

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MILENA SUÁREZ MOJICA

*Kai-ya-ree*: Uma aproximação às máscaras no contexto das danças indígenas na Amazônia  
Colombiana.

Versão corrigida

São Paulo

2023

MILENA SUÁREZ MOJICA

*Kai-ya-ree*: Uma aproximação às máscaras no contexto das danças indígenas na Amazônia Colombiana.

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Antropologia social.

Orientador:  
Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M712k Mojica, Milena  
Kai-ya-ree: Uma aproximação às máscaras no contexto das danças indígenas na Amazônia Colombiana. / Milena Mojica; orientador Pedro Cesarino - São Paulo, 2023.  
209 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Amazônia colombiana. 2. Máscaras. 3. Danças indígenas. I. Cesarino, Pedro, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome da aluna: Milena Suárez Mojica****Data da defesa: 21/06/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Pedro de Niemeyer Cesarino**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/08/2023

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

MOJICA, Milena. *Kai-ya-ree. Uma aproximação às máscaras no contexto das danças indígenas na Amazônia Colombiana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2023.

Aprovado em: 21/06/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Pedro de Niemeyer Cesarino

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento

Profa. Dra.: Marina Vanzolini Figueiredo

Instituição: Universidad de São Paulo - USP

Julgamento:

Prof. Dr.: Luis Abraham Cayón Durán

Instituição: Universidade de Brasília - UnB

Julgamento:

Prof. Dr. Edson Tosta Matarezio Filho

Instituição: Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Julgamento:

## Agradecimentos

Quero começar agradecendo a todos os amigos que conheci durante meus anos de trabalho no baixo Caquetá, no baixo rio Putumayo e no Solimões. A todos aqueles que guiaram meus passos, me ensinaram com infinita paciência e me acolheram em suas casas. Agradeço especialmente a Rodrigo Yukuna e sua família, por cuidarem de mim desde que os conheci em 2016, por me contarem sobre os bailes, pelas noites de *mambeadero*, pelos cantos, pelas viagens em *peque-peque* pelo rio Mirití-Paraná, por ser a inspiração desta pesquisa. A Raúl Yukuna e sua esposa Ángela Flórez por me receberem em sua casa em Letícia, a Jaime Yukuna por todos os cantos e as narrativas em meio ao som do pilão e da fumaça do tabaco, a Fermín Yukuna e sua família pela generosidade com a qual me trataram durante o tempo que estive em sua maloca, a Elías Yukuna e Edgar Tanimuka, por compartilharem seus conhecimentos e suas estórias comigo.

Depois de alguns anos trabalhando sem parar, já acostumada com o ritmo da floresta, a vida nas comunidades e os percursos cotidianos pelos rios, voltar para a universidade foi um grande desafio. É por isso que quero agradecer ao Pedro Cesarino por todos os cuidados que teve desde minha chegada a São Paulo, por acompanhar todo este processo, pela escuta atenta, pelas leituras minuciosas dos meus textos e pela paciência. Sem sua ajuda, este trabalho não teria sido possível. Da mesma forma, quero agradecer aos professores do departamento de Antropologia Social, com os quais tive a maravilhosa oportunidade de retomar o ritmo das leituras e da escrita, conhecer novos debates e pensar a antropologia sob outras perspectivas. Neste ponto, gostaria de agradecer especialmente aos membros das bancas tanto do Exame de qualificação quanto da defesa, às professoras Sylvia Caiuby e Marina Vanzolini e aos professores Luis Cayón e Edson Matarezio. Agradeço profundamente pela generosidade de suas contribuições e sugestões, pelo dialogo instigante tecido ao longo deste processo de pesquisa e pela abertura de novos caminhos e questões sobre as quais continuarei refletindo durante minha trajetória profissional.

No meio das condições excepcionais impostas pela pandemia que vivemos e dos múltiplos reajustes que esta investigação sofreu, agradeço a Yuri Werner, Jardel Santos e Leandro Sousa, colegas da turma, assim como ao grupo de orientação, por todas as conversas

e trocas de ideias, por tornar o trabalho menos solitário durante o tempo que estivemos isolados.

São os afetos aquilo que nos sustenta e nos faz crescer, nesse sentido, me sinto profundamente grata por todo o amor que tem me abrigado ao longo desses anos, pois mesmo estando longe de casa, não tenho me sentido sozinha. Uma quantidade inumerável de abraços, risadas, passeios e trocas afetuosas têm feito parte dos meus dias. Agradecimento infinito à Luisa, Liza, Cori, Ginneth, Diana, Milton, Sandra, Beatriz, Felipe, Aye, Iván e Julián, por serem a melhor companhia que eu poderia ter em São Paulo, por cobrirem meus dias de cores, pela cumplicidade, por serem refúgio e luz, por todas essas qualidades que possuem e das quais aprendo a cada dia.

Desejo agradecer também a todos os amigos que estão na Colômbia e que, mesmo à distância, acompanharam este processo, porque estar longe não é um problema quando aqueles que amamos moram em nossos corações e fazem parte do nosso pensamento. À Natalia, Paz, Stephanie, Diego, Alejandra, Ivón e Juan Carlos por tornarem os dias frios de Bogotá mais agradáveis, a Lina e Lorena por seu amor infinito, por me lembrarem que *estamos aqui para templar el espíritu*, a Ginna, Diana, Juanita, Angélica, Armando e Ana Milena, aos meus colegas de Parques Nacionales Naturales por esse amor que compartilhamos pela floresta, por alegrar meus dias em Letícia. Quero agradecer especialmente a Dany Mahecha por ser uma fonte constante de inspiração, pela generosidade dos seus ensinamentos, por sua doçura, por toda sua ajuda, tanto conceitual quanto espiritual. A Elke Kases e Solange Freitas, agradeço de coração a escuta amorosa e os cuidados ao longo deste tempo, obrigada pela força, por serem luz.

À minha família, em especial à minha mãe e ao Julián, por apoiar cada uma das minhas decisões, por ser uma fonte inesgotável de amor. À minha mãe por ser a mulher mais forte e corajosa que conheço, por me ensinar sua coragem, por sua persistência. Ao Julián pela cumplicidade, pelas risadas que partilhamos, pela nobreza que habita no seu coração, por ser a luz nos meus olhos. A Magda, Diego e os meus sobrinhos por todo o seu amor pese às minhas constantes ausências.

A Ka, por Pamuk e Murakami, pelas leituras a duas vozes, por todas as aprendizagens que vieram de maneiras inesperadas.

Por fim, agradeço à Universidade de São Paulo, à CNPq, processo No. 133294/2020-0 pela bolsa concedida durante 24 meses que me permitiu concluir satisfatoriamente o mestrado e à CAPES, pelo apoio para a realização do trabalho de campo em Letícia, Colômbia.

Como escreveu a Violeta Parra e cantou a Mercedes Sosa, *Gracias a la vida, que me ha dado tanto*.



## Resumo

MOJICA, Milena. *Kai-ya-ree. Uma aproximação às máscaras no contexto das danças indígenas na Amazônia Colombiana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2023.

Esta dissertação apresenta *El baile del Muñeco* dentro do contexto geral das danças que ocorrem na região do baixo Caquetá, na Amazônia colombiana. Para tal, detalham-se aspectos relacionados com os grupos que participam desta dança, a região à qual se limita, sua origem e os elementos mais relevantes associados à sua preparação e realização, a partir de fontes bibliográficas, principalmente. *El baile del Muñeco* é a única dança que contempla o uso de máscaras nesta região, de tal forma que se exploram e sugerem possíveis conexões com outras danças e rituais onde também se documentou o uso de máscaras em territórios próximos, como é o caso do alto rio Negro e dos rios Puré, Orinoco e Solimões.

**Palavras-chave:** máscaras; danças; cantos; baixo Caquetá; Amazônia colombiana.

## Abstract

MOJICA, Milena. *Kai-ya-ree. An approach to masks in the context of indigenous dances in the Colombian Amazon*. Dissertation (Master in Social Anthropology). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2023.

This dissertation presents *El baile del Muñeco* within the general context of the dances from the Lower Caquetá region in the Colombian Amazon. Based on available scholarship, I will explain the aspects related to the participant groups, the area that circumscribes the dance, its origin, and the elements associated with its planning and performance. Since *El baile del Muñeco* is the only dance that contemplates the use of masks in this area, I will explore and suggest possible connections with other dances where the use of masks has also been documented in neighboring territories, as is the case of the Alto Negro river and the Puré, Orinoco, and Amazon rivers.

**Keywords:** masks; dances; songs; Lower Caquetá; Colombian Amazon.

## Resumen

MOJICA, Milena. *Kai-ya-ree. Una aproximación a las máscaras en el contexto de las danzas indígenas de la Amazonía colombiana*. Disertación (Maestría en Antropología Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2023.

Esta disertación presenta *El baile del Muñeco* dentro del contexto general de los bailes que tienen lugar en la región del bajo Caquetá en la Amazonía colombiana. Para tal fin se detallan aspectos relacionados con los grupos que participan de este baile, la región a la que se circunscribe, su origen y todos aquellos elementos asociados a su preparación y realización, a partir de fuentes bibliográficas principalmente. *El baile del Muñeco* es el único baile que contempla el uso de máscaras en esta región, de tal forma que se exploran y sugieren posibles conexiones con otros bailes en dónde también se ha documentado el uso de máscaras en territorios aledaños, como es el caso del alto río Negro y los ríos Puré, Orinoco y Amazonas.

**Palabras clave:** máscaras; bailes; cantos; bajo Caquetá; Amazonia colombiana.

## Sumário

Introdução.....	1
1 O baixo Caquetá e os seus processos históricos.....	11
1.1.1 A região do baixo Caquetá em retrospectiva.....	12
1.1.2 O baixo rio Caquetá e a conformação dos estados nacionais.....	20
1.1.3 O ciclo anual e as danças na região do baixo Caquetá.....	33
2 El baile del Muñeco.....	44
2.1 Esta dança vem de outro mundo.....	45
2.2 A preparação do baile del Muñeco.....	53
2.2.1 Sem maloca não há dança.....	53
2.2.2 O convite é com ipadu e tabaco: exatamente como os avós costumavam fazer.....	59
2.2.3 A Maloca anfitriã.....	61
2.2.4 A maloca convidada.....	74
2.2.5 Fabricar o corpo do cantor.....	77
2.3 A dança. Cantos e máscaras.....	92
2.3.1 El baile de Dormilón.....	116
3 Ampliando o horizonte. As máscaras e a morte.....	122
3.1 El baile del Muñeco e a morte.....	122
3.2 Oýno. As máscaras do choro.....	126
3.3 As migrações Arawak e a presença de máscaras na região do Noroeste Amazônico.....	139
3.4 Abandonando os limites do noroeste Amazônico.....	143
3.4.1 Warime. Um lugar onde máscaras e flautas sagradas se unem.....	143
3.4.2 No interflúvio dos rios Putumayo e Caquetá. As máscaras dos Iurupixunas.....	147
3.4.3 A menarca e o ritual da Moça nova entre os ticuna.....	154
4 Considerações finais. De múltiplos corpos em transformação, notas sobre máscaras ameríndias.....	162
5 Referências.....	175
6 Anexos.....	186
6.1 Kanumá. Narrado por Jaime Yukuna.....	186
6.2 El origen de los bailes. Narrado por Jaime Yukuna.....	197

## Lista de ilustrações

Ilustração 1. Gravura de Belem do Pará.....	17
Ilustração 2. Gravura Arara-coara .....	18
Ilustração 3. Iglesia de La Pedrera no começo dos anos setenta. ....	28
Ilustração 4. Rua principal de La Pedrera. No fundo o morro Cupatí e o rio Caquetá.....	29
Ilustração 5. Máscara del Tori.....	95
Ilustração 6. Em primeiro plano o tori, atrás um cantor com a máscara do macaco maicero carregando um galho com folhas. ....	96
Ilustração 7. Cantores prontos para ingressar na maloca. ....	98
Ilustração 8. Máscara da abelha. ....	102
Ilustração 9. Máscara del Nocoriya.....	104
Ilustração 10. Grupo de cantores do Nocoriya.....	105
Ilustração 11. Máscara de were were .....	107
Ilustração 12. A máscara do Sanguessuga.....	109
Ilustração 13. Tamanduá. ....	110
Ilustração 14. Máscara da Borboleta. ....	111
Ilustração 15. Máscara do tigre. ....	112
Ilustração 16. Máscaras do murero .....	113
Ilustração 17. Máscara del Orejón, ênfase nas orelhas em formato de triângulo. ....	114
Ilustração 18. Os “Orejones” Usando orelhas em formato de L. ....	115
Ilustração 19. Máscaras para dança dos Kobeua, a. Böbbo, aranha caseira; b. Uäko, papagaio; c. Bicho preguiça. ....	130
Ilustração 20. Chegada das máscaras dos Kobéua. Rio Cuduiarý. Mkuko na frente, onça por última. ....	132
Ilustração 21. Dança de Borboletas. A e B Río Aiary; C Rio Cuduiarý .....	133
Ilustração 22. Máscara Pãmiwa Aranha. ....	134
Ilustração 23. Dança de falo, por Koch-Grünberg, Rio Aiary.....	136
Ilustração 24. Préstito Festivo dos Tecunas. ....	153

## Lista de mapas

Mapa 1. Região do médio e baixo Caquetá. (O quadrado vermelho delimita o baixo Caquetá). ....	12
Mapa 2. Terras indígenas e Áreas Protegidas na região do baixo e médio Caquetá. ....	31

## Introdução.

A presente investigação descreve *El baile del Muñeco* no contexto geral do baixo Caquetá colombiano e procura traçar relações com outras danças que também contemplam o uso de máscaras. Nos interrogamos sobre a origem do *baile del Muñeco*, sobre como é planejado e quais são as ações necessárias para sua realização, o lugar ocupado pelas máscaras que aí aparecem, o contexto etnográfico do qual faz parte e as conexões com outras danças e regiões, especialmente com o ritual funerário dos Cubeo. O baixo Caquetá compreende geograficamente a região fronteira entre a Colômbia e o Brasil que abarca o curso do rio Caquetá (Japurá) e seus afluentes (Mirití-Paraná, Cahuarí e Apaporis). Em termos etnográficos, os grupos indígenas que habitam essa região compartilham elementos com o sistema regional do alto rio Negro.

*El baile del Muñeco* é uma das danças mais conhecidas da região do baixo Caquetá, na Amazônia colombiana.<sup>1</sup> Na época da colheita da pupunha (*Bactris gasipaes*), entre os meses de janeiro a março, ocorre uma movimentação geral nas malocas dos rios deste território, devido à realização da dança. Os moradores das diversas aldeias e malocas participam ativamente das atividades convocadas pelos donos das malocas, que variam de acordo com a maloca ser a anfitriã ou a convidada. A dança permeia o cotidiano dos habitantes desta região, é um tema recorrente nas conversas noturnas dos homens, nas cozinhas das casas, no trabalho nas roças, nos dias de caça ou pesca e, até mesmo, no centro povoado de La Pedrera.

Esta dança faz parte do repertório de danças que acontecem em determinadas épocas do ciclo anual, de acordo com o calendário ecológico dos grupos que habitam esta região (ACAIFI, 2015). Além do *baile del Muñeco*, existem outras danças que também estão associadas à colheita de certas espécies vegetais como o buriti e o abacaxi, para citar alguns exemplos. No entanto, *El baile del Muñeco* é um evento compartilhado por todos os

---

<sup>1</sup> Uma das primeiras referências a *El baile del Muñeco* foi registrada por Schultes (1974), após sua visita no rio Guacayá, afluente do rio Mirití-Paraná na década de 1950, onde participou da dança. Posteriormente, encontram-se pesquisas como a realizada por Fiori e Monsalve (1995) na comunidade de Puerto Córdoba, no curso do rio Caquetá; as descrições da preparação e sequência das máscaras que ocorrem na dança entre os Macuna elaboradas por Århem (1998) e, mais recentemente, o estudo realizado por Duchesner (2017), no rio Mirití-Paraná.

habitantes desta região, independentemente de sua origem ou do grupo ao qual pertencem. Parte daí o interesse em abordá-lo a partir das dinâmicas históricas de configuração territorial que envolvem a região do baixo Caquetá e das relações entre os diversos grupos que hoje habitam este território. No entanto, o interesse pela centralidade das danças nesta região também está relacionado à minha trajetória pessoal, é fruto de um longo processo e, conseqüentemente, é necessário abordar brevemente os caminhos que me levaram ao *baile del Muñeco*.

No início de 2016, comecei a trabalhar em um projeto cujo objetivo era fortalecer os processos de educação própria indígena na região do baixo Caquetá, por meio da formulação de projetos de pesquisa nas escolas. Nesse ano assessoriei seis escolas comunitárias indígenas que atuam nas aldeias de Bacurí, Tanimuca, Yukuna, Angosturas, Puerto Córdoba e Curare, pertencentes à AIPEA (Associação Indígena de La Pedrera Amazonas). Naquela época, minhas referências à esta área limitavam-se a algumas leituras de etnografias feitas entre os Macuna do Apaporis e às pesquisas de Gerardo Reichel-Dolmatoff, na região do Uaupés colombiano. Até então, tanto a minha experiência tanto acadêmica quanto profissional estava concentrada nas comunidades Ticuna que habitam na área de influência do rio Solimões, nas proximidades de Letícia, capital do departamento do Amazonas na Colômbia. "Aqueles que moram no Caquetá são outras gentes", me disse um dos avôs ticuna com quem trabalhei antes de viajar a La Pedrera. Efetivamente, são outras gentes, outros rios, outras formas de se relacionar, outras dinâmicas, outras línguas.

La Pedrera é o maior centro povoado do baixo Caquetá, é o local onde se concentram os serviços de comércio, saúde e educação; é também o centro de atuação das diversas instituições estatais e ONGs que desenvolvem atividades na região. Existem diversas formas de chegar até lá, entre elas os aviões de carga, os DC-3 fabricados durante a Segunda Guerra Mundial. Após a decolagem, o caudaloso rio Amazonas fica para trás e a viagem dura cerca de duas horas. Do alto avista-se o curso do rio Cotuhé e sua união com o Putumayo (Içá), as águas pretas do rio Puré, território dos povos indígenas em Isolamento Voluntário e, por fim, de longe se divisam as águas douradas do rio Caquetá. La Pedrera é um pequeno aglomerado de casas, às margens do rio Caquetá, em frente ao morro Cupatí.

A área não municipalizada de La Pedrera, anteriormente conhecida como corregimiento, é composta pelo centro povoado de La Pedrera e as terras indígenas<sup>2</sup> Mirití-Paraná (localizadas no curso do rio Mirití Paraná), Comeyafú, Puerto Córdoba e Curare-Los Ingleses (na área de influência do rio Caquetá), Yaigojé-Apaporis e Vaupés (no curso do rio Apaporis). Na atualidade, as terras indígenas que conformam a região do baixo rio Caquetá, assim como o povoado de La Pedrera, estão habitadas por grupos que pertencem às famílias linguísticas: Makú-Puinave, Tukano Oriental, Arawak, Carib e Bora-Uitoto (FRANKY, 2004).

Minha estada em La Pedrera esteve marcada pelas danças. Poucos dias depois da minha chegada, fui convidada para uma dança de Batismo organizada por uma família miraña na aldeia Camaritagua, depois participei do *baile del Muñeco* na comunidade Yukuna, uma dança para passar o luto, organizada pela comunidade Renacer, uma dança de Peixe na maloca de Pacífico Tanimuca e uma dança do Abacaxi organizada na maloca Rodrigo Yukuna. Isso sem contar as chamadas danças “de branco” celebradas por ocasião de comemorações como os aniversários de fundação das aldeias, o dia das mães ou o dos pais, por exemplo. Conforme participava das danças, fui também me aproximando da história deste território, os povos que o habitam, os processos de organização das associações indígenas, o funcionamento do calendário ecológico e como as danças se inserem nele, também as curas e as prevenções que são feitas nestes espaços.

Da mesma forma, em quatro das seis escolas que assessorava nesse projeto, decidiram desenvolver projetos de pesquisa relacionados às danças. Alunos e professores se interessaram em abordar as danças carijona, *El baile del Muñeco*, a dança de Inauguração de maloca e a dança de *Charapa*. Construimos um cronograma com cada um dos professores responsáveis pelos projetos, incluindo uma série de atividades voltadas para o aprendizado de aspectos específicos dessas danças, adequados para as crianças. Visitamos xamãs e cantores em suas malocas, que narraram a origem das danças, compartilharam alguns dos cantos, descreveram detalhes de como as danças devem ser preparadas e deram conselhos a

---

<sup>2</sup> Na Colômbia as terras de propriedade coletiva indígena são conhecidas como “resguardos indígenas”. O resguardo como uma instituição de caráter especial que além de ser inalienável e imprescritível, não poderá ser objeto de embargo, é organizado de forma autónoma conforme as comunidades indígenas que o habitam.

todos os que participamos; percorremos alguns lugares das comunidades em procura dos elementos utilizados para elaborar os diferentes trajes dos cantores, e até fizemos versões em miniatura de alguns dos trajes.

Pouco depois de começar o trabalho nas escolas, uma das crianças com quem trabalhávamos *no baile de Muñeco* me perguntou: "Para que dançam os *kariwa* (brancos)?" Não consegui responder essa pergunta sem me perguntar por que estas aldeias fazem essas danças? Por que os Yukuna dançam *El baile de Charapa*? Por que realizam *El baile del Muñeco*? Por que os Carijona dançam o *Jaipi*? Qual é a diferença entre umas danças e outras? Qual é a importância de todas estas danças para estes grupos e para o território que habitam? Ao invés de respostas, a pergunta daquele menino me fez refletir na centralidade das danças na vida das aldeias do baixo Caquetá. Assessorar os diversos projetos foi um desafio pessoal que me levou a consultar várias fontes sobre as danças. Inicialmente, busquei fontes bibliográficas que pudessem me auxiliar na contextualização das danças com as quais estava trabalhando e, naquele momento, percebi a escassez de estudos sobre elas.

A abundância de pesquisas sobre o ritual do Jurupari<sup>3</sup> contrasta drasticamente com o número de trabalhos voltados para as outras danças que também estão presentes nesta região. De fato, Oyuela (2004) na sua pesquisa sobre *El baile del Muñeco* na aldeia Yukuna, situada na terra Indígena Comeyafú, em La Pedrera, enfatizou sobre a necessidade de priorizar o estudo dessas outras danças. Se pensarmos, por exemplo, nas danças do Abacaxi, da *Charapa*, do Luto ou dos Peixes, veremos que não há pesquisas que tratem exclusivamente delas. Há menções e descrições no âmbito de outras investigações e temáticas. Porém, as danças como ponto central não têm ocupado um lugar central nas pesquisas desenvolvidas na região do baixo Caquetá. Foi durante o ano de 2016 que surgiu o meu interesse pelas

---

<sup>3</sup>Missionários, viajantes, naturalistas e, claro, etnólogos, durante os séculos XIX e XX, principalmente, aportaram descrições relacionadas com as flautas sagradas e o ritual de iniciação masculina associado à figura do Jurupari denominado também como demônio, diabo ou, também, herói cultural, KARADIMAS, 2012; KOCH-GRÜNBERG, 2005; STRADELLI; BROTHERTON; BERNARDINI, 2009; WALLACE, 2004). Durante o século XX, o trabalho do Reichel-Dolmatoff, sobre o ritual do Jurupari entre os Desana na região amazônica, foi um dos pioneiros (1971). Outros etnólogos também se interessaram no Ritual do Jurupari que envolve a iniciação masculina e o uso de flautas sagradas, as quais estão proibidas às mulheres. Hugh-Jones pesquisou o ritual entre os Barasana (1979), Goldman entre os Cubeo (1968), Kaj Arhem (1981), Cayón (2002) entre os Macuna e Hildebrand (1987) entre os Tanimuca, entre outras referências.



danças desta região. Três anos depois, tal interesse se transformaria no projeto de pesquisa que apresentei no processo seletivo para o mestrado no PPGAS-USP.

O projeto apresentado naquele momento mudou substancialmente ao longo do mestrado. Inicialmente, a proposta era realizar uma abordagem etnográfica do *baile del Muñeco* a partir do trabalho com Rodrigo Yukuna, renomado xamã e cantor da comunidade de Puerto Lago, localizada no curso do rio Mirití-Paraná. Durante minha estada em La Pedrera em 2016, nasceu uma amizade com Rodrigo e sua família que tem perdurado ao longo dos anos, fato que explica meu desejo de voltar em La Pedrera. A ideia inicial consistia na realização de dois períodos de trabalho de campo com uma duração total de seis meses. Dentro dos objetivos propostos, considerei realizar a descrição dos preparativos e os detalhes da execução da dança, a compilação e transcrição dos cantos, a descrição das máscaras utilizadas assim como das coreografias que as acompanham e, finalmente, uma reflexão em torno às relações entre humanos e não humanos que têm lugar naquela dança.

Com o início da pandemia da Covid-19 em março de 2020, foi necessário ajustar o cronograma inicial e adiar o trabalho de campo que deveria acontecer nesse mesmo ano. Diante desse cenário, consideramos a possibilidade de realizar uma única temporada de campo durante o primeiro ou o segundo semestre de 2021, caso as condições sanitárias globais melhorassem, porém, a situação não o permitiu. Atendendo à situação com o aumento dos contágios e das mortes, a ausência de infraestrutura hospitalar em La Pedrera, a inexistência de leitos de UTI e a falta de vacinação nas aldeias indígenas, decidimos reformular o projeto de pesquisa. Desse modo e levando em conta os riscos que envolveria a realização do trabalho de campo nessas condições, além de fortes considerações éticas, uma pesquisa bibliográfica apresentou-se como a melhor alternativa.

O eixo central continuou sendo *El baile del Muñeco*, só que a abordagem seria feita a partir das fontes bibliográficas existentes, principalmente. Para tal fim, levamos em consideração os trabalhos realizados na região do baixo Caquetá que abordam a questão das danças. Assim, nos baseamos em trabalhos como os desenvolvidos por Àrhem (1998, 2004), Cayón (2013, 2018) e Mahecha (2015) entre os Macuna; Franky (2004) e Hildebrand (1979) entre os Taminuca; Reichel (1987, 1997), Duchesner (2017), Van der Hammen (1992) e Guhl (2018) entre os Yukuna, entre outros autores. Desta forma, apresentamos a dança a partir das

perspectivas e experiências de antropólogos que trabalharam com alguns dos grupos que habitam nesta região.

O objetivo central desta pesquisa é conhecer *El baile del Muñeco* e a relação entre a pupunha, as máscaras e as performances rituais que acontecem neste evento, no contexto das danças indígenas que acontecem na região que inclui os rios Caquetá (médio e baixo) e Apaporis, na Amazônia colombiana. A respeito dos objetivos específicos consideramos fazer uma descrição dos eventos que acontecem em cada uma das etapas da realização da dança, apresentar as máscaras e sua relação com os diversos seres e os cantos que aparecem ao longo da dança e, por fim, explorar possíveis relações do *baile del Muñeco* com outras regiões e grupos, aprofundando principalmente no ritual funerário dos Cubeo. Estes objetivos surgiram a partir de questionamentos sobre o papel que as danças desempenham na vida dos habitantes desse território.

Entre janeiro e fevereiro de 2022 tive a oportunidade de viajar para Colômbia e permanecer um mês em Letícia. Devido a circunstâncias de várias ordens, não foi possível viajar para La Pedrera; no entanto, essa temporada em Letícia se apresentou como uma oportunidade para conhecer outras pessoas e construir novos vínculos. Ao longo desse mês pude conversar com vários cantores e xamãs que por um motivo ou outro estavam em Letícia. Todos os encontros e conversas foram fundamentais para esta pesquisa, já que com base nelas consegui articular elementos e discussões presentes na revisão das fontes bibliográficas. Embora seja verdade que esta pesquisa é eminentemente bibliográfica, cabe destacar a importância das contribuições de meus interlocutores na construção deste trabalho, no aprofundamento de aspectos e detalhes que não são evidentes nas referências bibliográficas consultadas, assim como na riqueza de suas experiências e trajetórias pessoais.

Neste ponto considero pertinente apresentar brevemente quem foram os meus principais interlocutores em Letícia, cujos nomes aparecem constantemente ao longo desta dissertação. Raúl Yukuna é um dos cantores mais conhecidos da maloca CAPIUL<sup>4</sup> e mora

---

<sup>4</sup> O Cabildo de los Pueblos Indígenas Urbanos de Letícia (CAPIUL) surgiu em 2011 como resultado do processo organizativo das lideranças indígenas que moravam na cidade. A migração de famílias indígenas para Letícia é uma constante desde a década de 1930. Os motivos são diversos, a princípio associados à exploração da borracha, depois ao conflito armado interno ou à busca por serviços de saúde e educação, entre outros. Este cabildo abriga pessoas de vários grupos, principalmente, *gente de centro*, e tem trabalhado constantemente pelo

em Letícia há mais de 40 anos. Nasceu em uma das comunidades do rio Mirití-Paraná e desde muito novo foi iniciado como cantor. Seu avô se encarregaria de treiná-lo, e de lhe transmitir seus conhecimentos; no entanto, sua morte inesperada obrigou Raúl a aprender com outros cantores. Com aproximadamente 18 anos foi trabalhar em La Pedrera e algum tempo depois viajou para Letícia com a intenção de trabalhar na cidade. Lá conheceu a Ángela Flórez, uma mulher murui, sua atual companheira, e com quem formou uma família. A convivência com pessoas da *gente de centro*<sup>5</sup> permitiu a Raúl aprender algumas de suas danças e cantos, por isso sempre que há alguma dança é um dos primeiros convidados a cantar. Certa vez, enquanto conversávamos, ele me disse que as danças que acontecem em Letícia têm o poder de reunir todos aqueles que estão espalhados pela cidade. As danças nos contextos urbanos têm um forte poder de convocação, unem todas aquelas pessoas que por uma razão ou outra migraram das áreas não municipalizadas.<sup>6</sup>

Jaime Yukuna é originário da aldeia Jariyé, localizada no alto curso do rio Mirití-Paraná. Desde criança aprendeu a especialidade de cantor com seu tio, que se encarregou de orientar seu aprendizado desde as primeiras curas. Durante minha estada em Letícia, Jaime se hospedava temporariamente na maloca de seu tio Fermín Yukuna, localizada nas proximidades do quilômetro 11. Eu os conheci através de uma amiga em comum e quando expliquei sobre meu mestrado, ambos concordaram em me ajudar. Passei cerca de duas semanas na maloca de Fermín acompanhando algumas das tarefas diárias e aproveitando os momentos livres no final da tarde para *mambear* e conversar com eles.

Conheci, também, Elías Yukuna e Edgar Tanimuka em La Pedrera em 2016, enquanto trabalhava nas escolas. Naquela época, ambos eram funcionários de Parques Nacionales Naturales e, por coincidências da vida, os reencontrei em Letícia em 2022. Elías e sua esposa estavam visitando um de seus filhos que mora em Letícia e Edgar estava de passo pela cidade resolvendo alguns trâmites relacionados à renovação de seu contrato. Elías tem viajado amplamente pelos rios da região é um grande conhecedor de histórias e narrações; Edgar

---

reconhecimento de direitos dos grupos indígenas urbanos, realizando, constantemente, danças e espaços de mambearo (MOJICA, 2018).

<sup>5</sup> *Gente de centro* é uma categoria supraétnica que se refere aos grupos indígenas assentados no interflúvio dos rios Caquetá e Putumayo. Essa categoria engloba sete grupos pertencentes às famílias Witoto (Uitoto, Ocaina e Nonuya), Bora (Bora, Miraña e Muinane), Andoque e Resígaro (Aruaque) (ECHEVERRI, 1997).

<sup>6</sup> Para mais informações sobre as danças indígenas no contexto urbano na cidade de Letícia, ver Mojica (2018).

mora junto com a sua família no rio Apaporis e, desde criança, aprendeu de seu pai, um reconhecido xamã da região.

As conversas com meus interlocutores abordaram um grande número de temas relacionados às danças em geral e à realização do *baile del Muñeco*, especificamente. Cada um deles privilegiou determinados temas e aspectos da dança de acordo com seus interesses, saberes e trajetórias pessoais. Ao longo da dissertação se apresentam uma série de fragmentos das narrativas dos mitos e depoimentos feitos por eles que decidi manter em espanhol. Esta decisão foi baseada na intenção de querer manter as expressões, o tom e o ritmo das palavras como foram por eles ditas durante os relatos dos mitos e de suas histórias pessoais.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, que podem ser vistos como um movimento que começa no baixo Caquetá e de lá se expande para outras regiões vizinhas. O primeiro capítulo trata de dois temas centrais: a dinâmica histórica da região do baixo Caquetá ao longo dos séculos e as concepções associadas ao calendário ecológico dos grupos que habitam essa região. Com estas questões se abre a discussão, na medida em que *El baile del Muñeco* é um evento partilhado pelos vários grupos que habitam essa região, denotando a prevalência de relações entre eles que remontam no tempo. Assim, apresenta-se como ponto de partida à compreensão da história deste território e dos grupos que o habitam. Na continuação, são descritos alguns elementos relativos ao ciclo anual e ao calendário ecológico na medida em que eles funcionam como um ponto de referência para compreender conceitos tais como *o manejo do mundo* e a primazia de determinadas danças em momentos específicos do ano. As danças, nesta região, para além de articularem relações entre os vários grupos, têm efeitos concretos no mundo, daí o interesse em perceber como são pensadas pelos habitantes deste território e qual é o lugar que *El baile del Muñeco* ocupa dentro desta configuração.

O segundo capítulo gira em torno do *baile del Muñeco* e está dividido em três seções principais. Na primeira, são abordados aspectos relacionados à origem da dança a partir das narrações de Elías Yukuna; na segunda são descritas as atividades requeridas para sua preparação. A execução dessa dança define papéis específicos para duas malocas: a anfitriã e a convidada. Cada uma delas assume determinadas responsabilidades relacionadas com a aquisição e elaboração dos alimentos, a confecção dos trajes e preparação dos cantores, entre

outras. Ao longo desta primeira parte, são brevemente discutidos alguns conceitos associados à fabricação de pessoas, às especialidades rituais e aos donos.

A terceira seção trata dos detalhes associados à execução da dança, desde o momento da chegada dos convidados na maloca anfitriã até a sua retirada. A sequência de seres que aparecem na maloca, as máscaras que usam e alguns momentos-chave da interação entre os donos das malocas são tratados aqui. Neste ponto, as imagens, mais precisamente as fotografias, ocupam um papel preponderante na medida em que através delas podemos abordar certos detalhes das máscaras, suas formas e os grafismos que as acompanham. Como diz Novaes, as fotografias ajudam naqueles casos em que “dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional (...) as fotografias permitem registrar aquilo que em palavras perde toda a sua intensidade e dramaticidade”. (NOVAES, 2012, p. 21).

Todas as fotografias utilizadas nesta seção foram um ponto de conversa com os meus interlocutores. A partir de sua observação, eles pontuaram aspectos relacionados aos seres que essas máscaras encarnam, as disposições corporais dos dançarinos, os passos, as variações de ritmo e, claro, os cantos. Dada a dificuldade de elaborar transcrições e traduções dos cantos, apresento, juntamente com as imagens de algumas das máscaras, hiperlinks com fragmentos dos cantos a elas associadas. Isto, como forma de aproximar o leitor da complexidade dos elementos visuais e sonoros que convergem na dança e que aqui são apenas parcialmente abordados.

No terceiro capítulo, a discussão sobre máscaras, pupunha e morte, presentes no *baile del Muñeco*, permitem abrir o horizonte em direção do alto rio Negro onde estes elementos também podem ser percebidos no ritual funerário cubeo. Agora, seguindo a proposta de Goldman (1968) sobre as possíveis relações que dito ritual teria com outras danças de máscaras em territórios próximos e a sugestão de Koch-Grünberg (2005) sobre uma possível origem arawak das máscaras que existem nesta região, a discussão se abre para outros territórios. Nesse sentido, são apresentados alguns elementos gerais associados às migrações de grupos Arawak no contexto do noroeste amazônico e também são apresentadas, brevemente, algumas descrições de outras danças de máscaras documentadas nos rios Orinoco, Puré e Solimões.

Finalmente, nas considerações finais, se apresenta uma breve discussão sobre máscaras em contextos ameríndios. Retomamos noções associadas ao corpo e à fabricação da pessoa (VIVEIROS DE CASTRO, 1979), assim como, à questão da posse de um corpo como equivalente a uma perspectiva ou a um ponto de vista, proposta por Viveiros de Castro (2002), entre outras. Além disso, são mencionados outros contextos etnográficos nos quais também se estudou o papel das máscaras em contextos rituais, como é o caso dos Wauja (BARCELOS NETO, 2008). Nesta seção as máscaras possuem um papel preponderante em termos das relações que mobilizam e dos efeitos que têm no mundo. Mais do que concluir, esta seção final se apresenta como um convite a continuar explorando temas associados às danças, pensando desde a região do noroeste amazônico especificamente, que é o nosso foco de interesse.

## 1 O baixo Caquetá e os seus processos históricos.

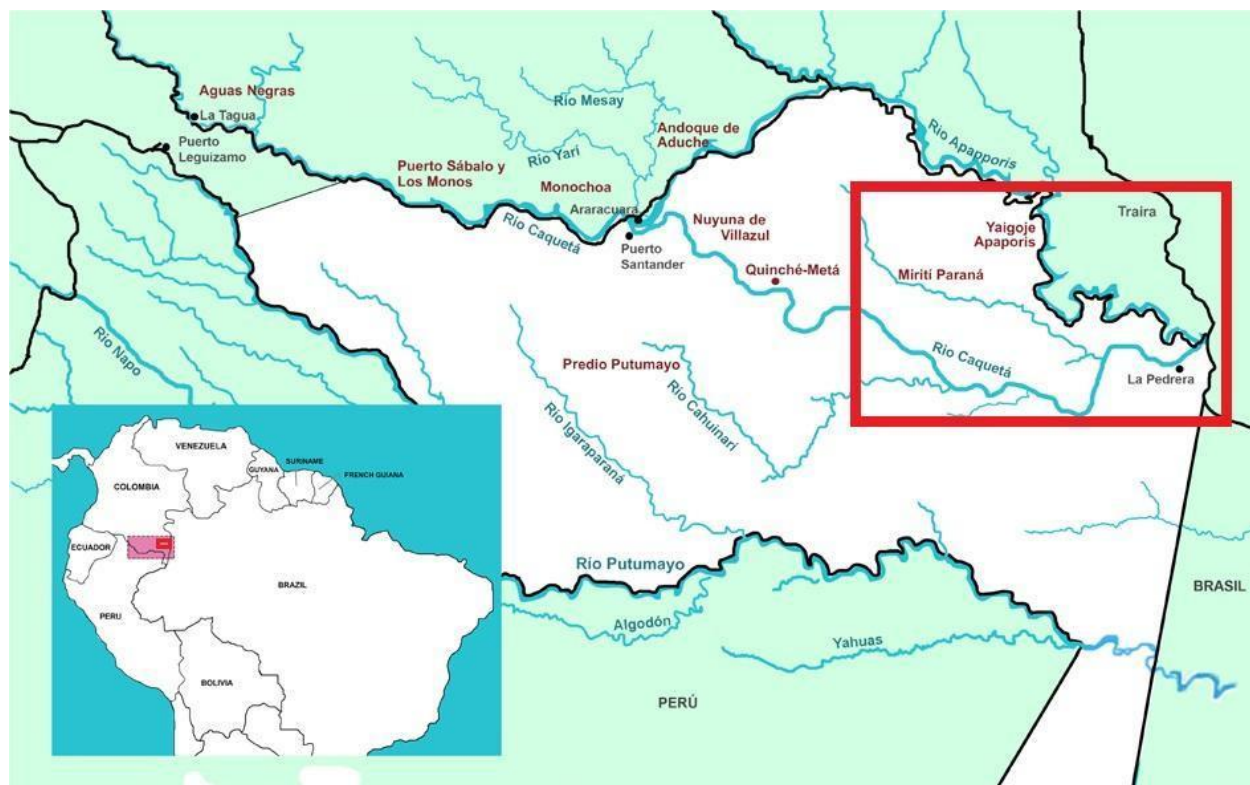
Na época da colheita da pupunha, os convites para participar do *baile del Muñeco* circulam pelos rios que fazem parte da região conhecida como baixo Caquetá. As malocas desta região, discutem ora sobre os preparativos para o baile, ora sobre quem serão os cantores e que máscaras vão usar, conforme sejam as anfitriãs ou as convidadas. Os homens dedicam-se à colheita dos cachos maduros das pupunheiras que se encontram ao redor das casas ou nas roças, ou *chagras*, como são chamadas na região, aqui as mulheres cozinham em enormes panelas estes frutos. A dieta durante estes meses é regida pelo consumo de caxiri de pupunha e as mais diversas preparações que incluem esta fruta ou seus derivados, como é o caso do caldo de peixe temperado com azeite de pupunha. Extensas jornadas de caça, pesca e coleta de materiais para a confecção de trajes são realizadas; os homens praticam os cantos, aprimoram o tom que cada canto exige e treinam os passos que acompanham cada um deles. O ritmo da vida cotidiana é alterado pela dança.

*El baile del Muñeco* é um acontecimento partilhado por todos os grupos que habitam esta região, razão pela qual é classificada como uma dança multiétnica. Abordar este baile como uma atividade compartilhada por grupos de diversas origens, e a partir de sua centralidade na vida das pessoas que habitam o baixo Caquetá impõe, primeiro, a necessidade de compreender alguns aspectos relacionados a este território e as dinâmicas históricas que deram origem a sua configuração atual. As relações que os grupos indígenas estabeleceram com o Ocidente através do tempo, bem como os vínculos interétnicos, se apresentam como elementos centrais para compreender as configurações atuais desta dança. Isto explica por que a região do baixo Caquetá, seus habitantes e suas dinâmicas históricas será o primeiro tema a ser discutido nesta dissertação.

Da mesma forma, serão abordadas as noções associadas ao calendário ecológico, ao ciclo anual e ao *manejo do mundo*, com o objetivo de abordar o papel que as danças desempenham na vida destes grupos. *El baile del Muñeco* enquadra-se numa época específica, fora da qual não deve ser executada, daí a importância de compreender a concepção do calendário anual pelos grupos que habitam esta região.

A região denominada como baixo Caquetá está delimitada pelos rios Miriti-Paraná, Apaporis e o último tramo do rio Caquetá até a fronteira com o Brasil, na base militar de Vila Betancourt (Mapa 1). Nesta área moram diversos grupos pertencentes às famílias linguísticas Tucano Oriental (Tanimuca, Yuiwejemaja, Letuama, Yauna, Macuna, Barasana, Taiwano, Tuyuca y Carapaná), Arawak (Cabiyarí, Yukuna e Matapí), Makú Puinave (Nadahup), Carib (Carijona) e Bora (Bora, Miraña), como fruto dos processos históricos que serão descritos a continuação.

Mapa 1. Região do médio e baixo Caquetá. (O quadrado vermelho delimita o baixo Caquetá).



Fonte: TRUJILLO, 2014, p. 429 Modificado por Suárez (2021).

### 1.1.1 A região do baixo Caquetá em retrospectiva

Na bacia amazônica, os rios Caquetá e Putumayo se destacam por serem os maiores afluentes do rio Amazonas (Solimões) em sua passagem pelo sul da Colômbia. Ambos nascem nos Andes e, além do território colombiano, também percorrem a Amazônia brasileira e peruana (no caso particular do Putumayo). No Brasil esses rios são chamados de Japurá e Içá, respectivamente. Ambos são classificados como rios de águas brancas, o que



significa que são ricos em nutrientes e recursos pesqueiros, em comparação com os rios de águas pretas (DUQUE, 2010). Nesse imenso território, a região do baixo Caquetá é delimitada pela área de influência dos rios Miriti-Paraná, Apaporis e o trecho mais meridional do Caquetá, próximo à fronteira com o Brasil e o povoado de Vila Betancourt, próximo à linha divisória Apaporis-Tabatinga. Já que por enquanto o rio Caquetá é o foco, uma primeira forma de abordá-lo é através da história e do que se escreveu sobre ele e os seus habitantes ao longo dos últimos séculos. Assim, apresentamos a descrição que o Padre José de Noronha fez em 1768 durante sua viagem pelo rio Solimões, em suas palavras:

Ele tem a sua origem em uma serra, que fica ao oriente de Popayão e corre de oeste a leste, paralelo aos rios Negro e Amazonas. Os espanhóis chamam a parte superior dele de Caquetá. Os portugueses dão a todo o rio o nome de Iupurá que lhe impuseram os índios por ser muito usual entre o gentio dele uma massa branda, negra e de ingrátissimo cheiro feita de certas frutas chamadas Yupurá (assim pronunciam também os índios o nome do rio) [...] e também por serem da nação Yupurá os índios que antigamente habitavam nas margens deste rio. Os quais se acham ainda presentemente muito acima das catadupas. (1862, p. 43)<sup>7</sup>

Seguindo a tese proposta por Llanos e Pineda, essa região não ficou isolada dos processos de conquista e colônia, nem o contato com o velho mundo teve início no século XVIII; os primeiros contatos entre o velho mundo e a região amazônica datam do século XVI (LLANOS; PINEDA, 1982). Desde então, as coroas espanhola e portuguesa lutaram pelo controle territorial da região amazônica, disputa que foi herdada pelas repúblicas no século XIX. A Espanha, que controlava a área andina, enfrentava uma geografia complexa que dificultava a descida à planície amazônica; enquanto isso, a coroa portuguesa desde o forte do Presépio, fundado em 1616, e o ancestral de Belém do Pará, podia facilmente acessar à Amazônia (ZÁRATE, 2014). Os centros de ação missionária dos espanhóis concentraram-se na parte alta de Caquetá e Putumayo, em espaços como os que hoje se conhecem como Mocoa e Florencia, ambas capitais departamentais amazônicas. Levando em conta a navegabilidade do Solimões, os portugueses conseguiram viajar e se estabelecer ao longo do seu curso e em alguns de seus principais afluentes, como é o caso de Barcelos situado no rio Negro.

---

<sup>7</sup> Todas as traduções das citas diretas apresentadas ao longo da dissertação são nossas.

Essas disputas territoriais são importantes na medida em que provocaram profundas mudanças na ocupação do espaço indígena. As missões espanholas, concentradas ao longo do século XVIII principalmente no curso superior do rio Putumayo e Caquetá, foram caracterizadas por sua instabilidade e vida curta. Doenças, deserções de indígenas dos povoados e motins marcaram o fim desses assentamentos. Da mesma forma, tentativas como a do jesuíta Samuel Fritz de consolidar missões ao longo do rio Amazonas e do rio Negro também tiveram o mesmo destino. No caso particular do alto Caquetá, Llanos e Pineda afirmam que:

Em novembro de 1790 os indígenas das missões de Caquetá rebelaram-se e os frades foram obrigados a abandonar os povoados. A cidade de Nuestra Señora del Caguán foi arrasada e seu missionário morreu no ataque dos indígenas. Só nos restam três aldeias na montanha: San Francisco de Solano, San Antônio e San Miguel de Puicuinti. (1982, p. 34)

Por outro lado, os portugueses consolidaram uma série de assentamentos ao longo do Solimões e alguns de seus afluentes, como a Fortaleza da Barra (atual Manaus). No curso do Caquetá, eles tiveram povoados tais como São Antônio de Maripi, São Matias e São Joaquim de Macaparí. Entre 1750 e 1772, foram assinados os Tratados de Madrid e San Ildefonso, que visavam definir os limites de ambas as coroas e, assim, pôr fim às discórdias entre os dois impérios, porém, essa delimitação foi motivo de constantes denúncias (ZÁRATE, 2008).

O controle territorial dos impérios em cada uma de suas áreas estava focado principalmente na exploração de territórios desconhecidos, denominados como selvagens, e na fundação de assentamentos estáveis que tivessem a capacidade de perdurar no tempo. Goulard relata que, para controlar o avanço dos portugueses, a coroa espanhola incentivou a fundação de cidades em locais estratégicos, como por exemplo a foz do rio Napo. Ações semelhantes foram realizadas pela coroa portuguesa com a fundação da vila de Tabatinga no Solimões, na atual fronteira entre Colômbia e Brasil. Sobre esta fundação, encontra-se o testemunho de D. Manuel Mayquiatarí, Capitão da nação Omagua, recolhido no século XVIII:

Haviendo venido à este Pueblo el año proximo pasado [1776] el actual Comandante de Tabatinga Diego Luis Rabello, y trahido de Piloto de su Barco un Indio de Matura de nación Omaya, llamado Joaquin, le oyó dezir que el General de el Pará que había llegado de Lisboa, mandaba hazer una

Ciudad de gente blanca en Tabatinga para poner allí un Gobernador, con guarnición, como en el Rio negro, y que á este fin, havia despachado al referido Capitán Diego Luis Rabello, con dose hombres, armas, municiones, y treinta hombres oficiales de carpintería, y herrería, que trabajaban, y tenían construidas muchas piezas de puertas, y ventanas para la Cassa de el Gobernador, y acabado un quartel para la Tropa. (GOULARD, 2011, p. 26)

As acusações por invasão de territórios entre as coroas eram uma constante. Durante a segunda metade do século XVIII, os delegados da coroa espanhola redigiram uma série de relatos nos quais procuravam explicar o estado de cumprimento do Expediente de São Ildefonso. Entre os temas abordados, se questionou sobre as incursões portuguesas em território espanhol, e obtiveram respostas como a de Simón Nicanaru, denominado um índio das colónias de Portugal e vizinho de Omaguas, quem afirma que:

En el tiempo de su residencia en los dominios de Portugal, vio hazer muchas correrias, y sacas de Indios de los Rios Putumayo, y de el Caquetá, que los Portuguezes llaman Yupura, y conduzirlos á sus haciendas de Caña, y cacao del Pará, en donde conoció, y comunicó el testigo á muchos de las Naciones Yumana, Pariana, y Pazees, y despues ha oido comunmente que se han repetido dichas correrias no solo en Caquetá, sino tambien en el Putumayo, y por los caños de Yeme, y Yacupera donde avitan los Ticunas, y responde (Ibid., p.30).

Segundo os dados recolhidos pelo Ouvidor Ribeiro Sampaio, consta que durante a segunda metade do século XVIII, o rio Caquetá no seu costado setentrional era habitado pelos seguintes grupos: Mariarana, Mepuri, Poyana, Coeruna, Coretú, Yacuna, Araura, Mawaya, Miraña, Caiyará, Yapurá e Macú; enquanto isso, no lado meridional estavam: Muruuá, Cayuvicena, Pariana, Gepúa, Tamauana, Parawamá, Yuri, Passé, Xomana, Purénumá, Tumbirá, Chituá, Periati e Peridá (1825, p. 118). O constante trânsito de comerciantes, militares e escravistas portugueses ao longo desses anos entre os rios Caquetá, Putumayo e Amazonas foi sustentado justamente por uma grande densidade populacional e pela possibilidade de escravizar os grupos indígenas que lá moravam, bem como pela abundância de recursos naturais existentes na região.

Diversas fontes documentais mostram como as viagens de resgate à região dos rios Negro e Japurá se intensificaram a partir do século XVII, devido ao declínio populacional no baixo Solimões causado por numerosas e contínuas epidemias. “O Livro das Canoas”, é uma

dessas fontes que nos permitem entrever a intensidade das excursões realizadas nesses rios, aqui podemos conferir os registros de indígenas escravizados, retirados de seus territórios durante essas viagens (MEIRA, 1994). A respeito dessas incursões no território do baixo Caquetá, Goulard observa que as expedições dos escravistas consistiam em viagens de até três meses pelo rio Japurá. Eles chegavam até o território da nação Guaqui ou Murciéлага, ancestrais dos carijona e pertencentes à família linguística Carib, na parte alta do rio e desde lá levavam indígenas para os povoados do baixo Solimões (GOULARD, 2011). Além disso, o padre Monteiro afirma que “o rio Amazonas, e os mais que nele desaguão depois de passada a barra do rio Negro são abundantíssimas em cacau, salsa e demais gêneros, como o testifica a continuada experiência das suas colheitas, fazendo estas o mais grosso ramo do comercio do Pará” (1862, p. 33).

A importância econômica desta região foi se consolidando ao longo dos anos, como Martius e Spix comprovaram entre 1817 e 1820, na sua passagem por esta região. Sobre Egas, um assentamento localizado na foz do rio Yapurá (atualmente conhecido como Tefé) disseram que:

O empório comercial da parte alta do Solimões e de todos os seus afluentes. Negociantes ingleses e brasileiros do Pará estabeleceram sucursais aqui para a venda de mercadorias europeias e para a compra, em primeira mão, dos produtos locais [...] os artigos naturais que seguem no rio abaixo vindos de Ega são cacau, salsaparrilha, manteiga de tartaruga, pirarucu seco, algum café, algodão, óleo de copaíba, favas de pixurim, castanha de maranhão... a maioria desses produtos vem do Solimões e do Japurá (MARTIUS; SPIX, 2017, p. 256)

Deve-se levar em consideração que tanto os recursos naturais explorados quanto a mão-de-obra indígena estavam imersos em complexas redes comerciais com os povoados a jusante da Amazônia, com as grandes fazendas de gado, os cultivos de cana-de-açúcar e com o Pará como ponto central do comércio. A esse respeito, Alfred Wallace ao longo de sua viagem pelo Solimões menciona a existência de uma série de fazendas que permitem vislumbrar aquelas complexas redes que conectavam a Amazônia ao velho mundo. Em relação a essas propriedades Wallace descreve a propriedade do sr. Calixto, onde passou alguns dias. Essa descrição ilustra alguns elementos característicos da época.

Ele possuía cerca de cinquenta escravos, de todas as idades e cerca de outros tantos índios que trabalhavam nas lavouras de cana e arroz, nos moinhos e a bordo das canoas. Ele fabricava açúcar e cachaça, de preferência esta última, que oferece maior margem para lucros. Ali mesmo realizava toda sorte de serviços: tinha sapateiros, alfaiates, carpinteiros, ferreiros, construtores de canoas, pedreiros, quer escravos, quer índios (WALLACE, 2004, p. 158).

*Ilustração 1. Gravura de Belem do Pará*



*Fonte: Spix e Martius, 1940, p. 65.*

Questões relacionadas à definição de limites, ao tráfico de pessoas escravizadas, à extração de recursos naturais, bem como à dinâmica de fundação e constante decadência de povoados que geraram diversos movimentos populacionais comuns na Amazônia, podem ser observados numa escala menor nos grupos do baixo Caquetá. Llanos e Pineda falam da Comarca do Amazonas referindo-se ao que hoje é conhecido como: baixo e médio Caquetá. Ou seja, o trajeto do rio Caquetá que vai desde o morro de Cupatí<sup>8</sup>, rio acima, até a grande cachoeira de Araracuara (Ilustração 2). Este é o mesmo trecho que durante 1820 Von Martius percorreu e do qual fez diversos desenhos. Este espaço, conhecido como o vértice noroeste da capitania de São Jose do Rio Negro, foi reconhecido como propriedade da coroa espanhola e descrito em 1775 por um traficante de indígenas escravizados:

Entrando por la boca del Iaporá arriba, el primer río que se encuentra a mano derecha a 15 días de distancia es el Apaporez [Apaporis], que corta al norte a gran distancia y dicen que llega al Paraua y Orinoco. Habitan este río los indios matamez, y arriba de ellos los corutus e iguarites, piratapuya, cauerarys, vacujas y otros, un poco más arriba (...) de este río hasta el

---

<sup>8</sup> Sobre o rio Japurá em território colombiano, perto da fronteira com Brasil, hoje em dia faz parte da área não Municipalizada de La Pedrera.

raudal pequeño hay un día de viaje y no hay ríos grandes. Este raudal tiene unas sierras altas. Arriba del mencionado raudal, a mitad de viaje, está el raudal grande, el cual, aunque es muy grande, permite el paso por la parte izquierda. A medio día de viaje de allí está el río Miriti-Paraná: no es grande. Habitan en él los indios queruna, canucas, incuna, marua o querito. (LLANOS; PINEDA, 1982, p. 57)

*Ilustração 2. Gravura Arara-coara.*



*Fonte: Spix e Martius, 1940, p. 116.*

Dada a proliferação de referências sobre vários grupos indígenas, lugares e acontecimentos, é necessário chamar a atenção para os povos que entre 1750 e 1850 viveram na Comarca de Araracuara, também conhecida como a região das Cachoeiras. Ao longo do rio Apaporis foram registrados grupos como Anianá, Caiari, Coretú, Cumacumán, Jacundá, Iaguaritos, Macuna, Matamez. No rio Miriti-Paraná foi registrada a presença de Canuca, Coeruna, Taboca, Uainía e Yukuna (Incuna). No rio Cahuinarí há informações sobre os grupos Arequena, Periatí, Queruna, Uainumá e Miranha; entretanto, é apontada a presença de Umauás (Huaques) no curso do rio Yará. Por fim, no rio Caquetá, menciona-se a existência de povos como os Yurí, Macú, Guitoto e Yapurá (LLANOS; PINEDA, 1982). Muitos desses grupos aparecem imersos nessas complexas redes de tráfico de escravizados, seja como aqueles que foram afastados de seu território, vendidos e levados à força para outros lugares,

ou como parte daqueles que recrutaram aos seus inimigos para vendê-los e assim ter acesso a certos bens materiais fornecidos pelos portugueses e os espanhóis. Esse processo escravista continuou até meados do século XIX. Sobre isso, Ribeiro diz o seguinte:

En 1774 encontramos que viven en Villa de Ega indios de las etnias achoari, coeruna, coretu, januma, jauanas, juma, yuri, hiupiuas, manaos, passés, sorimoe, tauana, tupira, uaiupi y xama (...) Fonteboa, a su vez, estaba poblada por indios naturales del Yapurá o del Iça, entre otras regiones. Las principales naciones que allí se encontraban serían los umauas, xamas, xomanas, yuris, tecunas, tumbiras, curamas, araicus, catuquina, etc. En Villa de Álvaroes (Caiçará), había en ese momento indios coca, ambúa, alaruá, passé, yucuna, uayma, cauiarí, miranas, maraua (RIBEIRO, 1825, p. 37).

Chama a atenção a concentração e convivência de indígenas pertencentes a vários grupos nestes assentamentos portugueses, bem como a enorme distância que separava o seu local de origem dos locais para onde foram levados, levando em conta que os povoados portugueses se concentravam essencialmente no curso inferior do Japurá e no Solimões. Por outro lado, é fundamental apontar para a presença de indígenas do baixo Caquetá nessas aldeias, como é o caso daqueles que pertenciam aos grupos Coeruna, Coretu, Yuri, Passés, Umauas, Yukuna e Miranha. Estes dados, apesar de bastante gerais, permitem vislumbrar transformações ao nível da ocupação do território, bem como novas relações entre grupos que noutras circunstâncias não partilhariam o mesmo espaço. Anos depois dos relatos de Ribeiro, Von Martius reafirma a presença de indígenas do baixo Caquetá em assentamentos tais como Vila de Serpa, Ega e Antônio de Maripi. A respeito deste último, afirma que ao chegar a Antônio de Maripi só acharam um branco, de fato:

Vimo-nos, por tanto, cercados exclusivamente de índios pertencentes às tribos dos passes, jurís, coerunas e jumanas. A maioria deles não habita na própria aldeia, mas vive espalhada pela vizinhança. Os coerunas, passés y jumanas têm aqui seus próprios principais. Os coerunas constituem atualmente uma tribo sem importância no Miriti-Paraná; eles chamam de Caritajá o afluente junto ao qual vivem. Outrora costumavam como o distintivo da tribo, guarnecer o furo no lábio inferior, com um disco de concha ou com um cilindro de copal, mas os índios que aqui encontramos não tinham esse defeito” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 297).

Vários autores falam de um declínio surpreendente na população indígena. Von Martius, por exemplo, menciona que em 80 anos se contabilizaram aproximadamente 20.000

indígenas que foram deslocados de suas terras. Da mesma forma, há notícias de outros grupos que sucumbiram ou foram dizimados pelas epidemias, como o caso da nação Umaua ou Morcego (FRANCO, 2002). Muitos outros foram submetidos ao extermínio sistemático devido à sua feroz resistência contra as forças imperiais, como é o caso dos Mura e os Manaus (SPIX; MARTIUS, 2017).

Outros decidiram se isolar. Os yurí e passé, ambos habitantes de um vasto território entre o baixo Caquetá e o Putumayo, foram considerados depois dos uainumás e dos miranha como os povos mais fortes e numerosos desta área; no entanto, as forças escravistas se concentraram neles e os dizimaram. Tal foi o declínio populacional que se calcula que em 1820 a população não ultrapassava os 3.500 indivíduos (Ibid., 2017, p. 326). São João de Príncipe, localizada perto da foz do rio Puré, no Japurá (fundada em 1808 pelo governador Vitorio da Costa) e Manacaru situada a montante da foz do rio Miriti-Paraná no rio Caquetá foram as principais localidades onde foi registrada sua presença. Desde finais do século XX, estes povos decidiram se afastar de qualquer contato, a situação específica do grupo yuri será abordada com maiores detalhes no capítulo 3.

A abundância de referências pretende demonstrar a complexidade dos atores e das relações que tiveram lugar na Amazônia nestes séculos anteriores aos processos de independência. No entanto, o deslocamento de grupos indígenas dentro do território, episódios de violência, bem como a exploração de recursos naturais e disputas pelo controle fronteiriço persistiram ao longo do tempo. A formação dos Estados nacionais e as dinâmicas econômicas internacionais da época deram lugar a outras formas de relacionamento com a Amazônia e seus habitantes.

### **1.1.2 O baixo rio Caquetá e a conformação dos estados nacionais.**

Rafael Reyes, que além de percorrer os rios Putumayo e Caquetá durante a segunda metade do século XIX foi também Presidente da República, diz que “em Pasto não se conhecia da região que fica ao oriente senão até Mocoa e dali em diante o vulgo, ignorante da geografia, acreditava que estava Portugal; confundiam este país com o do Brasil” (REYES, 1986, p.109). Essas palavras demonstram o desconhecimento que existia da planície amazônica, aquela região localizada ao sul do país, a mesma que foi visitada pelos membros da comissão corográfica e sobre a qual Agustín Codazzi escreveu que era: “a mais



deserta e selvagem, a menos habitada e conhecida da República, cuja extensão era incomparável com qualquer das províncias da Nova Granada” (DOMÍNGUEZ; GÓMEZ, 1994: 138).

O abandono do Estado contrasta com a chegada de várias bonanças econômicas e a incorporação desta região à economia mundial. Em 1839, o norte-americano Charles Goodyear, através do processo de vulcanização, encontrou a fórmula para tornar o látex mais resistente e versátil. Desde a invenção do pneu de seringa, novas fábricas de produtos derivados de seringa se expandiram por toda a Europa e, conseqüentemente, a demanda por esse recurso aumentou de forma desproporcional (DOMÍNGUEZ; GÓMEZ, 1994, p. 114). A extração da borracha foi uma atividade que gerou diversas dinâmicas na Amazônia, entre as quais se destacam a escravidão de grupos indígenas, somada às práticas de endividamento, e toda a sorte de crimes atrozes praticados pela figura emergente do seringueiro, como é o caso de Júlio César Arana, proprietário da Casa Arana (PINEDA, 2000). Sobre essa bonança extrativista, afirma-se que em 1900 a borracha amazônica representava o 60% do total mundial, enquanto em 1914 era de apenas o 14% e em 1930 não chegava a 2%. Esse declínio na extração desse recurso está associado ao processo de domesticação de sementes e lavouras implantadas em regiões como Ásia (DOMÍNGUEZ; GÓMEZ, 1990).

Nesse contexto de efervescência econômica no início do século XX, surgiram várias declarações públicas que expuseram os crimes dos seringueiros contra a população indígena, entre os quais se destaca a denúncia do regime de terror imposto pela Casa Arana em território colombiano (TAUSSIG, 2002). Essas denúncias, por sua vez, reacenderam antigas disputas relacionadas à delimitação das fronteiras amazônicas entre o Peru e a Colômbia. Uma questão que até então não havia sido resolvida e que acabou originando o conflito colombiano-peruano. No final do século XIX, o Peru dominava a área conhecida como trapézio amazônico e o baixo Caquetá, que hoje faz parte da Colômbia. Diante do rompimento de antigos tratados por parte do governo peruano e das denúncias contra César Arana, o governo colombiano tentou recuperar a soberania nesta região, ato que se materializou em um confronto em La Pedrera em 1911, na região do baixo Caquetá.

No marco desse enfrentamento, o acordo *Modus vivendi*, assim como a assinatura do tratado Salomón-Lozano em 24 de março de 1922, reconheceram o domínio colombiano

sobre este espaço (ZÁRATE, 2008). No entanto, apesar da criação do Comissariado Especial da Amazônia de acordo com a Lei 96 de 17 de novembro de 1929, o conflito persistiu e só foi resolvido após a assinatura do protocolo do Rio de Janeiro em 24 de maio de 1934, onde o governo peruano fez a entrega da cidade de Letícia à Colômbia (SIERRA, 1975). Desse confronto é importante destacar dois pontos e seus impactos concretos na região do baixo Caquetá. O primeiro deles diz respeito à exploração da seringa especificamente na área de influência dos rios Cahuinarí, Miriti-Paraná e Apaporis, bem como às novas configurações territoriais que ela gerou. Em segundo lugar, é importante analisar o papel de La Pedrera como centro a partir do qual foram realizadas várias ações relacionadas à soberania colombiana e à presença do Estado na região.

