou promulgação de crenças religiosas. Entende-se que esse sistema de crenças religiosas envolve o comunicar-se, orar, quando não, invocar forças sobrenaturais. Estas forças podem residir internamente ou serem simbolizados por deuses ou outros seres sobre-humanos. Ou podem ser inerentes ao próprio mundo natural – pedras, rios, árvores, montanhas – como nas religiões nativas americanas.

Complementa-se a esta observação, as religiões e os rituais de passagem indígenas nativas do Brasil

Festa do *Warecū* – A Moça Nova da tradição Tikuna. No palco do Teatro Amazonas. Agosto de 2015.



Figura 45: A presença de todos os seres do Warecu.

Rituais seculares são aqueles associados com cerimônias de estado, vida, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso. A maioria dos rituais são mistos, tanto seculares como sagrados. Este foi o caso do ritual da Moça Nova, que, além de ser vivenciado obedecendo à cosmologia ritualística Tikuna, foi também uma produção musical para o lançamento do CD da cantora e compositora Djüena Tikuna, ela, sendo a “patrocinadora” no sentido Tradicional, da Festa, aonde, no palco do Theatro Amazonas uma moça teve o casamento acertado. A característica marcante foram a presença de todos os seres, que, usando as máscaras *mawü*, os “guardas” da *Warecü* ou acompanhantes do sobrenatural, a *o’ma*, (a mãe do vento) com seus grandes escudos *natchine* e os bastões de dança *du’pa*, giravam os *natchine*, estes, escudos com desenhos gráficos que se referiam aos clãs, e a pintura do rosto, que tem múltiplos padrões gráficos, feita com o jenipapo, é também específica de cada clã. As máscaras *mawü* e as vestes dos sobrenaturais são feitas com entrecascas de *Ficus Radula*, *Poulsenia Armata* e outras (GRUBER, 1992, pág. 256), com padrões geométricos e desenhos com ideias que embelezam a festa, com as máscaras de grande dimensão. Para o *Warecü* foi algo extraordinário comparecer todas as máscaras *o’ma*.

“Além da função social de especificação do clã, pintar-se na festa é um ato obrigatório. Como nesses eventos são revividos episódios da mitologia, e reafirmados valores culturais, “quem não se pinta não se torna encantado, tem um castigo e não se torna *üüne* (imortal)” o que foi explicado a GRUBER, (*idem* acima)

Em seguida ao ritual da Moça Nova, o *Warecū Magūta*, seguiu-se ao momento da Festa da Moça Nova do povo Sateré-Mawé, com o ritual da Tocandira, ambas as cerimônias, apresentaram-se de forma holística, buscando um entendimento integral do fenômeno vivido no palco do Teatro Amazonas, como Ritos de Passagem. Havia uma noiva em cada ritual. Confirmou-se a união de pelo menos uma delas. Para uma boa parte dos povos indígenas, não existe uma separação rígida entre “sagrado e secular”, e o sagrado tem a propriedade de ser permitido ocorrer em qualquer lugar, desde que haja a presença, dos requisitos culturais e a disposição para tanto.

Os rituais denotam estruturas, funções processos e experiências, que, segundo SCHECHNER, 2012, explicam como se usa o espaço, quem realiza e como são realizados (LIGIÈRO, *idem* acima); rituais se realizam em grupos, culturas e indivíduos; processos – como a dinâmica subjacente vai conduzindo os rituais e como os rituais promulgam e abordam mudanças e suas experiências – como é estar “em” um ritual. Definitivamente, este evento histórico foi uma vitória para a cultura dos povos Amazônicos que tanto estavam na plateia como os do palco, tratando-se de um ritual-performance que incluiu seres humanos e animais, como no caso, não exatamente animal, mas as formigas Tocandiras dos Sateré-Mawé foram trazidas vivas e postas nas luvas de palha, pois, sem elas não seria possível realizar o seu ritual. Ambos os rituais são importantíssimos pois marcam “transições de estágios de vida e de identidades sociais”. Ao lado do ritual Sagrado, o ritual Secular indica em seu processo, o drama social (TURNER, Victor, apud LIGIÈRO, 2012:75), que foi representado por todo imenso esforço de Djuena e Diego, seu esposo e produtor, e toda equipe, sendo todos indígenas, compartilhando os portões abertos a todos deste antigo Teatro, símbolo de impedimento ao acesso aos povos indígenas por dois séculos, sendo agora reconhecidos e aplaudidos de forma vibrante.

A última questão citada é como estar “em” um ritual de interculturalidades. Como artista convidada, o momento simbólico representou para mim o termo de um ciclo que começou neste mesmo Teatro, em 1982, em que as musicalidades indígenas que eu cantei foram rejeitadas pelo público, Transformando, por esta razão, tudo isto em resistência à negação cultural. Sou muito grata à Djuena por compartilhar com ela e seu povo, e tantas outras nações indígenas o mesmo palco, para um momento de transição cultural expressivo. O nosso drama social foi exposto: acompanhei no mesmo palco e nos bastidores, junto a todos os participantes indígenas, a representação do Sagrado acontecer ali, dos seres anímicos que participaram do

Warecū, e dos seres animais, do ritual das Tocandiras Sateré-Maués, que estavam vivas nas luvas aguardando sua “entrada”; como os seres humanos se beneficiam de sua própria cultura em termos de que um ritual é também a “díade eficácia-entretenimento”, ao mesmo tempo em que ali reside a Sacralidade e a Secularidade, palco que confirma a tese da “*performance* ritual” de DURKHEIM (1858 – 1917) (apud LIGIÈRO, pág.58:2012)²⁵¹, em que as performances rituais criavam e sustentavam a “solidariedade social. “No caso, rituais expressam ação e pensamento, o que certamente ocorrerá, como tenho visto a partir de 2015, todo ano o Teatro Amazonas abrir seus portões para o povo indígena, exceto que, novamente, houve uma mudança de direção nas políticas culturais adotadas desde 2019 e a pandemia. Há grande similaridade entre ritual e teatro, uma aproximação com o espaço da *performance ritual*.



Figura 46: No palco, lançamento CD de Djuena Tikuna no Teatro Amazonas Ópera, Manaus, 2015. .Fotografia Amazônia Real.

4.16 Produzir cultura em comunidade na cidade de Manaus.

Djuena fez-se conhecer pela opinião pública nacional e não somente Amazônica a partir de 2015 como cantora e compositora Tikuna, por mérito artístico. Durante o lançamento de seu primeiro CD “*Tchautchiüãne*” ela conseguiu junto à

Secretaria de Cultura de Manaus a liberação do palco do tradicional Teatro Amazonas de Ópera, e junto a ela seus parentes Mundurucu, Tikuna, Sateré Mawé, Kaapor, e os músicos tradicionais da cidade, incluindo a representação pan-etnica com toda comunidade musical, de musicalidades tradicionais locais, na linha oposta ao pop da fronteira tríplice Brasil, Peru e Colômbia, utilizando instrumentação acústica como violino, oboé, percussão, exceto baixo e guitarra. Procurando além de tudo, com esta instrumentação, o caminho dos “ritmos culturais”⁷, ela foi mais além: aproveitou o momento histórico e agregou as lutas das mulheres indígenas e das Instituições como a COIAB, (Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira) convocando Nara Baré, a primeira mulher indígena a ter um cargo de direção na Instituição, a falar na abertura do evento para um público de 853 pessoas. De Nara Baré, que fez um discurso significativo de abertura:

“Djuena Tikuna vem, com seu trabalho incansável, fazer com que seja possível esse grande Teatro Amazonas viver a nossa grande assembleia, a nossa grande maloca onde nossas comunidades desempenhavam ações rituais. E hoje, é nesse espaço que também mostramos nossa cultura, o nosso fortalecimento e a nossa resistência. E que, de fato, apesar de não ter um protagonista nosso diretamente aqui nesse Teatro Amazonas, que é o que dizem, mas esse Teatro também é a nossa cara. Não é à toa que está construído, como nós vivemos em comunidade, em círculo, nós estamos nesse palco, sobre a maloca ancestral...Então nessa noite a COIAB, representada por mim, Nara, sou do povo Baré. João Neves representa o povo Galibí Marworno e está aqui conosco. Estamos com a presença de nosso coordenador geral, Maximiliano Tukano e Lourenço Borba do Povo Krikati, que está na sede do Maranhão. Então, com muita honra, a COIAB também faz parte desse processo de revitalização cultural, apoiando sempre que possível, e necessário, o que deve ser feito dessa forma, a todos os artistas indígenas, não só do Estado do Amazonas, mas da Amazônia inteira, porque a COIAB é a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira. Não poderíamos não estar presentes nesse momento único do Estado do Amazonas, prestigiando a nossa querida cantora Djuena Tikuna, que sempre esteve conosco, nos enfrentamentos, em todos momentos importantes do movimento indígena; sempre esteve conosco no

⁷ Segundo o Sr. Genario, tio de Djuena, os ritmos culturais são a mesma coisa que “cancioneiro Tradicional” ou, ao modo Tradicional.

acampamento Terra Livre em Brasília, pegando bomba, gás, que não é fácil, diante de toda essa conjuntura que estamos vivendo nesse país indígena que é nossa terra, nesse país indígena que tem sangue indígena, que tem cara indígena mas que ainda fica na invisibilidade achando que nós não resistimos... Então, uma salva de palmas também para nós que essa vitória é nossa (aplausos calorosos) e que isso é possível também graças à nossa parte cultural, como foi colocado pelos que me antecederam, a nossa cultura não é somente falar nossa língua, mas através dos cantos onde colocamos todas nossas vitórias, nós colocamos tudo que estamos vivendo, e nós passamos para as gerações futuras o que nós devemos fazer, o que se passou e o que nós podemos construir juntos.... Você nasceu para brilhar, Djuena. E junto com esta luz nós estaremos junto. Que o seu show continue, esse momento maravilhoso que é nosso e que a gente fale, sem um direito a menos, e que nenhum retrocesso aos nossos direitos ocorra. Que este país nos respeite; que este país nos enxergue, que este país comece a nos ouvir. Hoje é um dia histórico que vai ser lembrado pelas futuras gerações. A presença do índio aqui em Manaus, dentro da cidade, é bem antiga. Este Teatro foi construído, havia os Man'ap, Mitipo. Hoje, não há espaço cultural para nós. Pois está de parabéns nossa parenta amiga, Djuena, sempre conosco, lutando com o apoio da COIAB para trazer a população pra cá...Somos indígena, somos Tikuna, somos Desano, somos Gupta, somos povos originários do Brasil.”

Com o apoio da COIAB, e a mobilização indígena, conseguiu transportar indígenas de muitas comunidades longínquas e bairros distantes, ida e volta, para assistir ao espetáculo, lotando assim o Theatro Amazonas num palco completamente populoso mas muito organizado, com a presença dos artistas indígenas, pela primeira vez nesse teatro, e de grupos de artistas indígenas locais, lotando as frisas, plateia e galeria. Foi de 99% de presença do Povo Indígena de todos os quadrantes da Amazônia. Estiveram presentes a Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio

Negro (Amarn); Associação Ihãa-bé; Organização de Mulheres Indígenas Sateré-

Mawé de Manaus (OMISM/Watyaman); Associação Wotchimaükü; Associação dos Artesãos Indígenas Residentes em Manaus (AAIRM); Associação Y'Apurehy e Associação Comunidade Indígena Wanano-Kotiria (ACIWC). Além de lotar o Foyer e a frente do Theatro Amazonas. Planejou a produção com Diego Janatã, seu parceiro de arte e vida, o programa do Espetáculo, reservando a todos os grupos

presentes um espaço para (bem) apresentar a Cultura, incluindo diversos rituais que aproveitavam (bem) a chance do palco icônico resgatado naquela noite, pois na estrutura secular da base, soterrado pela construção, teria havido uma maloca circular parte da aldeia de um povo antigo, supõe-se que foram os *Manaos*, que habitou aquela área, quando estiveram em guerra com os colonizadores liderados por Ajuricaba, aliando-se aos Holandeses, mas foram expulsos dali há 348 anos. Neste local icônico, o Theatro Amazonas foi construído, no final do Século XIX.⁸ Então, nessa noite extraordinária foi vivenciada a Dança da “Moça Nova” o *Warecû*, ritual do *Wotchimãücû*, tão caro aos Tikuna, que Djuena anunciou como “de verdade”, pois ali se completava a transição para idade adulta de uma moça nova Tikuna. O ritual ocorreu de forma adaptada ao palco da Ópera de Manaus, num tempo menor, para caberem todos naquela noite, sem se tornar cansativo. Outro ritual Sateré-Mawé que ocorreu no Theatro Amazonas, foi o da Tocandira. Eu pude ver nos bastidores os rapazes esperando para entrar no palco já com as luvas Tradicionais, de palha, e constatei que eram Tocandiras verdadeiras. Ao final, com os rapazes dançando de luva e Tocandiras mordendo de verdade, firmou-se um compromisso de casamento. E vieram os grupos dos Mundurucu, o grupo dos pais de Djuena, *Wotchimãücû*, os Tukano e o grupo *Bayaróá* com a dança do *Yuku Besugu*, ou Cariço; a apresentação do *Happer* (*Rapper* em Tikuna) Guildy Blanc. e ao final, quando Djuena Tikuna foi cantar seu *hit* Maraka’ Anandé, fui chamada ao palco, porque ela aprendeu comigo esta música. Descortina-se um novo tempo, para que haja oportunidades iguais a todos os descendentes dos Manaos e todos os que fizeram desta cidade a sua casa.

⁸ Citação de BARÉ, Nara, em seu discurso de abertura do evento de “*Tchautchiüãne*”.



Figura 47: .DT com Caetano Veloso e Maria Gadu em São Paulo .Foto de Diego Janatã.2019



Figura 48: Djuena Tikuna com indígenas no Canadá 2017. Foto de Diego Janatã.

Cantora indígena concorre ao Indigenous Music Awards, que acontece no Canadá

Ave em revoada

Djuena Tikuna é indicada a premiação internacional



Missão
Tikuna canta a preservação da natureza e a resiliência indígena

LATINA PERDIDA

“O ‘Bello chereki’, mas não chereki mais. Ele está de cabeça erguida lutando pelos seus direitos, pela preservação de sua cultura”. A declaração foi feita pela cantora indígena Djuena Tikuna, durante entrevista sobre o seu novo disco, “Belo chereki”, lançado em sua cidade natal, no Distrito Ananias em 2017.

Se o Affonso morreu a primeira vez que indígenas protagonizaram um show no maior templo arquitetônico do Estado, o show também foi um que, pela primeira vez, veio do norte da Amazônia brasileira. Inicialmente ao Indígena Music Awards, o maior prêmio mundial da música indígena, que acontece anualmente no cidade de Winnipeg, no Canadá. Djuena foi indicada à categoria de “Melhor Artista Indígena Instrumental”.

A premiação acontece no dia 18 de maio e faz parte do “Muito Affonso Festival”, evento que acontece na região e que reúne o mercado e a arte dos povos indígenas. “Inscrições, novos trabalhos, o CD que foi lançado no Distrito Ananias, e livros sobre nossos povos. Artistas indígenas de várias partes do mundo também se inscrevem ao prêmio”, comemora ela.

Mas Tikuna diz que não consegue entender o que a comunidade do evento quer dizer com o termo “melhor”.

frase

A sociedade amazônica é composta majoritariamente por descendentes indígenas, mas só se reconhece isso durante os três dias do Festival de Parintins.

Djuena Tikuna
Cantora

saiba +

Nascida na Aldeia

Umaraja, região de Tebetanga (AM). Djuena começou a cantar profissionalmente há 12 anos, na antiga vila Puka’an. Mãe de Maita, que atua na Praça da Saudade, no Centro Histórico de Manaus. A filha nunca foi a comunidade indígena da cidade, com seus cantos, danças, artesanatos, festas e bebidas tradicionais. A ideia é que está passando pelo resgate. “É uma bela combinação entre os povos indígenas que vivem aqui”, relembra ela.

“Não consigo entender como a expressão de uma cultura possa ser superior a outra”, relembra ela. Ao todo, cinco finalistas vão concorrer à categoria. Entre eles, Tikuna destaca o amigo e artista indígena Gera Ramos, do povo Pankararé. A moça agora é conselheira local e grupeira Djuena para a premiação, e responde por Djuena Tikuna, Agui Tikuna, Abner Yana e



Djuena Tikuna em uma apresentação, no distrito de Tebetanga (AM)



Um show de cantores indígenas em uma festação indígena no Distrito Ananias



Presença
A pesquisadora Marilú Miranda participou do show de Djuena no Teatro

Elifonso Barreto

Segundo o cantor, a banda vai fazer um show de viagem, que vai ser em São Paulo, e depois vai para o Amazonas. “É muito bonito. A gente vai entregar um projeto de apoio na Secretaria de Cultura. Também vou me articular com o movimento indígena e outros parceiros”, completa ela.

MINITURBÊ

Antes da premiação chegou. Djuena tem três shows agendados no estado de São Paulo. No dia 10 de abril, ela se apresenta no Sesc Tatuapé, no dia 11, no Sesc 24 de maio, e no dia 12, no Estádio Manicoré.

O convite para a apresentação em São Paulo surgiu da cantora e pesquisadora de música indígena Magda Paetz, amiga e grande incentivadora do trabalho de Djuena. “Magda está lançando um livro (chamado ‘Cantos da Floresta’) sobre música indígena e me chamou para a apresentação. É um show em São Paulo e sempre muito sucesso”, relembra ela.

Djuena Tikuna

“No show do dia 10, Djuena participou de um bate-papo com o público, falando de suas experiências e expectativas sobre a premiação”, relembra ela.

No repertório dos shows, Djuena vai cantar algumas canções do CD “Belo chereki”, e algumas canções tradicionais do povo Tikuna, que fazem parte de seu próximo trabalho, a ser gravado no momento que vem. “Mas já está em fase de pesquisa e produção”, comemora ela.



Figura 49: Matéria sobre inominação a prêmio internacional para Djuena Tikuna, 2019

Pode-se verificar que está documentado como a carreira de Djuena é consistente, na militância, e os parentes. Ela viaja com frequência e realizou, bem antes da pandemia, mais de cento e vinte apresentações pelo SESC Brasil num circuito chamado “Sonora Brasil”. O trabalho de Djuena não é um projeto egocêntrico, vem no sentido de “trazer junto” os povos indígenas. Os Tikuna, começando com o Grupo *Wotchimaükü*, composto pelos pais, irmãos e Cláudia Tikuna, a prima de

Djuena também cantora, é uma das 34 etnias residentes na franja de Manaus que iniciou a formação de Associações; a criação de grupos musicais étnicos, a publicação de livros étnicos, a produção e venda do artesanato, a apresentação pública em espaços culturais oficiais e a gravação de CDs como fonte de subsistência, produtos representando suas organizações nessa busca por visibilidade e trabalho digno. Assim como todos os povos indígenas que vivem em Manaus, os Tikuna procuram se posicionar como agentes legítimos e aptos a conquistarem direitos sociais e políticas públicas que subsidiam atividades culturais de caráter étnico.

4.17 O Grupo *Wotchimaükü* e a consciência reflexiva

Existe na família de Djuena e Diego e seus familiares do Grupo *Wotchimaükü* uma “consciência reflexiva” (Giddens 2009) ²⁵⁴relacionada a uma elaboração constante sobre os meios e fins que orientam as práticas dos grupos musicais étnicos, sua sobrevivência com dignidade num grande centro urbano, ou seja, o fazer cultural e a manutenção da Tradição

Tikuna permanecem na linha deste estudo, como Novo Tradicional, (Miranda, 2015) que sinaliza para uma tradição firmemente preservada a partir de uma consciência de que vivemos em Sociedades de Risco e que todas as ações devem ser tomadas após reflexão, antes de avançar. Por isso, a manutenção da identidade indígena para

apresentar aos interlocutores estatais e institucionais um tipo de conduta equivalente ao comportamento étnico e, simultaneamente, demonstrar à parentela que ainda vive na aldeia que pode ser indígena na cidade sem renunciar a sua identidade, mesmo negociando as bases na qual se realiza. Identificamos que há resistência de várias etnias com relação aos 34 povos indígenas que vivem na cidade o que, muitas vezes, gera conflitos entre as partes. As idas e vindas de parentes da cidade para a aldeia e da aldeia para a cidade servem como mecanismo sistemático de controle e de afirmação étnica. De forma a observar se os “indicadores de pertencimento étnico”, conforme definiu Mitchell (2010) estão sendo considerados pelos indígenas vivendo em contexto urbano. (PEREIRA, José Carlos Matos, pag.36, 2015).

Manaus é o local de maior procura das famílias de migrantes. A maioria habita o Parque das Tribos. O que ocorre com estas populações indígenas é um “novo

fenômeno da urbanização brasileira” (PEREIRA, pág. 37 2015), representado na cultura musical indígena como o Novo Tradicional, quando quase metade da população indígena se espraia para outros grandes centros urbanos, desde

Tabatinga, para além de Manaus, tais como S. Luiz (MA), Belém (PA), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), e os grandes “centros de difusão da música indígena” Tradicional como a Bahia, Amazonas, Acre, São Paulo.

A família musical de Djuena Tikuna refere-se a um “novo” fenômeno da urbanização brasileira e a um fenômeno de resistência da etnicidade dos povos indígenas fora de seu contexto geográfico Tradicional, não apenas como um “movimento residual, pendular e temporário” (Pereira, 2015) mas, nas bases de sua cultura como um Novo Tradicional (Miranda, 2020).

Djuena Tikuna
Teatro Amazonas

Lançamento DVD *Wotchimaükü* de Djuena Tikuna. Documentário de Wanda Ortega, do povo Witoto.

4.18 Entrevista: Djuena Tikuna: de Umariáçu II para o Brasil.

Na região da fronteira tríplice, Brasil, Peru e Colômbia, situada entre Tabatinga e São Paulo de Olivença, vivem mais de 50 mil pessoas do povo Tikuna Magüta . Perto de Tabatinga, a 14 km, situa-se a [Terra Indígena Tikuna Umariáçu II](#). O povo Tikuna é a maior população indígena do Brasil. Somente nas aldeias Umariáçu I e II vivem 7.219 pessoas.

Perto de São Paulo de Olivença, na direção de Manaus, os primeiros Tikuna foram pescados do rio *Eware* pelo Criador *Yo’i*, aonde Djuena Tikuna, cantora e compositora, nasceu e cresceu, e foi educada na tradição musical por sua avó, No’ë, até os 7 anos. Nesse período, seus pais já viviam em Manaus. Ela fala de sua vida e de como aprendeu com sua avó o rito que precede à prática da composição musical:

Djuena Tikuna: “Então, quando falo que nosso canto é sagrado, é porque naquele momento é preciso estar sozinha, sem compartilhar com outra pessoa. Já é diferente quando eu canto para o público e eu uso o canto como resistência cultural,

manifesto, protesto, para que a gente seja respeitada até através do canto nas nossas apresentações, precisamos que eles respeitem pelo menos este nosso espaço.

