

**Lágrimas de Boas-Vindas:
o repertório musical *Ahãdeakü* das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira
no Alto Rio Negro, AM.**

Mariana Gabbay M. Braga

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**Lágrimas de Boas-Vindas:
o repertório musical *Ahãdeakü* das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira
no Alto Rio Negro, AM.**

Mariana Gabbay M. Braga

**Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Braga, Mariana Gabbay M.

Lágrimas de Boas-Vindas: o repertório musical Ahãdeakü das comunidades de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM./ Mariana Gabbay M. Braga; Orientador Prof^a. Dr^a. Líliam Cristina da Silva Barros. Belém, 2012.

101f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

1. Música – Grupos Étnicos e Nacionais - Amazonas. 2. Repertório musical – Comunidades Indígenas. 3. São Gabriel da Cachoeira do Alto Rio negro, AM. I. Título.

CDD. 22. Ed.780.8998116

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Líliam Cristina da Silva Barros.



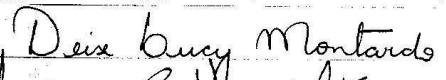
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos dez (10) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), às quinze horas (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de Mariana Gabbay Martins Braga, intitulada *Lágrimas de boas vindas: o repertório musical Ahêdeaku das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras, Liliam Cristina da Silva Barros, Sonia Maria Chada Garcia, da Universidade Federal do Pará e Deyse Lucy Montardo, da Universidade Federal do Amazonas. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação com distinção, conceito EXCELENTE, com recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 10 de Fevereiro de 2012.

Profª. Dra. Liliam Cristina da Silva Barros 

Profª. Dra. Sonia Maria Chada Garcia 

Profª. Dra. Deyse Lucy Montardo 

Mariana Gabbay Martins Braga 

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciência da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), pela acolhida do projeto e a CAPES pela concessão da bolsa de mestrado que proporcionou os recursos para a realização do mesmo.

A todos os colegas e professores que me ajudaram a refletir sobre as questões de pesquisa deste estudo, em especial a Prof^a. Dr^a. Sônia Chada por me apresentar o universo da Etnomusiologia e pela amizade de sempre.

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Líliam Barros, pela paciência e pela liberdade de me deixar trilhar meu próprio caminho pelas águas negras do Uaupés e incentivar minhas reflexões sem tolher minha criatividade na produção deste trabalho.

A minha família por tudo em minha vida.

A todos os moradores de São Gabriel da Cachoeira pelo carinho e doçura com que me receberam em sua cidade e por me permitir o meu acesso a esta pequena parcela do seu conhecimento tradicional apresentada neste trabalho. Principalmente, a Ane Keyla Firmo, minha maravilhosa anfitriã, e sua família; e a Israel Dutra pela gentileza em transcrever e traduzir o material coletado.

*Para os amores da
minha vida, Alexandre
Henrique Macambira
Bezerra e Júlia Braga
Macambira Bezerra.*

*Não importa se for mantra
Se for polca, se for ópera
Pra quem vive do que canta
Do que dança, do que toca*

Itamar Assumpção

Resumo

Esta pesquisa é voltada para o repertório musical *Ahãdeakü* também chamado de *Hãde Hãde* pelas comunidades indígenas *Tukano Oriental* da região do Alto Rio Negro, em especial da localidade de São Gabriel da Cachoeira no extremo noroeste do Amazonas. Sua importância está no desenvolvimento e aprofundamento dos trabalhos etnomusicológicos relacionados à música indígena da região norte do Brasil. O objetivo principal deste trabalho é buscar relações entre música e sistema social no Alto Rio Negro, associando as posições sociais de homens e mulheres indígenas ao repertório musical. Através da análise do repertório *Ahãdeakü*, pretende-se oferecer um olhar sobre a expressão dos valores socioculturais que se manifestam na música. Para tal, sua fundamentação está calcada na Etnomusicologia, lançando mão também dos estudos da antropologia cultural e etnologia amazônica.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Alto Rio Negro; *Ahãdeakü*; *Tukano Oriental*.

Abstract

This research is focused on the musical repertoire *Ahãdeakü* also called *Hãde Hãde* by the *Tukano East* indigenous communities of the Upper Rio Negro, in particular the town of São Gabriel da Cachoeira in the extreme northwest of the Amazon. Its importance lies in the development and deepening of ethnomusicological works related to indigenous music of northern Brazil. The main objective of this work is to seek relationships between music and the social system in the Upper Rio Negro by associating the male and female social position to the musical repertoire. Through analysis of the repertoire *Ahãdeakü*, the intention is to offer a look at the expression of cultural and social values that are manifested in music. To do so, his reasoning is grounded in Ethnomusicology, making use also of the studies of cultural anthropology and amazon ethnology.

Key words: Ethnomusicology; Upper Rio Negro; *Ahãdeakü*; *Tukano Oriental*.

LISTA DE ANEXOS

Anexo I – Imagens, 92.

Anexo II – Transcrições musicais, 97.

Anexo III – Transcrições e traduções das letras das canções, 99.

LISTA DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

- “Estou feliz de acolher você”

Micro-seção 1, 70.

Micro-seção 2, 70.

Micro-seção 3, 70.

Micro-seção 4, 71.

Micro-seção 5, 71.

Micro-seção 6, 71.

- “Canção de uma mulher embriagada por *caxiri* de cana”
- Cantora *Tuyuka*

Micro-seção 1, 72.

Micro-seção 2, 72.

Micro-seção 3, 72.

Micro-seção 4, 72.

Micro-seção 5, 73.

Micro-seção 6, 73.

Micro-seção 7, 73.

Micro-seção 8, 73.

Micro-seção 9, 73.

Micro-seção 10, 74.

- Cantor *Tukano*

Micro-seção 1, 74.

Micro-seção 2, 74.

Micro-seção 3, 74.

Micro-seção 4, 75.

Micro-seção 5, 75.

Micro-seção 6, 75.

Micro-seção 7, 75.

Micro-seção 8, 75.

SUMÁRIO

Introdução, 12.

1. São Gabriel da Cachoeira: desenvolvimento urbano e conceitos – chave do sistema social, 29.

1.1. Desenvolvimento urbano, 29.

2.1. Conceitos-chave, 33.

2. O Repertório *Ahãdeakü*, 40.

2.1. Seja bem-vindo, você é meu amigo, eu gosto muito de você..., 40.

2.2. Lágrimas de boas-vindas, 48.

2.3. A conquista – conotação amorosa, 55.

3. Musicalidade Lúdica, 59.

3.1. O mito explica..., 60.

3.2. Comunicação musical, 68.

Comentários Finais, 82.

Bibliografia, 89.

Anexo I, 92.

Anexo II, 97.

Anexo III, 99.

Introdução

Esta pesquisa foi realizada entre as comunidades indígenas *Tukano Oriental* da região do Alto Rio Negro, em especial da localidade de São Gabriel da Cachoeira no extremo noroeste do Amazonas. Ana Gita de Oliveira afirma que o Rio Negro apresenta atualmente “uma extensão calculada em 1.784 km” (Oliveira, 1995, p. 35). Ao longo de sua extensão territorial e de seus afluentes se encontram os pontos de ocupação destes povos indígenas. Devido à grande extensão geográfica da região, onde se espalham os inúmeros locais de estabelecimento das comunidades indígenas e também pela numerosa quantidade destas comunidades, a área de atuação deste estudo se concentra no município de São Gabriel da Cachoeira, distante 852 km de Manaus, onde a população é predominantemente indígena e formada por representantes das várias etnias que habitam a região. Segundo Oliveira:

A região [...] compreende o atual município de São Gabriel da Cachoeira, com uma extensão aproximada de 112. 115 km². O município localiza-se numa região de fronteiras nacionais entre o Brasil, Colômbia e Venezuela, sendo que a quase totalidade de sua população é indígena e encontra-se distribuída em cerca de 450 comunidades, situadas ao longo dos rios Negro e afluentes, tais como Uaupés (Tiquié e Papuri), Içana, Xié, Aiari, Caiari, Cubate, Curicuriari e Marié (Oliveira, 1995, p. 18).

De acordo com o site Povos Indígenas no Brasil do Instituto Socioambiental (ISA), a bacia do Alto Rio Negro que abrange a região de fronteira entre o Brasil, a Colômbia e a Venezuela se caracteriza pela agregação complexa dos povos indígenas que falam idiomas pertencentes às famílias linguísticas *Tukano Oriental*, *Aruak*, *Maku* e *Yanomami*. Dentre as 27 etnias que habitam a região, 22 estão presentes no Brasil e destas cerca de dezoito etnias falam sua própria língua. Algumas delas são: *Arapaso*, *Baré*, *Barasana*, *Desana*, *Karapanã*, *Kubeo*, *Makuna*, *Miriti-tapuya*, *Pira-tapuya*, *Siriano*, *Tukano*, *Tuyuca*¹. Ermano Stradelli, que percorreu a região do Alto Rio Negro em meados de 1879, apresenta a seguinte descrição das etnias e dos afluentes que habitam:

Várias, se não numerosas tribos, vivem hoje nas margens do rio e de seus afluentes, cujo domínio dividem entre si. São elas: os tariana, a tribo dominante, o viveiro, por assim dizer dos chefes, cujo núcleo está em Ipanoré e Jauaretê; os tucanas, que habitam o baixo Uaupés, o Tiquié, Jukyra e o baixo Japô; os arapaços, no Jututu-Arapecuma, alto

¹ Povos Indígenas no Brasil/ISA: <<http://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em: 14/04/11.

Japô, Pupunha-paraná etc.; os dessana, no alto Apapury até o Tiquiê etc.; os pyrá-tapuyas, habitantes de seus pequenos afluentes e, no interior, da região entre o Tiquiê e o Ipanoré, executando-se o Matapy e Tipiaca, que são dos tucanas; os uananas, a montante de Jauaretê; os barrigudos (amoré) tapuya, na margem esquerda do Tiquiê, em Pary e no interior; os tyiuca-tapuyas, em Tyuca; os acanyatara-tapuyas, no Castanha; os macus, no baixo Apapury, Arora-Paraná, e um pouco em todo lugar, em geral como escravos das outras tribos. E além desses, (cujas *malocas* visitei, em sua maior parte, e com quem dividi o *curada* e bebi o *cachiry*), os myrity-tapuyas, que desde o Myrity-Paraná, diz-se estendem-se pelo interior até o Uassay Paraná-miry; os cubéuas, os uaupés, os umáuas, distribuídos no alto Uaupés e ao longo dos afluentes na região das quedas até, pelo que dizem, as pradarias da Colômbia, e os carapaná-tapuyas, que se confundem e limitam com os miranhas e se estendem entre o Tiquiê e o Apapury, afluente do Tapurá (Stradelli, 2009, p. 231).

A língua é um aspecto importante da sociabilidade dos povos indígenas da região, pois funciona como uma ferramenta de afirmação étnica. A afirmação da identidade étnica é um aspecto importante dos relacionamentos sociais na região do Alto Rio Negro. Segundo Janet Chernela:

Para os Wanano e outros Tukano Oriental, a língua não é apenas uma matriz simbólica; é ela mesma um símbolo, uma marca de identidade e um definidor primário de categoria. O discurso é usado para distinguir humanos, que falam línguas humanas, de não-humanos, os quais imaginam falar sua própria língua. A característica fundamental da manutenção das fronteiras para muitos grupos é a distinção linguística. A língua é a manifestação imediata de laços de parentesco “naturais” e o mais reverenciado artefato cultural. O discurso eloquente, manifestado em inúmeros gêneros, é considerado de grande valor (Chernela, 1993, p. 72 – tradução minha).²

No município de São Gabriel da Cachoeira, o multilingüismo é comum. Há três línguas oficiais na cidade além do português, são elas: a língua *tukano* (grupo linguístico *Tukano Oriental*), a língua *baniwa* (grupo linguístico *Aruak*) e o *nheengatú*. O idioma *nheengatú*, desenvolvido a partir do tronco *Tupi*, é considerado como língua franca naquela região. Ainda conforme o site do ISA, o idioma *tupinambá* (tronco linguístico *Tupi*), era falado numa grande extensão do território brasileiro na época da colonização portuguesa. Os

² For the Wanano and other Eastern Tukanoans, language is not only a symbol matrix; it is itself a symbol, a marker of identity and a primary definer of category. Speech is used to distinguish humans, who speak human languages, from nonhumans, who are thought to speak their own languages. The fundamental feature of boundary maintenance for most groups is linguistic distinctness. Language is at once a manifestation of “natural” kin ties and the most revered cultural artifact. Eloquent speech, manifest in numerous genres, is considered of great value.

portugueses aprenderam, então, este idioma e, aos poucos, o seu uso foi se intensificando de tal maneira que ele passou a ser o principal meio de comunicação entre os colonos e a população indígena. No norte do Brasil, o *nheengatú*, que surgiu a partir do idioma *tupinambá*, foi utilizado pelos missionários para o trabalho de catequização dos índios e continua sendo utilizado em vários lugares, um deles é a cidade de S. Gabriel. O idioma *tukano* também é bastante falado na região e é considerado por muitos como língua franca, a exemplo do *nheengatú*, mas não existe um consenso quanto a isto. De acordo com Ane Keyla Firmo Alves, da etnia *Desana*:

A região do Alto Rio Negro é muito rica, diferente [...] são mais de 400 comunidades indígenas de diferentes etnias. São 23 povos indígenas com suas línguas, existem mais de 19 línguas indígenas. Existem 3 línguas indígenas que foram oficializadas na cidade pela Câmara dos Vereadores que são: língua *Baniwa*, *Nheengatú* e *Tukano*. Vocês podem perguntar: porque existem 3 línguas oficializadas se são mais de 19 línguas faladas na região do Alto Rio Negro? Porque essas 3 línguas são línguas de comunicação entre os povos indígenas. Quem é *Tukano*, quem é *Wanano*, quem é *Siriano*, todos entendem a língua *tukano*. E por calhas de rio, o triângulo *Tukano* vamos dizer assim, a língua que domina as outras línguas é a língua *tukano*. A calha do Alto Içana e Médio Içana fala *baniwa* e *curipaco*, mas existem falantes de outras línguas nessa região. E na região do Alto, Médio e Baixo Rio Negro se fala *nheengatú*. Muitos indígenas falam quatro ou cinco línguas diferentes: as línguas indígenas, o português e pelo fato de a gente estar em área de fronteira, falam também o espanhol (Alves, 2005).