As ações da Casa Arana, apesar de estarem concentradas principalmente na área de influência do rio Putumayo, também afetaram drasticamente outras regiões vizinhas, em diversos níveis. Integrantes de grupos Uitoto, Miraña e Andoque fugiram do domínio dos seringueiros, migrando desde o Putumayo até o baixo e médio Caquetá, áreas onde a exploração da seringa ainda era incipiente. Enquanto isso, as tentativas de expansão da Casa Arana a outros espaços também geraram inúmeros conflitos com os seringueiros colombianos que dominavam essas regiões, uma das razões pelas quais o conflito colombiano-peruano detonou. No início do século XX, havia um cenário de dispersão onde as etnias do baixo Caquetá migraram para Orteguaza, Alto Caquetá, Apaporis, Miriti-Paraná, La Pedrera, médio Amazonas e alto Putumayo. Novos agrupamentos multiétnicos surgiram ao longo desses anos, segundo Pineda, “Mateus encontrou no Caquetá mais de 80 famílias huitotas, coreguajes, carijonas, macaguajes e javaries concentradas sob a mesma autoridade indígena e dedicadas à extração do óleo dos frutos da palmeira de patauí” (PINEDA, 2000, p. 145). O que significa que povos de diversas tradições e lugares acabaram convivendo juntos.

A violência e os abusos dos seringueiros contra a população indígena geraram várias ondas de migração dentro do território. A recusa em participar na extração da seringa ou a fuga dos acampamentos eram ações que provocavam perseguição e morte, razão pela qual aqueles que fugiam buscaram refúgio em áreas distantes. Nesse contexto, muitos desses indígenas procuraram abrigo e proteção em outros seringais como o do colombiano Oliveira

Cabrera, conhecido como Campoamor, localizado na parte alta do rio Miriti. Este seringueiro controlava boa parte dos rios Miriti-Paraná, Apaporis e Pirá-Paraná no baixo Caquetá. No entanto, as relações entre seringueiros colombianos e indígenas também foram marcadas pela violência. Um caso emblemático foi o assassinato de Cecilio Plata, seringueiro que trabalhava no rio Apaporis, no início do século XX, às mãos de um grupo de homens letuama em decorrência aos maus-tratos contra a população indígena (GÓMEZ, 2014).

O medo gerado pela retaliação dos seringueiros fez com que, no caso particular dos rios Apaporis e Pirá Paraná, apenas para citar um exemplo, suas margens ficassem praticamente desabitadas pois os moradores das malocas começaram a se refugiar nas cabeceiras e nas distantes áreas interfluviais. Esse temor derivou de ações como as narradas por Mahecha, a respeito do assassinato de Cecilio Plata:

Sob o pretexto de vingar a morte de Plata, Oliverio Cabrera atacou uma maloca no Popeyacá e matou a maioria de seus habitantes. Posteriormente, em outras incursões, passou a levar pessoas de todos os grupos que encontrava em seu caminho para trabalhar no acampamento de Campoamor, persuadindo-os com o argumento de que trabalhar para ele era uma forma de pagar pelos assassinatos de brancos (MAHECHA, 2015, p. 76).

A extração sistemática de borracha na Amazônia gerou uma série de dinâmicas que modificaram radicalmente os padrões de assentamento das malocas, as interações entre os diversos grupos indígenas e estabeleceu novas relações com os mercados locais. Além disso, a exploração da borracha foi a causante do genocídio da população indígena como resultado de assassinatos sistemáticos, doenças geradas pelo contato e inúmeros maus-tratos (TAUSSIG, 2002). Famílias que fugiram dos acampamentos que estavam sob o poder de Júlio César Arana, no meio Putumayo, se deslocaram para regiões distantes como é o caso do meio e baixo Caquetá. As múltiplas migrações de pessoas provenientes de diversas áreas deram origem a novos assentamentos multiétnicos, onde sobreviventes e órfãos foram acolhidos por famílias e malocas de outros grupos étnicos. Nesse sentido, Pineda compilou algumas histórias de pessoas que viveram naquela época.

Toda la gente que había quedado sola [después del genocidio cauchero] – relataba un anciano andoque – el abuelo del actual capitán andoque la fue recogiendo y recogiendo *hasta que se volvió gente de nuevo*. Ahí mismo

todos los que habían sobrado, quedado de nuestro grupo (linajes) nos fue volviendo gente (1985, p. 41 grifos nossos).

Pineda usa o termo "órfão" em um sentido tanto existencial quanto sociocultural, para se referir a todas aquelas pessoas que sobreviveram aos seringueiros, mas que sofreram a desestruturação de suas malocas, a perda de seus familiares e da organização social estabelecida em tempos anteriores. Uma das principais características dos "órfãos" consiste em que ao deixar de pertencer a uma maloca perdiam, também, a capacidade de manter os ciclos de atividades rituais que só são possíveis no interior delas, devido às diversas forças que articulam e as redes que forjam com outros grupos. Neste contexto, Pineda explica como foi o processo de reorganização das malocas para os andoque, situados no médio Caquetá:

Além destes homens e crianças de uma mesma linhagem e de suas mulheres aliadas, a maloca podia abrigar membros de outros grupos locais: os últimos sobreviventes de uma linhagem dizimada pela guerra, decapitados de seu chefe, e por este facto, incapazes de praticar as festas com todas as prestações econômicas envolvidas. Podiam ser acolhidos por uma maloca na qual eles adquiriam o status de *jai' eniki*, termo que significa órfão e homem ordinário, por oposição aos *Ili' Ima* "os senhores da casa" (1985, p. 41).

Estes espaços de reconfiguração étnica, partilhados por membros de diversas origens, geraram uma série de intercâmbios de conhecimentos de diferentes tipos. No caso específico dos saberes associados às danças, Pineda enfatiza a coexistência de diversas danças no interior de uma mesma maloca. Durante seu trabalho de campo na aldeia de Aduche, situada no médio Caquetá, anotou como famílias Miraña, Carijona, Tatuyo, Uitoto e Andoque compartilhavam a realização de uma dança da Pupunha. Todas estas famílias convergiram em um mesmo espaço como resultado da extração da borracha, alguns chegaram fugindo da Casa Arana, enquanto outros trabalhavam nos acampamentos espalhados perto da aldeia. Durante a dança, vários grupos de homens dançavam e cantavam conforme aprenderam na sua infância. A dança da Pupunha foi acompanhada por outros fragmentos de danças como a de Tusi e Yadiko, próprias dos Uitoto; cantos miraña e a dança de Carrizo dos Tatuyo (PINEDA, 1976).

Estes espaços, além de congregar a população dispersa e possibilitar as atividades rituais, permitiam também a aprendizagem de novas danças. Citando o caso específico da

dança da Pupunha, os Tatuyo, Carijona e Miraña ensinaram, naquela ocasião, aos Andoque os detalhes da elaboração das máscaras para a dança. Estas complexas redes de aprendizagem se estendiam também para outras regiões e povos como, por exemplo, os yukuna do Mirití-Paraná. Durante o auge da borracha, alguns homens andoque conviveram com os yukuna e supõe-se que o baile de máscaras dos andoque foi aprendido, pelo menos em parte, de seus novos aliados. Sobre isso Van der Hammen acrescenta:

A convivência de pessoas de grupos que tinham línguas e tradições culturais diferentes nos acampamentos *caucheros* e nos internatos favoreceu um enorme intercâmbio de conhecimentos técnicos, linguísticos e xamanísticos, que em grande parte se consolidaram com alianças matrimoniais, algumas propiciadas pelos próprios *caucheros* e pelos missionários (1992, p. 34).

A extração de borracha implicava a ausência de homens jovens e adultos durante longos períodos de tempo. O trabalho nos *fábricas*, como se chamava o tempo de coleta de borracha, estendia-se por cerca de 8 meses, tempo durante o qual os trabalhadores se reuniam em pequenos acampamentos. Entretanto, diante da ausência dos homens, a maioria das malocas eram habitadas por mulheres, crianças e anciãos que se encarregavam de desempenhar atividades tais como a abertura e o cuidado das roças, a pesca e a caça. Situações deste tipo evidenciam que as atividades atribuídas aos papéis masculino e feminino não são tão rígidas como se tem escrito e mostra, também, como a realização de certas tarefas depende em boa medida de circunstâncias e contextos específicos (ROSAS, 2021).

Além das atividades cotidianas, durante o tempo em que os homens permaneciam nos *fábricas*, algumas mulheres assumiram um papel ativo na preparação e execução das danças. Embora seja verdade que especialidades tais como "xamã", "dono de Maloca" e "cantor" são de domínio masculino, durante aquele tempo algumas mulheres se encarregavam de curar e realizar os bailes rituais próprios de cada época do ano. A propósito, Mariquiña, uma mulher barasana, citada por Àrhem, conta como na época da extração da borracha as danças foram deixadas de lado por vários anos e como quando seu filho por fim teve idade para construir uma maloca aconteceu o que ela chama: a ressurreição de cultura, a retomada das danças. Retomando o relato de Mariquiña:

Eu era a que dirigia a dança quando se realizava, eu assumia o papel de homem durante todas as curas que se faziam em minha maloca, por isso tive muito apoio das pessoas e adquiri uma cura especial para ser *je' Jako* (ÅRHEM, et al. 2004, p. 416).

Jaime Yukuna me explicou que "no tempo dos antigos", como ele diz, existiam mulheres cantoras. Estas mulheres tiveram que passar por rigorosos processos de cura, dieta e aprendizagem. Possuíam o mesmo conhecimento que os homens cantores e eram muito respeitadas. No entanto, segundo as explicações de Jaime, elas só podiam ensinar a quem seriam suas sucessoras e acompanhavam os cantores desde um banco de pensamento especial que lhes era dado. Nas palavras de Jaime:

Había mujeres cantoras, pero yo no alcancé a verlas. Ellas no cantaban así no más... sino que eso era con curación y todo porque el mismo dueño del baile les conoce también a ellas. Entonces ellas aprendían baile, pero no era para enseñar a nadie... de pronto para enseñar a la seguidora de ella, o sea a otra mujer. Sabían narrar historias, todo... ¡Todo! Entonces el día del baile la invitaban a ella, así como se invita a un cantor, con narraciones y todo. Entonces cuando ella llegaba pues ocurría lo mismo: los saludaba con narraciones y con todo... pero traía su equipo de traje, todo. Esas son mujeres que se sientan en los bancos pensadores, pero pues hechos también especialmente de ellas. Eso, cuando dan comida, les dan a ellas lo mismo que como para cualquier cantor, aparte para ellas y cuando están bailando les dan también lo que es jugo de piña, todo eso con narración les dan. Entonces cuando era baile así de tablón, de charapa, algo así, esas mujeres se llevaban el banco al frente del cantor y ahí permanecían sentadas. Por ejemplo... yo comienzo a cantar, ahí usted está cantando conmigo. A veces el cantor se equivoca será o... a veces será que no le alcanza el aire para pronunciar todo lo que quiere... entonces pues se corta para respirar. Ella sigue, con ella siguen cantando los otros cantores. Esas mujeres tienen que tener aire porque ellas tienen que cantar... pronunciar todos los cantos así largos, uno puede decir. Entonces tienen que tener aire. Cuando el cantor queda calladito ella queda todavía ehhhhhhhhh y ahí está cantando todavía. Ahí ella está cantando con ellos, pero pues ya completo el traje de ella con plumaje y todo. Ella está sentada al frente de ellos. (Jaime Yukuna, 6/02/2022. Leticia, Amazonas)

Hoje já não existem mulheres cantoras como aquelas que menciona Jaime Yukuna em sua narração. Há anos estas curas deixaram de ser feitas, entre outras coisas pela enorme quantidade de dietas e cuidados que tinham que ser mantidos, bem como pelo perigo que representavam para a vida das mulheres quando esses cuidados não eram rigorosamente

cumpridos. Agora só se encontram as *Je Hako* ou mães de Jurupari. Esta especialidade é geralmente assumida por mulheres adultas, que se encarregam de cuidar dos jovens durante o ritual de iniciação ou "o Sagrado" como se denomina nesta região.

Voltando à questão da seringa, vemos como diversos acontecimentos que ocorreram no território geraram uma série de dinâmicas e complexas relações entre os povos indígenas. Até agora, se deu ênfase a alguns dos acontecimentos mais importantes com o objetivo de vislumbrar questões associadas à ocupação do espaço, às relações interétnicas, às migrações e à contínua reestruturação das relações sociais, como elementos centrais na compreensão das comunidades atuais, as quais são o fruto dos processos acima mencionados. Neste sentido, outro elemento importante que merece ser descrito, para continuar aprofundando o conhecimento sobre esta região, são as relações das comunidades com o Estado. Na segunda metade do século XX outros novos atores (agentes estatais, religiosos e institucionais) começaram a chegar e a efetuar transformações no território. O ponto de confluência entre eles sempre foi La Pedrera, por isso é indispensável focar, agora, a atenção nesse lugar.

La Pedrera como o centro povoado mais importante do baixo Caquetá surgiu primeiro como um ponto da aduana e depois do conflito colombo-peruano consolidou-se como base Militar. O dinheiro que circulou na região com a extração da seringa levou ao surgimento de um pequeno comércio que se manteve ao longo do tempo, em parte devido aos sucessivos *booms* econômicos ocorridos na região durante o século XX. A venda de peles de animais silvestres na época das *tigrilladas*, o comércio dos grandes peixes-gato, o narcotráfico e a extração de ouro a partir da década de 1980, foram algumas das bonanças econômicas (DOMÍNGUEZ; GÓMEZ, 1994).

A partir da segunda metade do século XX, esse povoado também passou a concentrar alguns serviços básicos como saúde e educação. Em relação a este último, a educação na região amazônica desde o início do século XX era administrada pela missão capuchinha. Em 1934, junto às freiras da Ordem Laura, fundaram o internato indígena de La Pedrera e em 1949 outro na parte alta do rio Miriti-Paraná. Nesses centros, eles concentraram meninos e meninas de diversas origens e grupos étnicos entre os 6 e os 12 anos de idade. A esse respeito, Arturo Makuna –uma liderança indígena da região– em uma história transcrita por Restrepo, fala sobre a primeira vez que encontrou um sacerdote:

Vi um tipo grande, barbado com barba até à barriga, cabelo branco, com saias de mulher e uma cruz grande que pendurava, como colar de bruxo, uns sapatos pelos quais se lhe viam os dedos e um livro, seria a Bíblia. Ele veio para cima de nós e lá eu fiquei com medo, pensei que era um kurupira [diabo], como a primeira vez que eu vi tigre. Oliverio ria-se e o sacerdote me saudou e me deu a mão. Susto tinha eu, quase tremia. Depois esse sacerdote subia pelo Miriti recolhendo crianças. Aí chegou até nossa casa. Abelardo e Lucas já estavam grandes, assim como Walter, meu neto. Abelardo foi levado para o internato, mas Lucas não queria. (GARZÓN, 2006, p. 27)

*Ilustração 3. Iglesia de La Pedrera no começo dos anos setenta.*



*Fonte: Silvia Mora, 1973. Arquivo fotográfico ICANH.*

O crescimento constante de La Pedrera, assim como a fundação dos internatos, ocasionou algumas reconfigurações territoriais nesta área. Novas comunidades surgiram a partir do deslocamento gradativo de algumas famílias da parte alta dos rios Miriti-Paraná e Apaporis em direção às margens do Caquetá. Assim construiriam uma morada mais próxima das crianças que permaneciam no internato e teriam acesso a alguns bens materiais oferecidos pela igreja e o comércio, estas foram algumas das razões que motivaram a formação desses novos assentamentos. É o caso das aldeias indígenas Yukuna, Tanimuca e Angosturas,



assentadas nas proximidades do internato São José de La Pedrera, localizado próximo ao morro de Cupatí, sobre o curso do rio Caquetá.

*Ilustração 4. Rua principal de La Pedrera. No fundo o morro Cupatí e o rio Caquetá.*



*Fonte: Leonor Herrera, 1974. Arquivo fotográfico ICANH.*

Entre os novos atores que passaram a fazer parte deste território na segunda metade do século XIX está um grupo de antropólogos que pertencia à Estação Antropológica de La Pedrera, vinculada ao Instituto Colombiano de Antropologia e História (ICANH). Segundo Uribe, as Estações Antropológicas surgiram como uma estratégia do ICANH para a realização de estudos interdisciplinares em várias áreas geográficas do país até então marginalizadas e, também, como uma forma de colocar em prática novas políticas indigenistas. A proposta da época era fazer uma antropologia mais orientada para a ação e a transformação de realidades problemáticas, em consonância com os movimentos camponeses e indígenas que então ganhavam força no país (URIBE, 1980). Nesse sentido, além de pesquisas biológicas, geográficas e etnológicas que visavam a uma compreensão abrangente dos territórios, foram realizados programas de direitos territoriais, educação, saúde e comércio comunitário de acordo com as necessidades e o contexto específico da região

(HILDEBRAND, 1975). Evidentemente, esta intervenção nas aldeias gerou um forte conflito com os interesses dos missionários e os dos comerciantes.

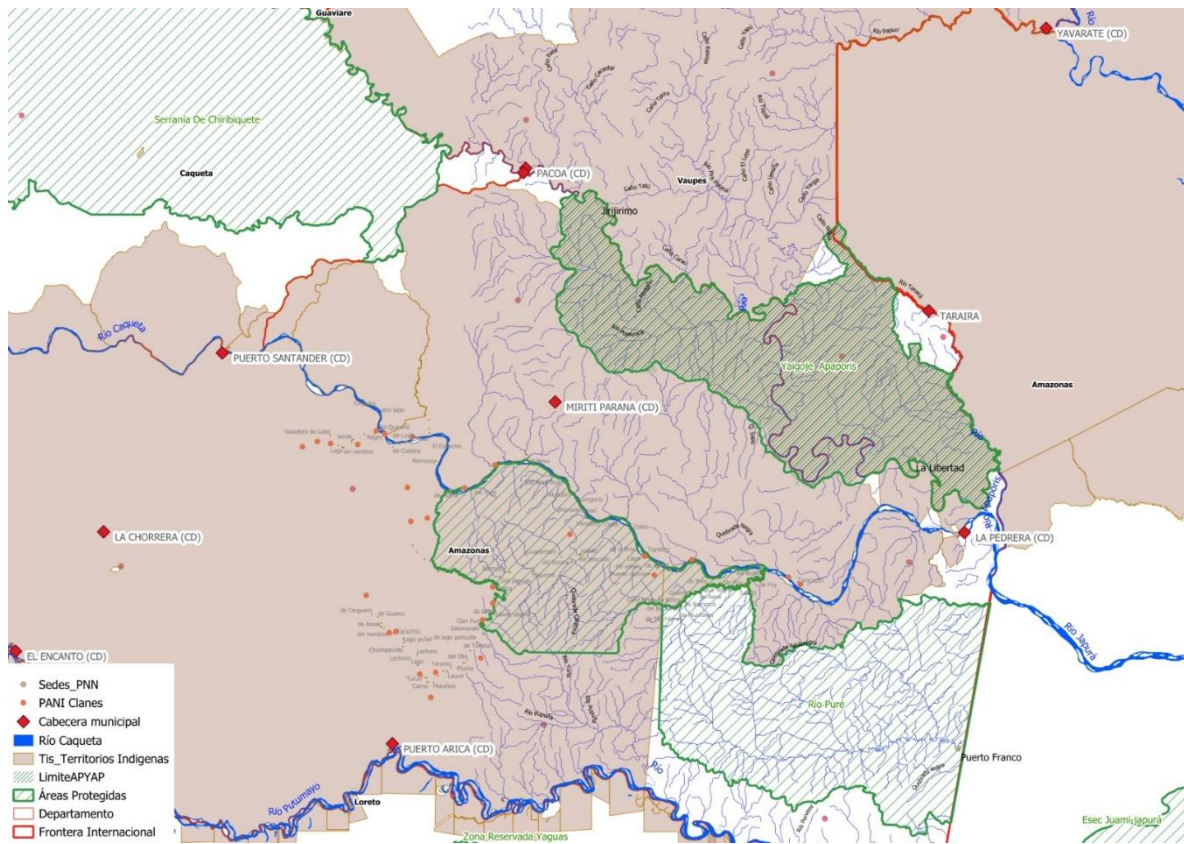
A partir da década de 1980, destaca-se um forte processo organizativo liderado pelas autoridades indígenas da região. Capitães, pensadores, tradicionais<sup>9</sup> ou xamãs, professores e outras lideranças apontaram para a necessidade de estabelecer novas estruturas de governo que os reconheceram como donos do território e autoridades autônomas. Essas lutas estavam associadas às reivindicações de direitos territoriais indígenas iniciadas com o -Conselho Regional Indígena do Cauca- CRIC,<sup>10</sup> na década de 70 e que contavam com o apoio de diversos setores da sociedade. Essas lutas se materializaram na declaração oficial das Terras Indígenas Miriti-Paraná em 1981, Vaupés em 1982, Comeyafú e Puerto Córdoba em 1985, Yaigojé Apaporis em 1988 (com extensão em 1988) e, finalmente, Curare-los Ingleses em 1985 (FRANKY, 2000). As principais demandas dessas Associações Indígenas estavam relacionadas à autonomia na saúde, educação e o manejo do território.

---

<sup>9</sup> “Pensador” e “Tradicional” são formas muito comuns de chamar os *pajés*, ou xamãs, da região do baixo Caquetá. De fato, a palavra “pajé” quase não é usada no contexto local.

<sup>10</sup> O CRIC foi uma das primeiras formas de organização e luta indígena pela reivindicação de direitos territoriais, seu papel foi fundamental na formulação de políticas indigenistas na Colômbia.

Mapa 2. Terras indígenas e Áreas Protegidas na região do baixo e médio Caquetá.



Elaborado por Óscar Benavides, 2023. Fonte: SIGOT-IGAC

Na atualidade, as terras indígenas que conformam a região do baixo rio Caquetá, assim como o povoado de La Pedrera, estão habitadas por grupos que pertencem às famílias linguísticas: Nadahup (Yuhup), Tukano Oriental (Tanimuca, Letuama, Yauna, Macuna, Barasana, Taiwano, Tuyuca y Carapaná), Arawak (Cabiyaí, Yukuna y Matapí<sup>11</sup>), Carib (Carijona) y Bora-Uitoto (Bora, Miraña, Uitoto), concentradas em aldeias multiétnicas, assim como população mestiça localizada principalmente no centro povoado de La Pedrera (FRANKY, 2004), como o resultado das diversas reconfigurações do território que já foram descritas. Segundo dados do censo nacional de 2005, nesta área existe uma população aproximada de 13.630 habitantes, assentados maioritariamente nas terras indígenas. Em

<sup>11</sup> Não existe um consenso a respeito da família linguística Matapí, pois enquanto alguns autores afirmam que eles pertencem à família Tukano, outros afirmam que pertencem à Arawak. O fato é que eles perderam boa parte da sua língua e que na atualidade falam principalmente a língua dos Yukuna.

termos da divisão política o baixo rio Caquetá se situa ao noroeste do departamento do Amazonas.

Os grupos que habitam esta região compartilham uma série de elementos como narrativas míticas, rituais e formas de organização, entre outros aspectos, com os grupos do alto rio Negro. De fato, se afirma que o baixo Caquetá faz parte do sistema regional do alto rio Negro, enquadrado pelas bacias dos rios alto rio Negro e Caquetá-Japurá. Segundo Cayón e Chacón, os povos que compõem o sistema regional pertencem às famílias linguísticas Arawak (Tariana, Baniwa, Wakuenai, Curripaco, Warekena, Kabiyaí, Yukuna e Matapí), Tukano Oriental (Tukano, Wanano, Pirá-Tapuyo, Arapaso, Bará, Tuyuca, Pisamira, Desana, Siriano, Tatuyo, Karapana, Barasana, Yiba Masã, Makuna, Taiwano, Kubeo, Tanimuca, Letuama, Yurutí, Yauna, Marití-Tapuyo), Nadahup (Juhup, Hupda, Döw, Nadëb) e Kákua-Nukak (Kákua-Nukak), embora nesta região também haja presença Carijona (falantes do Carib) e dos Baré, que antes falavam Arawak, mas atualmente falam Nheengatú (2014, p. 205).

O ritual do Jurupari, que contempla tanto a iniciação masculina quanto o uso de flautas e trompetes proibidos às mulheres, é um dos elementos compartilhados pelos grupos que habitam essa região. Nesse ritual, são realizadas as “curas do mundo” mais fortes dentro do conjunto de danças e atividades delimitadas pelo ciclo anual. Essas práticas comuns visam manter a ordem no mundo e assim, evitar que ele entre em colapso; claro, sem esquecer as particularidades de cada grupo. Nesse sentido, conceitos como “o manejo do mundo”, “consertar o mundo” e “curar o mundo” são compartilhados por aqueles que habitam nesse sistema regional.

Bancos pensadores, enfeites de penas e instrumentos musicais tais como bastões de balsa desenhados, maracás e cintos de chocalhos, também são elementos comuns aos grupos que habitam esta região; assim como as substâncias que acompanham as atividades dos xamãs e o cotidiano das pessoas, dentro delas destacam-se o ipadu, o tabaco, o breu e as

tinturas vegetais, entre outras. O uso de ipadu<sup>12</sup> e rapé<sup>13</sup> são comuns a todos eles, à exceção dos grupos provenientes do médio rio Caquetá os quais usam o ambil (pasta concentrada de tabaco) como acompanhante do ipadu. Estes grupos, apesar de terem origens e línguas diferentes, partilham a cotidianidade nas aldeias, bem como boa parte das atividades rituais. Em termos metodológicos, esta área cultural apesar de não ter uma fronteira cultural evidente, é possível diferenciá-la daquela encontrada ao sudeste composta pelos grupos Uitoto, Bora, Nonuya e Andoque e ao sul pelos grupos Ticuna, Yagua e Cocama. (FRANKY, 2000, p. 32)

A respeito das características compartilhadas por grupos pertencentes às famílias linguísticas Arawak e Tukano Oriental, temos que a convivência em um mesmo território e as trocas de diferentes ordens que ocorreram ao longo do tempo permitiram o surgimento do que Santos Granero (2020) chama de "identidades transétnicas" entendidas, principalmente, como resultado da influência e troca entre grupos. Pode-se dizer também que houve um processo de arawakização dos grupos Tukano e, ao mesmo tempo, uma tucanização dos grupos Arawak nessa região (CAYÓN; CHACÓN, 2014, p. 203). Isso pode ser observado nas narrações míticas, nas danças e naquilo que se entende por “manejo do mundo”, em sentido mais amplo. Neste caso específico, centraremos a nossa atenção nas concepções sobre o ciclo anual, nas danças associadas a cada uma das épocas do ano e, especificamente, no *baile del Muñeco*.

### **1.1.3 O ciclo anual e as danças na região do baixo Caquetá.**

As danças desempenham um papel central na vida dos habitantes desta região, permitem a reunião de parentes e afins, propiciam intercâmbios de diversa índole entre as aldeias e são indispensáveis dentro do que significa o manejo e a cura do mundo. Estes conceitos serão desenvolvidos com maior profundidade no capítulo 2. Por ora, destacamos que existem diversos tipos de danças, cada uma com características, duração, cantos e

---

<sup>12</sup> Ipadu. Na região do Baixo Caquetá é conhecido como *mambe* e é feito das folhas de coca. As folhas são colhidas pelos homens, torradas, trituradas e peneiradas até obter um pó muito fino que é mesclado com a cinza de folhas de algumas espécies vegetais tais como o Yarumo, uma árvore do gênero *cecropia* (Embaúba). A coca é conhecida como uma planta de conhecimento por meio da qual é possível pensar e falar. Se usa tanto no âmbito cotidiano quanto no ritual e é fundamental dentro do trabalho dos pajés. Seu uso é principalmente masculino e em torno dela reúnem-se os homens durante às noites para conversar, escutar mitos ou cantos e aprender (URBINA, 2011; RAMOS, 2013).

<sup>13</sup> O Rapé é o pó obtido das folhas de tabaco torradas, trituradas e peneiradas. O tabaco e a coca sempre devem estar juntos, o tabaco é o companheiro da coca, conforme o que os habitantes desta região dizem.

performances particulares. Dentro deste vasto universo é possível destacar aquelas que estão associadas ao ciclo de vida do ser humano (nascimento, batismo, iniciação e morte) como as danças de batismo, o ritual de iniciação masculina e a dança para passar o luto (MAHECHA, 2015). Existem outras danças que traçam relações diretas com as histórias de origem dos grupos, como é o caso da dança de inauguração da maloca que ocorre entre os Yukuna (VAN DER HAMMEN, 1992) e aquelas danças que estão diretamente associadas ao ciclo anual e a abundância de certas espécies vegetais. É o caso das danças de *El Muñeco*, do louro, do miriti ou do abacaxi, só para citar alguns exemplos. Para os propósitos deste trabalho, nos deteremos apenas nestes últimos, porque eles mantêm uma estreita relação com o ciclo anual e o manejo do tempo.

O ano e sua divisão em meses conforme estabelecido pelo calendário gregoriano é conceituado de outras formas segundo os povos indígenas desta região. Embora seja verdade que dentro da cotidianidade se usam os meses como medida para marcar a passagem dos dias, existem outras categorias tais como épocas e tempos, muito mais de acordo com as dinâmicas da floresta. Em termos gerais, um ano é concebido como um ciclo anual, ao longo do qual ocorrem uma série de mudanças em relação à oferta de recursos, o nível dos rios, a pluviosidade média, a frutificação de certas espécies vegetais e o movimento de corpos celestes, entre outros elementos. A esse respeito Van der Hammen afirma que:

O ciclo anual é definido por indicadores dinâmicos, tais como a floração e a frutificação de algumas espécies importantes, tanto selvagens como cultivadas, os ciclos reprodutivos das espécies animais que se tornarão representativos de cada época, tais como sapos, formigas, chicharras, tartarugas e alguns peixes. Além disso, as variações sazonais se relacionam com referentes etnoastronômicos (...) por último, os donos das épocas ocupam um lugar definitivo já que cada época tem um ou vários donos (1992, p. 120).

As épocas concebidas a partir da recorrência destes diversos fenômenos possuem a característica de serem dinâmicas, não estáticas, nem rígidas como acontece com outros calendários. Uma época pode adiantar-se, atrasar-se, prolongar-se mais ou menos dependendo dos mesmos ciclos ambientais e ecológicos (CALBAZAR, 2016). Sobre este ponto, Cayón oferece uma explicação detalhada de como a convergência de vários elementos é o que marca o início e o fim da época das frutas cultivadas, para citar um exemplo:

Ela tem o seu ápice com a frutificação da pupunha (dezembro-março), aí chega *El baile del Muñeco*. No entanto, antes da frutificação da pupunha deve haver uma piracema, o que significa que os peixes estão dançando com máscaras e tomando suco de pupunha em suas malocas embaixo d'água. De forma semelhante, depois que os humanos dançam, deve frutificar o Umarí e este já é um aviso de que a época do jurupari está chegando. No entanto, este fato não marca o fim da época dos cultivos, pois se deve esperar que as rãs comestíveis façam sua dança da Pupunha, quando cantam e põem ovos durante um dia inteiro, no momento em que as plêiades (ñokoa roturo) estejam no zênite e já haja ocorrido a última piracema, especificamente a dos “peixes engordurar” (CAYÓN, 2018, p. 66).

Outro ponto relevante está relacionado com o que Van der Hammen chama de frutificação escalonada, isto é, a colheita de frutas silvestres que se inicia na cabeceira dos rios, segue o seu curso a jusante, até chegar à sua foz (VAN DER HAMMEN, 1992). Em geral, cada época tem certas espécies vegetais emblemáticas que desempenham um papel central durante as danças, seja como matéria-prima para as bebidas fermentadas ou como alimento compartilhado pelos participantes. O amadurecimento escalonado permite que as danças e os convites entre comunidades perdurem por vários meses, pois enquanto em um setor do rio a colheita está no auge, em outras áreas ela está apenas começando ou já foi concluída há algum tempo.

A flutuação no nível dos rios, a abundância ou a escassez de chuvas, bem como a preponderância de certas espécies vegetais e animais, vinculados ao movimento do ciclo anual, marcam tanto as atividades cotidianas quanto as rituais. Cada uma das épocas envolve uma série de potencialidades e restrições que são acompanhadas por danças e curas específicas as quais tem a sua justificativa nas conexões que existem entre os humanos e os outros seres do cosmos. Desde a perspectiva dos tuyuca que habitam o rio Tiquié “Os kumua e os Bayaroa são conhecedores de como a vida humana se conecta direta e continuamente com os seres cósmicos (...) Por isso, realizam as cerimônias de proteção às doenças de pessoas em cada ciclo de constelações, de frutas, de peixes, de pássaros, insetos, etc.” (REZENDE, 2021, p. 49).

Segundo o conhecimento dos grupos tukano que habitam a região do Pirá-Paraná, as épocas surgiram dos Ayawa, dos demiurgos, foram eles os que decidiram “que o tempo se dividisse em épocas para que cada coisa que tinham criado não tivesse conflitos e se

pudessem reproduzir os animais, as frutas e os peixes” (ACAIFI, 2015, p. 224). Cada uma das épocas recebeu o nome de *Rodori* e a ordem estabelecida desde a origem não deve ser modificada visto que dela depende o funcionamento correto do mundo, a sucessão das épocas e a continuidade da vida. Cada uma das épocas além de ter uma palavra própria *Oka-rodori*, uma história e formas específicas de cura, traz consigo também uma série de doenças potenciais. Daí a importância de que em cada uma das épocas os Kubua, também denominados xamãs, realizem as curas no marco danças rituais. Nestes espaços são realizadas curas chamadas *Tibiari-wadore*, consertar o mundo, e *Ibiari-kedo-yire*, cuidar do mundo.

Dentro do sistema de conhecimentos dos macuna encontram-se quatro grandes épocas: *Hee-oka-rodo*, época de Jurupari; *Basa-oka-rodo*, época de Bailes; *Guari-oka-rodo*, época de guerra e *Oté-oka-rodo*, época de cultivos. Cada uma destas épocas está subdividida em tempos menores, com suas próprias especificidades e elementos relevantes, como veremos a seguir. De acordo com Cayón, durante a época de Jurupari tem lugar a frutificação de diversas frutas silvestres, assim como também é o tempo propício para a realização do ritual de Jurupari, que visa purificar o corpo das pessoas de todas as gorduras e alimentos perigosos que foram consumidos durante a época anterior.

Na época do Jurupari, o universo é reconstruído por meio da cura do mundo (*Ümiari wanore*) realizada durante o ritual de iniciação masculina. A finalidade é dar vida e regeneração a todos os seres, assim como corrigir e guardar os males do mundo, proteger o território e as pessoas e programar o cumprimento da sequência de épocas (2013, p. 272).

No final da época do Jurupari se organiza o baile de casabe (*Nahü basa*), o qual marca a abertura da época de dança e através do qual também se curam os alimentos que estavam proibidos durante o Jurupari devido aos elementos perigosos, também denominados contaminantes ou *hünirise* que continham. Este ponto é importante, pois se diz que cada época tem um modo de ser específico, com suas próprias características derivadas de seus donos e dos seres emblemáticos que inundam o cosmos e, conseqüentemente, podem ser transferidos para os seres humanos (CAYÓN, 2018). Daí a importância das danças e das curas como mecanismos para a limpeza desses elementos contaminantes.



Durante a época chamada de guerra podem ser realizadas a dança de Gavião (*Gaweta*) e a dança de Cacho de coco (*Boho basa*). Esta é uma das épocas mais perigosas, segundo os sabedores tradicionais, já que se acredita que os donos dos sapos e das lagartas, os seres emblemáticos deste tempo, podem ocasionar diversos tipos de doenças e até levar as pessoas à morte. Cayón afirma que os sapos podem pensar-se como espíritos dos mortos que vêm cobrar vidas, daí a razão da proliferação de doenças (2013, p. 275).

Finalmente se encontra *Oté-oka-rodo*, a época de cultivos, é aquela que encerra o ciclo anual e marca o início, novamente, da época de Jurupari. Esta época está associada à maturação de diversos tipos de frutos cultivados tais como "ingá, abiu, uva, pupunha, abacaxi, umari, caju, banana e louro", e é considerada como uma época saudável, onde tem abundância de alimentos (ACAIFI, 2015, p. 301). Durante este período não existem tantas restrições alimentares e os trabalhos cotidianos se concentram principalmente no cultivo das roças. As danças associadas a estes meses são os cantos de *carrizo* da pupunha (*Hota serü*), a dança da Pupunha (*Hota basa*) e *El baile del Muñeco* ou dança de Máscaras (*Rümiia sahare*).

Agora, no contexto dos tanimuca que habitam principalmente os rios Mirití-Paraná e Apaporis, Hildebrand assegura que o ciclo anual está dividido em quatro épocas principais que envolvem aproximadamente dez sub-épocas ou tempos menores. Destas épocas principais, duas são consideradas saudáveis e as outras duas, perigosas. As épocas saudáveis encontram-se nos solstícios de dezembro e junho e correspondem aos períodos em que os rios estão em seus níveis mais altos e mais baixos, inverno e verão, respectivamente. Durante o início do ano abundam os frutos cultivados e tem lugar a dança da Pupunha, denominada *Inea basa* e o baile de *Ofirekoa*, também conhecido como a dança de Máscaras "que consiste na chegada dos espíritos da água, dos animais que vivem debaixo do rio que vêm beber caxiri com os homens da maloca" (1979, p. 124).

Enquanto isso, na época do inverno, é realizada a dança de *Wana*, durante a qual eles usam um bastão feito de madeira semelhante à *guadua* (um tipo de bambu), que eles trocam com os makuna por coroas de penas. Este também é o momento propício para a dança das Garças ou *Buja boi baja*, durante a qual predomina o uso de coroas de penas brancas entre

os dançarinos. "Os tanimukas dizem que celebram esta dança para impedir que a garça de cima envie fofocas, problemas e conflitos entre as pessoas do grupo" (Ibid., p. 117).

A contraparte, ou seja, as épocas mais perigosas conhecidas também como épocas de transição do seco ao úmido e do úmido ao seco, correspondem aos equinócios de março e setembro, conseqüentemente. Elas são as que requerem as curas mais fortes, pois os sabedores tradicionais afirmam que durante estes períodos o mundo está venenoso e é preciso dançar para afastar as doenças que esses venenos possam trazer às pessoas. Durante o primeiro equinócio do ano tem lugar o ritual do Jurupari; enquanto em setembro se realizam os rituais de *Werebaja* e *Kurubaja*. Por meio dessas danças se devolve aos donos destas épocas o excesso de pensamento que a impregna com sua essência, ela ao acumular-se nos seres humanos pode gerar diversos tipos de doenças. De fato, são realizadas estas grandes danças com o objetivo de "consertar o mundo" (HILDEBRAND, 1987, p. 240).

Situando-nos no rio Mirití-Paraná, desde a perspectiva dos yukuna-matapí, encontramos uma série de semelhanças com os grupos já descritos. De acordo com Reichel (1979), o ciclo anual está estruturado a partir de dois grandes períodos, verão e inverno, os quais, por sua vez, possuem subdivisões menores. Estas subdivisões, ou melhor, as épocas, são chamadas *Jeena*. Guhl (2018) afirma que o ciclo anual começa entre os meses de março e abril, quando chega o inverno e, junto com ele, a abundância de frutas silvestres e o ritual do Jurupari. O inverno, conhecido como *Yawijala*, é subdividido em *Mawala-jeena* ou época do sapo *Mawala*, *Ñeérapaji-jeena* ou época da cigarra e *Pumarú-jeena*, época do sapo *Pumarú*. Este é, segundo os yukuna, o tempo mais perigoso, uma vez que doenças de todos os tipos abundam e os proprietários de cada época vêm em busca de caça. Em outras palavras, as pessoas que não cumprem as dietas e restrições estabelecidas pelos xamãs ou que não têm as curas adequadas, adoecem e morrem, são consideradas como presas de caça pelos donos. As curas desta época são realizadas por meio das danças de *Tablón*, *Juchapani*; *Wāaraballā* ou dança de Garça e *Wa'aiballá* ou dança do Peixe.

O final da época do sapo marca a transição do inverno para o verão e o início da colheita de abacaxi, conhecida como *Mawiru jeena*. As curas deste tempo são realizadas durante as danças de abacaxi onde o caxiri de esta fruta é compartilhado com todos os participantes. Segundo Reichel (1979), algumas dessas danças são: *Machiwa*, *Jiwa*, *Ijópa*,

*Lumála, Matajé, Peyola e Kawila*. Entre os meses de janeiro e março, acontece a abundância de pupunha, a fruta emblemática da época do *luhuriyapo*, de acordo com Guhl (2018). No entanto, segundo Reichel, esta época também pode ser chamada de: *Já-pi* ou *Pipirí jareté*, fazendo referência à abundância de pupunha e, junto com ela, a realização das danças associadas a este fruto de palmeira. A dança da Pupunha e *El baile del Muñeco* são as mais importantes deste período.

Complementando as descrições apresentadas por Guhl (2018) e Reichel (1979) sobre o funcionamento do ciclo anual, Jaime Yukuna narra:

Para nosotros [Yukuna-Matapí] está ese baile de charapa. *Nupuré*, ese se baila en tiempo de milpeso. Ese también es de nosotros y viene baile de *Tablón* mismo, pero ese es baile de pepa en tiempo de juan soco que nosotros decimos. En tiempo de use se baila también. Ese de juan soco se baila agarrados, pero ya sobre el tablón mismo. Hay baile de ese de ahí, de aguaje [Buriti], de ese que también son dos días. Después viene, hay baile de piña, que viene de baile de frutales. De ahí después del de piña, ahí también hay baile de culebra, baile de cómo decir *iwaya*, nosotros llamamos a la que es la última cosecha de piña. De ahí ya viene el de *umarí*. Hay bailes de piña pequeños. *Macapa, cauiara, kayupi, wayapa, baile de rana, de omima...* cantidad de bailes que hay, pero esos tienen sus tiempos, sus épocas de bailar, eso no es así no más. El único baile que se puede bailar en cualquier momento es el baile de inauguración de maloca, a menos que uno esté en luto. Hay otro baile de piña que se llama *Macape*, como decir cortar o abrir camino de baile que significa ese de ahí. Ese es el primer baile de la primera cosecha de piña, desde ahí comienza. Después de eso vienen otros, cuando hay mucha piña se hace baile de charapa, pero ya los que son baile de tablón, *yuchepani*, ese que yo estoy diciendo, eso es en época de pepas, el de aguaje se hace en tiempo de aguaje, lo que yo le estaba diciendo en tiempo de juan soco y esos van así por las épocas de las pepas (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas).

Existe uma correspondência direta entre as colheitas de certos frutos, que são indicadores de cada uma das épocas, e a realização de danças. É o caso da colheita da pupunha, que envolve a execução de danças como a da Pupunha, *El baile del Muñeco* e o *carrizo* de pupunha, para citar um exemplo. Realizar uma dança fora dos tempos estabelecidos implica uma série de perigos para as pessoas. Segundo Raúl Yukuna, o manejo do tempo está em sincronicidade com o calendário ecológico, em suas palavras:

Ese es el orden que ellos [los sabedores] manejan, cada tiempo. De este tiempo a tal tiempo, ¿qué hay ahí?, ¿qué fruta? Y entonces los bailes van de acuerdo a eso, al tiempo, a las etapas, a las cosechas de nosotros. Por eso es que no se puede hacer así no más tiene que ser en el tiempo y la cosecha. Si es de fruta, es porque hay harta fruta. (Raúl Yukuna 18/01/2022, Letícia, Amazonas)

Esta descrição das épocas de acordo com os grupos que predominam na região do baixo Caquetá pode dar a ideia de um espaço segmentado, nada mais afastado da realidade. A convivência em comunidades multiétnicas e os estreitos laços estabelecidos ao longo do tempo, como mencionado acima, levaram os grupos que habitam esta região a compartilhar e ser participantes ativos nas diversas danças que cada grupo possui. Os convites para as danças são constantes durante todo o ciclo anual e se estendem na forma de redes que conectam os vários rios e aldeias, sem importar quão distantes estejam as umas das outras. Não é surpreendente que uma comunidade do rio Caquetá seja convidada a dançar no Apaporis ou no Mirití-Paraná e vice-versa.

A recapitulação de alguns elementos associados ao ciclo anual tem por objetivo exaltar pontos de encontro destes diversos grupos em relação ao manejo do tempo e à importância das danças, enquanto espaços onde se realizam grandes curas coletivas pelo bem-estar das pessoas, do território, do mundo em geral (CAYÓN, 2018). De fato, se ampliássemos um pouco o horizonte geográfico, veríamos que grande parte da forma como se concebem os rituais associados ao ciclo anual nesta região possui pontos de encontro com os grupos que habitam o alto rio Negro. As festas de frutas e os Dabucuris têm como ponto central uma mediação entre os diversos planos do cosmos e o apaziguamento das diversas forças que cada tempo traz consigo.

Tradicionalmente, os povos tukano realizam um ciclo ritual anual no qual, o especialista xamânico, *kumu* ou *basegu*, junto com o *baya* (mestre de cerimônia e do canto-dança) e seu grupo de dança realizam cerimônias de proteção. Nessas ocasiões, durante a festa com cantos e consumo de caxiri, caapi, ipadu e várias outras substâncias rituais, o *kumu* faz os benzimentos de proteção da sua maloca ou comunidade, chamados *wanōare* (Tuyuka) proteção que se estende por alguns meses depois do ritual. (CALBAZAR, 2016, p. 30)

Neste contexto, que enfatiza a importância das danças<sup>14</sup> dentro da vida dos grupos que habitam este território, queremos nos concentrar no *baile del Muñeco*. Esta dança é interessante na medida em que é compartilhada por todos os grupos que habitam a região do baixo Caquetá, uma parte do Uaupés e, inclusive, entre alguns grupos do médio Caquetá. Além do seu caráter multiétnico e a sua amplíssima extensão geográfica, é também a única dança de Máscaras que se realiza na região do baixo Caquetá. Esta dança está associada à colheita da pupunha e à abundância de frutos cultivados, em contraste com aqueles relacionados às frutas silvestres.

A primeira descrição do *baile del Muñeco* foi feita por J. G. Eberhard durante a primeira metade do século XX, após percorrer os rios Pirá-Paraná, Japurá e Miriti-Paraná. Durante sua permanência com um grupo Andoque localizado no rio Cuemaní, afluente do Caquetá, teve a oportunidade de observar uma dança de Máscaras que coincide com as características do *baile del Muñeco*. Voltando à sua descrição, temos que:

Los bailarines vestidos con máscaras, camisas de corteza de hono y faldas de fibras al estilo Hawaiano, anunciaron la fiesta. Unas máscaras mostraron seres del mundo de los espíritus, mientras otras representaban simbólicamente figuras del tótem tribal y otros emblemas más representaron animales de la selva. El primer bailarín llevaba sobre su cabeza una corona esculpida de madera de balso, el que lo seguía llevaba una cinta de la corteza de *hono* [Tururí], en cuyo centro se encuentra una placa de cera con dibujos pintados en color rojo, que representan los malos espíritus. Cuando los bailarines de los demonios y del diablo de la selva aparecen, se esconden las indias en la maloca. Ellas no pueden ver el diablo de la selva, porque este puede traer la desgracia. Durante los intervalos hemos tomado cantidades de *cawana* [bebida não fermentada feita com o amido da mandioca] y también hemos comido mucho pescado y casabe. Así son las fiestas de los Andoques, que duran tres días y tres noches consecutivos. Más tarde aparecieron en la plaza de la fiesta los bailarines de la tribu. Las cabezas de estos están cubiertas de capuchas del material de hono. La capucha tiene dos huecos para dejar libre los ojos y más abajo otro

---

<sup>14</sup> Propomos pensar as danças a partir da descrição que Perrone-Moisés (2018) faz sobre como as festas são entendidas nos mundos ameríndios. Nas palavras da autora, as festas são eventos capitais que "fazem e refazem a vida social indígena" (2018, p. 16). Os habitantes da região do baixo Caquetá, mais do que de festa, falam de "baile", traduzido para o português como dança. Nesse sentido, dança, baile e festa transcendem aspectos pontuais associados aos cantos e à movimentação dos corpos. Estas categorias também contemplam relações em diversas escalas, trocas entre anfitriões e convidados, vários tipos de artes verbais tais como diálogos cerimoniais e narrações, bem como um complexo processo de preparação que envolve abundância de comida, bebidas e diversos tipos de substâncias, principalmente.

para la boca. En la cima de la capucha está colocado el tótem. Es el (sic) imagen del pájaro tucano; ahora el bailarín exhibe en este baile los movimientos, el vuelo y las principales características y costumbres de este pájaro. (CABRERA, 2016, p. 373).

A segunda descrição desta dança foi escrita por Richard E. Schultes em 1952, quem a denominou como “A dança dos Espíritos” ou *Kai-ya-ree*, segundo as explicações de quem foram seus interlocutores (SCHULTES, 1974). Naquele ano, este botânico percorria a Amazônia colombiana em busca de espécies vegetais de interesse comercial e no fim da viagem, após retornar do rio Apaporis, morou algumas semanas com os tanimuka que habitavam o rio Guacayá, afluente do Miriti-Paraná. Foi precisamente lá onde participou de *baile del Muñeco* ao lado de Isidoro Cabrera, um dos homens que o acompanhou em várias de suas viagens. De sua estada no rio Miriti-Paraná existem algumas fotografias e peças etnográficas, entre as quais destacam-se algumas máscaras próprias desta dança, que hoje repousam no Museu de Harvard. Da mesma forma, se encontram algumas narrações, como a seguinte:

A visão espectral de tantas máscaras de demônio horrivelmente irreais e o espectral, monótono e suave cântico, com seu som oco e distante através da máscara e do capuz, tiveram um efeito quase hipnótico em mim. E ao dançar com eles e juntar-me ao seu canto, não foi difícil imaginar que tão fantástico ritual estava de facto aplacando uma força sobrenatural. Com suas danças saúdam os tanimucas, um após o outro, a todos os animais da criação.

As crianças primeiro, vestidas de macaco e com ramos de muitas folhas nas mãos, imitam os movimentos ágeis dos primatas saltando de galho em galho. A dança do tapir era lenta e pesada; a do urso formigueiro, assombrosa pelo realismo do disfarce. Os movimentos da dança do veado eram elegantes e rápidos, com passos rápidos que expressavam perfeitamente a índole nervosa e assustadora do animal. Um zumbido baixo e monótono acompanhava a da abelha. O canto do morcego era de uma beleza insólita, alto, estridente e agudo como os gritos que se ouvem em suas cavernas. A mais impressionante de todas, que Schultes viu acabando de aspirar um pouco de *Yá-Kee*, era a do jaguar. Ao ver os ágeis dançantes, gemendo e rosnando como felinos, senti que ganhavam vida as máscaras de dentes de madeira, olhos de vidro e bigodes de breu preto, e que se moviam até ele, para desaparecer depois em um poço de luzes coloridas (DAVIS; SUESCÚN, 2004, p. 873).

Os detalhes relacionados à história, preparação e realização do *baile del Muñeco* serão descritos no próximo capítulo.

## 2 El baile del Muñeco.

A chegada dos mascarados à maloca é o momento mais esperado por quem assiste ao *baile del Muñeco*. Homens, mulheres, jovens e crianças de diferentes comunidades se reúnem para participar da sequência ininterrupta de máscaras, bem como da excitação geral causada pelos *toris*, das piadas dos macacos chamados de *maiceros* e da imponente entrada dos *orejones* antes do amanhecer do segundo dia do baile, para citar alguns dos seres mais icônicos. No entanto, o aparecimento das máscaras, dos cantos e das danças apresentados pelo grupo de homens, é a parte final de uma série de atividades, de naturezas diversas, que o anúncio da realização de um baile mobilizou meses atrás. Neste capítulo vamos explorar a origem desta dança que remonta ao mundo subaquático, aos peixes, e à negociação que se fez para trazê-la para este plano do cosmos. Da mesma forma, exploraremos as tarefas correspondentes aos anfitriões e convidados, na primeira seção deste capítulo.

A realização do *baile del Muñeco* requer o acordo e o trabalho complementar de duas malocas. Uma delas é a maloca anfitriã, encarregada de garantir as comidas, bebidas, substâncias e curas que serão consumidas ao longo do baile. A outra é a maloca convidada, que assume a responsabilidade de confeccionar as máscaras e apresentar os cantos. Uma característica central desse tipo de acordo entre malocas é a reciprocidade, na medida em que quem é a anfitriã hoje, em uma ocasião futura deverá ser a convidada. Assim, cria-se uma série de laços que conectam rios e malocas por toda uma vasta região e que se atualizam a cada ano.

A parte final deste capítulo trata, de forma geral, da sequência das máscaras, dos seres que aparecem na maloca e traz alguns dos cantos apresentados pelo grupo de convidados. Os mascarados, também chamados de *avôs*, segundo Jaime Yukuna, são os que concentram toda a atenção. Cada um deles possui um canto, certas disposições corporais, determinados movimentos e um espaço específico pelo qual deve transitar no interior da maloca. As máscaras, como veremos na seção final da dissertação, estão longe de serem simples artefatos ou elementos dramáticos utilizados pelos atores na encenação de dramas (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999). Elas desempenham um papel central nas relações com os seres não-humanos, na transformação dos corpos, ou na incorporação de outras entidades, como menciona Barcelos-Neto (2008).



O capítulo culmina com a saída dos mascarados, a instalação do grupo de convidados na maloca anfitriã e a celebração da dança de *El Dormilón*, outra espécie de peixe. Tanto o baile do *Muñeco* quanto o do *Dormilón* enfatizam a relação com o mundo subaquático, os peixes e a pupunha.

## 2.1 Esta dança vem de outro mundo.

Ao contrário das danças que foram dadas aos grupos desde o nascimento, como parte dos bens entregues pelos demiurgos, *El baile del Muñeco* tem uma origem diferente. Ele pertence ao mundo dos peixes, foi aprendido com eles e negociado pelos humanos para trazê-lo ao nível do mundo em que nos encontramos. Conhecedores explicam que há muito tempo um xamã que percorria o mundo em pensamento percebeu que os animais dançavam no lago do *Muñeco*, ponto localizado no curso do rio Apaporis (FIORI; MONSALVE, 1995). A filiação étnica do xamã varia de uma narração para outra: há quem afirme que foi um letuama, outros asseguram que foi um macuna e, ainda, muitos outros, sustentam que foi um yauna. Independentemente do grupo ao qual pertencia, sabe-se que participava da dança com o objetivo de aprendê-la. Até então, eles não tinham visto uma dança assim. Raúl Yukuna me disse que antes desse primeiro encontro havia uma dança de máscaras que eles faziam todos os anos, durante a colheita de pupunha, só que naquela época as *sayas*, saias tecidas com fibras vegetais, não eram pintadas como são agora e as máscaras eram diferentes. De acordo com o que lhe contaram, era uma dança bem mais curta e os cantos não eram como os de hoje. Em suas palavras: "Essa era uma dança dos antigos, do princípio" que foi substituída pela nova dança que o xamã aprendeu com os peixes. Elías Yukuna, por sua vez, me explicou que no passado havia uma dança de máscaras semelhante às usadas hoje durante *El baile del Muñeco*, porém estava associada ao luto.<sup>15</sup>

Na dança que o xamã presenciou, ele pôde ver que os cantores usavam saias compridas, chamadas de *sayas* e camisas feitas com *Marimá* (também conhecido como *tururi* ou *llanchama*, associados a várias espécies de ficus), além de máscaras esculpidas em madeira de balsa e pintadas com diversas figuras. Cada um dos cantores entrou duas vezes na maloca, cantou, recebeu caixiri (feito com pupunha), comida e foi embora, não retornou

---

<sup>15</sup>A utilização de máscaras num contexto associado a rituais funerários e a sua ligação tanto com os frutos da pupunha como com el baile del Muñeco será abordada no Capítulo 3.

mais. Ao final, o xamã negociou com o dono da dança para poder trazê-la à terra. O proprietário impôs uma série de condições relacionadas com o manejo correto da dança, a realização das curas adequadas e a obrigação de ter suficiente *casabe* (beiju), caça e pupunha para poder realizá-la na superfície, e assim evitar os perigos que a dança envolve. Aliás, o xamã convidou o dono da dança para cantar na sua maloca, neste nível do cosmos. Foi assim que os seres humanos aprenderam a dança. A história nas palavras de Elías Yukuna é a seguinte:

Un chamán fue el que aprendió por allá en un chorro del Mirití. Él bajaba a pescar ahí y él no era cualquiera también. Él sabía mucha cosa. Escuchó que nadie sabía bailar ese baile de chontaduro, pero en el sueño él escuchó que estaban cantando y ahí él pensó, pero ¿cómo así? ¿de dónde será eso? como que a él le gustó y cuando él fue a mirar eso era pura pared, así como piedra. Adentro ellos estaban cantando. Entonces se fue a mirar, pero no ¿cómo será? Entonces se puso a pensar porque como él no era cualquiera también, él se concentró y el alma se fue allá donde ellos. Allá lo saludaron.

– ¡Nieto! [Saludó el dueño de la maloca].

– No abuelo, yo vengo porque yo escuché muy bonito eso que ustedes están bailando y nosotros no sabemos eso.

– ¡Muy bueno!, nosotros estamos haciendo fiesta y estamos aquí, porque en el tiempo de subienda, por eso es que ellos suben a bailar, porque no es propia subienda de pescado que trae muchas enfermedades, de toda clase de enfermedades. Ellos van a bailar por Apaporis por la playa del muñeco que dicen y otros por Mirití.

Ahí él dijo bueno ¿cómo hacemos?

- ¡Eso es fácil! Si quiere en tiempo de chontaduro usted nos avisa y nosotros vamos. Yo llevo a mi gente y vamos a bailar.

Bueno, eso le dieron de comer de todo, le dieron pintura y se pintó...

De repente se levantó y él dijo: pero ¿qué pasó? Se fueron [ya no estaba en la maloca]. Ya se fue para la casa y ahí le preguntaron ¿cómo le fue? y él respondió... siempre bien, pero una parte mal...

– ¿cómo qué?

– No sé, me agüereó el monte. Yo escuché así y así. Yo fui donde ellos [les contó su experiencia en el baile]

– ¿y qué usted vio?

– ¡Jum... muy bonito baile ha hecho esta gente! Me dieron chicha, todo me dieron... pero yo no podía comer porque eso es comida de pescado y yo no podía comer eso de ahí.

– Ah bueno. Ahora sí hay que mirar baile de ellos que no sé cuándo.

– Bueno, ¡alístense! Yo voy invitar mis abuelos para ir a mirar ese baile de ellos. A ver si aprendemos para nosotros hacer baile, lo mismo. Bueno,

ya ellos tenían todo listo y ahí sí dijo. Bueno. Yo voy invitar a mis abuelos. Y él se fue para allá mismo. Bueno, llegó allá y dijo:

– Abuelo yo vengo a invitarlos a ustedes, ya está todo listo, la comida, todo.

– Bueno, tal día.

Bueno, por eso es que a veces los días que ellos hacen baile de muñequiada, ellos no ponen la fecha. Ellos no llegan en la fecha, sino que ellos llegan un día antes. Ajá. Y así... entonces dijo: tal día.

– Bueno, nosotros los esperamos.

– Ahí dijo ¡listo! Ellos vienen tal día y acabaron llegando un día antes a bailar. Bueno, ahí llegó el Tori y con él estaba el dueño que él invitó. Ahí llegó a la maloca a hablar con él. Ahí le contó toda la historia, que cómo se llama este, que cómo se llama este... Ahí entró ese Tori que dicen. Jum. Entró, – bueno abuelo y ¿este qué es? – Este es picalón [especie de pez], dijo. Si quiere mirar... Ahí sacó la máscara de él y pues claro era picalón. Dice que entra y segunda vez ya no regresa más. No ve que son muchos ellos. De ahí entró ese maicero que dicen. – ¿y este? – nieto este es maicero, ¡vamos a mirar! – ¡Pues claro! Era mico y así iba preguntando, iban preguntando hasta que llegaron al que yo te dije. Hasta ahí. Ahí fue que ellos aprendieron ese baile del Muñeco. Eso no fue así no más. Eso fue... Así es. Ahí fue que ellos pintaron la cara y ahí ese dijo: – Mire nieto, lo que usted mira, este dibujo de aquí... en ese tiempo ellos no pintaban, así como pintan ahorita sino como unas tres rayitas no más pero puro negro, porque era con esas máscaras con las que ellos lloraban. No podían meter otro color ahí. Ahora es que ellos pintan de todo color, ya amarillo, rojo, de todo color fue (Elías Yukuna. 26/01/2022, Letícia, Amazonas.)

A partir da narração de Elías Yukuna, é necessário destacar alguns elementos que são fundamentais para começar a pensar no *baile del Muñeco* ou *muñequiada*, como também é chamado no noroeste da Amazônia colombiana. O primeiro deles está relacionado à pupunha, pois esta dança só pode ser realizada durante o período de frutificação desta palmeira. A época dos cultivares também é conhecida como verão e acontece entre os meses de dezembro e março. No decorrer desse tempo o nível dos rios desce, é a época da seca, predominam frutas cultivadas como o abacaxi e a pupunha, há abundância de peixes e boa parte do tempo é dedicado à limpeza e à queima das roças, já que o nível de chuvas é menor em relação aos outros meses do ano. Pode-se dizer que é uma época saudável, na medida em que não há tantas doenças, há muita comida e as restrições alimentares não são tão severas, em comparação com outras épocas do ciclo anual. É um tempo de abundância no sentido amplo da palavra:

A época dos cultivos reúne todas as formas de vida porque peixes, animais de caça, pássaros, frutas silvestres e cultivadas, seres do mato e outros que só existem em pensamento, as onças yurupari, a sucuri e até os mortos participam de certa forma del baile del Muñeco e bebem suco de pupunha [hota ide] (CAYÓN, 2013, p. 276).

Outro elemento fundamental é a relação dessa dança com os peixes, já que, além de ter sua origem no mundo aquático, ela está relacionada à migração de peixes que sempre ocorre na época de frutificação da pupunha. De fato, se diz que os peixes são os primeiros a fazer *El baile del Muñeco*. Edgar Tanimuka me explicou que os peixes dançam desde a foz do rio Amazonas até a cachoeira de Jirijirimo, na parte alta do curso do rio Apaporis. Os peixes param para dançar e beber *yagé* em cada um dos sítios sagrados, ao longo do percurso pelos rios. Em suas palavras:

Ellos van escalando en orden ellos van yendo, así como ellos van tomando, van vomitando, van tomando y van vomitando para poder purificar y si usted lo comió más arriba, los pescados, para usted poder consumir eso y así va yendo el orden en la historia de lo que tiene que hacer. Porque la muñequiada es la historia de eso. (Edgar Tanimuka, 19/01/2022, Letícia, Amazonas)

Outra versão do *baile del Muñeco* foi narrada por Guillermo Tanimuka<sup>16</sup> durante o ano de 1992 para o programa de rádio Terra Nova, organizado pela Universidad Nacional de Colômbia. Essa história nos permite mergulhar um pouco mais nos diversos seres que compõem e participam da dança. Em suas palavras:

Ese baile empezó fue como un canto de animales, de las boas más principal. Ese canto no es de este mundo sino de otro mundo, los brujos grandes que andaban con cuerpo y toda brujería aprendieron esos cantos de los animales, los propios dueños son la boa. Entonces entraba a cantar muñeco [denominación del cantor enmascarado], entraba a cantar, primero los miraba sin pintar nada así, la saya bueno, así la saya sin pintar, nada, así bailaba, cantaba, claro que gente entraba así a cantar y segundo entraron ellos, aprendieron otra vez las canciones, ahí ya miró la saya pintada y la cabeza con máscaras, la camisa, todo. Para conocer ese animal, qué animal era ese que estaba... entonces le sacaban la máscara y ahí quedaba un mico, un maicero, animal, no era gente, con cuerpo, así como nosotros, le ponían la máscara y se volvía gente otra vez y ahí cantaban nuevamente. Ahí ya pusieron maicero, mico. El nombre. Ahí otro entraba, ese que yo canté

---

<sup>16</sup>Cantor da comunidade Yukuna da terra indígena Komeyafú em La Pedrera. Gravação do programa de rádio Terranova, rumo a uma antropologia do século XXI: el baile del Muñeco. No. 1 e 2 Bogotá: Rádio Universidade Nacional da Colômbia, 1992. A transcrição do áudio é nossa.

ahorita, le sacaron... [la máscara] una avispa o una abeja Bzzzzz Bzzzzz, no era gente, le ensartaba nuevamente la máscara y ahí se volvía gente otra vez y cantaba, así iban poniendo nombres.

Entonces ya pidieron la pinta. Los brujos les pidieron la pinta a los dueños, a la boa. Bueno, abuelo ¿por qué no me da la pinta para yo poder pintar el mío? y para yo poder cantar también, para ir a tomar la chicha que va a haber de la fruta. – Bueno [respondió la boa], entonces ustedes me tienen que pedir oración a mí, pídanme breo, coca, tabaco, me dan la mambeada y se los dejo, sino eso es muy delicado. Si usted no me pide yo cojo cambio de lo que yo voy a dar a ustedes si ustedes no me van a dar eso. Por eso es que ellos lo piden con breo, con coca, ellos lo piden con oración. Por eso es que el baile es muy delicado, muy peligroso, si ellos no piden pues entonces un muchachito se enloquece mirando esa cara pintada, se asusta y ahí se mueren las personas.