Eu fiz uma música agradecendo minha avó, por todo ensinamento que ela me deu, e vou ensinar a meus filhos e às crianças estas músicas para que não sintam vergonha, não tenham medo, sejam inseguros diante da sociedade dos brancos, principalmente para a criança que é filha de indígena que cresce na cidade e sofre preconceito. Então eu uso a música para fortalecer as crianças, para que elas tenham coragem de se mostrar, dizer que tem orgulho de ser indígenas, que tenham orgulho de dizer” eu sou do Povo Tikuna, do Povo Sateré, Sou Munduruku”. Não tenho medo, porque o Brasil é nosso. A música para a minha avó se chama “*Moëütchima pa tchorü no’ë* / A anciã, vive em mim a sua juventude.”

Eu falo a língua Tikuna, e, até quando cheguei na cidade, eu não falava português. Então, eu sofri um impacto quando entrei na escola, e o impacto que eu sofri eu carregou dentro de mim até hoje. O impacto que as crianças indígenas quando chegam na cidade, sofrem, é muito triste. Porque na aldeia eu andava de canoa, brincava descalça, pulava no rio, eu ia com a minha avó. Então, é assim, eu quero, através da música, poder tirar esse medo de criança, de jovem, principalmente esses jovens e adolescentes que tem medo de dizer quem são.

As outras músicas que eu canto são relacionadas à nossa tradição, do povo Tikuna.

É o ritual da Moça Nova, o *Warecû*. A primeira música que cantei foi “União dos Povos”, pois é preciso se unir por uma causa só, porque quando o povo vê algum parente cantando, ele chega e se junta, pega seu maracá, por isso cantamos “União dos Povos”: Vamos pegar nossas mãos, *Ni’ ã* canta esta música também...

Eu também canto as músicas que falam sobre os clãs proibidos...eu sou clã de onça, por causa de meu pai, ele é clã de onça (patrilinear). Cada um tem o seu nome principal e tem de ter algo mais sobre a onça, por exemplo, eu sou “a onça que pulou no rio”; a onça que está nadando para o outro lado do rio; a onça descendo para o rio, a linda pata da onça, a garra forte da onça, a onça da pele brilhosa, tudo que tem a ver com a onça, porque eu herdei esse de meu pai, como sobrenome. Já minha mãe...ela é clã de arara. Então, ela é de pena. Eu não posso pertencer a ela porque é o feminino. A minha mãe só pode se casar com meu pai porque ele é clã de onça. Quando é o mesmo bicho, não pode se casar. Nosso povo tem vários clãs. Tem clã

de arara, de onça, de garça, de mutum, pois tudo que é de pena pode casar-se com outro sem pena. Assim são formados os clãs e as famílias.

Vários jovens indígenas que se apaixonam, às vezes a moça é do mesmo clã. Às vezes eles vão embora para viver o amor deles, que são do mesmo clã. Porque na cultura Tikuna, eles não aceitam, é muito proibido, a criança pode nascer com deficiência, isso pode acontecer porque o nosso Deus que se chama *Yo'i* pode castigar de alguma forma, então eles ficam com medo, porque os anciãos ficam em cima, aí eles vão embora. Por isso (*nacaã i tchu'u*) a gente fez essa música “Clãs proibidos”. Entre os Palikur é assim também.

Eu cantei lamentações. Cantei *Nietxũ*, que é uma música que se chama “Solidão”. É como a história da Amazônia mesmo, o que acontece com as moças que vivem com os ribeirinhos, que acham que chegam na cidade que não conhecem, pra encontrar emprego... mas chegando lá, não é nada disso, é aquela coisa que ela acha que é.

Aí vem a prostituição, tudo isso, drogas... Então eu fiz uma música, que se chama “Solidão”.

Todas as músicas são em Tikuna. Mas eu fiz uma parte dela iniciando e chamo de “Lamentação”. Essa música fala de como nosso povo indígena sofre há mais de 500 anos. Pela demarcação de terras, o que vamos deixar para nossos filhos? Como eles vão viver? Os não-indígenas tiram isso de nós!

As músicas alegres falam mais de União, quando a gente está feliz, junto de todos os povos. Eu gosto muito de cantar para o pessoal do movimento indígena.

Apreendi o Marakanandé quando eu era ainda criança, quase 15 anos. Eu conheci o Nonato Tavares, que é uma pessoa do Teatro de Manaus. Ele formou alguns atores, o Fidélis Baniwa, ator indígena. Através dele eu descobri a arte. O Fidélis fundou um grupo de música indígena. Aí, eu ouvi a música Marakanãdé, então ele fez a tradução: vamos convidar todos os povos. Aí uma amiga minha chamada Iratikuna, começou a cantar. Aí quando eu comecei a cantar para o público, foi 2006, e eu quis aprender a cantar Marakanandé, mas eu não sabia, não é? E aí eu fiquei pensando, mas quem foi? Aí me falaram que era da Marlui Miranda. Eu falei: essa música é legal, ela fala de todos os povos. Então disseram que a autora era você.”

(Expliquei a Djuena que a música Maraka ‘ Anandé é Kaapor, adaptada).



Figura 50: Capa do CD Tchautchiüãne de Djuena Tikuna, 2015.

4.19 Entrevista de Diego Janatã: a parceria com Djuena

O CD Tchautchiüãne (Minha Aldeia) de Djuena Tikuna, minha companheira, foi um marco histórico para a cultura no Amazonas. Foi a primeira vez que um espetáculo, produzido e protagonizado por uma artista indígena acontecia em mais de 120 anos de Teatro Amazonas. Esse Teatro foi construído no período de maior assédio e tentativa de apagamento do povo Tikuna, no predomínio dos Barões da Borracha, que escravizaram e mataram os povos indígenas do Alto Solimões. E a Djuena, protagonizando esse momento de resgate, lotou o Teatro Amazonas com a presença de indígenas de quase todas as etnias do Amazonas e do Pará, ela trouxe o grito de resistência através de sua música. A Djuena sempre enfrentou muita dificuldade para pautar o seu trabalho e a sua cultura em eventos de Manaus, especialmente aquele Teatro, mas o seu talento e persistência, e autoconfiança a precede, e ela sempre conseguiu ocupar os espaços para mostrar a sua música e de seus parentes.

Sempre estamos em produção. Mesmo na pandemia, realizamos juntos nossos projetos, e vamos nos descobrindo cada vez mais artistas de uma cultura que é importante para o Brasil e para o mundo. É claro que nesse período de pandemia ficou mais difícil sem os shows, sem contratos, sem a venda de nossos trabalhos, mas enfim, vamos sobrevivendo. Com mais tempo para a família, vamos todos juntos vencendo e nos fortalecendo enquanto povo indígena. Hoje, nossos filhos participam de nossas produções, especialmente o Dematükü, o mais velho, que ajuda com a gravação de lives e na divulgação do trabalho na internet, nas redes sociais, por

exemplo. Mas sempre foi muito difícil conciliar as viagens a trabalho com a vida familiar. Mas sempre que possível, viajamos toda família.

Sobre meu trabalho na percussão, a minha descoberta com os instrumentos construídos por mim é toda baseada na observação da natureza. Assim tento reproduzir o som dos animais, a sinfonia dos pássaros, o vento na copa das árvores, o banzeiro do rio, o coaxar das lagoas, as quedas das cachoeiras, assim seguimos registrando as diferentes paisagens sonoras da Amazônia, com a ajuda de elementos encontrados na mata, sementes, folhas, ossadas, caules, chifres, couro e bambu. Tudo isso é adequado, arranjado, para acompanhar o canto da Djúena e assim povoar a imaginação das pessoas.

O Amazonas é uma região de grandes artistas da música orgânica, posso citar o Mestre Eliberto Barroncas, do Grupo Raízes Cabocas do Amazonas, ele é um grande influenciador do meu trabalho de percussão e grande inspiração como pessoa. Ele também participa do nosso primeiro CD. Foi com ele que descobri que eu também podia criar instrumentos musicais e assim dar voz à minha ancestralidade. Dele, aprendi o uso de materiais biológicos da floresta, pois os materiais usados para confeccionar os bioinstrumentos são muitos: folhas, caroços de tucumã e açaí, cuias, palhas de inajá, sementes de aru, feixes de faveira, cerâmica, pedaços de madeira, pele de jacaré, unhas de anta. Os sons produzidos são surpreendentes, desde o canto do tucano até o coaxar da perereca e um bando de periquitos, e outros pássaros, e ainda, os sons das águas e do vento. Alguns instrumentos que aprendi, desenvolvi e comecei a fabricar para meu uso são a Cuia de chuva circular: baseado no pau de chuva dos sateré-mawé, produz o som de chuva ao girar a cuia de forma circular e ininterrupta; a Fava maraca: maraca natural feita com frutos desse tipo de faveira, dispostos em feixe; a Saporeca: cuia inteira com quatro aberturas redondas e um balão inflado dentro. Para executar, molha-se o dedo e esfrega-se a superfície da borracha. Produz o coaxar do sapo e/ou perereca.

A organologia indígena é riquíssima e certamente estes instrumentos têm esta origem. Tive também a rara oportunidade de conhecer e aprender com muitos músicos indígenas e não-indígenas instrumentos como o *aruré-ê*, de origem Tikuna. feito por grandes artesãos e cantadores de suas culturas. Assim pudemos ouvir um pouco dessa legítima musicalidade que nos desperta para o mundo dos Encantados.

E a percussão, bem como seu uso na música em geral, vem fazendo parte desse contexto de redescobertas e aprendizado do meu “ser indígena”, da minha metade Guajajara e cara metade Tikuna. Me descubro, seja me engajando no movimento indígena, seja estudando sobre minha própria origem; pesquisando e conhecendo as diversas culturas no Maranhão e me familiarizando com a diversidade, pois viajamos em todo Brasil. Assim, sou eterno aprendiz e admirador dos grandes mestres da tradição dos instrumentos orgânicos, como Barroncas e Celdo, que transmitem o conhecimento com a sabedoria dos encantados.

Meu nome é Diego Janatã, sou produtor e músico percussionista, casado com Djuena Tikuna, nasci em São Luis, Maranhão, 12 de dezembro 1983. A minha família de parte do meu pai é descendente do povo *Guajajara*. Meu pai é natural da cidade de Barra do Corda, na região central do Maranhão, é conhecida a cidade por ter grande presença indígena (*Guajajara, Tenetehara, Kanela Ramkokamekrá e Kanela Apányekra*) e nossa família se reconhece pertencente ao povo Guajajara, pelo reconhecimento de nossos ancestrais.

4.20 O *Warecû* e o papel dos clãs Tikuna.

A organização social dos Ticuna está dividida em clãs, ou “nações” como são referidos, atualmente agrupados em metades as quais adotam os nomes de árvores, animais terrestres e insetos (metade A) e aves (metade B). Essas nações regulam os casamentos, a organização social e política. Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (1996), os clãs Ticuna são reconhecidos por um nome técnico, geral a todos eles, que é Ki’a, no idioma Ticuna. Em português, os índios traduzem-no por “Nação”, o que demonstra a consciência que eles têm do clã como unidade significativa no “sistema social tribal”.

Dentre os clãs Tikuna, Djuena, que pertence ao clã da Onça, fala sobre a importância da “Festa da Moça Nova”, o *Warecû* que os Tikuna continuam a praticar, em Manaus. Ela diz que este ritual é o momento de os imortais aparecerem para a moça nova e todos os convidados que estavam dentro da casa de festa da moça nova. Esse momento só acontece se a festa for feita de maneira correta, como antigamente, se as pessoas não têm doenças e se são de boa índole. Djuena diz que quando se entoam os cânticos do *Warecû*, a casa da moça nova sobe para o lugar onde vivem os imortais, “o céu dos imortais” movidos pelo sentimento de felicidade que toma a

todos, e todos que estivessem ali conseguiam ver os seres imortais e se tornariam imortais também. O problema, no entanto, é que as pessoas não cantam direito os cantos na língua materna, pois assim impedem a casa de cerimônia de se elevar do chão, assim, fica só baixinho.

4.21 Entrevista com o tio de Djuena, o Sr. Genário Manoel da Silva Tikuna

“Nasci em Tabatinga, moro na comunidade Umariaçu II, tenho um filho músico que é Guildy Blan, e uma sobrinha cantora, a Djuena Tikuna. Meu clã é de arara, minha esposa é clã de boi. Mas meu nome é Nom Parakü. conta sobre este ritual tão fundamental para a cultura Tikuna: Falando de nossa crença: é a primeira menstruação a moça que começou o período de se formar. Aí a mãe pega para isolar num lugar, um quarto. Lá, ninguém pode ver mais. Durante esse período as mães vão trabalhar: fazer roça, fazer casa, vão procurar caça e preparar as bebidas – um ano, para que enquanto a moça está lá, dentro de um quarto, e não pode ninguém ver, nem irmão nem outra pessoa. Quando vai fazer necessidade ela pega cinza e joga na frente para poder pisar o chão. Não pode pisar qualquer área até chegar aonde precisa. Isto ocorre durante 1 ano. Então, quando ela está no quarto, ela tem atividade.

Tem que tecer tucum, fazer rede durante esse período. Aí quando chega o período da festa, a macaxeira já está grande e começam os homens a preparar a bebida, fazer *payarö*. Só que toda essa bebida tem o momento dela, por sequência: como arrancar a mandioca, quantas pessoas puxam primeiro a raiz e um pajé deve acompanhar. Aí, já está pronta a bebida. Aí, faz a casa da festa da moça nova e já vem convidado, são três dias de festa. Primeira noite, segunda noite, terceira noite, já é pra arrancar o cabelo.

M – Mas raspa ou puxa?

- Pega de pouquinho lá no meio do salão. Tira cantando e dá bebida preparada para embebedar a moça e ficar meio anestesiada. Ela não sente a dor, mas sente o ato, e chora. Mas é o jeito, tem que cumprir, esta é a crença. É o dever do nosso povo Tikuna. Ela então se forma pronta para começar a sua família. Se ela tiver pretendente, já pode se casar. Nesta festa, se canta uma música:

Pagüa güreke, iri eré

Pagüa güreke

Dependendo da música vão cantando, dançando. O ritmo da música já fala sobre respeito, como ela vai ser daqui pra frente, para deixar a criança pra trás. Ela já sai da adolescência e se preparou para ser uma pessoa na frente na vida. Então, falando sobre a moça nova e a Festa da Moça Nova, prepara-se máscara e o pajé, instrumento que a gente usa junto com a moça nova lá dentro do lugar cercado para a festa. É assim: durante 3 noites é a festa, felizes, a felicidade e o canto levantam a casa do chão. Nosso rito é encantado, é encantado mesmo. Porque a moça no período de primeira menstruação não pode ver ninguém, ninguém. Quando ela sai, tem que cobrir o corpo com a coberta. Mas, hoje em dia, ninguém faz festa como antigamente, mas é bem aconselhado, preparado, até hoje. Então, vem revolução, vem educação, a gente estuda, falando já o português, pouquinho, isso muda, né? Mas só que a nossa tradição a gente não esquece, está aqui, na memória, guardada. E a casa que levanta do chão, essa casa fica lá no Eware, lá no lugar encantado.

Agora, eu sou um aluno do GPTB porque fiz meu magistério na cidade, lá fiz minha graduação. Estudei em 2004 e formei em 2011. Aprendi a escrever e resgatar a língua. A gente não resgata, porque a gente já vem originalmente com ela. Algumas coisas a gente esquece, mas o GPTB produziu muitos livros nesse assunto. Agora fiz prova de mestrado e consegui passar na UFRJ. Pra mim é um sonho. Aí já envolve a preocupação do nosso povo. A gente estuda é pra valorizar a cultura, a Tradição, dentro da sala de aula. Já mostrando pro mundo como é que é a educação do povo Tikuna. Eu escrevo duas línguas, portuguesa e a língua Tikuna.

O meu mestrado: tenho duas propostas: Tradição e meio ambiente, o que é preservação da floresta e fauna. Esta é minha dissertação.

Eu tenho música em português porque nós participamos do Festival Pirarucu de Ouro, em Letícia Colômbia. Eu já fui pra Bogotá, também para cantar:

“E o Solimões água barrenta caída
 Eu vejo os peixes botos vivem
 A floresta cresce onde os pássaros cantarem
 Canta só beleza
 E o povo que vive na floresta Deve ser preservar a natureza
 Que é só beleza e riqueza.
 (em seguida, canta em Tikuna)
 Preservar

E o Solimões chora pois
População não existe mais
Pirarucu, peixe boi
Tu pede socorro Preservar a natureza é a nossa riqueza,
Rio Solimões!
Esse é o ritmo que chamamos CULTURAL.

Eu tenho muita música, tenho uma que chama “aügü aügü aügü”.

O que o Sr. Genário quer dizer com “ritmo cultural” é que o termo não se refere a música que tem origem na cultura Tradicional somente, mas algo que contém uma proposta educativa, referente a valores como cidadania, e que possivelmente representa a transição de uma situação de estagnação para uma situação reativa, como é o caso desta denúncia sobre a pesca predatória no rio Solimões, que se faz com rede de arrasto, sem levar em conta período do “defeso”, ou a pesca em larga escala praticada com explosivos durante anos, que resultou no desaparecimento de diversas espécies do rio Solimões.

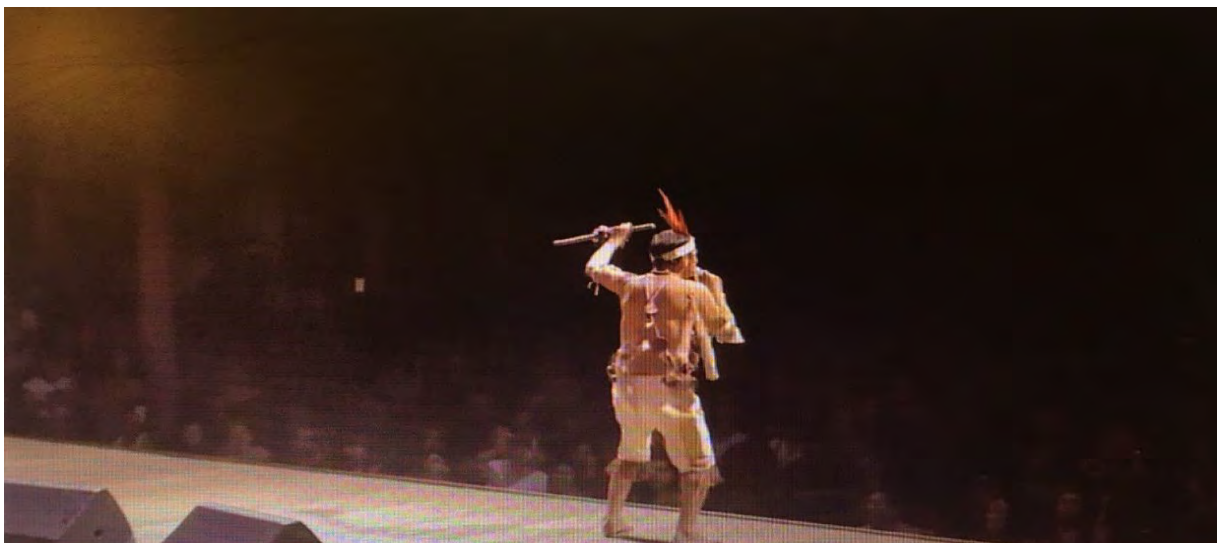


Figura 51: Genário se apresenta no Teatro Amazonas Ópera de Manaus, 2015.

Acima, o Professor Genário e seu Grupo *Yo'í*. Tchoru Ngouacu Genário, em 8 de junho de 2019, pisa pela primeira vez o palco do Teatro Amazonas, em Manaus Segundo Djuena, no warecû, o ritual da moça nova, antigamente preferia-se casar onça com arara, quando os dois encontram qualidades em que um enriquece o outro, mas hoje não há impedimento de casar com outros clãs. Cada desenho traz a descrição das características do animal, como da arara, com bico banco, olho pequeno, peito verde.

Ilustração 53 :Genário , Clã de Arara Tikuna.

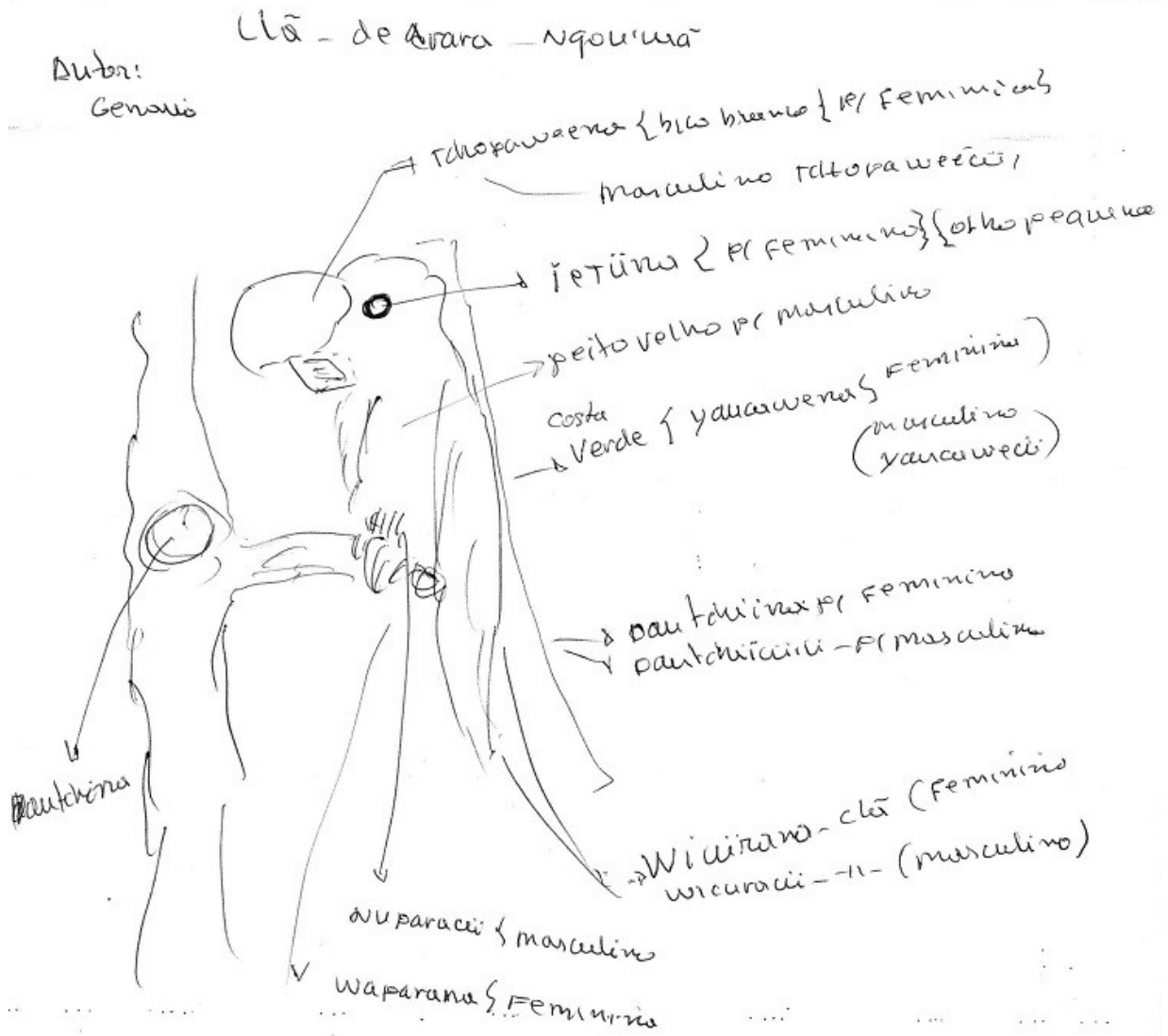




Figura 54 : Djuena Tikuna com Raoni, 2018. Foto de Diego Janatã.