Neste trabalho, me voltei para o repertório *Ahãdeakü*, também chamado de *Hãde Hãde* pelos moradores de São Gabriel da Cachoeira. A escolha pelo repertório *Ahãdeakü* como objeto de pesquisa se deu a partir de meu contato com outros trabalhos da área da Etnomusicologia voltados para a cultura musical indígena do noroeste da Amazônia e, após minha aprovação no processo seletivo do Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes)/ Instituto de Ciências da Arte (ICA)/ Universidade Federal do Pará (UFPA) fui inserida no grupo de pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA). Este trabalho é um subprojeto da pesquisa “Mito e Música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, AM” e está vinculado à linha de pesquisa “Música Indígena na Amazônia” (GPMIA), ambos sob a coordenação da Profa. Dra. Líliam Barros. O trabalho de Barros (2006) elenca as categorias de repertórios musicais que se apresentam a partir da perspectiva interna dos moradores do município de S. Gabriel. Estas categorias são: (1) repertórios “de fora”, os quais “compreendem os estilos musicais difundidos pelas diversas mídias disponíveis num setor

urbano – rádio, televisão – além da tradição de grandes aparelhagens comuns nas festas populares” (Barros, 2006, p. 163); (2) repertórios “da região”, em que “predominam os compositores e intérpretes regionais, alguns dos quais índios, que versam sobre temas relativos à indianidade rio-negrina, meio ambiente, mitologia, e louvor à cidade de São Gabriel da Cachoeira” (Barros, 2006, p. 154); e finalmente (3) repertórios “culturais”, categoria que constitui “o corpo musical que faz parte do conhecimento tradicional das comunidades do entorno da zona urbana de São Gabriel da Cachoeira e de rios da bacia do Rio Negro” (Barros, 2006, p.140). Esta modalidade, por sua vez, se subdivide em repertório vocal, tal como o *Kapiwayá*, e instrumental, como o *Japurutú*, em sua maioria quase que exclusivamente masculinos. Dentre os repertórios vocais está o repertório *Ahãdeakü*, objeto desta pesquisa, o qual se reporta especialmente à esfera feminina. O trabalho de Acácio Tadeu de C. Piedade também contribuiu para meu primeiro contato com a música dos povos indígenas da região do Alto Rio Negro. Nele, o autor caracteriza o *Ahãdeakü* como “um gênero completamente distinto” (Piedade, 1997, p. 87) da gama de repertórios culturais da região como o *Kapiwayá*.

Considerando estas definições, este estudo se propõe a verificar a relação entre a socialidade dos povos indígenas de São Gabriel da Cachoeira e sua cultura musical representada pelo repertório *Ahãdeakü*, analisando de que maneira os valores culturais e sociais são expressos através da música com base nos materiais coletados. O que torna este repertório em específico ideal para tal investigação e o distingue dos demais, como afirma Piedade, é a sua relação especial com o universo feminino das mulheres indígenas da região. Segundo Piedade, “trata-se de uma expressão musical feminina na qual o tema mais frequente parece ser a localidade” (Piedade, 1998, p. 87). Janet Chernela afirma que:

As canções das mulheres [...] exemplificam uma tradição conhecida culturalmente como “lamentos”, poemas orais espontâneos que transmitem tristeza e tentam comover a audiência para criar empatia com a cantora. Enquanto as canções de lamento são executadas por mulheres (e algumas vezes por homens) em muitas culturas diferentes, esta que constitui drama é culturalmente específica (Chernela, 1993, p. 77 – tradução minha).³

³ The women’s songs [...] exemplify a tradition known cross-culturally as “laments”, spontaneous oral poems that convey grief and attempt to move the audience to empathize with the singer. While lament songs are performed by women (and sometimes men) in vastly differing cultures, that which constitutes tragedy is culture-specific.

O tema e o conteúdo expressos no repertório serão analisados no momento oportuno. Por hora, basta perceber que, de fato, na maior parte das cerimônias, dos rituais, das manifestações artísticas, incluindo as musicais, a participação feminina tem, aparentemente, uma abrangência menor do que a masculina, ou seja, os repertórios musicais destes grupos indígenas são em sua maioria cantados ou tocados por homens. Em alguns repertórios, as mulheres se apresentam como dançarinas ou executam funções específicas para as quais são preparadas desde a infância, não sendo permitido a elas tocar instrumentos musicais de qualquer qualidade ou cantar junto com os homens. Uma das poucas modalidades das quais as mulheres tem a oportunidade de participar como cantora é o repertório em questão. Para Janet Chernela:

Os pontos de vista das mulheres são importantes aqui, não apenas porque eles têm sido geralmente negligenciados, mas também porque eles proporcionam percepções não disponíveis através das visões autorizadas tanto de informantes masculinos como de analistas externos. Quando as perspectivas das mulheres são consideradas, uma imagem previamente invisível da sociedade do noroeste da Amazônia emerge (Chernela, 2003, p. 795 – tradução minha).⁴

Portanto, a representação simbólica das posições sociais de homens e mulheres indígenas do Alto Rio Negro parece estar refletida na manifestação musical do repertório *Ahãdeakü*. Esta separação entre repertório feminino e masculino, de alguma maneira, reflete o próprio comportamento relativo ao gênero e as relações entre os sexos na dinâmica social destes povos. Segundo Bruno Nettl:

Se há em algumas culturas algo como uma música reservada para as mulheres, assim como uma variedade de maneiras com que as mulheres participam de um repertório comumente conhecido, também há uma relação de gêneros para ser explorada como um fator na determinação do estilo musical geral de uma sociedade (Nettl, 2005, p.410 – tradução minha).⁵

Para a compreensão dos traços socioculturais e musicais relacionados, é impreterível que se busque uma análise fundamentada no mito dos povos indígenas cuja música é o foco deste estudo. Logo, esta análise se orienta nas dimensões mito, música e socialidade, já que dentro do universo indígena estes três aspectos se destacam. Um exemplo da importância do

⁴ The viewpoints of women are important here, not only because they provide not available through the authorized views of either male informants or outside analysts. When the perspectives of women are considered, a previously unseen picture of Northwest Amazon society emerges.

⁵ If there is in some cultures such a thing as a separate women's music, as well as a variety of ways in which women participate in a generally known repertory, there is also the relationship of genders to be explored as a factor in the determination of the general musical style of a society.

mito para os povos indígenas do Alto Rio Negro é a publicação da série *Narradores Indígenas do Rio Negro* pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), na qual os representantes de várias etnias da região puderam registrar as narrativas míticas de seus pais e avós. Em uma análise deste fenômeno, Geraldo Andreello examina como estas publicações representam uma reelaboração estratégica da socialidade entre as etnias do Alto Rio Negro. De acordo com o fato de que cada etnia relata a sua própria perspectiva mítica em cada publicação como costumavam fazer em suas falas rituais nas cerimônias como os *dabucuris* com a intenção de marcar seu lugar e sua identidade entre as outras etnias, Andreello afirma que:

A nova coleção não responde apenas à necessidade em geral apontada de se registrar conhecimentos que podem desaparecer – ou que necessitam de algum tipo de proteção. Entre outras hipóteses, parece plausível afirmar que, como trataremos adiante, o uso da escrita e dos préstimos dos antropólogos para produzir livros vieram, de fato, a se prestar para a atualização de diferenças entre clãs tukano, desana, tariano e outros, ao longo de um processo histórico em que as práticas rituais que criavam as ocasiões para a reiteração das diferenças sociais a partir de falas e diálogos cerimoniais foram progressivamente abandonadas (Andreello, 2010, p. 7).

Portanto, para as etnias indígenas do Alto Rio Negro, na narrativa mítica está a manifestação de si mesmo, o que apresenta o sentimento de unidade do indivíduo com o todo. Andreello prossegue referindo que:

A circulação de um livro de sua própria autoria, contendo os pormenores das narrativas que fundamentavam aquelas falas que tinham lugar nos *dabucuris* de outrora, vem representar um meio estratégico para estabelecer seu próprio lugar, ou seu próprio ponto de vista, diante de outros clãs, tanto os agnáticos, como os aliados. Parece-me plausível, assim, sugerir que os livros indígenas condensam em um mesmo objeto as porções materiais e imateriais do patrimônio distintivo dos clãs do Uaupés (Andreello, 2010, p. 13).

Tendo em vista que mito, socialidade e musicalidade representam aspectos importantes para estes povos indígenas, minha intenção foi, na medida do possível, tentar compreender o repertório *Ahãdeakü* pela perspectiva de seus executantes. Muitas discussões já foram feitas, na área da Etnomusicologia, sobre a importância de se tentar compreender o objeto de pesquisa pelo ponto de vista êmico e ter o cuidado, como indivíduo externo àquela cultura, de não impor uma análise somente baseada nos padrões da música ocidental sobre

uma música e uma cultura que não se encaixam nestes padrões. Muitas vezes é preciso estar atento às demandas daquela cultura, como afirma Nettl:

Pode vir a ser uma surpresa para os pesquisadores de campo que as pessoas com quem trabalham e com quem aprendem queiram saber que bem este trabalho fará a elas, o que elas ganharão com ele. Os dias de contas de vidro como solução universal do colonialista há muito se foram, mas além de serem pagos por seu tempo, os informantes querem saber o que de real valor eles receberão como recompensa por terem feito um trabalho único, por terem ensinado o que ninguém na cultura do pesquisador de campo pode ensinar, o que não pode ser encontrado em livros, o que mesmo poucos em sua própria sociedade podem dominar (Nettl, 2005, p. 155 – tradução minha).⁶

Ao refletir sobre tais demandas, não pude ignorar o fato de que São Gabriel da Cachoeira é um campo de estudo com suas peculiaridades, principalmente pelo fato de ser uma cidade indígena com todo o aparato urbano que uma cidade pequena pode ter. Portanto, procurei verificar como o repertório musical *Ahãdeakü* se apresenta dentro deste contorno no qual existe o contato com a cultura urbana. Roque de Barros Laraia defende que “existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com um outro” (Laraia, 2009, p. 96). A própria cidade de S. Gabriel veio se modificando ao longo do tempo na medida em que este contato foi se intensificando e muitos índios acabaram por se deslocar de suas comunidades para a cidade em busca de uma melhor qualidade de vida. Assim como muitas localidades situadas ao longo do Alto Rio Negro, São Gabriel da Cachoeira surgiu da preocupação da metrópole portuguesa em ocupar a área para evitar as incursões holandesas e espanholas, além do interesse na exploração das *drogas*, isto é, os produtos naturais da região. O padre salesiano Alcionílio Brüzzi Alves da Silva, ao relatar os dados da história dos rios Negro e Uaupés, cita a fundação de São Gabriel da Cachoeira:

As preocupações territoriais da metrópole ditaram ordens para o guarnecimento do Alto Rio Negro contra as tendências expansionistas espanholas. Para isso foi destacado em 1761 o capitão José da Silva Delgado, que fundou as localidades de S. Pedro de Simapé, S. José dos Marabitanas, N. Senhora da Guia, S. Bárbara, S. João Batista do

⁶ It can come a surprise to fieldworkers that the people with whom they work and from whom they learn want to know what good this work will do them, what they will get out of it. The days of glass beads as the colonialist's universal answer are long gone, but beyond being paid in some way for their time, informants want to know what of real value they will receive in return for having provided a unique service, for having taught what no one in the fieldworker's own culture can teach, what cannot be found in books, what even few in their own society can command.

Mabé, S. Isabel, Senhor da Pedra, N. Senhora de Nazaré de Curiana, S. Gabriel da Cachoeira, S. Sebastião e S. Antônio do Castanheiro Velho (Brüzzi, 1975, p. 18).

A presença de missionários sempre foi uma constante na história da cidade. Robin Wright afirma que a intensificação do contato entre indígenas e missionários começou no início dos anos de 1850, quando:

O recém-formado governo provincial em Manaus instituiu um programa para a “civilização e catequização” dos índios do vale do Alto Rio Negro. O governo restabeleceu o Sistema de Diretório de Índios, aumentou o número de missionários e instituiu um programa de mão-de-obra para “serviços públicos”, em que se esperava que chefes reconhecidos pelo governo enviassem à Barra (Manaus) trabalhadores e crianças, a quem poderiam ser ensinadas as artes da “civilização” (Wright, 2005, p. 111).

Os Salesianos se estabeleceram na região do Alto Rio Negro entre os anos de 1914 e 1915, transformando São Gabriel da Cachoeira em seu ponto de referência. De acordo com Oliveira (1995), o Padre Balzola foi encarregado de organizar a missão de S. Gabriel e, após percorrer toda a região, decidiu fazer da cidade a sede da “Prefeitura Apostólica”:

Encarregado da organização da Missão na região de São Gabriel da Cachoeira, o Padre Balzola deixou a Missão entre os Bororó, onde havia permanecido por vinte anos. Percorreu toda a região, visitando as povoações desde o rio Uaupés e seus afluentes, até a Colômbia e a Venezuela. Feito o reconhecimento da área decidiu estabelecer a sede da “Prefeitura Apostólica” em São Gabriel, e pediu ao encarregado do município uma área de 400 metros de frente, por 1.200 metros de fundo para construir o prédio da missão” (Oliveira, 1995, p. 96).

Após o estabelecimento da “Prefeitura Apostólica”, os Salesianos se dedicaram a expandir suas ações para outras localidades da região com o objetivo de tornar ainda mais eficaz o trabalho de catequização. Oliveira esclarece ainda que:

Nos anos subseqüentes à instalação da Prefeitura Apostólica em São Gabriel da Cachoeira, os Salesianos se expandiram para outros lugares da região. Barcelos, localidade situada no Baixo Rio Negro, em 1925. Na área do Alto Rio Negro foram: Iauaretê fundada em 1929, na confluência dos rios Uaupés e Papuri, Taraquá em 1923 na foz do rio Tiquié com o Uaupés e Pari-Cachoeira 1940/45, à montante do rio Tiquié, próximo à fronteira com a Colômbia, tornaram-se centros da ação Salesiana. Instalados de modo estratégico, estabeleceram

domínio hegemônico por toda a área banhada pelo rio Uaupés e seus afluentes Papuri e Tiquié; bem como, por vasta extensão do Rio Negro (Oliveira, 1995, p. 100).