El que empieza a entrar primero, el cabecilla es el Tori, ese es un pescado, un picalón pequeño de quebrada, rallado, como se los dije, ellos le sacaban eso [la máscara] para conocer qué animal es, cuando lo sacaban, cuando le sacaban la máscara se caía pequeño el picaloncito, y brincada pu pu pu, le ponían la máscara y se levantaba como gente otra vez y seguía bailando y adelante, por allá vienen los maiceros. Cuando está el Tori adentro ya vienen los maiceros, ya bailan con él, baila, baila sale, toma chicha y se va, no vuelve a entrar más, ya se van, ya van pasando. Acabó su canción, ya acabó su canción, no tiene más y ahí entra otro, abeja. Abeja bailó tomó chicha, entregó la cuya, salió y se fue, ya después de dos canciones se fue, ya no vuelve a entrar más. Ya después entra viento, ellos no pusieron nombre animal, no más viento. Era una máscara como gente así. Para conocer quién bailaba, sacaban la máscara y cuando iba a mirar era puro aire fuuuuuu fuuuuu, así como humo, lo soltaba ahí donde estaba el humo y se convertía en gente otra vez y bailaba, por eso se llama viento, porque es puro aire, toma chicha y se va...

Entra otro, el Nocoriya, Nocoriya es una gente, pero como diez, una fila y ahí bailan. Para conocerles les sacaba la máscara y otro pescadito así liso, sin escamas ni nada, pescado, Nocoriya. El nombre en yukuna es *jía dekeñá*, ese *dekeñá* es el Nocoriya, pescado, pescado de caldo de yuca pongámosle así nombre. Acabó su canción del todo, son cuatro estrofas lo que bailan, se van, no vuelven. Entra otro, *Were were piacá* cantó su canción, se fue. Ese *Were were piacá* es un gusano, un gusano de palo, que se llama *Yesia*, es un gusano grande con la pinta en rayas así, por eso es que pintan la máscara de él así con rayas. Así rayado. Acabó su canción y se va y entra otro. Boa, ese se llama *Peri nofina*, por eso canta *Peri nofina* y así canta eso, cuatro estrofas no más, acabó su canción y se fue. Ya entra el chimbe. Cuatro chimbes. Entró, tomó chicha y se va. Entra otro chimbe grande ese que anda pua pua pua, el grandote chimbe y se va. Entra puño,

piraña, cantó y cantó y tomó chicha y se fue, va yendo. Los animales van yendo.

Otra maloca por allá, por allá hay otro preparado de chicha, Tori que se fue adelante, allá cuando está bailando otra gente, él está bailando allá, se fue, así como fue yendo fue entrando va bailando [va yendo de maloca en maloca, subiendo como el recorrido que hacen los peces]. Él viene desde allá, desde allá de donde nace el río él viene tomando chicha de casa en casa, animales. Llega cabecera, acabó ya canción y ahí agarra vestido, esta vaina, esta cosa, quita la saya, la máscara, lo prende, lo quema, se va.

Bueno, ahí otra vez entra... acabó chimbe y sigue otra vez boa, otra boa. La otra boa acabó su canción y se fue, tomó su chicha se fue, otro animal entró y se fue, otro animal entró y se fue... Ya entra tigre, entra tigre, toma chicha y se fue, ahora entra el oso. Oso tomó chicha y se fue. Cada animal que entró acaba su canción se va y no vuelve más y entra ya comején, se va. Ahí da vueltas otra vez otro animal. Hay un animal que casi no hay nombre, animal... espíritus de otro mundo se puede decir, ahí va yendo hasta que ya llegó por la mañana ese orejón, ese cabezón, por la mañanita él llegó y cantó y cantó y cantó. Cuando él salió querían conocer qué animal era. Él tiene su máscara aquí amarrado con otro carguero, con otro carguero así bien duro, [atado a la espalda para que no se caiga] ellos no podían verlo, eso estaba aquí bien amarrado y no salía, no salía eso. Entonces ellos pusieron como capitán del baile del Muñeco. Así quedó como capitán. Cuando él entra la maloca la dejan librecita, ellos sólo en su baile. Acabó ese se va y entra otro, otro animal, ahí entra ya gaviota, otro pajarito carpintero, lobo, caimanes, eh... puercos, cerrillos, temblón, de todos los animales.

Ese animal es de tierra y entonces los espíritus de ellos, de los animales van allá a acompañar ellos, toda esa oración que los brujos hacen para que no hagan daño. Todo eso está curado, por eso es que no pasa nada, si no está curado por eso es que hace daño a los pelados [niños], a cualquier persona, por eso es que lo pide, por eso es que es muy delicado este baile. Ese baile no se puede hacer en cualquier tiempo. No se puede bailar en cualquier tiempo porque ahorita bailando no hay tiempo de chontaduro y hace daño los animales a uno, cualquiera. Se puede pedir, se puede... porque no hay cómo se dice... cuando hay tiempo de chontaduro, ahí es que se baila, primero tiene que bailar animales, segundo la gente. Ahí ya canta y canta, último ya entra avispa, le saca la cabeza y ve que es avispa, le pone [la máscara] y es gente otra vez.

Gavilán ese es último ya. Canta gavilán, último para salir ya, para terminación, el último que entra, para la terminación final, entra ya es el pato, pato grande. Come y da vueltas, sale y ya... la enfermedad que ellos

dejan ahí los brujos ya la curan para mandar con ellos esa enfermedad, por eso ellos desboronan breo, brujó y cuando ya está saliendo, atrás van soplando breo quemado. Se va maldad de la maloca, todo. Hasta ahí, termina el muñeco. (TERRANOVA, 1992)

As pinturas utilizadas nas máscaras, os desenhos, as canções, as coreografias e a diversidade de seres que aparecem ao longo da dança foram aprendidas pelo xamã que participou da dança no mundo subaquático. Hoje em dia, a dança é realizada da mesma forma que foi vista originalmente. Contudo, a identidade de alguns dos seres que participam da dança é desconhecida, pois eles não permitiram que suas máscaras fossem retiradas. A esse respeito, Raúl Yukuna explica que, no caso particular dos *orejones*, também conhecidos como Murero:

Entonces terminaron de cantar y cuando iban saliendo, estos muchachos que yo le decía que los desenmascaraban a ellos quisieron sacarle la máscara y era la cabeza de él. Él no tenía máscara y entonces le dijo: nieto, ¿qué es lo que usted está haciendo conmigo? –No, es que nosotros queríamos ver. –no, no, no soy máscara ¡yo soy así! y ahí como que se asustaron un poco. Ya cantó, ya regresó de una, así como yo le dije hace un rato. (Raúl Yukuna, 20/01/2022, Leticia, Amazonas)

Na narração de Guillermo Tanimuka, a sucuri se destaca como a dona da dança; aliás, é com ela que se realiza o processo de negociação. A fim de trazer a dança a este mundo, a sucuri estabeleceu uma série de condições, entre elas a necessidade de pedir a dança sempre através de rezas, assim como o oferecimento de ipadu e de tabaco. Além disso, recomendou o uso de outros elementos como o breu para afastar os possíveis perigos que a dança traz consigo. É uma dança de outro mundo e, conseqüentemente, implica uma série de ameaças para os humanos, sempre que não é executada da forma correta. Sobre isso, Árhem et al. comentam que a primeira dança realizada por humanos gerou doenças e mortes devido ao desconhecimento do manejo das curas:

Moari, um payé Emõa que tinha uma maloca nas nascentes do rio Pirá, convidou aos Makuna como observadores da dança, a Idejño como curador e aos peixes como dançarinos; os makuna perguntaram a Idejño sobre os cantos e a maneira de curar a dança. A primeira vez que os humanos dançaram houve muitas doenças e mortes entre os participantes, porque os curadores não tinham clareza suficiente sobre a cura de alguns dos objetos usados na confecção das máscaras e as vestimentas, mas com o tempo aprenderam (2004, p. 155-156).

Embora seja verdade que *El baile del Muñeco* ocorre durante um período classificado como pouco perigoso, onde as restrições são menores, é preciso lembrar também que há uma série de cuidados que devem ser observados. Da mesma forma como se acredita que esta dança é auspiciosa, também implica uma série de perigos, ou seja, "assim como tem a capacidade de trazer vida e fertilidade também pode causar morte e infortúnio" (ÁRHEM, 1998, p. 131). Por sua vez, Raúl Yukuna explica que: "Muitas pessoas dizem que a dança é saúde. Sim, pelo lado bom, é a vida, é a tranquilidade, mas se for feito como uma brincadeira é algo que vai trazer problemas. As pessoas estão agindo de uma forma errada para si mesmas". Os perigos, as restrições e os cuidados associados a cada uma das danças variam de acordo com sua classificação, origem e época. Algumas danças são mais perigosas que outras; no entanto, os riscos não devem ser minimizados e, portanto, a realização de cada uma implica um profundo respeito.

A primeira vez que falei com Jaime Yukuna ele questionou meu interesse pelo *baile del Muñeco*. Ele falou sobre como tantas pessoas se importam com essa dança que, em suas palavras, "não é tão importante para os yukuna e que também não envolve grandes curas". No entanto, foi enfático ao afirmar que essa dança é de fato sagrada para os macuna, para quem implica grandes curas do mundo. Disse ainda que outras danças próprias de seu grupo foram se perdendo ao longo do tempo, fruto da dinâmica do território, da incursão e o contato constante com os brancos, da morte dos velhos, assim como das novas relações interétnicas entre as aldeias: "sempre que tem *muñequiada*, a maloca está cheia! A *muñequiada* é uma coisa que nunca falha." É a dança que as pessoas mais gostam de fazer e muitas vezes as outras danças nem são executadas, são deixadas de lado. Depois de algum tempo entendi que os yukuna aprenderam *El baile del Muñeco* com outros povos, fruto dos intercâmbios entre grupos que compartilham o mesmo território.

Segundo Cayón, os *Ide Masa*, genericamente chamados de Macuna, afirmam que *El baile del Muñeco*, também conhecido como a dança de Máscaras (*Rüümüa sahãre*), vem de *Idejino*, uma sucuri ancestral, e que se originou em *Manaitara*, um local que além de ser a maloca de nascimento do grupo é também o lugar da origem dos alimentos cultivados (2013, p. 276). De fato, a história da origem da dança narrada pelos *Ide Masa* menciona uma série



de lugares importantes relacionados com o território ancestral do grupo e com o percurso das sucuris ancestrais. A esse respeito, Århem et al asseguram que:

A maturação da pupunha é igual ao ciclo de vida dos peixes, as pessoas começam a curar a pupunha quando ela está florescendo e os peixes também fazem o mesmo em seu mundo; mas eles fazem a dança primeiro do que os humanos, que são os últimos a fazê-la já neste mundo. Quando a pupunha começa a florescer, Idejĩno está curando a pupunha e convidando os peixes; eles fazem as vestimentas e começam a dançar desde Boraitara (lá é uma dança exclusiva dos peixes) e seguem para *Manaitara* e *Waiya Jido*, onde a dança está mais próxima deste mundo, ou seja, torna-se mais humana e mais real. Nossa dança termina em *Waiya Jido*, mas em pensamento diz-se que o final é em Jirijirimo, onde começa outro tipo de baile del Muñeco chamado *Yägö Rümia* que pertence aos Kabiyaí. El baile del Muñeco dos matapí e os yukuna também começa aí, mas dançam diferente porque não são os donos, El baile del Muñeco é nosso (Ide Masã). (2004, p. 279)

Makuna, Letuama, Tanimuca, Yukuna, Matapí, Carijona e Miraña são alguns dos principais grupos onde a dança acontece. No entanto, se afirma que os macuna são os donos desta dança, os primeiros a recebê-la e a negociá-la. O fato de os outros grupos não serem os donos da dança não diminui sua proeminência; pelo contrário, fala de complexos processos de relações interétnicas, das trocas e, sobretudo, do manejo do território como prática coletiva em que as danças têm um papel central. Na atualidade, *El baile del Muñeco* faz parte do conjunto de rituais enquadrados no ciclo anual associado à manutenção da ordem no mundo, à fertilidade e à abundância e, além disso, ao bem-estar (no sentido mais amplo da expressão).

## **2.2 A preparação do baile del Muñeco.**

### **2.2.1 Sem maloca não há dança.**

A realização de uma dança implica, necessariamente, a existência de uma maloca. Esse espaço transcende a mera noção de edifício (CESARINO, 2011) é polivalente e tem múltiplas funções na vida cotidiana e ritual das aldeias que habitam a região. Sobre isso, Reichel afirma que a maloca funciona como “casa, templo, cenário ritual, centro interativo de encontros regionais, cemitério e observatório astronômico; assim como sua estrutura arquitetônica possui o simbolismo de um universo multinível” (1999, p. 220). A maloca está

intrinsecamente ligada ao território, à etnia que faz o manejo dela e é o centro das relações com outros grupos vizinhos, outros seres não humanos e, por sua vez, com outros níveis do cosmos. Tanto a maloca quanto suas regras de manejo vêm da origem do mundo e fazem parte dos bens que foram entregues às etnias pelos demiurgos.

Para os tanimuca, segundo Hildebrand (1979) e Franky (2004), a maloca é um modelo do cosmos, uma espécie de microcosmos, que permite relacionar-se com o tempo e o espaço. O cosmos conforme os tanimuca está composto por 13 níveis superpostos e intercomunicados. O lugar de habitação dos humanos encontra-se no centro desses mundos, entre o céu e a “terra mãe”. Cada um dos espaços da maloca, tanto no nível vertical quanto no horizontal, está relacionado com certos pontos do cosmos, por exemplo:

A parte superior da maloca, o quadrado delimitado pelas pontas dos quatro postes centrais, apresenta o Apex do cone cósmico onde se encontram os quatro heróis imortais petrificados. Sua projeção sobre o piso delimitado pelos mesmos postes é o centro da Maloca e simboliza o peito do jaguar, o umbigo do céu. (HILDEBRAND, 1984, p. 204).

Seguindo a mesma linha, Van der Hammen afirma que a maloca Yukuna é o centro do mundo, equivalente à *Jeechú*, céu ou cosmos: “na sua estrutura, cada um dos postes, cada madeira e cada um dos lugares, possui um nome e um valor simbólico que representa algum aspecto do cosmos” (1992, p. 143). Além disso, a maloca pode ser considerada também como a unidade básica de ocupação do território, lugar no qual o xamã mantém o mundo em ordem.

Cayón demarca a relação entre a maloca e os limites do território de cada grupo étnico. Partindo de uma imagem de círculos concêntricos, o autor explica como o espaço central faz referência ao domínio do grupo, dos *Ide Masa* neste caso específico; o segundo círculo (que inclui a área entre os pilares centrais e os secundários) está associado aos grupos vizinhos, os afins; e, o último círculo, situado na periferia, relaciona-se com o cerco da maloca, aos brancos e aos estrangeiros.

Esta construção é uma réplica em pequena escala do universo, tem duas portas: uma masculina associada ao leste e uma feminina associada ao oeste, o lugar onde o sol se põe; a distância entre as duas portas é o rio do leite e o espaço central composto por os quatro pilares, que é a parte sagrada da casa, delimita o centro do mundo e é justamente o próprio território do grupo (2013, p. 236).

A maloca deve, então, ser pensada como um centro a partir do qual são tecidas as relações com os outros. Ao dizer *outros*, é possível referir-se tanto àqueles seres que habitam os diversos níveis que compõem o cosmos, quanto aos grupos vizinhos e não humanos com os quais o território é compartilhado. De uma perspectiva que privilegia a função ritual da maloca, deve-se levar em conta que em cada um dos níveis do cosmos é gerada uma série de substâncias e elementos que podem ser prejudiciais para os humanos. Igualmente, vários seres com os quais se interage no cotidiano podem ser perigosos, sob certas circunstâncias. Os rituais realizados nas malocas têm como objetivo, portanto, equilibrar as relações e promover um estado geral de bem-estar. Algo similar ao que diz Soares Pinto em seu estudo sobre as malocas dos djeromitxi, a respeito da convivência ou “co-existência<sup>17</sup>” com esses outros seres e espaços alheios à maloca, tanto durante as atividades cotidianas como nas atividades rituais que implicam, para além de um conhecimento especializado, a necessidade de manter relações boas e duradouras (SOARES-PINTO, 2017, p. 62).

Assim como a maloca tem correspondência com a estrutura do cosmos, também está relacionada com o corpo do ser humano e seus processos de formação. Em alguns casos são traçados paralelos entre o corpo humano e a maloca. No contexto particular yukuna, se diz que “os postes são chamados de pernas, as madeiras que sustentam o peso do teto, nos flancos norte e sul, são chamados de costelas e a porta tem o nome de *Pají-numaná* [numa=boca]” (VAN DER HAMMEN, 1992, p. 143). É possível encontrar referências semelhantes em outros contextos etnográficos, como é o caso dos Marubo que habitam no Vale do Javari:

A planta da maloca Marubo é também pensada como um corpo humano: a soleira (*shovo ikoti*) da porta principal (...) é a boca (*ána*); o pátio central (*kaya naki*) é o ventre (*shakī*); os kaibros laterais (*kano*) são as costelas (*pichi*); as traves centrais da maloca (*pechkē*) são os ombros (*shawā paiti*); o traseiro (*poīkiri*) é a entrada das mulheres (*repā*), ao passo que a cabeça (*mapa, anakiki*) é o espaço entre os dois bancos masculinos (*kenā naki*) (CESARINO, 2011, p. 53).

A vida ritual coletiva que ocorre dentro da maloca é fundamental no momento de compreender os processos de construção da pessoa; de fato, Cayón afirma que os rituais são

---

<sup>17</sup> A noção de Co-existencia é abordada por Soares-Pinto dentro do contexto etnográfico dos Djeoromitxi. Em termos gerais, segundo a autora, a co-existência pode ser entendida como “a produção de vida conjunta entre outros, humanos e não humanos, que se contraporia a um contínuo movimento de sucessão identitária, via englobamento, ordenação, aniquilação ou consumo da diferença” (2017, p. 63).

voltados para a construção de pessoas e parentesco. Tanto os humanos, quanto a maloca são possuidores de *Ketioka* [pensamento] e *Üsi Oka* [vitalidade], além de passarem por vários estágios de cura. Malocas e pessoas fazem parte de um processo comum de formação ou amadurecimento. Assim, o vínculo entre as pessoas e as malocas, segundo Cayón, não se encontra em um paralelo de suas partes, mas nos processos pelos quais passam (2013, p. 393-394).

O nascimento de uma pessoa implica a realização de uma série de curas que a familiarizam com o território, seus habitantes e as substâncias com as quais interage diariamente. Grande parte das curas são realizadas através das danças. Da mesma forma, uma maloca recém-construída é considerada como uma criança recém-nascida e, portanto, deve passar por uma série de curas que a fortalecerão: “à medida que as curas são realizadas, a maloca vai amadurecendo” (Århem et al., 2004, p. 151). Por outro lado, a continuidade de uma maloca, bem como sua vida ritual e organização política também evidenciam a existência de três especialidades que não podem ser negligenciadas, a saber, os donos da maloca, os xamãs e os cantores. Nas palavras de Cayón:

Dentro do modelo ideal dos makuna, a base da organização política está ligada à associação indissolúvel de dois especialistas rituais: o dono da maloca que organiza as celebrações em sua casa; o xamã, que realiza as curas que dão vida a todos os convidados e seres do universo e, principalmente, oficia o ritual de iniciação masculina; essa base pode ser reforçada por outro especialista, um renomado cantor-dançarino que canta e dirige aos dançarinos durante os rituais (2013, p. 172).

O dono da maloca, que geralmente herda sua posição através de seu pai, passa por um processo de treinamento concomitante com o da maloca que ele maneja. O fim da construção da maloca indica a realização de uma série de danças que vão desde as menores até as maiores, onde se realizam progressivamente as curas tanto da maloca quanto do seu dono. Desde as práticas dos *Ide Masa*, a primeira dança que se celebra em uma maloca é a *Wakü basa* ou dança do Yarumo, que visa recolher as substâncias perigosas emanadas pelas varas e madeiras que foram usadas durante sua construção. Depois de um tempo, é realizada a dança do Pequeno gavião, que envolve uma cura maior do que a anterior. De acordo com Århem e outros autores:

Em seguida, é organizada a dança da anta (Wekü basa), na qual se usam maracas e aqui já é possível começar a beber yagé [caapi]. Isso significa que a maloca continua amadurecendo e que a partir deste momento pode se realizar o ritual do Jurupari. Depois, celebra-se a dança dos ovos de lagarta (Sudi basa), aqui se veste a plumagem e se bebe o yagé... Em seguida, a dança de cacho de coco (Bojo basa) pode ser organizada. Bojo basa serve para remover fofocas e proteger os cultivares, o grupo étnico e a maloca, é dançada com plumagem e o yagé é tomado (...) esta dança é nociva porque traz muitas fofocas, guerras e doenças que envenenam às pessoas, a maloca e a comida; então, a cura reúne todos os males e os elimina (...) finalmente, é realizada uma dança de casabe (najũ basa), que encerra o estágio de cura da maloca. Essa dança de casabe serve para dizer que a maloca já é adulta e que o maloquero [dono da maloca] já passou por certas fases de dietas e curas (2004, p. 151-152).

A realização das danças implica o trabalho articulado de todas as especialidades rituais. Até agora, três delas foram mencionadas; no entanto, existe uma grande diversidade de especialidades associadas à produção de alimentos e substâncias essenciais para a realização do ritual. Cabe ressaltar que as malocas e sua composição sofreram uma série de transformações ao longo do tempo. As malocas que existem hoje não funcionam da mesma forma que as de um século atrás. Os processos históricos, o contato ininterrupto com o mundo ocidental ao longo dos últimos séculos, a incursão do Estado e de suas instituições, o processo de escolarização e a delimitação das terras indígenas são elementos que transformaram substancialmente as dinâmicas do território, da maloca e da vida sociocosmológica.

Dentro do modelo ideal, as malocas antigas, por abrigarem um grande número de habitantes, serviam de casas comunais para grupos de filiação comum, organizadas sob a figura do dono da maloca. O núcleo do grupo social de uma maloca era constituído pela família agnática do dono: seus irmãos, filhos e sobrinhos, principalmente. Martin Von Hildebrand e Elizabeth Reichel, (1987) afirmam que a transmissão de funções tais como dono de maloca, cantor e xamã era hereditária nas linhagens mínima, média e máxima. Devido à incursão de novos atores e às mudanças já mencionadas, essas grandes malocas se desintegraram em unidades menores e deram origem a uma rede mais ampla de relações entre elas (SCHACKT, 1989, p. 148).

Até meados dos anos de 1960, as aldeias como as conhecemos hoje não existiam e, nesse sentido, as relações em todo o território eram mediadas exclusivamente por grandes

malocas enquadradas por complexas redes de parentesco. A esse respeito, Reichel afirma que, as malocas não devem ser vistas como unidades isoladas, pelo contrário, são unidades interligadas e dependentes de uma maloca central que possui funções rituais específicas, de acordo com as relações hierárquicas que estabelece o parentesco:

Cada maloca com seu 'chefe' ou 'dono de maloca', pertence a uma rede de malocas de parentes (primos ou filhos maiores que são donos de maloca) e de afins aliados (malocas dos sogros, cunhados ou afins de afins). Essas redes de malocas constituem laços de interação inter e intra-étnicas, estendendo-se à área do Vaupés em direção ao norte e ao sudeste em direção à área de Araracuara (1989, p. 81).

A partir da década de 1970, novas aldeias começaram a se formar em torno da prestação de diversos serviços estatais, como educação e saúde. As grandes malocas comunitárias abriram caminho para a co-residência em casas unifamiliares, a dispersão dos grupos territoriais e a coabitação de pessoas de diferentes grupos étnicos que antes não viviam juntos. Nos dias de hoje, as malocas existem como centros rituais no âmbito das aldeias que compõem cada uma das terras indígenas da região (ÅRHEM, 1998). Cayón apresenta o conceito de "unidades cosmoprodutoras" para compreender essas novas reconfigurações territoriais. Cada uma das comunidades ou aldeias exogâmicas forma uma "unidade cosmoprodutora" na medida em que reúne as várias especialidades e trabalha de forma coordenada durante as danças e atividades rituais que ocorrem ao longo do ano. Nesse contexto, essas unidades têm a finalidade de gerar vida no universo:

Caño Toaka mostra que a importância de uma aldeia está em sua dinâmica ritual e que necessariamente requer pessoas consanguíneas e afins que exercem diferentes ocupações dentro da organização ritual, não só pelos aspectos políticos e econômicos envolvidos nas celebrações, mas também porque no contexto do ritual, a aldeia torna-se uma réplica do cosmos ao relembrar os principais acontecimentos da criação do mundo e, portanto, expressa todas as relações sociais possíveis no universo. (CAYÓN, 2013, p. 174)

No contexto atual, as atividades rituais organizadas pelas malocas são apoiadas pelos membros da aldeia, de acordo com suas especialidades e seu gênero. Embora o tamanho das malocas e sua organização interna tenham mudado ao longo dos anos, elas continuam sendo pontos centrais a partir dos quais se organizam os ciclos rituais e se realiza o manejo do

mundo. Aliás, os convites para os bailes são sempre feitos entre malocas e os rituais só podem ser realizados no interior de uma delas.

### **2.2.2 O convite é com ipadu e tabaco: exatamente como os avós costumavam fazer.**

A dança é o produto de uma negociação entre dois donos de maloca. Quando o dono de uma maloca percebe que haverá pupunha em abundância e que conta com o apoio de sua família para preparar os diversos alimentos e substâncias que terão que compartilhar, ele faz um convite formal para outra maloca. Ipadu, rapé e cigarros são oferecidos ao dono da maloca que está sendo convidada. Cada convite implica um pacto de reciprocidade, já que quem é o anfitrião hoje numa próxima ocasião deverá ser convidado e vice-versa. A partir da descrição etnográfica de Guhl sobre o convite que a maloca de Puerto Nuevo faz à Maloca de Puerto Guayabo, no rio Miriti-Paraná, temos que:

Ao chegar à maloca de Tomás Tanimuka, Mapuré teve que primeiro informar o motivo de sua visita e sua intenção de convidar eles para a dança; depois, ao entrar na maloca, nos ofereceram casabe e tucupí. Depois de comer, Mapuré aproveitou para entregar o pote de ipadú para iniciar o *Purakaji* [*kaji* significa coca], apresentar-se a partir de seus conhecimentos, recitar sua genealogia, desde o primeiro matapí até hoje; então ele tinha que informar o motivo da dança e chegar a um acordo sobre o ritual que fariam juntos (...) o outro, Misael Tanimuka, também respondeu com sua lista genealógica tanimuka (GUHL, 2018, p. 129-130).

O convite para a dança é um evento formal, que implica o compromisso de ambas partes na hora de assumir determinados papéis e responsabilidades. Conseqüentemente, o convite só pode ser feito por especialistas rituais e deve ser sempre mediado pelo oferecimento de ipadu e tabaco. O ipadu é a força da palavra, é o que lhe dá valor. Raúl Yukuna, em conversa realizada em meados de janeiro de 2022, mencionou enfaticamente que sem ipadu a palavra não tem validade, nem poder, nem credibilidade; só com ipadu é possível falar bem e pensar, fazer as narrações, ensinar e curar. Mahecha, a partir do contexto macuna, afirma que "as substâncias das plantas cultivadas e em particular, da mandioca, do ipadu e do tabaco, constituem as defesas, ou seja, são concebidas como fontes de vida e poder

e, portanto, são consideradas a base que permite garantir a produção e reprodução de *Masa goro*<sup>18</sup>” (2015, p. 341).

Segundo Echeverri e Pereira, "a coca, juntamente com o tabaco, a mandioca, o abacaxi, os tubérculos e as árvores frutíferas, estão na própria base da sociedade" (2010, p. 567) e fazem parte dos mitos de origem dos diversos grupos que habitam a região amazônica. O manejo da coca, independentemente do grupo em questão, está associado aos homens. Entre os uitoto (habitantes do interflúvio Caquetá-Putumayo), por exemplo, afirma-se que "Tabaco e coca constituem o corpo do homem, assim como mandioca, amendoim, abacaxi, manicuera, constituem o corpo da mulher (ECHEVERRI; PEREIRA, 2010, p. 578). Da mesma forma, entre os macuna Mahecha observa que "os corpos dos homens são feitos de *Kaji* 'coca', *mino* 'tabaco', *kajima* 'yagé' e *Wee* 'espécie vegetal da qual se obtém a tinta preta'" (2015, p. 115). Ipadu e tabaco são dois elementos que estão sempre juntos. Daí que o cuidado, o cultivo e o preparo do mambe (ipadu) e do ambul ou do rapé, conforme o caso, sejam tarefas masculinas.

O consumo do mambe permeia o cotidiano destes grupos, a esse respeito José Octavio, interlocutor de Urbina, diz que: “esta coca é boa, não faz mal. É coca de sabedoria, é coca de inteligência. Coqueando você pensa e trabalha, você procura comida e carne. Se faz armadilha de caça para alimentar o filho, a filha e a esposa” (URBINA, 2011, p. 205). O consumo do mambe, além de acompanhar os afazeres cotidianos, é aquilo que congrega aos homens à noite. O *mambeadero*, lugar onde se faz e se partilha o mambe, é um espaço onde se discutem os detalhes do cotidiano, os mais novos aprendem os mitos, os cantos e as histórias, e é onde também se realizam as curas. A respeito dos círculos de fumaça dos Hup'däh<sup>19</sup> descritos por Ramos, temos que: “à medida que o espaço próximo à roda vai esvaziando-se e o barulho diminui, histórias sobre os antigos são contadas e discutidas, assim como os encantamentos” (2013, p. 131). Da mesma forma, é nos *mambeaderos* onde se decide realizar as atividades coletivas, como é o caso das danças.

---

<sup>18</sup> Segundo Mahecha, os *Masa goro* são as pessoas verdadeiras, aquelas que pensam bem e sabem viver bem.

<sup>19</sup> Os Hup'däh são habitantes do alto rio Negro, na fronteira entre a Colômbia e o Brasil. Caracterizam-se pela intensa mobilidade pelo território, elemento distintivo dos grupos Hup.



Sobre as danças entre os uitoto, Echeverri e Pereira observam que a carreira cerimonial de uma maloca “implica o manejo de um circuito de trocas e benefícios mútuos que ganham sua maior intensidade durante a preparação e execução das danças. A dinâmica dos rituais, que demandam grande trabalho coletivo, é organizada a partir do *mambeadero*” (2010, p. 589). É justamente no espaço do *mambeadero* que se acertam as atividades que cada um vai realizar, quem será convidado e qual será a data propícia para a dança. Mambeando é que o pajé pensa no que vai acontecer e, conseqüentemente, fará as devidas prevenções. Só com mambe e tabaco é possível convidar o dono da maloca para participar da dança.

### **2.2.3 A Maloca anfitriã.**

Segundo Jaime Yukuna, os anfitriões assumem a responsabilidade de obter e preparar todos os alimentos e substâncias que serão consumidos durante os dias da dança. Devem garantir aos seus hóspedes comida, caxiri de pupunha, ipadu, rapé, tabaco e pinturas corporais, sempre que for necessário e em abundância. Os convidados não devem dançar com fome ou sede, nem deve haver falta de ipadu, porque esse é o elemento que lhes dá energia para enfrentar os longos dias de canto e dança. Em várias ocasiões, Jaime me disse que, se não houver comida ou ipadu suficientes em uma maloca, é melhor não fazer a dança, já que isso causaria problemas aos anfitriões. Existem formas específicas de preparar uma dança, ditadas desde os primeiros humanos, que devem ser empregadas com responsabilidade. A dança é algo que transcende a mera diversão, é um evento com implicações na vida das pessoas, do território e, portanto, carrega grandes obrigações. Raúl Yukuna me disse uma vez que:

Entonces, las personas que manejan ese conocimiento están sujetas a cumplir, pero no a distorsionar, no a hacer las cosas como yo quiero hacer o como me da la gana. Debe cumplir las reglas, las cosas como deben ser, el manejo, porque ellos son muy estrictos [los dueños del territorio]. Ahí si no puede cambiar nada, no puede modificar nada, así es y así tiene que ser. Eso es lo que manejan los abuelos, la responsabilidad y .... Pues, si trabajó bien, vive bien, tranquilo, pero si falla le perjudica la sociedad, la comunidad y los nietos, le pueden venir enfermedades, epidemias, todas esas cosas. Entonces muchos pueblos, mucha gente dice que el baile es salud. Sí, pero por la parte buena, es vida, es tranquilidad, pero si se hace

como recochando o jugando lo que está haciendo es llamar problemas. (...) Entonces parte de nosotros no se hace el baile así por bailar, ¡No! Eso tiene su razón... se baila para arreglar el tiempo, para que la gente viva tranquila, para muchas cositas (Raúl Yukuna, 18/01/2022, Letícia, Amazonas).

Sobre as responsabilidades que o dono da maloca deve assumir, Jaime Yukuna me contou a história de Periyo. Ele foi o primeiro Yukuna e aquele que transmitiu aos irmãos todo o conhecimento relacionado ao manejo da maloca. Dessa narração surgem os diferentes clãs e posições, bem como a explicação do motivo pelo qual apenas os menores conseguiram ter descendentes. A abundância de alimentos, de beiju, de caça, de caxiri e de ipadu, são determinantes no manejo de uma maloca. *El baile del Muñeco* está associado à comida, pois também faz parte da época dos alimentos cultivados e, com efeito, essa narração é sempre realizada quando os dois donos da maloca, o anfitrião e o convidado, se encontram. Nas palavras de Jaime Yukuna:

En la historia de los Yukuna, el primer Yukuna era Periyo, él tenía muchos hermanos y entonces él les iba enseñando de todo. Esta es la historia que los Yukuna narran durante el baile. Entonces el mayor aprendió todo. Después ya lo apartó de él. – ¡haga! – usted ya aprendió todo, curación, todo. No te hace falta nada. Ahora sí ¡vaya, haga su maloca, organice todo! Lo mandó con cantidad de gente de una, con manguaré, le entregó Yuruparí, de todo. Le dijo: ¡vaya!, organice allá y dentro de cinco años usted tiene que tocar este manguaré. Antes no, porque como era a punta de curación toda la chagra, la yuca no se dañaba, para que tenga descendencia dijo él: – Tiene que hacer caso porque no es bueno lo que puede pasar. – Ah bueno. Se fue.

Para ellos todo tiene nombre de esa tierra, eso es lo que ellos pronuncian también en la narración que ellos hacen. ¿en qué tierra?, ¿cómo se llama la tierra? Y resulta que él hizo chagra, hicieron maloca, como un año o dos años y ahí de una tocó manguaré. – ¡Ah!, dijo él [Periyo]. – ¿Será que él ya lleva mucho tiempo será?... ¿cómo mi hermanito está tocando manguaré? ¡Muy ahorita no más él está tocando! – Entonces él dijo a la mujer de él: – Señora, vaya y mire a ver si de verdad él ya cumplió con lo que estaba diciendo ahí. ¡Vaya mire! Entonces él le había dicho a él: – cuando van a tocar manguaré. Ahí yo voy mirar si cumplieron con todo. Entonces para eso tiene que amontonar unas cuatro o cinco yucas en la mitad de la maloca. Bueno, como él sabía que apenas llevaba como dos años. Él dijo: – Bueno, vaya allá y mire a ver qué. Bueno, entonces ellos se fueron, pero con mucha gente. Ella se fue a cantar, a bailar. Ella llevaba una de esta lanza, porque claro... con Manguaré apenas los invitó... ellos llegaron soplando flautas.

Ella llegó entró y de ahí comenzó a narrar. Él si tenía un montón de yucas, pero puras yucas pequeñas no más. Apenas ella chuzó esa yuca de una vez se reventó y ahí cogió otra y pa pa pa (se iban reventando todas las yucas) y ahí ella le narró otra vez. En esa narración ella le dijo que no cumplió con ese de ahí, con lo que le había dicho el hermano de él, que él había estado burlando todo eso de ahí, que él no sabe manejar y... así que por hacer así: ¡usted no va a vivir mucho tiempo! Usted no va a tener ni un descendiente, todos se van a acabar siendo mayores, dijo ella. De una vez lo maldijo así en la narración. ¡pues claro! Había poquitica piña, poquitico guarapo. Ahí, pero bailó toda la noche y ahí bien por la mañanítica se regresó.

Llegó a la maloca y Periyó le dijo: - ¿cómo le fue? –No, así no más están jugando ellos. Ellos así no más sacaron yuca bichecita no más. Ella le comentó todo y él le dijo: ¿usted qué le dijo? –Yo le pronuncié estas palabras, y ahí él le dijo. ¡Sí, así es! Así es, por no hacerme caso, por no cumplir lo que yo les dije. Ellos van a quedar *malakeno*, nosotros vamos a llamarlo *kachakaja*, en idioma pronunció una palabra en narración que quiere decir: usted no va a tener descendencia. Ah bueno. Así usted dijo. ¡Así tiene que ser! Así después de eso, así todos los enemigos mataron a ese grupo, se acabaron. No ve que había muchos grupos, muchos clanes, pero de propio Yukuna, de un solo abuelo...

Bueno, ahí él dijo al segundo... yo creo que son como cinco los hijos de él, por eso será que hay como cinco o seis estrofas de esa narración... lo mismo... él le enseñó, lo mandó, la misma cosa, pasó. Ella misma fue y también fue a maldecir allá. Esos tampoco existen.

Después, el tercero. Lo mismo, con el otro lo mismo y que él tenía una hermana. El menor de ellos se llamaba *Yawiyaná*, se llamaba. Que era menor de ellos... Entonces él no le enseñó muy bien porque era menor. Entonces él pensó que como era el menor ¿cómo iba a cumplir si los mayores no cumplieron?, a los que él les enseñó mucho y no cumplieron... pero a ese menor siempre le negó. Ya vino también así, los que les enseñaban a sus hijos a los menores ya no les enseñaba bien porque eso es que... dicen que ellos son hijos de vejez, los menores ¿por qué? Porque cuando uno está viejo ya uno está como embolatado o algo así. Entonces casi no le puede enseñar bien, así como les enseña a los mayores. Entonces como él así enseña, así queda el menor. Esos menores también son a los que ellos enseñan maldición también. Aunque para todos ellos enseñan... Lo que pasa es que ellos quieren que los mayores sean gente respetada, así como ellos.

Entonces como no cumplieron. Entonces él le dijo a él, mire: de pronto usted será: así como usted está, hasta ahí no más está, más bien lleve su gente y organícese ahí, porque yo ya enseñé todo a los mayores... ahora peor usted que es el menor. –¡Ah bueno! Y se fue... esperó dos años, así como él escuchó el manguaré del otro... pasaron dos años... nada. Ahí él comenzó a pensar ¿será que ese hermanito será que va a cumplir? ¡Ojalá,

porque o sino los Yukuna, los kamejeya se dice eso, van a quedar sin descendencia! Ojalá, dijo él, pero es como vergonzoso no haberle enseñado todo, dijo él, pero pues ya le enseñé lo básico que es para vivir, ya el resto de cosas malas que no le enseñé mucho. Pasó tres años, nada. Y él pronunciaba esas palabras: - ¡lástima que no le enseñé! Ojalá que cumpla, dijo él. Cuatro años y nada. Cinco años, nada. A los seis años, o sea pasó un año más de la cuenta... Ahí él escuchó nuevamente el manguaré... ¿será que es ese Merejí?, [así nosotros le decimos al menor].

- ¡Ah! dijo él. ¡Ah, cuando yo pensaba que Merejí no existía! ¡Yo pensé que se había muerto hace tiempo!... ahí sonó el manguaré dijo. - ¡Muy bien! dijo. Ojalá que sea así como yo le dije. Entonces, la mujer de él le dijo: pero es que ya pasó un año más - ¡por eso! dijo, es que así tenía que ser. Así tenían que hacer los otros. No menos, ni en el año que yo les había dicho. Sino de cinco años en adelante tenía que ser. Entonces le dijo: ¡prepárese! Ahí sí le dijo a ella. ¡prepárese! Vaya mire, si usted va a mirar que es bien, hay que pronunciarles buenas palabras a ellos. Yo no voy dijo él, porque es menor y además porque no le conté todo. Resulta que él [Merejí] ya había aprendido lo que él les enseñaba a los mayores... — Entonces me dio vergüenza de bendecirlo, más bien vaya usted [dijo Periyó]. - Bueno, ella se organizó, se alistó, invitó a la gente y le dijo a uno de los secretarios de él... Él le dijo: — ¡vaya usted con ella, acompáñela! Ahí sí él mandó al propio secretario de él, que sabía igual que él. Bueno, vaya... como decir: “de pronto ellos pasan por encima de la jefe, para que usted le ayude a tomar” porque él sabía que iban a hacer emborrachar a la jefe.

Bueno, entonces se fueron y llegaron. Cuando ellos llegaron miraron ahí en el centro de la maloca sólo tres yucas, no más, pero así de grande [enormes]. No ve que la yuca bien jecha es bien dura esa de ahí. Es lo mismo que usted meter en tierra, eso no se raja. Porque usted puede intentar meterle la lanza, pero sólo hace un hueco o simplemente se tranca. Cuando miró no más tres yucas había. Entonces ella narró, ahí mismo ella se fue... cuando miraron esa piña... ¡jum! ya llegaba a la hoja de la maloca. Otro montón así, lo mismo había rallado... miraron la cantidad de casabe, casi que como la medida de la lanza [las lanzas tienen aproximadamente 2,50 metros de largo], como tres filas de casabe. Miraron almidón por cantidad y miraron ese de ahí, cacería... ¡qué cantidad de cacería!... ¡Jum!, mambe tenían puesto allá arriba por cantidad. Por eso es que dicen los viejos cuando están narrando historia el invitado... cuando él mueve los brazos él está mirando cómo está organizado todo, todo lo que hay adentro, él está narrando todo lo que hay adentro, así mismo él va narrando para ellos bendecir.

Entonces ella se fue y cuando chuzó la yuca ni siquiera la movió, sólo se enterró no más. Ella trataba de sacar la lanza, pero no la sacó. — ¡Ah! dijo ella. ¡ayúdeme! — Merejí está pasando por encima de mí, dijo ella. Ahí sí, entonces fueron otros los que le ayudaron a sacar. Ahí sí es que ella le dijo: ¡así sí es cuñado!, le dijo ella. Ahí sí fue que ella le narró cómo debe ser,

pero siempre ella le narró por el lado de menor, ella siempre le pronunciaba esa palabra, ¿por qué? Porque ella ya no podía pronunciar a los mayores porque ya los había maldecido y de pronto le llegaba mal también. Narraron, narraron y en esa misma narración ella lo bendijo. Entonces cuando le dieron comida a ella, le dieron como unas cinco tortas de casabe, le dieron de esas tortas grandotas, de esas gruesas que yo estoy diciendo, le dieron un canastado de piña, un canastado de carne... un poco de almidón, le dieron una tinajada de mambe así le dieron a ella [una tinaja de las más grandes]... le dieron un chicote [tabaco] de esos lichipa le dieron a ella. Todo le dieron a ella, le dieron tabaco de oler, todo le dieron a ella. Ahí sí ella se puso a bailar y a cantar. Llegó la hora de tomar jugo y ahí sí le dieron de tomar, tomaron con ella, bailaron, por la mañana ya sacaron jugo de piña por aquí a la mitad. Ahí sí doblaron a toda la gente. — ¡Ah... así mismo acabaron eso bien borrachos! Ella se despidió y se fue. Por aquí es que viene todo ese arreglamiento para que el cantor no se doble en la maloca porque cuando un cantor se emborracha y se dobla en la maloca ya el maloquero dice que yo lo hice doblar a él. ¡Vamos a ver cuándo él me va a hacer, así como yo le hice a él! O sea, como burlándose, pero después que usted ya sale de la maloca usted se puede doblar por ahí, se puede tirar porque usted ya está fuera de la maloca. Ese es que uno mira hoy en día que uno mira que los cantores se doblan así no más en la maloca.

Pero ¿cómo? ¡si es que el cantor nunca se dobla! cómo cuando ella fue a mirar los otros ella llegó temprano, ahí sí ya dijo Periyó cuando ya era tarde, cuando eran como las nueve de la mañana. ¡Ya será que Merejé pasó por encima de Newakaru!, dijo él... es como decir él aprendió mucho, pero eso es palabra, así como... como bendición algo así. Entonces, él dijo que Merejé... O sea que él aprendió mucho, eso quiere decir que él sí va a tener sus nietos, dijo él. Aunque es menor pero ya quedó para nietos de él. Él sí va a tener mucha descendencia, dijo él. Entonces él dijo... como ellos tienen como trabajador de él, como el makú de ellos. Ese Makú<sup>20</sup> es igual que él, él sabe de todo, así como el jefe, curación, todo él sabe, pero él nunca pronuncia porque él es el makú del jefe... por eso es que cuando pasa algo con el jefe él es el escolta de él, porque él sabe igual que él.

Bueno, entonces cuando él dijo, — Makú vaya mire a ver dónde fue que ella quedó tirada por el camino, — dijo él. Cuando él iba a salir vieron que ella venía por el camino, pero jalando, jalando [muy borracha], ahí viene ella. — Ah bueno, vamos a ver qué razón trae ella. Ella entró. —él le dijo: ¿cómo le fue? — No, dijo ella, — ¡ya Merejé pasó por encima de mí, pero mucho!, dijo ella. Ese sí paga recibir bendición porque es muy bueno, eso

---

<sup>20</sup> A referência aos Maku como secretários ou ajudantes está ligada às relações assimétricas que os grupos Arawak e Tukano Oriental desta região têm mantido com os Maku. A ausência de grandes malocas, roças e a sua intensa mobilidade pelo território, tem feito com que sejam considerados pelos outros grupos como uma espécie de ajudantes.

es lo que debe ser así, dijo ella (Jaime Yukuna, 6/02/2022, Letícia, Amazonas).

O fragmento do mito de Periyó narrado por Jaime Yukuna nos remete diretamente ao conceito de manejo, no sentido mais amplo da palavra. Trata-se do manejo da maloca, ligado ao manejo do mundo, que se traduz no bem-estar, na continuidade da vida. Lembremos que só quem aprendeu a manejar a maloca obtém as bênçãos que lhe garantem ter filhos e netos, ou seja, a possibilidade de perdurar no tempo. O manejo, conforme descrito no mito, pode ser visto à luz de três elementos principais. O primeiro deles diz respeito à sobrevivência física dos habitantes de uma maloca, ou seja, a alimentação. Há alguns anos, Rodrigo Yukuna me explicou que antes de construir uma maloca deve-se primeiro plantar uma roça, para que, quando a maloca estiver pronta e possa ser habitada, a mandioca já esteja pronta para ser colhida. Outros elementos, como fontes de água próximas e abundância de caça e peixes, também são levados em consideração.

Uma maloca sempre tem que ter alimentos e ainda mais no contexto das danças. A maloca anfitriã deve garantir todo tipo de alimentos e substâncias em abundância para seus convidados. Conforme descrito no mito, deve ter enormes pilhas de beiju, panelas cheias de amido de mandioca, cestas abarrotadas de carne e peixe moqueados, caxiri espesso e abundante, mais do que os cantores conseguem beber; tudo isso, deve fazer parte dos elementos que o dono da maloca oferecerá à maloca convidada e aos demais participantes. Jaime Yukuna foi enfático ao afirmar que se não tiver bastante mandioca, carne ou caxiri, é melhor não dançar, de tal forma que a execução de qualquer dança é mediada pela disponibilidade de alimentos. Pode-se dizer que, até certo ponto, o pagamento pelos alimentos é a dança. Durante o ano de 2016, participamos de uma dança do Peixe na comunidade de Camaritagua, perto de La Pedrera. Pouco depois de chegar, a dona da maloca nos ofereceu peixe moqueado com beiju e caxiri de buriti. Quando terminamos de comer, Nieves Yukuna, a mulher que nos convidou para a dança, disse: “Vamos dançar! É assim que você paga pela comida que recebe.”

Agora, mais do que o simples fato de oferecer comida, a fartura ou melhor, o excesso de alimentos, bebidas e substâncias disponíveis é algo que a maloca anfitriã espera alcançar. O objetivo é oferecer mais do que o esperado, embriagar os cantores (desde que a dança

inclua bebidas fermentadas como é o caso do caxiri de abacaxi), "dobrá-los" como diz Jaime Yukuna. Durante as apresentações dos cantores, as narrações feitas pelos donos das malocas e os comentários dos convidados, assim que o baile termina, esse é um ponto central. A quantidade de comida, a qualidade do caxiri, o quanto foram bem ou maltratados pelos donos da maloca anfitriã, são os principais pontos a serem discutidos. Essa característica de abundância também já foi citada por outros autores como Rezende (2021), a respeito dos Dabucurís que são realizados na região do alto rio Negro, para citar um exemplo. É evidente que sobre esta matéria existem abundantes referências em vários contextos etnográficos.

O segundo aspecto a destacar está relacionado com o manejo do mundo em termos das curas que têm lugar dentro da dança. Como mencionado por Cayón (2013), as danças são espaços onde acontecem grandes curas públicas; as quais variam dependendo da dança em questão. No caso concreto do *baile del Muñeco*, consideram-se aquelas que têm por objetivo afastar as doenças próprias da época, propiciar a abundância das colheitas dos alimentos cultivados, manter a harmonia da comunidade em termos de ausência de fofocas e conflitos entre as pessoas. Em linhas gerais, trata-se de “arreglar el mundo” como afirmam os habitantes da região, de manter a saúde e o bem-estar.

O último dos desdobramentos a ser discutido sobre o assunto, é a forma como os antigos aprenderam o manejo da maloca e como isso se mantém até hoje. A narração do mito do Periyo durante as danças, no caso específico dos Yukuna, pretende mostrar que o manejo aprendido no passado se mantém na atualidade. Ao narrar o mito, o anfitrião enfatiza que, assim como o mais novo dos irmãos aprendeu o manejo da maloca, da mesma forma como ele recebeu os seus convidados, assim como ele ofereceu fartura de comida, ele mesmo também o está fazendo.

A preparação da dança por parte da maloca anfitriã envolve a mobilização das diversas especializações e seu trabalho articulado. Homens e mulheres, de acordo com seus papéis e conhecimentos, contribuem para a preparação da dança. As mulheres são responsáveis pelos produtos derivados da mandioca e pelo preparo do caxiri de pupunha, principalmente. Em linhas gerais, diz-se que a roça é uma das defesas da maloca, além de ser uma fonte constante de alimento. Segundo Århem et al., “a mandioca é *weseri yako* (mãe das

roças) e representa as mulheres; é a vida da casa e das pessoas e é a parte central da cura da maloca e dos *maloqueros* (donos de maloca)” (2004, p. 70).

As mulheres são responsáveis por essas atividades porque desde o nascimento recebem curas associadas à produção de alimentos. Segundo Mahecha “o pensamento da mulher está ligado à sua capacidade de procriar, produzir e processar alimentos” (2015, p. 130). Cada pessoa, no momento do nascimento, recebe uma série de curas que, além de proteger sua saúde e manter sua vitalidade, visam também definir uma atividade na qual se especializará ao longo de sua vida. No caso específico das mulheres, elas podem ser reconhecidas como donas da maloca e donas da comida, entre outras especialidades. A esse respeito, Mahecha acrescenta que: “os corpos das mulheres são feitos da substância de *Kĩĩ* 'yuca brava', *Ote* 'tubérculos' e frutas cultivadas, *gĩnaĩne* 'carayurú' (urucúm), *bia* 'ají', *wee* 'espécies vegetais das quais é obtida a pintura preta', *kajo* 'coca', *mino* 'tabaco'[...]” (2015, p. 116). Esse fato, visto à luz do processo de formação da pessoa, faz do trabalho nas roças a força das mulheres e daí deriva a produção abundante de alimentos.

Um grupo organizado de mulheres se encarrega de extrair amido de mandioca e assar um grande número de beijus durante os dois dias de baile; da mesma forma, outro grupo é responsável pela produção do caxiri de pupunha. Embora seja verdade que durante o processo de colheita, cozimento e armazenamento da pupunha também participem homens, a coação e o preparo do caxiri é de domínio feminino. Para se ter uma ideia das quantidades de pupunha usadas para a dança, Jaime Yukuna explicou-me que na sua aldeia já cozinharam 18 *fondados* da fruta<sup>21</sup>. Cada panela tem uma capacidade aproximada de 60 galões (algo em torno de 250 litros). Essas quantidades permitem dimensionar o trabalho que é requerido assim como o número de convidados que visitam a maloca. Voltando ao processo de elaboração do caxiri, uma vez que os frutos são cozidos, eles devem ser descascados e ralados. A massa resultante desse processo é armazenada em uma *machiva*<sup>22</sup> e colocada perto da porta feminina.

---

<sup>21</sup> A palavra “fondo” refere-se às panelas maiores.

<sup>22</sup> *Machiva* é uma estrutura cônica feita de madeira, algo semelhante a um silo, coberta com folhas de bananeira que protegem a massa da pupunha. Sua altura pode ser superior a dois metros e seu diâmetro é de cerca de um metro.



Os alimentos derivados dos cultivos são acompanhados de carnes e peixes moqueados, produto de atividades exclusivamente masculinas. Dias antes do baile, começam as jornadas de “rebusque”, onde homens organizados em grupos realizam expedições de caça em busca de grandes presas. A realização das danças pressupõe a obtenção de enormes quantidades de carne, em comparação com outros momentos do ano. A necessidade de carne e peixe em abundância implica a negociação do xamã com os donos dos animais. Em pensamento,<sup>23</sup> o xamã se desloca às malocas dos animais e lá, através do oferecimento de ipadu e tabaco, negocia as presas a serem caçadas. Essa etapa é essencial na medida em que a caça ou pesca excessiva provoca a vingança dos donos dos animais, o que se traduz em doenças para as pessoas. Esse processo de negociação no contexto macuna é concebido como *Ûsi wasoare*, entendido como um intercâmbio de vitalidade (ÅRHEM et al., 2004, p. 159).

Franky afirma que uma das características que diferenciam “as pessoas” daqueles que não o são é a posse de uma maloca e a organização da vida em torno dela. Alguns tanimuca afirmam que todos os seres vivos possuem um pensamento semelhante ao dos humanos (2004, p. 162). Não é em vão que falam sobre como os animais têm malocas, celebram seus rituais e cultivam suas próprias roças. Nesse sentido, os xamãs oferecem ipadu e tabaco para negociar com as malocas dos animais. De fato, quando se fala em caça, usa-se o verbo “comprar”. Segundo Franky, durante o processo de intercâmbio “as queixadas veem aos homens como patrões e dizem: “esse homem paga muito bem”. Eles entregam a sua camisa *ajea* e saem felizes com a mercadoria” (2004, p. 156). A correta negociação com outros seres permite que eles continuem se reproduzindo e mantenham relacionamentos harmoniosos. Da mesma forma, relações de troca semelhantes são estabelecidas com os peixes.

A maloca anfitriã também é responsável por fazer grandes quantidades de ipadu, rapé e tabaco para fumar, que serão distribuídas aos convidados durante a dança. Faltando poucos dias para o início da dança, os homens se encarregam de colher as folhas de coca, torrâ-las, pulverizá-las, misturá-las com a cinza do yarumo e peneirá-las. O resultado é um pó fino e doce que energiza o corpo e que possibilita que as pessoas pensem e falem bem. Sobre o ipadu e o tabaco, Mahecha afirma que:

---

<sup>23</sup> A respeito do deslocamento dos xamãs por meio do pensamento e daquilo que é considerado como o *caminho do pensamento* pode se consultar o trabalho de Franky (2004) e Cayón (2013).

Essas plantas permitem que os homens manifestem suas habilidades nas interlocuções verbais e na capacidade de se comunicar e estabelecer relações com outros humanos, com os espíritos de seus ancestrais (os donos do Jurupari) e outros seres não-humanos que se encontram em outras dimensões do cosmos. (2015, p. 138)

Por sua vez, o xamã da maloca anfitriã se dedica a pensar como estarão as pessoas, que perigos enfrentarão, quais doenças virão, como será a dança e preparará as curas necessárias. Neste momento é essencial esclarecer dois conceitos fundamentais: “pensar” e “curar”. Em primeiro lugar, “pensar” refere-se à capacidade de todos os seres humanos de realizarem conscientemente suas atividades diárias, conduzirem suas vidas como foram ensinados e aconselhados, de acordo com seu gênero, idade e especialidade. Por outro lado, “pensar” também se refere à capacidade que os xamãs detêm de percorrer espiritualmente o território do grupo, de entrar em negociações com os outros seres e donos do cosmos, bem como de prever o que pode acontecer no futuro e quais serão as precauções que as pessoas devem tomar a esse respeito. Nessa perspectiva, “pensar” é uma atividade que visa cuidar e proteger as pessoas, a aldeia, o território e o mundo em geral.

Dentro das etnografias realizadas no noroeste da Amazônia colombiana temos que "pensar" ou "ter pensamento" é chamado pelos makuna de *tiioiare* e está relacionado às habilidades de ver e ouvir, de aprender sobre a especialidade que lhe foi atribuída a cada pessoa. Além disso, o pensamento está associado ao sentir e ao paladar. Segundo Cayón, o pensamento é algo que envolve as "capacidades cognitivas, perceptivas e sensíveis" (2013, p. 205-206). Da mesma forma, afirma-se que tudo o que está vivo tem *Üsi*, um conceito que pode ser entendido como "ar, respiração, peito, vida e princípio vital" (Ibid., p. 205).

Nas etnografias desenvolvidas entre os tanimuca encontramos que o pensamento é chamado de *pupaka* ou *fufaka* e está associado à essência das pessoas e das coisas. “Esse *fufaka* é o que nos permite viver e, de certa forma, é a essência do ser. Dentro do *fufaka* está o *ofirekoa* ou espírito, que, enquanto estiver dentro do *fufaka* diário, mantém a pessoa em boa saúde” (Hildebrand, 1979, p. 140). Tudo o que existe no mundo tem *fufaka*, daí a necessidade da intermediação do xamã.

No trabalho realizado pelos xamãs, “pensar” e “curar” são duas atividades que sempre estão juntas. O pensamento do xamã se desloca tanto no plano temporal, quanto no

geográfico e permite antecipar os acontecimentos. O comportamento das pessoas, as diversas substâncias com as quais entram em contato, a convivência com outros seres que habitam o mundo, as relações estabelecidas com eles e as épocas do ano, implicam uma série de perigos e ameaças que se traduzem em doenças, problemas sociais e até mesmo a morte. Nesse sentido, Cayón afirma que “curar é uma forma de relacionar as agências de tudo o que constitui o mundo com as pessoas humanas para que a vida exista e se mantenha” (2013, p. 398). As curas operam na forma de narrativas que visam gerar diversos efeitos nas pessoas, nos não humanos e nos diversos lugares que compõem o território. Sob essa perspectiva, eles podem eliminar elementos perigosos, transformá-los, evitá-los ou afugentá-los. Desde o conhecimento macuna, essa linguagem de cura é conhecida como *ketioka*:

Analisando a palavra *ketioka*, *keti* significa curar, cura e *oka* significa palavra, linguagem, história, então uma tradução literal poderia ser: palavra de cura ou, melhor, linguagem de cura. Esse é o significado de *ketioka* como bruxaria e se refere à forma como esses conhecimentos e poderes sobre os seres são codificados nas formas discursivas dos xamãs e como as capacidades de agência desses poderes e saberes são ativadas nas recitações xamânicas. Uma sequência de expressões poéticas que produzem um efeito desejado. (CAYÓN, 2013, p. 206-207)

Existe uma vasta gama de curas de acordo com o efeito que se quer obter. Em princípio, podem ser individuais ou coletivas, visando prevenir, proteger e defender de possíveis perigos. Da mesma forma, quando são individuais variam de acordo com o sexo, a idade, a especialidade e o estado de saúde da pessoa em questão, cada pessoa recebe a cura que lhe corresponde e que precisa. Por outro lado, também há curas para a maloca, as épocas do ano, os diversos lugares do território, especialmente os sítios sagrados, e o mundo em geral. Curar como forma de falar das origens das coisas e das suas múltiplas relações, de consertar, harmonizar, gerar bem-estar.

No caso específico de curas que devem ser feitas antes do início do *baile del muñeco*, o pensador deve iniciar a cura pelo menos quinze dias antes da data combinada. Curar como o exercício de se referir à origem das coisas, de estabelecer um diálogo com outros seres não humanos e negociar com eles como serão as atividades, como estarão as pessoas, quais os perigos que podem existir e como podem ser neutralizados. Nas palavras de Edgar Tanimuka:

Ahí, el tradicional tiene que sentarse 15 días para poder llegar a hacer todas las cosas, uno tiene que sentarse quince días a pensar, para traer esos animales. Bueno, pedir permiso para poder llegar porque ese es el tiempo de ellos... Antes de eso lo que él tiene que hacer cuando están subiendo los pescados... ellos vienen contando toda la historia y vienen trayendo esa cantidad de animales, pero antes ellos los dejan como aconsejados, como no pueden hacer esto [evitar que traigan enfermedades para las personas]. Ahí les dice que nosotros vamos a hacer la protección, le vamos a dar mambuada, le vamos a dar tabaco, le vamos a dar comida. Además, fuera de eso ya tiene que hacer la prevención... después que pase eso [el baile] tiene que hacer una prevención de comida, de todo para que a los niños no les afecte nada. (Edgar Tanimuka, 19/01/2022, Leticia, Amazonas)

Um ponto central das curas é que elas são feitas em várias substâncias tais como alimentos, água, ipadu, rapé ou pinturas, entre outros, que depois serão comidas, bebidas ou aplicadas no corpo. A recitação feita pelo xamã Ide Masa transfere "*Üsi e sahari* (bem-estar, doçura) à substância curada pela respiração" (CAYÓN, 2013, p. 399), eliminando ou neutralizando os elementos *hünirise*, o bravo, o perigoso, ou o venenoso. Uma vez que o xamã tenha pensado nos detalhes da dança, nos perigos e possíveis problemas, ele realiza uma cura coletiva, com a intenção de proteger todos os membros da maloca no futuro próximo. Para isso, a cura é feita com pintura preta que todos os membros da maloca devem usar nas mãos, pulsos e pés como elemento de proteção.

Existem vários tipos de pinturas utilizadas durante as curas, cada uma delas com atribuições y tratamentos específicos; no entanto, no caso específico do *baile del Muñeco*, uma das mais importantes é um tipo de pintura escura denominada *Queramá* pelos yukuna, que tem um tom vinho como resultado da mistura e do cozimento de dois tipos de plantas. Esta pintura é utilizada nas mãos e nos pés de todos os participantes, tanto anfitriões quanto convidados, e destina-se a servir de defesa contra possíveis perigos que a dança e o tempo ao que ela pertence possam trazer. A esse respeito, Reichel afirma que

A tinta oferecida pelos anfitriões ajuda a todos a se “defenderem” e deixa as pessoas bonitas (principalmente) a tinta vermelha e amarela no rosto que deve ser colocada nas peles ‘oleosas’ do rosto para que sejam brilhantes; enquanto a tinta preta dos pés, mãos e pescoço (onde o pensamento está escondido), são pintadas de preto para se defenderem de contágios sobrenaturais indesejados. (1997, p. 122)

Em uma conversação sobre as ações de curar e pensar, Jaime Yukuna me explicou que no mundo há uma série de males e perigos que são controlados por meio das curas. Por outro lado, além das curas para as pessoas, o xamã deve entrar em uma negociação com os donos da dança e com os diferentes avós, para convidá-los na dança e para que eles permitam que a atividade ocorra sem maiores contratempos. Nessas negociações, o xamã deve visitar, através do pensamento, as diversas malocas e oferecer ipadu e tabaco aos seus donos. Nas palavras de Jaime Yukuna:

Los que vivimos en este mundo vivimos en medio de muchas cosas malas. Este mundo maneja muchas armas, hay muchas armas, nosotros aguantamos porque estamos prevenidos (en el sentido de poseer las curaciones) como seres humanos. Por eso es que a veces algunas personas de la nada se enferman, por las armas que están dando la vuelta por ahí los cogen a ellos, son malas. Entonces, estas cosas que pasan en el mundo, eso es lo que se arregla porque casi todos los animales de este mundo manejan la misma arma, son idénticos del otro. Entonces en el arreglamiento como les ofrecen mambe todo, tabaco, todo eso, con eso es como decirle: “mambié y guarde todas sus armas para que no coja a la gente” Por eso es que a veces tienen que arreglar el mundo varias veces porque a veces no hacen caso y avisa mal todavía. A veces algunos lo hacen una vez no más y aunque avisa mal, ya después están bailando y despuesito ya se enferman, les pasa algo porque no ve que el dueño todavía no acepta. Eso se hace siempre en los bailes o así no más se avisa. Porque los antiguos que sabían mucho cada tarde así no más se sentaban a veces, ahí sentados hablando o contando historias le marcaba algo mal y después ya decían vamos a descansar. Cuando él decía: “vamos a descansar” los otros se iban, pero él se quedaba ahí analizando qué era lo que le estaba marcando y a veces al otro día dicen: no, es que está marcando mal para mí y entonces debemos hacer esto para arreglar, tenemos que sentarnos a mambear, tenemos que ver cómo es que vamos a hacer, porque nos está avisando mal y así se va, porque hay muchas formas de prevenir. (Jaime Yukuna, 29/01/2022, Letícia, Amazonas)

Durante cada cura o xamã pode perceber sinais em várias partes de seu corpo, cada uma das quais tem associações específicas de acordo com o tipo de cura que está narrando. Assim, quando Jaime Yukuna diz que algo "avisa mal", ele se refere a sinais que o xamã interpreta, que podem ser traduzidas como: conflitos, doenças, problemas, mau tempo, entre outros. Portanto, é necessário curar novamente até que não tenha mais nenhum destes sinais. Concluídas as negociações com os donos e realizadas as respectivas curas, o xamã reúne as pessoas na maloca e conversa com elas sobre como vão estar, quais são os perigos existentes,

bem como os cuidados e precauções que devem ter durante um certo tempo. Esse espaço de reunião acontece, geralmente, na noite anterior à dança e é nesse momento que todas as pessoas associadas à maloca anfitriã participam da cura pintando os seus corpos.