Figura: 55: Acampamento Terra Livre de 2018. o Djuena e Sônia Guajajara. Foto de Diego Janatã

2021

CAPÍTULO 5

**TRADICIONAL E NOVO TRADICIONAL: ESCUTANDO O
ORIGINAL E A RELEITURA
(T e NT)**

5.1 O original e a releitura: o caráter e a direção das mudanças

Qualquer estudo musicológico deve começar a examinar a música em relação a outras formas de arte, porque nada existe só em si mesmo. Tudo é sempre definido pelo que não é – por outros membros de um conjunto os quais são sistematicamente relacionados entre si próprios. Definições através de inter-relacionamentos é princípio fundamental do estruturalismo e da semiótica (LÉVI-STRAUSS, 1978). Contudo, há excelentes exceções, no trabalho de Charles Keil (1979), Steven Feld (1982) e Rafael José de Menezes Bastos (1978). (SEEGER, 1987, p. 25).

Nesse sentido, tratamos de arte, e não, etnoarte. Em termos de formas de escutar a Arte do Outro, o objetivo deste capítulo é proporcionar uma audição, um salto do original à versão, ao verificar o caráter e a direção das mudanças das musicalidades indígenas e a distância entre o original e a minha releitura, o campo das mudanças, proposto nesta tese como Tradicional e Novo Tradicional, levando em consideração que

O estudo da mudança musical deve estar preocupado, em última análise, com inovações significativas no som da música, mas as inovações no som da música não são necessariamente evidências de mudança musical. (BLACKING, 1995, p. 150).

As releituras podem referir-se a um movimento de mudança da estrutura de uma música apenas como transição temporária, posto que, na sua origem, não se observa mudanças substanciais dentro da hierarquia própria dos autores e da estrutura tradicional da própria música. Ocorre que

A mudança verdadeiramente musical deve significar uma mudança de coração e também de mente, uma vez que a música é uma "expressão metafórica de sentimento" (Ferguson, 1960,88) que pode explorar as estruturas da emoção e expressar valores que transcendem e informam a cena de passagem de eventos sociais. Visto que "os afetos são os motivos primários do homem" (Tomkins e Izard 1965, vii), a

composição musical e a performance estão intimamente ligadas a padrões de tomada de decisão. A mudança musical pode resumir as mudanças nas condições e preocupações dos grupos sociais, talvez mesmo antes de serem cristalizadas e articuladas em palavras e ações corporativas; mas também pode refletir uma afeição por novidades e mudanças na moda intelectual. (BLACKING, 1995, p.150-151).

As releituras das peças musicais originais mantêm parte substancial da obra original indígena, de forma que a minha interferência não Transforma, ocorrem apenas Transportações (SCHECHNER, 2012, p. 71) que ocorrem no encontro de duas culturas diferentes. Estes cruzamentos são o resultado de uma integração mútua que não anula a diversidade, pelo contrário, fomenta a alteridade, no potencial criativo que decorre da relação positiva entre pessoas de povos diferentes. A presença de uma ilumina a outra. Outro fator relevante é que o indígena é sujeito desta relação. Além disto, fui tocada por um sentimento de admiração ou afeição por tantas musicalidades que me impactaram ao perceber nelas o talento criativo. Não pretendi adaptar para ser idêntica cópia, ou fazer comparações, mas para me aprofundar no caráter, nos modos e modalidades das musicalidades indígenas e suas múltiplas facetas, melodiosas, variáveis, emocionais, muitas vezes “brincantes”. Talvez o momento de mudança musical esteja numa dentre tantas centenas de vezes em que o original foi cantado pelos indígenas, mas poderia ser uma mudança por escolher caminhos harmônicos afastados do original transportado (SCHECHNER, 2012, p.71). O caráter da mudança está explícito quando interpretamos em coro SATB (soprano, tenor, alto,baixo-barítono)de *Kworo kango, ou No'ók'-ã mõr*, para os Kayapó, *o aprendizado de cantos do milho*; quando um canto a *Nhanderu* se integra ao tecido discursivo de um RAP de Kunumí MC; quando uma cantiga de ninar *Abĩa ali ma 'iyaha*,do povo Juruna que, além de vocal, torna-se música instrumental. Vemos que “a verdadeira mudança musical deveria significar uma mudança no coração assim como na mente, desde que a música é a “expressão metafórica dos sentimentos”. (FERGUSON, 1960; BLACKING, 1995)²⁵⁶. Creio que estas musicalidades há muito tocaram não só a criatividade de tantos compositores do Brasil, como criaram pontes e relações entre povos.

It'ta nom (TUPARI - RO)

Tradicional T
Etxowé e Mo'am

Novo Tradicional NT
Marlui e coro OSESP /IHU



Tradicional: Cantiga para o espírito que aparece de noite, *Epait'sit*. Segundo Mo'am Tupari, este espírito espera os viajantes incautos em canoas, pescando de noite ou passando nas curvas dos rios. **Intérpretes:** Etxowé e Mo'am Tupari. Aldeia Palhal, 1998. Nesta cantiga, *Epait'sit*, o espírito do mal é o branco, que os atacava constantemente, abduzindo para o trabalho escravo nos seringais da região do vale do Guaporé. **Performance:** o casal canta à *capella*, há animais na gravação, ao redor, socós e galinhas. Cantaram diversas vezes as partes A, B e C articuladas de modo diferente, dependendo do intérprete. A cantiga é cíclica, em 4/4, com pequenas pausas entre as seções. A escala é pentatônica, provavelmente influência da proximidade dos Andes.

Novo Tradicional: Baseada na linha melódica dos intérpretes indígenas, seguindo o mesmo padrão modal. **Performance:** Marlui Miranda, Grupo Beijo, Coro Sinfônico da OSESP. Adaptação e arranjo: Marlui Miranda. Música coral, replicando a forma tradicional que originalmente seria para toda comunidade cantar, de fato, em uníssono, e atualmente reduziu-se a duo masculino/feminino, tal como está na gravação de campo. Etxowé e Mo'am são guardiões, hoje em dia os mais idosos, das musicalidades Tupari.

Na adaptação, o início é todo em uníssono, em 4/4, mas as divisões das tessituras vocais surgem para abrir uma harmonização crescente e mais complexa. No final, a peça termina num *rallentando*.

Procurei apresentar uma superposição, uma mixagem das vozes Tradicionais Tupari de Etxowé e Mo'am com o arranjo para coro, sem aplicar efeitos, para trazer a percepção e o caráter melódico similar das duas versões. A distância temporal entre as duas interpretações está entre **1996** e **1998**. Não há como estimar o tempo de

existência desta melodia, que por ser pentatônica, indicaria uma possível origem andina, ou seja, muito tempo, antes que Etxowé e Mo'am a compuseram.

Miarã Porõ (TUPARI) RO

Tradicional: Canto de ritual de antropofagia, início do século XX. Seu Raimundo Velho, lubê Tupari, é pajé. Dentre os velhos, é dos poucos portadores qualificados dos conhecimentos e tradições tribais (FERNANDES, 1963 p. 327), e traduziu esta herança musical que aprendeu com seu avô, que tinha “a primazia do aprisionamento e o direito de posse” e, por ser velho, concentrava em suas mãos todas as possibilidades de mando. e, conta ele, dizia de “como o guerreiro capturado era saboroso”. Após digerir o “criminoso”¹ havia o costume de ingerir suco puro de pimenta vermelha (sem especificação taxonômica).

Intérprete: Raimundo Tupari / 1998. Cantor solista.

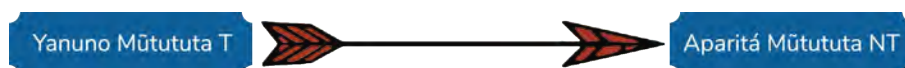


Pajé Raimundo Velho Tupari

Marlui Miranda

Novo Tradicional: Este canto mencionado em gravação pelo pajé Raimundo Velho Tupari é do início do século XX. Foi tema principal da trilha sonora de *Hans Staden*², longa metragem sobre um comerciante e vendedor de armas germânico, cuja história romanceada foi impressa em 1576. Adaptação: solo acompanhado por sintetizador com timbre de cravo. A distância temporal entre as duas versões está situada entre **1900** e **1998**.

Mūtututa, flauta sagrada Mehinako. música das 10:00h. MT



Yanuno: *Mūtututa* T 2005

Aparitá *Mūtututa* NT 2006

¹ “o sr. Raimundo Tupari, sobre os inimigos capturados, traduziu como “criminosos”..

² *Hans Staden*, longa-metragem dirigido por Luiz Alberto Pereira, 1999.

Tradicional: *Mūtututa* é toque de flauta *Kawoka* marcando a passagem das horas no dia, a cada duas horas. Esta melodia é, segundo Yanuno Mehinako das 10:00. É música que marca o tempo, pelo sol e pela lua, medindo a sombra e dançando, depois parando para descanso, durante a Festa do Pequi. Na transmissão de pai a filho, a melodia foi modificada pelo caráter de cada um, ambos muito hábeis na *kuluta*, ou *Kawoka*, mas cada um com seu estilo próprio que mostra o fraseado melódico de Yanuno mais diversificado, e o amadurecimento de Aparitá, já mestre da música e artesão de muitas habilidades, como a de mestre na artesanaria de todos os tipos de flautas Mehinako.

***Ju Parana.* (Juruna e Kayapó, MT e PA)**



Tradicional: Duas versões de *Ju Parana*: Juruna e Txucarramãe. *Ju Paraná* é o grande rio, ou mesmo o oceano atlântico, e as palavras são em Tupi. É dado como certo que seja uma criação Juruna, pois as palavras da cantiga são reconhecidas por eles. Os Kayapó são falantes Jê. A gravação Txucarramãe é de 1971 e a versão Juruna é de 2012. A referência mais antiga de *Ju Parana* data de 1853, no período das guerras intertribais. Segundo os Txucarramãe (Mětyktire) esta música se refere a uma tragédia que os atingiu no passado, um naufrágio de balsas (os Txucarramãe não construíam canoas) durante uma tempestade, que levou todos para o fundo quando tentavam atravessar o rio. Existe uma questão sobre a quem pertenceria esta cantiga, se aos Juruna ou aos Mětùktire, Yawalapiti, Panará ou Karajá, todos a conhecem e apreciam, é como uma canção franca de uma imensa região. Certamente é uma das cantigas mais longevas de um repertório que já circulou muito entre estes povos, no Brasil e no exterior.

HAI NAI HAI, Festa da Moça Nova. (Nambikwara Mamaindê - RO)



Hai Nai HAI 1978

Hai Nai HAI 2021

Oi Parana T e Ju Parana NT. (MT)



Yo paraná Txukarramãe T

Ju Parana NT

Yãimu, Diálogo cerimonial Yanomami / Ñaumu, adaptação (RR)



Yãimu, Diálogo cerimonial Yanomami

Ñaumu, adaptação

Mekô Merewá, a cantiga da onça. (RO)



Paiter, original por labanor

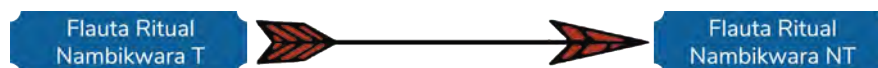
Adaptado e arranjado MM

Ude Lawila maku, Juruna T adap. e arr. Miranda e Surman NT (MT)



Juruna Yudja, *Ude lawila maku* Adap./arr. Miranda

Flautas sagradas Nambikwara. (RO)



Flautas indígenas: Teco Cardoso e Marlui Miranda

***Marakanandé* em três versões: Nelson Kaapor, 1981; Djuena Tikuna, 2015 e Marlui Miranda, 1995.**

Wakura Kor-kor
Nelson Kaapor T

Tradicional

Marakanandé
Djuena NT

Novo Tradicional

Marakanandé
Marlui NT

Novo Tradicional

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**O NOVO TRADICIONAL: TRANSPORTAÇÕES SENSÍVEIS
DAS MUSICALIDADES INDÍGENAS DO BRASIL.**

O Novo Tradicional: Transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil.

Relembrei meu pai e minha mãe:
 meu pai, pelo amor aos sertões,
 e minha mãe, por me ensinar
 costurar tecidos e sonhos.

Foi no final da década de 1980 que comecei a pensar sobre o Novo Tradicional e o "resgate da cultura indígena", quando estava participando nos trabalhos da Comissão Índios do Brasil em 1992. Depois, quando ouvia comentários sobre IHU, Todos os Sons, espetáculo musical apresentado em 1995, relacionando este espetáculo a perdas culturais dos indígenas e "resgate" da cultura. Isto me incomodava, perceber que o meu trabalho foi divulgado dessa forma pois, como já mencionei antes, nunca resgatamos, mas fomos resgatados pelas musicalidades indígenas. Havia nesse período uma grande mobilização da sociedade, ficando marcado na história o discurso de Aílton Krenak no Congresso Nacional, com grande reverberação, que foi muito eficaz estrategicamente. O resultado é o que vemos na Nova Constituição de 1988, um Novo momento, até hoje. Isto reverberou em mim também. Era uma "Nova Constituição", mas não uma "Constituição Nova", inversão que daria um sentido de retrocesso. Nova, porque removeu obstáculos. Refletindo hoje sobre a escolha do termo, estou certa de que é o correto para indicar mobilidade, Transformação ou Transportação", (TURNER e SCHECHNER, 2012, pág. 45) é, com certeza, o "Novo Tradicional", com o adjetivo "Novo" antecipando-se à condição de ser Tradicional, reafirmando como mobilidade algo que possui uma dinâmica própria, um salto ao momento atual.

Ao pensarmos no Novo Tradicional como uma grande esteira comunitária trançada com a palha da envira, do murumuru ou mirití, (RIBEIRO, Berta, 1985 p.49), fazemos uma metáfora sobre o jeito como se trança o passado com o futuro, usando a palha de ontem trançada à de hoje, tornando-a mais bonita, menos monocromática. As mulheres indígenas sentadas com crianças de colo, fazendo colares, conversando ao pé do fogo, sentadas sobre a esteira-cultura, cantarolando; trançando desenho de escaravelhos, pássaros em voo; casa de abelhas, cestos espinha de peixe, larvas comestíveis, cobra camudi, onça e suas pintas, Novo Tradicional trançado marchetado dos povos Karib, Aruak, Tupi, Jê. (idem acima, Berta Ribeiro).

O coração desta tese é o termo Novo Tradicional, chegando com certa urgência, já que os indígenas sempre foram referidos como “parados no tempo”, ou como hoje se diz, avançados “demais” para ser indígenas, uma forma de preconceito estrutural. O Novo Tradicional se vivencia, seja no sentido bom ou ruim, como um trançado de sociedades e culturas. Temos memória. Aquela que está trançada na palha do futuro, o Novo Tradicional. Na música Paiter também é assim, quando cantamos uma cantiga de facão, uma cantiga muito comovente, que traz o passado com o futuro, temos um movimento ao Novo Tradicional. Somos a "Civilização da Palha".(RIBEIRO, Berta, 1985, p.11) Portanto, cantando ou trançando uma musicalidade indígena com uma forma contemporânea, como o Rap, somos o novo, com o ancestral que vive em nós, e a nossa Arte permanece compondo a cestaria do futuro.

O Novo Tradicional é Tradição que vem para o Novo, o que está explícito na correspondência com SEEGER, Anthony, no anexo 15 que, ao ouvir a gravação do CD IHU, Todos os Sons, disse que não poderia falar da opinião dos indígenas, mas disse que “o que foi feito foi muito Novo”. Esta palavra, o Novo, estava em circulação não só no meu horizonte, mas no de todos que estavam sincronizados no trabalho da mudança naquele momento histórico, deixando para trás um tempo obscuro para um de maior luminosidade.

MIB – Música Indígena no Brasil – o que seria? É uma sigla que vem na esteira do movimento indígena. Na verdade, é uma proposta minha para explicitar um caráter independente para a música indígena, pois são músicas cantadas em muitas línguas indígenas, de 304 povos, mas, na etnogênese, eventualmente também em português. Embora estilos estrangeiros sejam adotados pelos artistas indígenas, a língua cantada é usualmente a nativa de cada povo, na maior das vezes. Mokuká Kayapó canta forró Jê. Djuena Tikuna compõe e canta em Tikuna. Kunumí MC canta o RAP em Tupi Guarani. Guildy Blan canta o Reggaeton Tikuna. A MIB anuncia e valoriza a presença destas línguas que poderiam ser esquecidas, ou rarefeitas pelo uso frequente do português. Com a inserção indígena na *mass media*, o RAP Guarany Mbyá ou Kaiowá e Tikuna alcançou o público em grande escala, quando buscava uma via para alcançar um grande público que, de fato, compareceu. Com essa estratégia, os Rappers indígenas e a MIB ganharam projeção nacional, sendo valorizados os intérpretes, ao mesmo tempo qualificando o ouvinte que aprecia a multimusicalidade (NETTL, 2015, p.70) na diversidade, largamente disseminada no mundo. Não falo aqui da World Music, pois a MIB não teve espaço significativo ali. Definitivamente, a

MIB não é "música regional", nem é folclore: é simplesmente a música indígena que se faz no Brasil.

Quando se trata de direitos autorais e domínio público, assunto falado logo no Capítulo 1, vimos a explicação do porquê a música indígena não é folclore e ainda, que o domínio público é inaplicável. Concluo, voltando ao mesmo tema com a pergunta: “como é que fica esta situação em se tratando de direitos autorais coletivos?” (VALLE e BAPTISTA, 2004, p.37) a resposta é que, isto ocorre por que uma coletividade não tem idade e não é mortal como o indivíduo, argumentam o Instituto Socioambiental e sua consultoria jurídica, que os direitos de uma coletividade são imprescritíveis, como já reconhece a Constituição Federal – a não ser que se trate de “povos dados como extintos”, ao que devemos observar com grande atenção pois costuma ocorrer uma manipulação proposital da “extinção” de determinados grupos: as políticas públicas contrárias aos Povos indígenas, os assassinatos e a violência do contato que levou muitos povos a negar sua origem por serem constrangidos ou ameaçados (Idem acima). Hoje, mesmo enfrentando todos os retrocessos, há um avanço na questão da etnogênese, a emergência étnica, termo usado pela antropologia, “embora seja conceitualmente controvertido” (ARRUTI, 2001) e isto define a identidade e a herança cultural. Recupera-se o usufruto da herança cultural, pois estes são direitos que passam “de geração em geração” e se estendem a um grupo determinado de pessoas, um coletivo. Portanto, decorre que o domínio público não se aplica a estes casos que envolvem povos indígenas, é o que afirmam os autoraisistas Fernando Mathias Baptista e Raul Telles do Valle. Está descrito na Constituição Federal de 1988, que “todo povo indígena tem direito a manter sua organização social, seus costumes, línguas, música, e outros tantos bens e interesses, obrigando o Estado brasileiro por eles zelar.” (Direitos do Índios, Constituição Federal, Seção II, DA CULTURA. Art. 215) . É à luz dessa cláusula que podemos interpretar que, ao contrário do Folclore, que abrange “o conjunto de tradições, conhecimentos e crenças de caráter popular, expressos em provérbios, contos ou canções” cuja fonte é desconhecida. As obras do patrimônio material e imaterial indígena tem identificação, que pode ser individual ou coletiva. Há muitas particularidades a discutir, mas os direitos coletivos dos povos indígenas são imprescritíveis. Tanto que não se aplica a possibilidade do marco temporal porque, segundo o jurista João Mendes Júnior, já em 1912, (1992,p.157) defende o direito histórico às suas terras, por antecederem à formação do Estado brasileiro. É o chamado Direito Originário.

O Novo Tradicional veio “do Cru e o Cozido, de fresco e podre, de molhado e queimado” (Lévi-Strauss, 2004 p.19). Veio no trançado do Novo, que aparece no subtítulo do CD IHU, “Todos os Sons”, uma tradição que não é perdida e se ressignifica em uma nova forma de exprimi-la, um novo alimento para a cultura, passagem livre para transculturalidades.

O Novo Tradicional são repetições e variações, a tradição e a inovação; a distância entre um momento da música e o subsequente; a distância temporal, a distância afetiva; podendo ou não exprimir a reação dos indivíduos a mudanças abruptas como as pandemias, as guerras; a atribuição de novas experiências, boas ou ruins, que reformulam conceitos antigos. Foco teórico desta tese, o Novo Tradicional aparece como um conceito que os indica a mobilidade nas musicalidades indígenas e a continuidade, pois “O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança.” (SEEGGER, 2008, pág.3). É muito precisa esta definição e ajuda a entender as mudanças musicais. A descrição sobre os fatos “da próxima vez”, formam a base do Novo Tradicional e na “sua descrição, a etnografia da música” (idem) a perspectiva de que não será igual à vez anterior.

