

Música popular indígena: encantar-se ou desencantar-se para entender?

Indigenous popular music: enchant or disenchant yourself to understand?

Música popular indígena: ¿encantar o desencantar para entender?

Agenor Vasconcelos Neto¹

Dossiê: Cosmopolíticas Amazônicas e Reflexividades Indígenas

Artigo de pesquisa. Editores: Gilton Mendes dos Santos; Carlos Machado Dias Jr.

Recebido: 2018-06-28. **Devolvido para revisão:** 2018-08-08. **Aceito:** 2018-10-24.

Como citar este artigo: Vasconcelos Neto, Agenor. (2019). Música popular indígena: encantar-se ou desencantar-se para entender?. *Mundo Amazônico*, 10(1): 209-222.

<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v10n1.73185>.

Resumo

Apresento um conjunto de expressões que surgiram no decorrer do trabalho de campo entre músicos indígenas de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil. Esta lista de expressões representa práticas e conceituações utilizadas entre indígenas do Noroeste Amazônico que praticam e escutam música popular. Sobre as bases de um repertório específico, os músicos indígenas praticam sequências musicais que duram mais de 12h, criam um gênero local chamado kuxiymauara e praticam o “amanhecer o dia”. Em tese, a música popular proporciona um contexto profícuo para a lógica, escuta, prática e interpretação indígena de um repertório que agrega música brasileira, colombiana e venezuelana. Desenvolve-se a ideia de uma agenda política na medida em que a música popular apresenta uma cena, um espaço no qual se articula a prática e o pensamento ameríndio sobre música.

Palavras chave: Até ykuema; Bahsamori; Kuxiymauara; Música popular.

¹ Universidade Federal do Amazonas PPGAS/UFAM. agenor7@hotmail.com

Abstract

In this article is presented a set of expressions wich emerged during the course of field work among indigenous musicians from São Gabriel da Cachoeira, Amazonas state, Brazil. This list of expressions represents practices and concepts used among indigenous people of the Northwest Amazon who practice and listen popular music. On the basis of a certain repertoire, indigenous musicians practice musical sequences that last more than 12 hours, create a local genre called kuxiymauara and practice “dawning the day”. In thesis, popular music provides a useful context for the logic, listening, practice and indigenous interpretation of a repertoire that aggregates Brazilian, Colombian and Venezuelan music. The idea of a political agenda is developed to the extent that popular music presents a scene, a space articulating Amerindian practice and thinking about music.

Keywords: Bahsamori; Kuxiymauara; Popular music; Until ykuema.

Resumen

En este artículo se presenta un conjunto de expresiones que surgieron en el transcurso del trabajo de campo entre músicos indígenas de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil. Esta lista de expresiones representa prácticas y conceptualizaciones utilizadas entre indígenas del Noroeste Amazónico que practican y escuchan música popular. Sobre las bases de un repertorio específico, los músicos indígenas practican secuencias musicales que duran más de 12h, crean un género local llamado kuxiymauara y practican el “amanecer el día”. En la tesis, la música popular proporciona un contexto provechoso para la lógica, escucha, práctica e interpretación indígena de un repertorio que agrega música brasileña, colombiana y venezolana. Se desarrolla la idea de una agenda política en la medida en que la música popular presenta una escena, un espacio en el que se articula la práctica y el pensamiento amerindio sobre música.

Palabras clave: Até ykuema; Bahsamori; Kuxiymauara; Música popular.

Introdução

Pelo amanhecer as danças estavam terminando.
Falou Jurupari: “Quando eu não estiver mais neste mundo,
vós continuareis a fazer assim (deste mesmo modo).
Estes instrumentos que soam lá fora são os meus ossos.”
(Bruzzi da Silva, 1994, p.106).

A cidade de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, apresenta, proporcionalmente, a maior população indígena do Brasil, segundo dados do IBGE. Nas ruas da cidade se fala, além do português e espanhol, diversas línguas indígenas. Busco aqui descrever o contexto da música popular indígena de São Gabriel da Cachoeira, especificamente o que os interlocutores do trabalho denominam de música *kuxiymauara*.