#### **2.2.4 A maloca convidada.**

Assim como a maloca anfitriã realiza uma série de atividades prévias à dança, os convidados também assumem responsabilidades específicas. Segundo a experiência de Raúl Yukuna, eles estão encarregados de elaborar as vestimentas dos cantores, as máscaras e a interpretação dos cantos ao longo dos dois dias que dura a dança. O dono da maloca convidada é quem dirige o trabalho associado à obtenção dos materiais, à confecção dos trajes e à prática das canções e das performances que acompanham cada um dos cantos. Pode acontecer que o dono da maloca não tenha sido curado como cantor e, em consequência, requeira a colaboração de um cantor principal. Qualquer que seja a situação, sempre deve haver um cantor principal ou, como se diz nesta região, um *cabecilla* que se encarregue de organizar os cantores, coordená-los e dirigir tanto a sequência quanto a forma dos cantos.

Assim como a importância da maloca foi discutida como a primeira condição no momento de pensar nas danças; agora é essencial aprofundar na figura do cantor, na constituição do seu corpo, nos cuidados que ele deve ter e no seu processo de formação, devido à relevância que ele tem no contexto da maloca convidada. No entanto, antes disso, é necessário expor primeiro algumas noções gerais sobre o que implica o processo de constituição da pessoa nesta região, a partir de alguns dados dos grupos Tanimuca e Macuna.

O nascimento de um humano implica a mobilização de uma ampla gama de atividades xamânicas, em termos das curas que procuram manter a vida deste novo ser, garantir sua saúde e que, além disso, devem ser feitas ao longo de sua vida. O nascimento é assumido como um evento no qual um novo ser começa a fazer parte deste nível do cosmos e isso requer todo um processo de familiarização com os diversos seres que habitam o território, os ancestrais, os lugares e as substâncias com as quais se está em contato diariamente. Sempre que ocorre um parto, é realizada uma primeira cura chamada *bejáke tátarika*, dentro do contexto tanimuca, que funciona como uma malha de defesa que protegerá a pessoa ao longo

de sua vida e por meio da qual os avós do território são avisados que a criança já nasceu (FRANKY, 2004, p. 174).

Franky afirma, ainda, que o corpo do recém-nascido é mole e que cada uma das curas realizadas tem o objetivo de endurecê-lo, defendê-lo de possíveis perigos e prepará-lo para assumir um papel dentro da maloca ou da aldeia. Da mesma forma, essas curas também são responsáveis por realizar a “territorialização do corpo”, ou seja, sua inscrição no território, a sua associação com determinados lugares e ancestrais do grupo étnico (2004). Por sua vez, Mahecha afirma que o corpo humano, segundo os macuna, pode ser concebido como um recipiente permeável através do qual podem ser filtradas substâncias nutritivas e rituais benéficas. Da mesma forma, outros tipos de substâncias poluentes e elementos nocivos também podem se infiltrar e causar doenças. Aqui está a importância das curas consumidas e incorporadas no corpo como elementos que, além de proteger o ser, são cumulativos na medida em que cada nova cura fortalece a anterior, endurecendo o corpo (2015, p. 123). A partir do trabalho realizado com os macuna, Mahecha afirma que as curas funcionam como vacinas na medida em que previnem e defendem as pessoas de possíveis doenças. Em suma, as primeiras curas são aquelas que sustentam as bases para o desenvolvimento do pensamento.

Sobre o processo de formação das pessoas, Cayón enfatiza o que chama de “anatomias compostas”, visto que múltiplas partes e intenções de outros seres convergem na construção da pessoa (2013, p. 314). Substâncias, alimentos, objetos rituais, saberes e especialidades definem as características do ser humano. Nas primeiras curas, o xamã pensa "para que servirá o menino ou a menina, qual será sua especialidade?" E confere a ele ou ela um poder ou conhecimento específico, uma especialidade que aprenderá ao longo de sua vida. Sobre as diferentes especialidades que podem ser concedidas às pessoas, Raúl Yukuna me explicou que:

Cuando recién nacen los bebés, se hace una curación, primero agua para bañarlos y de ahí ellos van pensando para qué va a servir. Desde ahí ellos van pensando ¿Para qué es que ese niño va a servir? El chamán, el curandero, ahí va mirando el pensamiento, va pensando, así como yo le estaba diciendo, cantor, chamán, maloquero, jefe, líder, algo... Cuando pueden, no nacen con ninguno de esos, entonces ellos dicen: este no tiene energía para esas cosas sino para pescador o ayudante, para esas cosas así. Entonces ellos ya saben desde el principio. Cada

persona nace con un principio. Eso es lo mismo que maneja la parte occidental, estudia primaria porque le gusta, la misma parte, porque le gusta estudiar. Usted estudia porque le gusta manejar eso. Asimismo, el que nace con eso ya le queda fácil aprender. Por eso es que a algunas personas les queda más fácil que a otras aprender una cosa, porque todo eso depende del principio, de la capacidad. Hay algunos a los que les gusta la canción y entonces sólo aprende la canción, hay otros a los que les gusta la parte de medicina y eso es lo que aprenden. Entonces así es que uno va aprendiendo esas cosas. (Raúl Yukuna 25/01/2022. Letícia, Amazonas)

Da mesma forma como Raúl Yukuna narra o que acontece durante a cura dentro dos Yucuna, no contexto macuna é a cura do recém-nascido o que determina a que o bebê se dedicará, também lhe é atribuído o nome de um de seus ancestrais, que em vida também exerceu essa atividade. Nas palavras de Mahecha: “este nome é concedido de acordo com a especialidade para a qual o novo ser foi curado, tendendo a assegurar a transmissão dos poderes e conhecimentos que ela envolve. Uma vez que esses poderes e saberes são concebidos como a fonte de vitalidade do grupo” (2015, p. 200). No entanto, o sucesso no desenvolvimento dessa profissão depende, principalmente, dos cuidados que são tomados ao longo da vida. A especialidade dada a cada pessoa envolve a realização de dietas específicas, cuidados com o corpo e a aprendizagem de um conjunto de conhecimentos específicos. Os cuidados com a alimentação são assumidos pelos pais até que a criança cresça e adquira a capacidade de se responsabilizar pelos cuidados com seu corpo, o que come, seu comportamento e as substâncias com as quais entra em contato.

O rigor das dietas e sua duração variam de uma especialização para outra, e é um dos aspectos que permite que a criança aprenda corretamente. O que é ingerido deve sempre ser curado, na medida em que todas as espécies vegetais e animais também são dotadas de armas e defesas que, quando entram em contato com as pessoas, afetam o processo de aprendizagem e podem gerar doenças (MAHECHA, 2015). Existem certos alimentos que são classificados pelos macuna como mais perigosos do que outros, há alguns que, através da cura dos alimentos, chamada *Baare keare*, perdem os elementos contaminantes e podem ser consumidos; entretanto, há outros que definitivamente não devem ser ingeridos, pois isso implicaria sérias complicações para o organismo. Neste contexto, os alimentos cultivados são considerados os menos poluentes e são, portanto, os primeiros a serem curados para as crianças. Não se deve esquecer que o perigo que cada alimento envolve deve ser sempre visto



em relação a aspectos tais como o sexo, a idade, a especialização e o estado geral de saúde da pessoa.

Segundo Franky a especialidade de cada pessoa tanimuca é considerada uma de suas principais defesas, fonte de poder e força, desde que seja assumida com a devida responsabilidade. Entretanto, o não desenvolvimento da especialidade implica a chegada de doenças e a perda da força: “os cantos são a defesa do cantor porque é o que lhe dá nova vida, nova proteção. Mas se ele não cantar, se passar um ou dois anos sem cantar, isso o deixará doente, se quebrar a dieta de dança, isso o deixará doente” (2004, p. 185).

### **2.2.5 Fabricar o corpo do cantor**

Jaime Yukuna, um dos meus principais interlocutores, nasceu na comunidade Jariyé na parte alta do rio Mirití-Paraná e durante sua infância recebeu as curas respectivas para ser formado como cantor. O seu avô foi quem o curou e transmitiu seus conhecimentos. “O caminho para se tornar um cantor é longo e cheio de perigos”, ele me disse. Um dos pontos mais importantes durante o processo de aprendizagem tem a ver com o cumprimento de dietas rigorosas, tanto alimentícias como sexuais. No entanto, as dietas são mantidas ao longo da vida, pois existem alimentos que não devem ser ingeridos em hipótese alguma e muitos outros alimentos que são restringidos durante o período anterior e posterior às danças. Entretanto, se deve observar, também, que as dietas a serem seguidas dependem do tipo de dança em que irão participar, já que algumas são consideradas menos perigosas que outras. É o caso das pequenas danças, aquelas que duram apenas uma noite, como as danças do abacaxi e outras como *El baile del Muñeco*. As restrições associadas a essas danças são muito menores em comparação com outras danças, como a dança de *Tablón* ou o próprio Jurupari.

Durante o processo de formação, é estipulado que os futuros cantores devem comer apenas pequenas porções, exatamente o que for necessário. A mandioca é algo que eles sempre podem comer, assim como as sardinhas e os pequenos peixes dos riachos; por outro lado, os chamados peixes de couro (sem escamas) e os peixes grandes são evitados. Dentro das classificações dos animais, se estabelece que alguns são “sujos” e afetam a saúde do cantor. Nas palavras de Jaime: “Bom, falando dos peixes, aqueles que são como *pintadillo*,

como *lechero*, *sábalu*, *pejedulce* ou *cucha*... você não come tudo isso... aqueles são peixes que você diz que são 'jari' ou sujus. Há outros como *omima* também que não se comem, porque são peixes de sangue dizem, para não se cansar quando for dançar”. Além disso, espera-se que os cantores evitem comer alimentos grelhados, assados, que contenham sal ou que estejam quentes. Isso é algo que afeta o corpo do cantor, prejudica seu aprendizado e na hora da dança o faz esquecer as músicas ou, como diz Jaime, “hace que se le embolate el pensamiento”.

O xamã que faz as curas do jovem cantor também é responsável por vesti-lo com os trajes dos pássaros mais bonitos, aqueles com as cores mais vibrantes. Jaime Yukuna me contou que entre essas “fantasias”, também entendidas como trajes de dança, há alguns como o do *picón* (tucano) e do *mochileiro* (xexéu). Essas aves, que para algumas especialidades são elementos perigosos, apresentam-se como componentes que constituem as curas e os corpos dos cantores. Esta cura consiste na aplicação de tinta preta chamada de *lana*, cuja função é limpar o corpo e purificá-lo. É o que afirma Jaime Yukuna:

En esa primera curación de lana (pintura negra) en donde ellos lavan todo, toda la comida (refiriéndose a esos elementos contaminantes o peligrosos para la persona). Después ellos vuelven a hacer esa misma lana para uno y ya ellos le ponen disfraces de baile en el cuerpo de uno. Ahí ellos le ponen a uno disfraces de todos los animales bonitos. Esos son los disfraces que ellos le ponen a uno. Y todos van en ese de ahí, previniendo esos animales que uno puede decir sucios o negros así... más que todo para mantener la cara como mantecosa, para eso es ese de ahí y de las pavas, de las aves se puede decir, casi todo también... todo eso bonito que es puro traje de baile, por ejemplo, esos mochileros. (Jaime Yukuna, 6/02/2022. Letícia, Amazonas)

Dentro dos cuidados que o cantor deve manter com seu corpo, espera-se que ele cultive a prática de vomitar grandes quantidades de água diariamente. O objetivo disso é fortalecer a voz, torná-la grossa e evitar que ele perca o ar no momento de cantar. Desde que são crianças, eles devem tomar vários banhos por dia para fortalecer o corpo, “ganhar força”, diz Jaime, e também para se livrar da preguiça. Outro ponto essencial é evitar relações sexuais e, principalmente, o contato com mulheres menstruadas. O sangue menstrual é um elemento que prejudica seriamente o pensamento do cantor, o calor que emana do corpo da mulher é altamente prejudicial. A esse respeito, ele diz:

Eso es algo muy estricto. Uno tiene que atender eso bien porque son cosas nerviosas. Ni siquiera uno puede estar andando con mujeres, menos si las mujeres están con el periodo porque ahí sí que peor, porque ese es el calor, ese es el nervio que uno siente para cantar. Entonces ahí se olvida todo el canto de uno y puede pasar vergüenza, peor para narración. Ese es el peor. Hasta a veces mucho tiempo uno puede estar sin hacerlo por mucho tiempo y si de un momento a otro uno se mete a hacer eso, a uno le llega ese nervio. Por eso, algunos sufren, algunos están parados sudando peor bien de nervios porque no saben qué hacer (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas).

Os conselhos fazem parte da formação dos cantores desde muito cedo. A este respeito, Jaime narrou a origem da dança,<sup>24</sup> que é sempre contada àqueles que estão em processo de aprendizagem, pois serve para aconselhar os jovens, para tornar evidente os perigos causados por comportamentos inadequados e para induzi-los na cura que seus corpos recebem. As restrições sexuais e as dietas durante o processo de formação dos cantores são, sem dúvida, os elementos mais relevantes, os que garantem o aprendizado correto, quando realizados integralmente. Porém, são também os mesmos que podem causar doenças e até mesmo a morte quando não são respeitados.

A história contada por Jaime remonta ao início do mundo, a uma época em que os humanos ainda não tinham acesso aos cantos. Naquela época havia uma maloca habitada por um casal e seus cinco filhos. Na ausência dos cantos e das danças, o filho mais velho decidiu partir em direção da maloca da dança a fim de aprender a cantar. Antes de partir, ele preparou ipadu, rapé e pinturas que ofereceria ao dono da maloca como pagamento pelos ensinamentos. No entanto, no meio da viagem ele encontrou uma das *Ñamatu*, aquelas mulheres poderosas conhecidas como as mães da terra, que, ao seduzi-lo, o desviou do seu destino. Este contato sexual resultou na morte do jovem. Daí a importância de evitar manter relações sexuais, os mais velhos explicam aos jovens aprendizes. Os irmãos deste jovem aventuraram-se, um após o outro, em busca dos cantos e dos irmãos perdidos, mas nenhum deles voltou. No final, apenas o filho mais novo da família permaneceu, nas palavras de Jaime:

Entonces él se fue, él iba despacio sin afán por el camino, él pensó ¿qué será pasó con mis hermanos?, pensaba él. Será que ellos no dieron pago

---

<sup>24</sup> A transcrição completa da narração do mito da origem das danças e os cantos encontra-se na seção 7. Anexos.

será, algo tengo que mirar por el camino y yo no me voy a aflojar, eso era lo que él pensaba. Llegó en un puerto, en una quebrada, miró una maloca y ahí él pensó: pero esto no es, esto es que dicen que es la casa de Ñamatu por donde uno tiene que pasar. Él dijo: yo voy a pasar derecho no importa que ella me llame, pero resulta que uno no podía pasar, como resulta que ella es la madre tierra. Si uno pasaba yo creo que ella hacía perder seguramente el camino. No ve qué tenía que pasar de ahí porque esa era la guardia, como una especie de paso obligatorio. Entonces, él llegó. Entonces él pensó otra cosa: yo voy saludar acá para yo mirar qué es, para que ella me explique. Bueno, entonces, él entró y ahí él miró que ella apareció. Ella dijo ¿quién es? Soy yo tía, dijo él.

Bueno, entonces así, él se fue y él llegó allá. Entonces ella le dijo: ¿Quién es que viene? Yo tía, dijo él. – Ah. Entonces como ella ya sabía que él no se iba a quedar ahí, ella le preguntó: ¿A dónde está usted yendo sobrino? – Yo estoy yendo a aprender baile, yo estoy yendo a la casa del baile. Por eso entré aquí para que usted me explique tía. – Ah pues claro, ahí ella mostró su cosa de ella [su vagina] y le dijo: pues aquí está su baile que usted quiere aprender. Venga, dijo él, porque ella quería cogerlo cortico, porque ella ya sabía que él no se dejaba fácil. Entonces él le dijo: pero tía ¿qué es lo que usted me está diciendo? – Usted es el hermano menor de todos los que vinieron a aprender ¿sí o no? Le dijo ella. – Sí, dijo él. – Ah, ¡aquí yo le enseñé todo a ellos! Aquí yo tengo baile para usted que viene a aprender dijo ella. Entonces él le dijo: – eso fueron mis hermanos, pero yo no soy eso. – No, pues es que, si usted no me hace, entonces usted no pasa, dijo ella. Entonces pues como él llevaba harto mambe. Entonces él cogió 4 de esos y le puso: – mire tía, esos fueron mis hermanos que no pensaron, que no llevaron pago, por eso les pasó a ellos así y yo soy hermano menor de ellos, pero yo no soy ellos. Yo soy una persona que respeto. Ustedes son mayores yo tengo que respetar. Mire tía, yo aquí te entrego pago, pero no quiero que usted me hable de su cuerpo, no quiero que usted me ofrezca nada, porque yo quiero aprender baile y las mujeres son malas para uno aprender. Así que no me hable de eso. Aquí te doy mambe y él puso también ese tabaco que yo estaba diciendo, ese cigarrillo, el chimbombo, le puso rapé. Mire tía ahí está.

Ahí sí, ella no le dijo sobrino, – ¡Ah nieto! le dijo ella. Usted sí, dijo ella. Usted sí es educado, usted sí recibió consejo de su papá dijo ella. Usted sí tiene papá. Entonces esos que vinieron no fueron sus hermanos. – ¡sí fueron mis hermanos! Entonces ¿por qué no recibieron consejo?, ¿porque no fueron educados, así como usted recibió? Entonces él dijo: uno puede ser muy hermano, pero pues cada cual piensa diferente tía, dijo él. Entonces ella le dijo: ¿tiene más hermanos? – no, yo soy el último. – cómo será que ustedes le hacen sufrir al papá de ustedes. Hablando vulgarmente, por ser arrechos, le dijo ella. – Fueron mis hermanos, pero yo no. – Ah bueno nieto,

le dijo ella. Ahí sí ella le puso banco para él sentarse. Ahí sí le dijo: ¡siéntese! Porque usted no puede pasar allá sin escuchar consejo aquí primero, dijo ella. Bueno, sí se puede pasar. Usted puede pasar derecho y no dejar mambe aquí, pero allá usted no va a saber qué puede pasar allá. Ah bueno, dijo él. Ay sí, ahí sí ella mambió, ella le dio de mambear a él. Ella le dio a oler ese tabaco también y ella le comenzó a aconsejar a él.

Ese baile que usted está diciendo no es bueno, después de usted bailar, uno no puede comer así algo de comida, uno no puede comer así no más porque uno no demora mucho tiempo y uno puede morir si uno no guarda dieta. Para ser cantor tiene que vomitar agua. Bueno, de todo ella le habló. Tiene que ser buena persona, no puede pelear con su mujer en medio de la gente en el día del baile. No ser celoso con la mujer. Bueno, de todo ella le habló. Así es eso que usted quiere aprender. No es bueno, eso es maldición. – No, abuela. Antes para cuidarnos para manejar bien, así como exige la ley, para eso es que lo queremos. – Ah bueno, dijo ella. Entonces ella le dio fue bendiciones. Ojalá que tú aprendas. Ahí fue donde ella le explicó cómo era que tenía que llegar, así usted tiene que ofrecer, ella le explicó también y cuando usted regrese ya me cuenta cómo le fue, dijo. Entonces ella le dijo: cinco días, cinco días usted tiene que estar parado sin descansar. Solamente para ir a orinar que usted va a decir: voy a orinar y ahí es que se suelta toda la guaya, todo y entra otra vez y ahí de una se agarra la guaya. – Ah bueno, gracias abuela dijo él. Ella le dijo bueno, pues vaya. – Usted sí es mi nieto, usted sí es hombre que sabe respetar a las mujeres así para aprender. Yo no sé quién fueron sus hermanos, si fueron sus hermanos o no, dijo, – esos groseros, dijo ella. Y bueno, él se fue. Ella le dijo, no, ya no queda lejos de aquí. De aquí usted se va y ya por ahí en una hora usted está llegando, pero no se afane dijo ella. Así como usted vino tranquilo con calma, lo mismo, porque peor, de aquí para allá usted puede pasar tranquilo, aquí no más es el peligro, dijo.

Bueno, entonces él llegó, él miró la puerta abierta de una maloca, pero silencio. Él escuchó de lejos cómo hablaba gente adentro, como que bailaban. Él pensó: pero estos están bailando mucho. Bueno, ¡así mismo yo voy a llegar! Pero cuando ya él iba a mirar adentro de la maloca todo quedó calladito, todo quedó callado. Él pensó: pero, ¿cómo? Será que fueron estos o será que fueron diablos o espantos que yo escuché. Ahhhhh pero esta señora de ahí me dijo que esta era la única casa. Bueno, entonces de una vez él entró, dijo: – Vengo a aprender baile, dijo él. Nadie le respondió. Entonces, él puso mambe de él, todo eso, lo que es rapé. Entonces él dijo algo así como: – aquí está el pago. Ahí sí ya respondió el dueño, ahí sí ya apareció en persona. Ahí dijo: ¿quién es? – Yo, dijo. Ah bueno, ¿qué es lo que usted quiere? Yo lo que quiero es aprender. – Ah bueno, dijo él. Entonces él dijo, abuelo aquí está, yo te traje el pago, todo. Ah bueno, entonces él le dijo nieto: – ¿usted miró esa de ahí, la madre tierra Ñamatú?

– sí, dijo él. – ¿Ella no te hizo nada? – No, dijo él. Ahhhhh porque nosotros hemos escuchado que vinieron cuatro a aprender y hasta ahí no más se quedaron con ella. – Sí, esos fueron mis hermanos. Entonces, él le dijo ¿ella habló con usted? – Sí, yo estaba mambeando con ella. Ah bueno, entonces yo aquí no te puedo hablar nada porque ella ya te contó todo. Único que yo te digo es que usted tiene que cuidarse si quiere. Ahí si él ya le dio banco, pero sí él le aconsejó un poco sobre el baile. Cómo tiene que cuidarse después del baile. Entonces él le dijo: mire, si de verdad usted es para eso, ahorita... ahí está el tablón, vaya. Vaya allí a ver si usted quiere aprender. Si usted es para eso, estas guayas te van a llegar y esa lanza, todo te va a llegar. Si usted no es para eso, ahí van a aparecer sus abuelos así, otro y otro, ellos te van a dejar último en la fila, en la punta del tablón, porque usted no es para eso. Ahí usted tiene que salir de ahí para que usted no sufra así no más, tiene que regresar. Ahhh bueno, dijo él.

De una vez él se fue y se paró en el tablón. Cuando él se paró en el tablón, ahí bajó la guaya de una vez, la lanza, todo y de una él comenzó a cantar con guaya y con lanza. Pues claro, él estaba ahí bailando y mientras bailaba él iba aprendiendo, cinco días. Amaneció... a los cinco días el mismo dueño dijo: ya, está listo ya está todo. Él brincó del tablón, él brincó. Ellos dicen que uno tiene que brincar del tablón largos pasos del tablón, antes que el mal o el arma del baile les coja a ellos porque si uno sale despacio ahí lo pueden coger a uno las armas o por pago de comida te puede coger esa arma. Entonces hay que saltar lejos para que no te alcance eso. Bueno, entonces ahí sí él dijo: – yo me voy abuelo. – Ah bueno, vaya entonces y cuídese, ya usted aprendió lo que usted quería y cuídese para todos sus hijos, para sus nietos, para todos, pero así como yo te dije: ¡eso no es bueno! O sea que él volvió a pronunciar palabra de maldición. Entonces dijo: – abuelo, eso no es para eso, al contrario, eso es para arreglar todas esas maldiciones que existen en este mundo, por eso es que lo necesitamos. – Ah bueno, él dijo. ¡Qué le vaya bien! Y se fue. Entonces, mientras que él estaba allá, ese, la madre tierra fue a la casa de él, donde el papá de él. Ahí ella estaba hablando con él. ¿qué había pasado con los otros? Pero ella fue a dar consejo para ellos y cómo ellos tenían que cuidar ese que pasó a aprender. Entonces ella les dijo a ellos: – Mire cuando él va a llegar, él va a llegar calladito y de una vez se acuesta a dormir, como él fue cinco días, cinco días él tiene que dormir, no van a tener lástima. No ve que eso es así. Nada de que esos cinco días es mucho, no. Nada, era la exigencia de la dieta. Entonces cinco días él tenía que dormir sin comer. Él va a llegar y de una se acuesta a dormir, tiene que dormir cinco días también. A los cinco días, ahí ustedes le van a hacer *Ñomi*, *Ñomi* nosotros decimos una arepita de almidón, pero lo hacen en bolita y lo ponen en tiesto así en bolita y cuando se asa el pedacito de abajo ese queda ahí pegadito en el tiesto, eso se llama *Ñomi*. Entonces, – eso es lo que ustedes van a hacer para él calientico. Ustedes le van a poner aquí en dirección del corazón de él. Ahí

va a estar. ¡no van a molestar a él antes de cinco días! Si no, ustedes van a hacer perder eso también. Ah bueno, dijo. De pronto si pasa algo ustedes me llaman, dijo.

Mire, entonces cuando él regresó, ya ella estaba en la maloca y él llegó y ella le dijo ¿cómo le fue nieto? – Bien. – ¿usted aprendió lo que quería? – Sí, dijo él. Entonces ella volvió a pronunciar palabra: ¡No es bueno lo que usted fue a aprender porque después de eso uno puede morir rápido! Bueno, de todo ella le dijo. Entonces dijo, – No, abuela. No es para eso, al contrario, es para arreglar todo lo que usted está pronunciando, para eso es que lo necesitamos. – Ahhh, bueno, dijo ella. Ojalá que se cuide. Ya yo fui a hablar con su papá. Ellos mismos te van a cuidar o sino ya usted va a llegar aquí a acompañarme. O sea, ya no era que ella le iba a jugar a él, sino que ya es el espíritu... O sea, como ella es la madre tierra, al morir él debe volver donde la madre. Bueno, pues claro, ella ya pronunció esa palabra y lo que significaba es que él iba a morir. – Ah bueno, dijo. Ellos miraron que él venía, él llegó derecho y se acostó porque así ella le dijo: usted tiene que llegar derecho a acostarse.

Bueno, pues claro, al dormir, el sueño de él se fue otra vez para allá, donde la madre tierra y llegó otra vez a la casa del baile, a escuchar consejo, a escuchar otra vez, en eso él estaba. Entonces, a los cuatro días, hasta ahí no más la mamá pudo aguantar. Entonces ella dijo: – ¿qué será lo que pasa con mi hijo? Que ni siquiera se movía un poquito. Ella lo iba a revisar y sólo respiraba tranquilo. Entonces ella dijo: – pero ¿cómo él va a aguantar hambre todos esos días?, ¡imagínese cinco días sin comer! Cinco días, cómo va a aguantar. Entonces el esposo de ella sí le decía: – ¡no lo moleste! Usted ya sabe cómo dijo esa *Ñamatu* que vino, porque ellos son los dueños de eso y ellos saben cómo es que es. Déjelo, no le tenga lástima. Pero así mismo, a los cuatro días ella hizo eso que yo estaba diciendo, esa arepita... – Pero él va a morir de hambre! Bueno, entonces ella puso y claro, pues con ese calentico es que él tenía que levantarse, pero como fue antes de tiempo, ella lo comenzó a molestar y último como que se despertó, pero se despertó se sentó y se acostó otra vez. Ahí sí ya murió. No ve que el pensamiento de él estaba todavía allá, no había llegado todavía porque era a los cinco días que tenía que llegar el pensamiento de él para poder levantarse. Ella supo eso. Entonces, a los cinco días miraba que ya estaba muerto. Ellos pensaban que se iba a levantar, pero nada de eso, ¿qué se va a levantar? Si él ya se murió (Jaime Yukuna, 30/01/2022. Letícia, Amazonas).

Na narração, Jaime continua falando sobre o manejo da morte, pois até aquele momento nenhuma pessoa tinha morrido no mundo. Para efeito deste trabalho, selecionamos apenas este fragmento que gira em torno de dois temas de especial interesse: a formação do

corpo do cantor associada ao processo de aprendizagem e a noção de donos. Sobre o primeiro ponto, Jaime Yukuna enfatiza que tanto as restrições alimentares quanto as sexuais devem ser rigorosamente mantidas porque são fatores que podem levar à morte. As múltiplas curas, o contato com certas substâncias, as práticas de fortalecimento da voz e as jornadas de escuta atenta, entre outros, fazem parte deste processo específico que visa formar o corpo de um cantor.

A respeito daquilo que pode ser concebido como a fabricação do corpo, Viveiros de Castro observa sobre os yawalapíti, um grupo aruaque que habita a região do Xingu, que o corpo precisa ser submetido a processos intencionais e periódicos de fabricação. Trata-se, nas palavras do autor “de um conjunto de intervenções sobre as substâncias que conectam o corpo ao mundo” (2002, 72). Todas as mudanças, transformações e modificações aplicadas ao corpo são instrumentos de fabricação das relações sociais. “Isso significa que não é possível fazer uma distinção entre processos fisiológicos e processos sociológicos, transformações do corpo, das relações sociais e dos estatutos que as condensam são uma coisa só” (Ibid., p. 72). Tomando emprestadas as palavras do autor podemos dizer que o corpo é imaginado pela sociedade. De fato, esse corpo imaginado se materializa através da sua fabricação por diversas mãos, porque o coletivo tem influência direta nele. No entanto, uma das principais características dos corpos é a sua transformabilidade e as metamorfoses que podem sofrer em determinados momentos. Algumas noções sobre a noção de corpo e metamorfose serão abordadas ao final da dissertação.

A fabricação de um determinado corpo está relacionada com os processos de aprendizagem, na medida em que procura criar as condições necessárias para que a pessoa seja capaz de incorporar os conhecimentos transmitidos por quem a ensina, e possa desenvolver todas as atividades associadas à sua especialidade. A partir de sua experiência pessoal, Raúl Yukuna foi enfático ao afirmar que além das curas que as crianças e jovens recebem desde o momento do nascimento e dos múltiplos cuidados associados à alimentação, o processo de aprendizagem deve ser mediado por um mestre. Alguém, versado na especialidade, deve transmitir os seus conhecimentos para o jovem, no caso específico dos cantores. Ou seja, a aquisição do conhecimento é mediada por outros.



Ao refletir como foram apreendidos os saberes associados às danças, deparamo-nos com a noção de donos, bastante difundida nas terras baixas da América do Sul. Se nos lembrarmos do mito de origem do *baile del Muñeco*, veremos que ele pertencia ao mundo subaquático e que um xamã teve que negociar com seu dono, uma sucuri, neste caso específico, as condições para trazê-lo a este nível do cosmos. Da mesma forma, o jovem que almejava aprender os cantos, no mito narrado por Jaime Yukuna, teve que ir até a maloca do dono dos cantos e negociar com ele. Para atingir seu objetivo, precisou cumprir uma série de exigências, como a entrega formal de ipadu, tabaco e rapé, como forma de pagamento. Sobre esse ponto, Viveiros de Castro acrescenta, a respeito dos yawalapíti, que algumas das cerimônias que incluem cantos e danças foram aprendidas por um humano que entrou em contato com o mundo sobrenatural “um homem visitou o mundo subaquático e assistiu ao *Tapanawanã*, outro capturou os espíritos-flautas *Apapálu*, e assim por diante” (2002, p. 70). Dessa forma, a aquisição de conhecimento está associada ao contato com outros domínios, níveis e seres não-humanos, que, nestes casos específicos, agem como donos.

Daquilo que foi dito até agora podemos ver que a figura dos donos pode ser vislumbrada naqueles seres sob cuja custódia se encontram determinadas espécies vegetais e animais, como é o caso dos donos dos animais com os quais o xamã deve entrar em contato durante as jornadas de caça ou de pescaria, que são organizadas para as danças. Da mesma forma, temos também os donos de conhecimentos xamânicos ligados a cantos e danças, entre outros. Segundo Cesarino, referindo-se ao contexto específico dos marubo, observa-se que “não há árvores ou outros elementos da paisagem que estejam ali por conta própria. No limite todo ali tem um dono ou um mestre” (2010, p. 148). Segundo o autor, a noção de proprietário deve ser pensada fora das referências do que se entende tanto por propriedade privada quanto por coletivismo primitivo. Da mesma forma, pensar nos donos exige ir além das relações entre indivíduos.

A partir da cosmologia marubo, “*dono* se refere à forma prototípica dos duplos personificados. Isto é, daquela espécie de entidade “dotada de uma intencionalidade análoga à humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002. p. 354), que junto com o corpo-carcaça completa uma singularidade” (CESARINO, 2010, p. 152-153, grifos nossos). Para entender essa afirmação, primeiro é necessário explicar que, entre os Marubo, todos aqueles que se

concebem como gente possuem um duplo, ou seja, uma espécie de subjetividade de tipo humanoide. Segundo o autor, esses duplos estabelecem relações de posse e reflexividade com um corpo. Pensemos, por exemplo, nos donos de certos bichos que agem de forma análoga aos donos de maloca. Eles abrigam os seus bichos assim como os humanos o estão no interior das malocas. Estas cisões entre duplos e corpos não são uma característica exclusiva de animais ou espíritos, elas também estão presentes nos humanos.

Neste contexto, o corpo humano é concebido como uma maloca-carcaça habitada por duplos, que mantêm uma extensa vida social. Esses duplos, explica Cesarino, se concebem como donos das coletividades internas que habitam o corpo-carcaça. De fato, o contato com esses duplos é o que permite o desenvolvimento do conhecimento xamânico. Das viagens que os duplos fazem e das relações que estabelecem noutros locais provêm “conhecimentos associados a cantos, rituais, coreografias e padrões gráficos”, apreendidos pela própria pessoa (Ibid., p. 159). Esta ontologia da multiplicidade e fractalidade marubo permite complexificar as noções associadas aos donos e as várias nuances que podem adquirir em cada contexto etnográfico.

Por sua vez, Fausto afirma que a noção de donos é tão importante quanto a de afinidade na abordagem das cosmologias indígenas. Para este autor, os donos podem ser concebidos como “o modelo de pessoa magnificada capaz de uma ação efetiva sobre o mundo”. Segundo o autor, esse termo pode designar aspectos tais como controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, que podem ser aplicados às múltiplas relações que podem ser tecidas entre humanos, não humanos e coisas (2008, p. 330). Um ponto central da categoria de proprietário, discutida por Fausto, é o seu caráter relacional, baseado no que denomina a filiação adotiva. A partir do contexto kuikuro, habitantes do Xingu, o autor explica que os pais podem ser entendidos como donos no sentido que cuidam dos filhos e os alimentam. Ora, estas pessoas magnificadas ou singularidades magnificadas, como também são chamados os donos por Fausto, são figuras biface, na medida em que, enquanto para uns aparecem como pais protetores, são vistos por outros como um afim predador.

Das ideias expostas por Fausto, retomaremos aqui a importância do caráter relacional da categoria de dono. Sobre os yawalapiti, Viveiros de Castro afirma que o conceito de *Wököti* (dono) parece definir uma relação entre sujeito e objeto, seja como relação de

substância ou de representação. Porém, mais do que uma relação de filiação, o autor propõe a ideia do dono como mediador. Sobre a multiplicidade de relações que os donos podem adotar, o autor conclui que:

O *Wököti* é um “patrono” (como nas cerimônias em que um indivíduo é o responsável pela distribuição dos alimentos); em outros é um “mestre” (caso de especialistas rituais e mestres cantores); ou um “senhor” (os espíritos *Wököti* de espécies animais ou vegetais); em outros ainda é um representante (os chefes de aldeia ou *Putáka Wököti*, cuja função principal é representar o grupo em cerimônias interaldeias), pode significar também “proprietário” no sentido comum. Em todos os casos, o conceito define um “sujeito” por meio de sua relação com um determinado “recurso” (2002, p. 86)

Aspectos relacionados ao corpo, às diversas formas de aquisição de conhecimento e aos donos, são temas amplamente trabalhados em diversos contextos ameríndios; no entanto, devido à sua complexidade, eles não serão abordados aqui em extenso. O nosso interesse, tem sido chamar a atenção para as relações que existem entre eles e para a importância que têm em termos cosmológicos, na vida das pessoas, na formação das diversas especialidades (corpos) e na vida ritual. Agora, levando em consideração estes elementos, voltamos aos detalhes da fabricação do corpo do cantor, com base nas descrições de Jaime Yukuna.

Um dos componentes mais importantes do corpo do cantor são os algodões que ficam alojados na região das orelhas. Esse algodão é chamado *Gamowĩto*, pelos macuna, e neles reside a capacidade de ouvir, gravar e aprender o conhecimento de uma determinada especialidade. Esses algodões começam a ser curados desde o nascimento da criança e o sucesso do aprendizado depende de seus cuidados:

Dentro das curas que realizam nos bebês, o *curador* das crianças desperta seus 'algodões do ouvido', localizados perto do tímpano, para que possam desenvolver seu pensamento. Durante a primeira cura eles são chamados de *butu wĩtõ* 'algodão de cupim' e durante os rituais de iniciação masculina e feminina eles são preparados para adquirir os conhecimentos dos adultos. Nestes é onde depositam o *okã sãrẽ* (conselho) e que, segundo me explicaram, funciona como um gravador, pois com eles tudo o que se aprende é captado e armazenado (MAHECHA, 2015, p. 120, grifos nossos).

Quando os cantores entram em contato com o sangue menstrual ou quando têm relações sexuais durante o processo de aprendizagem, esses algodões ficam manchados, seu

pensamento acaba sendo queimado e o processo de formação é interrompido. Não em vão os quatro irmãos do protagonista da história desapareceram, após de terem relações sexuais com *Ñamatu*, eles não puderam seguir o caminho do aprendizado. Jaime Yukuna me explicou que os jovens aprendizes devem evitar o contato com várias fontes de calor, como o são: os alimentos recém cozidos, o calor que emana do fogão e as mulheres durante a menstruação<sup>25</sup>. Nessa perspectiva, poderíamos dizer que a formação de cantores, assim como a dos xamãs e a dos donos de maloca, exige contato constante com elementos frios, daí os banhos durante a madrugada e o consumo de substâncias rituais como o ipadu e o tabaco. Rodrigo Yukuna me disse que essa história é contada aos aprendizes a fim de lembrá-los dos perigos aos quais estão expostos e também que as restrições sexuais se limitam exclusivamente ao processo de aprendizagem, que devem ser fortes, pacientes e saber aguardar.

Além disso, o consumo de alimentos não permitidos provoca o que se chama de "pago de comida" e isso se traduz em doenças físicas para o cantor, além da perda de suas forças. Para ilustrar o que implica um "pago de comida", Jaime Yukuna me contou que depois de uma dança da *Charapa* (tracajá) comeu um peixe chamado *cajaru* (pirarara), sem a respectiva cura. Esse tipo de peixe é proibido para cantores já que é considerado sujo. Como resultado desse descuido, um grande abscesso se formou em suas costas, o qual levou muito tempo para cicatrizar. Eventos como esse são exemplos da importância de manter as dietas. Como ilustrado na narração, os cantores devem estar sempre protegidos e após cada dança devem manter suas dietas de acordo com os critérios do xamã. A dieta é o que garante a vida do cantor, sua saúde e longevidade.

Junto com a noção de “pago de comida” vem algo que é chamado pelos habitantes da região como *enmantecarse*. Ao consumir determinados alimentos proibidos, descumprir dietas ou comer preparações não recomendadas, como assados e moqueados, o corpo do cantor fica manchado, adquire as propriedades do alimento contaminante e se torna vulnerável a possíveis ataques de seres não humanos. O não cumprimento das dietas é um dos principais fatores que causam doenças entre os habitantes do território. (CAYÓN, 2013)

---

<sup>25</sup> Rodrigo Yukuna me explicou que durante a menstruação o corpo das mulheres emana uma espécie de calor que é altamente perigoso tanto para os jovens que estão se formando quanto para homens com especialidades tais como cantores, narradores de histórias ou xamãs. Esse calor afeta principalmente o pensamento dos homens, razão pela qual devem ficar afastados delas e não devem consumir alimentos por elas preparados.

Jaime Yukuna, uma vez, me explicou que qualquer homem pode aprender a cantar. Todavia, há uma diferença fundamental entre aqueles que foram curados como cantores e aqueles que aprendem sem nenhuma cura. Aqueles que passaram pelo processo de formação devem estar sempre protegidos por meio de curas, podem assumir o papel de cantores principais e, com isso, a responsabilidade de cuidar de seu corpo e de levar a bom termo cada uma das danças que iniciam. Conhecer os cantos não equivale a ser cantor pois além do domínio dos cantos, também é preciso conhecer sua origem, a ordem que devem ser apresentados, o tom de voz e a performance. Cada canto está acompanhado por uma encenação, uns passos específicos e do uso de determinados instrumentos. A esse respeito, Jaime Yukuna explica que, durante as primeiras curas, os cantores são apresentados aos donos das danças e que quando dançam, os donos os acompanham, tornando a dança mais forte e alegre:

Porque cuando uno baila (un cantor curado para esa especialidad) ahí es cuando vienen los dueños del baile a bailar con uno, por eso está todo animado, de ambiente. Pero los otros, los que aprenden así no más a cantar, ellos no están... o sea, los dueños no los acompañan. No ve que no le hicieron curaciones, porque para hacerle curaciones tiene que... para que los dueños estén acompañándole a ellos, tiene que haber aprendido así sufriendo con dieta y todo, con curación y todo, porque ellos son los que animan todo. (Jaime Yukuna, 6/02/2022. Letícia, Amazonas)

Segundo Jaime Yukuna, o conhecimento dos cantos varia sutilmente entre os cantores devido a fatores tais como sua história de vida, o processo de aprendizagem e o mestre de quem receberam o conhecimento. O papel do mestre é fundamental, pois ele é o encarregado de aconselhar, acompanhar e ensinar ao jovem. Diz-se que os especialistas devem procurar alguém para ceder seus conhecimentos, geralmente seus filhos ou sobrinhos. No entanto, isso não é uma regra, pois muitos cantores aprendem com mestres que não são necessariamente seus parentes e até com especialistas de outros grupos étnicos. O conhecimento de cada cantor é profundamente respeitado e é estipulado que enquanto cantam não devem ser interrompidos, corrigidos ou ridicularizados por alguém que não seja seu mestre. Somente aqueles que aprenderam com o mesmo mestre têm o direito de criticar, uma vez que receberam o mesmo conhecimento.

Aprender a cantar é um processo que dura vários anos e que geralmente começa com as danças menores, as menos perigosas, as que exigem menos dietas; embora, a ordem de aprendizagem possa variar. Independentemente da sequência de aprendizado, aspectos como dietas, participação nos *mambeaderos*, os longos dias de escuta e memorização dos cantos, bem como sua prática, são os elementos que determinam a formação do cantor. Como diz Jaime Yukuna:

Usted aprende sufriendo, endietado, todas las noches oyendo, a veces de día también. Mi tío me decía: -me invitaron a bailar tal baile, ¡vamos a bailar!, yo te voy a enseñar para que usted me ayude a cantar allá. Ahí él me enseñó los pasos, los movimientos, todo. Así, por eso fue que yo no pude aprender en orden, por eso es que uno tiene que empezar a aprender los bailes pequeños, o sea los de piña que yo le estaba diciendo y esos son los que me hacen falta, porque así él me enseñó. Cuando a él le invitaban a un baile grande, entonces ahí, él de una vez me enseñaba. Como baile de piña muy poco se baila, casi no le invitaban (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas).

Jaime Yukuna me disse uma vez que para cantar *El baile del Muñeco* não basta apenas vestir o traje e a máscara. A apresentação dos cantores envolve longos dias de estudo, aprendizado dos cantos e dos movimentos associados. Por essa razão, espera-se sempre que o convite para a dança ocorra com pelo menos um mês de antecedência. Durante esse tempo, o grupo de cantores é organizado, eles cantam e dançam enquanto confeccionam as vestimentas e as máscaras. O momento em que as danças são preparadas é também um espaço de aprendizagem onde crianças e jovens começam a se engajar nas atividades dos homens adultos. Cada um dos homens que pretendam participar da dança deve assumir o compromisso de confeccionar os seus trajes e participar nos dias de prática. As atividades de coleta dos materiais com os quais os trajes são feitos também são acompanhadas por um trabalho de proteção liderado pelo xamã da maloca convidada. Neste caso, Edgar Tanimuka explica que:

Usted tiene que sacar la corteza del marimá, para eso se tiene que pedir permiso, lo mismo para sacar breo tiene que pedir permiso, para sacar la corteza de lo que es de carguero para la saya tiene que pedir permiso, eso es igual como cualquiera, pero todo tiene que ir con el tradicional por eso para antes de eso, él hace una curación, nos sentamos. Él dice, bueno nieto, sobrino huelan tabaco y mañana vamos a hacer carayurú, achiote, vamos a pedir permiso, con eso ustedes van y soplan mambeada allá al monte y ya

está pedido lo que ustedes tienen que hacer ¿para qué? Para que no le afecte porque eso ha habido esa cuestión de que cuando no hay permiso, le sale quemadura en la piel por la camisa que uno se pone de eso, del disfraz. Eso salen quemaduras o los niños se enloquecen, para que no sufra de eso se hace toda la protección para eso. (Edgar Tanimuka, 19/01/2022. Letícia, Amazonas)

Os trajes estão compostos por duas partes principais, uma camisa feita com a entrecasca da árvore *marimá* e uma saia longa, chamada de *saya*, confeccionada com fibras de *pona*, tecidas no redor de uma corda extensa, chamada de *Maú* (*Couratari guianensis*). Alguns dias antes da festa, a parte inferior das fibras da *saya* são pintadas com uma argila especial que dá origem à cor preta. Essa argila, assim como aquela que é usada para pintar as máscaras, vem dos riachos.

Máscaras de várias formas e cores, são coladas nos capuzes feitos com entrecasca de *marimá* que cobrem o rosto dos homens. Essas máscaras são confeccionadas em talha de balsa e decoradas com diversas tintas. A primeira camada de pintura que costumam usar é o preto feito com a resina de breu (*Symphonia spp*, *Moronobea spp*). Nas palavras de Schultes, “Quando extraído das árvores, é amarelado, mas deve ser fervido por várias horas para assumir uma consistência que lhe permitirá endurecer rapidamente em uma substância quebradiça e não pegajosa, e é durante o processo de cozimento que tornasse preto” (1974, p. 19). Posteriormente, utilizam-se das argilas branca e amarela que, quando misturadas à resina Juan Soco (*Couma macrocarpa*), uma espécie de látex, garante melhor fixação à madeira. Raúl Yukuna me contou que o dono das argilas é a serpente boa, pois as duas são extraídas de pequenos rios. Outros materiais, como cacos de vidro, CDs ou espelhos também são usados em algumas ocasiões, nos olhos de algumas das máscaras.

Como no caso da maloca anfitriã, o xamã da maloca convidada cura o ipadu e o tabaco para todas as pessoas da maloca que assistirão à dança. Essa cura é destinada à proteção do grupo de cantores e dos outros acompanhantes. Durante a noite, antes do início da dança, o xamã reúne as pessoas e fala para elas como vai ser a dança, se vai haver algum perigo, os cuidados que devem ter e compartilha a cura com todos os participantes. Nas palavras de Raúl Yukuna:

Cuando llega el día del baile, ahí toca sacar mambe para hacer, para mambear, toca pensar ¿cómo es que vamos a ir?, proteger la gente, los

niños, las mujeres, para que no les pase nada, que no se enfermen, todas esas cosas, de todo eso que comentábamos, los calambres, que no se enfermen, todo eso y se previene. Como yo le decía esta mañana, como ahora no está el grupo completo, como ellos están regaditos, entonces muchas veces no se comparte, no llegan el día que se está haciendo el trabajo de prevención, muchas veces se olvida esa curación, por eso es que se enferman allá porque no compartieron la curación. Esos son los que están en otra parte. Pero a veces ellos piden el mambesito curado, por eso siempre lo que nos sobra aquí siempre llevamos para compartir con la gente, hay que compartir porque todos son un solo grupo. (Raúl Yukuna. 20/01/2022. Letícia, Amazonas)

O grupo de cantores pinta as mãos, os pés, o pescoço e uma parte do peito com tinta preta *weea*, feita a partir das folhas de uma espécie vegetal chamada *Lana*. Essa pintura somada aos trajes que eles usarão durante a dança não permitirá que nenhuma parte de seu corpo fique exposta. Da mesma forma, como parte da decoração de seu corpo, eles amarram fibras brancas de *carguero* em seus pulsos e pés. Vários instrumentos como cintos de chocalhos, maracás, bastões, cipós e galhos, acompanham os diferentes cantos que serão entoados ao longo da dança.

### **2.3 A dança. Cantos e máscaras.**

Segundo Raúl Yukuna, os convidados chegam no local da dança no decorrer da manhã do dia acordado. Eles viajam por horas ou, inclusive, dias, dependendo da distância entre as duas malocas. O grupo de cantores chega acompanhado de suas esposas e filhos, carregando *catarijanos*, mochilas tecidas com folhas de palmeira, com as suas máscaras, redes, roupas, potes, panelas e outros utensílios que vão precisar ao longo dos dois dias de dança. Todos chegam em silêncio e se instalam em um acampamento afastado da maloca. É proibido para eles entrar na maloca; de fato, nenhuma das pessoas da maloca convidada se aproxima. Eles aproveitam o tempo para instalar suas redes, organizar seus pertences e descansar até o início da dança.

Enquanto isso, durante as horas da manhã, os membros da maloca anfitriã se encarregam de finalizar os detalhes associados à preparação do caxiri e do cozimento dos beijus. Cada uma das pessoas, segundo a função que lhe foi confiada ou conforme sua especialidade, assume as tarefas que lhe correspondem. Antes do início oficial da dança, as



peessoas de outras malocas e aldeias vizinhas se aproximam. Eles chegam com suas redes e se instalam dentro da maloca. Os jovens e alguns homens adultos da maloca anfitriã passam o tempo cantando alguns versos da dança de *Matar omima*<sup>26</sup> e pequenas danças como forma de se divertir enquanto aguardam a entrada dos cantores convidados.

Depois do meio-dia, o dono da maloca anuncia que a dança começará e que todos deverão permanecer dentro da maloca, especialmente as crianças, porque não é bom que elas vejam os cantores antes de entrar na maloca. Em um espaço distante da maloca, fora da vista dos participantes, o grupo de cantores veste suas camisas, sayas e máscaras. Nos pulsos e tornozelos eles usam fibras de *carguero* branco que contrastam com o preto profundo da tinta *weea*. Em seus pescoços carregam longos colares de miçangas brancas. O corpo dos cantores é radicalmente transformado pelos trajes e máscaras que usam:

Supomos que o uso do traje e das máscaras pode transformar as pessoas em outros seres, o que é perigoso para os seres humanos. Na verdade, *El baile del Muñeco* é puro *ketioka* e nós o consideramos mau, porque traz muitos perigos e doenças porque vem do mundo de baixo (...) tudo que é usado na dança vem do mundo de baixo e por isso muitas curas precisam ser feitas. Por isso, *El baile del Muñeco* termina com a dança da pupunha (*jota basa*) para purificar a maloca das vestimentas e as pinturas, assim como o *rudi* (veneno) e o *jüni* de todos os personagens que participaram da dança (ÁRHEM et al., 2004, p.159)

Todos os elementos utilizados pelos cantores devem ser curados, já que eles podem afetar a saúde dos participantes, principalmente das crianças. A argila usada para pintar a *saya*, as tintas das máscaras e o cheiro das fibras usadas para fazer os trajes podem "enlouquecer" às crianças ou assustá-las, razão pela qual as curas antes da dança são feitas

---

<sup>26</sup> O *omima* é um tipo de peixe de escama pertencente à espécie *Schizodon fasciatus*. Durante a dança de *Matar omima*, os homens cantam de mãos dadas formando um semicírculo, enquanto as mulheres dançam na frente deles. À medida que os versos avançam, a dança torna-se mais rápida até que, no final do canto, os homens tentam apanhar as mulheres que estão dançando na sua frente, como se eles fossem uma grande rede. A respeito desta dança, Jaime Yukuna comenta que o nome desta dança em Yukuna é *Araukajali*. Em suas palavras: "cuando hace ese verano las quebraditas se secan en el monte y ahí quedan algunos pozos y ahí quedan empozadas muchas sardinas y entonces los viejos decían *Notekuaruje* que es como decir: yo puedo coger un cernidor y sacar pescadito de ese pocito que está quedando: *jarukaji* o *japakaji* es la expresión usada para eso. *Japakaji* es cuando uno saca también con cernidor. Ahí uno saca camarón, sardinita, de todo saca uno ahí. Eso se refiere a un pozo con mucho pescado y que usted saca con la mano o con algo. Entonces se refiere al mismo baile donde matan *omima*, a esa misma palabra se refiere, por eso se llama así". Esta dança também está associada ao verão, à diminuição do nível das águas do rio e, junto com isso, à abundância de peixes, típicos da época da pupunha.

com incenso e breu. Essas duas substâncias têm a finalidade de purificar e impedir que o mal se aproxime da maloca. Jaime Yukuna explica que durante a cura o que é feito é:

Dar mambeada para todos los seres, para todos los dioses, para que no manden maldición ese día, para que no llueva. Eso no más se hace. Defensa para los niños, para que no se enfermen porque a veces esa pinta hace enloquecer a los niños. Ujum. Toda esa pinta de máscara, las máscaras también, el cascabel, todo eso hace enloquecer a los niños que no reciben prevención de eso (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas).

O *tori* é sempre o encarregado de abrir o baile ao meio-dia, enquanto os anfitriões aguardam dentro da maloca. Esse ser, que alguns chamam de demônio ou louco, usa uma máscara na qual sobressaem olhos brilhantes e uma boca grande, assim como cabelos alvoroçados (Ilustração 5): “Um rosto humano formado por breu enegrecido, pintado com desenhos geométricos amarelos e brancos, com orifícios para os olhos através dos quais o dançante pode observar, um nariz feito com madeira em forma de cunha, uma boca lasciva e desdentada” (SCHULTES, 1974, p. 19).

Ilustração 5. Máscara del Tori.



Fonte: El Tori E-93-III-240 Yucuna ICANH<sup>27</sup>.

Ele carrega nas mãos um pedaço de madeira que se assemelha a um falo e com o qual assedia às pessoas que estão por perto. Diz-se que ele representa, na verdade, um tipo de peixe chamado *picalón* (*Pimelodius blochii*) e que o falo que ele carrega em suas mãos é, na verdade, o ferrão que se projeta da barbatana dorsal. Fiori e Monsalve descrevem o *tori* como a energia fertilizadora do sol (FIORI; MONSALVE, 1995); entretanto, Oyuela aponta para a superabundância de energia sexual exibida no ataque dos *tori* com seus gigantes falos (OYUELA, 2004). A associação do primeiro dançante com um peixe é interessante, na

---

<sup>27</sup> A coleção etnográfica do ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia) está disponibilizada no link: <https://colecciones.icanh.gov.co/objReserva2.php> (Acesso 04/2023)

medida em que essa dança coincide com a época de abundância de peixes na região. (ÂRHEM, 1993)

Em relação ao *tori*, Raúl Yukuna afirma que é um “picalón corredor” e que a madeira que ele carrega nas mãos não se refere a um falo, mas a uma das barbatanas deste peixe:

Cuando crece el río, ellos [los picalones] son los primeros que están en lo más bajito, ellos están nadando, buscando comida, son los más aficionados. Así mismo son ellos dentro de ese baile, son los más aficionados, son ellos los que bailan primero, ellos son aficionados de entrar a la maloca, de molestar, de hacer *tori* allá adentro. Antes, recién descubrieron eso, el tori picaba a la persona (con su chuzo) pero ahora lo cogen como grosería... el *tori* lo que está haciendo es que está picando a la gente con la espuela, esa es la figura, ese es como el sentido. Pero ya lo que lo bailan ya tienen el palo con el que va a hacer el *tori* pero esa es la espuela con la que él pica, él lo que está haciendo es picando a la gente, por eso es que se le sopla tabaco, porque él está haciendo perjuicio, está picando a toda la gente que está ahí, está picando a todos los maloqueros (Raúl Yukuna, 20/01/2022. Letícia, Amazonas)

*Ilustração 6. Em primeiro plano o tori, atrás um cantor com a máscara do macaco maicero carregando um galho com folhas.*



Fonte: DAVIS; SCHULTES. 2004, p. 142

A distribuição do caxiri é um elemento central durante a dança. Raúl Yukuna me explicou que o caxiri é o pagamento que o dono da maloca dá aos cantores e, conseqüentemente, cada música deve ser paga com uma cuia de caxiri de pupunha. As quantidades de caxiri, assim como sua densidade o local onde é entregue, variam de acordo com quem canta. O papel dos *chicheros* é fundamental, pois são eles os responsáveis por oferecer a cada cantor a sua parte de caxiri. A distribuição pode ocorrer tanto no centro da maloca quanto na saída da porta masculina. Normalmente cada canto é repetido duas vezes. Após a primeira apresentação da canção, os homens saem da maloca e ali os *chicheros* dão a cada um deles uma cuia de caxiri. Do lado de fora da maloca, as esposas dos cantores aguardam sua saída para depositar o caxiri no balde ou na panela do cantor. Após um breve intervalo, os cantores entram novamente para “devolver a cuia” e repetem o canto.

No caso específico dos cantos dos *Toris*, Raúl Yukuna explicou que eles têm quatro versos, cada um dos quais deve ser cantado duas vezes. Cada uma das quatro estrofes tem passos específicos e uma certa ocupação do espaço. Porém, o elemento característico desse ser é o assédio com o bastão que carrega aos assistentes. (Escute um fragmento [do primeiro canto do tori](#)<sup>28</sup> entoado por Raúl Yukuna).

Depois do *tori*, entram os macacos *maiceros* (macaco-prego); nesse grupo se encontra o cantor convidado, o líder ou *cabecilla*. Ao entrar eles vão até a *machiva* e lá entoam o seu primeiro canto. Cada um dos cantores carrega galhos de várias espécies de árvores e cintos de chocalhos nas mãos feitos com sementes de *Cayaponia kathamphora*. Esses instrumentos marcam o ritmo de seus cantos. Depois de cantarem na *machiva* começam a cantar em cada um dos pilares centrais da maloca. Enquanto os *maiceros* caminham lentamente pelo centro da maloca, o *vento* entra. Esse novo grupo de cantores que entra na maloca se move em círculos ao redor da área de dança, que é demarcada pelo espaço entre os pilares centrais e secundários. Eles também carregam galhos de várias espécies de árvores nas mãos, só que diferem daqueles que os *maiceros* levam pelo tamanho das folhas. O som produzido pelo movimento das folhas lembra a passagem do vento pela floresta. Aqueles que interpretam o vento carregam folhas de maior tamanho enquanto cantam. É um espaço

---

<sup>28</sup> Raúl Yukuna e Jaime Yukuna me autorizaram a gravar alguns fragmentos e estrofes dos cantos do baile del Muñeco, bem como reproduzi-los exclusivamente nesta dissertação, sendo proibido qualquer outro uso.

polifônico onde as canções dos *maiceros* e do *vento* se misturam e complementam (Escute dois fragmentos de cantos, um do [primeiro canto do vento](#) entoado por Jaime Yukuna e o outro do [canto da fêmea dos maiceros, ambos](#) entoados por Raúl Yukuna).

*Ilustração 7. Cantores prontos para ingressar na maloca.*



*Fonte: DAVIS; SCHULTES, 2004. p. 131*

Durante esse período, o dono da maloca entrega a comida aos convidados no centro da maloca. Oferece cestas cheias de carne e peixe moqueados, cestas com beijus e uma enorme panela de caxiri de pupunha. Os cantores, geralmente os *toris*, pegam a comida e a

levam para o acampamento fora da maloca. Uma vez lá, o líder da maloca convidada distribui de forma equitativa toda a comida para cada um de seus cantores e as famílias que o acompanham. Se faltar algo ou se a comida não for suficiente, ele manda um dos cantores para pedir ao dono da maloca anfitriã aquilo que estejam precisando.

Assim que a comida é distribuída e os cantores descansam, entra um novo grupo de *maiceros* (macacos-pregos), formado por crianças e jovens, que concentram toda a atenção da plateia. Eles pegam os pertences dos participantes, os imitam, zombam deles e só se apaziguam quando lhes oferecem frutas. Não usam máscaras elaboradas, apenas um capuz de *marimá* enfeitado com olhos e boca desenhadas com carvão.

Raúl Yukuna me explicou que a entrega da comida marca o fim da primeira parte da dança. Depois que todos os cantores comeram e descansaram, começam as saudações cerimoniais entre os líderes ou *cabecillas* das duas malocas. Geralmente é o dono da maloca acompanhado por dois "secretários" que podem ser o xamã, os cantores ou algum outro homem versado nas narrações.

A essa altura da dança, os três homens que detêm o maior reconhecimento em suas respectivas malocas, ficam frente a frente na periferia da maloca e iniciam as saudações cerimoniais. Este tipo de fala denominado, *lawichú*, difere da fala cotidiana *pura'kalo*; devido aos contextos específicos em que cada uma delas é usada. Robayo afirma que este tipo de discurso é valioso porque se refere a conhecimentos tradicionais: “histórias Yukuna, discursos cerimoniais *yukupereji*, cantos rituais *yáleji* e, sobretudo, bruxaria ou xamanismo, *lawichú*. Esse conhecimento é transmitido de forma patrilinear e se manifesta em desafios públicos, onde fundamenta-se seu status tradicional entre essas aldeias” (2012, p. 158). Cada um dos homens que faz parte desta saudação recita os seus mitos de origem, ratificando o seu direito como donos de maloca e detentores do saber. Tanto convidados quanto anfitriões acompanham a discussão, mas poucos entendem o que ali se fala, visto que se trata de uma linguagem especializada, antiga e incompreensível para uma boa parte das pessoas.

A esse respeito, Fermín Yukuna explica que a linguagem usada nas narrações é o que seria, para os brancos, um tipo de linguagem científica na medida em que não é compreendida por todos, nem é a mesma usada na vida cotidiana. Por exemplo, a maloca (*paji*) é chamada de *pukunaje*, assim como a dança (*basa*) é chamada de *keyejapáka* e o ipadu que é conhecido

como *pají é añakape* dentro desses discursos cerimoniais. Só quem foi formado como dono de maloca, cantor ou narrador de histórias, conhece minuciosamente o conteúdo das narrações. Cada uma das danças tem narrações exclusivas que são recitadas nos momentos apropriados. Por exemplo, no caso do *baile del Muñeco*, eles falam sobre como a dança era feita no passado, eles contam a origem da maloca, a história das roças e dos cultivos, eles também mencionam como a pupunha foi plantada e de onde ela veio. As narrações funcionam sob a lógica de um diálogo em que um grupo recita um fragmento e o outro responde. Estes grupos se situam no pátio, fora da maloca, e permanecem um na frente do outro, carregando elementos tais como lanças e a *macana*, distintivos dos donos de maloca e dos cantores.

Dentro das narrações, destacam-se dois aspectos centrais, sendo o primeiro o paralelo que se traça com os ancestrais. Essas narrações podem ser vistas como uma reivindicação do conhecimento que cada um dos grupos detém, ao afirmar que tanto a maloca quanto as danças são tratadas da mesma forma que os antigos faziam. Jaime Yukuna disse que dentro das longas recitações há seções que dizem: “assim como eles lidaram com isso no passado, é assim que eu estou lidando agora, por isso eu tenho uma maloca, é por isso que eu faço *arreglamiento del mundo*, é por isso que eu tenho ipadu. Da mesma forma como eles estavam lidando com isso no passado, eu estou lidando agora”. A essa afirmação dos donos da maloca anfitriã, os convidados respondem que: “assim como os antigos aprenderam, eu aprendi também, e é por isso que você está me convidando”.

O outro aspecto a ser destacado dentro do diálogo tem a ver com a hospitalidade que a maloca anfitriã oferece aos seus hóspedes. O dono da maloca fala ao cantor: “Convidei você para beber caxiri, não estou te convidando à toa, aqui eu te dou ipadu, te dou comida, não é à toa”, nas palavras de Jaime Yukuna. Por sua vez, os convidados falam sobre como foram tratados no baile, se houve comida e bebida suficientes, se a atenção foi boa ou se, pelo contrário, a maloca anfitriã não se comportou de acordo com as expectativas. As danças são momentos em que o *status*, tanto do dono da maloca quanto do cantor, são medidos em termos de quão bem eles cumprem com suas responsabilidades. Um bom *maloquero* deve ser generoso e ter fartura de comida para distribuir, deve preocupar-se com o bem-estar dos convidados. Por sua vez, um bom cantor tem que garantir que a dança seja executada com sucesso e que todos os cantos sejam apresentados corretamente.