Outra questão teórico-prática, é sobre a performance e o “corpo da voz indígena” (MAUSS, 2934, p.10). Devo lembrar que não existe apenas um só modo de emissão de voz indígena, mas de n t r e o s 304 povos, cada qual se apresenta com seu campo de identidade vocal próprio. Quando me referi à “voz indígena” nasalada, foi baseada estritamente nas vozes que conseguimos emitir ao nos aproximar das mulheres Kayapó, pois as vozes femininas ressoam bem estridentes e proeminentes – estilo puro Kayapó. Outras vozes suaves, tanto masculinas ou femininas, ouvimos nas mulheres Wari’, como vocalidades de mulher criança e as masculinas Wari’, que cantam uníssono e em falsete. As vozes masculinas de *no – ok-ã mor* na tessitura masculina dos Kayapó, parecem ser mais suaves, na profundidade de seus baixos barítonos. O balanço delicado que fazem com o corpo ao cantar sentados, cria um efeito que acentua ligeiramente o tempo ao cantar em uníssono.

A escolha de um repertório para gravação de *IHU, Todos os Sons* foi subjetiva. Procurei me deter sobre os cantos uníssonos, já que é imenso o repertório nessa forma, como as músicas dos cantores solistas Paiter, por exemplo. Fazia sentido naquele momento do início do trabalho com o grupo Beijo, procurar as musicalidades

mais tradicionais, as que mais permitissem uma interpretação que agradasse aos indígenas, o que ocorreu com exceções. Quando começamos os ensaios com a música indígena, o Grupo Beijo trabalhava arranjos com harmonias muito complexas no repertório próprio de MPB, e uma afinação precisa. Mas eu parti do princípio oposto, do personagem indígena que interpretamos, a expressão própria, o mais próximo possível, tal como fizemos em *Mená Basa, Kworo Kango*, introduzimos a voz nasalada cantando em uníssono uma música inesperada e rica na sua maneira *Utapinoponã Basamorĩ* de trazer o corpo indígena da voz.

A musicologia está aberta a todas as abordagens para o estudo das musicalidades possíveis no mundo e, segundo PARNCUTT (2012) estão sendo incluídas em enciclopédias como o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Mas, apesar de acreditar que a oralidade vai continuar existindo para sempre, fica a minha sugestão de que um dia venha a ser publicado um léxico dessa amplitude no Brasil, o Novo Dicionário da música e dos músicos indígenas, elaborado também por acadêmicos indígenas, indígenas não-acadêmicos, e não-indígenas.

Busquei uma abordagem teórica pesquisando sobre bimusicalidade e multimusicalidade (NETTL, 2015) e a transculturalidade entre os povos, assunto que esta tese defende; a questões ligadas à antropologia da performance, (SCHECHNER, 2012), à teoria do drama social, (TURNER, 2012), à distância entre tradição e o Novo Tradicional, à experiência e o saber de experiência (BONDÍA, 2002); e à opção pela narrativa autoetnográfica (BOSI, 1995). Fiquei com (SAHLINS, 1988 p. 56) por encontrar “algumas formas espetaculares de mudança cultural indígena convertendo-se em modos de resistência política em nome de uma persistência cultural” ; sobre as relações intertribais entre os Juruna e os Kayapó entre 1850 -1920, encontrei no artigo de (VERSWYVER, 1982) um relato histórico preciso sobre as guerras intertribais e as abduções de cantores com repertório musical e boas vozes conhecidas dos Kayapó, com objetivo de incorporar não só mulheres e crianças, mas a cultura musical que possuíam, integrando estes ganhos em sua própria cultura; em (LEA, p. 372) encontrei uma explicação para as abduções culturais, o conceito amplo dos “bens do *Nekretx*”, “bens industrializados; apropriação de nomes, cantos, cerimônias e adornos de todos os *kubê*”, (idem acima) conjunto do qual eu também faço parte, apropriando-me dos meus *Nekretx* , os cantos comuns dos rituais *Kwarý-kango* e *Bemp*, que originalmente eram parte do repertório Juruna.

Pretendo fazer devoluções de material sonoro e devo dizer que não é a primeira nem a última vez que devolvo coleções musicais indígenas. Na foto, o material gravado pronto para devolução aos Panará, via Instituto Socioambiental; cópias integrais de mídias de foto e audiovisual do projeto *Sakiôri* – Reunião, em 2006.



Figura 56: Materiais organizados para devolução aos Panará. Projeto Sânyôri.2006.

Devolvi fonogramas e partituras que os Juruna me solicitaram, além disso, foram publicadas 49 transcrições de seu repertório de cantigas de ninar. Já “queimamos” (expressão para imprimir mídia em CD) muitas vezes CD-R para devolver aos Paiteer. É importante a devolução para a educação dos jovens, para ter uma referência, autores, ouvir gravações importantes, filhos e netos, precisam; para ajudar também na prática e reaprendizado da cultura nas escolas. A Associação que representa o povo panará recebeu os originais do projeto *Sakiôri*, em 2006. Etnógrafos, antropólogos, musicólogos eventualmente devolvem suas gravações em produtos, finalizados como Lps, como Anthony Seeger, quando produziu o LP de música *Kĩsedjê*. Já devolvi materiais sonoros em fita cassette; Marcos SANTILLI devolvia em polaroide, entregava no ato da foto as fotografias do grupo, o que agradava muito aos Wari’, aos Paiteer, aos parceiros; MINDLIN, Betty, devolvia em fita cassette igualmente, depois veio o DAT. Agora, devolvemos via celulares, ainda temos os DVDs, mp3, *pendrives*. Eu assisti, por exemplo, uma situação de devolução quando Betty Mindlin entregou aos Tupari um livro raro de Franz Caspar: *Os Tupari*”, com fotografias de imenso valor histórico para a comunidade, foi grande a emoção ao ver fotos de seus avós ouvindo rádio que Franz CASPAR trouxe, na sua visita da década de 1950. Hoje em dia é muito mais fácil, no advento do WhatsApp, inclusive para o material devolvido ser usado imediatamente em oficinas ou durante as aulas dos professores indígenas. Já enviamos diversas vezes CDs para os Paiteer, Lps e também cópias de Paiteer Merewá, de 1985 para a Associação Povo Paiteer Gaggir.

Foram doados três CDs e um livro- catálogo para cada Palikur, Wayana, Tiriyó, Katxuyana, cópias de cassette para os Yanomami, por duas vezes, gravações feitas em 1970 por de Claudia Andujar e Carlo Zacquini. Em Ponte entre Povos, destinei uma cota dos livros e CDs para cada participante, que venderam ou levaram para casa.

Os agradecimentos aparecem no início como parte integrante da tese. Tentei não esquecer de nenhum parceiro da vida profissional na música e iniciar com quem tive ou tenho uma história compartilhada, povoando desde o início a mente de quem se dispuser a ler, ou enumerar, este pequeno contingente de nomes de grandes artistas, colegas de profissão e intelectuais indígenas. É uma constelação de músicos brilhantes, indígenas e não-indígenas, entusiasmados por um projeto musical que ainda permanece e é apreciado mesmo depois de 34 anos. Indígenas e não-indígenas que decidiram enveredar por um caminho da transculturalidade porque:

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar nosso roteiro de vida. Ter diversidade, e não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, Ailton, 2019, pág. 33)

São visões de mundo, de história e nossas tentativas para mover a cultura, causar reação à imobilidade.

Tememos a aniquilação da cultura, que percebemos nos dias de hoje, mas reagimos a cada cantiga que cantamos, a cada livro publicado, a cada tese ou estudo. Rosa Luxemburgo anunciava que as forças do capitalismo fatalmente iriam trazer a aniquilação da cultura local para a transformação do povo em consumidores e de mão de obra e a aniquilação da natureza, transformando-a em produção. A percepção da aniquilação é o que estamos vivenciando neste momento de perdas e negação de direitos fundamentais à vida. Mas, como seria para nós uma alternativa à aniquilação? Qual o futuro da cultura neste país? Os povos indígenas, com estratégias aprendidas

em séculos de resistência, estão nos dando uma lição de como manter o meio ambiente e ao mesmo tempo, buscando uma relação de simetria educacional. Hoje são professores formados na graduação e Pós-graduação, com um curriculum educacional elaborado em duas epistemologias, e estão lecionando para indígenas e não-indígenas. As Universidades multiculturais têm um papel preponderante, como uma forma de devolução do que se perdeu no passado, para o futuro.

Além da educação como saída à aniquilação, a Arte é, por enquanto, outra maneira de resistir. Isto significa para mim que no fazer artístico existem possibilidades de sobrevivência à aniquilação humana pois, na transculturalidade experiência estética se mantém. Na transculturalidade é que se produz a iluminação de duas culturas diferentes.

Da oralidade parte o envolvimento pessoal, o carisma que o intérprete transmite a uma audiência, mas a variação, a criatividade se faz a partir de um celeiro comum, um patrimônio cultural coletivamente construído, compartilhado, compreendido:

Seria, portanto, própria à oralidade, a capacidade da fusão do passado e do presente em um discurso único, momentâneo e fugaz, mas suficientemente ancorado numa tradição cultural para ser reconhecido como verdadeiro e significativo, capaz de afirmar e expressar ideias essenciais compartilhadas”.(VIDAL, Lux, 1992, p.293).

Na questão das mudanças musicais, é preciso considerar que, nas culturas, em especial a Paiteir, transportações (SCHECHNER, 2012 p. 71) ocorridas em uma pequena cantiga de solista como *Nambekó Merewá* fala sobre um drama social tremendo que se abateu sobre as pessoas da comunidade. Mas os Paiteir conseguiram, no confronto com a colonização, passar a sua mensagem, através da cultura, especificamente, a música, o que fazem até os dias atuais. Os cantores solistas, musicalmente criativos, são “antenas” de sentimentos da coletividade, e trouxeram ideias novas que provocaram novas decisões sobre o que dizer e fazer e, seu discurso musical, seus gestos do cantar e porque cantar, traduzem “modos para entrar num mundo novo, sem deixar para trás o velho mundo” (CUNHA, Manuela, Pág.73, 1996). Além disto, a cantiga de facão (MINDLIN, 1981) analisada no capítulo III, *Nambekó Merewá*, responde à colonização e seus algozes, sentindo os

Paiter a crueldade do sistema colonial, processadas em termos de sua própria musicalidade:

“Mais do que uma física planetária, esta é uma história do capitalismo mundial, o que, além do mais testemunhará de dupla maneira a autenticidade de outras formas de existência.

Em primeiro lugar, pelo fato de que a presente ordem global foi decisivamente moldada pelos chamados povos periféricos, pelos diversos modos como articularam culturalmente o que lhes estava acontecendo. Em segundo lugar, porque a diversidade, apesar das terríveis perdas que vem sofrendo, não está morta, mas persiste na esteira da dominação ocidental. (SAHLINS, 1988, pág.53)

Na música, o discurso, a letra, o poema do Novo Tradicional é o mundo novo; e o velho mundo são as estruturas musicais tradicionais que resistem. As forças sociais são representadas pelos facões, a instância da industrialização. As mudanças que impactaram a vida dos Paiter, são encontradas nas músicas sobre transformações de musicalidades tradicionais para o movimento do Novo Tradicional. Mas a tradição permanece nas cantigas mesmo com uma mudança sensível nas estruturas musicais e linguísticas:

Não se trata de “atraso”, exceto de uma perspectiva burguesa ocidental, nem se trata de conservantismo. Há, certamente, uma continuidade cultural, mas a maior continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural. De qualquer modo, continuidade não é o mesmo que imobilidade. (SAHLINS, 1988, pág.55)

O esquecimento parcial, o esquecimento relativo e o esquecimento total resultam de transformações em graus variados, chegando ao extremo de um hino evangélico (*Palob ewe wabe tig*; Louvaremos a Deus) ser considerado como “autêntica” música Tupi Mondé, por estar no contexto da situação do dominador. Numa conduta antiética e agressiva, apodera-se da música para fazer proselitismo religioso, abduzindo as musicalidades indígenas e as revestindo de um discurso oposto, em geral, ao conteúdo solar das cantigas de *wãwã* (pajé), que são de cura, empoderando indivíduos, vibrante, em contato com centenas de seres da natureza animados e inanimados.

Se desconsiderássemos o contato entre povos e culturas ou as movimentações de populações, não poderíamos verificar a existência das mudanças culturais na memória dos *matehre de mãã*; (os velhos que sabem muito Paiter); assim foi com os bardos, os *aedos* como Homero, que eram encarregados de transportar e transmitir histórias sobre os grandes dramas vividos pela humanidade, e ainda, os violeiros, que fizeram “a narrativa histórica das grandes migrações no Brasil” por meio de seu cancionero. (VILELA,2013, p. 198).

O Novo Tradicional é, no canto do icônico Nambekó Merewá a percepção do ambiente altamente agressivo, quando seu *habitat* imemorial havia sido dessacralizado na dura luta pela homologação do Parque indígena do Aripuanã. Florestas que eram parte de seu território original indissociável, como Cacoal e Riozinho, foram repartidas por estradas; ficou a poeira, no lugar da floresta. É deste contexto que Nambekó Merewá fala.

As cantigas de facão foram levadas longe, até a França, porque Anine Suruí, cacique Paiter na década de 1980, esteve na Europa lutando pela demarcação em 1979. Quando ele voltou, *cantou* esta história para todos. As musicalidades são forma polissêmica da vida em luta pela estabilidade, apresentando-se como discurso, literatura, luta política, argumento de conferências, viagens, novos contatos amistosos, livro, Lp. O senso criativo veio como autossuperação para enfrentar uma guerra sem tréguas contra os Povos Indígenas.

Cantado pela voz de Djuena Tikuna, *Eware*, que é um canto de união com o Criador *Yo’i* de um povo inteiro que ele pescou, resiste como um hino do Novo Tradicional no novo mundo de Manaus. São tantas as famílias que deixaram a Fronteira Tríplice fugindo à violência, em busca de trabalho e educação e da preservação de sua língua *Magüta*. *Eware* é salvaguarda, lastro cultural, sinal diacrítico indicativo da identidade Ticuna, o povo pescado, vivendo em cidades. Trouxeram o mundo da música e do espírito e se curvam um ao outro para abrir-se à continuidade da tradição.

Tarinu Juruna em 2012, na aldeia *Matxiri* no Xingu, se referia constantemente a um sentimento de perigo eminente que os Juruna sentiam no século XX em relação a seu cancionero e sua cultura material ameaçadas pelas guerras e perseguições por seringueiros e inimigos de outras etnias, como os Kayapó, que emprestaram muito do cancionero Juruna, e vice-versa. Este sentimento parece estar entre eles até hoje, mesmo que na década de 1950, tenha cessado a beligerância substituídas por boas

relações com os Kayapó e todos os povos do Xingu. Mas as suas cantigas continuam vivas, mudando gradativamente.

A música é uma linguagem transcultural. Peço uma licença poética para reconstruir literariamente o que poderia ter sido um dos primeiros episódios de transculturalidade musical que pode ter ocorrido em 1615, quando o músico francês Pierre Gaultier (1599-1681) compôs, *Les Oeuvres: Sarabande* (1638, p. 44) e chamou os Tupinambás a participar do concerto:

Os índios brasileiros fizeram grande sucesso na Corte Francesa...Um músico da Corte, Gaultier, chegou a compor uma sarabanda para que os Tupinambá tocassem com seus maracás... (CUNHA, Manuela p.13, 1992)

Em 1615, no final do tempo da França Equinocial, alguns “*Toupinambous Maragnans*” foram levados pelos huguenotes à Corte Francesa. Eram Tupinambás da família Anápuàka. As crianças e os adultos mais talentosos musicalmente foram levados chorando ao bote e embarcados na caravela dos franceses. Com um sentimento de orfandade, atravessaram o Atlântico, *mare liberum*, desde a costa dos Maragnans, da *Île de Saint Louis*. Sentiram frio, náuseas, tiveram medo das enormes vagas, do ranger das madeiras, dos temporais; sofreram sede e fome. Ao chegar, foram vestidos com batas grossas para o outono frio; banharam-se, calçaram borzeguins apertados, espécie de botas amarradas com cadarço, doados pelos frades Capuchinhos. Na Abadia de Saint Denis, foram alimentados por frades cozinheiros, que os admiravam com imensa curiosidade. Os tupinambás comeram pães frescos e tomaram sopa de carne de javali; experimentaram doces, e bons pratos ali tiveram. Dormiram ao pé do fogo, aquecidos. No dia seguinte, quando foram levados pelo huguenote André Thevet ao palácio real de Rouen, os tupinambás ainda sentiam no corpo o “mal do desembarque”, sensação persistente do movimento das ondas após a longa passagem pelo Atlântico. Entoaram, para louvar a entrada do rei Henri II e sua corte, melodias de um cantar nunca ouvido, misterioso, suave:

Guera ayura... oro-i mongarau... ndo-o aba-i... xo-emo...-obebé bo... a-é ayura...rememo...

As crianças tocavam flautas doces nativas, em uníssono. Acompanhavam o mestre da música Tupinambá com seus pequenos maracás em pequenos volteios. Foram tão bem-vistos, que o compositor francês da Corte, Pierre Gaultier, veio a eles.

Era uma estranha figura longilínea, que usava um turbante longo drapeado, o *chaperon*, e calçava *poulaines* com uma longuíssima ponta que ia afinando. As crianças pensaram que fosse Gaultier um ente da floresta, com seus pés de um único dedo, muito comprido. Entusiasmado, Gaultier escreveu uma pequena sarabanda para o inusitado ensemble: cravo, maracás, címbalos de dedos, *chitarrone*, *vièle* de arco, soalhas, flautas doces, violino e viola da gamba, e os convidou a tocar e dançar juntos. Foi um verdadeiro sucesso. Ao final, todos os Tupinambás levantaram os braços e girando em espiral, simultaneamente, agitando os maracás ao alto no ritmo *com anima*, emitiram ao final um potente chamado a plenos pulmões:

Soooooooooooooooooooo...HO! e bateram seus pés descalços a uma só vez, fortíssimo. O chão de tábuas ecoou como trovão nas abóbadas, entre paredes escuras, altíssimas, de pedra, do castelo real. A nobreza arregalou os olhos. Assim os Anápuàka terminaram a sarabanda.

É possível que o momento desta performance Tupinambá/ Gaultier em Rouen tenha sido o primeiro gesto de transculturalidade de que se tem notícia, que partiu, em 1615, de um encontro transatlântico entre o compositor Gaultier e os Tupinambá. Mas e a sarabanda, que foi composta especialmente para incluir Anápuàka e as crianças no ensemble barroco, teria sido um movimento intencional para um Novo Tradicional? Por enquanto, parece que sim.

Reitero o meu agradecimento a todos igualmente, sem deixar de lembrar a sensibilidade de Ĝasadap, Ĝakaman, Uraan, Joaton, Xamuai; Yabaiwa, Karin, Tarinu e Hĩ Juruna; Higino e Guilherme Tuyuka; Manoel Labonté, Tebenkue Palikur, Paxinã Poty Apalai; Yanuno, Uyai, Karanai, Kamalurre e Aparitá Mehinako; Etxowé e Mo'am Tupari; Anísio Aruá e Anápuàka Tupinambá, Irekran Mëbêngôkre e aos músicos, artistas e criadores culturais: John Surman, Ivan Vilela, Elisa Bracher, Danilo Santos de Miranda, Manuela Carneiro da Cunha, Mauro William Barbosa, Alberto Ranelucci, Rodolfo Stroeter, Rafael José de Menezes Bastos, Pedro Paulo Salles, Tiago Pinheiro, Elisa Santilli, Idjahure Kadiwel, Betty Mindlin, Maria do Carmo Barcellos, Maru Ohtani, Caíto Marcondes, Artionka Capiberibe, Bugge Wesseltoft, Marcos Santilli, Benjamin Taubkin, Grupo Beijo; Teco Cardoso, Toninho Carrasqueira. Nos somamos às vozes dos povos indígenas, caminhantes de uma jornada que nos Transportou a um Novo Tradicional, nossa aproximação afetiva a uma manifestação musical pouco ou nada conhecida, que causou estranhamento, mas que é repleta de beleza, natureza, significados e valores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Diccionario de Filosofia**. Atualizado e aumentado por Giovanni Fornero. 4. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGOSTINHO, Pedro. **Kwarip, Mito e Ritual no Alto Xingu**. São Paulo: EDUSP e Editora Pedagógica Universitária Ltda, 1974.

ALBERT, Bruce. **Temps du sang, temps des cendres: représentation de la maladie, espace politique et système rituel chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)**. Tese de Doutorado. Paris: Laboratório de Etnologia e de Sociologia Comparativa, Universidade de Paris X – Nanterre, 1985, 853 p.

ALMEIDA, Sílbene de. Os Nambikwara. Índios de Mato Grosso: Dossiê. In: OPAN/CIMI. **Coletânea de trabalhos sobre os índios de Mato Grosso**. Cuiabá: Gráfica Cuiabá, 1987.

ALVIM, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/marlui-miranda/dados-artisticos>>. Acesso em: 22 de março de 2020.

ANDRADE, Mario de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1983.

ASH, Solomon E. **Psicologia Social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

AYTAI, Desidério. As flautas rituais dos Nambikuara. **Revista de Antropologia**, São Paulo, separata do v. 15 e 16, p. 69-75, 1967-68.

AYTAI, Desidério. Da caderneta de campo do antropólogo: o fuso Karajá. **Publicações do Museu Municipal de Paulínia**, São Paulo, n. 22, p. 17-25, 1982.

AYTAI, Desidério. La flûte nasale des indiens Nambikuara. **Cahiers d'ethnomusicologie**, Genebra, n. 2, p. 133-149, 1989.

AYTAI, Desidério. Witisu espia as flautas proibidas. **Revista de Atualidade Indígena**, Brasília, v. II, n. 7, p. 34-38, 1977a.

AYTAI, Desidério. Um mito Nambikuara: a origem das plantas úteis. **Publicações do Museu Municipal de Paulínia**, São Paulo, n. 6, p. 4-9, 1977b.

BAILEY, J. Music Structure and Human Movement. *In*: HOWELL, P. (org.). **Musical Structure and Cognition**. Londres: Academic Press, 1985, p. 237-258.

BASTIAN, Adolf. **Der Mensch in der Geschichte**. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1860.

PETSCHLIES, Erik. **As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929)**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2019.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A Musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no alto Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

BEAUDET, Jean-Michel. Musiques d'Amérique tropicale: Discographie analytique et critique des amérindiens des basses terres. **Journal de la Société des Américanistes**, Paris, v. 68, p. 149-203, 1982. DOI 10.3406/jsa.1982.2214. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_00379174_1982_num_68_1_2214. Acesso em: 10 mai. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Phillip. **Disciplining Music: musicology and its canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BLACKING, J. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. **Yearbook of the International Folk Music Council**, Londres, v. 9, p. 1-26, 1973.

BLACKING, J. **How Musical is Men?**. Londres: Faber & Faber, 1979.