Os Salesianos também se estabeleceram em Assunção, no rio Içana. Tais pontos missionários conseguiram perdurar ao longo dos anos e prosseguir com o trabalho de evangelização. Até que, na década de 1980, os internatos destas localidades foram extintos, restando apenas a missão de S. Gabriel. Este acontecimento foi um grande propulsor para a migração dos indígenas para a cidade, já que, com o fechamento das outras escolas, a sede de S. Gabriel se tornou o único local de acesso aos estudos. Segundo Marta Maria Azevedo:

Entre os anos de 1984 a 1987 foram fechados os internatos de Pari Cachoeira, no Tiquié, de Iauareté e Taracua no rio Uaupés e de Assunção no rio Içana. Com isso, as famílias indígenas se viram obrigadas a mudar-se para as missões e, principalmente, para a cidade, para possibilitar aos seus filhos o acesso às escolas, e a cidade e os centros missionários começam a ter um grande crescimento populacional, processo este que continua até hoje em dia (Azevedo, 2006, p.3).

O fato mais recente que contribuiu historicamente para um maior desenvolvimento urbano do município foi a instalação do Projeto Calha Norte. De acordo com Oliveira, “a partir da implantação do Projeto Calha Norte, S. Gabriel tornou-se pólo regional de desenvolvimento” (Oliveira, 1995, p. 18). Todo este processo de urbanização que claramente produziu as modificações que deram a S. Gabriel o perfil urbano que apresenta hoje possivelmente também influenciou seus habitantes no aspecto cultural em que se insere o repertório *Ahãdeakü*. Sendo assim, as experiências que tive em S. Gabriel foram um processo fundamental no propósito de contemplar as características que a cidade apresenta.

Minhas oportunidades de viagem e estadia em S. Gabriel, bem como os recursos disponíveis para a pesquisa foram limitados. O trabalho que realizei no município se deu em três ocasiões. Minha primeira viagem aconteceu no período de 12/11/2010 a 22/11/2010. Tive a oportunidade de me hospedar na casa de Ane Keyla Alves, uma índia Desana como ela mesma gosta de enfatizar. A ajuda de Ane Keyla foi decisiva para que eu pudesse colher dados para a pesquisa, foi ela quem intermediou meu primeiro contato com os moradores e me mostrou a cidade, sem ela os obstáculos teriam sido muito maiores. Nesta primeira estada em S. Gabriel, a maior dificuldade que enfrentei para coletar as informações que estava buscando foi não encontrar as pessoas em suas casas, pois a maioria delas passa o dia fazendo

trabalhos na “roça” e só volta ao entardecer. Este é um costume local, já que a horticultura representa uma atividade econômica importante na região, tanto para o comércio como para o consumo próprio. Berta G. Ribeiro expõe a importância das atividades na roça dentro da esfera familiar indígena ao apresentar como se organizam suas relações na tradicional divisão de trabalho por sexo:

As mulheres têm a seu cargo as atividades mais rotineiras de provimento da subsistência: plantio, colheita, transporte e a produção de excedentes de farinha para a venda, base da alimentação de todos os uaupesinos e içaneiros. Cabe-lhes, ainda, o provimento de água, lenha, o cuidado com os filhos e outras tarefas domésticas [...] O homem contribui para a economia doméstica com a derrubada e queima da roça, a pesca e, subsidiariamente, a caça e a coleta de insetos e larvas (Ribeiro, 1995, p. 27).

Apesar dos contratempos, consegui realizar entrevistas com um senhor *Desana* e duas senhoras, uma *Desana* e outra *Tariana*. Optei por designar meus entrevistados pelos nomes de suas etnias. Faço isto pra respeitar a vontade daqueles preferiram estar anônimos em meus relatos. Houve, ainda, uma jovem *Tukano* que me foi apresentada com a qual não consegui realizar a entrevista. Segundo me foi contado a seu respeito, a jovem havia deixado sua comunidade recentemente e era recém-chegada na cidade. Os moradores me esclareceram que os recém-chegados são realmente mais reservados na presença de pessoas “de fora”, principalmente os pesquisadores. Ainda de acordo com meus contatos, a moça havia aprendido o repertório *Ahãdeakü* nas Escolas Indígenas Diferenciadas do Projeto de Educação Indígena no Alto Rio Negro, parceria entre o Instituto Socioambiental (ISA) e a Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro. O senhor *Desana* foi um de meus anfitriões na primeira visita a S. Gabriel. A senhora *Tariana* também me foi indicada por Ane Keyla. Esta senhora me recebeu em sua casa e pudemos conversar por algumas horas. A senhora relatou que ela e seu marido *Arapaso* foram viver em S. Gabriel para dar estudo ao filho que, àquela altura, vivia na Itália há oito anos e estava estudando para ser padre. Minha última entrevista foi realizada nas vésperas de meu retorno a Belém. Entrevistei uma senhora *Desana* que encontrei no centro comunitário denominado “Maloquinha” pelos moradores da cidade. Para entrevistá-la, tive que pedir autorização do líder da comunidade. Posso dizer que este primeiro período de pesquisa de campo foi relativamente curto para que eu criasse mais familiaridade com os moradores, apesar de ter sido muito bem recebida por todos. Pude observar neste primeiro contato que, de certa maneira, os homens apresentaram um pouco mais de resistência à minha presença do que as mulheres. Em geral, nesta primeira viagem,

obtive certo conhecimento do campo e travei contatos que facilitaram o trabalho de pesquisa no segundo momento que estive na cidade.

Este segundo momento aconteceu entre 12/02/2011 e 22/02/2011. Tive a sorte de poder dividir o trabalho com a pesquisadora e antropóloga Gláucia Buratto R. de Mello, também ligada ao GPMIA. Nesta segunda estadia em São Gabriel da Cachoeira, mantive um contato mais próximo com as pessoas, apesar de ter ficado hospedada num hotel em lugar da casa de alguém da região. Reencontrei meu informante *Desana* que, nesta ocasião, me apresentou sua “comadre” *Tukano*. Passamos, uma noite conversando na varanda de sua casa. Conheci também um senhor *Tukano* e sua esposa *Tuyuka*. Este senhor é conhecido entre os moradores por seus benzimentos e demonstrou um grande conhecimento sobre o repertório.

Por fim, minha terceira visita à cidade aconteceu entre 20/10/2011 e 29/10/2011. Nesta ocasião, já próxima do prazo de encerramento da pesquisa, não busquei coletar novos dados e sim aprimorar os que já possuía com as transcrições e traduções que me faltavam e algumas conversas com as pessoas que já havia conhecido. Novamente estive em companhia de Gláucia, que seguiu viagem até Jauareté (distrito localizado no município de São Gabriel da Cachoeira). Não pude acompanhá-la em sua viagem, apesar de seu convite. Ainda com relação ao trabalho de campo, não posso deixar de mencionar a entrevista que realizei com duas senhoras nascidas no Alto Rio Negro, mas que residem em Belém desde a infância ou adolescência. As duas indígenas foram trazidas para viver em Belém ainda jovens pelo tenente-coronel Protásio de Oliveira. De acordo com Andrello, o tenente-coronel foi uma figura importante para a aeronáutica que “por meio do Correio Aéreo Nacional, seria o idealizador do assim chamado ‘Binômio FAB/Missões’, precursor da ideologia de integração nacional na Amazônia” (Andrello, 2006, p. 133). Como comentei há pouco, optei por não mencionar a identidade de meus entrevistados no decorrer do trabalho. Sendo assim, apresento um pequeno quadro do número de pessoas que entrevistei de acordo com o sexo e a etnia:

	Entrevista realizada em Belém	1ª viagem	2ª viagem	3ª viagem
Homens	-	<i>Desana</i>	<i>Tukano, Desana</i>	<i>Tuyuka</i>
Mulheres	<i>Desana, Tariana</i>	<i>Tariana, Desana, Tukano</i>	<i>Tuyuka, Tukano</i>	-

Apesar das dificuldades já mencionadas, pude obter uma coletânea de materiais substanciais, dentre entrevistas e performances em sua maioria realizadas nas residências dos

entrevistados, de acordo com o consentimento das pessoas e dos grupos envolvidos. Tais materiais, utilizados para análise, foram coletados nas ocasiões mencionadas e são constituídos pelas gravações das performances e depoimentos dos entrevistados e anotações de campo. Para a análise, utilizo ainda diversos tipos de material bibliográfico relacionado ao Alto Rio Negro e à música indígena dentre estudos etnológicos e etnomusicológicos, além do acervo do grupo de pesquisa Música e Identidade na Amazônia – Fundo Rio Negro que contém dados digitalizados em áudio e vídeo oriundos do projeto “Mito e Música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, AM” e outras pesquisas anteriores de Lílíam Barros.

Através da importância do trabalho de campo para área da Etnomusicologia é possível perceber o seu caráter multidisciplinar. O foco das pesquisas etnomusicológicas, assim como a sua orientação intelectual, vem sofrendo progressivas redefinições no esforço de clarear seus contornos, definir seus interesses e objetivos. Esta dinâmica de pesquisa é resultado da identidade e orientação ideológicas da Etnomusicologia que se fundamentam em sua capacidade de estabelecer diálogo com vários campos da ciência como a Antropologia, ou mais ainda com a Etnografia. De acordo com Anthony Seeger:

A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (Seeger, 2008, p. 238-239).

De maneira geral, o interesse da Etnomusicologia recai sobre a música como componente da cultura. Este enfoque remete ao contexto que está além do texto musical e deste enfoque resulta a aproximação da Etnomusicologia com outros domínios científicos. De acordo com Alan P. Merrian:

A dupla natureza da etnomusicologia é claramente um fato da disciplina. A grande questão, no entanto, não é se o aspecto antropológico ou o musicológico deve ganhar ascendência, mas se há alguma maneira em que os dois podem ser mesclados, tal fusão é claramente o objetivo de etnomusicologia e a chave sobre a qual a validade da sua contribuição se assenta (Merrian, 1964, p. 17 – tradução minha).⁷

⁷ The dual nature of ethnomusicology is clearly a fact of the discipline. The major question, however, is not whether the anthropological or the musicological aspect should gain ascendancy, but whether there is any way in

Em Merrian, é possível conhecer o pensamento etnomusicológico sobre a relação entre a música e o comportamento humano. Se o propósito deste estudo é obter uma compreensão do repertório *Ahãdeakü* como parte da cultura musical indígena do Alto Rio Negro, se faz necessária, então, uma compreensão prévia dos povos indígenas ligados a este repertório, seu comportamento social e sua cultura, no amplo sentido antropológico da palavra como a maneira de se viver. Para Merrian, “música envolve não apenas o som, mas o comportamento humano que é pré-requisito para a produção do som. Música não pode existir em um nível fora do controle e do comportamento das pessoas”⁸ (Merrian, 1964, p. 14 – tradução minha). Assim como Merrian, outros autores como Bruno Nettl e John Blacking, notáveis colaboradores da história da Etnomusicologia, são fundamentais para o entendimento da relação entre a música e o ser humano. De acordo com Nettl, “para compreender a música, o significado de sua relação com o resto da cultura é primordial”⁹ (Nettl, 2005, p. 215). Blacking acredita que “música é um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humanamente organizado”¹⁰ (Blacking, 2000, p. 10 – tradução minha).

Na pesquisa sobre o repertório *Ahãdeakü*, percebi que a compreensão da cultura musical indígena da Amazônia é um desafio para a Etnomusicologia que vai além da simples observação e do levantamento de categorias e repertórios. Como pesquisadora, procurei ancorar a abordagem principal deste estudo no campo científico da Etnomusicologia, contudo, sem abrir mão do enorme “background” da antropologia cultural e etnologia amazônica. Para compreender melhor o complexo cultural amazônico tive que buscar alicerce na vasta literatura etnográfica sobre a região. Dentre as etnografias em destaque podemos encontrar: Alfred Russel Wallace, que esteve na região em 1859; Theodor Koch-Grünberg, que percorreu o Alto Rio Negro e seus afluentes como pesquisador do Real Museu da Etnologia de Berlim entre 1903-1905, passando também pelo rio Amazonas; Curt Nimuendajú, que viajou pelos rios Içana, Ayari e Uaupés no ano de 1927; padre Alcionílio Brüzzi Alves da Silva, que conviveu com as tribos do Uaupés por volta de 1968; entre outros. Os estudos etnológicos mais recentes realizados na região também fazem parte desta literatura, posso

which the two can be merged, for such a fusion is clearly the objective of ethnomusicology and the keystone upon which the validity of its contribution lies.

⁸ Music involves not only sound but the human behavior which is a prerequisite for producing sound. Music cannot exist on a level outside the control and behavior of people.

⁹ For understanding music, the significance of its relationship to the rest of culture is paramount.

¹⁰ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is human organized sounds.

citar, dentre eles, Berta G. Ribeiro, sobre o sistema social no Alto Rio Negro; Robin M. Wright, para uma perspectiva histórica do indigenismo no Alto Rio Negro e etnografia do povo *Baniwa*; Janet M. Chernela, sobre o discurso feminino; Ana Gita de Oliveira, com uma etnografia sobre São Gabriel da Cachoeira como zona de fronteira; Geraldo Andrello, com etnografia sobre o município de Iauaretê; Aloísio Cabalzar, etnografia *Tuyuka*; Cristiane Lasmar, para a perspectiva feminina no município de S. Gabriel; e muitos outros. Além do material etnográfico, alguns autores se destacam também por seus trabalhos sobre a música dos povos indígenas nas terras baixas da América do Sul. Dentre os trabalhos pioneiros estão: Anthony Seeger, com seu trabalho entre os *Suyá* da região norte do Mato Grosso (1987); Rafael Menezes Bastos, com os *Kamayurá* do Alto Xingu (1990); Jonathan Hill, com os *Wakuenai*, grupo *Aruak* da Venezuela (1993). Dentre as pesquisas realizadas na segunda metade dos anos 1990, se destacam: Acácio Tadeu de C. Piedade, com a música dos *Ye'pá-masa* no Alto Rio Negro (1997); Maria Ignez Mello, com música, mito e relações de gênero entre os *Wauja*, no Alto Xingu (1999); Deise Lucy Oliveira Montardo, com a música dos rituais xamanísticos dos índios *Guarani Kaiová*, do Mato Grosso do Sul (2002); e Líliam Cristina da Silva Barros, com música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas (2006), entre outros.