Esse tipo de narração descrito por Jaime pode ser considerado como um diálogo cerimonial,<sup>29</sup> diferente das formas cotidianas de comunicação. Segundo Cesarino (2020), as falas do chefe, além de envolverem uma noção de política, caracterizam-se por ter uma poética singular e um modo de significar relacionado a aspectos como ritmo e performance. No caso específico dos marubo, encontram-se os *Tsãiki*, entendidos como diálogos cerimoniais que acontecem a partir do encontro entre aldeias, durante as festas de Tanámea. Segundo o autor, estes diálogos são utilizados para simetrizar posições dentro das forças políticas que ali convergem, uma vez que esses discursos se dão a partir do encontro entre grupos. Trata-se, segundo Cesarino, de garantir a integridade dessas redes sociais, de evitar que a sociedade se disperse em parcialidades desconexas umas das outras. “Veiculada pelas palavras de chefes, é a referência a um passado prototípico, seja por um contraste negativo ou positivo com relação ao presente, que parece garantir a continuidade dos vínculos entre grupos locais” (2020, p. 20). Os vínculos tanto com o passado quanto com os grupos vizinhos, de consanguíneos e afins que participam dos encontros, são outros dos elementos relevantes que Jaime ressalta a respeito destes diálogos cerimoniais.

Após as saudações cerimoniais, as danças são retomadas. Um grupo de jovens executa a dança de *Matar omima* enquanto, do lado de fora da maloca, os cantores preparam seus trajes para a entrada das abelhas. Esse novo canto, ao contrário dos anteriores, é interpretado por um cantor ou por uma dupla de cantores, dependendo do número de máscaras disponíveis, e das disposições do cantor principal. Jaime Yukuna afirma que os cantos podem ser em grupos ou em duplas. Neste caso particular se menciona a abelha no singular, mas na realidade é uma canção que é composta por duas partes, uma delas é do macho e a outra é da fêmea. Desta forma, é possível que haja duas variações: na primeira delas entra apenas um cantor que primeiro interpreta as canções do macho, recebe o caxiri e entra para "devolver a cuia", ou seja, para repetir a canção. Numa segunda entrada, o cantor interpretará o canto da fêmea, receberá uma cuia de caxiri, voltará a "devolver a cuia" e cantará pela última vez. A segunda variação consiste na entrada de dois cantores, que interpretarão simultaneamente as canções do macho e da fêmea.

---

<sup>29</sup> Diversos autores têm abordado questões associadas aos diálogos cerimoniais em variados contextos etnográficos. Para mais informações ver: Franchetto (2000), Guerreiro (2015) e Kelly (2017).

As diferenças entre as máscaras são sutis, variando de acordo com o tamanho e alguns detalhes das pinturas. Segundo Jaime Yukuna, muitas vezes as máscaras das fêmeas são alguns centímetros menores ou as figuras pintadas nelas podem conter menos detalhes do que as dos machos. No entanto, só é possível saber se uma máscara pertence ao macho ou à fêmea no momento da apresentação, através dos cantos, ou quando elas estão juntas. Mais do que as máscaras, o elemento que define quem está cantando e a qual sexo pertence (se for o caso) é dado pelo canto, os instrumentos levados pelo cantor e os passos que acompanham o canto. Na verdade, uma máscara pode ser usada para vários cantos, pois nem sempre é possível ter todas as variedades de máscaras. No caso específico da abelha, a máscara mostra o que à primeira vista parece ser a entrada da colmeia, nas palavras de Jaime (Ilustração 8). (Escute um fragmento do canto [da abelha aqui](#)).

*Ilustração 8. Máscara da abelha.*



*Fonte. E-93-III-243 Yucuna ICANH.*

Quando as abelhas terminam seu canto, começa a apresentação do *Nocoriya*. Para esse canto, os homens usam máscaras redondas com sobrelanceiras proeminentes, pintadas com fundo preto e figuras geométricas variadas em argila branca e amarela. O capuz de *marimá* é adornado com fibras pretas no estilo de cabelos compridos e cada um dos cantores carrega um longo bastão no ombro (Ilustração 9). O primeiro a entrar é o cantor principal ou *cabecilla*, que fica no centro da maloca. Em seguida vêm os cantores secundários, também conhecidos como assistentes ou secretários. A localização dos cantores está relacionada ao conhecimento que eles detêm, ou seja, o centro da fila de homens será sempre reservado para o cantor principal, para quem lidera a dança. Ele é seguido por aqueles que têm um amplo conhecimento dos cantos e os extremos são ocupados pelos mais jovens, os que estão apenas aprendendo, e, finalmente, as crianças.

Ilustração 9. Máscara del Nocoriya.



Fonte. 321. Yucuna. ICANH

Neste momento, os cantores entregam um pote de ipadu à maloca do anfitrião e são recebidos pelo *maloquero*. “De onde você vem,” pergunta o dono da maloca a cada um dos cantores, mesmo aos mais jovens, oferecendo-lhes um *chimbombo*, um cigarro grande feito com folhas de tabaco enroladas. Cada um dos cantores inala um pouco desse fumo e, por meio de sinais, desenha no ar o caminho que ele fez para chegar na maloca. Este é um espaço em que o dono da maloca também compartilha rapé curado com os cantores, como parte das curas realizadas pelo xamã. Os *Nocoriya* estão associados a vários tipos de peixes que são chamados de "avôs". Sobre este canto, Fiori e Monsalve ressaltam que:

Assim é a dança dos Nocoriya, os peixes, que entram na maloca e se alinham entrelaçados pelos braços para cruzar o espaço central da maloca, indo para o oeste e virando sobre si para ir para o leste e voltar e repetir a mesma sequência seis ou sete vezes até saírem da maloca e voltarem para recomeçar, a mesma sequência, enquanto a música avança dentro da mesma melodia com uma aceleração sensível do ritmo (...) é uma dança mântica, a partitura se repete na medida que a música progride e cresce em intensidade. A cada entrada o cantor inicia o canto e é entoado pelos “muñequeros”. O ritmo se acelera progressivamente e o golpe do cinto de chocalhos [atado ao tornozelo] contra o solo e a pulsação dos passos aumenta. (FIORI; MONSALVE, 1995, p. 92).

*Ilustração 10. Grupo de cantores do Nocoriya.*



*Fonte. DAVIS; SCHULTES, 2004. p. 128*

O canto do *Nocoriya* é composto por quatro versos, cada um deles é executado duas vezes e o caxiri é entregue a eles no centro da maloca. Ao final de cada verso o grupo sai, descansa por alguns momentos e volta para repetir o canto. À medida que a dança se

aproxima do final, os cantos são mais rápidos e os movimentos mais fortes. (Escute um fragmento [do primeiro canto do nocoriya](#) entoado por Jaime Yukuna).

Depois do *nocoriya*, entra o *were were*. Esse grupo de cantores usa máscaras semelhantes às usadas durante a dança do *nocoriya* pois também possuem uma forma arredondada, um fundo preto e sobrancelhas proeminentes; no entanto, nas figuras em argila branca e amarela das máscaras predominam as linhas finas e os pontos pequenos (Ilustração 11). Segundo Raúl Yukuna, estas máscaras também estão associadas a peixes, só que têm manchas menores (“pintas menudas”) no corpo, daí a relação com o desenho da máscara. Esse canto é composto por quatro versos e ao final de cada um deles, os cantores recebem uma cuia de caxiri na saída da maloca. (Escute um fragmento [do primeiro canto do Were were](#) entoado por Jaime Yukuna).

Ilustração 11. Máscara de were were



Fonte: ICANH. E-93-III-238. Yucuna ICANH.

Durante o *baile del Muñeco*, são apresentados mais de cinquenta seres diferentes, entre os quais há um grande número de animais aquáticos, terrestres e aéreos. Da mesma forma, outros seres não humanos, como espíritos, ancestrais e até objetos, aparecem ao longo da dança. Não apresentaremos cada um dos seres em detalhe, essa é uma tarefa que está além do escopo deste trabalho, mas um estudo aprofundado das máscaras, dos cantos e das performances seria um caminho muito interessante para futuras pesquisas.

O número de seres que aparecem em cada dança depende de condições tais como o número de cantores, a quantidade de máscaras que foram confeccionadas, a organização estabelecida pelo cantor principal, a fartura de comida e bebida disponível, bem como o

tempo disponível. Cada um dos seres tem um horário determinado para dançar; no entanto, em algumas circunstâncias, é possível suprimir a entrada de alguns deles.

Århem afirma que dentro da dança existem dois grandes grupos de cantos, alguns mais sagrados, para utilizar uma nomenclatura possível, e outros mais no estilo de brincadeiras, mais joviais e divertidos (ÅRHEM, 1998). Raúl Yukuna também fez referência a essa diferenciação ao falar de cantos mais "pesados", no sentido do respeito que aqueles seres inspiram, em comparação com outros que são "como brincadeiras". Essa distinção permite ao cantor principal saber quais músicas podem ser suprimidas, misturadas ou aceleradas de acordo com a dinâmica da dança. Jaime Yukuna afirma que o líder deve manter um controle rigoroso do tempo de apresentação de alguns seres emblemáticos, como por exemplo, do *Nocoriya*, do *Perinofiná*, do *tigre*, das *borboletas* e do *Murero*, entre outros. Quando há tempo sobrando, os cantos podem ser executados lentamente, mas, quando há um atraso, é possível unir várias apresentações num tempo só, ou seja, vários seres podem ocupar simultaneamente o espaço da maloca em um determinado momento.

Continuando com a sequência da dança, aparecem os seguintes animais: *Wayuwe*, conhecido na região como o pássaro chicua; *Kayuwa* ou pato agulha; *Yura* e *Peri nofiná* quem usa as máscaras dos *Nocoriya* e os passos são semelhantes, embora seu canto indique que é uma jiboia; morcegos grande e pequeno; piranha; peixe *Puño*; *Curcuncha* e sanguessuga. Sobre a sanguessuga Jaime Yukuna descreve que eles, macho e fêmea, entram cantando diretamente para onde estão o dono da maloca e seus dois companheiros. Ao chegar, os cantores seguram as pernas do *maloquero* e de aqueles que estão perto dele. Lá eles recebem caxiri, ipadu e rapé. Uma vez consumido o ipadu, começam a cantar sem se desprender das pernas dos anfitriões: "ele está dizendo que ele está sugando o sangue da pessoa e é por isso que ele está preso lá e que quando ele se solta é porque já está cheio, é o que dizem", explica Jaime Yukuna. À medida que a música avança, eles se agarram às pernas de outras pessoas até afirmarem que estão tão gordos, que são do tamanho de uma *guaya* (as sementes com as quais são feitos os cintos de chocalhos) de todo o sangue que sugaram. A máscara do sanguessuga, explica Jaime, sempre possui uma forma de rombo com fundo preto, os desenhos em branco e amarelo se assemelham à boca deste animal (Ilustração 12).



(Escute dois fragmentos, um do [canto do macho](#) e outro do [canto da fêmea](#), ambos entoados por Jaime Yukuna).

*Ilustração 12. A máscara do Sanguessuga.*

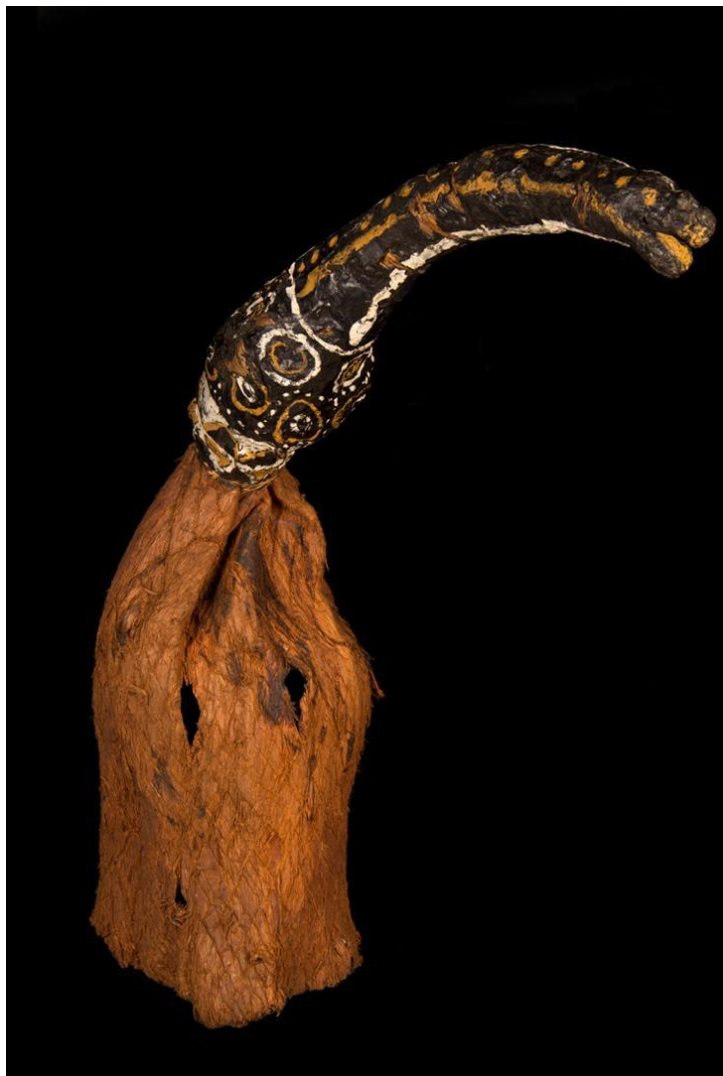


*Fonte. E-93-III-242 Yucuna ICANH.*

Após a sanguessuga, entra *yatuira*, cuja identidade é desconhecida porque ele foi um dos seres que não permitiu que sua máscara fosse removida, segundo o mito. E depois entram na maloca o *tamanduá*, cuja máscara lembra a forma de uma tromba comprida (Ilustração 13), seguem *yukué* e *kamakachi* conhecida como a borboleta. Sobre a entrada do urso, Jaime Yukuna comenta que além de sua tromba proeminente, os dois cantores carregam longos bastões com os quais removem o chão em busca de comida, imitando os movimentos que

esse animal realiza. (Escute um fragmento entoado por Jaime Yukuna do canto do [tamanduá macho aqui.](#))

*Ilustração 13. Tamanduá.*



*Fonte. E-83-V-455 Matapí, ICANH.*

A máscara da borboleta difere radicalmente daquelas apresentadas até agora pois a cor predominante não é a preta; de fato, a primeira camada de breu que outorga aquela cor preta brilhante às máscaras descritas até agora não é usada aqui. Ela é esculpida em madeira de balsa, sua forma lembra das assas do inseto e as figuras geométricas que contêm, abarcam uma ampla gama de cores, tais como amarelo, vermelho, marrom, verde e azul, entre outros (Ilustração 14). Elas caminham vagorosamente pelo espaço da maloca ao som de uma canção

que lembra um longo lamento enquanto iluminam seus passos com tochas flamejantes. (Escute um fragmento entoado por Jaime Yukuna do [canto das borboletas](#))

*Ilustração 14. Máscara da Borboleta.*



*Fonte. DAVIS; SCHULTES, 2004. p. 47*

Em seguida, enquanto *chawi* dança e varre a maloca – para eliminar os males que tenham sido atraídos nela – entra *jurú*, que está associado a uma espécie de rã que vive às margens dos córregos; também, entram os *tigres*<sup>30</sup>, macho e fêmea, cuja máscara geralmente tem a forma da cabeça do animal (Ilustração 15) e a sua intenção é atacar os *maloqueros*. Depois de atacar o dono da maloca, os *tigres* continuam cantando e dançando até que sua morte seja encenada. Um homem o caça, alguns dos participantes brincam de tirar as suas presas (os dentes caninos), enquanto outros deles tenta reanimá-lo ou curá-lo. É um momento

---

<sup>30</sup> Os meus interlocutores sempre falam de “tigre” ao se referir à onça-pintada, também conhecida como jaguar.

de "brincadeira" que culmina com os *maloqueros* entregando carne e beiju para os *tigres*. (Escute um fragmento entoado por Jaime Yukuna do [canto do tigre macho](#).)

*Ilustração 15. Máscara do tigre.*



*Fonte. 53-47-30/7511. Máscara do Tigre, pintada no capuz feito com entrecasca. Museu Peabody, Harvard.*

Então, entram a Coruja; *kamalá*, também chamado de cupim que só cheira tabaco; a *panguana* (jaó), que é uma espécie de ave que faz parte da dieta dos habitantes desta região; *naiperu*, que é um grilo; *Yekua minaro* cuja identidade é desconhecida; *kuaro tupajé* também chamado de periquito que coça; *machaminare*; *weriyu* que é uma espécie de pássaro; *manuré*; *wepiná* também conhecido como gorgulho; *sabaletas* (*Brycon sp.*) conhecido também como matrinxã; *dormilones* (*Hoplias malabaricus*), conhecido também como Traíra; *mochos*; *kapachí*; *libélula* que entra se escondendo nos pilares; *perdizes*; *ricuya* que, segundo os meus

interlocutores, é também uma espécie de peixe; *Caranguejo*; *Tatu*; *Pavas*, *Gambá*, *Coro coro* e *yuré* que é um tipo de peixe semelhante ao *picalón*.

Neste ponto do ritual, está amanhecendo, ou como diria Jaime, “é entre claro e escuro”. Esse momento é muito importante já que os *murero añejé* fazem sua entrada. Esses seres podem usar a mesma máscara que a borboleta usava e se encarregam de pedir uma porção de comida para o *murero*. Raúl Yukuna afirma que os *murero* ou orelhudos, como também são conhecidos, são os capitães ou chefes da dança, os mais sagrados e respeitados de todos aqueles que se apresentam na maloca. Caracterizam-se por usar enormes máscaras tubulares esculpidas em madeira de balsa desenhada com cores vermelhas, verdes e amarelas. Jaime Yukuna, por sua vez, diz que os *mureros* estão mais associados às jiboias por causa das pintas ou desenhos elaborados nas máscaras. Eles sempre dançam em duplas e devem receber grandes quantidades de caxiri, o mais espesso que a dona da maloca possui. (Escute um fragmento entoado por Jaime Yukuna [do canto do murero](#).)

Ilustração 16. Máscaras do murero



Fonte: E-83-VIII-636 Tanimuca ICANH.

Agora é a vez de *wayaurero*, ele também é considerado um dos orelhudos e, diferentemente do anterior, tem orelhas em formato de triângulo (Ilustração 17). Macho e fêmea dançam frente a frente unidos por um cipó que cada um segura com as mãos. (Escute

um fragmento entoado por Jaime Yukuna do [canto do wayaurero](#)). Em seguida, outros seres como *pina*, *mapiyu*, *rafachu* e *itewilaru* entram na maloca. Todos podem usar a máscara com a qual o *wayaurero* entrou ou, na sua ausência, aquela usada pela borboleta.

*Ilustração 17. Máscara del Orejón, ênfase nas orelhas em formato de triângulo.*



*Fonte. 53-47-30/7497. Máscara murero Museu Peabody.*

Logo entra *runapé* que se caracteriza por usar um par de orelhas em forma de L (Ilustração 18). (Escute aqui um [fragmento do seu canto](#)). Macho e fêmea caminham pelo interior da maloca cantando nos espaços entre os pilares. Ao sair, entram outros seres como *umawarí*, *anaré* e *paloma* (pomba).

Ilustração 18. Os “Orejones” Usando orelhas em formato de L.



Fonte. DAVIS; SCHULTES, 2004. p. 47

Dependendo do tempo disponível para os cantores, podem entrar “outros joguinhos” ou “brincadeiras”, segundo a explicação de Jaime Yukuna, que podem ser: *majiña* (pixixica), *gavilancito* (gavião), *iguana*, *carpinteiro* (Pica-pau), *mojarrita*, *lagartija* (lagarto), *garabato* (aquele instrumento com o qual os cachos de pupunha são colhidos), *preguiça*, *guara* (cutia), um ser que vai “barbasquear”, *kunaje* (o ciumento) e a *vespa*. A dança termina com o *falcão* e o *pato real*. Segundo a história, o *pato real* foi o último a chegar para pedir caxiri, mambear e dançar. Essa é a razão pela qual a dança termina com ele.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Sobre como os cantores aprendem cada um dos cantos por meio da repetição, como se lembram de sua estrutura e sequência, bem como de todas as performances a eles associadas, poderíamos trazer à tona os estudos realizados por Severi (2015) sobre a memória ritual, assim como da relação entre ritual, narrativa e memória social. No entanto, o uso ritual da palavra, bem como a memória ritual são aspectos que, por questões de espaço, não serão devidamente explorados neste trabalho.

Todos os cantores saem com suas máscaras acompanhando a dança do pato enquanto caminham pelo exterior da maloca. Nesse momento, todos os seres que vieram dançar e cantar na maloca voltam para a floresta. Aqui termina *o baile del Muñeco* e abre caminho para outras pequenas danças complementares. Edgar Tanimuka explica que "o dono da maloca diz: descansem, tomem um banho, comam e, assim, todos vão tomar banho e descansar. O anfitrião volta a distribuir comida para que eles continuem dançando novamente, mas já não é mais *muñequiada*, agora são outras danças". Os cantores deixam de lado seus trajes e máscaras. Em muitos casos, as máscaras são mantidas para futuras danças, desde que estejam em boas condições; enquanto isso, as saias e as camisas são descartadas.

Depois de certo tempo, o dono da maloca convida os cantores a entrar. A área de convidados é reservada para todos os cantores e suas famílias. Lá, cada família é responsável por pendurar as redes e localizar seus pertences. Os homens, sem máscaras, deixam de ser chamados de "avós" e adquirem a capacidade de compartilhar o mesmo espaço com os anfitriões. Depois de *mambear*, compartilhar o ipadu, e cheirar rapé, começa o segundo dia de dança. *El baile del Muñeco* não pode ser pensado independentemente da dança da Pupunha, elas devem estar sempre juntas. No entanto, em alguns lugares a dança da Pupunha é substituída por outras tais como a *dança da Rã* ou a do *Chiruro*.

### **2.3.1 El baile de Dormilón.**

As danças que seguem variam de acordo com os conhecimentos e preferências do cantor principal. Edgar Tanimuka afirma que as danças de *Rana*, *Kayari* e *Dormilón* (Traíra) acontecem após a dança de Máscaras; no entanto, de acordo com Fermín Yukuna, outras danças como as de *Chiruro* (carrizo) e *Matar omima* também podem ser realizadas. Entre elas, a dança de *Dormilón* tem uma relevância maior; porque, segundo Raúl Yukuna, ela foi dada diretamente pelo criador e sua história de origem também está ligada à origem das roças, da pupunha, dos alimentos cultivados e da coca. De fato, nos tempos antigos, no momento da colheita da pupunha, esta era a dança que os Yukuna realizavam porque naquela época ainda não conheciam *El baile del Muñeco*.



Durante a dança de Máscaras, os cantores acumulam uma grande quantidade de caxiri de pupunha, pois se deve lembrar que a apresentação de cada canto é acompanhada pela entrega de uma cuia de caxiri a cada um dos cantores e suas esposas o guardam em enormes panelas e potes de plástico. Os mais velhos dizem que este primeiro dia está destinado a *sacar chicha*, ou acumular caxiri, porque durante a dança de Máscaras os cantores não devem se embriagar. Somente no segundo dia, que corresponde à dança de *Dormilón* também conhecida como *Wichaca laji*, os cantores podem beber em abundância. Esta dança é atravessada por dois elementos principais: a pupunha e a relação do homem com o mundo aquático, ambos mediados por *Kanumá*, no caso específico do mito narrado pelos yukuna, documentado também por Herrera (1975).

De acordo com o mito que me foi narrado por Jaime Yukuna, *Kanumá*<sup>32</sup> foi um dos primeiros habitantes do mundo, quem junto com as *Ñamatu*, grupo de mulheres poderosas, mães dos alimentos e donas do Jurupari. Porém, quando *Kanumá* lhes roubou o Jurupari, elas decidiram abandoná-lo e levar as sementes dos alimentos cultivados com elas, como uma forma de vingança. Durante sua viagem pela jusante do rio deram origem às cachoeiras que existem hoje ao longo do rio Mirití-Paraná, seus vestígios foram gravados nas pedras destes lugares. Apesar de várias tentativas, *Kanumá* não conseguiu detê-las e ficou sozinho. Com o passar do tempo, *Kanumá* teve várias esposas, mas todas elas eram animais e nenhuma delas sabia fazer o manejo das roças, por isso não havia comida suficiente para as pessoas da maloca.

O mito descreve como, certa noite, *Churume*, um velho artesão que morava na maloca de *Kanumá*, foi até o rio para beber água, ele não conseguia dormir porque estava esfomeado. Enquanto estava lá, sentado na beira, ouviu que passava uma canoa e resolveu chamar. Era uma jovem, filha de *Jeechú*, mãe dos animais do mato. Em sua canoa carregava muita comida e dividiu uma torta de mandioca com o velho, só depois de prometer que não iria contar nada para *Kanumá*. Depois de um tempo, apareceu outra mulher, atravessando o rio de canoa, era a irmã caçula da anterior, ela era mãe dos peixes. Ela também ofereceu uma torta de mandioca

---

<sup>32</sup> A transcrição completa do mito de *Kanumá* narrado por Jaime Yukuna se encontra nos Anexos.

ao velho, mas foi enfática ao dizer que ele não poderia contar nada a *Kanumá*. Nenhuma delas gostava de *Kanumá* devido ao que tinha acontecido com as *Ñamatu*.

Com o tempo, *Kanumá* descobriu que o artesão estava conseguindo comida e o obrigou a confessar a verdade. Dessa forma, *Kanumá* elaborou um plano para tomar uma dessas mulheres como esposa. No final, ele pegou a mais jovem das irmãs, quem, não tendo outra alternativa, concordou em casar com ele. Toda a comida que ela carregava na canoa foi levada para a maloca. Sobre a chegada na maloca, nas palavras de Jaime Yukuna, temos que:

Ella comenzó a reír, je je je je, miren *Kanumá* cogió como mujer un pájaro y ahí [las otras mujeres de *Kanumá*] se iban saliendo para el monte, de vergüenza, por pura energía que ella tenía. Él tenía hartas mujeres, mujer loro, mujer carpintero, mujer perdiz, y mujer ratón y loro, que yo le decía. Él tenía hartas mujeres, pero a él no le servían, por eso se fueron para el monte. Ella llegó, prendió candela, calentó su tucupí, puso el cernidor, hizo casabe. Listo *Kanumá* aquí está para que usted mande comer a su gente. Juuum... todos estaban contentos, ella hizo caguana, mandó tomar a la gente. Juuum, contenta la gente. Ahí sí, como a las siete de la mañana ya había salido el sol. Bueno, dijo. – *Kanumá* ¿dónde está su canasto? Bueno, como él no sabía, ella comenzó a renegar, la cantaleta... ¿qué clase de hombre es usted? ¿para qué quiere mujer si usted no sabe hacer nada?, ella se fue a buscar yuca y nada... Abuelo, ¿será que usted me regala un canasto para la abuela? [le preguntó *Kanumá* a *Churume*, el artesano] Ahí el abuelo le dio un canasto. Bueno *Kanumá*, ¿dónde es su chagra para ir a buscar yuca? – por acá, dijo. Camina, camina, pasa una quebrada, sube y ahí está la chagra. Eso que él decía era sabana, puro de ese monte bajito y de ahí sacaban yuca de monte, ñame, pero de monte, pero eso lo llamaba de chagra. Ella se fue con su canasto, caminó, caminó y ¿A dónde hay chagra? Ella miraba de dónde ellos sacaban ñame ¡Esto no es chagra, esto es sabana! Se regresó y... otra cantaleta. De ahí es que hay muchas mujeres que son cantaletudas, ese es el origen de la cantaleta. Eso es monte, eso es sabana, ¡degenerado!, ¡sin vergüenza! Chagra dice mi papá cuando es monte tumbado, cuando hay yuca, pero yuca sembrada. Bueno, dijo. No me vaya a interrumpir y ella salió afuera con todo su poder. Ella llamó al espíritu de la chagra. Que el espíritu de la chagra aparezca aquí y lo señaló y ahí todo eso se volvió chagra. Esto sí es lo que dice mi papá. La chagra de mi papá que aparezca aquí. Entonces se hizo la chagra, bien tumbada, se sembró y ya después aparecieron jechos. De ahí ella llama a su gente. Ooooooooooh, ahí viene el origen de la minga, ohhhhh primo, hermano, tía, abuela, vengan a ayudarme a sembrar mi chagra y ohhhhh ellos respondieron. Al ratico llegaron donde ella y le ayudaron a sembrar. Era gente en lo espiritual

porque desde lo que uno veía era pura maleza. (Jaime Yukuna, 22/01/2022. Letícia, Amazonas)

A chegada desta mulher à maloca de *Kanumá* é um elemento central, é com ela que aparecem as roças neste nível do cosmos e, com elas, os alimentos cultivados. Várias sementes de frutas como abacaxi e pupunha foram solicitadas por ela a seu pai, *Jeechú*, assim como a planta de coca e outros seres como as araras, por exemplo. Todos estes elementos são indispensáveis na vida cotidiana e ritual, pois, como mencionado acima, é impossível pensar em uma dança sem alimentos derivados da mandioca, caxiri nem ipadu. A origem da pupunha está diretamente ligada à dança de *Dormilón*, pois de acordo com a narração de Jaime Yukuna, um dia a esposa de *Kanumá* lhe disse que a pupunha estava sendo colhida na casa de seu pai.

*Kanumá* [dice la esposa] cómo será que yo ya miré el chontaduro de mi papá madurando, recién que están cosechando. Él dijo: – Entonces el mío será que ya está también, mañana yo voy a mirar y se fue a mirar y cuando él trajo. Ella llegó de la chagra y le dijo: ¿dónde está eso que usted trajo para cocinar? – Ahí está. ¡Pues claro! Ella miró ese coquito, ese chontaduro de pescado que nosotros decimos, ahí ella le dijo: – pero *Kanumá*, ¿cómo usted va a decir que eso es chontaduro? Yo estoy diciendo que chontaduro es un frutal que mi papá tiene alrededor de la maloca sembrado, todo... en la chagra está sembrado, dice ella. – ¿Cómo será el chontaduro de su papá, dice él? ¡Vaya y busque para yo mirar! Entonces cuando ella llegó a donde su papá le dijo: papá mire que ese *Kanumá* pobrecito, lo que usted llama *tupiji* [coquillo de río], eso es lo que él llama de chontaduro. Entonces él nos mandó para que usted le mande para él mirar. Entonces él dijo: – Pues dígame que yo pasado mañana voy a mandar, pero mandar así en persona y cada uno llevaba un racimo, pues claro pepa de ellos mismos, no ve que ellos mismos eran esos de ahí. Al poco tiempo, cuando estaban en la maloca de *Kanumá*, de lejos ellos escucharon que veían cantando je je je je, venían ellos. Entonces cuando *Kanumá* escuchó que vinieron ahí mismo se escondió [en una de las divisiones que antiguamente tenían las malocas]. No importó que la mujer de él le dijera: – Kanuma venga que ya llegaron estas personas. No contestó. Entonces ya comenzaron a atender con ese *Churume*, nosotros decimos a ese *churume*, ese martin pescador chiquito, con eso, él era persona en ese tiempo. Con él comenzó a atender ella. Entonces ya papá de ella le había dicho: hay que decir a *Kanumá*, dijo él: “cuando ellos van a terminar de bailar, ahí cuando ellos se van, él tiene que golpear con bastón al que está adelante, al cabecilla, para que todos se queden. Entonces para que queden buenos chontaduros tienen que golpear el que está adelante. Ahí se quedan todos”. Bueno, *Kanumá* de miedo se escondió y entonces comenzaron a cantar. Ellos estaban tomando chicha,

porque cocinaron el chontaduro que llevaron en el hombro, comenzaron a cantar. (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas)

Os cantos que as pupunhas cantavam enquanto dançavam dentro da maloca são os mesmos da dança de *Dormilón*. Esta foi a origem desta dança, enviada por *Jeechú*. De fato, como *Kanumá* não atendeu seus convidados adequadamente, os cantores zombavam dele enquanto cantavam. No final da dança, eles saíram da maloca para cantar ao redor dela, se despedir e depois voltar para o rio. A esposa de *Kanumá* correu para bater as pernas das pupunhas, mas não alcançou o *cabecilla*, aquele que ia na frente, e só conseguiu bater nas pernas dos últimos. As melhores frutas de pupunha voltaram na maloca de seu pai e apenas algumas permaneceram neste nível. Este evento explica por que, apesar dos esforços atuais para cercar as malocas com palmeiras de pupunha, somente algumas persistem. Só as palmeiras localizadas nos fundos da maloca permanecem e dão frutos em abundância, explicam as pessoas que conhecem o mito. Citando a última parte da narração de Jaime Yukuna, vemos como a mulher reclama com Kanumá sobre o erro cometido.

– ¡Ay! ¡Kanumá! por su culpa el frutal de mi papá se fue. Usted que dice que quiere, pero los frutales se regresaron y ahora mi papá me va a regañar otra vez, dijo ella. ¡Yah! Dijo él ¿Cómo será el chontaduro de su papá que es gente? Entonces ella le dijo: ¡ahí quedaron esos! Por eso, en todas las malocas uno no mira que el chontaduro le da la vuelta completa. (Jaime Yukuna, 29/01/2022. Letícia, Amazonas)

A dança de *Dormilón* deve terminar no amanhecer do terceiro dia, antes do nascer do sol. Nessa dança, são realizadas curas complementares àquelas realizadas no *baile del Muñeco*, relacionadas à proteção e à abundância dos alimentos cultivados. Da mesma forma, os elementos perigosos que ainda permanecem da dança de máscaras, são removidos através da cura feita pelos xamãs, enquanto os homens dançam e cantam. A partir do contexto dos *Ide masa*, supõe-se que o uso, tanto dos trajes quanto das máscaras, vindas do mundo de baixo (subaquático), podem ser perigosos para os humanos, na medida em que, eles contêm *rudi* (veneno) e *jüri*, de todos aqueles seres que dançaram na maloca (ÁRHEM, et al, 2004, p. 159). Assim, a dança de *Dormilón* cumpre uma função purificadora de todas essas substâncias, através das curas que nela se fazem.

Pupunha, peixes e máscaras são elementos que permitem tecer conexões com outros territórios vizinhos, como é o caso do alto rio Negro, especificamente com os grupos Kabiয়ারí

e Cubeo. A seguir, o horizonte será ampliado para outros territórios onde também existem ou existiram danças de máscaras.

### **3 Ampliando o horizonte. As máscaras e a morte.**

*El baile del Muñeco* é o único que contempla o uso de máscaras na região do baixo Caquetá; porém, ao expandir o horizonte para as regiões vizinhas, percebe-se que outras danças de máscaras também têm sido documentadas. Assim, nesta primeira parte, nossa atenção é transferida para esses outros territórios, especialmente o alto rio Negro. A razão desta escolha reside na existência de elementos comuns como a pupunha, as máscaras e a morte, entre o *baile del Muñeco* e essas outras danças. Durante minha estada em Letícia, Elías Yukuna me disse que antigamente usavam máscaras semelhantes às do *baile del Muñeco* nas danças para passar o luto, só que com o tempo essas máscaras e seus cantos foram esquecidos. Subindo o rio Apaporis até a parte mais alta, na terra dos Kabiয়ারী encontramos referências a uma dança de máscaras associada à morte e se continuarmos a viagem até o alto rio Negro, nos deparamos com as descrições da cerimônia *Oýne*, onde homens mascarados aparecem no contexto dos rituais funerários *cubeo* e *káua*.

Na segunda parte deste capítulo abordamos, de forma geral, as migrações dos grupos pertencentes à família linguística Arawak, como forma de tratar a prevalência das máscaras em um território além do baixo Caquetá. É um movimento expansivo que tenta pensar os bailes de máscaras em um contexto que ultrapassa o *baile del Muñeco*. Outras máscaras, como as dos Warime; as dos *Ngo'o* e as dos imortais entre os tikuna, por exemplo, serão encontradas nas descrições ao longo destas páginas. Apresentaremos brevemente elementos associados a essas danças e os seus contextos etnográficos, localizados nos rios Orinoco, Puré e Solimões.

#### **3.1 El baile del Muñeco e a morte.**

Ao perguntar sobre a existência de outras danças de máscaras na região do baixo Caquetá, Jaime Yukuna me contou que, em tempos anteriores, os antigos usavam máscaras, semelhantes às usadas hoje no *baile del Muñeco* para lamentar aos mortos. Ou seja, o período de luto era acompanhado por uma dança onde os cantores usavam máscaras com vários desenhos de animais, como pássaros e peixes. Segundo ele, os trajes do *baile del Muñeco* são semelhantes aos que eram usados durante o luto de algum parente.

Esos trajes que tienen en la *muñequiada*, eso es el traje de luto porque antiguamente cuando los viejos morían, [hace] tiempo... ellos hacían trajes parecidos a eso. Ellos hacían todo traje, así como ellos, hacían camisa también como estas y había canto de luto. Entonces en lugar de llorar con la persona ellos llegaban como a bailar, como a cantar, pero en el luto. El canto de luto que eso no se canta así no más si no en canto de luto y para eso debe haber... así sí tiene que arreglar todo para no recibir maldición porque ese es de maldición, de maldición ese canto. Por eso es que hoy en día ya no existe ese canto. Entonces, toda esa brea que ellos untan [en las máscaras], todo eso es de puro traje de luto, entonces por eso es que, ese es que utilizaron los pescados para ese baile. (Jaime Yukuna 29/01/2022. Letícia, Amazonas)

Segundo a explicação de Jaime Yukuna, essa dança de Luto implicaria uma série de curas e proteções especiais por estar diretamente relacionada à morte, pois uma execução malfeita significaria que a maloca poderia ser amaldiçoada. Os perigos envolvidos nessa dança seriam um dos motivos pelos quais ela não é mais executada. Da mesma forma, o aprendizado dos cantos, como explicou Jaime, não funciona da mesma maneira que nas outras danças, pois as músicas de luto só podem ser cantadas durante o período da dança. Se lembrar, cantarolar ou cantar desprevenidamente, alguma das canções desta dança fora do período de luto, é algo que se assume como um “mau presságio”, como a possibilidade latente de receber alguma má notícia relacionada com doença ou morte.

O período de luto, cuja duração é definida pelos enlutados, é um momento em que outras danças devem ser evitadas, assim como o uso do *carayurú* (pintura vermelha). Segundo a explicação de Jaime Yukuna, o luto é marcado pelo uso de tinta preta<sup>33</sup> e carvão, da mesma maneira como faziam os antigos. As retomadas, tanto das danças quanto do uso de outros tipos de pintura corporal, estão condicionadas à realização do *baile para pasar el Luto*, cujo objetivo consiste em trocar o pensamento da tristeza pelo da alegria. Nas palavras de Jaime:

Porque cuando se está de luto, no es un momento propicio para bailar. Ahí uno ya está en otra cosa. En ese momento no se puede usar la pinta roja, todo eso, porque esa pinta roja [carayurú] es de alegría, es de baile, entonces en tiempo de luto no se utiliza eso. En ese baile de pasar luto es en donde

---

<sup>33</sup> A tinta preta referida por Jaime é feita a partir da mistura de diversos tipos de folhas de espécies vegetais, entre elas uma conhecida como *lana*. Estas folhas são cozidas por um certo período e, posteriormente, a água junto com as folhas trituradas são untadas no corpo.

ellos arreglan esa pinta roja, ese *carayurú*, ese achiote, ya con ese uno recibe curación para pasar luto. Ahí ya uno se olvida del luto, de la muerte, ya se cambia el pensamiento en alegría, en baile. Ahí si no se puede cantar ese canto de luto que yo le estaba diciendo, eso ahí ya no se canta. Esos cantos son sólo para los momentos de luto y es un momento no más, mientras el que arregla eso dice: “hasta ahí no más” [marcando el final del luto] y él tiene que sentarse a arreglar todo eso. (Jaime Yukuna 29/01/2022. Letícia, Amazonas)

Elías Yukuna também ouviu falar dessas máscaras usadas para lamentar os parentes falecidos, porém, nunca presenciou a dança. Essas máscaras sagradas, usadas no passado, nunca mais voltaram a ser vestidas. A dança de Luto continua sendo realizada, só que em vez de máscaras os homens usam enfeites de penas, tais como coroas brancas feitas com penas de garça. No entanto, a relação entre a morte, *El baile del Muñeco* e os peixes também foi registrada por alguns dos pesquisadores que trabalharam na região do baixo Caquetá.

Cayón, em seu trabalho realizado com os macuna, afirma que a morte é um evento com sérias implicações para o ser humano, porque a tristeza impregnada nos objetos e lugares frequentados pelo falecido, pode ser transmitida às pessoas e ser a causa de mais mortes. Sempre que uma pessoa morre é necessário que o xamã realize uma série de curas, entre as quais estão *bohoritare* (jogar fora a tristeza) e *bohori koare* (curar a tristeza), a fim de devolver esses elementos perigosos à maloca de origem, *Toasaro*, lugar para onde vão os macuna após a morte. Tanto os mortos quanto *Toasaro*, a maloca onde se encontram, são elementos importantes no *baile del Muñeco*. Nas palavras de Cayón:

Todos os anos, durante a época dos alimentos cultivados (Oté Oka Rodó) os mortos viajam de Toasaro para Manaitara [maloca de origem dos Ide Masa e local onde surgiu El baile del Muñeco] para participar de El baile del Muñeco. Um compartimento da maloca subaquática da Anaconda de Água é destinado aos mortos que participam na festa; enquanto os vivos, ou seja, os xamãs que participam da dança por meio do seu pensamento, não podem ter contato com os mortos, sob pena de morrerem e permanecerem dançando para sempre em Manaitara. (2013, p. 366)

De sua parte, Århem traça uma associação entre a dança e os ancestrais humanos ao afirmar que duas palavras macuna que são usadas para descrever tanto os dançarinos quanto as máscaras usadas no *baile del Muñeco*, *rüümüa* e *massa nyiku*, são os mesmos usados para se referir aos ancestrais. A tradução literal de *rüümüa* significa "morto" ou "espírito" e é o



mesmo termo usado para se referir aos espíritos dos mortos; enquanto a frase *massa nyiku* significa “as pessoas avós, fazendo referência aos vivos assim como aos ancestrais mortos que estão a dois ou mais gerações de distância.” (ÅRHEM, 1998, p. 147)

Além da participação dos mortos na dança organizada pela anaconda de água, *Idejino*, e a partir de sua ligação com *la gente pez*, Århem e outros autores explicam a relação entre *El baile del Muñeco* e a morte sob outra perspectiva, a partir da transformação que a dança sofreu ao longo do seu percurso à montante dos rios da região. Contam os sábios macuna que *El baile del Muñeco* começa nos mares, num local conhecido como porta das águas, *Ide Soje*, e que a partir daí os peixes dançam rio acima, se detendo em certas malocas e casas. Do percurso da dança e suas múltiplas etapas, nos interessa destacar uma, a que se inicia em *Waiya Jido*, a foz do rio Pirá-Paraná, já que é a partir daí, que a relação com a morte pode ser percebida com mais clareza:

De *Waiya Jido* para cima, começa outro tipo de *baile del Muñeco* chamada *Yago Rümüia* (Máscaras de choro), onde os peixes que sobem dançando passam por *Wasotúria* (lagoa de Marimá), pela foz do rio Popeyacá (Ñioña Jido) e termina em Jirijirimo (Jasa Judiro), o portão oeste (Jüdoa Soje) onde os Kabiyaquí o recebem. Para nós, (Ide Masã), *Yago Rümüia* (máscaras de choro) é a porta de *El baile del Muñeco* porque os peixes vêm dançando lá de baixo. Os Kabiyaquí lembram-se de seus parentes mortos à meia-noite, reúnem-se para chorar no centro da maloca e com isso aproveitam o luto durante a dança de choro ou das lágrimas *Yago basa*. (ÅRHEM et al., 2004, p.157)

Os Kabiyaquí, um dos grupos aruaque que habitam essa região, estão assentados no rio Cananarí e na parte alta do rio Apaporis. Devido à sua localização, mantêm estreitas relações com os grupos pertencentes à família linguística Tukano oriental: Barasana, Tatuyo e Taiwano, que habitam o rio Pirá Paraná (BOURGUE, 1976). De fato, diz que sempre que se realizava a dança de Luto os barasana participavam nela e nesse espaço faziam também o luto dos seus mortos (ÅRHEM et al. 2004, p. 157). As pesquisas entre os kabiyaquí são escassas, e as que existem concentram-se, principalmente, em questões relacionadas a aspectos de organização social e mitologia. De fato, a única referência às máscaras de dança é encontrada no relato do mito de origem.

Segundo o relato transcrito por Correa, no início dos tempos havia um grupo sem líder que, por acaso, conheceu a *A'sha*, uma sucuri que lhes disse que seria o seu chefe. Para

isso, pediu que fizessem diferentes tipos de caxiri, ipadu e tabaco. Os moradores da maloca cumpriram cada um dos requisitos; no entanto, quando a sucuri se aproximou da casa, todos ficaram com medo porque pensaram que ela iria devorá-los em algum momento. Devido ao medo que isso gerou neles, não puderam oferecer-lhe o caxiri na boca. Os anfitriões deviam embebedar a sucuri para que se transformasse em humano e, assim, pudesse dar-lhes o baú de máscaras que trazia consigo (CORREA, 1977, p. 5). No fim das contas, a sucuri não se embriagou porque o caxiri havia sido desperdiçado e resolveu ir embora. Na sua partida levou consigo aos habitantes daquela maloca e no seu percurso marcou os limites do território kabiari.

Se o ritual tivesse sido realizado da forma certa, teria ocorrido a transformação do ancestral em humano e a entrega por ele do baú cheio de máscaras que simbolizam o estabelecimento de uma ordem primeira: como a coca, o tabaco e o caxiri, a dança ratifica a existência da ordem social. Nela está presente a assimilação do animal e do humano. As máscaras passam a ser o elemento que permite ritualmente a transformação das pessoas em animais, seu controle, e com a dança a confluência do conhecimento do social, com o comportamento etológico e o significado que os animais têm para os Kabiari. (CORREA, 1977, p. 8)

### **3.2 Oýno. As máscaras do choro.**

Ao nos deslocarmos em direção do alto rio Negro nos rios Ariari, Querari e Cuduiari, encontramos outras referências relacionadas ao uso de máscaras em contextos funerários. No início do século XX, Theodor Koch-Grünberg percorreu a região do alto rio Negro em uma viagem de dois anos, durante a qual recopilou informações sobre os habitantes de um vasto território. Em sua passagem pelo alto rio Aiari, observou pela primeira vez as máscaras que os káua usaram por ocasião da morte de um dos integrantes da maloca. Mais tarde, ele soube que essas máscaras também eram usadas pelos cubeo e decidiu percorrer o rio Cuduiary e passar um tempo com os hehénewa, com o objetivo de documentar os detalhes da dança. De fato, em suas observações, ele aponta como os káua, pertencentes à família linguística arawak, foram subjugados pelos cubeo, o que resultou na adoção de sua língua e de alguns de seus costumes, como a dança de máscaras.

As máscaras do choro, segundo os relatos dos cubeo registrados por Goldman (1968) durante sua passagem pelo rio Cuduiary, têm origem na primeira morte ocorrida no mundo quando, junto com ela, foi instaurada a tristeza. Não existe uma única versão sobre sua origem, há quem afirme que após a morte de *Mawichikuri*, o primeiro homem que faleceu, seus enlutados pediram aos *wariyajubo* que fizessem as máscaras de entrecasca. Outros narram que eles próprios foram ao morro das máscaras no meio do rio Uaupés, local onde se encontraram todos os materiais necessários para a elaboração das máscaras. Enquanto isso, em outros relatos, *Kuwai* aparece como quem desenhou e entregou as máscaras às pessoas.

Este último relato é interessante, na medida em que *Kuwai*, também conhecido como *Kówai* ou *Kuwé*, é reconhecido como o personagem mitológico mais importante dos grupos arawak. Vale a pena lembrar que os cubeo pertencem à família linguística Tukano oriental. Esse é um detalhe que fala das estreitas e complexas relações de convivência e troca entre esses diferentes grupos ao longo do tempo. Voltando ao relato temos que, perante da primeira morte, um velho decidiu que deveriam fazer uma dança, então:

Eles fizeram máscaras de folha. Kuwai chegou, disse a eles que isso não era bom e em um dia fez todas as máscaras com a entrecasca de uma árvore. Eles não sabiam como pintá-las e Kúwai lhes ensinou, como eles juntaram pigmento vermelho e fuligem de carvão e ao meio-dia todas as máscaras estavam prontas. Kuwai subiu na árvore de Duka, cortou a entrecasca na ponta e abaixou para fazer as franjas da saia e das mangas. Então o povo dividiu a maloca em uma seção para homens e outra para mulheres. Na ala masculina uma velha se sentou para cantar, mas logo a verdadeira Xudjico veio cantando e as pessoas ficaram com medo, mas Kuwai disse: não tenham medo "essa velha é Xudjico, que veio lhes ajudar a chorar." Então Kúwai disse: "quando uma pessoa morrer, façam a mesma coisa. Chorem apenas por um curto período de tempo." Ele mandou que dançassem e cantassem (GOLDMAN, 1968, p. 296)

Este fragmento, além de mostrar brevemente algumas das características formais das máscaras, também trata de elementos associados ao desenvolvimento da dança, como: a divisão da maloca em um espaço exclusivo para mulheres, ao fundo, e outro para os homens, localizado na frente; bem como a presença de *Xudjiko* e *Xudjikü*. Esses nomes se referem a uma dupla de flautas de entrecasca enrolada que são usadas apenas durante a dança do Choro. Elas são conhecidas como a avó e seu consorte, as quais acompanham certos momentos da dança e devem ser mantidas escondidas do olhar das mulheres e das crianças. Essas flautas

acompanham o choro dos enlutados e são diferentes daquelas utilizadas no contexto do ritual do Jurupari, conforme observa Goldman (1968).

A morte, independentemente de sua causa, exigia a realização de uma série de atividades que se prolongavam por cerca de um ano. O baile de máscaras é uma dessas atividades. A dança reunia aos sibs dispersos ao longo dos rios e, segundo Goldman, propiciava encontros entre as fratrias, fortalecendo os laços de parentesco. Segundo Koch-Grünberg, quando uma pessoa falecia, seus parentes mais próximos lamentavam sua morte em torno de seu corpo, disposto na rede que ele costumava usar. Homens e mulheres lamentavam a morte e durante a noite faziam o sepultamento no centro da maloca, junto com alguns de seus pertences mais importantes, enquanto o restante de seus bens devia ser destruído ou incinerado. Livrar-se dos bens era uma ação que tinha como objetivo impedir que o espírito do falecido voltasse e punisse seus parentes pela sua cobiça. (KOCH-GRÜNBERG, 2005)

Pedrozo, em sua etnografia com os Yuremawa e Yurimagua, ambos povos cubeo, que habitam no alto rio Uaupés, afirma que os espíritos dos mortos, *poẽ dekokũ*, são perigosos para os humanos, razão pela qual é necessário realizar uma série de curas que evitem que esses espíritos perturbem os humanos. Nas palavras de Eduardo Rodríguez, um de seus interlocutores, temos que: “O enterro depois da morte, tem cuidados assim, aí benze. Tem benzimento, porque certos lugares, sempre tem a sombra, como diz, sempre... o espírito, ele sempre dá um sinal, para não acontecer ele benze” (PEDROZO, 2019, p. 167).

Aproximadamente um ano após o enterro primário acontecia o *Óyne*, também conhecida como cerimônia do choro. Este evento era composto de duas partes principais, a saber: a dança de máscaras e uma cerimônia final que visava expulsar definitivamente o espírito do morto da aldeia. Segundo Goldman, essa cerimônia era realizada preferencialmente durante a época seca, quando havia a colheita de pupunha. Os sibs convidados para a cerimônia preparavam com antecedência, as máscaras com as quais dançariam por aproximadamente três dias. “Os dançarinos mascarados personificavam muitas das feras conhecidas, pássaros, insetos e peixes, bem como os espíritos malévolos do mundo Cubeo. Essas entidades espirituais vêm para lamentar, mas, além e principalmente, para afastar as pessoas da dor”. (GOLDMAN, 1968, p. 281)

A presença das máscaras nos primeiros dias da cerimônia tinha o objetivo de transformar em alegria os sentimentos associados à dor e à raiva, segundo as observações de Goldman. De fato, seriam esses os espaços que permitiriam que a morte fosse assumida como um acontecimento tolerável. Entretanto, Koch-Grünberg afirma que o uso de máscaras funcionava como um mecanismo para afastar a dor e os perigos que cada morte representava para o ser humano. As máscaras receberam nomes diferentes, como *tawu*, o mesmo nome que também recebe a árvore de onde extraem a entrecasca para confeccioná-las (GOLDMAN, 1968); *máscara anga*, na língua geral, que traduz, literalmente, "alma da máscara" ou também poderiam ser chamadas de *tacaje*, literalmente, "casca vestido" (CORREA, 2018, p. 238). As múltiplas referências à "casca" traçam uma associação direta com o principal material utilizado para a sua confecção.

As máscaras que Koch-Grünberg viu, estavam compostas de várias partes e requeriam um longo processo de elaboração. A parte central da máscara que cobria a cabeça, o tronco e parte das pernas dos cantores, era confeccionada com a entrecasca amarela de uma árvore chamada *Dou*. As mangas que cobriam até o cotovelo eram feitas com uma entrecasca vermelha chamada *Tãro*. Dos extremos das mangas e da saia pendiam longas fibras de *Dã*, outra espécie de árvore, além dos desenhos com tintas vegetais e os enfeites de penas que geralmente ficavam na parte superior da máscara, aquela que cobria a região do rosto do dançarino. Sobre o processo de elaboração, Koch-Grünberg diz que:

Depois de terem retirado a casca externa de uma certa árvore, batendo com cacetes de madeira multiplamente entalhada, destacavam cautelosamente a entrecasca da árvore, lavavam-na cuidadosamente e, enquanto ainda estava húmida, costuravam-na com agulhas feitas de ossos de macacos barrigudos sobre varas elásticas para moldarem a forma certa da figura de dança. Quando estas peças do líber postas nas rochas, acabavam de secar rapidamente no sol ardente, eram pintadas com padrões variados, conforme o seu destino (2005, p. 144).

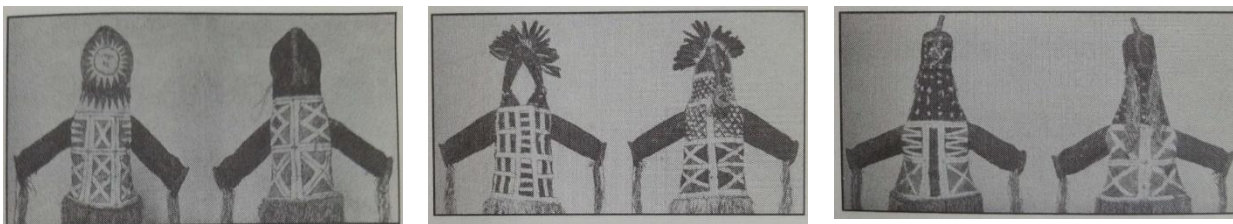
Da descrição oferecida por Goldman, temos que:

As máscaras representam espíritos que são genericamente chamados *Takahédekokiü*, espíritos da casca. Esses espíritos são visíveis apenas para o xamã. Todas as máscaras têm uma forma básica comum: um grande saco triangular que se ajusta sobre a cabeça e cobre o corpo até os joelhos. As axilas são sempre recortadas e as mangas, que chegam abaixo do cotovelo,

são costuradas. A parte inferior da saia é reforçada com cintas circulares e as mangas e saia são fixadas com longas fibras de casca de árvore. As máscaras têm uma seção superior que cobre a cabeça do dançarino, uma seção intermediária e uma parte inferior. A seção da cabeça é pintada geralmente com o desenho de um rosto, que tem olhos e nariz, mas não necessariamente uma boca (1968, p. 284).

A confecção das máscaras é, em grande parte, uma responsabilidade dos sibs convidados, os quais eram previamente informados sobre os tipos de máscaras que deveriam elaborar e usar durante a dança. De acordo com os dados coletados por Goldman e Koch-Grünberg, foram contabilizados, aproximadamente, 62 tipos diferentes de máscaras. Todas elas encarnariam demônios que poderiam ser maléficos ou inócuos e que, quando vestidas pelos homens, transferiam esses demônios para o corpo do dançarino, segundo as interpretações de Koch Grünberg. Dentro deles destacavam-se gigantes e anões; animais tais como a onça, o veado e o bicho-preguiça, várias espécies de aves e peixes, a cobra yararáca, rãs e sapos, a libélula, borboletas, besouros e outros insetos, aranhas, lagartas e larvas de besouros, entre muitos outros (2005, p. 506-507), tal como pode se observar na Ilustração 19.

*Ilustração 19. Máscaras para dança dos Kobeua, a. Böbbo, aranha caseira; b. Uäko, papagaio; c. Bicho preguiça.*



*Fonte: Koch-Grünberg, 2005, p. 515*

Os dançarinos sabiam antecipadamente os momentos em que deveriam dançar, bem como os cantos e a performance que acompanhava cada uma das máscaras. A respeito do desenvolvimento da dança, tanto Goldman quanto Koch-Grünberg registraram diversas máscaras, pois, dependendo da maloca e dos convidados, o número e o tipo de seres mascarados podiam variar. No entanto, acrescenta Goldman, existem certos seres-chave, aqueles que são apresentados com mais frequência, como é o caso da onça, do besouro, do urubu, da borboleta, do aracu, da águia, do urso preguiça, do papagaio, da libélula, dos pequenos peixes, do *pyénku*, um peixinho preto, das rãs e de uma variedade de ogros canibais

ou demônios da floresta, os *Abúhuwa* (1968, p. 287). Da mesma forma, uma máscara poderia ser usada para apresentar mais de um ser, já que nem sempre tinham máscaras suficientes e, no fim das contas, tanto o canto quanto os movimentos do dançarino eram o que permitia a identificação do ser em questão. Chama a atenção o fato de que muitas das máscaras descritas aparecem em pares, como também ocorre no *baile del Muñeco*. Por outro lado, Koch-Grünberg se deparou com a impossibilidade de traduzir as músicas que gravou e transcreveu durante sua participação nas danças. A esse respeito, ele afirma que:

Os cantos executados com solenidade, apesar de sua monotonia, não estão sem melodia e acompanhando as danças de máscaras, distinguem-se pelo seu ritmo, que fica ainda mais fortemente acentuado pelo compasso da dança e pela batida dos bastões de dança. Quase todos os cantos têm em comum um estribilho que acaba abafado “ho ho ho ho”. Os movimentos e hábitos dos animais são imitados mimicamente. Os textos não puderam ser interpretados nem mesmo pelos indígenas. Em alguns cantos de dança, parece que estão misturadas palavras em kobeua e incompreensíveis ou no percurso do tempo corrompidas palavras Aruak. Às vezes algum canto consta apenas de sons naturais daquele animal ou do nome do demônio, acompanhados de algumas palavras lacônicas numa repetição interminável (2005, p. 508).

O início da dança era ditado pela chegada progressiva dos convidados, cada um vestia sua máscara antes de entrar na maloca, seja no porto ou no mato ao redor, longe da vista dos outros. Cada grupo de dançarinos era recebido com as saudações cerimoniais correspondentes à sua chegada na maloca. Um dos primeiros momentos da dança era marcado pelo confronto de dois grupos de mascarados: um deles, precedido pelos vira-bosta, protegia a maloca tentando impedir a entrada dos outros, que de fora batiam nas portas. Do lado de fora, o grupo que tentava entrar era liderado por duas borboletas, seguidos por besouros, onças e um par de aracus, enquanto dançavam na praça. “Ao completarem um círculo, as borboletas se desprendem do grupo e, em seu passo de dança, aproximam-se da entrada da casa, batem violentamente na parede lateral com seus chocalhos para anunciar sua presença, e continuam em duplas dançando e cantando na praça” (GOLDMAN, 1968, p. 307).

Um aspecto relevante tanto no *baile del Muñeco* quanto na cerimônia *Oýne* está relacionado com o fato do uso de máscaras ser mediado pelo encontro de grupos. São os convidados quem, além de confeccionarem as máscaras, se encarregam de vesti-las. Os

encontros entre grupos, nesse tipo de eventos, são mediados por relações de parentesco e afinidade. Cada uma dessas danças mobiliza e atualiza as relações entre grupos vizinhos. No caso específico da cerimônia pela morte de um integrante da maloca, faz com que tanto os que fazem parte da fratria quanto os outros grupos afins participem do ritual funerário, usem as máscaras e, dessa forma, demonstrem que não estiveram envolvidos com a morte da pessoa. Os diálogos cerimoniais e a recepção formal dos convidados pelos donos da maloca fazem parte das relações entre grupos que se tornam visíveis nesses momentos específicos.

*Ilustração 20. Chegada das máscaras dos Kobéua. Rio Cuduiary. Mkuko na frente, onça por última.*



*Fonte: Koch-Grünberg, 2005, p. 507.*

Por mais de dois dias, diversas duplas e grupos de mascarados entravam na maloca para dançar e cantar. Devido ao amplo número de máscaras contempladas durante a execução desta dança, bem como à complexidade da cerimônia, serão descritos aqueles elementos chave que nos permitam compreender o desenvolvimento geral da dança. Dentro da categoria de demônios ou seres perigosos estão alguns como o *Mkuko*, um espírito da selva, um duende caçador, a borboleta ou *Makalu*, segundo a denominação dos káua, e *mka*, uma aranha muito venenosa (KOCH-GRÜNBERG, 2005).

A borboleta, apesar de parecer inofensiva, seria um dos demônios mais temíveis, segundo Koch-Grünberg. Esse ser estaria relacionado à feitiçaria e à disseminação sazonal da malária na região. O demônio da borboleta ou *Makálu* mora na cachoeira Jurupari, situada no Caiary, e é lá onde prepara um grande pote de malária que joga nas águas do rio. A partir das observações dos elementos formais dessas máscaras temos que:

A máscara da borboleta está bem caracterizada por asas feitas dum trançado e pintadas com motivos coloridos, por meio de costura fixados aos dois lados da cabeça, e pela trompa feita dum cipó encurvado. A forma básica



da cabeça está constituída por um cesto trançado. O desenho de triângulos pontiagudos no peito do corpete da máscara deve aludir ao esvoaçar da borboleta (2005, p. 510)

*Ilustração 21. Dança de Borboletas. A e B Río Aiary; C Rio Cuduiary*



*Fonte: Koch-Grünberg, 2005, p. 511.*

Em meio à sucessão ininterrupta de máscaras e dançarinos entram seres como *Budyáüöbo*, um pequeno percevejo de folha que habita dentro das roças; *Mka*, uma aranha muito venenosa que deixa saquinhos com doenças penduradas nos seus fios na floresta. Quando as pessoas entram em contato com esses elementos, adoecem. Os dançarinos que vestem a máscara de *Mka* (Ilustração 22) também carregam saquinhos feitos com folhas que jogam na plateia enquanto fazem os cantos.

Ilustração 22. Máscara Pãmiwa Aranha.



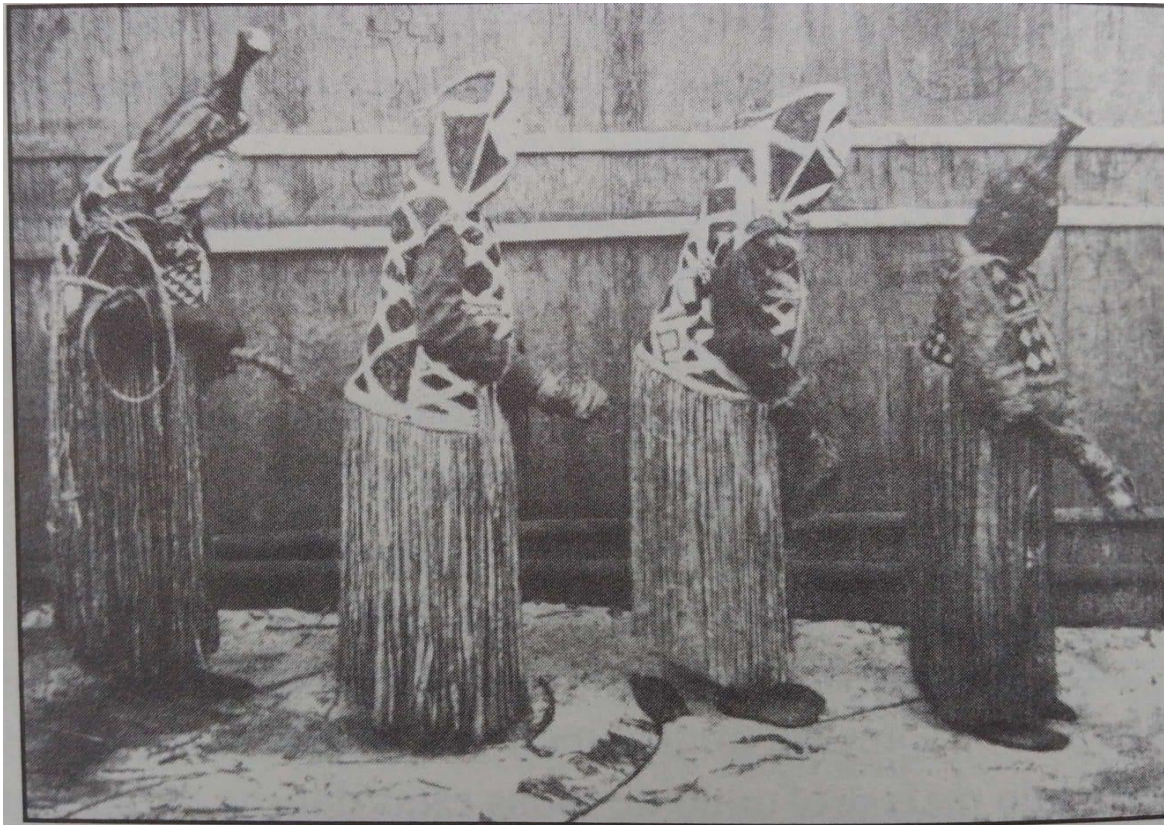
Fotografia: Melanie Korn. Museus estatais de Berlim - Museu etnológico, coleção Koch-Grünberg, VB 6301. Fonte: CORREA, 2018, p. 243.