BLACKING, J. **Music, Culture and Experience**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2012.

BRUNELLI, Gilio; CLOUTHIER, Sophie. Zorós et colons: encore une guerre en Amazonie. **Recherches Amérindiennes au Québec**, Quebec, v. XVI, n. 3 p. 152-156, 1986.

BRUZZI, A. A. Silva. **O Dicionário Etnolinguístico do Uaupés, Cauaburi e Negro**. Roma: Libreria Ateneo Salesiano, 1968.

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

CAPIBERIBE, Artionka. Não cutuque a cultura com vara curta: os Palikur e o projeto "Ponte entre Povos". *In*: **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 165-194.

COHN, Clarice. **Culturas em Transformação**: os índios e a civilização. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001.

COOK, Nicholas. **Music**: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Anna Maria R. F. M. da. A flauta sagrada. Índios Nambiquara. **Publicações do Museu Histórico de Paulínia**, Paulínia (SP), v. 49, p. 52-55, 1991a.

COSTA, Anna Maria R. F. M. da. A menina-moça: ritual Nambiquara de puberdade feminina. **Publicações do Museu Histórico de Paulínia**, Paulínia (SP), v. 51, p. 90-95, 1991b.

COSTA, Maria Heloisa Fenelon. **O Mundo dos Mehinaku e suas representações visuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

CUNHA, Manuela Carneiro da. A Identidade dos Povos do Nordeste. *Tempo Brasileiro*, Fortaleza, Rio de Janeiro, n. 82, p. 169-188, 1984.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “**A questão indígena hoje**”, com **Manuela Carneiro da Cunha** [vídeo online], 17 mai. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mnMUUT0dj7M>. Acesso em: 07 jul. 2021.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com Aspas**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Da Guerra das Relíquias ao Quinto Império, Importação e Exportação da História do Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 44, p. 73-86, 1996

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Os Direitos do Índio**: ensaios e documentos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CUNHA, Manuela Carneiro da; ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Enciclopédia da Floresta – O Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro. (org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v. I. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. **Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, art. 10, jan. 2011. DOI: 10.17169/fqs-12.1.1589. Disponível em: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>. Acesso em: 06 ago. 2021.

FARGETTI, Cristina Martins. **Fala de Bicho, Fala de Gente: cantigas de ninar do povo Juruna**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FELD, Steven. **Sound and sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERGUSON, Donald. **Music as Metaphor**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.

FERNANDES, Florestan. **Organização social dos Tupinambá**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

FIUZA, Mauro B; SILVA, Marta de A. **Distúrb Comun**, São Paulo, v. 30, n. 4, p. 802-808, dez. 2018.

FREDERICK, Franklin. Alexander Von Humboldt, a Venezuela e a Revolução Bolivariana. Brasil 247 [online], 1 fev. 2019. Disponível em: <https://www.brasil247.com/blog/alexander-von-humboldt-a-venezuela-e-a-revolucao-bolivariana>. Acesso em: 16 dez. 2021.

GAAMI, Anine Suruí; GAKAMAN Suruí. *In*: PAPPANI, Angela; LACERDA, Inimá (org.). **Histórias do Começo e do fim do mundo**. São Paulo: Ikorê, 2016. p. 9-11, 63-72, 145-194.

GALLOIS, Dominique. De arredio a isolado: perspectivas de autonomia para os povos indígenas recém-contatados. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.) **Índios no Brasil**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

GALVÃO, Eduardo. **Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900-1959**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Nova Série Antropologia, Belém, n. 8, p. 1-41, jan. 1960.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GINELL, Richard. Milton Nascimento Txai. **All Music** [online]. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/txai-mw0000262614>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GOMES, A. M. A. Um estudo sobre a conversão religiosa no protestantismo histórico e na psicologia social da religião. **Ciências da Religião – História e Sociedade**, 2011, p. 148-174.

CANDIDO, Juliana Barbosa. **“É necessário nascer de novo”**: conversão religiosa e mudança social no pentecostalismo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, Paraíba, 2017.

GRAMANI, Eduardo. **Rítmica viva: A consciência musical do ritmo**. São Paulo: Editora da UNICAMP; Paz e Terra. Campinas:1996.

GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor, 2009

HALMOS, I. Melody in the Music of the Nambikwara. **Studia Musicologica da Academia Scientiarum Hungaricae**, Budapeste, v. VI, p. 317-356, Budapeste, 1964.

HOOD, Mantle. Musical Significance. **Ethnomusicology**, v. 8, n. 3, p. 187-92, 1963.

HOOD, Mantle. The challenge of bimusicality. **Ethnomusicology**. v. 4, n. 2. p. 55-59, 1960.

HOOD, Mantle. Training and research methods in ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 1, n. 11, p. 2-8, 1957.

ISIDORO, E. A.; TUPARÍ, R. P.; TUPARÍ, I. Predicados não-verbais em Tuparí. **Revista Brasileira De Linguística Antropológica**, v. 10, n. 2, p. 265-279, 2018. DOI: 10.26512/rbla.v10i2.20941. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/20941>. Acesso em: 16 dez. 2021.

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

KEYES, Charles F. Towards a New Formulation of the Concept of Ethnic Group. **Ethnicity**, v. 3, n. 3, p. 202-213, 1976.

KRAMER, Lawrence. **Classical Music and Postmodern Knowledge**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1995.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACERDA, Daniel. John Cage, Augusto de Campos: um diálogo. **Zunái, Revista de Poesia e Debates**, ano IX, ed. XXVI, mar. 2009. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/daniel_lacerda_johncage.htm. Acesso em: 16 dez. 2021.

LAGO, M.C do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. **Cadernos do Colóquio de 2003**. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. Tradução: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Ed. Terceira Margem, 2004.

LEA, Vanessa R. **Riquezas Intangíveis de pessoas partíveis**. São Paulo: EDUSP e FAPESP, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Myth and Meaning** – Cracking the code of Culture. Nova Iorque: Schocken Books, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional São Paulo, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa: Edições 70, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tropiques**. Paris: Plon, 1955.

LUXEMBURG, Rosa. **A acumulação do capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1988

MAHER, Terezinha Machado. Do étnico ao pan-étnico: negociando e performatizando identidades indígenas. *D.E.L.T.A.*, v. 32, n. 3, p. 719-733, 2016. DOI: 10.1590/0102-44500164769937201.

MARIUTTI, Eduardo B. Militarismo e imperialismo no pensamento de Rosa Luxemburgo: uma síntese. **Texto para Discussão**. Campinas: IE/Unicamp, n. 250, jan. 2015.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. *In*: **Sociologie et Anthropologie**. Paris: Presses Universitaires Françaises, PUF, 1934.

MERRIAM, Allan. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINDLIN, Betty. Povo Suruí Paiter. **Povos Indígenas no Brasil – Instituto Socioambiental**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Surui_Paiter. Acesso em: 16 dez. 2021.

MINDLIN, Betty. **Nós Paiter, os Suruí de Rondônia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

MINDLIN, Betty. **Vozes da Origem**: Betty Mindlin e Narradores Suruí. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MIRANDA, Marlui. **IHU, Todos os Sons**: Livro de Partituras. São Paulo: Ed. Árvore, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Desconforto da Musicologia. **Per Musi, Revista Acadêmica de Música**, n. 11, . jan.-jun. 2005.

NETTL, Bruno. **O Estudo da Etnomusicologia**: Inspiração e Transpiração, o processo criativo. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**, Thirty-three Discussions. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NIMUENDAJU, Curt. The Mashacali, Patashó and Malati Linguistic Families. *In*: STEWARD, Julian H. (ed.). **Handbook of South American Indians**. Vol. 1: The marginal tribes. Washington: Government Publishing Office, p. 541-545, 1946.

NÓBREGA, A. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá**: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *In: Revista de Antropologia*, n. 44, p. 221-286, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Terras Indígenas no Brasil. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, p. 1-28, 1983.

OMKINS, S. S.; ZARD, C. F. **Affect, cognition and Personality**. Londres: Tavistock, 1965.

PAGATER, Joaton Suruí. Histórias do Clã Gaggir ey e o Mito do Gavião Real. UNB, LALI -Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília. 2011.

PAPPIANI, Ângela, LACERDA, Inimá (org.). **Histórias do começo e do fim do mundo**: o contato do povo Suruí. São Paulo: Ikorê, 2016.

PARNCUTT, Richard. Musicologia sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Revista Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, jan./dez. 2012.

PEDERIVA, P. Musicalidade, fala e expressão das emoções. **Anais do IV SIMCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, p. 1-5, 2008.

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

PEREIRA, José Carlos Matos. Indígenas na cidade de Manaus (AM). **Novos Cadernos NAEA**, v. 23, n. 3, p. 11-31, set./dez. 2020.

PINTO, E. Roquette. **Rondônia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

PUCCI, Magda. **A Arte Oral: Paiter Suruí de Rondônia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology: A very short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

RODRIGUES, Aryon D'Almeida. A linguística indígena no Brasil no século XVI e no século XX. *In: Entrelaços entre textos: miscelânea em homenagem a Evanildo Bechara*. v. 1. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008. p. 289-308.

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do “sistema mundial”. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. *In: Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia*, Campinas, SP, p. 47-106. 1988

SALLES, Pedro Paulo. **Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)** ISBN 978-85-7205-179-8. São Paulo, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: Novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora UFPR, 2017a.

SALLES, Pedro Paulo. Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto Paresi. *In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). Villa-Lobos, um compêndio: Novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017b. p. 41-125.

SANTILLI, Marcos. **Àre**. São Paulo: Sver & Boccato, 1987.

SANTILLI, Marcos. **Madeira-Mamoré**, Imagem e Memória. São Paulo: Memória discos e edições, 1988.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/47695/51433>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SEEGER, Anthony. What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suya indians of central Brazil. **Ethnomusicology**, v. 23, n. 3, p. 373-94, 1979.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. Alfabetização hoje no Brasil. **O Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, Salvador, n. 6, 1º sem., 1996.

SOUSA, Maria de Fátima Lima de. **Dicionário da Língua Wari' dialeto Oro Mon – Português**. Guajará-Mirim, RO: [s.n.], 2009

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820**. v. 3. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

SQUIRE, Corinne. Reading Narratives. **Group Analysis**. vol. 38, n. 1, p. 91-107, 1 mar. 2005.

SURUÍ, Joaton; FERREIRA, Laíde Maria Ruiz (org.). **Ĝarah e Same, O Tempo da Floresta**. Projeto Construção e Normatização da Escrita da Língua Paiter Suruí. Cacoal-Rondônia: Editora Gaggir ey, 2012.

SURUÍ, J. **Gaggir ey Xagah: Amõ Gaggir ey lway Amõ Anar Segah ayap mi Materet ey mame Ikõr Nih** – Histórias do Clã Gaggir ey e o Mito do Gavião Real. Brasília: [s.n.] 2011.

TENÓRIO, Higino Pimentel; RAMOS, José Barreto Ramos; CABALZAR, Flora Dias (org.). **Wiseri Makañe Niromakañe – Casa de Transformação**: origem da vida ritual Utapinoponã Tuyuka. Tradução: Alexandre Sarmento Resende, Antônio Sarmento Resende, Laureano Ramos, Aloisio Cabalzar. São Gabriel da Cachoeira, AM: AEITU – Associação Escola Indígena Utapinopona Tuyuka; São Paulo, SP: Instituto Socioambiental, 2005.

TURNER, Terence. Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapó Culture and Anthropological Consciousness. In: STOCKING, G.W., Jr. (ed.). **Colonial Situations**: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge. (Coleção History of Anthropology, v. 7). Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. p. 285-313.

VERSWIJVER, Gustaaf. **The Intertribal Relations between the Juruna and the Kayapo Indians (1850-1920)**. Berlim: Akademie-Verlag, 1982.

VIDAL, Lux. **IHU, Todos os Sons de Marlui Miranda**. São Paulo: Parabólicas, Instituto Socioambiental, 1996.

VILAÇA, Aparecida. Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os Wari' à luz do perspectivismo. **Revista de Antropologia**, v. 41, n. 1, p. 9-67, 1998. DOI: 10.1590/S0034-77011998000100002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/VFGfVZLN7WBjHds6Ypk7Hgg/>. Acesso em: 20 set. 2021.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP, 2015.

VILLAS-BÔAS, Orlando, Claudio e Leonardo. **A Marcha para o Oeste**: A epopeia da Expedição Roncador-Xingu. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: **Povos Indígenas do Brasil**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. Disponível em:

https://www.indios.org.br/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf. Acesso em: 22 out. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado. **Revista Prisma Jurídico**, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul./dez. São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271267043_A_indianidade_e_um_projeto_de_futuro_nao_uma_memoria_do_passado_Entrevista_com_Eduardo_Viveiros_de_Castro. Acesso em: 20 out. 2020.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo.

WIESE, B. Heitor Villa-Lobos, o demolidor índio de casaca. **Revista em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 6. p. 291-301, dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/download/534/603>. Acesso em 15 dez. 2021

WISNIK, José Miguel, O som e o sentido. Editora Schwarcz, São Paulo: 2009.

GLOSSÁRIO

Arichichá – Denominação Paiter atribuída à árvore samaúma, *ceiba pentandra*.

Ahira - beija-flor pequeno, papanê dos Mehinako

Basegu – benzedor -Tuyuka

Basamorĩ - cerimônias de benzimento, danças Tuyuka

Basariwi – casas tradicionais dos cantos-dançados Tuyuka

Bayá – Mestre da música Tuyuka.

Caraíba –brancos ferozes. Mehinako.

Clown – (ingl.) Refere-se a Palhaço, definição não-indígena, jocosa. Figura do *Palhaço Sagrado*: ele brinca, traz o riso e é responsável pela harmonia da comunidade, o *Palhaço Sagrado* dos Krahó, o *Hotxwá*. denominação no tronco Jê, língua Timbira,.

Dèpaysement – (Fr.) Mudança de país, ou de cenário; expatriação.

Goan ey – Estrondos, pl.(ey) buzinas dos espíritos das águas dos Paiter

Itxanguey – tataravô, na língua Tupi Mondé dos Paiter.

Itxĩtxĩ - remanso , água parada que adquire cor parda, Djeoromitxi

Kaben mei - os falantes do tronco linguístico Jê Mebengokrê.

Kupáti – habitantes da água, peixes em geral , Mehinako

Kuhupêsja –aves de rapina Mehinako

Merewá – Cantar Paiter

Metareilá- festa das “metades”Paiter

Metare – o ritual do Metare, quando a comunidade se divide em duas metades: uma vai preparar presentes, a outra vai preparar comida. As metades do *Metareilá* são a do mato e a da aldeia.

Nambekó merewá – cantiga de facão, Paiter

Nambekod Dabadaqui ba – Aldeia Sete de Setembro localizada no Posto Indígena Aripuanã, RO.“local do facão pendurado”, em Tupi Mondé.

Mẽ - moquear, Djeoromitxi

Neunê – Humanidade Mehinako distinta dos outros não-Mehinako.

On ga ka – eu vou, sigo em frente, Paiter.

Pálob – Criador, demiurgo dos Paiter

Pama - peixe aracu, piau (*anostomoides laticeps*) Djeoromitxi.

Peixo – espíritos, almas, na língua Tupi Mondé, Piter.

Paiter – autodenominação do povo, também chamado Suruí.

Poaieiros – Coletor tradicional da poaia. Definição de espécimen vegetal, *carabicheia ipecacuanha*, a poaia. Planta medicinal brasileira utilizada para produzir expectorantes e anti-inflamatórios. Os poaieiros eram os coletores de poaia, que foram abundantes no Mato Grosso entre os anos 1960 e 1970, planta hoje vulnerável à extinção.

Pamuri Yokosoro - Canoa de Transformação

Pa - mastigar, mascar, Djeoromitxi

Papanê - Seres antropomórficos, nocivos ou benignos, causadores de doenças mas podem ser controláveis pelos xamãs Mehinako.

Papanê-mana – espíritos-animais terrestres da natureza que não causam mal, Mehinako.

Putaka – Todos os povos Xinguanos

Tupi Mondé – Subgrupo Mondé do tronco linguístico Tupi. No texto refere-se aos Paiter, Aruá, Zoró e Gavião Ikolen em Rondônia.

Txitxi ma - mingau de milho, Djeoromitxi.

UAKTI – Grupo instrumental liderado por Marco Antônio Guimarães, que estudou com Walter Smetak e Ernest Widmer na UFBA, tem formação erudita e utiliza em suas composições um estilo composto de estruturas rítmicas complexas. O estilo do Uakti já foi comparado ao minimalismo de Steve Reich e Philip Glass. Em 1994 era composto pelos músicos Artur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos.

Uyapiyuku – Aldeia Mehinako no rio Kurizêvo, Mehinako

Kaxahipa – A humanidade branca dos brasileiros, categoria Mehinako

Kaxapühi – Humanidade indígena e não-Mehinako.

Xikunahity - tradicionais bolas multicores de borracha do látex extraído da mangabeira, que os Paresi Haliti usam para jogar o seu próprio futebol. Paresi Haliti.

Yakápa – Pajé, Mehinako

Yaupe – Beija-flor grande, povo Mehinako

Yathir ou Yatir – Festa ou ritual, designação Paiter

Waiaju – Designação Mehinako para os antigos índios selvagens, antes do tempo dos irmãos Villas-Boas.

Waí basa - Canto dança do povo Tuyuka, do Amazonas

Wederige hire - entoações, seção do canto [Tuyuka]

Wine ou Winih merewá – cantiga do espírito que rouba as crianças para o céu, do povo Suruí Paiter.

ANEXO 1 – Bolsa de pesquisa Fundação da Guggenheim em 1986.

JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION
90 PARK AVENUE
NEW YORK

STEPHEN L. SCHLESINGER
SECRETARY

June 4, 1986

Ms. Marlui Miranda Santilli
Alameda Santos, 2527, ap. 26
01418 São Paulo, S.P., BRAZIL

Dear Ms. Miranda Santilli:

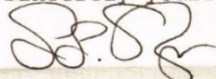
I have the honor to inform you that the Foundation has awarded you a Guggenheim Fellowship. Your grant is recorded in the Minutes of the Board of Trustees as follows:

The preservation and recreation of Indian music
from the Brazilian Amazon.
Twelve months from July 1986.
Twenty-one thousand dollars (\$21,000).

Will you please send me at your earliest convenience a note acknowledging your Fellowship?

With congratulations and all good wishes.

Sincerely yours,



SLS:mj

ANEXO 2 – Comunicação do presidente da Fundação Guggenheim.

JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION
90 PARK AVENUE
NEW YORK, N.Y. 10016

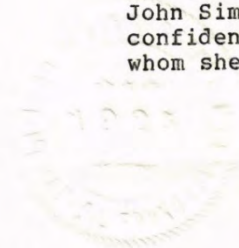
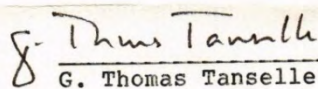
G. THOMAS TANSSELLE
VICE PRESIDENT

July 31, 1986

I HEREBY CERTIFY, That Ms. Marlui Miranda Santilli, Composer and Musician, São Paulo, Brazil, has been appointed by the Trustees of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation to a Fellowship for the period from July 1, 1986 to June 30, 1987.

During this period, Ms. Miranda Santilli will devote herself to a study of the preservation and recreation of Indian music from the Brazilian Amazon.

Ms. Miranda Santilli is respectfully recommended by the John Simon Guggenheim Memorial Foundation to the esteem, confidence, and friendly consideration of all persons to whom she may present this letter.



G. Thomas Tanselle

ANEXO 3 – Proposta de inclusão dirigida ao relator Dep. Luciano Pizzatto para o Estatuto do Índio, regulando o Direito Autoral Indígena.



NÚCLEO DE DIREITOS INDÍGENAS

Brasília, 13 de setembro de 1993

Exmo. Sr. Deputado Luciano Pizzatto
Relator da Comissão Especial da Câmara dos Deputados
encarregada da reformulação da Lei 6.001/73 (Estatuto do Índio)

Prezado Deputado Luciano Pizzatto,

Venho, pela presente, passar às suas mãos proposta de inclusão, no projeto de lei que dispõe sobre o novo Estatuto do Índio, de um capítulo específico regulando os direitos autorais das sociedades indígenas e dos índios.

A proposta em anexo foi elaborada por um grupo de trabalho coordenado pela Sra. Marlui Miranda, que além de cantora e compositora, é intérprete de músicas indígenas, e grande conhecedora das dificuldades práticas enfrentadas pelos artistas preocupados em reconhecer e remunerar os índios e comunidades indígenas por seus direitos autorais sobre criações artísticas e culturais.

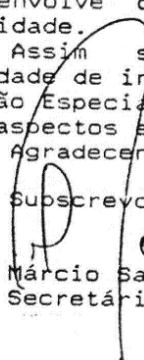
O grupo de trabalho encarregado de elaborar a presente proposta contou com a participação de advogados especializados em direitos autorais, os Drs. Fernando Jucá Vieira de Campos e Alexandre Verri.

Entendemos que os projetos de lei apresentados até agora à Comissão Especial, incluindo o projeto do Deputado Aloísio Mercadante, elaborado com a assessoria do Núcleo de Direitos Indígenas, regula os direitos autorais indígenas de forma insatisfatória. (No caso do projeto do deputado Aloísio Mercadante, nº 2057, apenas um dispositivo é dedicado à questão: o artigo 19, Capítulo V). A proposta anexa desenvolve o tema com maior nível de detalhamento e especificidade.

Assim sendo, sugerimos que considere a possibilidade de inclusão da proposta anexa em seu relatório à Comissão Especial, e nos colocamos à disposição para discutir aspectos específicos da mesma.

Agradecendo antecipadamente a sua atenção,

Subscrevo-me atenciosamente,


Márcio Santilli
Secretário-Executivo

ANEXO 4 – Minuta do Projeto de Lei (incompleta) que regula os Direitos autorais das sociedades indígenas e dos índios. (pág.1)

MINUTA
Texto revisado até 10/06/93

PROJETO DE LEI QUE REGULA OS DIREITOS AUTORAIS DAS
SOCIEDADES INDÍGENAS E DOS ÍNDIOS.

Título I

Disposições Preliminares

Artigo 1o. - Esta lei regula os direitos autorais das Sociedades Indígenas ou Grupos Tribais e dos Índios, conforme definido na Lei no. 6.001, de 19 de dezembro de 1973 (Estatuto do Índio), entendendo-se sob aquela denominação os direitos de autor e aqueles que lhe são conexos, e aplicando-se, subsidiariamente, a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973 e demais legislação que regula os direitos autorais, naquilo que não for conflitante com as disposições aqui contidas.