Mas afinal, porque o Alto Rio Negro? Por que escolher os povos indígenas do extremo noroeste do Amazonas em vez de outros povos que vivem no Pará? Estas foram perguntas que ouvi durante o trabalho. De fato, para ir de Belém a São Gabriel da Cachoeira tive de tomar primeiramente um avião até Manaus. Chegando a Manaus, pernoitei em um hotel para tomar um segundo voo para S. Gabriel no dia seguinte. Os custos da viagem são altos, principalmente devido à necessidade indispensável de dois voos para se chegar ao destino. Quando se chega a Manaus, há ainda a opção de se fazer o percurso até S. Gabriel de barco, o que torna a viagem ainda mais longa. Então, por que escolher esta área como campo de pesquisa? Na realidade, uma das razões que justificam a escolha já foi mencionada aqui, isto é, o fato de que o município de S. Gabriel é um ponto de convergência das diversas etnias que habitam a região e, portanto, concentra o acesso aos informantes em um só lugar. Além disso, esta é uma área com forte articulação dos movimentos indígenas, onde se localiza talvez a organização indígena de maior destaque em toda a Amazônia, a FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro. De acordo com uma notícia publicada no site do Instituto Socioambiental (ISA), a FOIRN completou duas décadas em 2011. Historicamente, a FOIRN surgiu a partir de assembleias realizadas em 1984 para a organização dos indígenas contra a exploração do garimpo em suas terras. Durante anos, desde a sua criação, a

organização enfrentou problemas políticos, administrativos e financeiros. Até que, em 1993, foi assinada uma parceria com a organização austríaca Horizont 3000, quando teve início o processo de fortalecimento da federação. Uma das grandes conquistas da FOIRN foi a demarcação das terras indígenas que abrangem vários municípios do Amazonas, dentre eles, São Gabriel da Cachoeira¹¹. Outra razão que me impulsionou em direção ao Alto Rio Negro foi a atuação de um dos mais importantes institutos de pesquisa do Pará, o Museu Paraense Emílio Goeldi, naquela região. Atuação esta que vem de longa data. Theodore Koch-Grünberg, quando iniciou sua viagem a o noroeste brasileiro em 1903, relatou suas impressões sobre a instituição:

O etnólogo, com isso, já recebe alguns estímulos, mas fica mais positivamente surpreendido ainda, nesta cidade em que a aquisição do dinheiro ocupa o primeiro lugar, quando encontra um Instituto que logo o introduz dignamente na variada ciência dessa imensa região. Trata-se do “Museu Paraense”, como foi chamado antes, e que em 1901 o Governo do Estado do Pará chamou de “Museu Goeldi”, em honra do seu genial fundador, Dr. Emil August Goeldi. Na precariedade dos inícios, era uma espécie de gabinete de curiosidades, onde estavam expostas amostras da natureza, numa confusão colorida, com etiquetas das mais ingênuas, que deviam provocar zombarias da gente culta. Depois de uns anos, o museu tornou-se um instituto modelo, que tranquilamente pode ser posto ao lado de qualquer museu europeu. Sim, o Museu do Pará é único na sua espécie. É formado por um rico jardim zoológico e botânico, e um Museu zoológico, botânico, paleontológico e etnográfico. As coleções limitam-se a uma região bem concreta e bastante delimitada: a América do Sul, principalmente ao Brasil, e de modo especial à Amazônia. E é precisamente nisto que radica o valor de toda a Instituição [...] O que mais me interessava, na minha especialidade, eram as coleções etnográficas que, como acontece em outros lugares, sofrem por causa da falta de espaço, de modo que os tesouros amontoados devem esperar a sua ressurreição. São ricamente representadas as tribos Kayará do Araguaia-Tocantins e as tribos dos rios Negro e Uaupés (Koch-Grünberg, 2005, p. 23-24).

Outro questionamento que enfrentei durante o trabalho está relacionado com a complexidade étnica da região. Qual etnia seria a eleita para a pesquisa sobre o *Ahãdeakü* em meu trabalho? A questão da identidade étnica é um aspecto importante para os povos indígenas do Alto Rio Negro. Contudo, apesar de declararem suas identidades distintas e se comunicarem através de diferentes línguas, estes povos compartilham inúmeros aspectos de sua vida social, política, econômica, cultural e sua base mitológica, inclusive os repertórios

¹¹ Socioambiental/ISA: < <http://www.socioambiental.org/>>. Acesso em: 15/05/11.

musicais que fazem parte da realização de suas cerimônias indígenas. Com o desenvolvimento da pesquisa antropológica no noroeste amazônico, foi possível perceber uma vasta gama traços em comum no complexo sociocultural da região. Em relação ao crescimento destes trabalhos antropológicos e a consequente descoberta das características que envolvem aquela cultura, Stephen Hugh-Jones comenta que:

Em 1968, quando comecei a pesquisar entre povos Tukano-falantes da região do Pirá-paraná no Uaupés colombiano, a antropologia das terras baixas sul-americanas lembrava uma série de pequenas ilhas, pontilhadas num oceano ainda não mapeado [...] Hoje tudo isso mudou. Seguidas gerações vêm preenchendo os espaços vazios do mapa, a ponto de ser possível falar agora, com alguma confiança, a respeito das características gerais das sociedades amazônicas como um todo, mesmo que com eventuais discordâncias quanto aos embasamentos teóricos das sínteses propostas. A explosão de pesquisas antropológicas que teve início nos anos 1960 mostrou que o mundo da Amazônia indígena era muito diferente do que se imaginava. As “tribos” dos antropólogos surgiam como ilhas isoladas, visões dispersas de um todo bem maior e complexo, um sistema de tamanho continental com partes já submersas pelas ondas da história, pelas idas e vindas dos poderes coloniais, muito anteriores à chegada dos antropólogos (Hugh-Jones *apud* Cabalzar, 2009, p. 9-10).

Foi neste contexto de compartilhamento cultural que encontrei o *Ahãdeakü*, repertório musical partilhado pelas etnias indígenas falantes do grupo linguístico *Tukano Oriental*, além de etnias *Aruak* que o absorveram pelo contato. Em S. Gabriel, tive contato com índios *Desana*, *Tukano*, *Tuyuka* e *Arapaso* (etnias do tronco *Tukano Oriental*), além de indígenas *Tariana* e *Baniwa* (etnias do tronco *Aruak*). Uma de minhas entrevistadas, *Baniwa* (família *Aruak*), esclareceu que este repertório pertence originalmente aos *Tukano*, mas algumas *Baniwa* o conheciam porque ele também lhes havia sido ensinado nas Escolas Indígenas Diferenciadas. Todas estas particularidades, aliadas ao cenário urbano de São Gabriel da Cachoeira, deram a este trabalho um perfil multiétnico. Outros autores também trabalharam com uma observação multiétnica sobre a região e sobre o município de S. Gabriel, como mencionado anteriormente, são eles: Lasmar (2005), Oliveira (1995), Andrello (2006), Barros (2006) e também Antônio Maria de Sousa Santos (1984).

O primeiro capítulo a seguir apresenta um cenário geral do desenvolvimento urbano da cidade de São Gabriel e as características do sistema e das relações sociais entre homens e mulheres indígenas na região do Alto Rio Negro. Este sistema social tem sido objeto de inúmeros estudos antropológicos, dos quais me servi para apresentar alguns conceitos-chave

relacionados a este sistema, associando ainda estas características ao contexto de urbanidade em São Gabriel da Cachoeira e ao contato com a cultura urbana. No segundo capítulo, é apresentada a contextualização do repertório nos seus espaços de performance em São Gabriel e as descrições levantadas na literatura bibliográfica de acordo com as circunstâncias que presenciei o repertório em campo. Neste aspecto, a relação do repertório com o universo feminino é privilegiada pelo enfoque do estudo, enfatizando as relações sociais que afloram através da relação entre sistema sociocultural e repertório musical. O terceiro capítulo trata da relação entre o repertório *Ahãdeakü*, a mitologia dos povos indígenas da região e o sistema social, analisando ainda o conteúdo e as estruturas musicais do repertório, buscando atender o objetivo sem perder a conexão deste conteúdo e destas estruturas com o complexo cultural indígena em que estão inseridos, sob a perspectiva de seus executantes. A conclusão do trabalho busca oferecer um olhar sobre o repertório como veículo de expressão das relações sociais, fundamentadas na noção de pertencimento e afirmação da identidade étnica, procurando explorar as possíveis interpretações para os contextos de performance do repertório *Ahãdeakü*, a cultura musical da região e os comportamentos socioculturais que foram analisados.

1. São Gabriel da Cachoeira: desenvolvimento urbano e conceitos-chave do sistema social

Neste capítulo, apresento alguns esclarecimentos sobre o campo desta pesquisa: um plano geral sobre o cenário urbano da cidade de São Gabriel da Cachoeira, a introdução de alguns conceitos-chave relacionados ao sistema social indígena da região do Alto Rio Negro, objeto de pesquisa de inúmeros estudos antropológicos, e o comportamento deste sistema dentro do perímetro urbano.

1.1 O desenvolvimento urbano

De acordo com o elucidado, a atuação desta pesquisa se deu na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no noroeste do estado do Amazonas. Vários foram os fatores decisivos para que este trabalho se realizasse em tal localidade, principalmente o fator financeiro. Qualquer decisão de adentrar mais a fundo na região ou nas comunidades localizadas dentro das TIs (terras indígenas) representaria um custo adicional, como aluguel de voadeira (pequeno barco a motor) e carregadores, a uma viagem que por si só já seria bastante onerosa financeiramente. Por outro lado, este fator também determinou o perfil multiétnico que a pesquisa apresenta. Como já citei, a população da cidade de São Gabriel é constituída em grande parte por indígenas das várias etnias que habitam o Alto Rio Negro e, no início deste trabalho, minha opção foi não eleger uma destas etnias como sujeito de pesquisa e sim esperar por aquelas com as quais eu teria contato em campo. Portanto, o campo de pesquisa, isto é, a própria cidade e a região do Alto Rio Negro com sua característica multiétnica definiu o caráter plural deste estudo. Decidi introduzir este capítulo com tais comentários para reforçar um dos traços que mais distingue a cidade de São Gabriel, sua pluralidade étnica. Característica esta que não se restringe somente à cidade de São Gabriel da Cachoeira, logicamente, e está presente em toda a bacia do Rio Negro e no sistema rio negrinho. Neste capítulo, pretendo elucidar algumas questões relacionadas ao desenvolvimento da cidade de São Gabriel da Cachoeira e ao sistema social do Alto Rio Negro associado ao contexto urbano. Estas questões são pertinentes para a compreensão do repertório *Ahãdeakü* pela perspectiva dos habitantes de São Gabriel.

Historicamente, desde o início da colonização portuguesa, São Gabriel da Cachoeira sempre representou um ponto estratégico para a ocupação da região e defesa contra as

incursões da coroa espanhola na tentativa de incorporar aquele território. A presença das missões religiosas está fortemente ligada à história do surgimento e desenvolvimento da cidade. De acordo com Oliveira:

Em 1657, a obra missionária dos jesuítas fundou a primeira povoação da região, onde aldearam os índios Tarumã, hoje extintos. Com a expulsão dos jesuítas no período pombalino, esta povoação ficou abandonada. Foi entretanto, através da ação dos Carmelitas por volta de 1695, que a região do Rio Negro prosperou em assentamentos. Nas primeiras décadas do século XVIII, navegaram pelo rio Negro e afluentes, chegando até a região dos índios Uaupés (atual rio Uaupés). Tomaram posse da região em nome da coroa de Portugal e algum tempo depois, frente à ameaça da coroa espanhola em incorporar toda a região do Alto Rio Negro, de Cucuí a São Gabriel da Cachoeira, o governo português decidiu guarnecer as fronteiras, enviando em 1760, um destacamento militar. São Gabriel da Cachoeira, que já se constituía em entreposto de trocas e sede religiosa, passa a abrigar, junto com Marabitanas (povoação do Alto Rio Negro), a guarnição militar da coroa. Contra as invasões espanholas, foram construídos em cada uma das povoações, pequenos fortes protetores da soberania portuguesa. São Gabriel da Cachoeira (ex-povoação Uaupés) torna-se sede da freguesia em 1833 (Oliveira, 1995, p. 173-174).

Stradelli faz, ainda, os seguintes comentários sobre a presença missionária na região:

No Uaupés foram várias vezes iniciadas, retomadas, abandonadas as missões, e não só isso, mas todos os tipos de missões: religiosas, com os carmelitas e os primeiros franciscanos, de 1841 a 1853 ou por volta disso; depois laico-militares, com o tenente Jesuíno, morto há pouco, e pouco mais civilizado que os civilizando [...] Mas isso também não durou muito, e o Uaupés ficou, por muitos anos, abandonado à própria sorte. Em 1879, foram retomadas as missões dos franciscanos, e o primeiro a ir até lá foi o frade Venanzio Zilochi, da nossa Piacenza, seguido, em 1881, pelo frade Matteo Canioni, da Córsega, excelente coração, e, em 1883, pelo grade Coppi, que, devido à exposição no púlpito da máscara de Jurupary, arriscou-se a ser massacrado, em Ipanoré, junto com Canioni – e o teriam sido, se não houvessem fugido o quanto antes. O próprio Coppi, na tentativa de retomar a posse das missões, apoiado pelos soldados, tornou isso muito difícil; e agora, embora não tenham sido suprimidas, estão, porém abandonadas. Tudo isso contribuiu para modificar bastante a exterioridade dos indígenas do baixo rio e para leva-los a ter algumas necessidades que não tinham: mas no fundo pouco influenciou, ou quase nada, creio poder afirma-lo, nas tribos do interior (Stradelli, 2009, p. 233).

Certamente, a multiplicidade das etnias indígenas e a presença dos missionários na região já foram bastante ressaltadas. Contudo, há ainda uma camada a mais na construção histórica da formação populacional de São Gabriel. Foi nos tempos áureos da exploração da borracha que o êxodo nordestino levou uma parcela de indivíduos oriundos do nordeste brasileiro a se estabelecerem na região. Ainda de acordo com Oliveira no ano de 1840:

A população do Estado era calculada em 450.000 habitantes. Deste total, a comarca do Alto Amazonas possuía 40.584 habitantes [...] Em 1873, outro recenseamento registrou 53.767 habitantes, dos quais 3.245 eram estrangeiros. A preocupação com os surtos migratórios para o Estado já se manifestava, tornando-se crescente nos anos posteriores (Oliveira, 1995, p. 175).