Segundo Goldman, a dança de Máscaras começava de maneira lenta e solene, depois, com o passar das horas, ela atingia um ritmo frenético. Em efeito, refere-se a uma constante oscilação entre momentos extremamente sérios e outros que promoviam um ambiente festivo através de representações cômicas. A solenidade estabelecida por certas danças, nos momentos em que se lamenta o falecimento e se apresentam condolências aos enlutados, é

acompanhada por eventos e cantos que geram uma mudança no clima geral da maloca, provocando alegria e excitação. Um exemplo claro disso, descrito por Goldman, tem a ver com uma cena em que os mascarados representam o que seria a caça de um jacaré, um veado ou um tigre. O animal caçado era esquartejado, cozido e distribuído aos participantes da cerimônia, em meio ao júbilo geral. Esta descrição nos remete diretamente para *El baile del Muñeco*, às referências sobre a alternância entre cantos solenes e brincadeiras; assim como para o momento em que é descrita a caça do tigre. Aquele momento em que os participantes retiram suas presas, o curam, o revivem e brincam com ele.

Outro ponto interessante da cerimônia do choro é a dança dos Pênis poderosos ou do falo, como também foi nomeada por Koch-Grünberg. Vários homens mascarados entram na maloca portando grandes pênis, feitos de retalhos de entrecasca, com os quais assediam e atacam as pessoas que estão no seu caminho. Até certo ponto, esses seres lembram os *toris*, aqueles seres grotescos, presentes durante *El baile del Muñeco*. No entanto, as explicações que justificam a sua presença nas danças variam de um contexto para outro. Koch-Grünberg diz que: “Os espíritos das máscaras são imaginados como demônios de fecundação que estão sendo representados mimicamente a exercer o ato sexual, a fim de estimular o crescimento, amadurecimento e produção de frutos na natureza inteira, que está corporificada neles” (2005, p. 522).

Ilustração 23. Dança de falo, por Koch-Grünberg, Rio Aiarý.



Fonte: Koch-Grünberg, 2005, p. 162.

Aproximadamente um mês após essa primeira dança de máscaras, acontecia a cerimônia final, durante a qual o período de luto chegava ao seu fim. Nessa ocasião, os homens vestiam de novo as máscaras e dançavam por várias horas. Ao final da cerimônia os homens dos sibs convidados entregavam as máscaras, os enfeites e as trombetas aos enlutados da maloca anfitriã. Todos estes objetos eram pendurados em suportes de madeira na praça central e queimados. A destruição das máscaras fazia com que os demônios, segundo as palavras de Koch-Grünberg, aquelas forças invisíveis que as habitavam, voltassem para *Tku*, também conhecido como o além das máscaras, ou para sua residência, localizada em outra serra ou cachoeira. Conforme o descrito pelo autor temos que “a queima de máscaras está possivelmente ancorada na mesma crença que aquela da queima do legado do morto, no meio do indesejado retorno do demônio, com o qual, após a festa dos mortos não se deseja mais ter uma relação.” (BROSE, 2022, p. 578)

Por outro lado, Correa afirma que, desde o início, essa cerimônia tinha o objetivo de esfriar o espaço da maloca e neutralizar todos os venenos gerados tanto pela morte quanto por aqueles seres que detêm o poder de causá-la.

A ação ritual não só propõe a possível identificação do suposto verdugo, a exoneração de culpa e a forma de satisfazer a vingança, mas, sobretudo, neutralizar o perigo dos seres convidados ao ritual e restabelecer as relações e sentimentos que sustentam os membros das fratrias. Isto patrocina o trânsito da alma do defunto para a maloca dos antepassados, garantindo a estabilidade do ciclo reprodutivo da sociedade cujo objetivo é realizado na terceira etapa do funeral (2018, p. 245).

A incineração das máscaras estaria acompanhada pelo ritual de consumo das cinzas dos ossos do defunto. Durante esta última etapa do luto, os parentes do defunto exumavam os restos mortais e incineravam alguns deles. As cinzas resultantes desse processo eram misturadas ao caxiri, destinando essa bebida para o consumo exclusivo dos homens adultos da fratria. Esta ação determinaria a dissolução definitiva do corpo do defunto. Consumir as cinzas era assumido como a transferência de aspectos do falecido para os homens que participaram da cerimônia, segundo Correa (2018). O primeiro a mencionar essa prática foi Wallace, durante sua passagem pelo Uaupés em meados do século XIX.

Os *tarianas* e *tucanos*, bem como algumas outras tribos, cerca de um mês após o funeral desenterram o cadáver, que já está em adiantadíssimo estado de decomposição, e põem-no em uma grande panela ou forno, sobre o fogo, até que se lhe extingam as partes moles, o que se faz com o fétido mais horrível, ficando, por fim, apenas os ossos carbonizados, que são imediatamente triturados e reduzidos a pó. Este pó, em seguida, é colocado em vários cochos (cubas ou tinas, feitas de madeira) enormes, cheios de *caxiri*. O grupo presente, então, bebe o *caxiri*, até acabar-se a última gota (WALLACE, 2004, p. 599).

No início do século XX, Koch-Grünberg ouviu do Tuxaua de Namocolíba, a maloca onde permaneceu por um longo período, sobre a existência dessa prática; no entanto, ele nunca a testemunhou de forma direta. Algo semelhante aconteceu com Goldman, que também não conseguiu ver diretamente o consumo ritual das cinzas do defunto. A cerimônia do *Óyno* deixou de ser realizada gradualmente durante a primeira metade do século XX. Lopez de Souza em sua viagem pelo alto rio Negro em 1929 mencionou que a dança não existia mais em algumas regiões, como no Aiari por exemplo. Em suas palavras:

Presentemente, só os Uananas e os Cobeuas, do alto Uaupés, mantêm suas tradições. Para baixo (Uaupés, Içana e afluentes) a influência clerical predomina. As malocas são destruídas, suas imponentes festas pagãs foram abolidas, surgindo os povoados de casinhas de sopapo e as capelas para os improvisados fiéis. (1959, p. 95)

Sem dúvida, a presença dos missionários teve um grande impacto na realização desta cerimónia, amplamente condenada por eles, talvez, principalmente, pelo consumo das cinzas do defunto. A complexidade de elementos que se vislumbram na cerimónia de *Óyne* levaram Goldman a pensar como as redes de relações entre os vários grupos do território conduziram o empréstimo e a adaptação de alguns elementos próprios de outras danças. Tal é o caso daquelas danças de máscaras dos grupos Uitoto, Bora e Muinane, associadas à colheita de pupunha; as dos grupos Yagua e Tikuna do curso do Solimões, que também contemplam o uso de máscaras no contexto do ritual de iniciação feminina, ou, inclusive, aquelas danças relativas ao ritual do Jurupari onde predomina o uso de flautas e trompetes proibidos para as mulheres. Nas palavras de Goldman: “Parece que os cubeo tomaram todas as cerimônias que em outras tribos pertencem aos festivais de colheita, aos cultos masculinos, aos rituais da menarca e as adaptaram aos ritos funerários” (1968, p. 286). As semelhanças entre as máscaras usadas nas outras danças, mesmo não estando associadas aos rituais funerários, deixaria poucas dúvidas a respeito das conexões históricas entre elas, segundo o autor.

Da reflexão de Goldman sobre os possíveis vínculos entre as diversas danças presentes na região interessa-nos abordar dois pontos principais. O primeiro tem a ver com às dinâmicas de ocupação do território e às relações estabelecidas entre os diferentes grupos da região que abrange os rios Solimões, o alto rio Negro e o Orinoco. Estas dinâmicas são interessantes, na medida em que, autores como Koch-Grünberg (2005), apontam para uma origem arawak das máscaras usadas nestes contextos de danças. Daí a necessidade de explorar alguns elementos associados às migrações dos grupos pertencentes a esta família linguística. Em segundo lugar, consideramos importante mencionar brevemente outros bailes de máscaras presentes nos arredores do noroeste amazônico, que coincidem, em certa medida, com essas rotas de migração arawak. Desta maneira expandiremos os limites geográficos das danças até agora abordadas.

### **3.3 As migrações Arawak e a presença de máscaras na região do Noroeste Amazônico.**

Até aqui mencionamos de forma geral o Sistema regional do alto rio Negro e algumas características comuns aos grupos Arawak, Tukano e Nadahup. Ciclos rituais, heróis e narrativas míticas, modos de manejar o mundo e atividades cotidianas, entre outros aspectos, são compartilhados por esses grupos, como resultado das relações e dinâmicas históricas vivenciadas. A seguir, indagaremos sobre a ocupação do território e as relações entre os diferentes grupos, tendo como foco o uso de máscaras no contexto das danças que, segundo Goldman e Koch-Grünberg, são oriundas dos arawak<sup>34</sup>.

Segundo Florido (2008), a família linguística Arawak é a mais amplamente distribuída por toda a América do Sul. Daí que as questões associadas à dispersão e ao contato entre os vários grupos sejam temas de especial interesse. Um dos primeiros pesquisadores a abordar a dinâmica da expansão arawak foi Max Schmidt, quem propôs um modelo baseado na ideia de fluxos culturais contínuos, no início do século XX (SCHMIDT, 2021). Segundo a sua hipótese, os grupos arawak, contrário ao que se acreditava até então, não teriam migrado em uma única massa homogênea. A procura de novas terras aptas para a agricultura e, com ela, a necessidade de reunir uma maior força de trabalho, os teria levado a estabelecer relações com os grupos vizinhos. Essas relações permeadas tanto pelos conflitos quanto pelo estabelecimento de alianças, levaram à expansão do domínio cultural arawak sobre outros grupos. Trata-se então de um movimento progressivo de vários grupos em múltiplas direções, o que teria gerado condições específicas, de acordo com os contextos dos grupos em contato.

---

<sup>34</sup> Para os fins desta pesquisa, abordamos brevemente alguns aspectos relacionados à migração arawak na área que compreende a região do Orinoco e o Alto Rio Negro, bem como as relações que ao longo do tempo foram tecidas entre grupos pertencentes às famílias linguísticas Arawak e Tucano Oriental. Para mais informações sobre diversidade linguística e cultural na área do Alto Rio Negro, conferir: Cayón e Chacón (2022). A migração arawak é um tema amplamente estudado em áreas tais como a arqueologia e a linguística, nesse sentido, destacamos alguns trabalhos como os desenvolvidos por Epps (2009), Lathrap (1970), Hill e Santos-Granero (2002), Heckenberg (2013), Chacón (2017), entre outros. Aprofundar de forma sistemática nas diversas perspectivas e discussões entorno da migração arawak na América do Sul, bem como nas relações entre as diferentes famílias linguísticas, é algo que ultrapassa os limites da presente pesquisa. No entanto, consideramos que é um tema central para a compreensão dos processos de longa duração que tem acontecido na região amazônica.

Entre os conhecimentos doados pelos arawak aos demais grupos estariam, no âmbito da agricultura, principalmente, o saber sobre os trabalhos associados ao cultivo e transformação da mandioca. Também sabemos de outros aspectos tais como representações mitológicas e festas cerimoniais em que seriam utilizadas flautas (proibidas às mulheres) e máscaras. Sobre este último ponto Schmidt afirma que:

A isso se acrescenta ainda o significado das danças cerimoniais, principalmente das danças de máscaras, que têm um papel importante, especialmente nas duas grandes regiões de aculturação, no rio Negro e nas cabeceiras do Xingu. Presumamos que essas danças de máscaras sejam meios mágicos, que servem, entre outras coisas, para tornar favoráveis aos homens, através da influência mágica, a caça de demônios inimigos e das pragas das plantas, bem como dos próprios animais de caça, assim como o avesso desse ponto de vista é que uma caça abundante ou uma colheita farta não podem ser esperadas sem essas ações cerimoniais precedentes (2021, p. 90).

Interessa-nos, então, compreender de forma geral alguns aspectos relacionados com os movimentos e as migrações dos grupos arawak, como forma de abordar as dinâmicas interétnicas que originaram as trocas e alianças entre os diversos grupos. Schmidt menciona duas principais áreas de influência arawak: rio Negro e Xingu. No entanto, para os fins do presente trabalho, a atenção estará centrada exclusivamente na área do alto rio Negro.

O povoamento do noroeste Amazônico, segundo Nimuendajú, pode ser explicado a partir de três estratos relacionados às migrações e às interações de grupos associados a três famílias linguísticas. O primeiro estrato faz referência ao estabelecimento dos grupos nômades, caçadores e coletores, ancestrais dos atuais Nadahup. Mais tarde, durante a segunda etapa, chegaram sucessivas ondas migratórias de grupos arawak desde o Norte, Orinoco e Guainía. Esses grupos sedentários foram caracterizados por aspectos como o cultivo da mandioca, a construção de malocas, o alto grau de desenvolvimento da cerâmica, a preferência por assentamentos nas margens dos rios navegáveis e o culto a Kóai ou Juruparí. Soma-se a esse panorama, a chegada tardia dos grupos pertencentes à família linguística Tukano oriental, provenientes do Ocidente, do Napo e do Putumayo. Diversos processos de contato, trocas e conflitos resultaram da convivência entre esses grupos. Sem esquecer a



influência gerada pela chegada de europeus e mestiços durante os últimos séculos, fato que marcou o terceiro estrato. (Nimuendajú, apud ATHIAS, 2015)

Wright (1992) adiciona novos elementos de análise à teoria apresentada por Nimuendaju, ao afirmar que os grupos arawak provavelmente não vieram do norte. De fato, estes grupos teriam tido sua origem no rio Içana e a migração, ao contrário do que se acreditava, ocorreu do sul ao norte, expandindo-se desde Isana em direção a outros territórios. Baseando-se na tradição oral, Wright explica como os Arawak afirmam que sua origem ocorreu na região, enquanto os Tukano chegaram em tempos posteriores. Hipana, localizado no meio do rio Içana, é reconhecido pelos grupos arawak como seu local de origem (WRIGHT, 2017); da mesma forma, as narrativas sobre as viagens de Kuwai, o herói mitológico, sempre começam ou terminam no noroeste Amazônico.

Os limites das viagens mais longas feitas pelo herói incluem desde a região andina ao oeste à foz do rio Negro e parte do Solimões ao sul e sudeste, até a foz do Orinoco e a costa Atlântica ao Norte e Nordeste. Comparando o “mapa” dessas viagens do herói com os mapas de distribuição linguística da família Maipure do Norte é evidente que há uma correspondência, o que quer dizer que essas tradições sagradas representam uma concepção da unidade maior linguística e cultural, dos povos arawak do Norte da Amazônia (WRIGHT, 1992, p. 259).

A presença dos grupos arawak ao longo de um vasto território pode também ser percebida a partir dos nomes de certos lugares. Segundo Koch-Grünberg, os sufixos “-ali”, “-ari”, “-ary”, que se encontra em inúmeros nomes de rios da América do sul tropical, significa nas línguas arawak “rio-igarapé”. Dessa forma, rios como Caiarý, Querarý, Cudiarý, Curicuriarý, Aiarý, Cuairý e tantos outros, teriam sido inicialmente habitados por grupos arawak (2005, p. 477). Acredita-se que o Cuduiarý antigamente foi habitado por grupos arawak que sucumbiram e tiveram que se retirar para outras regiões, como consequência da invasão dos grupos Tukano.

Zucchi (2002) concorda com Wright em relação à nomeação de Hipana como o local de origem dos grupos arawak. De fato, apresenta uma hipótese sobre o povoamento desta região. Segundo ela, provavelmente entre 4.000 e 3.500 A.C vários grupos de proto-Maipuran do Norte se estabeleceram na subárea do Isana e dali se deslocaram para áreas

adjacentes como o alto rio Negro, o baixo Guainía e outras regiões distantes. Esses movimentos foram progressivos e, segundo a autora, ocorreram inicialmente como viagens exploratórias que deram lugar às migrações, ao estabelecimento e ocupação de novos territórios. Além das evidências arqueológicas, Zucchi também enfatiza a importância de compreender os ciclos míticos que relatam as viagens de Kuwai. "Essas rotas são uma indicação do conhecimento geográfico da América do Sul que os grupos Maipurán do Norte adquiriram ao longo do tempo e que têm sido constantemente utilizadas no comércio e na migração." (2002, p. 202)

Vidal distingue três ciclos míticos principais que abordam vários momentos da vida e da morte de Kuwai. "Cada ciclo consiste de um corpus de narrativas (estórias, mitos, cantos, canções, preces, conselhos. etc.), conhecimento ritual, ritos de iniciação masculina e festivais, e englobam uma ampla variedade de códigos ideológico-simbólicos e práticos" (2000, p. 641). As rotas sagradas do Kuwai (Kuwé) fazem parte desses ciclos míticos, elas estão ancoradas ao território, mencionam todos aqueles lugares por onde passou e destacam aqueles onde ocorreram acontecimentos especiais. Essas mesmas rotas também foram percorridas pelos ancestrais dos grupos arawak e têm sido utilizadas de forma contínua por vários grupos ao longo dos séculos. Essas rotas têm sido utilizadas como estratégias de resistência política, religiosa, comercial e migratória.

As rotas sagradas de Kuwai pressupõem um vasto território e, portanto, relações constantes com vários grupos de outras famílias linguísticas. Para dimensionar de forma aproximada sua extensão, citaremos brevemente alguns dos percursos que Vidal elaborou detalhadamente. As rotas que tinham como ponto de partida a bacia do rio Içana seguiam em duas direções, uma em direção do Alto Orinoco, passando pelos rios Inírida e Guaviare, e outra que se conduzia até os Andes peruanos, passando pelos rios Yará, Japurá e Solimões. Outras rotas que partiam da bacia do Uaupés seguiam em direção ao rio Solimões, passando pelos rios Apaporis, Mirití Paraná e Japurá, ou podiam, também, seguir em direção dos Andes colombianos, passando pelos rios Guaviare, Vichada e Meta (VIDAL, 2000, p. 647). Esses percursos permitem pensar o território como uma rede interligada, a partir da ampla mobilidade dos grupos, as constantes trocas e a convivência entre diferentes povos e ambientes.

A respeito das trocas e a convivência constante entre os diversos grupos, Santos-Granero (2020) fala das identidades transétnicas como forma de abordar a complexidade das relações estabelecidas ao longo do tempo. Um exemplo claro disso pode ser observado nas características compartilhadas pelos grupos Tukano oriental e Arawak que habitam a região do noroeste Amazônico, conforme descrito anteriormente, em termos das danças e as concepções relacionadas com o manejo do mundo. Ao acompanhar as rotas de mobilidade dos grupos arawak, descritas por Vidal, podemos observar como em boa parte desses territórios existem danças que contemplam também o uso de máscaras. Assim, retomaremos um trecho dessas rotas que se inicia na bacia do Orinoco, atravessa o alto rio Negro, passa pelos rios Caquetá e Putumayo e chega ao Solimões, para descrever algumas das danças que acontecem nesses espaços.

### **3.4 Abandonando os limites do noroeste Amazônico.**

A princípio, nossa atenção se concentrou na região do Baixo Caquetá com *El baile del Muñeco* e, posteriormente, se deslocou para o alto rio Negro com o ritual do choro *Oýne*; ambas áreas estão enquadradas no que é conhecido como o Sistema regional do alto rio Negro. A continuação, será feita uma breve passagem por alguns territórios vizinhos onde também tem sido documentada a existência de máscaras utilizadas no contexto de danças e rituais. As descrições apresentadas, além de específicas, também serão breves na medida em que um estudo detalhado dessas danças extrapola os limites da presente pesquisa. As danças mencionadas partem das referências feitas por Goldman (1968) sobre as possíveis conexões que o ritual do choro teria com outros territórios.

#### **3.4.1 Warime. Um lugar onde máscaras e flautas sagradas se unem.**

Este novo recorrido começa na região dos rios Sipapo e Orinoco, território dos Piara. Esse grupo, que se autodenomina *Tuha*, que se traduz como gente ou pessoa, pertence à família linguística Sáliva (OVERING, 1974) e está disperso na região fronteira entre Colômbia e Venezuela. Durante a estação de chuvas que começa em abril e vai até outubro, acontece a festa do *Warime*, o ritual mais importante celebrado nesta região pelos grupos

piaroa e wiro. A duração desse ritual pode oscilar entre duas semanas e vários meses; no entanto, com o estabelecimento permanente dos missionários desde o século XX, sua realização foi progressivamente desestimulada (BETANCOURT, 2018). Segundo Mansutti (2012), duas festividades têm sido amplamente documentadas no Noroeste Amazônico, sendo a primeira a que está associada à colheita da pupunha e a segunda, vinculada ao uso de flautas sagradas no contexto dos rituais de iniciação masculina, o Jurupari. Ambas festividades coincidem no tempo e no espaço durante o tempo do *Warime*. Nesta festa convergem dançarinos mascarados e flautas de domínio exclusivamente masculino, cujo avistamento é proibido às mulheres.

O *Warime* tem sido explicado como uma festa de fertilidade para a qual são convidados vários seres não humanos, onde são forjadas alianças, recriados acontecimentos mitológicos e realizadas ações com vista à transição e o fortalecimento do corpo dos jovens homens. A realização desta festa exige a execução de um grande número de atividades associadas à preparação de comida, bebida, confecção de máscaras e benzimentos de proteção por parte de especialistas, o que se traduz na articulação e trabalho conjunto de consanguíneos e afins. Só quem herdou os instrumentos e tem uma rede de aliados capaz de sustentar todas essas tarefas pode convocar a celebração dessa festa. O dono do *Warime*, também chamado de *Warimeruwa*, é o encarregado de coordenar todos os preparativos. (MANSUTTI, 2006)

Uma das primeiras ações que acontece é a construção do *Ruwode*, um espaço destinado exclusivamente aos homens, onde repousam as flautas ou vozes musicais, se confeccionam as máscaras e os pré-púberes, passam por diferentes provas para fortalecer o corpo. As quais marcam o fim da coabitação com mulheres e a obtenção de um lugar próprio no centro da maloca. A preparação da festa envolve também longos dias de cantos preventivos dos rezadores ou *Meyeruwa*, cujo objetivo é criar um espaço seguro para a realização das diversas atividades. Simultaneamente, as mulheres concentram-se em obter grandes quantidades de mandioca, com as quais irão preparar o *Sari* –a bebida fermentada, também conhecida como cerveja de mandioca–, que irão oferecer aos participantes.

Segundo Mansutti (2006), existem diferentes tipos de *Warime* conforme sejam os *báquiros* ou os *chácharos* que participem; com efeito, as máscaras das várias espécies de

queixadas são as figuras mais relevantes ao longo da festa. A elaboração e o uso de máscaras são atividades exclusivamente masculinas. Para a confecção dos trajes, os homens coletam grandes quantidades de fibras de buriti (*Mauritia flexuosa*), que são tecidas em uma das pontas de forma que, ao serem vestidas, cobrem todo o corpo do dançarino, evitando assim revelar sua identidade. Ao contrário do traje usado no *baile del Muñeco* e no rito do choro, os homens não usam camisas nem trajes feitos com *Marimá*. Por outro lado, a estrutura cônica das máscaras é obtida a partir da tecelagem de fibras semelhantes às utilizadas na cestaria. Essa estrutura é recoberta com *Marimá*, como se fosse uma pele, e são adicionadas camadas sucessivas de argila branca, além de pigmentos vermelhos e pretos. Sobre a preparação da máscara de abelha, Betancourt explica que:

Na realização dos objetos e na representação do espírito do animal, a pintura como forma e linguagem próprias, é o que dirige a identificação progressiva com o animal; principalmente depois que o artista especializado termina de modelar a base da máscara, feita de um tecido semelhante ao dos cestos. A esta forma se adicionam camadas de resina com cera de cor preta. De acordo com a descrição de Boglar, a máscara sobre o preto recebe uma camada de terra branca; em seguida, algumas linhas vermelhas em zigue-zague são adicionadas para representar o dorso da abelha selvagem (2018, p.32-33).

Além das máscaras de queixada ou *Warimetsá*, também existem outras como as de *Mara Reyó*, do macaco *Jichú* e do morcego vampiro *Kohué*. No entanto, aranhas, jacarés e outros animais também foram documentados (MANSUTTI, 2012, p. 60). *Mara Reyó* é conhecido como o dono dos animais de caça e, justamente na entrada da maloca, oferece aos convidados produtos de caça e algumas aranhas comestíveis muito desejadas na região. Essa figura também é catalogada como um avô libidinoso que carrega um *garabato* (uma espécie de gancho feito de madeira) com o qual tenta prender as mulheres para indagar sobre sua vida sexual.

Vem também *Jichú*, o incontrolável e bem-humorado macaco branco, que anda entre as redes para brincar com quem está nelas. *Kuojawa*, o morcego, arrastado pelo chão, desajeitado e destruidor de tudo que toca e que mal emite sons onomatopáicos do animal que representa e pica os pés das pessoas, da mesma forma que fariam os vampiros, que abundam na floresta (MANSUTTI, 2006, p. 39).

Os *Warimetsa*, conforme o tipo a que correspondem, chegam em grupos de três ou cinco mascarados. No centro deles, a máscara mais ornamentada corresponde a *Wajari*, o herói mitológico encarregado da criação e o primeiro ser a realizar essa dança (BETANCOURT, 2018). Ao chegarem à maloca cantam e recebem a bebida fermentada de mandioca (*Sari*) entregue pela dona da maloca e com quem travam um diálogo. Os mascarados relembram o mito de origem, enquanto a mulher conta como é sua vida a partir da narrativa de sua biografia.

Do conjunto de seres que participam do *Warime*, pode-se dizer que apenas uma parte deles é visível. Ou seja, além das máscaras, há também vozes musicais ou flautas. Cada um desses grupos de seres tem horários específicos, já que as máscaras aparecem na maloca durante o dia enquanto as vozes musicais só são ouvidas à noite, sempre cuidando para não serem vistas. Agora, antes de abordar as características das flautas, cabe mencionar a existência de *Ojuodaa*, um ser que não é uma máscara nem uma voz musical. Segundo Mansutti (2012), esse ser é conhecido como dono da água e da cerveja de mandioca, e se materializa na forma de uma enorme canoa de madeira decorada que carrega a bebida fermentada. As pontas da canoa são cuidadosamente decoradas com pigmentos brancos, pretos e vermelhos, ao estilo das máscaras.

Múltiplas vozes musicais participam desta festa, cada uma com características, sonoridades e formas particulares. No entanto, todas elas compartilham a condição de que, sob nenhuma circunstância, elas devem ser vistas por mulheres. *Woré* é considerada a mãe das máscaras e dos produtos agrícolas; *Buoisa*, é o marido de *Woré* e também está associado ao velho libidinoso; *Chuvó* é conhecido como a voz de *Wajari* (o demiurgo) e se caracteriza por ter uma voz doce e profunda; finalmente, *Yajó* se apresenta como o dono dos *Warimetsa*. Segundo Mansutti (2019), o *hálito* ou *Yuwa*, traduzido como sopro ou palavra, é considerado o mais poderoso instrumento transformador do mundo piaroa, devido aos efeitos que exerce sobre o mundo. Daí a importância que tanto as vozes musicais como os cantos adquirem para tornar o território um lugar seguro e fecundo. “O *Warime* permite aos *Meyeriwa* liberar espíritos de recursos com suas orações, fertilizá-los e multiplicá-los com seu sêmen mágico e depois transformá-los em seres materiais” (MANSUTTI, 2012, p. 73).

Em meio à alternância de máscaras e vozes musicais, acontecem as provas de resistência dos jovens iniciados, que ensinam a controlar a dor e a adquirir força física. Dentro do *Ruwode*, os jovens são submetidos à ferroada com o espinho da raia, perfurações na língua e no lábio inferior ou picadas de vespas e/ou de formigas, de acordo com as disposições do *Warimeruwa*. Este é também um momento de aprendizagem pois é aqui que começam a adquirir conhecimentos associados aos cantos, às vozes musicais e ao ritual em geral.

O encontro dos vários seres que o *Warime* possibilita é interpretado por Mansutti como “um discurso sobre o cosmos produtivo e as artes e poderes que o promovem” (2012, p. 73), porque é nesse momento quando se encontram todos os espaços de predação piaroa. Esses espaços são representados por *Woré*, a dona da agricultura, *Mara Reyó*, o dono dos animais de caça, e *Juodaa*, o dono da água. Tudo isso, segundo Mansutti, é o que permite considerar o *Warime* como um rito de fertilidade.

### **3.4.2 No interflúvio dos rios Putumayo e Caquetá. As máscaras dos Iurupixunas.**

Ao sul do noroeste Amazônico, nos interflúvios dos rios Caquetá (Japurá) e Putumayo (Içá), especificamente no curso do rio Puré, está localizado o território dos Yurí-Passé, dois grupos indígenas em isolamento voluntário. Desde o século XIX, há registros do uso de máscaras em contextos de danças associados aos Iurupixunas, ancestrais dos atuais grupos isolados. É justamente nessa região onde nossa atenção agora se concentrará.

Alexandre Rodrigues Ferreira, durante a expedição relatada em “Viagens Filosóficas pelas Capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá”, realizada entre 1783 e 1792, foi um dos primeiros viajantes a dar notícias dos Iurupixunas e suas máscaras rituais. Esse grupo humano que, no século XVIII, concentrava-se principalmente na margem oeste do rio Japurá e em um de seus afluentes, o rio Puré (Pureos), e distinguia-se dos outros grupos por suas pinturas faciais. Daí o nome que lhes foi dado: Iurupixunas, onde Iuru se refere à boca e pixuna, à cor preta do pigmento das tatuagens que costumavam usar. Yurís, passés, yumanas, xumanas, xamá, tumbira, pariana e tamuána, entre outros, usavam aquelas insígnias tribais que, segundo o grupo, variavam em forma e tamanho. Conforme as observações de Ferreira, os gentios Iurupixunas:

Picam a cara com os espinhos da palmeira pupunha e com as cinzas das suas folhas pulverizam as picaduras, arreigando-se-lhe de tal modo a tinta, que jamais se lhe extingue a máscara com que fixam, muito trabalho e dor lhes custa este ornato (...) A dor é maior ou menor segundo a obra do enfeite (...) dos cantos da boca até o ângulo interior da orelha corre em ambas as faces uma linha delicada. (...) à proporção do crescimento da idade, se lhes aumenta igualmente a máscara, porque têm o cuidado de acrescentar. Os adultos trazem toda a face mascarada, com a diferença, porém de que uns se contentam em fazerem os lados da face o xadrez (...) outros o fazem também na testa e no espaço que medeia entre as sobrancelhas. (FERREIRA, 1974, p. 93)

Durante sua estância com os Iurupixunas no povoado de Caldas, no rio Negro, Ferreira coletou um grande número de objetos dos quais se destaca uma série de máscaras associadas a danças rituais. Entre elas se encontram figuras associadas a animais como: anta, pecari, onça, sapo e macaco, entre outros. Segundo as observações do naturalista, essas máscaras eram usadas durante a celebração de grandes danças e tanto as mulheres quanto as crianças tinham proibido vê-las diretamente. A produção desses objetos demandava um longo tempo de fabricação: sua estrutura era trançada em um material semelhante àquele com que são tecidas as cestas, este posteriormente era modelado, coberto com um pano de fibra vegetal e pintado. Segundo a descrição de Gomes:

Da casca de algum vime tecem eles primeiramente a forma para cada máscara. Sobre ela vão assentando o pano, que lhes subministra a entrecasca da árvore de Candixuba, depois de sacada do tronco é batida com um tolete para dois fins: o de a estenderem e de lhe espremerem a humidade. Ele adquire a consistência de papelão. Pintada a máscara com a oca, com o urucum e com o carayurú note-se que quando ela não cobre a face do mascarado, descendo-lhe até o pescoço, então da mesma entrecasca, porém mais delicada fazem a máscara separadamente para a face, golpeando-a, onde é preciso que tenha os olhos e boca, e sobre a cabeça fica outra máscara servindo de capacete (GOMES, 2014: 31).

Além das máscaras encarregadas de cobrir a parte superior do corpo, ou seja, a cabeça e rosto, eram confeccionados trajes para cobrir o tronco e as pernas dos mascarados. Essas roupas eram chamadas por Ferreira de "farsas" e os desenhos encontrados nelas variam de uma para outra. Eram usados por ocasião da celebração de certas danças, cujos motivos, segundo Ferreira, eram muitos. Um abundante dia de caça ou pesca merecia uma dessas celebrações. "O festejo de uma boa caçada de porcos, por exemplo, se faz com uma máscara



que representa a cabeça de um porco. O de pescaria de algum peixe, com outra máscara que representa assim por diante” (GOMES, 2014: 33).

As máscaras obtidas por Ferreira hoje repousam nos acervos das coleções etnográficas do Museu Nacional da Ciência de Coimbra e do Museu Maynense da Academia das Ciências em Lisboa, respetivamente<sup>35</sup>.

Anos depois da expedição de Ferreira, no dia 12 de janeiro de 1820 Von Martius participou de uma dança de máscaras yuri na aldeia de Uarivau, no curso do rio Puré. Além do consumo de uma bebida fermentada feita com beijus chamada *Pajuaru*<sup>36</sup>, Martius descreveu os detalhes da dança masculina. Os cantores enfeitados com pinturas de urucum e coroas de penas e dispostos em fileiras, seguravam o ombro do companheiro com a mão direita enquanto dançavam no ritmo dos bastões de mando. Essas danças que decorriam de forma monótona foram interrompidas pela entrada dos mascarados, nas palavras de Martius:

Já estava cansado de ver a festa bacântica, até doida, quando, de improviso me chamaram a atenção alguns mascarados, que corriam de um lado para outro, entre as filas dos dançadores. Eram índios nus, que apresentavam cabeças monstruosas, hediondas. Essas máscaras eram feitas de cestos de farinha, revestidos de um pedaço de turiri (entrecasca de árvore, semelhante ao pano). Nem boca grande nem dentes faltavam nessas caras, cujo fundo era branco. Outro apareceu inteiramente envolvido num saco de turiri pintado do modo mais extravagante: trazia máscara, que representava uma cabeça de anta, andava de quatro pés e com o focinho imitava a mímica da anta, quando pasta. Para acréscimo da algazarra, alguns batiam, num pequeno tambor (*oapycaba*), feito do pau de *Panax morototoni*, e, finalmente, um deles tomou a grande lança do tubixaba, cuja vibração produz um som agudo. Incitavam esses sons bárbaros à dança de guerra, que foi então executada pelo próprio tubixaba, com os seus melhores guerreiros. Eles escondiam-se atrás dos grandes escudos redondos, de couro de anta, que costumam permutar dos miranhas, e lançavam contra eles o dardo com gestos ameaçadores, deslizando de um lado para o outro (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 318).

---

<sup>35</sup> A academia de Ciências de Lisboa disponibilizou uma parte da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira, entre a que se encontram algumas das máscaras referidas. Para mais informações ver o site web <https://www.galeria-arf-acad-ciencias.pt/mascaras-jurupixaxuna/>

<sup>36</sup> O Pajauarú é importante na medida em que é também a bebida alcoólica usada com maior frequência nas festas dos ticuna que habitam o rio Solimões.

Poucos detalhes adicionais sobre esta dança, seus preparativos, o motivo pelo qual era celebrada, as máscaras utilizadas ou os cantos entoados, são descritos. No entanto, chama a atenção o uso de máscaras similares às que foram descritas e colecionadas por Ferreira anos atrás. Durante esta viagem, Martius também levou consigo várias máscaras Yuri que hoje se encontram no Museu Estadual de Etnologia de Munique, na Alemanha. Figuras como a onça, o Jurupari, o carrapato e alguns peixes fazem parte dessa coleção etnográfica (FRANCO, 2012, p. 85-90).

Recorde-se que ao longo dos séculos XVIII e XIX os Yuri e os Passé foram populações muito afetadas pelo tráfico de escravos e pelas várias epidemias que dizimaram as aldeias fundadas pelos missionários. Segundo os registros de Martius, milhares deles foram transferidos de seus territórios no baixo Caquetá e médio Amazonas para outras regiões como o rio Negro e o baixo Solimões, para ser logo reassentados em povoados como: Airão, Moura, Poaires, Barcelos, Moreira e Fonte Boa. O declínio populacional foi tal, que durante o século XIX mencionaram em repetidas ocasiões a iminência de sua desaparecimento, assim como foi o caso de outros grupos como os Uainumás, antigos habitantes do baixo Caquetá.

Alguns autores afirmam que os Yurupixuna desapareceram assim como os Uainumás. Por exemplo, Silva diz que as máscaras, as ilustrações e as memórias recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira, são uns dos últimos redutos existentes sobre os Yurupixuna, pois esta tribo extinguiu-se a meados do século XIX. Da mesma forma, no âmbito da exposição “Memória da Amazônia. Expressões de identidade e afirmação étnica”, realizada na cidade de Manaus em 2007, pelo Museu Maynense, diz-se que o conjunto de máscaras Iurupixunas obtido por Ferreira pertence a uma tribo já extinta (GOMES, 2014, p. 65).

De acordo com a hipótese formulada por Franco, por meio da consulta a diversas fontes documentais, é possível afirmar que os Yuri descendentes dos Yurupixunas são hoje um dos povos indígenas em isolamento voluntário que habitam as selvas da Amazônia colombiana. Pelo menos dois grupos, incluindo os Yuri e talvez os Passé, os Janumá ou os Uainumás, habitam o interflúvio dos rios Caquetá e Putumayo, área delimitada pelo Parque

Natural Nacional Rio Puré.<sup>37</sup> De acordo com os documentos escritos por aqueles que viajaram por esta região, os últimos contatos estabelecidos entre estes grupos e a sociedade majoritária datam do final do século XIX e princípios do XX, momento no qual decidiram se deslocar em direção das nascentes do rio Puré. Este grupo que no seu momento foi descrito por Ferreira e Martius, bem como as suas máscaras e danças, ainda está vivo.

Segundo fontes documentais, os grupos que deram origem aos iurupixunas encontravam-se durante os séculos XVI e XVII entre os Yurimaguas e Yorimanes, dois dos grandes cacicados do médio Amazonas. Segundo os cronistas da época, a área que compreende o médio Amazonas era densamente povoada pelos cacicados Omaguas, Yurimaguas, Aisuares e Ibanomas, altamente hierárquicos e bem-organizados contra a incursão europeia. No entanto, após anos de contato intenso, esses grupos perderam o seu poderio. Durante 1689, o Padre Samuel Fritz descreveu que:

Los yurimaguas han sido muy belicosos y señores de casi todo el río Amazonas, y las mujeres de ellos según tuve noticia peleaban con flechas tan valerosamente como los indios, pero ahora están muy acobardados y consumidos por las guerras y cautiverios que han padecido y padecen de los vecinos del Pará. Sus aldeas eran de más de una legua de largo, pero después que se vieron perseguidos, se retiraron muchos a otras tierras y ríos para estar algo más seguros (FRITZ, 1997, p. 80).

Alguns redutos do que foram os cacicados Yurimaguas, Ibanomas e Aisuares afastaram-se do curso do rio Amazonas e se espalharam ao longo dos rios Içá, Japurá, Juruá e até o próprio Solimões. É assim que, a partir do século XVIII não se fala mais dos yurimaguas, mas sim dos yurupixunas como um agrupamento de vários povos pertencentes às famílias linguísticas Yuri e Arawak, identificados por suas pinturas faciais. Uma parte desses grupos buscou proteção nas aldeias missionárias; porém, após a expulsão dos jesuítas e do avanço das excursões escravistas, eles se retiraram, cada vez mais, em direção à região do baixo Caquetá. O Padre Monteiro localizou as nações Yuri, Passé e Janumá nos rios Cahuinarí e Puré, na margem direita do Japurá, no Iça e no Solimões (RIBEIRO, 1825, p. 45, 46).

---

<sup>37</sup> O Parque Nacional Natural Rio Puré pertence ao Sistema Nacional de Áreas Protegidas de Colômbia (SINAP) e foi fundado durante o ano 2002 com o objetivo de proteger aos Povos indígenas em isolamento voluntário que habitam esse território.

Existe uma continuidade histórica e geográfica entre os Yurimaguas, os grupos que mais tarde foram chamados de Yurupixunas e os Yuri, sustentada, adicionalmente, pela sobrevivência de certos traços culturais que une esses grupos, tais como as armas utilizadas, a elaboração do curare, o sistema funerário com urnas, o uso de adornos confeccionados com contas de cacos de caracol polido, o consumo do Paricá<sup>38</sup> e um elaborado sistema de tatuagens faciais.

Em 1905, Koch-Grünberg registrou uma das últimas descrições dos yuri, antes do seu isolamento. De acordo com seus registros, o rio Puré era habitado principalmente por yuris e passés, bem como pelos yuri-pishunas (aqueles com boca preta), catalogados como uma subtribo dos yuri e dos uainumás, que se diziam inimigos dos passés. “Todos esses grupos possuem grandes tambores de sinalização e, como os tukuna, que moram ao sul deles, também levam diferentes máscaras e danças com eles” (KOCH-GRÜNBERG, 2005, p. 620). No início do século XX, quando a exploração da borracha viveu seu ápice, esses grupos desapareceram do panorama regional e só voltaram a ser ouvidos em 1969, por causa de Julián Gil<sup>39</sup>.

É impressionante a semelhança descrita entre as máscaras usadas pelos yuri e aquelas que são vestidas pelos dançarinos durante a celebração da festa da Moça nova entre os Tikuna, habitantes do rio Solimões. As primeiras referências a respeito dos nexos entre essas máscaras foram traçadas por Von Martius. De fato, em uma das gravuras feitas durante a viagem, denominada Préstito Festivo dos Tecunas (Ilustração 24), pode-se observar o parecido entre as máscaras de ambos grupos. Em relação ao festival ticuna, se diz que:

O nascimento de crianças dá-lhes oportunidade para uma estranha mascarada, na qual figuram o malvado demônio Jurupari, o tufão e as

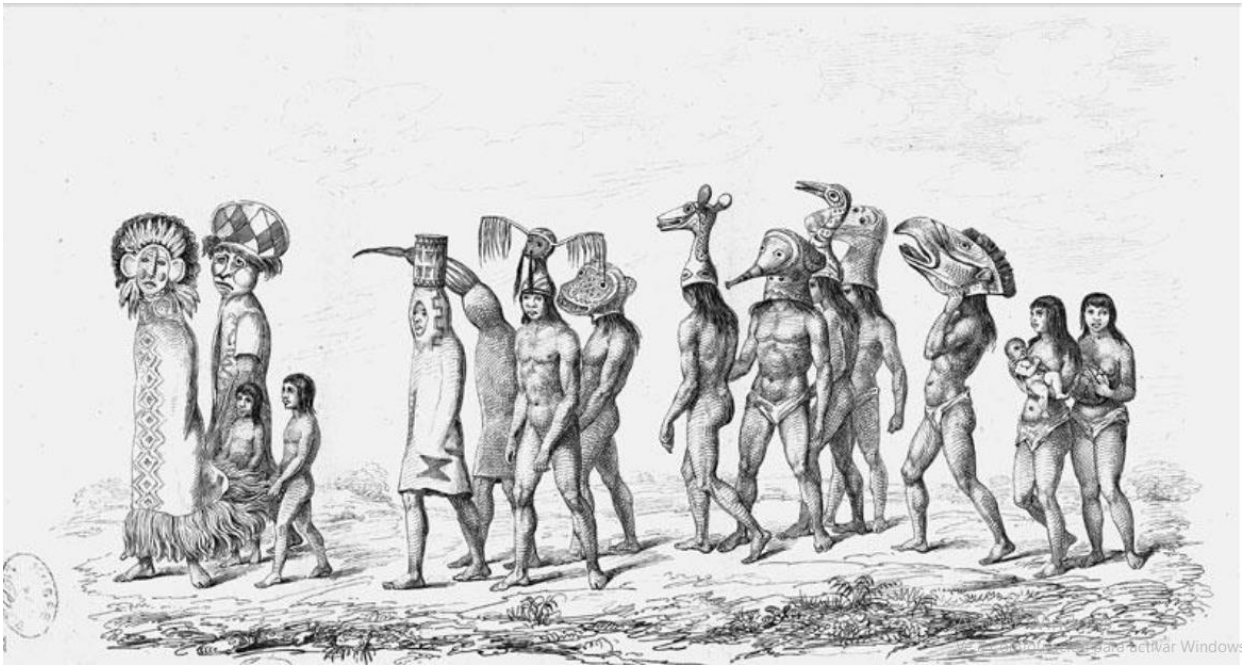
---

<sup>38</sup> Substância de origem vegetal com efeitos alucinógenos semelhantes os Yagé (Caapi), usada principalmente em contextos rituais.

<sup>39</sup> Em meados do século XX, com a queda do preço da borracha, a extração de peles de animais silvestres foi a nova bonança econômica da região amazônica. Julián Gil, foi um dos colonos que vivia em La Pedrera naquela época e se dedicava, entre outras coisas, ao comércio de peles. Este homem, que tinha residência no rio Cahuinarí, ouviu falar de um grupo de "bravos índios" que viviam no rio Puré e decidiu ir em busca deles. Sua intenção era dominá-los e fazer com que trabalhassem para ele na extração das peles. Depois de encontrá-los, decidiu contatá-los e foi aí que desapareceu junto com Alberto Miraña, um homem que trabalhava para ele. O desaparecimento de Julián Gil fez com que duas comissões armadas entrassem na maloca dos indígenas isolados, deixando como resultado cinco indígenas mortos nas mãos de militares e a captura de uma família indígena que posteriormente foi transferida para La Pedrera. Castro Caycedo (2009) no livro “Perdido en el Amazonas” reconstrói a história do desaparecimento de Julian Gil.

diferentes feras do mato, por meio de máscaras feitas com casca de árvore. Depila-se o recém-nascido durante o préstito, enquanto ele é embalado lentamente pelas ruas do arraial, ao som de monótonas cantigas e aos estalidos feitos na carapaça de tartaruga. Não somente os tecunas, porém igualmente os passés e os juris gostam de tais préstitos, também em outras oportunidades (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 259).

*Ilustração 24. Préstito Festivo dos Tecunas.*



*Fonte: SPIX; MARTIUS, 2017, p. 259*

Além das semelhanças entre as máscaras usadas tanto pelos yuri quanto pelos ticuna e as práticas de reclusão das moças durante a menarca, vários autores têm apontado para a relação linguística entre esses grupos que vivem nos rios Puré e Solimões, respectivamente. De fato, essa relação desde 1929 já era indicada por Nimuendajú, nas suas palavras: “Mais claras são suas relações de parentesco com a língua hoje extinta dos índios Yuri, ex-habitantes do curso inferior do rio Yapurá, parentesco que não só se manifesta lexicologicamente como também gramaticalmente no sistema pronominal e para o qual o próprio Rivet já chamou a atenção” (NIMUENDAJÚ, 1982/1929, p. 205). Essas afirmações são corroboradas por estudos recentes como o de Orphao de Carvalho (2009) e o de Goulard

e Montes (2013), focados tanto em questões de parentesco linguístico quanto nas semelhanças entre os aspectos rituais.

### **3.4.3 A menarca e o ritual da Moça nova entre os ticuna.**

Dentro dos Ticuna, habitantes da bacia do rio Solimões, a menarca é um evento que transcende a esfera privada e envolve toda a comunidade. O início da menstruação como indicador de uma mudança no corpo feminino é revestido de implicações cosmológicas e de um elaborado sistema ritual. A dança de máscaras brevemente descrita por Von Martius, remete a um ritual que comemorava o nascimento de novos integrantes do grupo por meio, entre outras ações, do corte de cabelos. No entanto, outras pesquisas como a de Nimuendajú (1929) demonstraram a relação entre essa dança e a puberdade feminina.

Assegurar que a menarca tem repercussões no nível cosmológico implica, em primeiro lugar, a necessidade de compreender alguns aspectos da estrutura do universo ticuna, os diferentes seres que o habitam e as relações entre eles. Duas grandes categorias de não humanos são fundamentais neste contexto: *Ngo'o* e *Ü'üne* (MATAREZIO, 2019). No primeiro caso, os *Ngo'o* também conhecidos como “bichos” são classificados como nocivos e perigosos, razões pelas quais o contato com eles é temido e evitado, já que são responsáveis por causar diversas doenças e fazer desaparecer pessoas na floresta. Essas criaturas possuem corpos de animais e são caracterizadas pelo fedor. No segundo caso, os *Ü'üne* também chamados de "Imortais" representam o estado que os mortais desejam alcançar. Eles não possuem um corpo físico, habitam o *Eware* e detêm uma grande sabedoria.

A menarca é um evento importante em termos cosmológicos, na medida em que implica o contato com essas duas grandes categorias de seres. Com a chegada da primeira menstruação, segundo Goulard, o corpo da jovem fica vulnerável, pois encontra-se em “um estado de maturação, com as forças diminuídas e o princípio vital menos protegido. Diz-se então frágil, fraco, está em estado *Ü'üne*” (2009, p. 171). A respeito desse estado, Goulard afirma que é como se naquele período a jovem pertencesse a outro mundo, como se estivesse em contato com o imortal. Sobre este ponto, nas narrativas compiladas por Matarezio junto a Romualda Joaquim Custodio, explica que é como se um imortal estivesse dentro do corpo

da jovem. Segundo o autor, trata-se de um estado ambíguo, pois “a jovem é mortal e imortal ao mesmo tempo” (2019, p. 331). Nas palavras de Mattos, nesse momento “o corpo da mulher se abre e fica suscetível a todo tipo de ameaças de ordem tanto natural quanto metafísica” (2015, p. 30). Isso explica porque a mulher deve ser isolada e escondida da vista de todos. Ser vista representa um perigo, já que é altamente vulnerável ao ataque dos *Ngo'o*.

O cheiro de sangue atrai tanto os *Ngo'o* quanto os *Ü'üne*. De fato, a festa da Moça nova ou a *Pelazón*, como é chamada no Peru e na Colômbia, é motivada pelo medo gerado pela aproximação dos *Ngo'o* a à aldeia, que podem causar doenças na adolescente ou na comunidade, se a dança não for executada. Nos casos mais graves, segundo Matarezio, mulheres jovens podem morrer por conta da ação desses “bichos”. A realização desse ritual, entre outras coisas, cumpriria a função de proteger a comunidade dos efeitos negativos do contato com os *Ngo'o*. Por outro lado, diferentemente do medo gerado por esses “bichos”, é desejada a chegada dos imortais na festa. Segundo Matarezio, esta festa está estreitamente relacionada com a imortalidade, com o mito que deu origem à vida breve e com o desejo de atingir novamente a imortalidade. “Os mitos narram histórias de casas de festa que, com todos cantando e de porre (*Ngaiin*), subiram para o céu dos encantados/imortais *Ü'üne*” (2019, p. 196).

A imortalidade, como estado que pode ser alcançado, é continuamente reafirmada durante a festa da Moça nova. O início da menstruação nas mulheres, ou *Worecü* como são chamadas as jovens, assume-se como uma mudança de pele, como uma transformação do corpo. Segundo Belaunde, na Amazônia, sangrar significa a "troca da pele/corpo" e são as mulheres, por meio da menstruação e do nascimento das crianças, as que fazem isso evidente (BELAUNDE, 2006, p. 207). O sangue, entendido como uma substância perigosa, é manejado dentro de contextos rituais como é o caso desta festa. As mulheres trocam de pele como as cobras, tornam-se mais jovens e, por tanto, se encontram em direção à imortalidade. Da mesma forma, o uso no contexto ritual de elementos tais como pinturas vegetais, penas de certos pássaros e espécies vegetais específicas, remete à intenção de atingir a imortalidade.

No momento em que as jovens têm a primeira menstruação, ficam confinadas em sua casa, devem permanecer afastadas da comunidade, bem como de suas atividades diárias e só poderão ter contato com algumas mulheres mais velhas, como sua mãe e outras parentes do

seu clã. Durante a reclusão aprendem a fiar e tecer tucum, além de serem aconselhadas sobre como deve ser conduzida a vida adulta. Enquanto a *Worecũ* permanece isolada, sua família começa os preparativos para a festa. Os homens da família saem para caçar, o pai da menina convida os parentes e combina com eles qual será a sua contribuição no dia da festa. Enquanto isso, as mulheres se concentram na extração da mandioca para a produção do *Pajauru*<sup>40</sup>. Uma das condições básicas para a celebração desta festa tem a ver com a fartura de comida, principalmente de carne moqueada, já que é um dos elementos mais importantes dentro das trocas rituais entre o dono da festa e os mascarados. (MATAREZIO, 2019)

A festa dura vários dias e é marcada pela presença incessante de cantos e danças, entoados tanto por mulheres como por homens, ao som de tambores e trompetes. É uma luta contra o silêncio, segundo afirma Matarezio (2019). Os convidados a este evento trazem consigo uma grande quantidade de fibras vegetais, como talos de buriti, fibras de tucum e tururi, os quais haviam sido encomendados anteriormente pelo anfitrião. Esses elementos serão posteriormente utilizados na elaboração de enfeites para a moça e na construção de um pequeno quarto onde a *Worecũ* ficará reclusa durante boa parte da festa, oculta dos participantes. No meio dos cantos e da dança, os homens constroem o quarto que é imediatamente adornado com desenhos que fazem menção a assuntos tais como a nação e o clã da moça. Existem grafismos que, além de fazer referência a questões míticas, incorporam, também, novos elementos próprios da vida contemporânea dessas comunidades. Todos eles são replicados em outras superfícies, como máscaras e instrumentos musicais. Cada um dos desenhos transcende os limites exclusivamente estéticos e relacionam-se a outros campos da vida, como os mitos e o aprendizado de valores associados à festa. Nas palavras de Vidal e Silva:

Os grafismos e os rituais parecem compartilhar a capacidade de condensar em expressões sensíveis, estéticas e absorventes, as quais se utilizam de uma linguagem elaboradamente simbólica, significados culturais, fundamentais para cada sociedade. Estão ligados a concepções básicas constitutivas da própria cultura e porque são possíveis de serem compreendidos e apreciados em algum nível pelos que não compartilham,

---

<sup>40</sup> Vinho feito com mandioca, o processo de fermentação faz com que o seu teor alcoólico seja muito maior daquele do caxiri.



como membros dessa sociedade específica, mas sim como humanos.  
(1992, p. 289)

Um aspecto central da festa é o conjunto de máscaras que aparecem a partir do momento em que a jovem é discretamente transferida de sua casa para o quarto de reclusão que construíram para ela no local da festa. Segundo Matarezio, a presença de seres tanto sobrenaturais quanto míticos acontece por intermédio das máscaras e das danças. Esses seres não são só *Ú'üne*, “muitos mascarados são a presentificação dos bichos *Ngo 'ogü*” (2021, p. 154). Segundo Goulard, o termo para nomear as máscaras é *Chamü* “o mesmo que se usa para designar a pele do ser humano ou animal e até a casca da árvore. É a expressão física e visível do ser. (2009, p.166)

A confecção das máscaras costuma ser uma tarefa masculina realizada exclusivamente por alguns dos convidados na festa. A entrecasca de determinadas variedades de tururi é o material, por excelência, utilizado para este fim. As máscaras são constituídas por duas partes principais, sendo a primeira delas a cabeça ou parte superior que marca as linhas dominantes das facções da entidade ou do ser que apresenta e, portanto, que permite a sua identificação. A segunda parte é conhecida como corpo, ela cobre a região do tronco e das pernas e é onde se concentra o maior número de desenhos. A este respeito, foi dito que o elenco de figuras desenhadas é infinito. “Há uma marcada preferência pela representação de animais (onça, jabuti, cobra, borboleta, anta, jacaré) e várias espécies de aves e peixes que em alguns casos vêm combinados com elementos da flora ou com figuras antropomorfas” (GRUBER, 1992, p. 255). Dentro dessa lista infinita, se menciona também a existência de outros motivos relacionados à história do contato entre o povo Ticuna e o Ocidente. Desenhos de navios, bandeiras e aviões também fazem parte desse extenso conjunto iconográfico e, ao mesmo tempo, dão conta das transformações e da dinâmica social desse povo.

Existe uma relação muito interessante entre máscaras e pinturas. Tanto os homens mascarados quanto as *Worecü* são pintados de preto com o suco de jenipapo misturado com outras substâncias. A esse respeito, Matarezio diz que “é a pintura que proporciona uma troca de pele e a transformação da pessoa em bicho ou em imortal” (2019, p.387). Da mesma forma, o corpo do mascarado coberto com essa pintura é o que impede, segundo o autor, que a máscara adira ao corpo do dançarino, gerando uma transformação irreversível do homem em outro ser. Por outro lado, existe também um amplo repertório de grafismos que são

pintados nas máscaras, para os quais são utilizados diversos tipos de tintas (MATAREZIO, 2021). Sobre as tintas vegetais utilizadas no processo de pintura das máscaras, Gruber afirma que:

Uma característica marcante do tururi é o colorido farto, fornecido por tintas de origem vegetal. As cores mais recorrentes são o azul das folhas de bure (*Calathea loesenera*), o amarelo do rizoma do açafraão (*Dieffenbachia humulis*), o vermelho da casca do pau-Brasil o azul escuro ou o roxo do fruto da pacova, o verde das folhas da pupunheira (*Gulielma speciosa*) e o vermelho ou laranja das sementes de Urucum. (1992, p. 256)

Aqueles que fazem as máscaras têm ampla liberdade artística, segundo Gruber, não existem normas rigidamente estabelecidas para a criação e combinação dos diferentes elementos pictóricos. No entanto, a prevalência de certos elementos permite inferir relações entre figuras e determinados temas. “O artista elabora as formas que julga mais adequadas para caracterizar e expressar seu caráter, pois cada pessoa, dentro de certos padrões estéticos e princípios técnicos culturalmente estabelecidos, interpreta à sua maneira o sobrenatural que optou por representar” (1992, p. 258). Esses motivos pintados nas máscaras, segundo Matarezio, também podem estar relacionados com os sonhos dos xamãs e com seres que mantêm algum tipo de relação com o ato de trocar de pele (2019).

Entre as máscaras usadas na celebração da festa e registradas por Matarezio (2019) encontramos algumas como *Mawü*, mãe das árvores e do mato e *Õma* conhecido como o pai do vento, que dança carregando um enorme pênis com o qual ameaça os participantes. Outros mascarados como o Macaco-prego e o macaco-caiçara também entram na festa dançando com grandes pênis. Neste ponto é pertinente lembrar que a figura de mascarados que portam este tipo de figuras fálicas durante as danças, foi descrita noutros contextos etnográficos, como é o caso dos *Toris* no *baile del Muñeco* e a dança dos grandes pênis descrita para os Cubeo no contexto do rito de Choro. Já no que diz respeito à diversidade de máscaras e sua aparência, no início do século XX Nimuendaju apontou que:

(...) vestimentas completas de Tururi pintado com medonhas carrancas pretas com grandes narizes, dentes arreganhados, orelhas gigantescas e olhos de pedacinhos de vidro. O demônio de vento, *Ama* aparece munido de um enorme phallo de meio metro de comprimento por 10 cm de diâmetro. Algumas destas máscaras carregam pequenos tambores

pendurados em paus artisticamente esculpidos, em forma de peixes, jacarés e cobras estilizadas (NIMUENDAJU, 1982 p. 195).

Conforme as observações de Goulard sobre as várias máscaras que fazem parte da festa: “Aparecem algumas tais como o macaco branco *to-ü*, o beija-flor *mu-ũ*, o *uchira*, o pai d'água que vive nas áreas alagadas de *To-ekucha*. [...] *yureu*, considerado um demônio, é o único que sai todo pintado de preto” (2009, p. 166). Os seres mascarados, bem como a quantidade, performance e ordem de aparecimento são aspectos que variam de um lugar a outro. No entanto, é possível distinguir a prevalência de certos seres identificados por pesquisadores. Na experiência concreta de Faulhaber, a autora diz que:

Os primeiros a entrar são os micos (*Toii*) representados por vestimentas com pernas. A seguir entra a mãe (*dona*) dos ventos e dos morros (*Mawü*), que aparece várias vezes em diferentes formas, na coleção Nimuendajú. (...) a máscara e o corpo constituem uma única peça, com franjas de Matá Matá, folhas estilizadas em lugar de cabelo e um cocar. Este ser é interpretado como a mãe da madeira canforada. Os seus motivos como a localização da casa de Yoi, os desenhos circulares representam as forças que protegem o território do *Eware*, de marcada significância identitária e mítica contra as forças do mal. (...) A próxima figura em entrar em cena é a mãe da montanha e da tempestade (*O'ma*). Um ser associado ao começo do universo, cuja figura tem características faciais exageradas, falus e testículos superdimensionados. Esta figura é decorada com os padrões da cascavel (*ariü*) que come tudo aquilo que vê. Os Ticuna comentaram que ela vive sobre as árvores e é relacionada com a serpente caçadora, que transita nas montanhas encantadas do *Eware*, o território dos Imortais. O último em entrar é *Yurwü*, é o parente de cão, é o tentador, ele vive acima da mais alta montanha encantada (FAULHABER, 2000, p. 12-13).

O número de mascarados presentes durante a festa depende diretamente da quantidade de carne moqueada disponível, pois cada um deles recebe uma porção de carne por parte da família da *Worecü*. Ao longo da festa, os mascarados fazem várias aparições, à medida que vão avançando as atividades associadas à transformação do corpo da jovem. Enquanto a moça fica confinada dentro do quarto de reclusão, que foi construído no local do baile, e é também denominado de curral, os mascarados dançam e batem nas paredes tentando derrubá-las. Nas palavras de Matarezio, “acontece o que seria uma disputa pelo acesso sexual à moça” (2019, p. 392). Posteriormente, quando o corpo da jovem está devidamente “pintado com urucum misturado com leite de tururi e enfeitado com penas brancas”, ela sai do confinamento. (Ibid, p. 398)

A saída do curral evoca o que seria o fim do processo de transformação, a saída de uma borboleta de sua crisálida. De fato, entre os cantos entoados, a abertura do casulo é mencionada como forma de apontar que a jovem agora é "uma moça nova" (CARDOSO, 2000, p. 238). Nesse momento os mascarados voltam para dançar com ela. Esta é uma dança que, nas palavras de Matarezio (2020), se assemelha mais a uma luta, pois a jovem deve evitar ser atingida pelos falos de madeira carregados por alguns dos mascarados. De fato, ela deve segurar os mascarados com força pelas costas e evitar o contato com os pênis que eles carregam.

Um dos pontos altos da festa é o momento em que o cabelo da jovem é arrancado. É neste espaço que se concentram boa parte dos conselhos que lhe são dados sobre como deve conduzir a sua vida no futuro. Por fim, a moça é levada ao rio, onde sua imersão na água marca o fim da festa. Boa parte dos elementos utilizados durante a festa são guardados, pois posteriormente serão queimados (MATAREZIO, 2019).

Agora bem, além dos detalhes associados ao fim da festa, é importante enfatizar na presença dos mascarados como a presentificação dessas duas grandes categorias de seres e no papel que tem as diversas trocas entre os participantes. Estes intercâmbios, segundo Matarezio (2019), podem ser lidos à luz de um plano sociológico, onde se trocam bebidas e carne por materiais para a construção do quarto de reclusão e, também, desde um plano cosmológico, onde a oferta de carne e bebida aos mascarados aplaca o perigo predatório que trazem consigo. É como se a carne moqueada que é entregue aos mascarados atuasse como um substituto da jovem que queriam levar com eles.

A moça é uma isca para forçar os seres do cosmos a agir, forçá-los a aparecer na festa para que os humanos estabeleçam as regras da relação. Convidar os bichos para a festa é uma forma de provocar uma resposta deles, à sua maneira, como é esperado. É melhor um bicho que seja aliado do que um com o qual não se tenha qualquer relação (2019, p. 399).

A festa como o espaço onde se estabelecem e atualizam relações de várias ordens e o papel desempenhado pelas máscaras nelas, poderia continuar a se expandir para outros contextos etnográficos. Tal é o caso da festa *Pijuayo*, que ocorre entre os Bora que habitam a região do rio Ampiyacu, afluente do rio Solimões, e que tem relação direta com *El baile del Muñeco* (YLLIA; OCHOA, 2018), para citar um exemplo. De fato, o horizonte poderia,

inclusive, se estender a territórios mais distantes. No entanto, isso está além dos limites da presente pesquisa. Neste ponto, considera-se necessário concluir refletindo sobre o papel das máscaras nos contextos ameríndios.