Parágrafo Único. - As Sociedades Indígenas e os Índios gozarão da plena proteção dos acordos, convenções e tratados internacionais de Direito Autoral ratificados pelo Brasil, observadas as modificações introduzidas por esta lei.

Artigo 2o. - Para os efeitos desta lei considera-se:

I. - Sociedade(s) Indígena(s) ou Grupo(s) Tribal(is): o conjunto de famílias ou comunidades índias, quer vivendo em estado de completo isolamento em relação aos outros setores da comunhão nacional, quer com esta mantendo contatos intermitentes ou permanentes sem, contudo, estarem a ela integrados.

II. - Índio: é todo indivíduo de origem e ascendência pré-colombiana que se identifica e é identificado como pertencente a um grupo étnico cujas características culturais o distinguem da sociedade nacional.

ANEXO 5 – (pág. 2 do documento)

2

III. - Obra Índigena: toda manifestação de natureza sonora, gráfica, coreográfica e pantomímica, escritas ou não, plásticas, arquitetônicas, bem como aquelas que possam ser aplicadas à ciência e à indústria, de uma Sociedade Índigena ou de um ou mais Índios, ou pertencente ao repertório cultural de uma Sociedade Índigena.

IV. - Projeto: toda e qualquer proposta elaborada por pessoa, seja física ou jurídica, que vise difundir, ou utilizar, de qualquer forma, uma Obra Índigena, conforme acima definido.

V. - Publicação Educacional - a comunicação de Obra Índigena ao público, por qualquer forma, processo ou meio, com finalidade estritamente educativa, científica ou beneficente, sem finalidade lucrativa. Não será considerada Publicação Educacional aquela que exceder 1.000 (mil) cópias ou exemplares.

VI. - Obra Índigena Comunitária - a Obra Índigena cuja autoria for atribuída a uma Sociedade Índigena, ou quando a sua autoria puder ser reconhecida como sendo da Sociedade Índigena, pelo fato de ser a Obra Índigena notoriamente conhecida, ou constar de arquivos históricos, como sendo parte de rituais de uma Sociedade Índigena e não de um Índio, ou Índios, individualmente;

VII. - Obra Índigena de Tradição Oral - a Obra Índigena anônima ou não, pertencente ao repertório cultural de uma Sociedade Índigena.

Parágrafo 1o. - Caso uma Publicação Educacional ultrapasse 1.000 (mil) cópias ou exemplares, as Sociedades Índigenas ou os Índios deverão ser remuneradas de acordo com o valor instituído pela legislação específica. Esse valor não poderá, em hipótese alguma, ser inferior a 2,5% (dois e meio por cento) sobre o custo do Projeto. Caso, em qualquer momento, deixe de existir legislação específica, aplicar-se-á, no mínimo, o percentual acima referido.

Parágrafo 2o. - Para efeito do disposto no Parágrafo anterior, considera-se "custo do Projeto" o valor da Obra Índigena utilizada no Projeto, calculado proporcionalmente sobre o custo do Projeto, em função da participação e da natureza da Obra Índigena utilizada no conjunto do custo de produção do Projeto relacionado à natureza da Obra Índigena utilizada.

ANEXO 6 – (pág. 3 do documento)

3

Artigo 30. - Os direitos patrimoniais das Sociedades Indígenas e dos Índios sobre as Obras Indígenas existentes ou futuras, não cairão, em qualquer hipótese, em domínio público ou passarão, sob qualquer forma, para a propriedade da União, do Estado, do Distrito Federal ou dos Municípios.

- **Título II**

- **Das Obras Indígenas**

- **Capítulo I**

- **Das Obras Indígenas Protegidas**

- **Artigo 40.** - São Obras Indígenas amparadas pelas disposições contidas nesta Lei;
- I - as composições musicais, tenham ou não letra, sejam ou não escritas;
- II - as conferências, alocações e outras da mesma natureza;
- III - as coreografias e pantomímias, sejam ou não escritas;
- IV - as artesanais, plásticas e ilustrativas, tais como desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e outras congêneres;
- V - as obras arquitetônicas e cenográficas;
- VI - as escritas, sob qualquer forma e para qualquer finalidade, inclusive aquelas destinadas à utilização na ciência e na medicina;
- VII - aquelas aplicadas à indústria;
- VIII - aquelas inseridas em enciclopédias, coletâneas, compilações, antologias, dicionários, jornais, revistas e outros impressos; e
- IX - todas e quaisquer outras criações artísticas de uma Sociedade Indígena ou de um ou mais Índios.

ANEXO 7 – (pág. 4)

4

Artigo 5o. - Cada autor, seja uma Sociedade Indígena ou um Índio ou vários Índios, conserva a determinação e o direito sobre a utilização da obra, podendo ceder a sua utilização, mediante remuneração previamente pactuada.

Parágrafo Único - São inválidos os contratos de cessão de direitos autorais por prazo indeterminado ou permanente.

Artigo 6o. - Os direitos previstos nesta Lei são extensivos aos nomes das Sociedades Indígenas e não poderão ser apropriados ou utilizados por terceiros, para qualquer finalidade que seja, sem a prévia e expressa anuência das Sociedades Indígenas titulares destes nomes, ou de quem estes autorizarem.

Capítulo II

Da Autoria das Obras Indígenas e dos Direitos de Autor

Artigo 7o. - Será considerado autor da Obra Indígena a Sociedade Indígena ou o(s) Índio(s).

Parágrafo Único - A atribuição da autoria da Obra Indígena a que se refere esta cláusula independe da condição ou do grau de integração da Sociedade Indígena ou do Índio à comunhão nacional.

Artigo 8o. - O autor da Obra Indígena será identificado pelo(s) nome(s) indígena(s) ou civil(is), completo(s) ou abreviado(s) até por suas iniciais, quando a autoria for atribuída a um Índio ou Índios e, quando se tratar de Obra Indígena Comunitária ou Obra Indígena de Tradição Oral, pelo nome da Sociedade Indígena ou qualquer sinal convencional utilizado para identificá-la.

Artigo 9o. - As Sociedades Indígenas e o(s) Índio(s) são titulares dos direitos patrimoniais sobre suas respectivas Obras Indígenas.

ANEXO 8 – (pág.5)

5

Artigo 10. - As Sociedades Indígenas ou o(s) Índio(s) autores poderão reivindicar indenização decorrente da exploração não autorizada de suas obras, enquanto as mesmas estiveram ou estiverem em circulação.

Artigo 11. - À Sociedade Indígena compete designar a distribuição e a forma de aplicação das receitas provenientes da remuneração por ela recebida a título de direito autoral.

Artigo 12. - Caso haja a extinção de uma Sociedade Indígena, os direitos autorais sobre as Obras Indígenas a ela pertencentes reverterão a favor dos Índios que a ela pertenciam ou aos sucessores diretos ou colaterais destes, os quais poderão exercer esses direitos em conjunto ou isoladamente.

Capítulo III**Do Registro das Obras Indígenas**

Artigo 13. - Para segurança dos direitos das Obras Indígenas, poderão as Sociedades Indígenas ou o(s) Índio(s), conforme o caso, requerer registro de direito de autor das Obras Indígenas nos órgãos ou entidades de registro de direito autoral atualmente existentes, de acordo com a natureza da obra, devendo, tais órgãos, ou entidades, procederem ao registro atribuindo a autoria da obra conforme requerido, independentemente do grau de integração do autor à comunhão nacional.

Artigo 14. - As publicações, fotografias ou gravações catalogadas em arquivos constantes de instituições públicas ou privadas, de universidades ou de particulares, também constituirão prova de autoria, para efeito do disposto neste Capítulo.

ANEXO 9 – (pág.6) Disposições finais e transitórias.

6

Título III**Disposições Finais e Transitórias**

Artigo 15. - No prazo de 90 (noventa) dias a contar da entrada em vigência desta Lei, o Poder Executivo criará mediante decreto, no âmbito do Ministério da Justiça, o Conselho de Direito Autoral Indígena, que terá por finalidade primordial a fiscalização do cumprimento das disposições contidas nesta Lei.

Parágrafo 1o. - Ao Conselho de Direito Autoral Indígena caberá, subsidiariamente às Sociedades Indígenas e aos Índios, receber as quantias devidas em decorrência da utilização das Obras Indígenas, e repassá-las integralmente aos titulares dos respectivos direitos.

Parágrafo 2o. - O Conselho de Direito Autoral Indígena será composto de ____ (____) membros, dos quais ____ (____) Índios ____ (____) membros da Fundação Nacional do Índio e ____ (____) membros do Ministério da Justiça.

Artigo 16. - Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

OBS.: O presente trabalho foi coordenado pela Sra. Marlui Miranda e pelos advogados Fernando Jucá Vieira de Campos e Alexandre Verri, integrantes do escritório Stroeter, Hallack, Apocalypse e Jucá Advogados

ANEXO 10 – (pág. 1) Minuta/10/06/1993. Exposição de motivos.

MINUTA
10/06/93

**EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS DA LEI QUE REGULA OS DIREITOS
AUTORAIS DAS SOCIEDADES INDÍGENAS E DOS ÍNDIOS**

A presente lei tem como objetivo introduzir algumas alterações na legislação que regula os direitos autorais no Brasil, basicamente a Lei nº 5988, de 14 de dezembro de 1973, de forma a dar uma proteção aos direitos autorais das sociedades indígenas, mais condizente com sua situação de integração aos demais setores da comunidade nacional, aplicando-se a estes, subsidiariamente, as demais disposições contidas na legislação autoral vigente que não conflitem com a presente lei.

É importante destacar que as sociedades indígenas também gozarão da proteção dos acordos, convenções e tratados internacionais de direito autoral ratificados pelo Brasil.

Entre as alterações básicas que a presente lei introduz, destacam-se a que visa impedir que as obras indígenas caiam em domínio público e a que permite que a autoria da obra possa ser atribuída à sociedade indígena e não apenas a uma ou mais pessoas físicas (índios).

No tocante à questão do domínio público, a legislação vigente estabelece que os direitos patrimoniais do autor perduram por toda sua vida, bem como por toda a vida dos seus filhos, pais ou cônjuge. Na ausência destes, os herdeiros do autor até o segundo grau, na linha reta ou colateral, também gozarão dos direitos patrimoniais por um período de sessenta anos a contar de primeiro de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor. A legislação atual considera, ainda, como pertencentes ao domínio público as obras de autores desconhecidos e aquelas transmitidas por tradição oral.

A esse respeito, cumpre salientar que grande parte das obras indígenas são transmitidas de geração a geração por tradição oral. Ademais, a autoria de uma obra, nas sociedades indígenas, nem sempre é atribuída a um índio ou índios determinados, mas sim à própria sociedade, à qual a legislação vigente não reconhece o direito à autoria. Dessa forma, as obras indígenas têm sido entendidas como pertencentes ao domínio público, acarretando, assim, a utilização não autorizada e sem qualquer remuneração a seus titulares, e propiciando um ganho patrimonial indevido aos usuários das mesmas.

ANEXO 11 – (pág.2)

2

Além dos aspectos acima citados, cumpre ressaltar que os índios não recebem o mesmo tratamento legal que os demais indivíduos integrados à comunhão nacional e nem as sociedades indígenas são reconhecidas como pessoas jurídicas. Esses fatos dificultam, ainda mais, a possibilidade dos índios e das sociedades indígenas reivindicarem seus direitos sobre a utilização não autorizada de suas obras.

Finalmente, cumpre destacar a importância que a cultura indígena e, conseqüentemente, as suas criações intelectuais, representa para o patrimônio nacional, especialmente pelo fato dessa cultura encontrar-se em processo de extinção à medida em que aumenta a integração do índio à comunidade nacional.

Ao propor que os direitos patrimoniais das obras das sociedades indígenas não caiam em domínio público, a presente lei visa não só resguardar o direito que todo autor deve ter em relação à sua obra, garantindo-lhe a possibilidade de autorizar previamente a sua utilização e se por esta justamente remunerado, como também proteger um patrimônio de interesse de toda a sociedade nacional.

Quanto à autoria da obra, a legislação vigente determina que o autor deve ser sempre uma pessoa física e que somente esta pode ser titular do direito autoral de natureza moral, salvo no caso de obra coletiva, assim definida aquela realizada por diversas pessoas mas organizada por empresa singular ou coletiva e em seu nome utilizada, conceito esse que, cumpre salientar, tem sido combatido pela maioria dos doutrinadores que militam na área do direito autoral.

Conforme já dito acima, a questão da autoria é tratada de forma diferenciada pelas diversas sociedades indígenas, de acordo com as tradições de cada uma delas. Ao propor o conceito de *Obra Indígena Comunitária* a presente lei visa garantir que a sociedade indígena também possa ser titular do direito autoral de natureza moral sobre uma obra e, conseqüentemente, receber o crédito e ter assegurado os direitos dessa autoria.

Além das questões relacionadas ao domínio público e ao conceito de autoria, acima mencionadas, a presente lei propõe outros mecanismos de proteção dos direitos autorais das sociedades indígenas, que passaremos a comentar.

Inicialmente, cumpre salientar que os conceitos de *Sociedade Indígena* ou *Grupo Tribal* e de *Índio*, contidos no Artigo 2º desta lei, foram retirados da Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que regula a situação jurídica dos índios e das comunidades indígenas (Estatuto do Índio).

É criado o conceito de *Publicação Educacional*, assim definida a utilização da obra com finalidade estritamente educativa, científica ou beneficente, sem fim lucrativo, desde que não ultrapasse o número de mil cópias ou exemplares. Se ultrapassado esse limite, a utilização da obra deixará de ter o caráter de Publicação Educacional e

ANEXO 12 – (pág.3)

3

ensejará o pagamento de uma remuneração ao seu titular. O critério de remuneração proposto leva em consideração o caráter da proporcionalidade, medida em função da participação e da natureza da obra utilizada no conjunto do custo de produção do projeto no qual a obra for inserida.

O Artigo 6º estende a proteção dos direitos autorais amparados por esta lei aos nomes das Sociedades Indígenas e determina que os mesmos só possam ser utilizados por terceiros, para qualquer finalidade, mediante prévia e expressa anuência.

O parágrafo único do Artigo 7º estabelece que a atribuição da autoria de uma obra indígena independe da condição ou do grau de integração da sociedade indígena ou do índio à comunhão nacional. Pretende-se, assim, dispensar a sociedade indígena ou o índio de tomar qualquer providência formal ou de preencher qualquer requisito específico para poder reivindicar sua qualidade de autor.

O Artigo 8º permite ao autor da obra identificar-se pelo seu nome indígena, completo ou abreviado, até por suas iniciais, se assim o preferir.

O Artigo 12º propõe que, na hipótese de extinção de uma sociedade indígena, os direitos autorais sejam revertidos aos índios que a ela pertenciam ou aos sucessores diretos ou colaterais destes.

O Artigo 13º assegura aos índios e às sociedades indígenas o direito de registrar suas obras em qualquer órgão ou entidade de registro de direito autoral existente, não cabendo a estas condicionarem o registro a qualquer condição específica concernente ao grau de integração do autor à comunhão nacional.

Finalmente, a lei propõe que seja criado no âmbito do Ministério da Justiça, um Conselho de Direito Autoral Indígena, que terá por finalidade primordial a fiscalização do cumprimento das disposições contidas na lei, podendo, também, atuar como órgão centralizador das atividades relacionadas aos direitos autorais das sociedades indígenas.

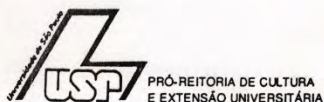
Para maior transparência e credibilidade, a lei propõe que o referido Conselho inclua, entre seus membros, representantes das sociedades indígenas.

São essas, em resumo, as principais alterações que o anexo Projeto de Lei pretende introduzir na legislação vigente que regula os direitos autorais em nosso País.

OBS.: O presente trabalho foi coordenado pela Sra. Marlui Miranda e pelos advogados Fernando Jucá Vieira de Campos e Alexandre Verri, integrantes do escritório Stroeter, Hallack, Apocalypse e Jucá Advogados

indigena
fMarli

ANEXO 13 – Carta de Benito Juarez / CORALUSP/ 1993.

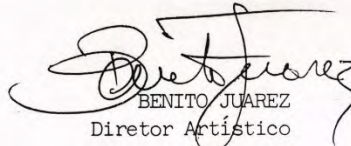


São Paulo, 26 de abril de 1993.

Cara Marlui,

Foi com extrema satisfação que recebemos seu convite e desde já nos colocamos disponíveis para participar de seu projeto. A Universidade de São Paulo desenvolve um programa de prestação de serviço à comunidade através do qual os grupos do CORALUSP atuam no plano artístico e didático, representando seus espetáculos a platéias diversificadas e oferecendo educação musical a seus participantes. Nesse sentido, seu projeto nos interessa particularmente, por ser um canal importante para a divulgação do trabalho do grupo Beijo e pela oportunidade de travarmos contato com a música brasileira indígena no contexto dessa pesquisa incansável e cuidadosa que você vem desenvolvendo. Acreditamos que, por estar o CORALUSP, em seus 26 anos de atividades, profundamente engajado na divulgação da música popular brasileira em linguagem coral, nossos objetivos estarão em absoluta sintonia para a realização do presente empreendimento. Na expectativa da concretização do mesmo, subscrevemos-nos.

Atenciosamente,



BENITO JUAREZ
Diretor Artístico
e Regente Titular
do CORALUSP

ANEXO 14 - Crítica de Lux Vidal sobre o CD IHU, Todos os Sons/ 1996.

PARABOLICAS

PUBLICAÇÃO MENSAL DO
INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL

ANO 3 - nº 17
ABRIL 1996

editora

Regina Scharf

editora assistente

Marleine Cohen

editoração eletrônica

Vera Feitosa

projeto gráfico

Maria Helena Pereira da Silva

mapas

Laboratório de Informações

Geográficas e Sensoriamento

Remoto/ISA

fotolito/gráfica

Ponto Fotolito Gráfica Editora

foto capa

Ailton Costa/ISA

O Instituto Socioambiental é uma instituição civil, sem fins lucrativos, fundada para propor soluções integradas a questões sociais e ambientais. Seu objetivo é defender bens e direitos sociais relativos ao meio ambiente, ao patrimônio cultural e aos direitos humanos e dos povos. Qualquer pessoa que se identifique com esses propósitos pode tornar-se Sócio Colaborador do Instituto. Maiores informações, escreva para um dos endereços abaixo.

Conselho Diretor

Carlos Frederico Marés de Souza Filho (*presidente*), Juliana Santilli (*vice-presidente*), Eduardo Viveiros de Castro, Enrique Svirsky, Neide Esterici

Secretários-Executivos

Carlos Alberto Ricardo

João Paulo Capobianco



INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL
Av. Higienópolis, 901
01238-001 São Paulo - SP
tel: 55 11 825-5544
fax: 55 11 825-7861
internet:socioamb@ax.apc.org

SCLN 210, bloco C, sala 101
70862-530 Brasília - DF
tel: 55 61 248-2439
fax: 55 61 248-6420
internet:dfsocioamb@ax.apc.org

IHU. TODOS OS SONS DE MARLUI MIRANDA

LUX VIDAL

Mais uma importante contribuição de Marlui Miranda para o conhecimento e a divulgação da música indígena. É o *songbook* *Ihu Todos os Sons*, publicado pela Editora Árvore da Terra. São 204 páginas de transcrição de músicas que já constavam de um CD, lançado em 1995 com o mesmo nome. Belos textos de introdução e trechos de apresentação das canções para contextualizar cada partitura já vêm com versão em inglês e alemão, o que ajudará no mercado europeu, muito interessado no resgate da música étnica e nos possíveis arranjos e criações que ela proporciona.

No Brasil, diz Marlui, quem se envolve com música indígena é estigmatizado. Comercialmente, o gênero não é lucrativo e em termos profissionais, o reconhecimento é difícil. Estou convencida, porém, que ela fez "a coisa certa". Ela ainda tem muitos projetos - seis CDs e seis livros. "Isto aqui", diz, "é ainda o começo". "Precisamos, porém", completa, "produzir com esmero e alta qualidade técnica. Tanta riqueza e diversidade musical merecem ser interpretadas pelos melhores profissionais e com muito respeito".

Mas como inserir o grande trabalho de pesquisa de Marlui, os anos de aprendizagem solitária e suas belíssimas interpretações no contexto geral do conhecimento produzido sobre povos indígenas?

Pelo visto, os índios gostaram. Os Suruí de Rondônia consideram-na uma cantora da tribo; os Panare, que assistiram ao show ao vivo, se emocionaram; os Kayapó não hesitaram em acompanhar o canto do Bep e Kworo Kango com improvisações próprias.

Do lado de cá, é mais complicado. As músicas indígenas recolhidas e gravadas por não-índios podem receber dois tipos de tratamento. O primeiro, de cunho antropológico, *in context*, quando o pesquisador trabalha com uma oralidade de primeira ordem, participando de todos os aspectos da

vida comunitária. A música é analisada em seus próprios termos e em suas articulações com as outras esferas da cultura, sócio-cosmológicas e estéticas. Esta vertente etnográfica, científica, que deveria ser promovida pela Universidade e centros de pesquisa, nunca recebeu atenção no Brasil.

O segundo tratamento é de cunho artístico, puramente musical, *out of context*. Os músicos lidam com uma oralidade de segunda ordem, modificada por novas tecnologias sonoras e gráficas e pela comunicação de massa, e muitas vezes submetida a mixagens e a um *marketing* pesado. Existem experiências radicais e pelo visto rentáveis. Mas pouco contribuem para difundir o gênero.

Mas o fato é que a música indígena é totalmente desconhecida e em nada se assemelha com a MPB. Ora, a resistência dos produtores se deve ao medo que eles têm, no fundo, de colocar no mercado algo que não seja a cara do Brasil. Neste sentido, a banda Sepultura conseguiu dar a volta por cima. Como diz Hermano Vianna, "a aliança *heavy metal* do Sepultura com os Xavante faz sentido. É o encontro de tribos inimigas de um ideal de homogeneização nacional, que dita que 'quem não gosta de samba, bom sujeito não é'".

É no contexto destes dois extremos, a ausência de uma etnomusicologia indígena e o rolo compressor da *world music*, que o trabalho de Marlui ganha sentido: resgata com força e criatividade a música indígena para o mundo e para os índios. Sem distorções. Isto é possível porque a própria estrutura da música indígena permite uma grande variedade de interpretações, mesmo no seu contexto tribal. Ela traz em si possibilidades enormes de arranjos e algumas peças podem ser estruturadas com os movimentos de uma sinfonia, como no caso do Kworo Kango. Lévi-Strauss reconhecia no quarteto de flautas sagradas dos Nambikwara um parentesco perturban-

te com certas passagens do *Sacre du Printemps*, de Stravinsky; a polifonia da arte dos Suruí do Pará lembra experiências modernas.