Uma segunda leva migratória de nordestinos chegou à região juntamente com a força militar, já nos anos recentes da década de 70. Oliveira afirma que:

A atividade comercial se intensificou, sobretudo a partir de meados da década de 70, quando afluem para o município os militares do 1º BEC e a construtora A.I.T., para o início das obras da BR 307. Junto vieram migrantes nordestinos e maranhenses em busca de trabalho (Oliveira, 1995, p. 178).

Desta maneira constituem-se os quatro gêneros de agentes relevantes na construção histórica de São Gabriel da Cachoeira, a saber, a população indígena, os missionários, os imigrantes nordestinos e os militares. Em sua viagem pelo noroeste do Brasil entre os anos de 1903-1905, Theodor Koch-Grünberg descreve suas impressões sobre a cidade de São Gabriel da Cachoeira:

São Gabriel, a “capital” do alto rio Negro, é um ninho miserável, quase sem habitantes. As casas, na sua maioria, estão abandonadas e arruinadas. Na única rua cresce espesso capim e ervas daninhas, cobertas com montes de esterco. É um lugar para o querido gado passear. O solo rochoso tem apenas fina cobertura de húmus e é pouco fértil, servindo apenas como pasto para o gado. Existe um pouco de gado, e uns poucos porcos magros, que de noite procuram abrigo nas ruínas das casas. Os poucos habitantes da cidadezinha não têm nada para comer. Lá a situação está invertida: os habitantes não oferecem sustento aos viajantes, mas esperam que esses lhes tragam alimentos. Mas São Gabriel é a sede do Governo, do Superintendente com sua guarda pessoal, que consta de cinco soldados de polícia que passam o dia sem fazer nada, numa casa meio em ruínas que leva o nome orgulhoso de “quartel”. Os arredores da cidadezinha são encantadores: perto se eleva um morro íngreme, formado por um único bloco de

rocha, coroado pelas ruínas de uma fortaleza dos melhores tempos antigos. O interior e os muros estão cobertos por densa vegetação. Os muros estão dispostos em forma de pentágono irregular que até a altura das seteiras ainda estão bem conservados. No interior, meio escondidos pelas brenhas, em vários lugares, jazem antigos canhões de ferro, grosseiros, corroídos pela ferrugem e quebrados, que parecem ser do fim do século 17 ou do começo do 18: deviam dar força moral à vigilância das fronteiras frente às posses espanholas, rio acima. A “Fortaleza”, situada numa curva aguda do rio, deve ter sido um ponto militar de primeira ordem. Domina por todos os lados os arredores mais distantes. Lá do alto, a vista é maravilhosa. A leste, agora já longe, encoberta pelo véu da bruma, avistam-se os bruscos declives da Serra de Curicuriarý; a oeste, ergue-se como uma esfinge a Serra do Cabarý, destacando-se distintamente no horizonte. Atrás dela, são reconhecíveis outros cumes: as serras do Caiarý-Uaupés. Ao pé da rocha jazem espalhadas as pequenas casas claras de São Gabriel, palhoças cobertas com folhas marrons de palmeiras nas numerosas ilhas do rio. Quietas enseadas, circundadas por grupos pitorescos de palmeiras yauarý (*Astrocaryum Jauari* Mart), convidam a um banho refrescante. Rio acima, com uma gigantesca torrente de vagas, ronca a Cachoeira da Fortaleza, a mais importante e a mais perigosa das corredeiras do rio Negro. Além disso, no alto, apesar do calor equatorial, domina o ar puro da montanha. O quadro é belíssimo e, deixando de lado os estragos feitos por obra humana é um lugarzinho maravilhoso da terra (Koch-Grümbert, 2005, p. 51-52).

Até o início do século XX, São Gabriel se manteve como entreposto comercial, forte militar e sede religiosa. A partir de então, a região inicia seu primeiro ciclo de desenvolvimento econômico com o “boom” da borracha, passando por outras fases de alavancagem econômica desde aquela época até os anos recentes, como a construção da BR 307, etc. Certamente, este desenvolvimento econômico acarretou ao longo dos anos uma série de modificações na configuração dos pontos de concentração populacional. Segundo Oliveira:

A BR 307 atraiu não somente migrantes oriundos de outras regiões do país, mas principalmente provocou um movimento interno de deslocamentos, resultante da necessidade de incorporação de mão-de-obra indígena no reconhecimento e derrubada da floresta (Oliveira, 1995, p. 179).

Não faz parte dos meus objetivos explorar a fundo os estudos populacionais e demográficos sobre a região, mas é importante perceber como o desenvolvimento econômico e urbano tem afetado e modificado as áreas de concentração populacional da região. Azevedo afirma que:

Os primeiros anos de 1970 marcam o início da implantação do Plano de Integração Nacional, que foi criado pelo governo federal com o objetivo de integrar as regiões mais remotas do país, através da estruturação de uma série de obras de infra-estrutura e da presença dos militares nas regiões de fronteira. Em São Gabriel da Cachoeira dá-se início à implantação dos postos indígenas da FUNAI, e à construção da rodovia que liga esta cidade à Cucuí, na fronteira com a Venezuela. Nesta mesma época chegam os primeiros batalhões do exército (o BIS e o BEC) que começam a se instalar na cidade e em pontos estratégicos do município. Nesta década a população do município tem um crescimento considerável (Azevedo, 2006, p. 2).

Tal desenvolvimento urbano passou então a atrair a população da cabeceira dos rios para a cidade, na busca por melhores condições de sobrevivência. Oliveira ressalta que:

Muito embora, boa parte da população indígena da área já tivesse experimentado a vida urbana, empurrados a ela sobretudo após passar pelas escolas missionárias, o que mais os atrai são as possibilidades de conseguir empregos, na sua maior parte temporários e pouco rentáveis, vender seus produtos e obter mais mercadorias, continuar estudando, ter maior acesso ao atendimento médico e hospitalar, e, talvez o mais importante, imaginarem-se modernos. Configura-se na modernidade, um novo “descimento”, caracterizado pelo fetiche urbano. Os processos civilizatórios tomaram a cidade como locus privilegiado de suas premissas e como objetivo último da civilização. O imaginário local, moldado principalmente pelo esforço de catequese missionária, parece ter acirrado a clássica oposição entre campo e cidade, entre o rural e o urbano. Viver na cidade passou a significar a subtração da especificidade de povo indígena, para marcar a oposição entre o “antigo”, o “atrasado”, o “índio”, habitante dos “sítios” localizados nos rios e igarapés, versus o moderno esboçado na aquisição civilizante da experiência urbana (Oliveira, 1995, p. 185).

1.2 Conceitos-chave

Assim como o desenvolvimento urbano de São Gabriel trouxe modificações consideráveis para a configuração da concentração populacional da região, trouxe também transformações que se refletem sobre o tão comentado sistema social do Alto Rio Negro, objeto de grandes estudos antropológicos. Muitos foram os autores que se dedicaram ao estudo do sistema social dos povos indígenas da região do Uaupés, desde Irving Goldman (1963), Christine Hugh-Jones (1979) e Janet Chernela (1993) até os estudos que buscam analisar tal sistema social dentro dos contornos urbanos, como Cristiane Lasmar (2005) e Geraldo Andreello (2006). Não pretendo explorar exaustivamente a vasta literatura

antropológica sobre o sistema social do Uaupés ou mesmo conceitos específicos que o leitor talvez possa encontrar nas citações de outros autores, tais como as noções de fratria ou sib. Porém um breve vislumbre desta literatura é importante para a compreensão de alguns conceitos como exogamia linguística, patrilinearidade, virilocalidade e outros relacionados a este sistema social. Esta breve “licença antropológica” é necessária para um entendimento posterior de como o sistema se comporta no locus urbano. Vale frisar que, de maneira geral, alguns desses conceitos têm mais chance de serem observados nas comunidades ribeirinhas, isto é, nos grupos que ainda habitam as margens (cabeceiras) dos rios. Goldman comenta que:

Em geral a região do Vaupés, a única parte do noroeste amazônico sobre a qual eu posso discutir baseado em conhecimentos pessoais, exibe um alto grau de cosmopolitismo cultural. Muitos índios são políglotas devido à frequência de matrimônios com outros grupos linguísticos e ao gosto dos índios pela viagem e pelo escambo entre as tribos (Goldman, 1963, p. 15 – tradução minha).¹²

Nesta sentença de Goldman está presentes uma série de conceitos clássicos que fazem parte do suporte antropológico utilizado por muitos para começar a compreender o sistema. A questão do multilinguismo é um deles. Como já foi abordado, a língua é uma importante ferramenta de manifestação da identidade étnica. Considerando que as várias etnias compartilham as estruturas sociais e culturais, a língua se destaca nos momentos em que determinada etnia deseja demarcar sua distinção perante os outros povos indígenas da região.

Já as uniões ou matrimônios entre tribos e a exogamia linguística são conceitos interligados. A regra da exogamia linguística determina que não possa haver matrimônios entre indivíduos que falem a mesma língua. Consequentemente, não há matrimônios entre indivíduos de mesma etnia, já que a língua representa um dispositivo que também demarca a identidade étnica. De acordo com Goldman:

A mais importante destas relações é a regra de exogamia. Ao aderir à regra de exogamia, os sibs consideram a si mesmos como “irmãos”, devido à fraternidade ser baseada no princípio de parentesco de que irmãos cooperam e compartilham a mesma regra de exogamia. Muitos sibs em uma fratria foram unidos desde os primórdios tradicionais ou o tempo da primeira emergência, outros são recém-chegados que

¹² In general the region of the Vaupés, the only part of the Northwest Amazon that I can speak of from personal knowledge, exhibits a high degree of cultural cosmopolitanism. Many Indians are multilingual because of the frequency of intermarriage with other linguistic groups and the love of the Indians for travel and intertribal trade.

foram adotados na confraternidade de sibs (Goldman, 1963, p. 26 – tradução minha).¹³

Outra concepção relacionada a esta complexa estrutura social é o padrão virilocal. Já se sabe que a regra de exogamia estabelece que os matrimônios devam acontecer entre indivíduos que falem línguas diferentes e consequentemente pertençam a comunidades diferentes. Espacialmente, tais comunidades, em geral, não se localizam próximas umas das outras pela própria geografia e extensão do território do Alto Rio Negro. Após uma união matrimonial com nestas condições, surge mais uma característica deste sistema social, o padrão virilocal. De acordo com ele, após o matrimônio, a esposa deve acompanhar o marido para viver em sua comunidade, abandonando seu local de nascimento. Todos estes padrões que envolvem o sistema social do Alto Rio Negro trazem uma série de consequências para os indivíduos que formam estes laços matrimoniais e para aqueles que são frutos destes laços. Segundo Lasmar:

Como o padrão de residência é virilocal, as mulheres casadas de uma comunidade não pertencem a ela por nascimento, e o que temos, portanto, é uma situação em que os homens falam a mesma língua e as mulheres falam línguas diferentes. Isso não constitui necessariamente um problema, pois além de muitas das línguas serem mutuamente compreensíveis, aprende-se a falar mais de uma durante a infância. A língua falada pela mãe costuma ser a primeira aprendida pela criança, que depois dos primeiros anos começará a falar a língua do grupo do pai, ao qual pertence. Desse modo, o padrão multilíngue torna-se desde cedo uma experiência familiar (Lasmar, 2005, p. 54).

Há, contudo, o agravante de que todos estes conceitos, como a exogamia e o grupo linguístico, nem sempre são os critérios suficientes para definir a formação e distinção de um grupo como unidade em si. É o caso dos estudos de Goldman com os Cubeo. Goldman esclarece que:

A estrutura social dos Cubeo é segmentária, sendo o sib patrilinear o segmento básico. Cada sib estabeleceu relações com outros sibs de casamento regular, participação cerimonial, amizade e hospitalidade junto a linhas tradicionais, mas também em alguns graus junto a linhas

¹³ The most important of these relationships is the rule of exogamy. By adhering to a rule of exogamy the sibs regards themselves as “brothers”, for fraternity is based on the kinship principle that brothers cooperate and share the same rules of exogamy. Most sibs in a phratry have been joined together from the traditional beginnings or the time of the first emergence, others are newcomers who have been adopted into the confraternity of sibs.

que atendem a seus interesses particulares (Goldman, 1963, p. 26 – tradução minha).¹⁴

Portanto, neste caso, o grupo linguístico não corresponde ao grupo exógamo. Sendo assim, se faz necessário um alto grau de discernimento ao lidar com os conceitos e padrões que envolvem o sistema social do Alto Rio Negro. Em resumo, a soma destes dispositivos que constroem o sistema sociocultural produz:

A prática de residência virilocal pós-marital, combinada com o cômputo de descendência patrilinear e exogamia linguística que resulta num assentamento local no qual homens e seus filhos falam uma língua, enquanto esposas em matrimônio falam outras línguas (Chernela, 2003, p. 796 – tradução minha).¹⁵

Busquei esclarecer brevemente estes conceitos para entrar em outro mérito: como se comporta o sistema social do Alto Rio Negro dentro dos perímetros urbanos de São Gabriel da Cachoeira. O trabalho de Lasmar reporta-se a esta questão:

Proponho-me a refletir sobre uma série de fenômenos que hoje fazem parte da experiência social dos índios residentes na cidade de São Gabriel da Cachoeira, buscando seu sentido à luz da sociocosmologia nativa. Assim, certos fatos que, à primeira vista, podem ser interpretados como sinais de um processo de desintegração social, revelam-se significativos a uma análise mais cuidadosa. O caso das uniões matrimoniais entre mulheres indígenas e homens brancos torna-se exemplar nesse sentido (Lasmar, 2005, p. 143).