#### **4 Considerações finais. De múltiplos corpos em transformação, notas sobre máscaras ameríndias.**

Até agora fizemos uma vasta jornada que nos levou a várias áreas da Amazônia colombiana. Da região do baixo Caquetá seguimos em direção ao alto rio Negro, no curso do rio Cuduiari e de lá descemos em direção ao Putumayo (Içá) passando pelo rio Puré, para finalmente chegarmos ao Solimões. Em cada um desses espaços abordamos brevemente algumas danças que têm como ponto comum o uso de máscaras. É claro que poderíamos continuar abrindo o horizonte para outras regiões, em lugares que também tem sido documentada a existência de máscaras em contextos rituais; poderíamos continuar rio acima em direção ao território dos grupos Pano, ir até o nordeste da Amazônia brasileira ou nos concentrarmos no Brasil central, na região do Xingu. No entanto, a vastidão de referências sobre esses territórios ultrapassa os limites da presente pesquisa. Para além de documentar minuciosamente cada uma das danças com presença de máscaras existentes, pretendeu-se evidenciar a relevância destas danças na vida dos grupos aos que demos relevo, a diversidade de práticas a elas associadas e os contextos específicos aos quais pertencem.

Dado que as máscaras ocupam um lugar central nesta dissertação, consideramos importante dedicar-lhes esta seção final e questionar: o que é uma máscara? Quais os significados que elas abrangem? Porém, mais do que a máscara num sentido genérico, interessa-nos saber o que é uma máscara no contexto ameríndio. De que elas nos falam? O que elas nos permitem ver? Para chegar a esse ponto, retornaremos a algumas noções gerais sobre o que é considerado como máscara, com base em alguns estudos clássicos como os que foram feitos por Mauss (1979) e Vernant e Naquel-Vidal (1999).

Marcel Mauss, em seu trabalho sobre a história social da categoria pessoa, encontra uma relação direta entre suas origens e a noção de máscara. No contexto romano temos que a pessoa “é algo mais do que um elemento de organização, mais do que um nome ou o direito a um personagem e a uma máscara ritual, é um fato fundamental de direito” (MAUSS, 1979, pág. 323). A alusão às máscaras tem a ver com a sua posse por determinadas famílias em contextos religiosos. Há aqui, segundo Mauss, uma primeira distinção entre o que seria uma máscara trágica, uma máscara ritual e a máscara de um ancestral. Em sua raiz etimológica, a palavra *persona* vem de *personare*, que é entendida como “a máscara pela (*per*) qual ressoa a voz (*do ator*).” (Ibid., p. 323)

Esta primeira aproximação às máscaras nos remete à noção de personagem e a sua função na encenação de dramas. A esse respeito, Vernant e Naquet-Vidal (1999) abordam a questão do uso de máscaras nos dramas gregos e acrescentam que:

Além das máscaras cômicas ou trágicas usadas em cena pelos atores, a Grécia conheceu máscaras esculpidas no mármore modeladas em terracota, talhadas em madeira, destinadas a representar uma divindade ou a cobrir o rosto de seus celebrantes durante o rito” (VERNANT; NAQUET- VIDAL, 1999, p. 163).

A este respeito, os autores mencionam uma devida distinção entre o que seria uma máscara cênica, como um acessório, que junto com o restante das vestes do ator estaria relacionado às questões de expressividade trágica; as máscaras rituais com as quais os fiéis se disfarçam com base em um objetivo religioso e, por fim, a máscara do próprio Deus, como aquelas que eram confeccionadas para Dionísio. Nestes contextos específicos, o dramático não estava totalmente separado do cerimonial/religioso. De fato, as máscaras estariam no cerne da figuração do divino e do contato com diversas formas de alteridade.

Ao aprofundar mais um pouco na ideia da figuração do divino é possível fazer referência às máscaras relacionadas principalmente com três seres, a saber, Gorgós, Artêmis e Dionísio. Cada uma delas permite explorar diversas formas de alteridade. Por exemplo, as máscaras de Gorgó, aqueles rostos grotescos e monstruosos de olhos grandes traçam uma relação com a alteridade radical, com a morte. Por outro lado, encontram-se as máscaras de Dionísio, aquele além do mar ou estrangeiro, onde um ator encarna o Deus, o protagonista do drama. Uma divindade que reúne características associadas à metamorfose, ao disfarce e às máscaras. Conforme a análise de Vernant e Vidal-Naquet (1999), vestir a máscara implica endossar as características do Deus, tomá-las para si, deixar-se possuir, tornar-se outro.

As máscaras que nos interessam, aquelas que correspondem aos contextos ameríndios, podem ser diferenciadas daquelas usadas pelos atores na encenação dos dramas gregos. As funções destas máscaras vão além da representação e não esgotam suas possibilidades de existência na expressão dramática. Pensamos nas máscaras como artefatos utilizados em contextos rituais específicos, com uma materialidade própria em termos das diversas formas, texturas e grafismos que condensam em sua estrutura.

As máscaras são feitas para serem vistas e, paradoxalmente, assim como mostram, também escondem. O que mostram e o que escondem? O foco da discussão são, justamente,

as máscaras em termos do que elas nos permitem ver e das relações que nelas convergem. Retomando as palavras de Strathern, mais do que os próprios objetos, interessa “descrever as relações imbricadas no efeito que tais objetos produzem no mundo” (STRATHERN, 2003, p. 23). A questão do efeito que estes objetos produzem, mencionada pela autora, está ligada à noção de agência desenvolvida por Gell (2016). O ponto que mais nos interessa em relação ao conceito de agência é que, não apenas os seres humanos podem ser considerados como agentes, mas também os objetos. Segundo Gell, em termos gerais, a agência é entendida como a capacidade dos objetos de produzir efeitos ou respostas dentro da rede de relações da qual fazem parte. A agência é então assumida como intencionalidade, como capacidade de agir, de mobilizar sequências de eventos, como algo eminentemente relacional e social. Nessa perspectiva, propomos pensar as máscaras a partir do que elas fazem no mundo, das relações das quais fazem parte.

Voltando para Strathern (2003), o apelo feito pela autora tem a ver com a necessidade de abordar estes objetos, as máscaras no nosso caso, não só como itens de exposição, mas para todo o trabalho envolvido na sua confecção e para as redes de relações das quais fazem parte. Neste sentido, é fundamental nos perguntarmos: O que está por trás do convite para ver que é feito à audiência? Em efeito, esses objetos têm sido feitos para serem vistos, mas o que é que eles mostram? No fim das contas, trata-se de um chamado a levar a sério o ato de ver, como diz Strathern, de pensar em uma teoria visual indígena. A respeito dos adornos corporais usados pelos habitantes de Hagen na Melanésia, do uso de pinturas, penas e conchas nos corpos, a autora observa que:

Os porcos são trocados, as penas são vestidas: com as conchas você pode fazer as duas coisas. Feitas para serem visíveis. Na verdade, isso tudo fica [ a parte que se vê] “na pele.” ... Então o que os espectadores afirmam? Qual é seu papel? Eles testemunham a atividade desses homens, e de duas produções: crescimento interno e a troca: fluxo de riqueza entre doadores e recipientes, evocados enquanto clãs, grandes homens, e assim por diante. Em suma, o indivíduo é encoberto para se revelar a pessoa [enquanto um nexo de relações]. Voltemos ao ponto de que, quando nós [a audiência e os espectadores] vemos as penas e as conchas, vemos a pessoa, mas a vemos em um estado transformado. Esse estado acende relações com o espectador e com os outros... muitas dessas penas terão vindo de outros. Desembrulhar isso poderá [talvez!] nos aproximar um pouco da compreensão de por que essas coisas são carregadas no corpo (STRATHERN, 2003, p. 53).



Da mesma forma que as conchas, as penas e as pinturas corporais descritas por Strathern, as máscaras também são feitas para serem vistas. Cada tipo de máscara está inserido dentro de um determinado grupo, aparece em momentos específicos e denota relações particulares. Por exemplo, se pensarmos nas máscaras do *baile del Muñeco*, veremos que os habitantes do baixo Caquetá se referem a elas como "avôs"; da mesma forma, esta dança também é chamada de *dança dos Espíritos*. Em língua macuna a denominação é *Rimüia Sahare*, onde a palavra *rimüia* traduz mortos ou espíritos (ÁRHEM, 1998), o que nos leva a pensar nas máscaras como uma espécie de espíritos (mortos), associados pelo menos em parte ao mundo subaquático. Por outro lado, entre os Cubeo, Goldman (1968) sugeriu que as máscaras utilizadas durante o ritual funerário tinham a capacidade de transformar em alegria, os sentimentos de tristeza, associados ao luto. Por sua vez, Koch-Grünberg (2005) apontava que as máscaras afastavam os perigos potenciais que pairavam a maloca após a morte de alguém, para citar dois exemplos pontuais. Neste sentido, interessam-nos as relações específicas que podemos aprender a través das máscaras.

As relações que as máscaras mobilizam estão associadas, por um lado, ao encontro entre grupos, aos vínculos entre vizinhos, ou seja, à afinidade. É importante lembrar aqui que quem usa as máscaras geralmente são os convidados, pessoas que vêm de outros lugares e que mantêm uma relação constante com o dono da maloca ou da dança. Essas relações entre os grupos também se explicitam no âmbito dos diálogos cerimoniais, das recepções formais que acontecem em cada uma das danças mencionadas e das diversas trocas de objetos, substâncias e alimentos entre quem é o dono a dança e os que a acompanham. Assim, num primeiro nível, pensamos nas relações de parentesco e afinidade, que podem ser exploradas através de quem participa desses eventos, dos papéis que cada um assume, do tipo de coisas que são trocadas e das interações que ocorrem entre eles. Por outro lado, é possível se aproximar também das relações que as máscaras mobilizam e articulam desde um plano cosmológico, ou seja, a partir das relações com os não-humanos, em outras palavras, com outros domínios e seres que fazem parte do mundo e que têm efeitos concretos nele.

Agora, então, surge a questão de como abordar as máscaras levando em consideração a complexidade que nelas está imbricada. Em sua pesquisa sobre as máscaras pertencentes aos povos Salish, localizados na América do Norte, Lévi-Strauss (1979) oferece uma reflexão delas como objetos que trazem boa sorte e favorecem a aquisição de riquezas. Lévi-Strauss

assegura que o estudo das máscaras nas suas características plásticas, funções e contextos associados não deve ser analisado isoladamente, já que a existência de uma máscara pressupõe sempre a existência de outras. Desta maneira, propõe o estudo sistemático das relações, correspondências, inversões, transformações e oposições entre os vários tipos de máscaras existentes num determinado território. Nesse sentido, a abordagem aplicada às máscaras é homóloga à que o autor realizou com os mitos. Se aproximar da compreensão das máscaras implicaria a construção do que Lévi-Strauss chama de “um dossiê global da máscara”. Em suas palavras:

Reunir o conjunto das informações disponíveis a seu respeito – isto é: tudo o que se sabe de seus caracteres estéticos, de sua técnica de fabricação, do uso a que se destina, e dos resultados que dele são esperados; e ainda, finalmente, acerca dos mitos que narram a sua origem, a sua aparência e as condições de uso. Assim é possível contrastar este dossiê com outros (1979, p. 17).

A intenção do autor consiste então, em explorar aquelas “relações dialéticas recíprocas – de simetria, oposição ou contradição – no plano plástico, nos mitos e nas conotações sociais, religiosas e econômicas presentes nas máscaras” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 52). Exemplo disso são as máscaras *Swaihwé* dos Salish e as *Dzonowka* dos Kwakiutl, a partir das quais o autor afirma que a permanência das formas plásticas entre elas pressupõe a inversão de suas funções sociais e religiosas, enquanto a oposição das formas plásticas conduz à manutenção das funções semânticas. No entanto, para além dos pormenores associados às máscaras estudadas pelo autor, interessa-nos sublinhar que “uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa, *mas aquilo que transforma*, isto é: que escolhe não representar, como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma” (Ibid., p. 124, grifos nossos).

Conforme o exposto até aqui, ver uma máscara significa ir além de suas qualidades plásticas e de seu contexto particular, no entanto, isso não significa que sua materialidade ou seus aspectos formais devam ser deixados de lado, pois neles reside parte de sua eficácia enquanto objetos rituais (FAUSTO, 2013). Ver uma máscara nos leva a questionar as relações que articula tanto em termos sociológicos quanto cosmológicos, as forças que mobiliza, ou seja, todos aqueles aspectos que comporiam seu dossiê, se aceitamos a proposta de Lévi-Strauss. Levando em consideração esses aspectos, devemos enfatizar aquela afirmação que

diz que as máscaras mais do que representar, transformam. Segundo Fausto, as máscaras são artefatos paradoxais na medida em que, para ganhar vida, devem ser vestidas por alguém.

Tanto o rosto quanto o corpo, em determinadas circunstâncias, de quem veste a máscara deixa de ser visível e, a pessoa, assume outra condição ontológica. Esse fato pode nos levar a pensar na relação entre invólucro e conteúdo, entre uma exterioridade animal que estaria escondendo uma interioridade humana, nas palavras de Fausto (2013). No entanto, é preciso superar essa oposição binária e pensar em outros elementos conceituais como por exemplo o encaixe recursivo e a referência múltipla, como menciona o autor, que nos permitem avançar no entendimento das máscaras. Para os Kuikiro, habitantes da região do Xingu, as máscaras são compreendidas como as formas visuais de certos *Itseké*, seres extraordinários que habitam o cosmos, e que adoecem os seres humanos (FAUSTO, 2012). A respeito dos conceitos de encaixe recursivo e referência múltipla neste contexto particular temos que:

Se a máscara inteira é um redemoinho, ela é também uma pessoa com traços antropomorfos: possui olhos, um colar com conchas no lugar da boca e um diadema de plumas, o que caracteriza a ornamentação ritual típica do Alto Xingu (...) temos assim um redemoinho, que é um animal, que é um humano e que é animado de dentro por uma pessoa que tem outro rosto e outro corpo (FAUSTO, 2013, p. 322).

Nesse sentido, quando uma máscara é vestida, ocorre uma metamorfose do mascarado em espírito “uma transformação que os Kuikuro designam, *itseketitü*, uma verbalização de *itseké* e que pode ser traduzida como espiritalizar-se” (Ibid., p. 323). Podemos dizer então que tem lugar um evento no qual o homem mascarado se torna um espírito.

Segundo Barcelos Neto (2008), no caso específico dos Wauja, habitantes da região do Xingu, o uso de máscaras está relacionado aos *Apapaatai*, entendidos como figuras prototípicas da alteridade. A relação com esses seres pode ser resumida no que o autor chama de passear, trazer e fazer *Apapaatai* (2008, p. 34-35). Quando uma pessoa fica doente, diz-se que ela passeia com estes seres; isto é, uma parte de sua alma se desloca para outros domínios do cosmos. Diante da doença, o xamã deve trazer de volta a alma da pessoa para curá-la. Esse retorno da alma ativa um ciclo ritual em que a pessoa que adoeceu assume a posição de dono do ritual (*Nakai Owekeho*) e convida quem vai confeccionar e usar as máscaras (*Kawoká mona*). Daí a expressão “fazer *Apapaatai*”. Barcelos Neto assegura que

“as máscaras modificam a identidade do seu portador, que elas presentificam outros seres” (2002, p. 33).

As máscaras, definidas como roupas (*Naĩ*), surgiram como uma ação dos *Yerupoho*<sup>41</sup>, para se proteger diante da aparição do sol e assim garantir sua vida neste mundo. Da diversidade de roupas que eles fabricaram surgiram os seres que habitam o mundo, entre os que se encontram os *Apapaatai*, e, por sua vez, é o uso dessas roupas o que lhes permite transitar pelos diversos espaços da terra, do céu e da água. Nas palavras do autor:

Eles criaram indumentárias extremamente diversificadas, que na verdade, não eram simples roupas *Naĩ*, em Wauja, protetoras; ao vesti-las assumiram uma nova identidade, a identidade da roupa, tornaram-se *Apapaatai*. Uma verdade ontológica que se perpetua desde então e que corresponde às diversas classes de animais cotidianamente vistos pelos Wauja, a uma série de artefatos rituais e a seres monstruosos caracterizados como *Roupas Sobrenaturais* (2002, p. 117-118, grifos nossos).

Embora seja verdade que os aspectos morfológicos e gráficos das máscaras são relevantes em termos do conhecimento da identidade do *Apapaatai* que está sendo presentificado, deve-se levar em consideração que as identidades das máscaras não podem ser questionadas fora de sua performance e do conjunto ritual do qual fazem parte, devido à sua ampla variabilidade e à relação direta com o aparecimento de doenças específicas, na sequência de doença-cura-ritual. “A cosmética (máscaras, pinturas corporais, resinas perfumadas, adornos), a música e a dança constituem de um modo altamente integrado os meios expressivos dessa transformação” (BARCELOS NETO, 2008, p. 36). Novamente, nas palavras de Barcelos Neto:

A decifração da identidade de uma máscara não passa pelo aprendizado de uma linguagem de códigos visuais, uma vez que o grafismo wauja não funciona ao modo de uma gramática (...) O grafismo enquanto marcador de identidades, está profundamente ligado a um processo criativo no interior do mundo dos *Apapaatai* e que é revelado pela experiência xamânica. (2010, p. 54, grifo nosso)

---

<sup>41</sup> Segundo Barcelos Neto, os *Yerupoho* são um conjunto de seres que habitavam a superfície da terra desde o primórdio dos tempos, enquanto os humanos viviam escondidos dentro dos cupinzeiros, sofrendo pela escassez de alimentos e artefatos. Eles eram muito perigosos para os humanos e tinham poder sobre quase todas os recursos da terra. Os heróis culturais Wauja fizeram sair o sol e com isso aconteceu uma “mudança cósmica” o que permitiu que os humanos saíram à superfície da terra. Antes da aparição do sol os *Yerupoho* se apressaram a confeccionar diversos trajes que deram vida às *Naĩ* e aos *Apapaatai* (2002, p. 116-117, grifo nosso).

As referências mencionadas até agora nos levam a pensar nas máscaras como roupas, invólucros, peles e, por que não, como outros corpos. A respeito disso, Barcelos Neto diz que “a roupa é um ser fabricado que só tem vida quando é vestido” (Ibid., p. 126). Neste sentido, para que uma transformação aconteça é necessário que exista um corpo. Eduardo Viveiros de Castro e Anne-Christine Taylor dizem que: “adornos, pinturas corporais e máscaras não têm sentido senão quando vestidos por um corpo vivo. Longe de serem simples decorações, algum tipo de fantasia, esses artefatos são literalmente prolongamentos ou elementos do corpo” (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 774). Falar das máscaras implica necessariamente pensar no corpo.

O corpo como ponto central das cosmologias ameríndias, segundo Viveiros de Castro, não é uma noção fixa, pelo contrário, é profundamente relacional. Em primeira instância, o corpo é fabricado pela sociedade à qual pertence (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), ele não é algo que seja dado desde o nascimento, é sobretudo uma apresentação para relações de parentesco. A partir do consumo de certas substâncias, cuidados e práticas ele é moldado. “A forma humana do corpo é inteiramente produzida: ela é o resultado de uma ação intencional e coletiva” (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 785). É o corpo aquilo que permite conectar tanto com os outros quanto com o mundo e é justamente o que permite reconhecer-se como parte de um grupo. A respeito disso:

O corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. Na maioria das sociedades indígenas do Brasil, esta matriz ocupa uma posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social. Uma fisiologia dos fluidos corporais – sangue e sêmen- e dos processos de comunicação do corpo com o mundo (alimentação, sexualidade, fala e demais sentidos) parece subjazer às variações consideráveis que existem entre as sociedades sul-americanas, sob outros aspectos. (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 11).

Segundo os postulados do perspectivismo ameríndio, é a humanidade o aspecto que diversos seres compartilham enquanto o corpo é o aspecto diferenciador, uma só humanidade e múltiplos corpos. “Todos os corpos são concebidos como vestimentas ou envoltórios, mas jamais se vêem animais assumindo a veste humana. O que se acha são humanos vestindo roupas animais e tornando-se animais, ou animais despindo as suas roupas e revelando-se como humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 338). Ter um corpo significa possuir

um ponto de vista, associado a umas maneiras e modos de ser, a certas capacidades e especificidades corporais. Em consequência, tanto as relações com os outros seres quanto a forma como o mundo é apreendido, dependem do lugar que se ocupe dentro de um contexto de predação, isto é, do ponto de vista (corpo).

Além de serem grandes diferenciadores, os corpos têm uma altíssima capacidade de transformação. De fato, diz o autor que “não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afeções e capacidades” (Ibid., p. 338). Note-se a importância da ornamentação, da decoração e da particularização do corpo, pois ela faz que a metamorfose seja possível. Nas palavras de Viveiros de Castro:

Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo. Não esqueçamos que nessas sociedades inscreve-se na pele significados eficazes e se utilizam máscaras animais, dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade dos seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um outro corpo” (2017, p. 341).

As roupas-máscaras longe de serem disfarces ou fantasias, permitem adotar um outro corpo, junto com as suas capacidades e sua forma particular de percepção. Diz Viveiros de Castro (2017) as quais, assim como o uso do escafandro permite respirar sob a água, vestir estas roupas animais faz possível transitar por outros espaços e possuir as capacidades próprias desse corpo, um que se está habitando de forma temporária. Por outra parte, Viveiros de Castro e Taylor afirmam que o uso de roupas, máscaras ou motivos de outras espécies permite se identificar com uma sociedade específica. Isso acontece em contextos tanto do cotidiano quanto da vida ritual, em palavras dos autores:

Esta lógica encontra-se também em contextos rituais, quando se trata de fazer vir os espíritos (ou de figurá-los) para interagir com eles. Pintando-se ornamentando-se ou vestindo máscaras em função de certo modelo de aparência. O grupo que realiza o ritual diz essencialmente aos espíritos: ‘vejam, não somos estrangeiros para vocês; usamos as suas roupas, somos, portanto, os seus parentes’ (2019, p. 793).

Uma vez delineada a importância do corpo, ou melhor, dos diferentes corpos vistos à luz das máscaras, de uma forma geral, consideramos pertinente citar outras referências associadas ao uso de máscaras noutros contextos etnográficos. Seeger (2015), a respeito da cerimônia de máscaras entre os Kisêdjê (também referidos como Suyá na literatura

etnológica), afirma que este acontecimento tem como finalidade a reafirmação da identidade social dos grupos. A diferença das máscaras descritas por Barcelos Neto e de sua existência, em termos das relações de doença e cura, as máscaras entre os Kisêdjê estão associadas a processos de socialização das crianças, à atribuição de um nome. A posse de um nome é algo que está ligado ao pertencimento a uma determinada metade e isso torna-se evidente pelas máscaras, que podemos dizer, são ativadas no momento em que são pintadas. Em efeito, é possível observar que:

As máscaras são uma espécie de “pele de rato” que os homens vestem. Os amigos formais que cortaram as máscaras as pintam com os desenhos da metade e do subgrupo aos quais pertence o nome de quem as veste. Pintam a máscara da pessoa, de certa maneira, porque a máscara do doador do nome dela é ou foi pintada dessa maneira, assim como o são as máscaras de todos os membros do grupo que compartilham tais nomes. Algumas máscaras têm ornamentos restritos a um único grupo onomástico. O direito a usar certos estilos de pintura e ornamento se chama “os nossos itens cerimoniais” (SEEGER, 2015, p. 213).

A partir do momento em que os homens vestem as máscaras, feitas com os brotos de miriti, eles deixam de ser considerados seres humanos. De acordo com Seeger, tornam-se uma combinação de homens e ratos. Ao final da cerimônia, a destruição das máscaras, aliada a uma série de ações xamânicas como o banho dos dançarinos no rio, restitui a condição de homem àqueles que usavam as máscaras. A destruição das máscaras ao final dos rituais é um ato que também tem sido documentado entre os Cubeo (KOCH-GRÜNBERG, 2005), os Waujá (BARCELOS NETO, 2008) e os Tikuna (MATAREZIO, 2019), entre outros.

Erikson (1999), em seu trabalho com os Matis, grupo pertencente à família linguística Pano que habita no Vale do Javari, fornece outros elementos para continuar pensando as máscaras ameríndias. As máscaras matis, ao contrário das que foram descritas até agora, são feitas de argila, restringem-se à área do rosto, portanto não são consideradas como trajes-máscara, e privilegiam certos traços faciais, entre os quais destacam-se olhos pequenos, enfeites de penas e perfurações no contorno da boca. Os vários componentes plásticos das máscaras *Mariwin*, em termos da sua aparência estética, são considerados pelos Matis como a personificação da perfeição, de como um homem adulto deve se ver.

A ornamentação corporal ocupa um papel central na vida dos Matis na medida em que a aquisição progressiva de enfeites, perfurações e tatuagens, evidencia tanto o processo de amadurecimento individual quanto a saúde social das pessoas, já que cada ornamento é

entregue por um parente. De fato, os recém-nascidos, desprovidos de enfeites, são considerados espíritos, da mesma forma que uma categoria de seres chamados *Maru*, ao carecer de enfeites e cabelos, são classificados como seres asociais. Erikson (2001, 2007) distingue duas categorias de seres, *Maru* e *Mariwin*, ambos entendidos como não-vivos. No entanto, sua diferença residiria no que seria seu pertencimento a uma vida anterior (*forelife*) ou posterior (*afterlife*), delimitada por déficit ou por excesso, pois a ausência de ornamentos *Maru* contrasta com a cuidadosa ornamentação dos *Mariwin*. (2007, p. 229)

Os *Mariwin* são apresentados como ancestrais genéricos, impessoais, que aparecem durante a iniciação dos jovens e têm uma função central no fortalecimento do corpo dos iniciados e no seu crescimento. Durante estas cerimônias, afirma Erikson, “espíritos personificados aparecem com o corpo coberto de argila, usando samambaias na cabeça em forma de cabelo e cobrindo o rosto com elegantes máscaras coladas. Carregam feixes de folhas de palmeira com as quais batem nas crianças” (2007, p. 225). Da mesma forma que Barcelos Neto fala de presentificação, Erikson aponta que ao usar a máscara a pessoa se transforma em espírito. O termo usado é *tsusinimpak*, que se traduz como: tornar-se um espírito ou, também, alguém que morreu recentemente. Da mesma forma, *Tsusi* é empregado para se referir a espírito, sombra ou pessoas idosas.

À medida que os homens envelhecem, adquirem os mais diversos adornos corporais e sua aparência física se aproxima, cada vez mais, da dos *Mariwin*. Não vestir os enfeites equivale a uma forma de invisibilidade e é algo que se costuma fazer quando não se quer ser visto. Um exemplo disso, seriam momentos de confronto ou ataque a outros grupos. Voltamos, deste modo, à questão de ver e ser visto, do que se mostra e das relações que isso envolve, a qual mais uma vez está ligada às máscaras.

As máscaras não são os únicos elementos associados à transformação, à aquisição de outras condições ontológicas e à relação com outros seres-domínios do cosmos. As pinturas corporais também podem ser pensadas como outros tipos de peles, invólucros, elementos que revelam a alta transformabilidade dos corpos e as múltiplas relações que neles se inscrevem. De fato, Lagrou (2007), em seu trabalho com os Kaxinawa, menciona a agência presente nas pinturas e suas capacidades comunicativas no cotidiano deste grupo.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Tanto os debates quanto os conceitos associados ao estudo da arte indígena no Brasil não serão abordados aqui por questões de espaço. Para mais informações sobre o tema sugerimos consultar Lagrou (2009)



A Respeito da complexidade que estes vários tipos de peles revelam, é pertinente mencionar as pinturas corporais jivaro descritas por Taylor (2020), que são um exemplo das relações que confluem nelas. Estas pinturas faciais estão baseadas na necessidade de singularizar a aparência de um indivíduo. De fato, cada homem tem o seu *usumamu*, que é o nome dado à pintura. No entanto, estas pinturas, apesar de serem uma propriedade individual, são muito variáveis quanto aos desenhos que podem adotar no cotidiano. Denotam um vínculo mimético com os mortos na medida em que são adquiridas pelo contato com um *Arutam*, ou seja, com um morto. De acordo com Taylor, o que as pinturas mostram é uma relação interiorizada com um morto que se torna visível através de determinados traços no rosto. “Estas pinturas seriam o emblema do encontro com o morto, o signo patente de que o indivíduo teve o benefício de uma visita capaz de torná-lo em homem consumado” (TAYLOR, 2020, p. 14). No entanto, o grafismo não é uma representação do *Arutam*, e sim um elemento distintivo que o *Arutam* carregava consigo no momento do encontro.

Por outro lado, Gow reflete sobre os múltiplos significados dos desenhos feitos pelas mulheres piro, habitantes do baixo rio Urubamba. Os *Yonchi*, como são chamados os desenhos, aplicados em diversas superfícies, entre elas o corpo das jovens iniciadas, estão profundamente ligados às trajetórias de vida das mulheres e ao domínio de diversas áreas de suas vidas. Os desenhos são considerados como bonitos de acordo com a complexidade da sua execução; da mesma forma, estão intimamente relacionados a uma série de fluidos como os sexuais, a cerveja de mandioca e as próprias tintas vegetais. Todos esses fluidos fazem parte do domínio feminino no que diz respeito à geração da vida e à realização de festas que unem os grupos. No seu sentido mais profundo, afirma o autor, os desenhos são a quintessência da feminilidade, falam de ser uma verdadeira mulher piro. (GOW, 1999)

Por sua vez, Muller (2013) descreve a variação da ornamentação corporal dos Asuruní, grupo que habita o Xingu, em contextos cotidianos e rituais. Os desenhos geométricos aplicados a corpos e diversos objetos denotam elementos associados a gênero e idade. No entanto, os corpos pintados inteiramente de preto estão relacionados ao ritual do *Turé*, à incorporação de *Kavara* (o sobrevivente de uma dupla de seres míticos) e à morte. “A ornamentação da pintura *ajemo’ona* (corpo todo pintado de preto) com penugem de gavião na cabeça, ombros e perna, e o arco e flecha que levam nas mãos sintetizam esta dupla incorporação de guerreiro/matador e vítima/morto”. (2013, p. 178)

São inúmeros os exemplos de pinturas corporais, das transformações que estas operam, bem como dos múltiplos e complexos significados que envolvem. A sua abordagem sistemática exige um esforço que ultrapassa os limites desta pesquisa, dada a abundância de referências e a diversidade de elementos que reúnem. Consideramos importante mencioná-los brevemente como um convite a pensar sobre esses múltiplos artefatos, peles, corpos, e invólucros, que fazem parte de contextos ameríndios e que se apresentam como um campo de grande interesse para pesquisas futuras.

Finalmente, propomos pensar tanto os diferentes tipos de máscaras quanto as danças-rituais às que pertencem, estas últimas, como espaços onde se mediam as relações com outros seres e domínios do cosmos. Destacamos, assim, a sua importância na vida dos diversos grupos no manejo do mundo, na manutenção de relações harmoniosas entre os diversos habitantes do cosmos e na busca constante da saúde e do bem-estar.

## 5 Referências

- ACAUPI. *Hee Yaia Godo Bakari. El territorio de los jaguares de Yurupari*. Fundación Gaia Amazonas. 2015.
- ATHIAS, Renato. (Org.). *Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés: apontamentos linguísticos e fotografias de Curt Nimuendajú*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI; Recife: Editora UFPE, 2015.
- ÅRHEM, Kaj. *Makuna social organization: A study in descent, alliance, and the formation of corporate groups in the north-western Amazon*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. 1981.
- ÅRHEM, Kaj. *Ecosofía makuna. La selva humanizada: ecología alternativa en el trópico húmedo colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología/Fondo FEN Colombia/Fondo Editorial CEREC, 1993, p. 109-126.
- ÅRHEM, Kaj. *Makuna: portrait of an Amazonian people*. Smithsonian Institute, 1998.
- ÅRHEM, Kaj; CAYÓN, Luis, ANGULO, Gladys, GARCÍA, Maximiliano (comps.). *Etnografía makuna. Tradiciones, relatos y saberes sobre la gente del agua*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2002.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: iconografia e transformação. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v. 2, n. 2, p. 43-66, 2010.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. A força dos pensamentos, o fedor do sangue: hematologia e gênero na Amazônia. *Revista de Antropologia*, vol. 49, p. 205-243, 2006.
- BETANCOURT, Álvaro. *Detrás de la Máscara. Chamanismo, arte, danza y cantos Piaraa – Uwötjüja*. XinXii, 2018.
- BOURGUE, François. Los caminos de los hijos del cielo. Estudio socio-territorial de los kawillary del Cananari y del Apaporis. *Revista colombiana de antropología*, v. 20, p. 101-146, 1976.
- BROSE, Robert. A Dança dos Senhores das Máscaras: Tradução do Relato de Theodore Koch-Grünberg sobre as Danças Rituais entre os Kobéua da Amazônia. *Cadernos de Tradução*, v. 42, n. esp. 1, p. 556-570, 2022.
- CABALZAR, Aloisio. *Ciclos anuais no Rio Tiquié—pesquisas colaborativas e manejo Ambiental no Noroeste amazônico*. São Paulo: ISA/FOIRN, 2016.

- CABRERA Becerra, Gabriel. Los viajes de JG Eberhard por la Amazonia colombiana. *Revista Historia y Sociedad*, n. 31, p. 343-377, 2016.
- CARDOSO, Roberto. Caderno de Fotografias. *Revista de Antropologia*, p. 237-246, 2000.
- CASTRO CAYCEDO, Germán. *Perdido en el Amazonas*. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 2009
- CAYÓN, Luis. *En las aguas de Yuruparí: Cosmología y chamanismo Makuna*. Ediciones Uniandes. 2002.
- CAYÓN, Luis. *Pienso, luego creo. La teoría Makuna del mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2013.
- CAYÓN, Luis; CHACON, Thiago. Conocimiento, historia y lugares sagrados. La formación del sistema regional del alto río Negro desde una visión interdisciplinar. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 2, p. 201-236, 2014.
- CAYÓN, Luis. Épocas, curas e história: Anotações etnográficas sobre o tempo entre os Makuna. *Revista Entre Rios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 1, n. 1, p. 53-70, 2018.
- CAYÓN, Luis; CHACON, Thiago. Diversity, multilingualism and inter-ethnic relations in the long-term history of the Upper Rio Negro region of the Amazon. *Interface Focus*, v. 13, n. 1, p. 20220050, 2022.
- CESARINO, Pedro. Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo. *Revista de Antropologia*, p. 147-197, 2010.
- CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. FAPESP, 2011.
- CESARINO, Pedro. Poética e política nas terras baixas da América do Sul: a fala do chefe. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 24, n. (1), p. 5-26, 2020.
- CHACON, Thiago. Arawakan and Tukanoan contacts in Northwest Amazonia prehistory. *PAPIA Rev. Bras. Estud. Crioulos E Similares*, v. 27, p. 237-265, 2017.
- CORREA, François. Territorio, Espacio y Jerarquía en la Mitología Kabiari. Acercamiento a una Comprensión de su Organización Social. *Universidad Nacional, Departamento de Antropología. Lecturas Adicionales*, n. 146, 1977.
- CORREA, François. Máscaras funerarias pãmiwa (cubeo). Sobre humanos y animales en el Noroeste Amazónico. *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*, p. 227-252, 2018.

DAVIS, Wade; SUESCÚN, Nicolás. *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. El Áncora ed.: Fondo de cultura económica, 2004.

DAVIS, Wade; SCHULTES, Richard. *The lost Amazon: the photographic journey of Richard Evans Schultes*. Chronicle Books, 2004.

DOMÍNGUEZ, Camilo; GÓMEZ, Augusto. *La economía extractiva en la Amazonia colombiana 1850-1930*. Corporación Colombiana para la Amazonia Aracua, Bogotá (Colombia), 1990.

DOMÍNGUEZ, Camilo; GÓMEZ, Augusto. *Nación y etnias: conflictos territoriales en la Amazonia Colombiana: 1750-1933*. Dislogue Ed. Bogotá. 1994

DUCHESNER, Juan. *Invitación al baile del Muñeco Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas*. Ediciones Aurora, 2017.

DUQUE, Santiago. Amazonia: un mundo de agua y complejas relaciones. *Amazonia colombiana: imaginarios y realidades*, p. 161-169, 2010.

ECHEVERRI, Juan. *The people of the center of the world: a study in culture, history, and orality in the Colombian Amazon*. Doctoral Thesis. New School for Social Research, 1997.

ECHEVERRI, Juan; PEREIRA, Edmundo. Mambear coca no es pintarse la boca de verde.'Notas sobre el uso ritual de la coca amazónica. Chaves, Margarita and Del Cairo, Carlos (comps.). *Perspectivas antropológicas sobre la Amazonía Contemporánea*. Instituto Colombiano de Antropología e História (ICANH) y Universidad Javeriana, Bogotá, p. 565-594, 2010.

EPPS, Patience. Language classification, language contact, and Amazonian prehistory. *Language and Linguistics Compass*, v. 3, n. 2, p. 581-606. 2009.

ERIKSON, Philippe. *El sello de los antepasados: marcado del cuerpo y demarcación étnica entre los matis de la Amazonía*. Editorial Abya Yala, 1999.

ERIKSON, Philippe. Myth and material culture: Matis blowguns, palm trees, and ancestor spirits. *Beyond the Visible and the Material*, 101-121. 2001

ERIKSON, Philippe. Faces from the Past. Just how 'Ancestral' are Matis 'Ancestor Spirit' Masks? *Time and Memory in Indigenous Amazonia*. Anthropological Perspectives. Gainesville: University Press of Florida, 219-242. 2007

FAULHABER, Priscila. *Refletindo sobre as máscaras Ticuna*. G.T. Antropologia Indígena., da ANPOCS, X. 2000

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, v. 14, p. 329-366, 2008.

- FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões ameríndias sobre espíritos e eclipses. *Journal de la Société des Américanistes*, 96. p. 63-80, 2012.
- FAUSTO, Carlos. A máscara do animista: quimeras e bonecas russas na América indígena. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*, p. 305-331, 2013.
- FERREIRA, Alexandre. *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Moto Grosso e Cuiabá. Memórias*. Conselho Federal de Cultura. 1974
- FIORI, Lavinia; MONSALVE, Juan. *El baile del Muñeco*. Colombia: Editorial Presencia, 1995.
- FLORIDO, Marcelo. *As parentológicas Arawá e Arawak: um estudo sobre parentesco e aliança*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Schmidt, Os Aruaques. 2008.
- FRANCO, Roberto. *Los Carijona de Chiribiquete*. Fundación Puerto Rastrojo. Bogotá, 2002.
- FRANCO, Roberto. *Cariba malo: episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia, 2012.
- FRANCHETTO, Bruna. Rencontres rituelles dans le Haut Xingu: la parole du chef, em Aurore Becquelin Monod e Philippe Erikson (orgs.), *Les rituels du dialogue: Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre, Societé d’Ethnologie. 481-510, 2000.
- FRANKY, Carlos. Región del Bajo Caquetá. Miriti Paraná y Bajo Apaporis “Gente de Tabaco de Oler” en: VIECO, Juan José; FRANKY, Carlos Eduardo; ECHEVERRI, Juan Álvaro (Ed.). *Territorialidad indígena y ordenamiento en la Amazonia*. Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- FRANKY, Carlos. *Territorio y territorialidad indígena. Un estudio de caso entre los Tanimuca y el Bajo Apaporis (Amazonia colombiana)*, Tesis de la Maestría en Estudios Amazónicos. Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia. 2004.
- FRITZ, Samuel. *Diario*. Editorial Studio 21. Quito. 1997
- GARZÓN, Omar. *Educación, escuela y territorio: la fundación Gaia Amazonas y su participación en los procesos de organización escolar en la Amazonía colombiana*. Fundación GAIA Amazonas. Ediciones Antropos Ltda. Bogotá. 2006.
- GELL. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Sb Editorial. Buenos Aires. 2016
- GOLDMAN, Irving. *Los Cubeo. Indios del noroeste del Amazonas*. Instituto Indigenista Interamericano. Ediciones Especiales: 49, 1968.

GÓMEZ, Augusto. *Putumayo: la vorágine de las caucherías. Memoria y testimonio Tomo II*. Centro Nacional de Memoria Histórica y Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Colombia. 2014

GOMES, Inês Belo. *Máscaras Jurupixuna: reflexão e proposta museológica em torno do acto performativo etnográfico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Portugal. 2014

GOULARD, Jean-Pierre. *Entre mortales e inmortales: el Ser según los Ticuna de la Amazonía*. Institut français d'études andines, 2009.

GOULARD, Jean Pierre. *El nor-oeste amazónico en 1776: expediente sobre cumplimiento de la real cédula dada en San Ildefonso, a 2 de septiembre de 1772*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia, 2011.

GOULARD, Jean-Pierre; MONTES, María. Los Yuri/Juri-Tikuna, en el complejo socio-lingüístico del noroeste amazónico. *LIAMES: Línguas Indígenas Americanas*, v. 13, n. 1, p. 7-65, 2013.

GOW, Peter. Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, p. 229-246, 1999.

GUERREIRO, Antonio. Political chimeras: the uncertainty of the chief's speech in the Upper Xingu. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 5, n. 1, p. 59-85, 2015.

GUHL, Juan Felipe. *Los Meandros de la Salud en la Amazonía colombiana, chamanismo, fecundación de los mundos y la intermedicalidad entre los Yukuna, Matapí, Letuama y Tanimuka, del río Miriti Parana*. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2018.

GRUBER, Jussara. A arte gráfica Ticuna. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, v. 2, p. 249-265, 1992.

HECKENBERGER, Michael. The Arawak diaspora. *The Oxford handbook of Caribbean archaeology*, p. 111-125, 2013.

HERRERA, Leonor. Kanuma: Un mito de los Yukuna Matapí. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 18, p. 285-416, 1975.

HILDEBRAND, Martin von. Introducción a la estación antropológica de La Pedrera. *Revista colombiana de Antropología*, vol. 18, p. 14-19, 1975.

HILDEBRAND, Martin von. *Mitología Tanimuka*. Banco de la República, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1979a

HILDEBRAND, Martín von. *Cosmologie et mithologie tanimuka*. Tese de Doutorado. Université de Paris vii. París. 1979b

HILDEBRAND, Martin von. Notas Etnográficas sobre el cosmos Ufaina y su relación con la Maloca. *Maguaré, Revista de Antropología*, n. 2, p. 177-210, 1984.

HILDEBRAND, Martin von; REICHEL, Elizabeth. Indígenas del Mirití-Paraná. *Introducción a la Colombia Amerindia. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá*, 1987.

HILDEBRAND, Martin von. Datos etnográficos sobre la astronomía de los indígenas Tanimuka del Noroeste Amazónico. *Etnoastronomías americanas*. Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1987.

HILL, Jonathan D.; SANTOS-GRANERO, Fernando (Eds.). *Comparative Arawakan histories: rethinking language family and culture area in Amazonia*. University of Illinois Press, 2002.

HUGH-JONES, Stephen. *The palm and the pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, 1979.

KARADIMAS, Dimitri. Historias de diablos, mitos de avispa: acercamiento iconográfico a una unificación regional. *El Aliento de la memoria. Antropología e historia en la Amazonia andina*. Bogotá, Universidad nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, Departamento de Antropología-Cnrs-FEA, p. 68-86, 2012.

KELLY, José. On Yanomami ceremonial dialogues: a political aesthetic of metaphorical agency. *Journal de la Société des américanistes*, v. 103, n. 103-1, p. 179-214, 2017.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Dois anos entre os indígenas. *Viagens no noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas/Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2005.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade ameríndia (Kaxinawa)*. Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Editora C/Arte, 2009.

LANDABURU, Jon; PINEDA, Roberto. *Tradiciones de la gente del hacha. Mitología de los indios andoques del Amazonas*. Instituto Caro y Cuervo 1984.

LATHRAP, Donald. *The upper Amazon, Ancient peoples and places*. Thames and Hudson, Southampton, London. 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Via das máscaras*. Editora Presença, 1979.

LOPES DE SOUZA, Boanerges. *Do Rio Negro ao Orenoco*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 1959.



- LLANOS, Héctor; PINEDA, Roberto. Etnohistoria del Gran Caquetá (siglos XVI-XIX). *Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Publicaciones Bogotá*, n. 15, p. 13-126, 1982.
- MAHECHA, Dany. *La formación de Masa Goro 'personas verdaderas'; pautas de crianza entre los macuna del bajo Apaporis*. Universidad Nacional de Colombia. Imani, Leticia. 2015.
- MANSUTTI, Alexander. *Warime, la fiesta: flautas, trompas y poder en el noroeste amazónico*. Universidad Nacional Experimental de Guayana, Fondo Editorial, 2006.
- MANSUTTI, Alexander. Yuruparí, máscaras y poder entre los Piaroas del Orinoco. *Espaço Ameríndio*, v. 6, n. 2, p. 46-75, 2012.
- MANSUTTI, Alexander. Warime Piaroa: cuatro performances en un rito. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 55, n. 2, p. 149-167, 2019.
- MATAREZIO, Edson. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. Humanitas, FAPESP, 2019.
- MATAREZIO, Edson. Do ponto de vista das moças: a circulação de afetos na Festa da Moça Nova dos Ticuna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, 2020.
- MATAREZIO, Edson. Perigosos festeiros: as máscaras Ticuna sessenta anos após Harald Schultz. *Culturas indígenas no Brasil e a coleção Harald Schultz*. Edições SESC. 2021
- MATTOS, Raquel Maia. *Função simbólica das máscaras inteiriças do ritual Tikuna na exposição de longa duração do Museu Amazônico em Manaus/Am*. Dissertação Mestrado. UNICAMP, São Paulo, 2015.
- MEIRA, Márcio. *Livro das Canoas: documentos para a história indígena da Amazônia*. Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1994.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos, 1979.
- MOJICA, Carlos. *Rituales de la Gente de Centro. El caso del ritual del baile de las frutas Yuaki y la construcción del cuerpo como territorio*. Disertación. Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia. 2018
- MULLER, Regina. Arte gráfica Asuriní do Xingu: Corpo, mito e pensamento. *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração na arte indígena*, p. 163-180, 2013.

NIMUENDAJÚ, Curt. 1982 (1929). Os Índios Tukuna. Em: *Textos indigenistas*. Edições Loyola. São Paulo.

NORONHA, José. Roteiro da viagem da cidade do Pará até as últimas colônias do sertão da província, escripto na Villa de Barcellos pelo vigário geral do Rio Negro, o padre Dr. José Monteiro de Noronha, no ano de 1768. Tipografia de Santos e Irmãos. Pará. 1862.

NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. *Iluminuras*, v. 13, n. 31, 2012.

ORPHÃO DE CARVALHO, Fernando. *On the genetic kinship of the languages Tikúna and Yurí*. Revista Brasileira de Linguística Antropológica| Vol, v. 1, n. 2, 2009.

OYUELA, Augusto. The ecology of a masked dance: negotiating at the frontier of identity in the Northwest Amazon. *Baessler-Archiv*, v. 52, p. 55-74, 2004.

OVERING, Joanna. *The Piaroa, a people of the orinoco basin: a study in kinship and marriage*. Brandeis University, 1974.

RAMOS, Danilo. *Círculos de coca e fumaça: encontros noturnos e caminhos vividos pelos Hupd'äh (Maku)*. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo, FFLCH. 2013.

PEDROSO, Diego. *O que faz um nome: etnografia dos Kubeo do alto Uaupés (AM)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2019

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Festa e Guerra*. Tese apresentada ao concurso de títulos e provas visando a obtenção do Título de Livre-Docente. FFLCH-USP, 2018.

PINEDA, Roberto. *El baile de los pescados, o el rito de chontaduro dentro de los indígenas andoques del Caquetá*. Universidad del Cauca, 1976.

PINEDA, Roberto. *Historia oral y proceso esclavista en el Caquetá*. Fundacion de Investigaciones Arqueologicas Nacionales: Publicaciones, n. 29, 1985.

PINEDA, Roberto. *Holocausto en el Amazonas: una historia social de la Casa Arana*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 2000.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. University of Chicago Press, 1971.

REICHEL, Elizabeth. Cosmology, worldview and gender-based knowledge systems among the Tanimuka and Yukuna (Northwest Amazon). *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology*, v. 3, n. 3, p. 213-242, 1999.

REICHEL, Elizabeth. *The Eco-Politics of Yukuna and Tanimuka Cosmology (Northwest Amazon, Colombia)*. Cornell University, 1997

- REICHEL, Elizabeth. La danta y el delfín: manejo ambiental e intercambio entre dueños de maloca y chamanes. El caso Yukuna-Matapi (Amazonas). *Revista de antropología*, v. 5, n. 1-2, 1989
- REICHEL, Elizabeth. Astronomía Yukuna-Matapi. *Etnoastronomías americanas*. Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1987
- REYES, Rafael. *Memorias. 1850-1855*. Fondo Cultural del Banco Cafetero; Bogotá, 1986.
- REZENDE, Justino. *A festa das frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (Tuyuka) do Alto Rio Negro*. Tese de Doutorado. UFAM. 2021.
- RIBEIRO, Francisco Xavier. *Diário da viagem que em visita, e correição das povoações da Capitania de S. Joze do Rio Negro fez ó ouvidor, e intendente geral da mesma Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, no anno de 1774 e 1775 na typographia da Academia*, 1825.
- ROBAYO, Camilo Alberto. Ideologías lingüísticas y chamanismo entre los indígenas yukuna-matapi. *Forma y función*, v. 25, n. 2, p. 139-160, 2012.
- ROSAS, Diana. *Ir fuera: menstruación, yuruparí y movilidad: Trayectorias espaciales y experiencias corporales de mujeres indígenas del Mirití-Paraná*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia. 2021
- SANTOS-GRANERO, Fernando; DE ALMEIDA, Fernando. A matriz Aruaque: etos, língua e história na América do Sul nativa. *Revista de Arqueologia*, v. 33, n. 2, p. 135-164, 2020.
- SCHAKHT, J. Rango y alianza entre los yukuna de la Amazonia colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*, XXVII, p. 138-157, 1989.
- SCHMIDT, Max. *Os Aruaques*. Tradução: Erik Petschelis. São Paulo: Hedra. 2021.
- SCHULTES, Richard Evans. Palms and religion in the northwest Amazon. *Principes*, 1974.
- SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; DE CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional (nova série)*: 32:2-19. 1979.
- SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Cosac Naify, 2015.
- SEVERI, Carlo. *The chimera principle. An anthropologu of memory and imagination*. HAU Books, Chicago, 2015.
- SIERRA, Silvia Mora. Bases antropológicas para un estudio integral del corregimiento de la Pedrera en el bajo Caquetá. *Revista colombiana de antropología*, v. 18, p. 32-126, 1975.
- SOARES-PINTO, Nicole. De coexistências: sobre a constituição de lugares djeoromixi. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 9, n. 1, p. 61-82, 2017.

STRADELLI, Ermanno; BROTHERSTON, Gordon; BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Lendas e notas de viagem: a Amazônia de Ermanno Stradelli*. Martins Fontes, 2009.

STRATHERN, Marilyn. *Learning to See in Melanesia: Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, 1993–2008*. Hau Books. 2003.

TAUSSIG, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Editorial Grupo Norma 2002.

TAYLOR, Anne Cristine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Um corpo feito de olhares (Amazônia). *Revista de Antropologia*, 60(3), 769-818. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/165236/158428>

TAYLOR, Anne-Christine. As máscaras da memória: ensaio sobre a função das pinturas corporais jívaro. *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*, v. 3, p. 1-24, 2020.

TERRANOVA, rumo a uma antropologia do século XXI: *el baile del Muñeco. No. 1 e 2*, 1992 Bogotá: Rádio Universidade Nacional da Colômbia.

URBINA, Fernando. La coca: palabras-hoja para cuidar el mundo. *Maguaré*, v. 25, n. 2, p. 199-225, 2011.

URIBE, Carlos Alberto. Contribución al estudio de la historia de la etnología colombiana (1970-1980). *Revista colombiana de Antropología*, v. 23, p. 21-35, 1980.

VAN DER HAMMEN, Maria Clara. *El manejo del mundo: naturaleza y sociedad entre los Yukuna de la Amazonia colombiana*. 1992.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua - Vol. 2. Perspectiva*, 1999.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, 1992.

VIDAL, Silvia M. Kuwé Duwákalmi: the Arawak sacred routes of migration, trade, and resistance. *Ethnohistory*, v. 47, n. 3, p. 635-667, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. *Boletim do Museu Nacional*, v. 32, p. 40-49, 1979.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Esboço de cosmologia yawalapíti. *A inconstância da alma selvagem*. Cosac & Naify. 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena, in *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, UBU Editora. 2017.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*; tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

WALLACE, Alfred Russel. Viagens pelo Amazonas e rio Negro. Senado Federal, Conselho editorial, Brasília, 2004.

WRIGHT, Robin M. História indígena do noroeste da Amazônia: hipóteses, questões e perspectivas. *História dos índios no Brasil*, v. 2, p. 253-66, 1992.

WRIGHT, Robin. As tradições sagradas de Kuwai entre os povos aruaque setentrionais: estruturas, movimentos e variações. *Mana*, v. 23, p. 609-652, 2017.

YLLIA, María Eugenia; OCHOA, Nancy. La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 110, p. 87-102, 2018.

ZÁRATE BOTÍA, Carlos. *Silvícolas, siringueros y agentes estatales: el surgimiento de una sociedad transfronteriza en la Amazonia de Brasil, Perú y Colombia 1880-1932*. Instituto Amazónico de Investigaciones (IMANI), 2008.

ZÁRATE, Carlos Gilberto. Pueblos indígenas y expediciones de límites en el noroeste amazónico. *Fronteiras & Debates*, v. 1, n. 1, p. 25-40, 2014.

ZUCCHI, Alberta. A new model of the northern Arawakan expansion. *Comparative Arawakan histories: rethinking language family and culture area in Amazonia*, p. 199-222, 2002.

## 6 Anexos

### 6.1 Kanumá. Narrado por Jaime Yukuna

En la historia de Kanumá, las primeras mujeres que vivieron con Kanumá fueron las Ñamatu, que eran como cinco mujeres que eran... en ese tiempo las mujeres miraban Yuruparí, en ese tiempo. Entonces, los hombres no podían mirar en ese tiempo y también bailaban las mujeres. Entonces como Kanumá fue el que cambió todo. Entonces a lo último él pensó: ¿para qué esas mujeres van a bailar? ¿para qué las mujeres van a mirar Yuruparí? ¿eso no es para las mujeres! Por eso es que hay mucha diferencia entre el brazo de los hombres y el brazo de las mujeres. El brazo del hombre es como plancheto (plano) y el de las mujeres es como redondo ¿por qué? Porque cuando miraron el Yuruparí esas Ñamatu. Ese Kanumá, ese mismo Churume (el artesano), había mucha gente con él que eran hombres, yewá ¿no sé qué es eso! yo creo que es pajarito o quién sabe qué. Cuando entraron esas mujeres con Yuruparí, ellos se taparon la cara para no mirar. Por eso fue que quedo plano y ya a lo último él dijo: ¡vamos a quitarle ese Yuruparí a ellas! Porque eso no quedó para las mujeres. Con esas mujeres él vivía bien, porque trabajaban mucho y ellas eran dueñas de comida.

Bueno, entonces mientras que están mirando Yuruparí, cuando van a entrar a descansar, ahí ellos salieron y lo escondieron. Ese de ahí (Yuruparí), después ellas fueron y no estaba, ellas se pusieron a alegar con él. - ¡Yo no lo miré! Dijo él. -No que fue usted porque no hay más gente por aquí, pero pues ya último no se dejó ver. Entonces, una de las Ñamatu dijo, como eran hermanas, una de ellas dijo: bueno hermanitas, ya que Kanumá nos está haciendo así debe ser porque él ya no quiere que nosotras vivamos con él por acá. Más bien vámonos dijo ella. Bueno, por eso es que en la historia... la mujer que él cogió le decía a Churume: “¿cómo él va a morir de hambre si está viviendo con muchas mujeres y bien hecho... que sufra porque para eso vivieron muchas mujeres que trabajaban bien para él y él las espantó también! Porque ellas eran las primeras que vivieron con él dijo. Entonces dijeron: -Bueno, vamos a acabar chagra de nosotras. Entonces comenzaron a sacar yuca, comenzaron a hacer fariña, comenzaron a sacar almidón, de todo y último ellas rallaron piña. Entonces ellas dijeron: vamos a bailar último. Bueno, comenzaron a bailar ese que nosotros decimos Lumala (Baile de piña). Él estaba... entonces ya antes de irse, ya ellas cantaron palabras... como maldición ellas cantaron.

La otra hermana de ellas dijo: -hermana usted por qué dice así. No dañe para los nietos dijo ella, antes usted debe cantar bendición para los nietos, así cante así - ¡Ah! ¿pero por qué usted está cambiando mi palabra? Dijo ella. ¿usted cree que es bueno eso que nos está haciendo kanuma? -Dijo ella. Ella está diciendo que Ñamatú está yendo ya para que así la gente podía morir rapidito... así como yendo, por eso ella estaba pronunciando esa palabra. Por eso a la otra no le gustó y entonces dijo: Ñamatú imakija que es como decir: vivir, como estar. Así estaba diciendo ella.

Eso sí es baile dijo la otra, porque ya nos estamos yendo, dijo la otra. Ella cantó eso y ahí ella ya sabía cómo era que se iban a ir, por eso estaba cantando eso. Ellas hicieron una canoa con aguacatillo. Entonces cuando terminaron eso dijeron: jejejejeje jejejeje ¡vamos! ¡vamos!

Ahí Kanumá dijo para ellas: - ¡no se vayan! ¿por qué se van a ir? –Entonces ellas ya varias veces habían intentado que Kanumá les regresara el Yuruparí de ellas, pero él no devolvió. Ahí sí él dijo: yo voy a devolver el Yuruparí de ustedes. Ellas dijeron: No. Ya para qué, si ya no tenemos chagra, no tenemos nada, ya ¡para qué! –no que no se vayan decía Kanumá... pero igual ellas se embarcaron y se fueron.

Él se fue con chucha, él le dijo: ¡abuelo vamos a atajar a ellas! -dijo. Se fueron adelante. Ahí ellos cerraron con chorro de Chimborazo por el Mirití, para que ellas se frenen ahí pero más arriba una de ellas dijo... Será que a una de ellas le dio lástima de Kanumá. Una de ellas dijo: ¿hermana por qué le hacemos así? ¿por qué lo dejamos?... pero pues él debe tener razón, de pronto y esas cosas no deben ser para mujeres, dijo ella. No, dijo ella, ya decidimos ya va a ser así. Si usted quiere pues espérelo aquí, dijo ella. Espérelo y regrese con él... entonces la dejaron en un cananguchillo. Ahí se quedó ella y cuando miró que iban lejos, ahí ella se fue y dejó un comejenero pegado en el cananguchillo, en forma de cara de una persona, como la figura de él y ahí se fue atrás de ellas y ahí ella llegó a donde sus hermanas. ¿por qué usted se vino? –no, ustedes me dejaron sola allá.

Resulta que más abajo él ya había cerrado con chorro allá. Cuando llegaron a ese chorro dijeron: es ese Kanumá que nos está haciendo así. Bueno, ¿ahora qué vamos a hacer? - ¡Vamos a quedarnos aquí un rato! Entonces ellas limpiaron un pedazo y ahí se sentaron. Ahí dibujaron a él, dibujaron el Yuruparí de ellos. Ahorita eso es una piedra, cuando ellos dibujaron Kanumá, dibujaron el Yuruparí de ellas. Y donde ellas se sentaron se ven las nalgas, todo eso se ve ahí. Eso es prohibido mirar, más que todo para los hombres porque por mirar eso, el pago de eso uno puede tener puras hijas, nada de hijos, sólo mujeres. Y las mujeres tampoco pueden ver eso, no ve que ahí está la figura del Yuruparí y todo eso. Porque ahí pueden tener hijos fenómenos, así dicen los viejos. Bueno, después de eso dijeron: dejemos esto de aquí y más bien vámonos. ¡ahhh! ¿cómo es que vamos a hacer? Entonces como ellas hicieron canoa de aguacatillo, entonces ella formó la pepa de ese aguacatillo y ahí dentro de esas pepas ellas se metieron. ¡pues claro! Entonces se tiraron. Pues claro, por la correntada rapidito salieron. - ¡Ya pasamos! Dijo una de ellas. Eso era lo que ella estaba cantando, eso que cantaba porque nosotros decimos como rodarse por dentro del agua. Ella sabía eso, por eso es que estaba cantando eso así. Nosotros decimos *pilaká*, nosotros decimos rodarse... por eso ella estaba cantando *pilare, pilare...* porque iban a rodarse con esa pepa y ya dentro del agua como zambullirse, por eso es que era la segunda estrofa la que decía muraré *muraré...* nosotros decimos, zambullir es *muraka*, nosotros decimos. Entonces por eso fue que ellas cantaron eso de ahí. Entonces salieron todas. Cuando ellos vieron que ellas ya habían pasado entonces pasaron más adelante. Entonces dijo: aquí sí ya vamos a cerrar todo con piedras de una vez, él dijo. Entonces ellos se cogieron la mano con chucha y aquí hay un cantico que yo no lo grabé. Un canto que ellos cantaron par que se formara piedra, pero entonces cuando ellas miraron que ya se había formado chorro dijeron: ¡ese es Kanumá que nos está haciendo así! Pero no es porque él hace eso que nosotras vamos a quedarnos, dijeron. Entonces cuando ellas ya sabían cómo pasar... Por eso es que hay un bloque de piedra que casi cruza el Mirití, hay un espacio no más por donde pasa el agua, pero duro, pero antes que se cerrara ellas alcanzaron a pasar. Cuando ya faltaba para cerrarse, ellas ya

miraron que estaban abajo. ¡ya pasaron! Dijeron ellos, ¡Vamos más abajo! Ese es el chorro de Tequendama. Fueron más abajo, el chorro de casabe que dicen. Ahí hicieron un chorro, pero ya sencillo. Entonces dijeron: mire, ya que él nos está haciendo así ¡aquí vamos a dejar la imagen de él! Entonces en el chorro del Tequendama hay una piedrota grandota, pues dicen que encima es bueno, pero ahí está dibujado todo eso como ellos hicieron arriba, pero pues yo no he subido hasta allá todavía. Entonces ellas hicieron la figura de él así que, con nariz, todo eso. así está esa piedra.

Entonces mientras que ellas estaban haciendo eso, ya ellos estaban haciendo otro chorro más abajo. Cuando llegaron y vieron ese chorro dijeron ¡no, esto no es nada! Esto sí podemos pasar con canoa... pero resulta que se metieron y ahí se hundieron. ¡esta porquería de Kanumá que nos está haciendo así!, dijo ella. Ya no vamos a quedarnos. Si nosotras salimos ya no es para volver. Bueno, ahí se mojó todo lo que ellos llevaban. Porque como ellas hicieron fue de ese casabe Capú, nosotros decimos casabe que antiguamente hacían grueso que es para baile de *wera* o de *pupuná*, se llamaban esos dos bailes que ya se perdieron, que ya no existen, porque esos sí eran los más peligrosos, porque los que sabían bailaban no más como dos o tres veces eso de ahí. Hasta ahí no más. Entonces eso tenía... Así de grueso hacían ese casabe, como el de los Macuna, para eso es que ellos curaban especialmente para hacer casabe. Lo hacían rapidito, así como casabe normal y ni siquiera se quemaba. No ve que estaba curado para eso. Ese casabe se mojó todo. Entonces lo sacaron de la canoa todo, lo amontonaron ahí, peor que ese se convirtió en piedra. Eso es piedra ahorita. Uno mira piedra una encima de otras, así de gruesa. Por montones. Entonces dijeron: ¡mire, este... como nosotros nos hundimos aquí, esto va a quedar para los nietos. Con este tiene que tener mucho cuidado a la hora de pasar por este chorro. Aunque no es chorro grande eso ya se dañó así, dijeron ellas. Deben tener mucho cuidado para pasar. Aquí los nietos muchos se van a hundir también y así es. Varias veces nosotros nos hundimos en ese chorro. Aunque uno mira que no es nada, con nada también uno se hunde. —Y esto que dejamos aquí, los casabes, ya van a quedar piedras. Esto va a quedar una seña para los nietos. Los nietos que van a estar ya para morir, no importa que sea muy joven. No sabe cuándo va a morir. Puede ser que un joven toque esa piedra, que lo jale y de una vez se rompe en la mano. Eso es agüero. Puede que sea joven, pero eso ya va a ser agüero de que él no va a vivir mucho tiempo. Si toca un viejito y no se rompe la piedra puede decir que va a vivir mucho tiempo, para eso quedo ese de ahí, como seña.

Entonces, después pasaron. Más abajo ellos hicieron otro chorro, el último. El chorro de Jariyé que ellos dicen. Ahí al lado de la comunidad, del colegio. Ese sí ellas lo pasaron jalando su canoa, pasaron derecho. Hasta ahí no más, dijo Kanumá. Ya se fueron, no hay nada que hacer. De ahí que él regresó para coger todas esas mujeres ratones, todas esas ¿cómo es que se llama?... Lorito, todas esas. Porque de ahí ellos ya cogían... ellas (las Ñamatu) dejaron muchas semillas, pero como esas mujeres que Kanumá cogía eran perezosas, esas no hicieron nada. Acabaron fue con lo que había quedado y hasta ahí no más fue. Cero comida, desde ahí. Ahí fue que comenzaron a comer arepitas, pero pues ya robadas.