O *songbook* representa a parte mais difícil deste trabalho. É um duplo esforço de tradução: transformar a fala indígena em palavra escrita e as melodias em pautas escritas. Não existe nada igual no Brasil. Mas Marlui adverte: "Qualquer partitura é apenas um rascunho, uma referência. Toda notação musical precisa de uma interpretação e a escrita musical dá liberdade para uma interpretação subjetiva. Procurei colocar no 'nosso tempo' os cantos indígenas e viabilizar isso em termos de escrita".

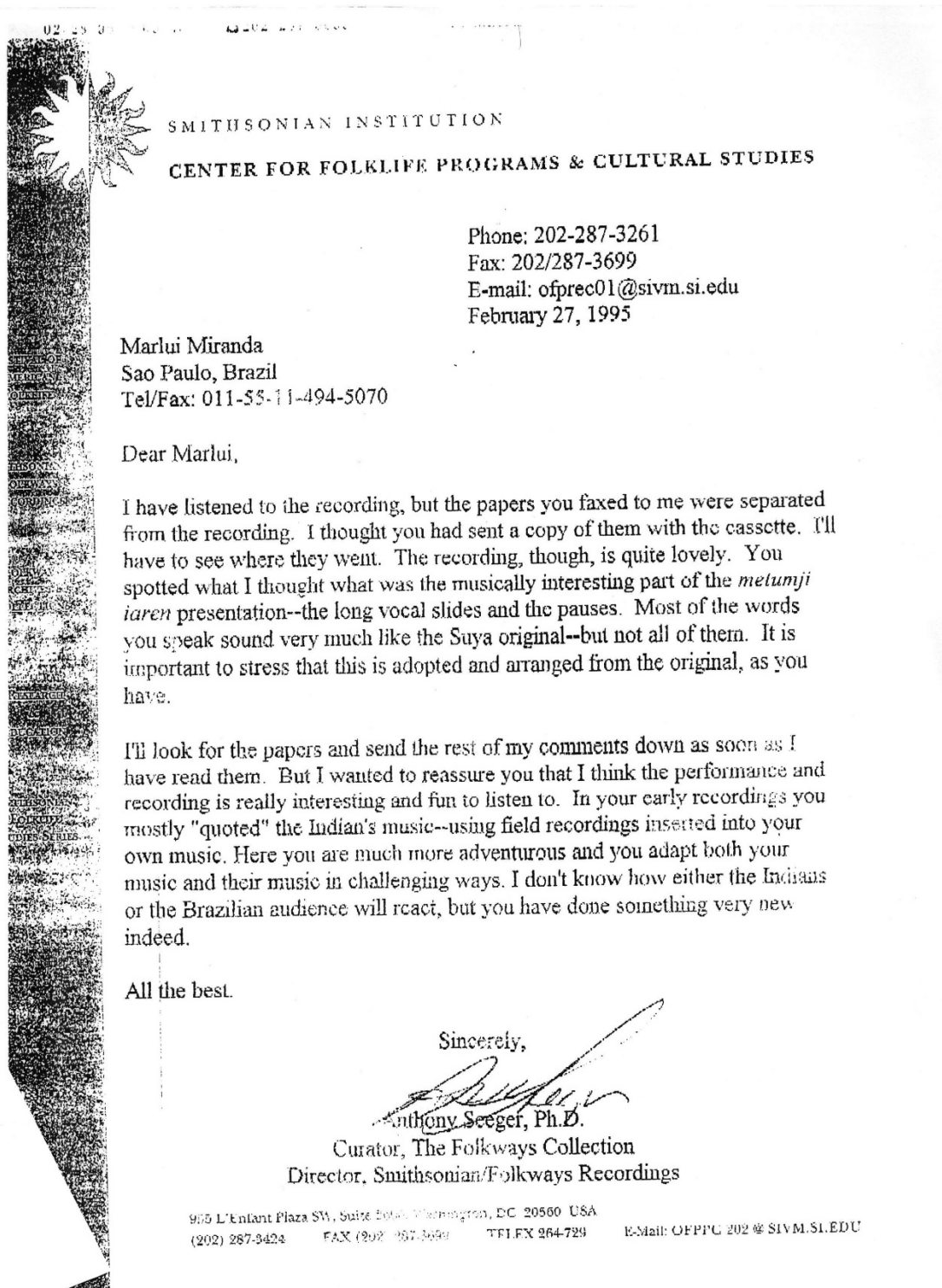
Uma consideração final: às vezes, Marlui parece querer aproximar a música indígena da MPB, como uma suposta raiz da cultura e da identidade nacional, ou como uma contribuição longamente negada mas agora bem vinda à "brasilidade". Os próprios textos do *songbook* insistem nisso. Este não é o caminho. Os índios que aqui vivem são cidadãos brasileiros, mas nada os obriga a passar pela MPB-Pátria Amada para atingir o mundo. A música indígena é universal e é assim, aliás, que Marlui e seus músicos a interpretaram. Por isso, ela precisa assumir a autonomia radical desta musicalidade, cujas afinidades são múltiplas, e deixar o público livre de qualquer coerção ideologizante. ☐

Lux Vidal é antropóloga da USP.

Agenda

- 11ª Feira Internacional Especializada em Técnicas de Despoluição - IFAT 96. *Munique, Alemanha*. De 7 a 11/5.
- Experiências de Metodologias Participativas, com Populações Indígenas ou Campesanas. *Santa Cruz de la Sierra, Bolívia*. De 20 a 24/5.
- Encontro Nacional de Produtores e Usuários de Informações Sociais, Econômicas e Territoriais. *Rio de Janeiro, RJ*. De 27 a 31/5.

ANEXO 15 – Correspondência - Anthony Seeger, Diretor do Smithsonian Institute na Folkways Collection -1995.



**ANEXO 16 – Correspondência – Anthony Seeger – Indiana University Archives
of Traditional Music, 1986.**



INDIANA UNIVERSITY

ARCHIVES OF
TRADITIONAL MUSIC
Morrison Hall
Bloomington, IN 47405-2501
(812) 335-8632

July 25, 1986

Summer address through August 24:
P.O. Box 123
Hancock, VT 05748
(802) 767-3033

Ilma. Sra.
Marlui Miranda
Al. Santos 2527 ap. 26
01.418 São Paulo, SP
Brazil

Prezada Marlui,

I am delighted to hear that the Guggenheim Foundation awarded you a fellowship! It is a pleasure to have participated in your successful application. It was very well prepared, and the project is a most interesting one.

I look forward to seeing and hearing the results of your work.

The "Suyá women's song" on the Folkways Record FE4311 is in fact a song they learned from Upper Xingu Indian women early in this century. According to the Suyá, they captured four Waura women who made pots for them and lived with them at a village that came to be called Iamaricumã, on the Suia-missu river. There the captives taught the Suyá women to perform the Upper Xingu ceremony called Iamaricumã. The women liked it a lot, and sang it so much that the village was named after the ceremony they learned there. They sing songs from it quite frequently. The recording is faulty, I believe, in that the pitch was actually higher and more rapid, and the 60 cycle original was copied at 50 cycles at some point. If you have a vari-speed control on your record player or tape recorder and speed up the recording about 10%, I believe you will hear it more closely as it was originally performed. But it doesn't really matter, for the timbre and the style and words are the same.

Good luck with your research and your music. I was sorry not to be able to talk with you on my last, very rushed, visit to Brazil. I hope we will be able to talk on the next one, if not in the U.S.

Abraços,


Anthony Seeger

ANEXO 17 – Programa IHU, Todos os Sons / 1996.

MARLUI MIRANDA
ihu TODOS OS SONS

participação especial do Grupo Beijo/CoralUSP

Todas as canções foram adaptadas e arranjadas por Marlui Miranda exceto os arranjos de Pamé Dawõro (Marlui Miranda e Gilberto Gil) e Tchori tchori (Marlui Miranda e Uakti)

- 1. Mito:** "como Yebá Beló, a avó do mundo, surgiu do nada" conforme relatado por Umúsín Panlôn Kumu e Tolomán Kenhirí *trecho de mito Tukano sobre a origem do mundo, criado por Yebá Beló.*
- 2. Mito/ Metumji iarén** índios Suyá do Mato Grosso do Norte/lawekidi Suyá *trecho de mito sobre a origem do mundo, sobre o rio da comida e a utilização do milho como alimento, baseado no relato de lawekidi.*
- 3. Mená barsãa/Bayá barsãa** índios Tukano do Amazonas *canto da festa do Dabucuri*
- 4. Hirigo** índios Tupari de Rondônia *canto da festa das mulheres*
- 5. Ju Paraná** índios Juruna do Mato Grosso do Norte *canto muito antigo que relata uma enchente ocorrida num passado distante.*
- 6. Kurokãgo** índios Kayapó do Pará *canto da festa do milho*
- 7. Wakã** índios Pakaa Nova de Rondônia *instrumento percussivo que é tocado na festa Huroroin, onde aparece o espírito de Wakã, cujos braços são os cilindros percussivos.*
- 8. Kulutá** índios Mehinaku do Mato Grosso do Norte *inspirado em tema da música das dez horas da manhã, do ritual do Kuaryp.*
- 9. Nãumu** índios Yanomâmi de Roraima *diálogo cerimonial ancestral realizado no ritual Reahu*
- 10. Bep** índios Kayapó do Pará *canto do ritual de nomeação masculina*
- 11. Awina** índios Pakaa Nova de Rondônia *canto feminino do ritual do Huroroin*
- 12. Mekô Merewá** índios Surui de Rondônia *cantiga da onça: "não mexe comigo que te como de verdade..."*
- 13. Tchori tchori** índios Jaboti de Rondônia *cantado na festa do Timbó*
- 14. Araruna** índios Parakanã do Pará *canto da arara azul*
- 15. Dança Dabucuri** índios Tukano do Amazonas *baseado na dança da festa do Dabucuri, quando tocam flauta de pã*
- 16. Pamé Dawõro** índios Jaboti de Rondônia *cantado na festa do Timbó*
- 17. Yny Maj hyrynh/A você eu canto** índios Karitiana de Rondônia/José Pereira Karitiana *cantado a um visitante, relatando possivelmente sobre remédios*
- 18. Tche nane** índios Jaboti de Rondônia *cantado na festa do Timbó*
- 19. 15 Variações de Hai nai hai** índios Nambikwara do Mato Grosso do Norte *cantos da festa da moça nova*

Ficha Técnica

concepção e direção geral do projetoMARLUI MIRANDA

coordenação geral e produção executivaRODOLFO STROETER
KIKI FELIPE

direção musicalRODOLFO STROETER

direção cênicaREINALDO PUEBLA

coordenação dos coraisTIAGO PINHEIRO

roteiro cênicoREINALDO PUEBLA

roteiro musicalMARLUI MIRANDA E TIAGO PINHEIRO

vozMARLUI MIRANDA

coralGRUPO BEIJO/CORALUSP

piano acústico, tecladosBENJAMIM TAUBKIN

baixo acústicoRODOLFO STROETER

percussãoCAÍTO MARCONDES

figurinoNAUM ALVES DE SOUZA

aderecistasBETO DE SOUZA, ALBERI LIMA E NANI BRISQUE

iluminaçãoWAGNER FREIRE

sonorizaçãoMONDO DI CROMO

dança e pirofagiaNORMA GABRIEL

assistente de figurinoMIKO HASHIMOTO

costureiraJUDITH DE LIMA

confeção das flautas de pãGIGE

contra-regrasJOSÉ RENATO NUNES
ROSÁRIA CELANO
MARIANA VALENÇA
CRISTINA AMARAL

assessoria de imprensaCASÉ PRODUÇÕES

fotografiaGAL OPPIDO

projeto gráficoANTONIO CARLOS WERNECK (XÓ)

Exposição

pinturas dos artistas da tribo Yanomami, mulheres da tribo Txukarramãe, de Amati Trumái, Megaron Txukarramãe, Akanai Mehinaku, Amutuá Trumái

pinturas e relato de lendasWALDE-MAR

montagem da exposiçãoSESC POMPEIA

Grupo Beijo/CoralUSP

Sopranos: CECÍLIA DO VAL, PATRÍCIA VILLAS-BOAS, SÍLVIA CUEVA

Contraltos: DENISE MATTA, GENY VAN SLUYTMANN, MARÚ OHTANI, RENATA CELANI

Tenores: LUIZ "CATARINA" GAYOTTO, PAULO GALLO, RENÉ MISUMI, TIAGO PINHEIRO

Baixos: LUCIANO SIMÕES, MARCOS ANDRÉ, JORGE FERREIRA

Cantores Convidados: ANDREA GAYOTTO, BIA DE LUCCA, CRISTINA AMARAL, LILIAN MIRANDA, MARIANA VALENÇA, NORMA GABRIEL, REGINA PUGLIA, ROSÁRIA CELANO, SIMONE ESSE, ARY RIBEIRO NETO, EDU SEILER, JAIME TEDESCO, MARCELO MANZATTI, RENATO NUNES, SAULO APPES, SILAS OLIVEIRA

uma realização da Associação IHU-Pró Música e Arte Indígenas e Pau Brasil Som Imagem e Editora Ltda

ANEXO 18 – Autorização FUNAI para pesquisa científica em área indígena.

MINISTÉRIO DO INTERIOR
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO - FUNAI
Gabinete do Presidente

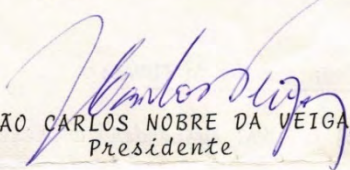
AUTORIZAÇÃO PARA PESQUISA CIENTÍFICA EM ÁREA INDÍGENA 026181

O PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO (FUNAI), em conformidade com o disposto no art. 1º, item VII, da Lei nº 5.371, de 05.12.67, no art. 2º, item VII, dos Estatutos aprovados pelo Decreto nº 68.377, de 19.03.71 e na Portaria nº 447/N, de 12.09.77 e ou vida a Assessoria Geral de Estudos e Pesquisas da FUNAI autoriza o ingres so de JOSÉ MARCOS BRANDO SANTELLI, bolsista da "The John Simon Guggenheim Memorial Foundation" e sua colaboradora MARLUI NOBREGA MIRANDA, para rea lizar um documentário nas áreas Nambikwara, Suruí e Pácaa-Nova, durante os meses de julho a outubro do corrente ano.

O pesquisador deverá efetuar o pagamento, ou pagamentos, que venham a ser fixados pelo ECAD, relativos a direitos au torais indígenas.

O pesquisador deverá, ainda, cumprir os itens constantes do verso da presente autorização.

Brasília, 29 de JUNHO de 1.981


JOÃO CARLOS NOBRE DA VEIGA
Presidente

Assinatura do requerente:

Data:

(Processo FUNAI/BSB/1395/76)
AGESP/MOTR/rmc.

ANEXO 19 – Autorização FUNAI -Objetivos e pesquisadores.

MINISTÉRIO DO INTERIOR
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO - FUNAI
Gabinete do Presidente

SÍNTESE DOS OBJETIVOS REFERENTES À AUTORIZAÇÃO

Nº 026 /81 - PRES

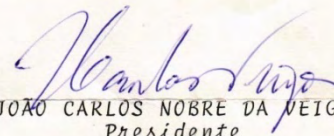
Pesquisador: José Marcos Santelli e Marlui Nóbrega Miranda

Grupos: Nambikwara, Suruí e Pácaa-Nova - Rondônia

Período: julho/outubro do corrente ano

Objetivo: Transformação por que vem passando o Território e da mesma forma seus primitivos habitantes e a população indígena.

Brasília, 29 de Junho de 1.981


JOÃO CARLOS NOBRE DA VEIGA
Presidente

ANEXO 20: Matéria sobre a vaia no Teatro Amazonas em 1980.

PÁGINA 17

PORANTIM

OUTUBRO DE 80

PÁGINA ABERTA

Cultura indígena agredida no palco

A "burguesia de Igarapé", em Manaus, como diria o escritor amazonense Márcio Souza está perdendo a memória, envergonhando-se da sua própria história, reduzindo-se em imitadores dos importados-enlatados.

Um dos fatos que demonstra essa alienação baré é o desrespeito para com os povos indígenas, manifestado violentamente durante apresentação musical da cantora e compositora Marlui Andrade.

Marlui sofreu tamanha agressão, quando apresentava no palco do Teatro Amazonas, uma música indígena em língua Krahó. Vaiada e agredida com palavras de baixo calão, Marlui chorou. Entrevistada pelo Porantim declarou que considera "muito sintomático que justamente no Amazonas, onde a presença indígena é tão marcante, as agressões tenham sido tantas".

Enquanto no Teatro Amazonas os "filhinhos de papai" apedrejam os povos indígenas, na periferia de Manaus, no Bairro da Redenção os filhos dos trabalhadores se reúnem e organizam um teatro-denúncia contra os empresários e o políticos que anseiam pela estrada Maués-Itaituba ou Maués-Jacareacanga, cortando ao meio o Território do povo Sateré-Mawé.

S DIZ A DA BUTA

... Vai ser tirado o fio da corda

... o presidente da Associação e Tecelagem desde 1977 a favor do sindicato geral, não haver afiliação de 90 operários em dizerendo a respeito. Eu, não apen como empregado, ela está pro-

... voltadas para o período que passou desistido". Prepondera que os aspectos políticos vencendo um dia: "Agente é bom pro método aguentar bom, por aqui. Tá tudo leve, mas não que resolver a

... mulheres, de s e totalmente causados pelos os da fábrica. O fechamento é a abridoras de ão, nem sem-

... próprio inferior. O calor e adido por resíduo, obrigadas a que colhem a as e arrumam cabeça, gripe, e é fingimento em esses fiapos Jiz uma senhora enrolamento e



ANEXO 22: Matéria sobre proposta para criação do direito autoral indígena

ANEXO 21: Direito Autoral Indígena 1993

14 — JORNAL DA TARDE

CIDADES

Sexta-feira, 7-5-93

Projeto cria direito autoral para índios

TRIBOS RECEBERIAM POR SUAS CANÇÕES E LENDAS

CRISTINA RAMALHO
Quem conta um conto indígena não só pode aumentar um ponto como sonegar a autoria. Como provar que tal tribo ou aquele índio é autor daquela música ou de certa história? Pela atual lei brasileira dos direitos autorais, a 5.988/73, qualquer obra sem data precisa e nome completo do autor transforma-se em "domínio público", o que significa total liberdade de uso sem o devido reconhecimento e pagamento dos royalties.

Como os índios não têm esse tipo de registro, acabam esquecidos na hora de citar a autoria das suas músicas. A cantora Marlui Miranda, que há 16 anos interpreta o cancionário indígena das mais diversas tribos e sofre por querer reconhecer a autoria dos índios — "não existe um mecanismo legal que permita o crédito de autoria", diz — decidiu criar um projeto de direitos autorais dos índios, inédito no mundo.

Marlui, junto com os advogados Fernando Jucá (que não tem nenhum parentesco com a Tereza ou o Romero) e Alexandre Verri, especializados em direitos autorais e registro de marcas e patentes, está redigindo um projeto para possibilitar o reconhecimento da autoria de povos que não conhecem a escrita.

"A idéia é acabar com esse conceito rígido de domínio público e do direito personalíssimo, que só permite que alguém com nome e documentos seja considerado o autor", explica o advogado Jucá. "A estrutura desta lei não atende a

demanda dos índios. Fica impossível para um índio provar a autoria de qualquer canção ou conto de sua tribo", conta Jucá.

O projeto conta com o apoio de várias entidades pró-indígenas, como o NDI (Núcleo de Direito Indígena), a Comissão Dallari — Índios no Brasil e o NHII (Núcleo de História Indígena da USP). Depois de tudo pronto, será encaminhado ao Congresso, embora nenhum político tenha sido consultado ainda.

Enquanto no Brasil o trio discute cada linha do projeto — "queremos que a lei realmente beneficie os índios, é preciso tomar muito cuidado com as palavras", fala Marlui — nos Estados Unidos o grupo Copyright Committee of The International Council for Traditional Music, o ICTM (Comitê de Direitos Autorais do Conselho Internacional para a Música Tradicional) faz o mesmo.

Anthony Seeger, membro do comitê e importante pesquisador de músicas folclóricas, trabalha na UNESCO (Organização para Educação, Ciência e Cultura, da ONU) pelos direitos dos povos sem escrita e tem se comunicado frequentemente com Marlui.

Seeger escreveu um artigo sobre as músicas indígenas — consideradas até agora "domínio público" porque vem passando de geração a geração durante muitos anos — e dá exemplos sobre os valores dos índios Suyá, de Mato Grosso, tribo que ele pesquisou e da qual recolheu canções e histórias durante doze anos.



Índios brasileiros: esforço pelo reconhecimento dos direitos autorais.

COSTUMES

Índios têm noções próprias de autoria

Anthony Seeger lembra que as diferenças culturais vão gerar alguns problemas para a regulamentação da lei. Em sua experiência com a tribo dos Suyás, no Mato Grosso, ele descobriu que o direito individual, que determina o direito autoral na nossa civilização, funciona com outras regras entre os índios. "Entre os Suyás uma canção não pertence ao seu composi-

tor, mas à pessoa que a cantou pela primeira vez para os outros", escreveu Seeger.

O pesquisador propõe que um local ou entidade apro-

priada recolha os fundos dos direitos autorais e que pesquisadores, produtores musicais e músicos sejam mais sensíveis e conscientes dos direi-

tos dos índios.

Marlui e os advogados Jucá e Verri (na foto menor) também acreditam que deve ser criado um mecanismo ou local apropriado para recolher os direitos autorais e distribuir o dinheiro às tribos. Quem faz isso normalmente é o ECAD — que regula a fiscalização de direitos autorais e é vinculado ao Ministério da Cultura —, mas o órgão não tem recursos para visitar as tribos. "A decisão sobre qual órgão que fará isso é uma coisa secundária. O principal é criar uma lei capaz de garantir de forma segura os direitos que têm sido negligenciados até hoje", afirma Marlui.



Os advogados e a cantora Marlui: projeto.

ANEXO 22: Nota de pedido de retificação -reclamação - ao Jornal Folha de SP de Betty Mindlin sobre direitos autorais dos povos indígenas.

Quinta-feira, 17 de

dezembro de 1981 FOLHA DE S. PAULO

OPINIÃO — 3

A Palavra do Leitor

(Capital, SP).