Essa categoria é compartilhada no entendimento e na prática da música – e da dança – entre os vários grupos indígenas que formam o contexto pluriétnico da região. O objetivo aqui é descrever momentos em que a música proporciona o encontro entre o povo Baré, Tukano, Baniwa, Yanomami² e vários outros dos 23 grupos indígenas que habitam a região há mais de 2000 anos. É certo que cada grupo possui a individualidade de sua língua, de seus conhecimentos ancestrais, mas de maneira geral, existe a compreensão de que na região há um compartilhamento de sistemas simbólicos e dos mitos entre os grupos indígenas falantes de diferentes línguas (Descola, 1992). As flautas sagradas, por exemplo, chamadas de *jurupary* entre os Baré, de *koái* entre os Baniwa, e de *miriã* entre os Tukano são um exemplo desse compartilhamento.

Nos mitos de criação do mundo, nos quais grupos indígenas explicam o povoamento da região, é possível perceber momentos de encontros entre falantes de diferentes línguas para festejar com música e dança. Nesta trabalho, o tempo “mítico” é referência às narrações dos anciões, muitas das quais publicadas por meio de diversas editoras e institutos interessados no assunto (UFAM, ISA, FOIRN, FUANI, etc.).

Para fundamentar esse contexto pluriétnico a partir “de um tempo mítico”, a narrativa³ do respeitado pajé/xamã Ponciano Mendes, traduzida pelo seu filho Graciliano Mendes, do grupo Tariana, que apresenta o Alcionílio Bruzzi da Silva (1994, p.111), diz o seguinte sobre a origem dos Tukano e dos outros grupos indígenas da região:

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

Bruzzi da Silva esclarece que essa mesma cobra, segundo as narrativas coletadas, teria seguido rio Uaupés acima para dar luz às tribos Arwakes do rio Içana. Segundo esse mito, ainda em um tempo anterior ao da terra em que vivemos hoje em dia, esses seres seriam filhos da relação entre as virgens, primeiras mulheres, e os velhos trovões. Além dos Tukano: “Haviam eles criado os Baníwa” (Bruzzi da Silva, 1994, p. 111). Fundamentado no mito de criação do mundo, os grupos indígenas de São Gabriel da Cachoeira compartilham essas narrativas que sugerem um parentesco ancestral entre eles.

Também é filho dos trovões com as virgens o *Jurupary*⁴, personagem mitológico central para entender a música na região.: “Ele é o chefe das festas e dirige as danças. Aquele que não quer dançar é açoitado. Ele é também a cabeça dos instrumentos” (Bruzzi da Silva, 1994, p. 112).

No atual cenário musical da cidade de São Gabriel da Cachoeira⁵, fui levado pelos interlocutores do trabalho de campo a conhecer “a verdadeira música da região”, assim me foi apresentado o *kuxiymauara* em 2013. Nos lugares onde estive e pude vivenciar essa música, por vezes também referida como uma dança, nunca estive em um grupo isolado. No salão de dança, assim como entre os instrumentistas e cantores, o que eu presenciei foi uma grande interação entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, mediada pela som da música popular e pela dança corporal.

Para desfazer qualquer “pessimismo sentimental” (Sahlins, 1997) no que diz respeito aos dados apresentados aqui e esclarecer o leitor, pode-se dizer que se trata de um “forró indígena”, uma música popular da região (marcando a distinção da música “tradicional” indígena). O trabalho aqui é entender como se interpreta o fenômeno da música popular por meio do

pensamento indígena. Para isso, foco no pensamento Tukano e Tuyuka (*Yepá-Mahsã*) devido ao meu convívio mais aprofundado com os pesquisadores indígenas de dois grupos de estudos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, o Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI – e o Grupo de Estudos em Arte, Cultura e Sociedade – Maracá.

Para isso, descrevo o contexto de uso de expressões nheengatu que aprendi entre indígenas do povo Baré. A língua nheengatu pode ser considerada uma língua franca da região, usada para denominar grande parte da paisagem do Alto Rio Negro, suas serras, cachoeiras e comunidades. Ela também marca esse ponto de encontro musical chamado “*kuxiymauara*”. Proveniente do nheengatu, *kuxiy* quer dizer “antigo”. Então, *kuxiymauara* significa “de antigamente”.

A lista de expressões aqui apresentadas traz para discussão um pequeno resumo dos dados que surgiram em trabalho de campo. Tentarei exemplificar cada uma das expressões descrevendo o uso das terminologias no contexto da música popular indígena que pude vivenciar.