Neste excerto, observa-se um primeiro e forte indicativo das modificações e novas disposições que o sistema social passa a apresentar nos limites de São Gabriel. Estas novas uniões, entre mulheres índias e homens não-índios, trazem à tona uma grande discussão que envolve a identidade étnica das crianças que são frutos destas uniões. Cabe aqui esclarecer mais um conceito relacionado ao sistema social do Alto Rio Negro, o de patrilinearidade. De acordo com tal conceito, o que define o pertencimento de um indivíduo a determinado grupo étnico é a descendência patrilinear. Esta noção de pertencimento, por sua vez, está baseada no princípio de descendência comum a um ancestral dos tempos primordiais da criação e

¹⁴ Cúbeo social structure is segmentar, the patrilinear sib being the basic segment. Every sib has established relationships with other sibs to regulate marriage, ceremonial participation, friendship, and hospitality along traditional lines, but also to some degree along lines that suits its own particular interest.

¹⁵ The practice of virilocal postmarital residence, combined with patrilinear descent reckoning and linguistic exogamy, results in a local settlement in which males and their children speak one language, while in-marrying wives speak other languages.

emergência da humanidade no mito. Portanto, quando uma criança nasce, em seu batismo cerimonial, ela recebe o nome da etnia paterna. Os casamentos entre índias e não-índios fogem a estes padrões. Surge então uma nova prática, ou a mesma prática sob uma nova perspectiva. As crianças que nascem de uniões entre índias e não-índios são batizadas pelo avô paterno. De acordo com Lasmar:

Grande parte da polêmica em torno da identidade dos filhos de brancos tem origem no fato de que, contrariando a tradição, eles também acabam por receber um nome cerimonial, de modo que possam ter a saúde protegida ao longo da vida. Na falta de um pai indígena, o nome provém do sib do avô, o que faz com que a criança seja identificada com a etnia da mãe. Embora ela seja considerada “misturada”, do ponto de vista de sua mãe, sua avó e seu avô materno – que nomeia o bebê a partir de um de seus irmão ou irmãs -, o nome assegura à criança a posse de uma alma indígena (Lasmar, 2005, p. 210).

A questão linguística também está associada à patrilinearidade, uma vez que na região do Uaupés a “língua materna”, no sentido trivial que costumamos usar, é na verdade a “língua paterna”, como afirma Janet Chernela:

Eu uma vez ouvi as palavras *língua materna* sem reação. Isto foi antes de trabalhar no noroeste da Amazônia no Brasil onde *língua materna* como costumamos usar se refere à língua do pai. Em outras palavras, o pertencimento a um grupo de descendência patrilinear é manifesto no discurso de identificação para aquele grupo descendente. Linguistas diriam que os falantes do grupo de línguas Tukano Oriental (incluindo as línguas Wanano e Tukano) “arquivam” o pertencimento ao grupo no discurso. Devido a apenas membros de diferentes grupos de descendência poderem casar-se, cônjuges devem falar línguas diferentes. Uma criança cresce falando a língua de sua linha paterna. Assim sua *língua materna* – no uso convencional inglês – será a língua de seu pai (Chernela, 2003, p. 794 – tradução minha).¹⁶

Assim como a noção de pertencimento, o nome cerimonial, de acordo com Stephen Hugh-Jones é um aspecto importante na formação pessoal do indivíduo, marcadas pelas etapas de nascimento, iniciação e morte. Segundo Hugh-Jones:

¹⁶ I once heard the words *mother tongue* without reaction. That was before working in the northwest Amazon of Brazil where *mother tongue* as we use it refers to father’s language. In other words, belonging to a patrilineal descendent group is manifest in the identifying speech for that descendent group. Linguists would say that speakers of the Eastern Tukanoan group of languages (including the languages Wanano and Tukano) “index” group belonging in speech. Because only members of different descent groups may marry, spouses must speak different languages. A child grows up speaking the language of his patriline. Thus his *mother tongue* – in the conventional English usage – will be his father’s language.

Os grupos exogâmicos tukano são convencionalmente descritos como “patrilineares”, um termo que poderia ser tomado para sugerir que a identidade do grupo, o pertencimento a ele e a propriedade estão todos baseados em algum princípio abstrato e *a priori* de descendência. Na prática, as coisas funcionam de maneira oposta: é a propriedade material e imaterial e as noções de essência, propriedade e identidade que constituem os grupos e os tornam “patrilineares” – e aqui a língua, os nomes e a nominação passam a primeiro plano. Muitos dos nomes próprios, sagrados, para os grupos exogâmicos são derivados de ou conotam o nome do ancestral do grupo e/ou a sua posição cosmológica (Hugh-Jones, 2002, p. 47).

Porém, as novas uniões e a preferência das mulheres índias por homens não-índios em São Gabriel ocorrem não sem um certo conflito interno por parte destas mulheres, uma vez que o movimento indígena e o incentivo pela retomada dos valores tradicionais têm tomado força na região, como afirma uma índia *Desana* em seu depoimento:

Agora eles tão sempre assim, como eles tão, como é... tribo deles eles não querem perder, aí eles tão cultivando a mesma coisa. Querem preservar pra família deles, pra dar valor. Aí velho morre, aí ele vai passando pros filhos e pros netos, mas a gente não tem isso (*Desana*, 2010).

Acredito que esta predileção das mulheres por homens “de fora” na hora da escolha de um companheiro seja um comportamento que acontece apenas no perímetro urbano, visto que é raro pessoas “de fora” fixarem residência nas comunidades mais isoladas. E esta predileção, a meu ver, está relacionada com um problema social que tem se agravado no contexto urbano: o alcoolismo. Algumas mulheres afirmam preferir “homens brancos” por rejeitarem o alto consumo de bebida alcoólica por parte dos homens indígenas da cidade. A relação entre os índios e a bebida alcoólica é peculiar e tem um fundamento cultural bastante arraigado. A bebida indígena denominada *caxiri* é um elemento importante nas festas e comemorações ou nas ocasiões mais pomposas como *Dabucuris* e rituais sagrados. Segundo Lasmar:

A bebida fermentada produzida pelas mulheres possui um papel de extrema relevância nos *dabucuris* do Uaupés. Receber os hóspedes com grandes quantidades de bom *caxiri* é um índice de abundância de recursos (entre os quais mandioca e trabalho feminino) e de alta moral coletiva, ao mesmo tempo refletindo e conferindo prestígio. Mulheres descontentes não se dispõem a trabalhar o tanto que é necessário para produzir *caxiri*; por conseguinte, uma comunidade que recebe seus convidados com muita bebida demonstra um grau considerável de harmonia interna (Lasmar, 2005, p. 79).

Não devo me estender nas discussões relacionadas às questões sociais que a urbanidade de São Gabriel faz surgir na região do Alto Rio Negro. Gostaria apenas de chamar atenção como estes elementos poderiam afetar a noção de pertencimento e de identidade étnica que permeiam o repertório *Ahãdeakü*. Tal noção é de crucial importância para a temática do repertório, como será discutido mais adiante.

Assim sendo, não poderia deixar de apontar e esclarecer as características, os conceitos, as estruturas e as ferramentas com as quais tive contato e que me ajudaram a compreender melhor o Alto Rio Negro. Como veremos, as noções de pertencimento e a afirmação da identidade étnica serão elementos importantes na compreensão da função social do repertório *Ahãdeakü*.

Os aspectos relacionados ao *caxiri* e a relação entre a bebida e a música serão mais bem aprofundadas nos capítulos II e III.

2. O repertório *Ahãdeakü*

Durante o trabalho de campo em São Gabriel da Cachoeira e a pesquisa bibliográfica, me deparei com diversos contextos em que se apresentava o repertório *Ahãdeakü*. Por vezes, as próprias informações coletadas em campo apontavam em várias direções. Sendo assim, na intenção de evitar categorizações precipitadas e rótulos desnecessários, optei primeiramente por apresentar as informações tal como elas se apresentaram a mim. Antes de dar prosseguimento a esta apresentação, devo me reportar ao leitor para esclarecer novamente que, nas falas em que menciono o trabalho de campo e as situações em que estão presentes os meus interlocutores, preferi não revelar suas identidades. Para designá-los, utilizei os nomes de suas etnias. Este procedimento, além de preservar a identidade daqueles que preferem o anonimato, confere clareza à exposição dos dados da pesquisa. O capítulo que segue é uma descrição dos vários contextos nos quais encontrei o repertório *Ahãdeakü*, tanto nas viagens que realizei a São Gabriel como no estudo da bibliografia referente à música dos povos indígenas da Amazônia. Alguns destes contextos eu pude testemunhar e de outros só obtive conhecimento através da literatura, pois não testemunhei até o momento. São eles: o *Ahãdeakü* como saudação na cerimônia do *Dabucuri*, o *Ahãdeakü* como canto feminino (lamento) e o *Ahãdeakü* na oferta do *caxiri* (conotação amorosa).

2.1. Seja bem-vindo, você é meu amigo, eu gosto muito de você...

Ao longo dos anos, os trabalhos etnológicos realizados no Alto Rio Negro revelaram que a região pode ser considerada como um grande complexo em que há o partilhamento da estrutura social, da vida ritual, do sistema de parentesco e do sistema de trocas pelas sociedades indígenas. O trabalho de Berta G. Ribeiro (1995) tem grande destaque neste quesito. Nele, a autora apresenta informações sobre o sistema social alto rio-negrino e sobre o funcionamento do sistema de trocas, descrevendo os objetos de troca, as relações de troca e os objetos-insígnia, além e outras características. Cabe esclarecer que a questão do sistema social no Alto Rio negro é de grande importância para este trabalho. Entretanto, tal questão pertence aos domínios da etnologia amazônica, cujos pesquisadores têm realizado este trabalho a termo e têm fornecido informação e suporte para esta pesquisa etnomusicológica. De acordo com Ribeiro:

A área cultural do alto rio Negro, à semelhança do alto Xingu e da região das Guianas, entre outras, se caracteriza por uma homogeneização no tocante à cultura material, à estrutura social e à visão do mundo que contrata com a prevalência de um multilingüismo, principal definidor da identidade étnica de cada grupo que a compõe. Isso se deve à operância de um processo aculturativo que, ao longo do tempo, difundiu entre as várias tribos um *corpus* de saber tornado comum a todas. Para tanto deve ter contribuído o contato intensivo, o casamento exogâmico e a constante permuta de bens, em que determinadas tribos se especializaram (Ribeiro, 1995, p. 63).

Um elemento importante do sistema de trocas é o ritual do *Dabucuri*, praticado pelos povos indígenas do noroeste amazônico. Trata-se de uma festa de celebração à natureza e confraternização entre etnias afins. A cerimônia envolve a troca de alimentos e produtos manufaturados fabricados pelos próprios indígenas, os ritos, as danças e os cantos sagrados daqueles povos. No volume *Bueri Kãdiri Maririye – Os ensinamentos que não se esquecem* (narrativas *Desana*) da coleção *Narradores Indígenas do Rio Negro*, o narrador Américo Castro Fernandes (*Diakuru*) e o intérprete Durvalino Moura Fernandes (*Kisibi*), definem o *Dabucuri* como:

Uma festa com danças em comemoração à terra, aos rios, às árvores, à mata, às aves, aos animais etc. É também uma festa de confraternização com malocas vizinhas, quer seja de parentes ou de cunhados, através da oferta de frutas do mato ou da roça, de peixes, de carne de caça, de balaços, de bancos etc. [...] O *dabucuri* é uma festa muito divertida com danças, cantos e muitas brincadeiras (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 41).

De maneira geral, há dois tipos de *Dabucuri*: *dabucuri* com flautas sagradas e *dabucuri* sem flautas sagradas. As flautas sagradas estão presentes no mito do *Jurupari*, tão comentado nas etnografias sobre a região. O termo *Jurupari* pertence ao idioma *nheengatú*. Gabriel Gentil esclarece que “na língua Baniwa, o Jurupari é chamado Katsimanali. Na língua Werequena, é Kuwé. Kuwá, na língua Kuripaco. Yuruparí, na língua Nheengatu ou língua Geral Tupi. Miri, na língua Tukano. Mini, na língua Tuyuka” (Gentil, 2007, p. 219). Falarei das flautas sagradas, as quais não podem ser vistas nem tocadas pelas mulheres, quando fizer a análise da relação entre o repertório *Ahãdeakü* e a mitologia indígena do Alto Rio Negro. A. C. Fernandes e D. M. Fernandes esclarecem que:

Há dois tipos de *dabucuri*: o *dabucuri* comum, chamado em desana *poo birari*, e o *dabucuri* com *miriá porã*. O *dabucuri* comum é uma festa na qual homens, mulheres, rapazes, moças e crianças participam do início até o fim. É o tipo de *dabucuri* que todo mundo gosta. O *dabucuri* com *miriá porã* é uma festa dançada com flautas sagradas onde somente os homens e os jovens iniciados participam do início até o fim. As mulheres, assim como as crianças não-iniciadas, que são proibidas de ver as flautas sagradas sob pena de morte, ficam num lugar isolado, distante da maloca, aguardando a hora autorizada para participar do *dabucuri* (Fernandes, A. C.; Fernandes D. M., 2006, p. 44)

Como mencionei na introdução deste capítulo, houve contextos de apresentação do *Ahãdeakii* que não pude testemunhar. Durante o trabalho de campo não tive a oportunidade de presenciar nenhuma cerimônia de *Dabucuri*, ainda que muitos de meus anfitriões de São Gabriel da Cachoeira tenham me prometido a realização de uma. De fato, muitos dos interlocutores me esclareceram que a cerimônia do *Dabucuri*, quando realizada dentro do perímetro urbano da cidade de São Gabriel, representa apenas em parte os grandes rituais de outrora. Muitos descreveram as cerimônias antigas com muito mais requinte e como um acontecimento de grande suntuosidade, mencionando os trajes cerimoniais, os instrumentos que eram tocados, etc. Quando um *Dabucuri* é organizado na cidade, seus realizadores tentam reproduzir na medida do possível as cerimônias antigas, mas muitos afirmam já não possuir os trajes cerimoniais e os instrumentos necessários para a sua realização. Contudo, esta é uma cerimônia bastante comentada na literatura sobre a região. De acordo com Jefferson Jurema, o ritual do *Dabucuri* é um dos momentos mais importantes de confraternização entre etnias. Segundo o autor:

Afirmar que o *dabucuri* é somente festa entre os indígenas é ser demasiado simplista diante da importância que este ritual tem na região do alto rio Negro. O *dabucuri* é a mais importante confraternização daqueles povos, sendo também um momento de revisão dos rituais e das danças. Podemos designar essa festa como a consagração das realizações sociais de um povo [...] Realiza-se *dabucuri* para comemorar uma boa pesca, uma caça proveitosa, uma farta produção agrícola, um aniversário, um casamento, festas comunitárias, festas religiosas e em homenagem a pessoas e instituições (Jurema, 2001, p. 142-143).