Os direitos dos índios Krahó

"Gostaria de fazer uma retificação que me parece importante, com relação a matéria "Funai recebe direito autoral para índios", publicada em 8/12/81, começando da seguinte forma: "Pela primeira vez na história do Brasil os índios receberam direitos autorais"... e, a seguir, cita a Funai e o Ecad (Escritório Central de Arrecadação) como fontes pagadoras de direitos autorais aos Krahó, dando a impressão de que o canal de TV, a Tupi, é que teve o mérito de ter pago os índios pelo uso de sua música na novela "Aritana". Foi a compositora Marlui Miranda quem gravou e teve a idéia correta e inédita de creditar a canção "Grupo Krahó" aos próprios autores, não usando o recurso "adaptação", normalmente empregado até então para casos desta natureza. A ela se deve reconhecimento por este fato e por isso deveria ser mencionada na notícia. Sua atitude, é, no mínimo, um estímulo para que outros músicos procedam da mesma forma respeitosa para com a cultura indígena.

"Há, ainda, outro dado impreciso na matéria: estes Krahó da canção, dados como habitantes dos "arredores de Goiânia", vivem de fato no afluente da margem direita do rio Tapajós, o rio Manuel Alves Pequeno, no norte de Goiás."

Betty Mindlin, antropóloga
(Capital, SP).

ANEXO 23: Direitos Autorais Indígenas, minha participação.

preendimentos dos próprios índios.

Finalmente, os saldos acumulados destes vários processos de discussão foram acolhidos e elaborados pelo relator, auxiliado pela assessoria legislativa. Ele promoveu uma nova série de reuniões com as entidades e incorporou ao seu substitutivo praticamente todos os textos legais consensuados, arbitrando a seu critério os pontos divergentes não superados. O relator promoveu consultas junto a setores mais avessos aos direitos indígenas, entre parlamentares da bancada amazônica e interlocutores da área militar. Introduziu no texto concessões ponderadas a estes setores, fazendo incluir representação dos governos estaduais no grupo de trabalho responsável pela identificação das terras indígenas e submetendo as propostas de limites à audiência pública. Ressalvou as Forças Armadas da necessidade de prévia autorização para ingresso em áreas indígenas situadas em faixa de fronteira, permitindo a sua atuação na defesa do território nacional sem prejuízos aos direitos dos índios. Estas concessões foram importantes para remover resistência à aprovação do Estatuto.

Desafio

O Estatuto das Sociedades Indígenas ainda não é lei e será submetido ao Senado e às etapas ulteriores do processo legislativo. Pode, ainda, ser aperfeiçoado, havendo espaço para novas intervenções das lideranças e organizações indígenas e de apoio aos índios, além de outros interessados. Porém, o trabalho até aqui realizado já indica os contornos da nova lei e cristaliza formulações para as quais dificilmente surgirão alternativas mais consensuais.

Supondo-se a sua apropriação nos termos atuais,

mento indígena terá um papel fundamental da ampliação das discussões e na divulgação entre os índios do conteúdo da nova lei. As comunidades já devem se preparar para ocupar os novos espaços que a lei oferece para o fortalecimento da sua autonomia. As organizações de apoio provavelmente verão ampliadas as suas possibilidades de atuação e as demandas de assessoria.

Porém, as conseqüências mais profundas da nova lei recaem sobre o estado nacional, especialmente sobre o órgão indigenista. A superação da tutela e a definição de responsabilidades específicas da União em cada vertente temática da lei, colocam o órgão indigenista diante da urgência de uma reformulação geral da sua estrutura, de uma ampla reciclagem dos seus quadros, incorporando-lhes novas competências técnicas em diversas áreas de conhecimento e de atuação profissional. Se a FUNAI for capaz de organizar e de enfrentar estas novas demandas, é previsível o surgimento de um órgão indigenista mais forte e mais plural.

Se, no entanto, prevalecer a acomodação corporativa e uma visão isolacionista das novas demandas, a FUNAI poderá sucumbir diante da impotência para articular as várias interfaces da questão indígena. O novo Estatuto das Sociedades Indígenas põe em discussão o novo papel do estado frente aos povos indígenas, no exato momento em que o País se aproxima de eleições gerais que redefinirão os seus horizontes políticos para os próximos anos.

Duas outras instituições terão ampliadas as suas responsabilidades frente aos direitos indígenas. O Ministério Público Federal acumula algumas competências extra-judiciais, e disporá de instrumentos de fiscalização e de atuação quanto aos atos negociais praticados pelas comunidades indígenas e às hipóteses de exploração de recursos naturais. O

nidades indígenas ocupantes de terras em que se pretende minerar. A Associação Brasileira de Antropologia também terá novas responsabilidades, fazendo-se representar nas comissões setoriais de saúde e educação indígenas. Antropólogos credenciados pela ABA coordenarão os grupos de trabalho constituídos pelo órgão indigenista para identificar as terras indígenas. O laudo antropológico será exigido nos procedimentos referentes à exploração de recursos naturais.

Evidentemente, o NDI não considera o Estatuto perfeito e nem viu acolhidas muitas das sugestões que submeteu ao processo legislativo. Reconhece, porém, que o projeto aprovado pela Câmara representa o denominador comum possível entre as diversas visões sobre a questão indígena, e considera que as discussões a respeito atingiram um novo patamar. O NDI se orgulha de ter participado intensamente deste processo, de ter influído decisivamente sobre muitos aspectos da nova lei, e de ter colaborado, inclusive através de concessões, para que o resultado também fosse aceitável para as outras partes envolvidas.

Registramos, aqui, o nosso elogio e reconhecimento a todas as demais entidades que partiram esta experiência. Agradecemos especialmente aos companheiros do CIMI e da FUNAI, aos parlamentares que nos apoiaram, sobretudo ao relator, que tiveram enorme paciência em nos ouvir e em compreender as nossas posições e limitações. No entanto, muitas outras pessoas e instituições de todo o País, advogados, antropólogos, geólogos, engenheiros florestais, médicos, educadores, artistas, índios, missionários, assessores legislativos e indigenistas, colaboraram imensamente para que essa obra coletiva, ainda provisória, pudesse começar a se realizar.

Comentário Jurídico

maio Julho 1994

Estatuto dedica dois capítulos à proteção da propriedade intelectual indígena

Proteção legal se estende aos direitos autorais de comunidades indígenas sobre suas criações artísticas coletivas e aos seus conhecimentos tradicionais sobre espécies com propriedades medicinais, alimentícios e agrícolas.

Entre as inovações trazidas pelo projeto aprovado na Comissão Especial da Câmara dos Deputados, estão os dois capítulos dedicados à proteção da propriedade intelectual indígena, que dividem a matéria em duas questões fundamentais: 1) proteção à propriedade industrial (através da concessão de patentes e registros industriais sobre produtos desenvolvidos com base em conhecimentos tradicionais indígenas); 2) proteção aos direitos autorais, de natureza coletiva, das comunidades indígenas (sobre suas composições musicais, obras artesanais, desenhos, obras arquitetônicas, etc.)

Os dois capítulos, elaborados com a assessoria do NDI e dos Drs. Fernando Furiella e Fernando Tadeu Rennor (na parte referente à propriedade industrial) e da cantora e compositora Marli Miranda, bem como de outros advogados especializados (na parte referente aos direitos autorais), buscam suprir uma absoluta lacuna na legislação brasileira na proteção específica dos direitos de propriedade intelectual de comunidades indígenas. Essencialmente, os dispositivos dos dois Capítulos (II e III), que tra-

tam da questão visam assegurar às comunidades indígenas direitos de controlar e, quando optarem, serem compensados pelo acesso, o uso e a aplicação de seus conhecimentos tradicionais por terceiros, bem como pela comercialização dos produtos deles derivados. Além disso, o projeto visa criar os instrumentos legais necessários à responsabilização daqueles que violem esses direitos.

O projeto foi elaborado dentro de um contexto nacional e internacional de reconhecimento, cada vez maior, da necessidade de compensação das comunidades indígenas tanto pelo aproveitamento comercial de suas obras artísticas coletivas (que não são protegidas pelo atual sistema legal, que as considera, em sua maior parte, como de "domínio público", pelas razões expostas ao final deste texto) como também pela preservação, descoberta, seleção e manejo de espécies com propriedades farmacêuticas, alimentícias e agrícolas, que, da mesma forma, não gozam da proteção do ordenamento jurídico. (Embora as informações existentes sobre a matéria sejam imprecisas, há estimativas de que o valor

anual do mercado de produtos farmacêuticos derivados de plantas medicinais descobertas (e utilizadas primeiro) por comunidades indígenas exceda 43 bilhões de dólares, e os lucros raramente são divididos com as mesmas (dados divulgados pelo Departamento de Informação Pública das Nações Unidas, em nov.92). O que se busca, em suma, é a reversão de um processo histórico de espoliação sistemática do patrimônio material e imaterial indígena, em todas as suas dimensões e formas.

Entre as iniciativas internacionais nesta direção, merece destaque a realização da 1ª Conferência Internacional sobre os Direitos de Propriedade Intelectual e Cultural de Povos Indígenas, realizada entre 12 e 18 de junho de 93 em Whakatane, na Nova Zelândia. Na Conferência, chegou-se ao final a uma Declaração com a afirmação de que "os povos indígenas do mundo têm o direito à autodeterminação, e, no exercício deste direito, devem ser reconhecidos como os donos exclusivos da sua propriedade intelectual e cultural", e se reconhece que "os povos indígenas são capazes de manejar, por si

ANEXO 24, Carta de Betty Mindlin, recomendações.

Músicas de Criação
 Sete: Pamaloh e Skanen
 Wina merewá (nome da cantiga) : wā-wā canta
 Biniranga aka, pala-il it chais, pai, Kiri, Kiri
 Koy Tchangare' koy Tchangari (nome da cantiga)
 Mopiri, Maungatua, meina (Labiais,
 Kaleaten) Todos
Baikit merewá adō Kotiguo, oi-ni atā-nhe.
Paliãe

Tipos de Música
 Pa Maung Ari'
 IATIR (as de festa)
 AVABI (guerra)
 IARA AKA (natar os idia)
 ĞAKURÁ (caçada)
 SÖ-EI-EI-ETE (religiosos) * (Ğatikat, KadotoTi, etc -
 pedu as wā-wāw Perpera, Birkobe,
 Mocuras, KASSITETMaga

Ido outros
 inteiros
 IKabiti
 LAKAPOY
 MIRAÇONHA

* ĞAT (SOI)
 Ğatikat, KadotoTi, etc -
 pedu as wā-wāw Perpera, Birkobe,
 Mocuras, KASSITETMaga

+ Tellos Ubojara (canta WAGŌ KANE'), Keki, Dikoba, Ğataga, etc.
 + Notoa: Urotana, Mopiri
 ITABIRA, ANINE, IDIARASA + gong

ANUDANTE: ĞANA OAKAKA' (Sete), Ibalabinha (no Ruvimbo)
 ĞAPIJIA (filho de Birkoba)

ANEXO 25:

Terça-feira, 8 de dezembro de 1981 FOLHA DE S. PAULO

ILUSTRAA — 33

Funai recebe direito autoral para índios

RIO — Pela primeira vez na História do Brasil os índios receberam direitos autorais: ontem, Adelino Moreira, presidente do Ecad (Escritório Central de Arrecadação), entregou à representante da Funai no Rio, Maria Dirce Moraes Vieira, um cheque de Cr\$ 37.754,70 referente aos direitos da tribo Kraho pela execução de suas músicas na novela "Aritana", na extinta TV-Tupi.

A quantia refere-se ao período do segundo trimestre de 79 ao quarto trimestre de 80, mas só foi paga agora porque durante a intervenção no Ecad os pagamentos foram suspensos. Além de receber seus direitos com atraso, os índios foram, também, descontados em Cr\$ 1.929,00 relativos ao Imposto de Renda e em Cr\$ 295,00 pelo Imposto Sindical.

Segundo Adelino Moreira, o Imposto Sindical poderá ser cortado, mas isso não poderá acontecer com o Imposto de Renda, pois perante o Código Tributário ninguém é isento do imposto, mesmo que seja considerado irresponsável pelo Código Civil.

De acordo com a representante da Funai, os índios não receberão o dinheiro em espécie, já que são tutelados. A quantia será empregada em algum projeto que beneficie a tribo, que vive numa reserva indígena, nos arredores de Goiânia.

DISCOGRAFIA

D’ALESSIO, Vito. CD: *Mehinaku: Message from Amazon*. Dialeto, Latin American Documentary. São Paulo, 2021. Fonograma selecionado para a tese: (11) Canto das Mulheres- Tenejukumalo.

⁵⁸ IABANOR, Paiter. Lp: Cantiga de Caça. Lado 2 faixa 1 Memória Discos e Edições Ltda 1981. Fonograma: O wer honi-a.

⁵⁹ WIKIPEDIA, https://en.wikipedia.org/wiki/Tuvan_throat_singing. Visto em 06/07/2021

JURUNA, Yudjá. CD: Fala de Gente, Fala de Bicho. Abĭa Ali Ma’lyaha, Cantigas de Ninar do Povo Juruna. Selo SESC-SP. Associação Yarikayu, Associação IHU Pró Música e Arte Indígenas, UNESP-FCLAr. São Paulo, 2011.

MIRANDA, Marlui. CD: Fala de Bicho, Fala de Gente. © Selo SESC-SP. Fonogramas: *Ude Lawila maku; Yuparana*, São Paulo, 2014.

MIRANDA, Marlui, NASCIMENTO, Milton. Nozani-na. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CDdjU3mt480>>. Acesso em: 20 out. 2020. Fonograma selecionado: Nozani-na

MIRANDA, Marlui. CD: *IHU, Todos os Sons*. ©1995 Associação IHU Pro Música e Arte Indígenas. Participam: UAKTI Oficina Instrumental; Gilberto Gil, Tiago Pinheiro, Regente; Grupo Beijo/CoralUSP; Rodolfo Stroeter, Bugge Wesseltoft, Paolo Vinaccia, Caíto Marcondes, Teco Cardoso. Fonogramas selecionados: *Kworo Kango, Txori Txori; Naumu, Awina, Pamé do woro; awina; I’jain je’e; Festa da flauta; Wine merewa; Baikit merewa; Meko Merewa; Ju Parana; Mito-Metumji láren; 15 Variações de Hai Nai Hai*.

MIRANDA, Marlui. CD: *2IHU Kewere: Rezar* ©1997 Associação IHU Pró Música e Arte Indígenas. Participação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo;

Coral Sinfônico do Estado de São Paulo e Coral IHU. Regência: Aylton Escobar. Fonograma selecionado: Ação de Graças_*Marakanandé*.

MIRANDA, Marlui, CAPIBERIBE, Artionka Orgs. *et al.* CD triplo, parte integrante do livro de mesmo nome: Ponte entre Povos (1) *Kiyeminaki*: Relembrar; (2) Givaynihkis Parikwene; (3) *Tumukumaki* Oremi. © Associação IHU Pró Música e Arte indígenas. Fonogramas selecionados: Povo Palikur: *Waysarehweyo*, a Montanha Vagalume; *Aramteman Wakarepka* e a Turé da Garça; Povo Apalai: *Lueime*; Povo Katxuyana, *Tukutxi Yoremuru Katohu* e *Enmenhir Yoso Katohu*.

MIRANDA, Marlui. CD: *Olho D'Água*. © 2002 Associação IHU Pro Música e Arte Indígenas. Com Egberto Gismonti e Grupo Academia de Danças (Zeca Assumpção, José Eduardo Nazário, Mauro Senise. Fonograma selecionado: *Grupo Krahó*.

MOREIRA, GIL, Gilberto Passos. Seleção: Letra do fonograma Louvação. Título do Vinil: Louvação. CBD, 1967, São Paulo.

TENÓRIO, Higino, CABALZAR, Flora e Aloízio. Orgs. CD triplo: © 2003 *Utãpinoponaye Basamorí do Povo Tuyuka*. Danças e Cantos Cerimoniais Tuyuka. Apoio: The Kenneth and Harle Montgomery Endowment for Marlui Miranda; *Dartmouth Project Educational*, *College Faculty* Rodolfo Franconi, Marysa Navarro e Beatriz Pastor; Instituto Socioambiental, FOIRN, NORAD, Horizont 3000. Produção artística: Marlui Miranda. Fonogramas selecionados: *Perurige*; Yuku Besugu e Waí Basa, Opawo e Tariwo; dança dos peixes.

WERSVYVER, Gustaaf. CD duplo. *Brèsil Central, Chants et dances des indiens Kaiapó*. AIMP XIV-XV, Archives Internationales de Musique Populaire. Musée d'ethnographie, Genebra. Disques VDE-GALLO. CH 1407. © 1989 VDE-GALLO. Fonogramas selecionados: (3) Bep (Kaiapó Mekragnotí – *Naming ceremony* (12) *No'ôk-ã mõr* (Kaiapó Mekragnoti - *learning the songs of the corn*); (5) *Kwýrkango* (songs os two women); *Bô ngre-re* (Kaiapó-Xikrin - *song of the masks*);

Entrevistas

1. Davi Yanomami, 1994, Roraima. Pág. 132
2. Tarinu Juruna, 2012, Aldeia Tubatuba do Parque Indígena do Xingu. Pág.307
3. Anápuàka Tupinambá,2020, o Futurismo índio. Pág.319
4. Guildy Blan Tikuna.2015 Pág. 348
5. Djuena Tikuna e Diego Janatã, Pág.363








Audiovisuais





- 1.Vídeo: Brasil Rural Contemporâneo, Xaga ey, Alma. Rio de Janeiro, Pág.149
- 2.Vídeo: Novo Tradicional: Panará e Marlui cantam Juparana e Kworo Kango.
Festa na Aldeia Nãsepotiti Panará, 1999, Pág.(estou procurando)
3. Video: IHU, Todos os Sons, 1995.
4. YANDÊ, Rádio. <https://radioyande.com/>



FONOGRAMAS

#	Música	Pag.
1	Yuku besugu	11
2	Enmenhir	62
3	Dasia Basa T	67
4	Dasia Basa 2 T	67
5	Canto das mulheres	68
6	Menire Biok	72
7	Kwyrkango 2 T	73
8	Hai Nai V1 T	73
9	labanor caça T	73
10	Kargyraa T	73
11	Difônico África T	74
12	A tenore boghe baixo T	74
13	Itanom T	75
14	Anisio papakae T	75
15	Kworo Kango	76
16	Kworo Kango 1995	79
17	Grupo Kraho	105










#	Música	Pag.		
18	Waf Basa Opawo 1 T	116		
19	Waf Basa Tariwo 2T	117		
20	Atiarí Mu T	123		
21	Paná T	126		
22	Paná NT	127		
23	Yaimu T	132		
24	Nambekod Merewabe T	139		
25	On ga ka T	142		
26	Gasalab T	Goaney T	149	
27	Xaga ey NT	152		
28	Nga manga are T	154		
29	Moquein ikar are T	155		
30	Pexo ey Yptabira T	157		
31	Mekô Merewa Uratana T	158		
32	Winih perewabe T	159		
33	Iatir Merewa Hogalaba T	159		
34	Takwara T	Kuluta Aparitá T	Kayapa T	177







#	Música	Pag.
35	Flauta Ritual Nambikwara T Flauta Ritual Nambikwara NT	179
36	Hai Nai V1 T	186
37	Hai Nai V1 T  V1 NT Nambikwara	187
38	Hai Nai V1 T  V1 NT Marlui	188
39	Hai Nai V5 NT Transição	189
40	Hai Nai V14 NT	189
41	Hai Nai V1 T  Hai Nai V1 NT	190
42	Hai Nai V2 T  Hai Nai V2 NT	190
43	Hai Nai V5 T  Hai Nai V5 NT	191
44	Hai Nai V8 T  Hai Nai V8 NT	192
45	Hai Nai V11 T  Hai Nai V11 NT	193

#	Música	Pag.
46	Hai Nai V12 T  Hai Nai V12 NT	193
47	Hai Nai V13 T  Hai Nai V13 NT	194
48	Hai Nai V14 T  Hai Nai V14 NT	194
49	Hai Nai V15 T  Hai Nai V15 NT	194
50	Hai Nai NT	196
51	Nozani na 1 NT	208
52	Nozani na 2 NT	208
53	Nozani na 3 NT	208
54	Nozani na 4 NT	208
55	Nozani na 5 NT	208
56	Gatikat Merewá	210
57	Pexo ey Merewá	211
58	Catecismo Nheengatu	212
59	Pálob Perewabe	218

#	Música	Pag.	
60	O Dois de Junho	223	
61	Samba do Seringueiro	223	
62	Morena Bonita	224	
63	Cortando a seringueira	225	
64	Awina Wari T	228	
65	Tchori Tchori T	254	
66	Tche Nane T	267	
67	Pa'mã do woro T	273	
68	Waysarehweyo (A montanha vagalume)	287	
69	Turé da garça	288	
70	Lueime	292	
71	Bô ngre-re T	 Kworo kangô NT	303
72	No'ok-ã môr T	 Kworo kangô NT	303
73	Panara Sâkyori	307	
74	Oi Parana T	323	
75	Ju Parana NT	324	
76	Pireuxixi T	326	
77	Iasarico T	332	

#	Música	Pag.
78	Programa de índio	338
79	Rádio Yandê	340
80	Kunumi MC Xondaro	355
81	Brô MC's - Koangagua	361
82	Oz Guarani	370
83	Guildy Blan Cugü i Dau	372
84	Guildy Blan Bai bai bai	372
85	Guildy Blan Tcha ngetchaü	372
86	Guildy Blan Entrevista	372
87	Eware Djuena NT	374
88	Djuena Tikuna Teatro Amazonas	387

#	Música	Pag.
89	Itanom T  Itanom edit NT	403
90	Miarã Porõ T  Miarã Porõ NT	404
91	Yanuno Mūtututa T  Aparitá Mūtututa NT	404
92	Ju Parana Juruna T  Ju Parana Txucarramãe T	405
93	Curokango NT  Kwýrkango NT	406
94	Haí Nai V1 T  V1 NT Marlui	406
95	No'ók'-ã mör T  Kworo Kango NT	407
96	Metumji láren T  Metumji láren NT	407
97	Paboytiti T  Paboytiti NT	407

#	Música	Pag.
98	Hai Nai V1 T  V1 NT Nambikwara	408
99	Oi Parana T  Ju Parana NT	408
100	Yäimu T  Ñaumu NT	408
101	Mekô Merewá T  Mekô Merewá NT	408
102	Ude Lawila T  Ude Lawila NT	409
103	Flauta Ritual Nambikwara T  Flauta Ritual Nambikwara NT	409
104	Wakura Kor-kor Nelson Kaapor T Marakanandé Djuena NT Marakanandé Marlui NT	409
105	Araruna NT	422