Foco em dois conjuntos de expressões distintas. Um primeiro bloco de expressões em língua nheengatu, que aprendi em parceria com o cantor Ary até *Ykuema*. Outro conjunto de expressões está em língua *Yepá-Mahsã*, povo conhecido também como Tukano, que aprendi na convivência com Jack da Guitarra e seus parentes.

Tabela 1. Até *Ykuema* - Cantando e dançando até amanhecer o dia

Língua/Grupo	Expressão
Nheengatu/Baré	até <i>ykuema</i>
	<i>kuxiymauara</i>
Tukano/Yepá-Mahsã	<i>bahsana a'tia</i>
	<i>bahsamori</i>

Conheci Ary até *Ykuema* nos primeiros dias de trabalho de campo em São Gabriel de Cachoeira em 2016. Seus shows e suas músicas são referência na cena da música popular local. Ele canta um repertório variado em companhia de músicos tecladistas e guitarristas. Essa foi a formação que o acompanhou em uma festa de santo⁶ que aconteceu na comunidade de Iá-Miri⁷, longe da sede do município. Era a festa do Divino Espírito Santo, Ary me convidou para participar junto aos músicos, ajudando no sistema de som, fotografando e gravando o áudio da apresentação.

Acompanhei o grupo dos músicos que iriam tocar na comunidade que ficava na Terra Indígena do Balaio, fronteira entre Brasil e Venezuela. O teclado

pertencia a Walmir Camico (Baré). Na carroceria, junto conosco estavam o sistema de som e o teclado, cobertos pela lona para não molhar na chuva. Também estavam presentes: Gleidson Araponga (Baré), que cantava e tocava teclado, e Pelé da Guitarra (Piratapuya) que tocava músicas instrumentais com solados de guitarra, além de cantar.

Logo ao amanhecer, em frente à casa do Ary no bairro da Praia, eu, Ary, Geidson, Walmir e Pelé entramos na carroceria do Toyota que nos levaria pelo percurso de 80 km em uma estrada de barro, a BR-307 que faz a ligação entre São Gabriel da Cachoeira e Cucuí, comunidade vizinha à Venezuela. Muitas pontes e atoleiros. Junto aos músicos, além de seus instrumentos, iam a carga de comida e bebida que abasteceria parte da festa em Iá-Mirim.



Figura 1. Local onde ocorreu a festa de Santo da Comunidade de Iá-Miri. Na primeira casa dormiram as mulheres, crianças e convidados. Na segunda casa, dança e música preencheram o ambiente até a manhã do dia seguinte. Detalhes que aparecem no texto: carro Toyota, Mastro e os atoleiros. BR-307, km 80, São Gabriel da Cachoeira, AM.

Viajamos mais de 3 horas sob chuva e sol. Chegamos na comunidade, fui apresentado ao capitão, fizemos uma boa refeição e fomos montar o sistema de som. Gleidson estava muito feliz e com grande expectativa para a festa, sempre dizia: “Não há distância para quem quer dançar”.

Rapidamente anoiteceu. Ary colocou seu notebook para tocar um repertório que já enchia o salão de dançarinos. Os músicos foram se preparar, tomar banho e trocar a roupa encharcada de lama, chuva, e “pitiú⁸ de frango congelado” – que descongelava enquanto dividíamos a carroceria da



Figura 2. Ao som da música *kuxiymauara*, os habitantes da comunidade de Iá-Miri dançam até o sol raiar.

forte Toyota. Por volta de 19h30 Ary até Ykuema iniciou sua apresentação acompanhado de Walmir no teclado. Gleidson e Pelé só apareceram depois de mais ou menos uma hora, para tocar junto e somar seus repertórios.



Figura 3. Walmir Camico tocou teclado na festa de Santo em Iá-Miri. Ao fundo, Gleidson observava e esperava sua vez de tocar e cantar.



Figura 4. Ida dos músicos para a Festa de Santo de Iá-Miri. Eu (de camisa verde) e Walmir do lado esquerdo. Ary até Ykuema (de boné).