É bem verdade que, como comentei a pouco, a realização desta cerimônia nos dias de hoje, principalmente no contexto urbano, é um tanto esporádica e modificada, porém não foi

de maneira alguma extinta e sua memória é bem viva na mentalidade dos habitantes de São Gabriel. Andreello comenta que:

Vários moradores de Iauaretê ainda descrevem os requintes que envolviam a preparação dos dabucuris no tempo de seus avós. Eram grandes festas, nas quais as caixas de ornamentos rituais eram abertas e instrumentos musicais e cantos específicos eram entoados de acordo com o que estivesse sendo oferecido: peixe, caça, frutos do mato ou artefatos (bancos e cestarias). Era também uma ocasião em que os mais velhos consumiam o alucinógeno *caapi* (*banisteriops caapi*), que lhes permitia entrar em contato com o mundo mítico invisível. Os dabucuris eram organizados com antecedência, e o grupo que tomava a iniciativa marcava o dia em que iria visitar a comunidade de seus parentes, informando aquilo que ofereceria aos anfitriões. Estes então se preparavam para receber os visitantes, de modo que, no dia marcado, havia bebida e comida suficiente para que a festa durasse até dois dias seguidos (Andreello, 2006, p. 231).

A. C. Fernandes e D. M. Fernandes (2006) também descrevem com muitos detalhes os procedimentos na realização dos tipos de *Dabucuri*, os quais eles classificam como: *Poo birari* (*dabucuri* comum) e *Miriá porã mera poori* (*dabucuri* com *miriá porã*)¹⁷, que é classificado de acordo com o tipo de flauta utilizada na cerimônia. Os tipos de *dabucuri* com *miriá porã* são: *dabucuri* com *porerõ* e *bariserõ*; *dabucuri* comum com *miriá porã*; *dabucuri* com as flautas *tarasã*, *ñama* e *nasi*; *dabucuri tuyarinu* (terminologias *Desana*).

Na descrição do *dabucuri* comum, os autores apresentam os tipos de instrumentos musicais utilizados em cada tipo de cerimônia e relatam a chegada dos objetos e alimentos à maloca, a entrada das pessoas na maloca, a preparação das pinturas corporais, os diálogos cerimoniais, as palavras de saudação, os cumprimentos mútuos, as ofertas de bebida e comida e o convite entre os chefes para fumar o cigarro benzido para afastar os maus espíritos. Sobre as palavras de saudação e os cumprimentos entre os grupos, Chernela comenta que:

Um número de autores (dentre eles Rivière 1971; Urban 1986, 1988) têm argumentado que o discurso de saudação, ocorrendo em locais de articulação do grupo, é ele mesmo um canto, carregando informações sobre as relações dos grupos engajados em deferência mútua. A acoplagem teorizada entre o estilo do discurso de saudação e as relações intergrupais é fundamentada na premissa de que a forma de saudação é ela mesma um metacomentário sobre a relação dos oradores da saudação. O estilo, codificando relações, se sustenta *para* eles. Sendo assim, quando propriamente interpretado, o estilo deve

¹⁷ *Miriá porã* é a denominação para flautas sagradas em *Desana*.

transmitir informações sobre as relações entre os grupos em saudação (Chernela, 2003, p. 795-796 – tradução minha).¹⁸

Com o encerramento dos diálogos cerimoniais, vêm os momentos de maior descontração quando o chefe pede a todos que se divirtam com a festa. Começam, então, as danças e as músicas de *Kapiwayá*, *Cariço* e *Japurutu*, que são outros tipos de repertório musical indígena da região, e outros. Em seguida, acontece o ritual da entrega dos alimentos e o ritual de agradecimento pela oferta. E recomeçam as danças. Por fim, os chefes realizam o último ritual que compõe a cerimônia, a apresentação da origem de cada povo ou clã participante do *Dabucuri*, em que relembram os nomes de seus ancestrais e a festa continua. No fim, os anfitriões prometem retribuir os alimentos aos convidados com outro *Dabucuri*. Já o *dabucuri* com flautas sagradas, é descrito com algumas características que diferem do *dabucuri* comum.

O *dabucuri* com *porerô* e *bariserô* ocorre da seguinte maneira:

Esse *dabucuri* é feito de surpresa. Parece uma brincadeira violenta. Faz-se geralmente esse tipo de *dabucuri* quando uma maloca tem peixes frescos de sobra para comer e resolve oferecê-los de surpresa para uma maloca vizinha [...] Quando chega na porta de entrada da maloca, o *tuxaua* geral bate a vara com toda força na porta e entra: *paaa paaa paaa!* No mesmo momento, aquele que está com a flauta *porerô* a toca, fazendo um som vibrante e espantoso: *porerôôô... porerôôô... porerôôô...* Ele toca assim de maneira repetida e entra na maloca. Aqueles que estão com a flauta *bariserô* entram também na maloca, acompanhando a flauta *porerô*: *siôwe... siôwe... siôwe...* assim, de maneira repetida. Quando todos aqueles que tem uma flauta estão dentro da maloca, a porta é fechada. Os homens e os rapazes que carregam os enfiados de peixes cercam fora as mulheres, as quais, ouvindo o ruído espantoso das flautas, tentam fugir dela para se esconder. Eles jogam os enfiados de peixes nas costas delas. A mulher muito medrosa pega pouco ou nenhum peixe, enquanto a menos medrosa pega muitos peixes. As crianças ficam chorando. Dá uma gritaria danada (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 78-79).

A cerimônia prossegue com as danças e falas ancestrais. Após, os anfitriões acertam com os convidados uma data para retribuírem os alimentos com *caxiri*¹⁹. A cerimônia se dá como no *dabucuri* comum.

¹⁸ A number of authors (among them Rivière 1971; Urban 1986, 1988) have argued that greeting speech, occurring at sites of group articulation, is itself a sing, carrying information about the relationships of the groups engaged in mutual address. The theorized linkage between greeting speech style and intergroup relations is grounded in the premise that the greeting form is itself a metacommentary on the relations of the sepeakers of the greeting. The style, encoding relations, stands *for* them. If so, when properly read, the style should convey information about the relations of the groups in greeting.

Já o *dabucuri* comum com *miriá porã* “é oferecido para os cunhados ou para parentes próprios etc. Às vezes, faz-se ao mesmo tempo uma cerimônia simples de iniciação masculina com os jovens que estão presentes” (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 84). O *dabucuri* com as flautas *tarasã*, *ñama* e *nasi* é um *dabucuri* solicitado:

Às vezes, os *Tukano* pedem para os *Desana* fazerem um *dabucuri* comum com *miriá porã* [...] Por exemplo, quando os *Tukano* passam dentro do território dos *Desana*, eles vêem muitas frutas de japurá. As mulheres dos *Tukano* pedem, então, para seus irmãos *Desana* fazerem um *Dabucuri* de japurás para os esposos delas (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 89).

O *dabucuri tuyarinu* é o tipo de cerimônia na qual ocorre, de fato, o rito de iniciação masculina²⁰. Por este motivo, mulheres, crianças e jovens não iniciados não podem participar de todos os momentos da cerimônia. Os autores comentam que:

Outro tipo de *dabucuri* com *miriá porã* é o *tuyarinu* ou *Gãmoyerinu*. Na verdade, *tuyarinu* (ou *Gãmoyerinu*) tem vários sentidos: é o dia do *dabucuri* onde vários tipos de ofertas são feitas ao som das *miriá porã* tocadas pelos jovens iniciantes. Num sentido geral, *tuyarinu* significa o período inteiro da iniciação masculina, incluindo o período no mato onde os iniciantes aprendem a fabricar e a tocar as flautas sagradas, os cantos, os passos de dança etc. (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 98).

Vale ressaltar que as terminologias e denominações que foram apresentadas são da língua *desana*. De acordo com estes relatos, é possível obter uma noção de como aconteciam as cerimônias de *Dabucuri*. Nas comunidades mais afastadas, localizadas dentro das TIs (Terras Indígenas), é certo que elas ainda ocorrem, mas em minha experiência de pesquisa não tive oportunidade de observar em que condições elas acontecem. Contudo, posso afirmar que, na cidade de São Gabriel, elas acontecem muito mais como uma representação das cerimônias de outros tempos, devido às condições e recursos disponíveis para estas realizações.

As cerimônias de *Dabucuri* são marcadas por vários momentos em que os participantes seguem ritos bastante específicos em sua organização e cada um deles também possui instrumentos e repertórios musicais específicos em seus espaços de performance. No quadro a seguir, Barros fornece mais uma descrição dos tipos de *Dabucuri* com os momentos

¹⁹ Bebida fermentada de fabricação indígena.

²⁰ Este rito envolve, dentre outros procedimentos, o açoite dos iniciantes.

que os compõem e um quadro com os repertórios e instrumentos musicais para cada um destes momentos:

	Grande <i>Dabucuri</i> de frutas	Pequeno <i>Dabucuri</i> de frutas	<i>Namõierinã</i>	<i>Wai poori nu</i>
Recepção pelos hospedeiros	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns
<i>Caxiri</i>	<i>Ahãdeakü</i>	<i>Ahãdeakü</i>	<i>Ahãdeakü</i>	<i>Ahãdeakü</i>
Cantos/danças	<i>Kapiwayá</i>	<i>Kapiwayá</i>	<i>Kapiwayá</i>	<i>Kapiwayá</i>
Ritos especiais	Rito do Cigarro		<i>Miriá Porã</i>	<i>Põrerô e Sîmiomî</i>
Despedida	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns	Instrumentos aerofônicos e percussivos comuns

(Barros, 2010, p. 110 – não publicado)

Neste quadro já se apresenta a execução do *Ahãdeakü*. Seu momento de performance é a oferta de *caxiri*, durante a realização destes tipos de *Dabucuri*. Estas reflexões foram feitas a partir de entrevistas com um *bayá*²¹ *Desana*. De acordo com Chernela, trata-se de “um estilo de saudação realizada em ocasiões festivas quando grupos locais diferentemente identificados encontram-se e saúdam um ao outro” (Chernela, 2003, p. 795 – tradução minha).²² Chernela também apresenta a sequência de eventos de uma cerimônia de troca entre os *Wanano* (grupo *Tukano Oriental*):

O sib superior realiza a transferência dos presentes ao centro da casa de danças, começando cedo pela manhã com a chegada dos doadores. A sequência de eventos pela manhã toma lugar no centro da casa, na plena visão de uma comitiva atenta, sentada ao longo das paredes da casa que cercam a atividade performática. Ao meio-dia os presentes são transferidos e colocados atrás, num recinto no alojamento de hospedagem do sib. Neste momento, pela tarde, as canções de diálogo começam. A troca de canções acompanha a troca de bebidas em que anfitriões e convidados oferecem bebida uns aos outros, seguindo regras elaboradas. Um dispensar individual de bebida se move ao redor da fileira de espectadores, sentados de acordo com sua classe, oferecendo uma concha de cabaça de bebida para cada espectador de

²¹ Na definição de Barros, o *bayá* é o “tradicional conhecedor dos cantos e danças indígenas” (Barros, 2006, p. 29).

²² A style of greeting performed on the festive occasions when differently identified local groups meet and greet one another.

cada vez. O doador da bebida pode iniciar uma troca de canção com um recipiente a qualquer momento. Espera-se que todo o conteúdo do recipiente seja consumido e retorne vazio com uma canção. Enquanto a cerimônia matinal toma lugar no centro da casa, as performances da tarde ocorrem ao longo das paredes da casa. A audiência, ordenada e atenta durante os rituais da manhã, pela tarde, provoca tumulto com movimento e conversa. As performances da tarde são descentralizadas; elas consistem numa troca em duas partes que podem ocorrer em qualquer local periférico. Esta troca em duas partes do fim do dia presume uma audiência não maior do que os próprios executantes. A troca simultânea de canções em diferentes partes do hall contribui para a aparente “privacidade” da troca. De fato, ouvintes próximos escutam casualmente uma troca, e não há dúvida de que um executante tenta obter uma audiência tão ampla quanto possível. A canção constitui parte de um diálogo espontâneo, cujo assunto é a própria pessoa. Através da imagem metafórica, cada cantor apresenta a si mesmo para os outros, produzindo uma dialética contínua de objeção e identificação (Chernela, 1993, p. 74-75 – tradução minha).²³

Segundo entrevista realizada em S. Gabriel, um dos entrevistados com quem conversei, de etnia *Desana*, comenta que o repertório é cantado como uma espécie de saudação no momento em que os anfitriões recebem seus convidados em uma cerimônia de *Dabucuri*. Neste contexto de performance, o canto, além de expressar as boas-vindas aos convidados, afirma ainda as relações de afinidade entre os participantes do ritual:

É uma palavra de saudação, sabe... quer dizer que interpreta tudo, vamos dizer, você é meu amigo, eu gosto muito de você, sabe... É uma palavra que diz... que coloca uma intenção quase de tudo, é uma expressão, sabe... é uma expressão quase de tudo. Yandé é uma palavra de alegria, vamos dizer assim. Todas as vezes no início das festa eles cantam *Hãde Hãde*... também nos intervalos, a primeira “cuiada” que ela dá *caxiri* pra uma pessoa ela diz *hãde hãde*, né...

²³ Sib seniors carry out the transfer of gifts in the center of the dance house beginning with the early morning arrival of the donors. The morning sequence of events takes place in the center of the house in full view of an attentive company, seated along the house walls surrounding the performance activity. At midday the gifts are transferred and placed behind an enclosure in the hosting sib's quarters. At this time the afternoon song dialogues begin. The song exchanges accompany beer exchanges in which hosts and guests offer one another beer, following elaborate rules. An individual dispensing beer moves along the row of spectators, seated according to rank, offering a gourd ladle of beer to each spectator in turn. A beer donor may initiate a song exchange with a recipient at ladle and return it empty, with a song. While the morning's ceremonies take place at the center of the house, afternoon performances occur along the house walls. The audience, orderly and attentive during the morning ritual's, in the afternoon bustles with movement and talk. Afternoon performances are centerless; they consist of two-part exchanges that may occur at any location on the periphery. The two-part exchanges of the afternoon assume no greater audience than the performers themselves. The simultaneous song exchanges in different parts of the hall contribute to the apparent “privacy” of the exchange. In fact, nearby listeners do overhear an exchange, and there is no doubt that a performer attempts to draw as wide an audience as possible. The song constitutes part of spontaneous dialogue, whose subject is the self. Through metaphoric imagery, each singer presents himself or herself to others, producing a continuous dialectic of objectification and identification.

bebe o meu *caxiri*... tanta coisa junta. Agora eles ficam poetas, né... eles vão improvisando as palavras. Cada qual faz sua música, melhor possível que puder... pra agradar pessoa (Desana, 2010).