Kanumá era un personaje de primera generación... Él era así como cualquier persona, pero dentro del grupo de él era como jefe. Pero él no era así poderoso. Él tenía sus cositas así



básicas. Él sufrió un proceso. Al principio no había mambe ni tampoco tabaco. Eso lo tenía solamente el creador. Entonces ellos mambeaban hojas de cicle, de surba. Ese era el mambe de ellos, porque no había. Hasta que hubo un tiempo, dice la historia que las hijas del creador viajaban por el río, ellos andaban de noche porque tenían miedo de ese hombre porque él las podía coger para mujer y ellas no querían. Entonces ellas andaban de noche y había... él tenía gente, hartos personajes, pero eran animales, los animales eran gente en ese principio.

Entonces había un personaje de él que era artesano. Hoy en día él es el Martín pescador, el chiquitico que es como moradito. Ese era artesano, él fue el que inventó las artesanías, todo eso, canasto, cernidor, balay, todo eso. Ese es el principio, era el tejedor. Como ellos tampoco tenían chagra, vivían así recolectando frutas del monte. Hay días en los que no conseguían y entonces este artesano vivía, se levantó de noche por ahí a las nueve o 10 de la noche, estaba durmiendo, se levantó con hambre. No había agua en la maloca. ¡Ahhh qué vaina!... bajó al puerto a tomar agua de hambre... Y ahí tomó agua y se sentó en la orilla un rato como descansando... cuando escuchó que alguien remaba. ¿quién es que nada de noche? Ellos venían de abajo hacia arriba. Voy a esperar a ver quién es. Se quedó esperando ahí en el puerto y gritó. - ¿quién es? -yo. Entonces ella le reconoció a él. Abuelo dijo: ¿usted qué hace? -no, yo vine a tomar agua de hambre. - ¿dónde está pues su jefe? -Nooo, mi jefe vive pobre, ese jefe que hace a su gente aguantar hambre. -¡Bien hecho! ¡Ojalá que se muera de hambre! - ¿qué hace? - estoy yendo para arriba, llevando comida para mis hijos. - ¿qué lleva? Dijo. -De todo, casabe. -¿Será que usted me puede regalar? -Sí, dijo. Llevaba un montón de casabe, fruta. De todo ella llevaba. Yo te puedo dar dijo, pero con condición. Eso sí que no avise a su jefe. Nosotras no queremos mirarlo, ni saber nada de él. Muy feo. Ahí le repartió para que coma y lo escondió. No vaya a avisar, dijo. Le regaló el casabe y se fue. Si usted quiere pues ahí abajo viene mi hermana mejor. Si usted quiere pues espérela para que le pida otra torta. Bueno, de hambre, él comió con agua. Esperando a la otra y al rato ya venía. Entonces esta mayor nosotros decimos que es hija de creador, pero ella pues ¿cómo será?... no tenía idea de tener familia. Entonces ella hablaba... los micos, todos los micos eran como sus hijos adoptados. A ellos era a los que llevaba comida, ¿para dónde será? Para la cabecera, no se sabe... La historia dice así. Hasta que llegó en dirección de él y la llamó. -Abuelo ¿usted qué hace? - No, vine a tomar agua de hambre. - ¿cómo así de hambre?, ¿Dónde está su jefe? -ahí está durmiendo con su barriga seca. -Bien hecho, ¡ojalá que se muera! - ¿Qué lleva? -llevo comida de todo. Ella llevaba lo mismo, casabe, fruta, de todo, en la canoa de ella. Ahí le pidió que le regalara casabe y ella aceptó, pero le puso la misma condición. Yo le voy a dar, pero no vaya a avisar. -No quiero mirarlo ni saber nada de él. Le tenía rabia. Ahí tenía su casabe y entonces esta de aquí, la menor tenía como adopción, que los hijos de ella eran los pescados. Ella era como mamá de pescado, pero bien de los propios. Ahí ella le llevaba comida a ellos y la otra llevaba a los micos.

Ahí llegó de noche a la maloca. Escarbó dentro de la tierra y ahí metió el casabe, lo tapó bien. Como él era artesano y el jefe de él Kanuma, siempre hacía arepita de yuca bien pequeña porque las mujeres de él eran ratón. Él tenía hartas mujeres, pero todas eran animales y la única que le sirvió era el ratón. Ella iba a robar la yuca del ratón y acá lo transformaba. De mañanita ellos hacían arepita como casabe, pero chiquitica y entonces ahí repartían de a

pedacito. Y de este pues, como él tenía casabe, ahí escondió un pedazo para llevar para el monte, pero entonces él no supo disimular. El jefe de él repartía y lo que él no comía lo escondía en la rendija de la hoja, él no lo comía porque ya estaba lleno. Entonces estas mujeres pasaban cada tres días, cada tres días subían. Entonces ese casabe que le daban a él le tenía que durar los tres días y él se iba para el monte a sacar ese guarumo para tejer y de ahí no venía, todo el día se lo pasaba en el monte. No se sabe que él hacía.

Ahí Kanumá le dijo: -abuelo ¿qué usted hace?, no, sacando bejuco, sacando guarumo para yo tejer. ¿cómo así? Usted no era así. -No, yo voy y sólo saco poquito, quiero sacar harto para que demore. -Ummmm bueno. Él fue a bañarse y ya de noche cuando ya todos se acostaron él sacó su casabe y comió. Así, amanecía y bien temprano lo mismo, ellos hacían esa arepita pequeñita y repartía a toda su gente y le daba a él también, pero él no comía. Él llevaba su pedazo de casabe escondido. Lo mismo, se demoraba todo el día en el monte, no venía, llegaba otra vez tarde. -Abuelo ¿dónde es que usted estaba? -No, yo andaba por ahí buscando bejuco. -pero tanto demora ¿usted no vio gente? -No, no vi gente. -a bueno, ¿qué es que tanto demora? -No, es que estoy cogiendo harto para que me dure para yo tejer. Él tenía un arrume, pero así mismo se iba. Bueno, no le dijo nada y al otro día lo mismo. Se fue en la mañanita y Kanumá ese día... como él siempre sacaba el casabe en la noche para comer y como caen boronas... Entonces, el jefe de ellos, kanumá dice: pero ¿qué es lo que hace mi abuelo? Fue a calentar el chinchorro de él. Fue a acostarse en el chinchorro del abuelo. Yo creo que miró gente, él estaba maliciando. Yo miré que él ya no come. Cuando él miró al suelo vio una boronita de casabe ¿qué es esto? Casabe, almidón y se lo echó a la boca. Ahhhh yo creo que él miró gente y como él siempre le recomendaba: -si usted ve gente, si ve mujer avise para yo coger, por eso es que las mujeres le tenían rabia. Él miró y encontró otro más grandecito y ahí él lo guardó. Llegó por la tarde.

-abuelo! -trabajando, buscando bejuco, guarumo para el canasto, el cernidor, el balay.

-pero cómo así tanto, dijo Kanumá. No será miró gente. -No, no vi gente, - ¿Cómo que no? Yo me fui a calentar su chinchorro. Por eso es que la gente cuando mira cualquier chinchorro se acuesta por eso de ahí, de ahí ya viene eso. - ¿cómo que no? -usted miró gente. Como es que yo encontré borona de casabe ¿dónde usted encontró? -No, no, no. -Cómo que no, ¡mire! Y ahí le mostró el casabe que había encontrado ¡esto es casabe! -Juuuum, Cierto. Un día fui a tomar agua y me encontré con las hijas del dios, del creador, por la noche y ellas fueron las que me regalaron casabe. -Jummm y ¿usted por qué no avisó? -no, ellas me dijeron para no avisar, ellas no quieren saber nada, le tienen rabia. -Qué va a ser, esas mujeres hablan así no más.

- ¿Por qué usted no habla para yo coger? Entonces, dijo mire: aquí está el casabe, lo sacó y lo compartió con todos los que estaban ahí. -No abuelo, usted si no. -No, ellas me dijeron para no avisar nada. Ellas no quieren saber nada de usted. Le tienen rabia. - ¿Cuándo pasan? -Ellas pasan cada tres días, hoy pasan. -Vamos, ¡yo voy a coger para nosotros!, como mujer de él. Se fueron los dos. Ahí fue que él inventó el anzuelo para pescarlas. De ahí cuando se enreda el cabello no suelta más y pues esa era la trampa de él. Fue él el que inventó eso. Hay dos clases, uno pequeñito y uno más grueso, ese de ahí era del más grande. Entonces él lo

colgó como un anzuelo y se quedó sentado en la orilla del río debajo de la luna, había luna. El artesano era el que estaba enfrente y él estaba atrás pegado (Kanumá). Como las mujeres ya tenían confianza con el abuelo. Dijo: -ya viene, él listo con su anzuelo que lo tenía colgado encima del agua así bien alto. Ella se acercó y pues el abuelo artesano le dijo: ¿qué más? – Ella le dijo: ¿usted ya acabó su casabe?, sí, ya. De hambre yo ya lo comí, hice chibé. Usted no le avisó, -no. Ella ya iba arrimando y cuando ella vio dos sombras. Abuelo dijo: ¿seguro que usted no avisó? –Yo estoy viendo dos sombras. –No, nada. Entonces cuando el artesano se giraba para un lado Kanumá también y luego, cuando se giraba para otro lado, Kanumá también se giraba. Cuando ella ya venía arrimando cuando se enredó su cabello en el anzuelo juuuuum. Ella se puso bien brava. Primero le regañó al abuelo. Yo le dije que no avisara, yo he sido con usted buena gente. Ella estaba muy brava. Ella le dijo a Kanumá que qué quería si él tenía hartas mujeres (todas ellas eran animales), pero antes de eso él tuvo él tuvo otras mujeres muy poderosas, pero tuvo problemas con ellas, por eso es que ellas le tenían rabia y por eso es también que él conocía el casabe. Kanumá vivía bien con esas mujeres, tenía comida, tenía chagra, pero eran de ellas y cuando ellas se fueron se llevaron todo y acá se secó todo, se acabó. Entonces, era mala gente porque tenía mujer antes y fue él el que las espantó. –Suélteme. –No. –Ella estaba bien brava. Su cabellera estaba bien enredada en ese anzuelo. Yo no quiero para vivir con hombre, ella dijo. Juuum, lo regañó. Entonces ella le dijo: de verdad suélteme que yo no soy para vivir con hombre. Si usted quiere ahí viene mi hermana la menor, ella fue la que la ofreció. Pero esta de aquí era bien brava, ¿cómo será? No, es que ella no quería marido. Ella le dijo abuelo sí y ahí sí le soltó se fue renegando.

Al rato venía la otra, lo mismo, lo saluda y le dice: ¿qué hace abuelo? –estoy aquí esperando a que me dé casabe. Ella le dijo bueno. –¿Usted no le aviso a su jefe? –No, pero Kanumá estaba atrás de él. Ella venía arrimando y cuando pasó se enredó en el anzuelo y Kanumá dijo, la cogí, la cogí, Otra cantaleta. Primero regañó al abuelo, que por qué le había hecho eso. Vea que usted me pidió y yo le di comida, ¿cómo es que usted me hace esto? –usted tiene mujer, suélteme. Le regañó, de todo le dijo. No, suélteme. Ya en lo último dijo, pero si fue su hermana la que me avisó. Ella era la mayor y desde ahí quedó eso entre los hermanos, la traición por jerarquía. Ahí ella se calmó un poco ¿qué ella iba a hacer? Porque la otra la ofreció a él. Bueno, está bien, listo. Ella arrimó la canoa llena de comida, casabe, almidón, fruta, ñame, de todo había. Bueno, dijo, llame a su gente que carguen todo eso. Ya sacaron la carga que tenían en la canoa, cargaron el casabe, el almidón, todo, vaciaron la canoa. Ahí se habla el origen del barbasco. Ella andaba con barbasco, pero no se sabe para qué era eso. Listo, venga, llene la canoa de agua hasta la mitad. Ahora sí, machuque el barbasco. Ella se sentó allá adentro de la canoa. Él machucó el barbasco y ella le dijo eche, dentro de la canoa. Juuum... de ahí comenzaron a salir pirañas de esas grandes. Esa era como el arma de ella. Ella las cargaba en la vagina. Listo Kanumá tanto que usted quería ahora sí venga, vamos a ensayar. No dijo. –Yo siento peligroso. Entonces, pulga era gente de él, era gente, persona y Kanumá le dijo: abuelo, usted vaya y ensaye para nosotros. Ahí ya él la embarra al meterse con esa mujer y el otro como no pensaba nada dijo, bueno. Fue y se montó encima de ella. Allá lo tragó todo, no ella sino la piraña. Claro que murieron, pero todavía había. Sólo sobró un pedacito, y cayó revolcándose. De ahí se volvió pulga ya, ese pedacito. Bueno, ahí está Kanuma, dice ella, si usted quiere vivir, eche más barbasco y de ahí salieron las pirañitas

chiquiticas. Listo, -ya Kanumá, ahora sí. El otro pues.... Él le llama vamos a esayar y Kanumá dice: no, yo siento peligro. Ahí estaba el picón, uno de los pequeñitos, el más pequeñito y le dijo al picón: abuelo, vaya. El picón dijo: bueno. Se montó encima y le comió toda la barriga de él. Ahí ya salió pataleando. De ahí, lo curaron, hicieron la barriguita de él con brea de abeja. Esa es la carne de él. Ahí se volvió picón. Bueno, sólo quedó uno chiquitico que fue el que le hizo daño a Kanumá. Salieron como dos pirañitas de las chiquiticas. Ahí ya las sacaron, pero ella le guardó una que no murió (dentro de su vagina). –Ahora sí ya no hay nada, venga. Ahí Kanumá se fue y se montó encima de ella y cuando retrocede ya se le había mochado el pene. Esa pirañita le cortó el pene. –Ahí está usted que quiere vivir conmigo. Ahí lo curaron, no sé con qué le cortaron la sangre. Ese man estaba triste, estaba sangrando. Bueno, hasta que le cortó la sangre y todo eso hasta que amaneció.

Ahí ya habían cargado toda la carga de la canoa, todo estaba ya en la maloca. Ahora sí vamos, dijo ella. Ella era poderosa, tenía muchos poderes. A medida que ella iba avanzando iba avergonzando a todos los que estaban en la maloca. Él tenía hartas mujeres, pero todas eran animales. A las cinco de la mañana que es la hora que cantan los pájaros. Ella comenzó a reír, je je je je, miren Kanumá cogió como mujer un pájaro y ahí se iban saliendo para el monte de vergüenza por pura la energía que ella tenía. Él tenía hartas mujeres, mujer loro, mujer carpintero, mujer perdiz, y mujer ratón y loro que yo le decía. Él tenía hartas mujeres, pero a él no le servían por eso se fueron para el monte. Ella llegó, prendió candela, calentó su tucupí, puso el cernidor, hizo casabe. Listo Kanumá aquí está para que usted mande comer a su gente. Juuum... todos estaban contentos, ella hizo caguana, mandó tomar a la gente. Juuum, contenta la gente.

Ahí sí, como a las siete de la mañana ya había salido el sol. Bueno, dijo. –Kanumá donde está su canasto. Bueno, como él no sabía ella comenzó a renegar, la cantaleta... qué clase de hombre. ¿para qué quiere mujer si usted no sabe hacer nada?, ella se fue a buscar yuca y nada... Abuelo, será que usted me regala un canasto para la abuela. Ahí el abuelo le dio un canasto. Bueno Kanumá, ¿dónde es su chagra para ir a buscar yuca? –por acá, dijo. Camina, camina, pasa una quebrada, sube y ahí está la chagra. Eso que él decía era sabana, puro de ese monte bajito y de ahí sacaban yuca de monte, ñame, pero de monte, por eso lo llamaba de chagra. Ella se fue con su canasto, caminó, caminó y ¿A dónde hay chagra? Ella miraba de dónde ellos sacaban ñame. ¡esto no es chagra, esto es sabana! Se regresó y otra cantaleta. De ahí es que hay muchas mujeres que son cantaletudas, ese es el origen de la cantaleta. Eso es monte, eso es sabana, degenerado, sin vergüenza. Chagra dice mi papá cuando es monte tumbado, cuando hay yuca, pero yuca sembrada. Bueno, dijo. No me vaya a interrumpir y ella salió afuera con todo su poder. Ella llamó al espíritu de la chagra. Que el espíritu de la chagra aparezca aquí y lo señaló y ahí todo eso se volvió chagra. Esto sí es lo que dice mi papá. La chagra de mi papá que aparezca aquí. Entonces se hizo la chagra, bien tumbada, se sembró y ya después aparecieron jechos. De ahí ella llama a su gente. Ooooooooooh, ahí viene el origen de la minga, ohhhhh primo, hermano, tía, abuela, vengan a ayudarme a sembrar mi chagra y ohhhhh ellos respondieron. Al ratico llegaron donde ella y le ayudaron a sembrar. Era gente en lo espiritual porque desde lo que uno veía era pura maleza. Comenzaron a sembrar y como ella le dijo a él que no tenía que interrumpir, que no tenía que

estar mirando nada. Usted sabe cómo es la minga, eso es la recocha, se reían, juuuuum... pero Kanumá ya la desobedeció y empezó a ver. Ellos se fueron a tumbar monte lejos, esa fue la primera vez que estaban haciendo chagra, ya iban llegando a la loma, ahí llegaron al punto de él. Y ahí estaban diciendo: ¿cómo es que usted hace para vivir con él? –Ese kanumá es feo. Él me cogió a las malas, mi hermana fue la que me vendió, ya me tocó y eso era pura risa para ellos. ¿verdad? Verdad sí, ya quedó mocho, sí. No quiero saber nada, ese vivía con los animales y eso era pura risa para ellos y este estaba escuchando que se estaban burlando de él. Como la maloca era grande, se fue al techo y ahí se metió y cuando avisaron que Kanumá los estaba viendo se jalaron hacia debajo de la loma. Ahí dañó la chagra. No ve que cuando una hace en la loma la yuca casi no crece. Ahí Kanumá estaba renegando con ella por lo que se estaban burlando de él. Ahí ella sacó yuca de la primera chagra, dice la historia que cuando usted arrancaba la yuca todas las cáscaras quedaba en la tierra, era solo lavar para rayar, no era tanto trabajo. Ella sacó un canastado de yuca. ¿Cómo se come?

Entonces ella trajo yuca, ya rayó no. Entonces lo coló y ya casi terminando Ahí ya... cuando ella hizo aparecer la chagra con lo que manejaba el papá y todos los días ella iba para la chagra y traía su canastado de yuca. Entonces ahí iba pasando el tiempo y este Kanumá tenía un animal, el tigre, ese zorro, como tigrillo, ese pequeñito, no sé cómo le dirán en castellano, un tigrillito. Entonces él decía que ese era el guacamayo de él, era la mascota de él y cuando tenía hambre él chillaba, él lloraba, que quería comer y un día le dice a la mujer, después de mucho tiempo. Hola jefa, él le decía jefa o reina, ¿ya le dio de comer a mi guacamayo? - ¿cuál guacamayo? – ese que estaba en un rinconcito al lado de la puerta de la maloca. Ese que está ahí. –Eso es un zorro, eso no es un guacamayo, ese es un animal feo. Ese es un zorro de monte. Guacamayo, dice mi papá es un loro bonito pintado que tiene color amarillo y rojo. Lo cogió y dice, ese es mi guacamayo. Tenía una caja de plumaje echa en palo sangre y hay que halarlo duro. –Que va, eso no es guacamayo ese animal tan feo. Lo cogió y lo fue a botar al barranco. –Vaya donde su papá y busque un guacamayo para mí, no sé dónde vivía el padre, pero como era puro poder eso no era nada para ellos. Ella cogió su canastico y se fue. –Papá, ¿qué más hija? Cómo ha estado –Yo estoy viviendo así, pero es que él me cogió a la mala. - ¿Qué pasó? –Ese es un desvergonzado, le estaba diciendo guacamayo a un tigrillo, a un zorro de monte que usted dice. Yo fui a mirar y era un animal feo, y yo lo tiré al barranco. –Cierto, allá no hay guacamayos, porque todos están aquí conmigo. –Él me mandó a buscar guacamayo para él mirar. –Ah bueno. Lleve comida para ellos. Vaya a la chagra y arranque un canastado de ñame, vaya y les da de comer, comida para ellos. Ella llevó un canastado de ñame y le dijo: yo voy a mandar esos guacamayos ahorita, cocine el ñame y póngalo en la mitad de la maloca para que coman los guacamayos, que se aliste para que reciban ellos. – Bueno, yo me voy con el ñame. Llegó a la casa –Y ese ñame (preguntó Kanumá) –Eso es para cocinar, - ¿Y los guacamayos? –él dijo que los mandaba más tarde. Yo no sé cómo es, los loros de su papá parecen gente. Ellos andan solos. Él no sabía cómo eran los guacamayos, en ese tiempo no había acá. –Voy a cocinar ñame de todos los tamaños. - ¿cómo se come eso?, agarró uno y lo quería comer. –Eso se cocina primero y después se come. Lo regañó. Aprovechó una parte y la echó en la olla para que cocinara. Ella sacó en un cernidor. - Kanumá, ahí está mande comer a su gente. -Bueno, vengan a comer ñame. Él se sentó con ellos. - ¿Usted qué hace? –voy a comer también, -Yo no le dije vaya a comer con ellos. -

¿Qué clase de jefe es usted?, lo regañó. Ella tenía apartado para él un montón. Yo aquí dejé para usted un montón. Tanto que quiere comer ñame, venga y coma todo. Ella lo había dejado mocho. Entonces él no podía hacer relaciones con ella desde hace mucho tiempo. Ella chapió, hizo jugo de ñame. –Ahora sí, tome jugo de ñame, le dijo ella. –Ya me llené. –No, tome todo. Tomó y tomó y cuando él ya no aguantó más, comenzó a vomitar. Salió por la puerta. –Yo no le di para que vomite. –Ahí ella fue y le dio una patada en las nalgas y ahí salió otra vez el pipi, con ñame, ella le hizo recuperar el pene. Bueno, ¿de qué tamaño usted lo quiere? –No, así está muy grande, dijo Kanumá. Entonces ella golpeó la nalga y ahí iba reduciendo - ¿ahí? –no, - ¿Ahí? –Por eso es que hay muchos tamaños, pequeño, grande, de toda clase. Ahí si ya quedó bien.

–Bueno, ahora tenemos que buscar palos y ramitas para los loros, tenemos que esperarlos a ellos, dejó esas ramitas en la mitad de la maloca. Trajeron palos, ramitas, –A qué hora van a venir –Más rato, toca tener paciencia, toca esperar. Al ratico comenzaron a llegar los loritos chiquiticos, esos son los de la orilla del río y hay otros que son de monte, que son solo verdes. Llegó una cantidad, daban vueltas encima de la maloca - ¿Qué es eso? –Son unos loritos. Entraron en la maloca una cantidad de loros y bajaron en esa rama. Bajaron a coger ñame. Ahí se fueron. - ¿Y los guacamayos? –Ahora vienen. Después llegaron los loros propios, esos grandotes, los loros reales. Comenzaron a dar vuelta encima de la maloca. - ¿Qué es eso? –Eso es un loro. –Peligroso y él comenzó a asustarse. Bajaron a las ramitas, y volvieron a subir otra vez y ahí fueron llegando otros. –Ayyyyy muy peligroso, ahí se asustó Kanumá y pues desde ahí ya quedaron en el mundo actual porque antes no había. Al principio no había. Cuando estos se fueron ahí si llegaron los guacamayos y esos sí gritan duro ahhhhh ahhhhh ahhhhh... pero una cantidad de guacamayos. –Juuuuuum ¿qué es eso? –Gaucamayos, tiene que venir a recibirlos. Porque ahí él tenía que agarrar los que él quería. Esa era la misión, pero entonces... -Juuuum eso es peligroso. –¿Qué va a ser peligroso! Si usted tenía ese tigre feo y estos son guacamayos bonitos. Juuum. –él se asustó y después fue y se metió a su pieza. Él se escondió. Ahí llegaron toda clase de guacamayos. Acabó la comida de ellos y los que no alcanzaron a comer, comenzaron a comer carbón. Ese es el principio de que si uno tiene un animal debe cuidarlo bien, porque o si no ellos comienzan a comer basura y de ahí ellos se apestan. Ella estaba haciendo ollas de cerámica, de barro. Ahí comenzaron ahhhhh ahhhhh a regresar y Kanumá ni se mosqueaba. - ¿qué? –que los loros ya se están yendo. –Ahí ella cogió uno. Como ella estaba tocando ese barro, por eso es que una parte del ala quedó azul, de ese también que tiene amarillo. Ella cogió dos y esos ya quedaron ahí, los otros se fueron y ahí el suegro le había dicho que él podía coger todo lo que quisiera, pero su asustó, lo dio miedo. Así viene esa historia. Cada vez que hablaba de algo y no había, ella lo traía, así como yo le decía como no había coca, como yo le decía el mambeaba hoja de surba.

Un día dice, pasó el tiempo, le dice, ya está bueno coca de nosotros toca traer para mambear. Él mandó a buscar, hoja de chicle, de surba. Cuando llegaron dijeron: no está buena, todavía está biche y sólo trajimos un poquito Kanumá. Ella estaba rayando yuca –la mujer-, se levantó a mirar juuumm. ¿Dónde está coca? - ¡Esto es pura hoja de monte! Dijo ella. Esto no es coca, esto es lo que mi papá dice hoja de monte, de chicle, de surba, esto no es coca ni que nada. La coca es la que está en la chagra. Cogió el canasto y se fue a botar esas hojas al

barranco, lo botó. Juuuuum ¿qué ellos iban a hacer? –nada. –vaya busque coca de su papá y trae para nosotros. Ella terminó de colar la yuca, agarró su canasto y se fue.

Llegó allá a la casa de su papá - ¿Qué pasa? –Mire que Kanumá mandó a buscar coca, mambear y trajeron pura hoja de ese chicle, surba. Entonces yole regañé y boté esas hojas. Entonces él me mandó para que buscara coca y para que él pudiera probar coca bueno. –Listo hija. En ese mundo no hay coca. Toda está aquí. Pero eso sí no lo puedo mandar, si quiere mambear que venga aquí, a mambear sólo aquí, pero mandarlo no. Dígale que venga mañana. Que venga para enseñarle, para saber cuál es el manejo de la coca, la historia, el principio, cuál es su función porque eso es algo muy serio. Llegó – Quihubo. –Mi papá dijo que no le iba a mandar eso. Que vaya a mambear. - ¿Cómo así? – Que tiene que ir. –Juuuum, ahí sí está peligroso. El suegro le quería hacer picardía, lo quería volver mambe a él. Entonces él sintió esa energía y él dijo no, yo no quiero ir. Al otro día ella le dijo: Bueno Kanumá, listo, vamos a mambear, mi papá está esperando. –No, yo no quiero ir. Mucho peligro. –Vaya usted a mambear con mi hermano, con Kapiyú. Bueno, se fue con su yerno. Cuando llegaron donde el creador. Cuando él llegó lo saludó de yerno. Ella dice que no lo salude así porque él es su cuñado, pero su papá le dijo yo ya lo voy a saludar así porque una mujer debe andar con su marido y no con cualquier otro. Ahí así quedó. La suegra le ofreció tucupí, casabe y caguana. Él ya tenía listo el mambe, ya lo había hecho. Antiguamente lo guardaban en la totuma. Le rompían la puntica y ahí era donde guardaban el mambe. Eso estaba llena esa totuma, pero era pura coca, él quería hacer como una venganza con él por lo que le cogió a la hija así no más, sin permiso. Entonces él le preparó sin ceniza dice la historia. Le dijo: ¡vamos a mambear!, vea esto es suyo, hay que mambear, no hay que escupir nada, hay que tragar todo. Le dio con la cuchara de hueso, este es mío, el del abuelo si estaba bien hecho con ceniza y todo. El mambe sin ceniza se derrite harto, se deshace. La ceniza es lo que hace que dure más y ahí fue que ya comenzó a cogerle (empezó a quedar como mareado). Ahí oscureció, le dijo: hay que mambear duro, no hay que botarlo, pero a él el mambe se le desaparecía, él iba quedando como mareado. Ajooooooooo. Él (el suegro) le había dicho: si se siente mal hay que avisar. Ahí él dijo voy a orinar y él se sentía como mareado, el mambe le estaba sentando mal. Ahí llegó y le dijo: ¿cómo está? Y el otro le respondió: estoy bien. Entonces la culpa es de él por no decirle que se estaba sintiendo mal. - ¿No le ha dado malestar? –no, no, no, yo estoy bien. –Ah bueno, vamos a mambear porque la idea es acabarlo. Él cada vez se iba sintiendo más débil, le temblaba el cuerpo, así como mal. - ¿cómo está? Le dijo –Yo estoy bien. Él le preguntaba cómo se siente y el otro le respondía que estaba bien y a medianoche le enseñó todo lo bueno del mambe y ya en la madrugada la parte mala. Él decía que debía controlar el mambe y dominarlo y no que él domine a las personas. Si usted no lo controla ahí le sienta mal, necesita controlarlo porque o si no se vuelve adicto y eso es malo. Hay que dominarlo a él y no que él domine su cuerpo, porque o sino ya después no va a querer hacer nada. Hay que madrugar a bañar para que se le quite la pereza, porque si no se baña sigue con pereza, ya cualquier cosa que le mandan a hacer le da rabia porque como no quiere hacer nada, le da rabia. El mambe no puede dominar el cuerpo. Eso es lo malo, saber dominarlo, ahí él le contó todo lo malo. Entonces, ya no quiere hacer nada, se levanta a las 12 y sólo quiere mambear, eso así no sirve. Sólo quiere vivir mambeando y no quiere hacer nada, eso es lo que no sirve. Porque eso también lo llena a uno de pereza. Hay que madrugar a bañarse.

Bueno, cuando él se levantó estaba bien mareado ¿qué me pasa?, se estaba levantando y ya se quería caer. - ¿Cómo está? –Bien, ah bueno hay que mambear... él estaba llevado de la borrachera, pero no decía que estaba mal. Entonces en la historia se dice que en una sola noche él le enseñó todo, el manejo, cómo hay que manejarlo, todo eso, cuando terminó como a las 4:00 de la mañana el suegro ya sabía que el muchacho ya estaba llevado y como su misión era transformarlo en mambe. Ya como le enseñó cómo es el manejo, hay que hablar, hay que compartir con la gente. Ahora empezó a enseñarle de la preparación. Ahí se levantó la hija y él terminó de mambear. Ahí el viejo le dice: hay que llevar a mi yerno. Él le dio un bastón de vejez como él no podía caminar para que así pudiera llegar. El bastón de envejecimiento. –tome, dele eso para que no se caiga. Entonces, él le dice: bueno hija, ahí está el mambe, si quiere llévelo. Dígale a Kanumá que muchas saludes, ahí está el mambe que le mandé. Lo primero es que hay que visitar el mambe cantando la canción y ahí le enseñó la canción para cuando van a ver el mambe. No va a ser mucho trabajo, fácil. Si quiere ir a sacar mambe, sólo lleva el canasto, lo pone debajo de las matas y sacada el mambe que dio el creador y todas las hojas caen al piso. Así. Para que no haya trabajo. Bueno, hay que decirle al yerno, ya para tostar sólo calienta el tiesto y cuando ya está listo lo echa, lo mueve un ratito y dice: que se tueste el mambe del creador y ahí lo echa y él se va tostado solito para que la generación no sufra de calentura y ya, cuando quiera cernir, igual, va a ser fácil. Dice machuque el mambe del creador y él solito se va a pilar. Cuando ya esté listo hay que vaciarlo y ponerlo a sacudir. Ahí va a ser fácil también, dice: sacuda el mambe del creador y ya, fácil. Él solito se va a sacudir. Él dejó todo fácil. Así tienen que mambear. Ahí está llévelo. Él le dijo, cuando usted vaya en la mitad de la chagra, le tiene que partir el espinazo y ahí lo suelta y se va a regar el mambe. No ve que el creador lo convirtió en mambe.

Así fue. Cuando llegó a la casa le preguntó ¿qué pasó?, ¿cómo le fue? Él se estaba sintiendo mal. Es que él mambeó mucho. Bueno, cada vez más viejo, ahí siguieron hasta la mitad de la chagra. Cuando llegaron donde Kanumá, Kanumá le preguntó por la coca y ella le dijo: está allá en la chagra. Entonces él dijo: voy a ir a verla y ella le enseñó la canción para cuando se va a ir a ver la coca. Ahí le contó cómo debía ser el manejo, hay que hablarle así. La coca ya estaba grande, ella creció bien grande. Kanumá se fue y claro, cuando llegó vio que estaba creciendo y se puso a cantar, estaba cantando, cantando. Ya iba a la mitad de la chagra y salió el espíritu del hermano, un gavilancito que comenzó a chillarle, a llorarle al hermano chiiiiii chiiiiiii, cuando él iba a la mitad ¿qué pasó? ¿cómo así? Él (hermano) que era gente y se volvió así... cuando él pensó así le llegó la amargura y lloró amargamente. Ahí se le olvidó la canción y por eso la coca no creció más, porque él lloró y ahí no se acordó más de la canción. Esas goticas de breo que crecen en las matas son los mocos de él. Ahí él regresó. ¿Cantó bien? Le preguntó la mujer, -no, yo me olvidé. Ahí está el mambe. Deje de estar mambeando hoja de monte. Este si es el propio mambe.

Bueno, hay que sacar. Ella le dijo cómo se hacía para sacar. Para sacar hay que hacer así para que las hojas caigan de una. Bueno, se fue y él fue quien dañó todo. Llegó a la chagra y él dijo. Ensayó y claro, ¡funcionó! pero de ahí pensó: eso no sirve, muy rápido. Lo bueno es que venga visita, los paisanos y se les pueda decir vamos a recoger coca. Así es bueno, estar uno hablando, contando historia. Así comenzó a hojiar, ahí dañó el mambe, más trabajo, pero



pues para él eso era bueno. Ahí siguió, ¿qué pasó? Dijo ella. No, muy rápido, es mejor sacar el mambe hablando. Lo regañó y ella recién estaba llegando de la chagra con un canastado de yuca y como yo le decía: al principio toda la cáscara de yuca quedaba en la tierra. Entonces le dio rabia a ella... Bueno, prenda candela, ella estaba acostada. No, no sirve. Es bueno decir, hermano, paisano, tueste para nosotros. Ahí violó todas las recomendaciones y ella se puso de rabia... la muchacha. Ella de rabia no ralló, se puso de rabia al ver lo que ellos hacían. Lo del pilón, muy fácil pilar así. Lo bueno sería decir: sobrino, primo, pile coca para nosotros. La sacudida lo mismo, muy fácil no sirve. No es lo mismo decir: sacuda mambe para nosotros. También dañó la yuca. Ella cuando se le pasó la rabia y fue a ver, claro. La yuca ya estaba con cáscara. Ahí le tocó pelar, ahí se dañó. Eso lo que significa es que quedó más trabajo para todos.

Eso es del origen de nosotros, eso para nosotros es bien sagrado, eso es traído del creador, eso no es natural. Dicen que en el solar de él crece una mata grandísima, esa gente tiene mucho poder, esto aquí (las matas de coca) son sólo una representación. Los que manejan el conocimiento, allá arriba la yuca se vuelve más grande. Lo de aquí es como una representación.

Hasta ahí. Eso es sólo un capítulo no más, porque esa historia es más larga. Lo mismo con el chontaduro.

## **6.2 El origen de los bailes. Narrado por Jaime Yukuna**

Imagínese que hay una historia de baile que cuenta... eso es lo que ellos empiezan a contar cuando le comienzan a enseñar a uno, para ellos hablar de la dieta. Por ejemplo, primero no había baile, pero sí sabían dónde era la casa del baile, pero nadie no sabía, porque nadie podía llegar ahí a pedir el baile. Entonces había una familia, eran como 5 hijos de un padre. Entonces ellos dijeron, pero ¿cómo podemos vivir en maloca así sin alegría, así sin bailar? Debe haber para uno aprender y ahí le dijeron: ¡pues claro que hay, en todas partes hay! Pero cómo para llegar allá. Aquí viene el daño que hicieron, por eso son malas las mujeres cuando uno está endietado para aprender. Bueno, entonces el mayor de ellos dijo: yo voy por baile, yo voy a aprender, Ah bueno, vaya. Entonces él hizo mambe. No ve que el mambe es la base principal de todo, ¿no le digo? perawana se lama mambe empacado en yanchama mismo, pero no es una bolsita eso es grueso y largo como un tipití. De eso él hizo... Esa misma curación ellos hacen para uno aprender baile, no ve que ellos entregan el pensamiento de uno en la casa del baile para uno poder aprender. Entonces le dijeron a él, si usted va ahí, usted tiene que ir con mucho cuidado porque hay algo en el camino que no deja llegar. Bueno, se alistó, cogió todo lo que es para pintar. O sea, todas las pintas del baile y se fue. Ya llegando, ya no faltaba nada para llegar. Ahí había una maloca por la que tenía que pasar y era la casa de la madre tierra, de esa de ahí, de Ñamatu, decimos nosotros. Era la casa de ella. Entonces, Cuando ella miró que él vino, ella salió, entonces ella le dijo: sobrino: ¿dónde usted está yendo? –No tía, nosotros vivimos muy mal, no tenemos nada de alegría así, aunque vivimos en una maloca. En la maloca se necesita tener alegría, ambiente, para bailar y nosotros no sabemos nada de eso. Entonces yo estoy yendo a aprender. - ¿Será? Dijo ella. –Sí, dijo él. ¿Y qué usted lleva? –No, yo llevo mambe. –A ver, muéstrame dijo ella. –Ella le dijo, no. Yo

necesito ese mambe, ¡déjemelo! Usted quiere aprender ese baile y eso es sólo para gente que son bien educados, dijo ella. –No, dijo ella. Entonces ella se enloqueció con él. Ella le dijo: el baile que usted quiere aprender yo lo tengo, dijo ella. Entonces él dijo: ¿cómo así? Entonces ella lo hizo entrar en la maloca venga, dijo ella aquí tengo lo que usted quiere aprender y ahí mostró la vagina de ella: mira dijo ella y pues claro. Como era hombre pues ya último fue que él aceptó, pero como él no llevaba harto mambe, como que hasta ahí no más era el poder de él, como que no podía cómo más pasar de ahí. –Así que usted deme ese mambe, dijo ella. ¡hágame lo que usted quiera! Listo, así se quedó. Él se quedó y no volvió. No ve que él se quedó. Yo no sé si es que ella lo comía o no sé qué es lo que pasaba.

Bueno, él no llegó a la casa de él. Después... porque se decía que el que quiere aprender baile tiene que ir por cinco días, o sea una semana, cinco días tiene que estar ahí sin dormir. Si no llega después de cinco días es porque no va a llegar. Bueno, esperaron todos esos días y no llegó entonces el papa de él dijo: ¿qué será lo que pasó con mi hijo? Será que la madre tierra, será que ya lo... cómo será que uno lo puede traducir... como decir, ya será que ella lo comió y así se desapareció. Después de eso, unos tiempos después ya el segundo dijo: -Yo voy, yo sí voy a aprender. Bueno. Entonces lo que le dijeron fue: pero ¿cómo usted va a ir si allá fue su hermano mayor y no llegó? Por eso es que yo voy a mirar y si yo no llego es porque pasa algo, dijo él. Entonces, lo mismo, él llegó a allá, se encontró con ella y ella ofreció su cuerpo y terminó quedándose allá. No llegó. Así, pasó tiempo, el otro, el tercero fue lo mismo, por eso es que lo que ese día estuvimos hablando aquí, los mismos abuelos que estuvieron aquí fueron los que dañaron todo para la gente de hoy en día. Porque ellos decían, eso pasaba era para que los mayores fueran como personas desobedientes que no era para aprender así cultura. Entonces, siempre los menores son los que aprenden, por eso. Porque en todo, mucho pasa así, en la historia de los palos, de los animales de todo pasa así, los menores en la historia fueron los que... que el menor es el que sale grande tigre. Ujum. En la historia de la pava quien es el mayor pues el colibrí, por eso él tiene esta partecita como traje de paujil y el paujil es el menor. Porque él iba a quedar con ese traje para que él fuera el jefe de las pavas. Todo pasa así, por eso el papá de ellos, Jechú les decía: ustedes están dañando para los nietos para que los nietos queden así, que los menores son los que van a ser inteligentes y los mayores nada. Muy algunos mayores que aprenden no más, muy algunos, de resto todos son de medio abajo. Así, el tercero se fue y por lo mismo.

Quedó el último y después de mucho tiempo él se preguntó: ¿Qué será pasó con mis hermanos? ¿por qué será que no pudieron llegar a la casa del baile a aprender? –Yo sí voy a aprender. Pues claro, a cualquiera le da lástima después de tres que no llegaron. Entonces el papá de él le dijo: pero hijo: ¿cómo así? Mira que ya cuatro que no llegaron. Mire cuatro de los cinco mis hijos se desaparecieron, Ahora usted es el último que queda y yo qué voy a hacer después que usted se vaya. –No papá, esos fueron mis hermanos. Yo soy el menor y yo sí soy otro, yo no soy ellos, dice. - ¿Entonces usted qué va a hacer? –No, no tenga lástima de mí, yo voy a llegar. –Ah bueno. Entonces lleve suficiente pago para que pueda llegar allá. –Ah bueno, dijo. Entonces comenzó a hacer mambe. De ese que yo dije perawana, de ese él hizo como ¿cuánto será que uno puede decir que él hizo? Como nueve yo creo. Un montón él hizo. Lo mismo él llevó ese chimbombo que se usa en el día del baile, ese que es tejido

con hoja, ese *lichipá* que nosotros decimos, lo mismo él llevó. Rapé llevó suficiente también. Ahí yo ya me voy dijo él. Se fue. Él se fue pensando qué será que yo voy a encontrar por el camino, ¿qué será pasó con mis hermanos? Pero en la historia decía que ahí estaba esa de ahí. Bueno, entonces... claro, él llegó allá. Será que no debe ser esta la casa del baile, esta no es. Entonces en la historia ellos decían que el que va a llegar a aprender baile, el que va a llegar a la casa del baile va a llegar... Ahí va, así hablando como la casa está vacía no hay nadie, pero sí hay guaya amarrada en los estantillos, todo material que es implemento de baile está completo ahí en los estantillos, pero no hay nada de gente. Entonces diciendo eso hay que pronunciar palabra: “mira que yo quiero aprender, yo vengo a aprender porque nosotros lo necesitamos, nosotros vivimos muy pobres de eso, nosotros necesitamos de eso para alegrar el mundo, para que la gente viva feliz, aquí traigo el pago” y ahí debe dejarlo en la mitad de la maloca, aquí traigo el pago, todo. Sí el dueño de baile, si el dueño de la maloca mira que usted es para eso, ahí te va a responder: -Ah bueno y ahí él va a aparecer. Ahí va a aparecer y de una vez se va a sentar en el banco y él te va a poner el banco. Ahí él te va a saludar y te va a preguntar ¿para qué vino? ¿Qué es lo que usted piensa? Ahí él te va a aconsejar, cómo es maldición de baile, cómo tiene que aprender, como tiene que cuidar dieta, que si aguanta puede vivir mucho tiempo, porque eso después de bailar uno debe guardar dieta, uno no puede comer nada así no más, pero de baile grande.

Por eso es que tengo esta cicatriz. A mí me han dicho ¡te puñalearon!... será hace tiempo por lo que tengo en la espalda. Eso que me dio fue un tumor en la espalda como pago después de bailar baile de charapa en Puerto Nuevo. Yo comí ese pescado. Usted sabe: ¿Cajaru? Al mismo tiempo ellos lo llaman de guacamayo, es un pescado como rojote, él es. Entonces, ese mi tío no me curó ese de ahí y yo fui a Puerto Lago y lo comí borracho todavía. Quince días después me cogió ese tumor ahí. Después mi tío me dijo: -Pero si yo te dije que no tenías por qué comer ese de ahí, porque yo no lo curé. ¡Eso no es comida para cantores! De ese tipo de pescados que son feos uno puede decir, que son como sucios, eso no lo come el cantor. Eso es lo que él te va a explicar ahí. Eso decían.

Entonces él te va a decir ahí: yo no sé si usted es para eso. Ahora sí, ahora sí vaya... pero no hay tablón para bailar. Entonces pues si usted es para eso, ellos... usted los va a recibir. Así que vaya ahora sí al tablón. Entonces al llegar al tablón, ahí mismo se baja la guaya sola, se baja a la zanca a amarrarse. Esa guaya misma, el sonido de eso ¿cómo puede uno decir? Ya se convierte en canto. Entonces él está bailando de una vez con paso y todo. Él no sabe de dónde, pero él lo está escuchando y lo está bailando y espiritualmente hay muchos dueños del baile que están ahí en la maloca acompañando. Ahí tiene que estar... Si en caso que ya, que usted es para eso, usted va a llegar a la mitad del tablón y ahí te baja todo, te baja guaya, la lanza llega en su mano. Si usted no es para eso, puede bajar sólo la guaya o uno o dos no más. Entonces, llegan personas, o sea, los dueños del baile y te van sacando de su puesto de la mitad, otro se mete, otro se mete, otro se mete, otro se mete, último usted queda en la punta del tablón. Eso quiere decir que usted no sirve para ser cantor y cuando es para usted ser cantor: usted llega y nadie te saca de tu puesto, todos los que llegan es a acompañarte y usted queda en la mitad. No ve que el cantor siempre queda en la mitad. El cantor es el que siempre va a la mitad. Así decían. Así ellos sabían esa. Entonces él se fue. Entonces él le dijo: papá,

yo voy llegar, dijo él. Usted va a mirar que yo voy llegar. –Ah bueno, dijo él. No ve que este que aprendió volvió, pero murió de una. No ve que es delicado porque lo mismo, uno puede morir después de bailar. Pero ya él aprendió y eso fue lo que quedó para este mundo. La primera persona que aprendió baile dicen en la historia pero ya cuando le enseñan a uno ya le dicen que cada baile tiene su dueño. Pues como ese es casa de baile y ahí está toda clase de baile, como es casa de baile, pero eso ya tiene dueño cada uno por fuera del baile. O sea, es como si cada uno de los dueños estuviera ahí.

Entonces él se fue, él iba despacio sin afán por el camino, él pensó ¿qué será pasó con mis hermanos pensaba él? Será que ellos no dieron pago será, algo tengo mirar por el camino y yo no me voy a a aflojar, eso era lo que él pensaba. Llegó en un puerto, en una quebrada, miró una maloca y ahí él pensó: ¡pero esto no es!, esto es que dicen que es la casa de Ñamatu por donde uno tiene que pasar. Él dijo: yo voy a pasar derecho no importa que ella me llame, pero resulta que uno no podía pasar, como resulta que ella es la madre tierra. Si uno pasaba yo creo que ella hacía perder seguramente el camino. No ve qué tenía que pasar de ahí porque esa era la guardia, como una especie de paso obligatorio. Entonces, él llegó. Entonces él pensó otra cosa: yo voy saludar acá para yo mirar qué es, para que ella me explique. Bueno, entonces, él entró y ahí él miró que ella apareció. Ella dijo ¿quién es? Soy yo tía, dijo él. Como en ese tiempo el mundo era como decir, transparente puede uno decir, ya uno no podía hablar nada, sino que ya los dioses, los animales, escuchaban lo que uno pensaba. En ese tiempo uno no podía planear nada para el otro día, más que todo en estas horas, si esta hora uno decía: “yo mañana voy de cacería, mañana voy portal parte” entonces por ahí un diablo, un madremonte, un venado ya escuchaba y ya cuando uno iba, por ahí uno atravesaba otro camino y ahí ya estaban esperando cuando uno iba a llegar. Para acompañar a uno a veces para hacer daño, por eso nunca se planeaba el trabajo o ir al monte. Bueno, ellos sí lo hacían, pero lo que ellos decían era: yo voy... a veces decía un señor a la esposa de él: mire mujer yo voy... mañana usted me tiene que hacer casabe cuando se pudra la piedra era lo que decían... porque yo tengo que ir a rebuscar para nosotros cuando se pudra la piedra. Entonces, porque no comemos nada. ¡Pues claro! Ellos escuchan lo que uno está diciendo. Entonces pues claro, como él dice que cuando se pudra la piedra, entonces en lugar de estar pendientes de él, están pendientes de la piedra para ver cuándo se va a pudrir para ir a esperar. Así se dice también “cuando la rana eche plumas” también se dice eso, lo mismo es eso. Así ellos decían: cuando se pudre la piedra y ya se sabía que era para mañana. O sea que esa era como la clave. Como los animales ellos son, ellos escuchan de todo, pero ellos no... ellos no son inteligentes para hacer torcidos, para engañar. Ellos no saben engañar.

Bueno, entonces así, él se fue y él llegó allá. Entonces ella le dijo: ¿Quién es que viene? Yo tía, dijo él. –Ahhhhhh. Entonces como ella ya sabía que él no se iba a quedar ahí, ella le preguntó: ¿A dónde está usted yendo sobrino? –Yo estoy yendo a aprender baile, yo estoy yendo a la casa del baile. Por eso entré aquí para que usted me explique tía. –Ahhhhhh pues claro, ahí ella mostró su cosa de ella (su vagina) y le dijo: pues aquí está su baile que usted quiere aprender. Venga, dijo él, porque ella quería cogerlo cortico, porque ella ya sabía que él no se dejaba fácil. Entonces él le dijo: pero tía ¿qué es lo que usted me está diciendo? - Usted es el hermano menor de todos los que vinieron a aprender ¿sí o no? Le dijo ella. Sí,

dijo él. -Ahhhh aquí yo le enseñé todo a ellos. Aquí yo tengo baile para usted que viene a aprender dijo ella. Entonces él le dijo: -eso fueron mis hermanos, pero yo no soy eso. -No, pues es que, si usted no me hace, entonces usted no pasa, dijo ella. Entonces pues como él llevaba harto mambe. Entonces él cogió 4 de esos y le puso: -mire tía, esos fueron mis hermanos que no pensaron, que no llevaron pago, por eso les pasó a ellos así y yo soy hermano menor de ellos, pero yo no soy ellos. Yo soy una persona que respeto. Ustedes son mayores yo tengo que respetar. Mire tía, yo aquí te entrego pago, pero no quiero que usted me hable de su cuerpo, no quiero que usted me ofrezca nada, porque yo quiero aprender baile y las mujeres son malas para uno aprender. Así que no me hable de eso. Aquí te doy mambe y él puso también ese tabaco que yo estaba diciendo, ese cigarrillote, el chimbombo, le puso rapé. Mire tía ahí está. Ahí sí, ella no le dijo sobrino, ahhhhhh nieto le dijo ella. Usted sí, dijo ella. Usted sí es educado, usted sí recibió consejo de su papá dijo ella. Usted sí tiene papá. Entonces esos que vinieron no fueron sus hermanos. - ¡Sí, fueron mis hermanos! Entonces ¿por qué no recibieron consejo?, ¿porque no fueron educados, así como usted recibió? Entonces él dijo: uno puede ser muy hermano, pero pues cada cual piensa diferente tía, dijo él. Entonces ella le dijo: ¿tiene más hermanos? -no, yo soy el último. -cómo será que hacen sufrir al papá de ustedes. Hablando vulgarmente, por ser arrechos, le dijo ella. -Fueron mis hermanos, pero yo no. -Ah bueno nieto, le dijo ella. Ahí sí ella le puso banco para él sentarse. Ahí sí le dijo: ¡siéntese! Porque usted no puede pasar allá sin escuchar consejo aquí primero, dijo ella. Bueno, sí se puede pasar. Usted puede pasar derecho y no dejar mambe aquí, pero allá usted no va a saber qué puede pasar allá. Ah bueno, dijo él. Ay sí, ahí sí ella mambió, ella le dio de mambiar a él. Ella le dio a oler ese tabaco también y ella le comenzó a aconsejar a él.

Ese baile que usted está diciendo no es bueno, después de usted bailar, uno no puede comer así algo de comida, uno no puede comer así no más porque uno no demora mucho tiempo y uno puede morir si uno no guarda dieta. Para ser cantar tiene que vomitar agua. Bueno, de todo ella le habló. Tiene que ser buena persona, no puede pelear con su mujer en medio de la gente en el día del baile. No ser celoso con la mujer. Bueno, de todo ella le habló. Así es eso que usted quiere aprender. No es bueno, eso es maldición. -No, abuela. Antes para cuidarnos para manejar bien, así como exige la ley, para eso es que lo queremos. Ah bueno, dijo ella. Entonces ella le dio fue bendiciones. Ojalá que tú aprendas. Ahí fue donde ella le explicó cómo era que tenía que llegar, así usted tiene que ofrecer, ella le explicó también y cuando usted regrese ya me cuenta cómo le fue, dijo. Entonces ella le dijo: cinco días, cinco días usted tiene que estar parado sin descansar. Solamente para ir a orinar que usted va a decir: voy a orinar y ahí es que se suelta toda la guaya, todo y entra otra vez y ahí de una se agarra la guaya. -Ah bueno, gracias abuela dijo él. Ella le dijo bueno, pues vaya. -usted sí es mi nieto, usted sí es hombre que sabe respetar a las mujeres así para aprender. Yo no sé quién fueron sus hermanos, si fueron sus hermanos o no, dijo, -esos groseros dijo ella y bueno, él se fue. Ella le dijo, no, ya no queda lejos de aquí. De aquí usted se va y ya por ahí en una hora usted está llegando, pero no se afane dijo ella. Así como usted vino tranquilo con calma, lo mismo, porque peor, de aquí para allá usted puede pasar tranquilo, aquí no más es el peligro, dijo. Ahí fue que ella dañó todo eso, porque por ahí pasa la curación para los que aprenden. Ellos hacen curación. Entonces ellos pueden estar endietados pues y último ellos

no le ponen cuidado a la dieta y pueden estar acostados con mujeres y pues ahí ya la comenzaron a embarrar, porque así ella hizo en el camino del baile a ellos. Como la curación al camino del baile, entonces estando en dieta algunos ya comienzan a joder con mujeres y ahí ya se va quemando todo eso, todo lo que le enseñan y a lo último ya no sale con nada. Ese era el daño que ella hacía.

Bueno, entonces él llegó, él miró la puerta abierta de una maloca, pero silencio. Él escuchó de lejos cómo hablaba gente adentro, ¡como bailaban mano! Él pensó: pero estos están bailando mucho. Bueno, ¡así mismo yo voy a llegar! Pero cuando ya él iba a mirar adentro de la maloca todo quedó calladito, todo quedó callado. Él pensó: pero ¿cómo? Será que fueron estos o será que fueron diablos o espantos que yo escuché. Ahhhhh pero esta señora de ahí me dijo que esta era la única casa. Bueno, entonces de una vez él entró, dijo: vengo a aprender baile, dijo él. Nadie le respondió. Entonces, él puso mambe de él, todo eso, lo que es rapé. Entonces él dijo algo así como: aquí está el pago. Ahí sí ya respondió el dueño, ahí sí ya apareció en persona. Ahí dijo: ¿quién es? –Yo, dijo. –Ah bueno, ¿qué es lo que usted quiere? –Yo lo que quiero es aprender. –ah bueno, dijo él. Entonces él dijo, abuelo aquí está, yo te traje el pago, todo. Ah bueno, entonces él le dijo nieto: - ¿Usted miró esa de ahí, la madre tierra Ñamatú? –sí, dijo él. - ¿Ella no te hizo nada? –No, dijo él. Ahhhhh porque nosotros hemos escuchado que vinieron cuatro a aprender y hasta ahí no más se quedaron con ella. –sí, esos fueron mis hermanos. Entonces, él le dijo ¿ella habló con usted? –sí, yo estaba mambeando con ella. –Ahhh bueno, entonces yo aquí no te puedo hablar nada porque ella ya te contó todo. Único que yo te digo es que usted tiene que cuidarse si quiere. Ahí si él ya le dio banco, pero sí él le aconsejó un poco sobre el baile. Cómo tiene que cuidarse después del baile. Ellos lo que estaban era dañado, no ve que ellos no estaban aconsejando, sino que por las palabras que ellos pronunciaron es por lo que viene ese mal. Porque si no hubieran pronunciado esas palabras pues no hubiera habido nada. Como ellos dijeron que así tiene que ser después de ese baile, por eso es que viene mal, porque si no hubieran dicho esas palabras no iba a haber nada. Entonces él le dijo: mire, si de verdad usted es para eso, ahorita... ahí está el tablón, vaya. Vaya allí a ver si usted quiere aprender. Si usted es para eso, estas guayas te van a llegar y esa lanza, todo te va a llegar. Si usted no es para eso, ahí van a aparecer sus abuelos así, otro y otro, ellos te van a dejar último en la fila, en la punta del tablón porque usted no es para eso. Ahí usted tiene que salir de ahí para que usted no sufra así no más, tiene que regresar. Ahhh bueno, dijo él. De una vez él se fue y se paró en el tablón. Cuando él se paró en el tablón, ahí bajó la guaya de una vez, la lanza, todo y de una él comenzó a cantar con guaya y con lanza. Pues claro, él estaba ahí bailando y mientras bailaba él iba aprendiendo, cinco días. Amaneció... a los cinco días el mismo dueño dijo: ya, está listo ya está todo. Él brincó del tablón, él brincó. Ellos dicen que uno tiene que brincar del tablón largos pasos del tablón, antes que el mal o el arma del baile les coja a ellos porque si uno sale despacio ahí lo pueden coger a uno las armas o por pago de comida te puede coger esa arma. Entonces hay que saltar lejos para que no te alcance eso.

bueno, entonces ahí sí él dijo: yo me voy abuelo. –Ah bueno, vaya entonces y cuídese, ya usted aprendió lo que usted quería y cuídese para todos sus hijos, para sus nietos, para todos, pero, así como yo te dije: ¡eso no es bueno! O sea que él volvió a pronunciar palabra de

maldición. Entonces dijo: abuelo, eso no es para eso, al contrario, eso es para arreglar todas esas maldiciones que existen en este mundo, por eso es que lo necesitamos. –Ah bueno, él dijo. ¡Qué le vaya bien! Y se fue. Entonces, mientras que él estaba allá, ese, la madre tierra fue a la casa de él, donde el papá de él. Ahí ella estaba hablando con él. ¿qué había pasado con los otros? Pero ella fue a dar consejo para ellos y cómo ellos tenían que cuidar ese que pasó a aprender. Entonces ella les dijo a ellos: Mire cuando él va a llegar, él va a llegar calladito y de una vez se acuesta a dormir, como él fue cinco días, cinco días él tiene que dormir, no van a tener lástima. No ve que eso es así. Nada de que esos cinco días es mucho, no. Nada, era la exigencia de la dieta. Entonces cinco días él te nía que dormir sin comer. Él va a llegar y de una se acuesta a dormir, tiene que dormir cinco días también. A los cinco días, ahí ustedes le van a hacer Ñomi, Ñomi nosotros decimos una arepita de almidón, pero lo hacen en bolita y lo ponen en tiesto así en bolita y cuando se asa el pedacito de abajo ese queda ahí pegadito en el tiesto, eso se llama Ñomi. Entonces, -eso es lo que ustedes van a hacer para él calentico. Ustedes le van a poner aquí en dirección del corazón de él. Ahí va a estar. ¡no van a molestar a él antes de cinco días! Si no, ustedes van a hacer perder eso también. Ah bueno, dijo. De pronto si pasa algo ustedes me llaman, dijo.

Mire, entonces cuando él regresó, ya ella estaba en la maloca y él llegó y ella le dijo ¿cómo le fue nieto? –Bien - ¿Usted aprendió lo que quería? –Sí, dijo él. Entonces ella volvió a pronunciar palabra: ¡No es bueno lo que usted fue a aprender porque después de eso uno puede morir rápido! Bueno, de todo ella le dijo. Entonces dijo, -No, abuela. No es para eso, al contrario, es para arreglar todo lo que usted está pronunciando, para eso es que lo necesitamos. –Ahhh, bueno, dijo ella. Ojalá que se cuide. Ya yo fui a hablar con su papá. Ellos mismos te van a cuidar o sino ya usted va a llegar aquí a acompañarme. O sea, ya no era que ella le iba a jugar a él, sino que ya es el espíritu... O sea, como ella es la madre tierra, al morir él debe volver donde la madre. Bueno, pues claro, ella ya pronunció esa palabra y lo que significaba es que él iba a morir. Ah bueno, dijo. Ellos miraron que él venía, él llegó derecho y se acostó porque así ella le dijo: usted tiene que llegar derecho a acostarse.

Bueno, pues claro, al dormir, el sueño de él se fue otra vez para ya, donde la madre tierra y llegó otra vez a la casa del baile, a escuchar consejo, a escuchar otra vez, en eso él estaba. Entonces, a los cuatro días, hasta ahí no más la mamá pudo aguantar. Entonces ella dijo: pero ¿qué será lo que pasa con mi hijo? Que ni siquiera se movía un poquito. Ella lo iba a revisar y sólo respiraba tranquilo. Entonces ella dijo: pero ¿cómo él va a aguantar hambre todos esos días?, ¡imagínese cinco días sin comer! Cinco días, cómo va a aguantar. Entonces el esposo de ella sí le decía: ¡no lo moleste! Usted ya sabe cómo dijo esa Ñamatu que vino, porque ellos son los dueños de eso y ellos saben cómo es que es. Déjelo, no le tenga lástima. Pero así mismo, a los cuatro días ella hizo eso que yo estaba diciendo, esa arepita... -Pero él va a morir de hambre! Bueno, entonces ella puso y claro, pues con ese calenticos es que él tenía que levantarse, pero como fue antes de tiempo, ella lo comenzó a molestar y último como que se despertó, pero se despertó se sentó y se acostó otra vez. Ahí sí ya murió. No ve que el pensamiento de él estaba todavía allá, no había llegado todavía porque era a los cinco días que tenía que llegar el pensamiento de él para poder levantarse. Ella supo eso. Entonces, a

los cinco días miraba que ya estaba muerto. Ellos pensaban que se iba a levantar, pero nada de eso, ¿qué se va a levantar? Si él ya se murió.

En ese tiempo nadie había muerto todavía. Entonces no sabían cómo era que tenían que enterrar a un muerto. Entonces dijeron ¿ahora qué vamos a hacer? Bueno, lo que vamos a hacer... hay que llamar esa Ñamatu dijo para que ella nos indique cómo es que uno puede enterrar muerto. Entonces la mandaron a llamar y ella llegó, preguntó ¿qué pasó? Dijo. No que ya se murió, -Ahhh pero yo les dije ¿qué pasó? ¿qué le hicieron? Entonces ahí le explicaron que a los cuatro días lo quisieron levantar y ahí ella dijo que no, que sólo a los cinco días ellos lo podían levantar. ¡Ahora sí se murió! Pero todavía hay opción para que no se pierdan esos cantos. Entonces miren. ¿cómo podemos enterrar un muerto? Dijeron ellos. Usted que es la dueña de tierra, la madre tierra sabe todo eso. -Ah bueno, entonces ella mostró la medida en esta esquina de la maloca, en esta esquina, o sea los cuadros que están ahí como de la maloca grande es grande ese cuadro (entre las figuras tejidas con las hojas y la parte más baja del techo). Eso ella fue lo que mostró para él. Esta es la medida que nosotros tenemos para escarbar tierra, dijo ella. Esta es la medida y para enterrar muertos tiene que hacer arreglamiento y de una vez ella iba explicando, iba contando oración. Por eso después de muerto o para hacer prevención para alguien que está muriendo, como uno tiene que sacar pensamiento de ellos del entierro del muerto, todo eso. Ya uno pronuncia la primera palabra es de ella... en ese caso es la oración, que es de ella, que uno pronuncia para enterrar muertos. Entonces ahí fue que ella ya explicó todos esos cuadros de la maloca, todos esos son maldición, todo eso es marca de entierro, porque es cuadrado todo eso. Entonces ella le dijo: -Mire, como ese murió, todavía hay opción, dijo. Entiérrenlo dijo ella, pero a los cinco días tiene que sacar el cráneo de él. Entonces, lo van a poner en un palo afuera el cráneo de él y ese día tiene que salir toda la gente de aquí, solamente tiene que quedar una persona escondida el que va a aprender, dijo ella. Hay opción todavía para que aprende. -Ah bueno. Entonces ahí sí hicieron caso.

A los cinco días sacaron el cráneo de él y lo pusieron en un palo ahí afuera y bien por la mañana había uno que dijo: yo me voy a quedar, yo quiero mirar qué va a pasar, yo me voy a quedar aquí. Bueno, entonces de una vez salió todo, no quedó nadie en la maloca. Entonces se quedó encima de una pasera él se quedó y venía buen tiempo y bien por la mañana cuando alumbra el sol ahí llegó ese abejón. El abejón llegó en el hueco del cráneo de él uhhhoo uhoo. Entonces él se quedó volando ahí y de una comenzó a pronunciar palabra, él comenzó a dar consejo, que así es el baile, que así uno tiene que cuidarse y comenzó a cantar bailes un día. Un día él cantó de una vez los cinco días que él fue a aprender y ahí dijo: esto es todo, hasta aquí. Yo no sé si lo aprendieron Uhooo uhooo (sonido del vuelo del abejón) se fue otra vez el abejón. Ahí sí ya llegaron y ahí le preguntaron: ¿Qué fue lo que usted aprendió? Juuuuum, ya yo aprendí todo dijo él. Lo que él fue a aprender en cinco días yo lo aprendí en un día. Juuum y por eso que quedó baile o sino eso iba a acabarse.