A festa de santo tinha um cronograma. Nele estava prevista uma pausa às 00h para beijar a fita do santo e cumprir sua liturgia conforme prática local. De acordo com as sugestões do cronograma da comunidade, o fim da programação da festa se dava às 06h da manhã e finalizava com um banho de rio.

No decorrer da festa, fiquei exausto. Por volta das 04h da manhã compreendi que o nome de Ary carregava um compromisso e uma prática muito apreciada: a de “amanhecer o dia”. Ou seja, tocar até o sol raiar, respeitando apenas as interrupções da liturgia católica. Esse compromisso estava marcado no nome artístico de Ary. “Até *Ykuema*” significa em língua nheengatu “até de manhã”. Um dos fatores para seu trabalho ser tão apreciado nas festas de santo. Esse compromisso está relacionado à eficácia da festa perante o divino.

Essa prática de “amanhecer o dia” aparece em inúmeras outras etnografias sobre música indígenas. Destaco o que diz Deise Lucy Montardo em seu trabalho entre os Guarani do sudeste brasileiro. Logo no início de sua tese, ela apresenta o desenho de Silvano Flores em que o sol “porta instrumentos musicais”. (Montardo, p. 14). Essa relação se prolonga na cosmologia e no ritual. Neste contexto Guarani, para a terra não ser destruída é imprescindível “a manutenção dos cantos, danças e instrumentos musicais” por toda comunidade (Montardo, p. 41).

Além dessa relação mais geral com a bibliografia da antropologia da música Guarani, entre os músicos da festa de santo em Iá-Miri “amanhecer o dia” é uma prática que gera certa rivalidade e prestígio entre os músicos. Esse aspecto da relação, vai de encontro a um dado que considero mais pragmático

no seguinte sentido: o tamanho do repertório define o status do xamã (Montardo, p.49). De maneira análoga ao que se encontra na etnografia sobre música indígena da América do Sul (Overing, 1990; Montardo, 2009; Seeger, 2015; Citro, 2009; Maia Figueiredo, 2009; Lizardo Salgado, 2016; Sodrê Maia, 2016) alguns dados do trabalho de campo que foram narrados ou vividos em parceria com os interlocutores compartilhavam essas características.

Kuxiymauara

Não basta chegar até de manhã. É necessário saber o repertório adequado para animar a festa de santo em contexto indígena no Alto Rio Negro. Ary me passou algumas influências que compõem seu repertório.

A obra de Zé Cupido, Zé Bétio, Zé Mamede, Juca do Sax, O PIM, Populares de Igarapé-Mirim, Márcia Ferreira, Mestre Curica, Mário Gonçalves, Mardoni e diversos outros artistas da música popular brasileira, como por exemplo Luiz Gonzaga e Pinduca, formavam a base para esse repertório que é apresentado, repetidamente, pelos indígenas como um “ritmo muito antigo”.

Grosso modo, *kuxiymauara* é a prática e a escuta indígena de gêneros de música popular que marcaram a vida dos que vivem em São Gabriel da Cachoeira e comunidades da região, sendo compartilhado por diversas gerações. Essas músicas transportam os indígenas para outros tempos e lugares e estão relacionadas ao seu território e aos seus ancestrais (Feld, 2012; Samuels, 2004).

Esse repertório é base para essa expressão local *kuxiymauara* quando se refere a um gênero de música popular praticado em São Gabriel da Cachoeira. Essa categoria aparece na bibliografia antropológica produzida sobre a região por exemplo em Lizardo Salgado (2016, p.133, 136, 140, 143, 148) e Maia Figueiredo (2009, p. 237).

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

Ary até *Ykuema* já tinha vários CDs gravados de forma independente. Chamava sua produção de “Studio Pirata produções”, como estampado nas contracapas dos seus CDs. Foi ele quem me apresentou à parte da cena da música local de São Gabriel me convidando para o ensaio com Negão dos Teclados. Explicou-me que Negão possuía mais de 25 anos de carreira e “ensinou muita gente a tocar”. Ao apresentar a proposta do meu trabalho de pesquisar a música *kuxiymauara*, Negão perguntou: “- Mas tu já foi lá na

‘tradição’ mesmo? Essa onda do *kuxiymauara* surgiu há pouco tempo lá no Dedé Chagas. Ary já te contou?”.

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

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

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

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

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

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

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

Bahsana a'tia! – Vem dançar!

Jack da Guitarra apresenta-se como Tukano. Nasceu em Taracúá, comunidade que faz parte da região conhecida como Triângulo Tukano (formada por Taracúá, Pari-Cachoeira e Iauretê). As 12 músicas de sua autoria que gravamos

em parceria carregam o que os indígenas tukano chamam de *Yepá-mahsã kunsé*, em uma tradução livre, algo como a “expressão tukano”. Essa expressão que se manifesta na fala, nos gestos e na música do indígena tukano tem como pano de fundo sua cultura e sua cosmologia. Nesse sentido, a música de Jack da Guitarra permite refletir sobre essa lógica tukano de pensamento e expressão.

Em Manaus, conversando sobre música *Kuxiymauara* com Ivan Barreto Tukano, integrante do *Bahserikowi* (Centro de Medicina Indígena) ele me explicou que na narrativa mítica dos povos que formam a população do Noroeste Amazônico, havia alguns momentos em que se encontraram para festejar com música e dança o povo tukano, baniwa e baré. As narrativas míticas que foram publicadas, podem comprovar que essa música *kuxiymauara* é muito mais antiga do que dizem por aí.

Os estudos que foram desenvolvidos sobre a paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico indicam o compartilhamento de conhecimentos, mitos, instrumentos musicais, repertórios e outros sistemas simbólicos que formam a cultura indígena do Alto Rio Negro (Descola, 1992; Hugh-Jones, 2002; Reichel-Dolmatoff, 1968; Piedade, 1997).

Neste contexto, não penso o sistema cultural apenas pela definição precisa de traços diacríticos, de fronteiras étnicas, de um grupo isolado. Isso fica claro quando se entende que em toda região, na maioria dos 23 grupos do contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico, compartilha-se práticas rituais que envolvem “as flautas”, por exemplo, como explicado na introdução do trabalho. Ao inibir as festas e rituais de flautas, os colonizadores e missionários supunham ter uma chave de desarticulação dos povos indígenas.

Atualmente, no contexto contemporâneo de música *kuxiymauara*, as tradicionais “flautas” se encontram lado a lado dos sintetizadores. O que quero dizer é que mesmo com um instrumento “moderno”, as características e atribuições entre os indígenas responsáveis pelo ritual sagrado e pelas festas da região não estão em total oposição, mas apresentam dois caminhos diferentes, complementares, para uma mesma lógica indígena de pensamento e prática da música. Mas ora, como práticas antigas são reproduzidas atualmente? A partir da descrição etnográfica tento compreender a lógica de percepção indígena do povo *Yepá-Mahsã* (Tukano) sobre a música popular.

O CD gravado em parceria com Jack da Guitarra, entre maio e junho de 2016, foi intitulado de *Bahsana a'tia*. Ele me explicou que *bahsana a'tia* significava “vem dançar” (*bahsana* = “dança/dançar” e *a'tia* = “vem”). Essa expressão, como pude perceber a partir da convivência com o público do Jack da Guitarra, foi utilizada de duas maneiras. Ela pode ser, primeiramente, utilizada para dizer “*bahsana* com a perna”, que significa dançar, algo como a música do corpo. Ou “*bahsana* com a boca”, que quer dizer cantar. Assim como na prática do *kuxiymauara*, as habilidades de dança e canto se destacam no título que Jackson, que assim como seus ancestrais, em língua *Yepá-Mahsã*, convida o povo de São Gabriel para dançar *kuxiymauara*: *Bahsana a'tia!*

Entre os tukano, a expressão para canto e dança tem uma raiz comum: *bahsana*. Em São Gabriel, eu realizei o trabalho de tradução e transcrição com o próprio Jack da Guitarra, mas continuei a ter aulas em Manaus de “cultura, língua e comportamento” tukano para compreender melhor e acessar outros níveis de reflexão etnográfica. Jack da Guitarra desenvolve muitos outros temas da cultura Tukano em suas letras.

Dissertação, publicações e principalmente a convivência com os antropólogos indígenas do NEAI e Maracá (Rezende, 2004; Sodré Maia, 2016; Barreto, 2013; Azevedo, 2016; Lizardo Salgado, 2016) me levaram a entender por essa perspectiva as práticas de música popular. Também no contexto de prática do *kuxymauara* surge com frequência uma noção básica que se encontra entre as cosmologias ameríndias do Noroeste Amazônico: a relação entre mito e “música”.



Figura 5. Estúdio da Casa do “Machadinho”. Gravação do CD de Jack da Guitarra (no centro). Charles na guitarra e ‘Cueca’ no Teclado. Trabalho de campo, São Gabriel da Cachoeira-AM, maio de 2016.

Bahsamori – Conjunto sagrado de instrumentos musicais

Como pré-requisito para iniciar as aulas para transcrever e traduzir as música de Jack da Guitarra, Gabriel Sodré Maia, também indígena tukano e doutorando em Antropologia Social, explicou-me que “não havia condições de traduzir nada da língua *Yepá-mahsa* sem eu entender que tudo vai dar no *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais)”. Esse seu pensamento centrado no *bahsamori* está relacionado com a disposição social básica do grupo e é explicado em muitas das narrativas de criação do mundo no mito

tukano. O nome do CD de Jack da Guitarra, intitulado *Bahsanatia!*, disse Gabriel, envolvia conceitos que “levariam algumas semanas para traduzir”.

Jack era um tipo de “*baya* moderno”? Perguntei ao Gabriel. Ele disse que sim, que antigamente, “qualquer animaçãozinha o *baya* era o responsável”. Essa “animaçãozinha” tem uma funcionalidade pedagógica bem precisa. Explicou que os *bayás* ficam responsáveis pelas festas entre as grandes colheitas, caças e pescarias do grupo. Um tipo de “entressafra” dos rituais, onde os *bayas* ensinavam as crianças a se prepararem para o grande ritual que aconteceria nas maiores ofertas de caça, peixe e frutas do ano, segundo o calendário tukano. Na grande festa os meninos seriam iniciados de verdade pelos sábios/xamãs do grupo (*kumu*) e não pelos responsáveis pelo ritual e festa (*baya*).

Nos ritos para iniciação masculina, que envolve chicotada até o sangramento do corpo do jovem, os mais velhos e sábios da tribo (*kumu*) é que assumem a função cotidiana dos *bayas* e “chicoteia de verdade” os iniciados, segundo me contou Gabriel. Essa estrutura social que envolve *kumu* e *baya*, que me foi passada nas aulas e no processo participativo de transcrição e tradução das letras em tukano, é importante para entender a música, ou melhor, como se aplica a ideia que tudo vai dar no *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais).

O conjunto de instrumentos musicais engloba em sua lógica todos os instrumentos musicais, inclusive os “ocidentais”. Justino Tuyuca, parceiro do NEAI, narrou uma cena que explica a relevância do *bahsamori*: a chegada das caixas de som amplificadas na comunidade em que nasceu, na Colômbia. Quando sua mãe ouviu pela primeira vez as caixas amplificadas tocando *cumbias* e *merengues*, contou-me ele, ficou bastante intrigada e preferiu manter a mesma proibição que é imposta a todas as mulheres e às crianças na cultura tukano quanto à flauta ritual *Miriã*. A mãe do Justino achou conveniente não manter contato visual com a fonte sonora de frequências tão baixas-graves⁹.

Considerações

Entender a lógica do *Bahsamori* como um princípio cosmológico que destaca o elemento musical, melódico e dançante do mundo, do corpo e da conexão entre pessoas, de maneira inversa, desconstruiu muitos “mitos” ocidentais nos quais eu estava convicto antes de ir ao trabalho de campo.

Refiro-me, por exemplo, às ideias estabelecidas que eu possuía. Eu pensava que guitarras elétricas e teclados eletrônicos eram instrumentos “modernos”, criações da cultura “do homem branco”. Ora, no contexto indígena os instrumentos musicais são originados em um tempo mitológico. Os instrumentos inventados depois disso são apenas experimentações humanas sobre os instrumentos primordiais. Eles também são “encabeçados por *Jurupary*”.

De forma semelhante a uma flauta sagrada indígena, as descrições etnográficas e os relatos dos interlocutores aqui apresentados demonstram que uma caixa amplificadora compartilha o ancestral comum de todo instrumento musical, o *Jurupary*. Em uma relação de afinidade, a guitarra elétrica é parente dos instrumentos indígenas utilizados para fazer festa, como por exemplo a flauta de *Japurutu*. Essa lógica indígena compreende todos os instrumentos musicais do mundo.

Nesse contexto, os instrumentos musicais não são objetos inertes: eles possuem uma história que se fundamenta em um tempo mítico. Eles possuem alma, coração e, portanto, também são considerados pessoas parentes do ancestral que encabeça as festas, as danças e os instrumentos musicais, sejam eles as flautas sagradas de *Jurupary*, caixas amplificadas chinesas ou instrumentos musicais elétricos fabricados na zona franca de Manaus. Dessa maneira, “encantar-se” é fundamental para o entendimento da música popular indígena de São Gabriel da Cachoeira.

Referências

- AZEVEDO, DAGOBERTO LIMA. (2016). Forma e conteúdo do *bahsese Yepamahsâ* (Tukano). Fragmentos do espaço Di'ta/Nhk (terra/Floresta). Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.
- BARRETO, JOÃO PAULO LIMA. (2013). *Wai-Mahsã*: peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.
- BRUZZI, ALCIONÍLIO DA SILVA. (1994). *Crenças e Lendas do Uaupés*. Quito: Abya-Yala.
- CITRO, SILVIA. (2009). *Cuerpos significantes: travesía de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- DESCOLA, PHILIPPE. (1992). Societies of nature and the nature of society. In: Kuper, A. (ed.). *Conceptualizing society*. Routledge, London, pp. 107-126.
- DOMÍNGUEZ, MARIA EUGÊNIA. (2009). *Suena el Río. Ente tangos milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC.
- FELD, STEVEN. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Nova York: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395898>
- HILL, JONANTH. (2014). Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização. In: Montardo, Deise Lucy & Domínguez, María Eugênia. *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora UFSC.
- HUGH-JONES, STEPHEN. (2002). Nomes secretos e riqueza visível: nomeação no noroeste amazônico. *Mana*, 8(2), 45-68. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000200002>

- LIZARDO SALGADO, LILIANE. (2016). Mutawarisá: benzimento entre os Baré de São Gabriel da Cachoeira - Alto Rio Negro. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.
- MAIA FIGUEIREDO, Paulo Roberto. (2009). Desequilibrando o convencional: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (AM). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ.
- MENDÍVIL, JÚLIO. (2013). The song remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones. *El Oído Pensante*, vol. 1, no 2, Buenos Aires.
- MENDÍVIL, JULIO. (2016). *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- MONTARDO, DEISE LUCY DE OLIVEIRA. (2009). *Através do Mbaraká*. São Paulo: EDUSP.
- OLIVEIRA, ALLAN DE PAULA. (2013). Brasil. Capital: Asunción. In: *Trans. Revista Transcultural de Música*. Madrid: SIBE, n. 17.
- OLIVEIRA, M.S.D. (2016). Sobre casas, pessoas e conhecimentos: uma etnografia entre os Tukano Hausirõ e Ñahuri porã, do médio Rio Tiquié. Tese Doutorado. Florianópolis: UFSC.
- OVERING, JOANNA. (1990). The shaman as maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon. *Man*, 25: 601-19. London. <https://doi.org/10.2307/2803656>
- PIEIDADE, ACÁCIO TADEU DE C. (1997). Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação Mestrado. Florianópolis: UFSC.
- REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. (1968). *Desana. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- REZENDE, JUSTINO. S. (2004). (Tuyuka). *Repensando a educação indígena*. Iauaretê.
- SAMUELS, DAVID WILLIAM. (2004). *Putting a song on top of it: Expression and identity on the San Carlos Apache reservation*. Tucson: University of Arizona Press.
- SAHLINS, MARSHALL. (1997). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, 3(1), 41-73. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>
- SEEGER, ANTHONY. (2015). *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify.
- SODRÉ MAIA, GABRIEL. (2016). Bahsamori - Muhipurĩ, poekuritothonikã Yepamahsãna'a nisetise. Dissertação de Mestrado. Manaus e São Gabriel da Cachoeira: UFAM.
- TRAVASSOS, ELIZABETH. (2007). Tradição oral e história. *Revista de História*, 157, 129-152. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i157p129-152>
- TRAVASSOS, ELIZABETH. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/ Jorge Zahar Editor, 1997.