Este senhor *Desana*, apesar de demonstrar conhecimento sobre as informações referentes ao repertório como demonstra em seu depoimento, afirmou não possuir a mesma habilidade e domínio das mulheres para cantar o repertório. Em outra conversa com uma senhora *Tukano*, perguntei-lhe o significado da expressão *Hãde Hãde*. Ela a traduziu por: “aqui entre nós todos” (*Tukano*, 2011). Já em outro encontro realizado em Belém com duas senhoras do Alto Rio Negro, uma *Desana* e outra *Tariana*, as interlocutoras mencionaram que se recordavam de uma festa onde os participantes cantaram *Ahãdeakü*. Elas traduziram o canto de saudação como “muita gente está assistindo nossa festa, muito bonito nossa festa... a gente tá tudo feliz com eles, é muita gente” (Desana, 2010). Perguntei-lhes ainda sobre as festas de *Dabucuri* e os momentos em que se cantava o *Ahãdeakü* e as senhoras relataram que:

Essas festas... *Dabucuri* que chamam... oferece as frutas... umari, ingá... quando tem todas estas coisas vão crescendo, vão chegando pela casa... aí tem *caxiri*, bebe... aí canta essas coisas... e dança o *cariço* como disse, *japurutu* que chamam né, isso... Aí o chefe vem dançando no porto, *japurutu* vem soprando... Ele vem dançando, aí a mulher vem dançando com ele, entra na casa e ele oferece essas frutas pra dono da casa. Aí entrega, aí ela fala, agradece eles e começam a tomar essas bebidas deles. Aí elas cantam essas coisas... (Tariana, 2010).

Nestas informações e nos relatos colhidos nas entrevistas, o repertório *Ahãdeakü* é apresentado como um canto de saudação e agradecimento mútuo entre etnias ou clãs que participam da realização de uma cerimônia de *Dabucuri*. É uma expressão de boas-vindas e acolhida dos anfitriões para seus convidados e seu significado expressa, além da boa recepção, os sentimentos de amizade nutridos por ambos. Dessa maneira, os grupos envolvidos confirmam as alianças que abrangem, além das relações de afinidade, os interesses comuns das comunidades comprometidas com esta aliança.

2.2. Lágrimas de boas-vindas

Como mencionei na introdução deste texto, os repertórios do Alto Rio Negro são, em sua maioria, cantados e tocados por homens. Este é o levantamento das classificações de gêneros musicais de Piedade:

Pude levantar quatro gêneros de música *Ye'pâ-masa*, que me foram explicados sempre como distintos, e cujas características etnomusicológicas que observei apontam para esta distinção: os *Kapiwayá* – cantos coletivos dos homens -, os *Ahãdeakü* – cantos individuais das mulheres -, a Música Instrumental – onde estão a música para Cariço e Japurutú – e a música do Jurupari – que é instrumental, mas é distinta do gênero anterior por seu caráter sagrado. Pode-se fazer uma distinção anterior a este quatro gêneros, aquela entre Música Vocal (*Kapiwayá* e *Ahãdeakü*) e Música Instrumental (Música de Cariço e Japurutú, e Música de Jurupari) (Piedade, 1997, p. 55-56).

As mulheres não têm permissão para tocar instrumentos musicais de espécie alguma e participam dos repertórios masculinos apenas na condição de dançarinas, acompanhando seus parceiros de dança. Poucas são também as oportunidades de canto que elas possuem, uma delas é o *Ahãdeakü*. Antes de explorar o caráter feminino do repertório *Ahãdeakü*, devo mencionar outro caso excepcional em que uma mulher participa com o seu canto de uma performance de repertório masculino, neste caso o *Kapiwayá*. Esta mulher é chamada *Yîhîgo* ou *Yûhûgo* em *desana* e entoa uma nota aguda e contínua durante os *Kapiwayá*. De acordo com Piedade:

A figura da *yîhîgo* merece consideração. Trata-se de uma mulher que desde criança é treinada para este papel, devendo ter muito fôlego e “voz bonita”, segundo os nativos. Isto já é raro atualmente, e os nativos me explicaram diligentemente que a pessoa que cantou a voz da *yîhîgo* durante as performances que presenciei não havia sido ensinada desde pequena, mas sabia cantá-la direito e tinha voz bonita. É preciso saber o momento exato de atacar e de finalizar a nota, bem como qual deve ser a própria nota [...] A *yîhîgo* entra em cena quando os homens começam a dançar, deslocando-se a passos largos: ela fica sempre na ala central, acompanhando a movimentação do grupo com movimentos lentos (Piedade, 1997, p. 70).

A *Yûhûgo* também é mencionada nos relatos de A. C. Fernandes e D. M. Fernandes: “essas mulheres chamam-se em *desana* *yûhûgo*. Elas são preparadas desde o seu nascimento para esta função”. Nas performances de *Kapiwayá* que presenciei, a *Yûhûgo* não estava presente, assim não pude verificar o significado de seu papel nestas performances, mas alguns relatos afirmam que é um papel central.

Para se compreender o caráter feminino do *Ahãdeakü*, é necessário compreender também uma característica especial da dinâmica social dos povos indígenas do Alto Rio Negro. Esta característica é o seu comportamento exogâmico que, como já foi comentado, caracteriza uniões matrimoniais entre indivíduos que não pertencem ao mesmo grupo social, étnico, religioso, etc. No caso da região do Uaupés, a regra vigente é a da exogamia linguística. Segundo Cristiane Lasmar, na região do Alto Rio Negro, “por causa da regra de exogamia linguística, um homem deve se casar com uma mulher que fale uma língua diferente da dele” (Lasmar, 2005, p. 53). De maneira geral, de acordo com o padrão de virilocalidade que também é obedecido na região, depois que uma união acontece, a esposa deve passar a viver na comunidade do marido, um grupo indígena com o qual ela não compartilha a mesma língua. Nestas circunstâncias, as mulheres são vistas como indivíduos à margem do grupo, o que acarreta um abalo emocional considerável por sentirem-se deslocadas junto aos parentes do marido e angustiadas por estarem distantes de seus próprios parentes e de sua comunidade de origem. Este é, na verdade, um dos principais temas dos cantos de *Ahãdeakü*, quando são cantados em forma de solo feminino. Um deslocamento semelhante é vivenciado pelos homens Suyá do Mato Grosso, na região central do Brasil. Esta comparação de uma mesma característica do comportamento social indígena em dois grupos distintos, de grupos linguísticos distintos (isto significa que não são grupos aparentados), e de diferentes regiões do Brasil é uma tentativa de demonstrar o quão profunda é a relação entre a vida e a organização social destes povos e a música que eles produzem. Como afirma Seeger, “se muitos membros de uma sociedade passam cantando tanto tempo quanto passam em atividades de subsistência, durante longos períodos, então é necessário examinar o que a música faz nessas sociedades” (Seeger, 1980, p. 17).

Portanto, esta problemática está representada no repertório musical *Ahãdeakü*, objeto de pesquisa deste trabalho. Lasmar esclarece que:

Em suas cantigas rituais e falas cotidianas, as mulheres revelam o considerável custo emocional que o deslocamento espacial pode representar. Ao lado da importância que a noção de pertencimento a uma comunidade possui na vida de todo indivíduo, os laços afetivos que as unem a seus pais, irmãos e irmãs tornam dolorosa a perspectiva da mudança de residência (Lasmar, 2005, p.123).

Sendo assim, as mulheres, sejam elas esposas, filhas ou irmãs, têm sua posição na organização social demarcada pela “noção de outro”, ou seja, de acordo com Lasmar “a alteridade da mulher está estreitamente vinculada à organização social que a posiciona à

margem do grupo, como esposa e como irmã” (Lasmar, 2005, p. 127). Ainda de acordo com Chernela:

Quando uma mulher se casa e muda-se para a vila de seu marido, ela encontrará a si mesma vivendo entre sogros que falam uma língua outra que a sua própria. Um discurso de uma mulher casada, então, marca sua exterioridade. Nos lamentos que são o foco deste artigo, mulheres casadas, cantando em línguas diferentes, descrevem a si mesmas como “outro povo” (*paye mahsa*) que “se misturam” (*su'sari*) no assentamento de seus cônjuges (Chernela, 2003, p. 794 – tradução minha).²⁴

É preciso ressaltar que esta breve exposição representa apenas as linhas gerais dos estudos sobre gênero e conjugalidade realizados na região e existe uma série de princípios que orientam estas relações de matrimônio, gerando diversificações específicas em cada situação. Um exemplo disto são as alianças que envolvem a troca de irmãs e os enlaces preferenciais entre primos paralelos, “quando isso ocorre, a mulher pertence ao mesmo grupo que sua sogra e, portanto, sua língua já será de conhecimento do marido, que a terá aprendido ouvindo a mãe falar” (Lasmar, 2005, p. 54). Nestas condições, o prejuízo emocional da mulher pode ser amenizado por estar na comunidade de origem de sua mãe e seu marido e sogra, por sua vez, compartilharem sua língua. Porém, esta é uma situação ideal de matrimônio. Nem todas as uniões ocorrem dentro destas regras.

Como se pode notar, nas sociedades indígenas do Alto Rio Negro homens e mulheres têm seus papéis definidos por uma complexa organização social e isto se reflete igualmente em seu comportamento sociocultural. Na maior parte das cerimônias, dos rituais, das manifestações artísticas, incluindo as musicais, a participação masculina é predominante à princípio. Cabe ao homem o conhecimento dos mitos, dos cantos e das danças. Portanto, o homem é o detentor do conhecimento tradicional de valor para estes povos. Para os povos indígenas do Alto Rio Negro, o homem possui um maior comprometimento com os interesses comuns e assuntos da comunidade. As pessoas creem que estes conhecimentos tradicionais estão mais bem preservados nas mãos destes líderes e as mulheres não estariam qualificadas para esta função devido ao seu *status* de “estrangeira” dentro do grupo, como define Lasmar:

²⁴ When a woman marries and moves to the village of her husband, she will find herself living among in-laws who speak a language other than her own. A married woman's speech, then, marks her outsidership. In the laments that are the focus of this article, married women, singing in different languages, describe themselves as “other people” (*paye mahsa*) “who mix” (*su'sari*) in the settlements of their spouses.

Acredita-se, assim, que as mulheres estariam mais predispostas a fazer valer seus interesses particulares, mesmo quando estes se mostram contrários aos interesses do grupo como um todo. Desse modo, em uma situação de conflito, a lealdade de uma mulher à comunidade de seu marido será mais prontamente colocada sob suspeita e a culpa pelas fissionamentos tenderá a incidir sobre ela. Mas isso também se estende às solteiras, que logo sairão para morar em uma comunidade estranha (Lasmar, 2005, p. 103).

Uma análise direcionada especificamente ao repertório *Ahãdeakü* talvez possa ajudar a clarear estas relações sociais. Observando as performances femininas do *Ahãdeakü*, pode-se notar que, neste contexto, elas acontecem quase sempre em solo, de maneira individual, em contraposição às performances do repertório masculino, que são em grupo. Esta característica pode ter relação com a exogamia linguística que faz com que, em uma mesma comunidade, as mulheres falem línguas diferentes e os homens falem a mesma língua. Obviamente, como já foi mencionado, esta dinâmica social não é tão simples assim e nem sempre ela funciona desta maneira, assim como não é uma regra que o repertório seja solo. Considera-se aqui apenas que as características dos repertórios musicais representam simbolicamente as características do comportamento social destas comunidades indígenas, que por sua vez são resultado de uma série de processos socioculturais que dirigem o sistema social da região.

Piedade afirma que a temática mais frequente do repertório *Ahãdeakü* é a “localidade”, em que as mulheres relatam a distância da família e do lugar onde nasceram:

Em quase todos os cantos que gravei, as mulheres contam que estão “perdidas” vivendo nas terras do marido e que se fossem homens estariam nas terras de seus pais. Expressam assim ao mesmo tempo – por serem “outrificadas” na sua própria casa – e uma saudade do *sib* paterno, da aldeia de origem (Piedade, 1997, p. 87).

Da mesma forma, Lasmar se refere à temática da “exterioridade”, em que as mulheres descrevem como se sentem exteriores à comunidade dos maridos e o fardo de serem obrigadas a viver longe do lugar onde nasceram. Segundo a autora, “as cantoras assumem-se deslocadas em meio aos parentes do marido, ao mesmo tempo que afirmam categoricamente sua identidade étnica” (Lasmar, 2005, p. 84). Ambos os aspectos da temática deste repertório demonstram o quão difícil emocionalmente pode ser esta maneira de viver para uma mulher indígena do Alto Rio Negro. Nas palavras de Lasmar, “ao versar sobre a ideia de ‘não se estar no lugar certo’, as melancólicas cantigas improvisadas pelas mulheres já nos deram algumas pistas sobre a sensação de deslocamento que elas experimentam” (Lasmar, 2005, p.132).

Tanto Lasmar quanto Piedade observaram que o *Ahãdeakü*, também chamado de *Hãde Hãde*, é executado pelas mulheres em geral no momento em que é oferecido o *caxiri*. De acordo com Lasmar:

As cantigas femininas são parte integrante da estrutura litúrgica do encontro festivo de duas comunidades. Enquanto serve *caxiri* a uma das convidadas, uma mulher residente na comunidade anfitriã oferece-lhe um improviso, que deverá ser retribuído logo depois que a porção de bebida tenha sido consumida. A cantiga é executada na língua da cantora e, em geral, faz referência à proximidade/distância entre esta última e os diversos segmentos de sua audiência, codificando, assim, relações de identidade e alteridade (Lasmar, 2005, p. 85).

Piedade também relata que “a altas da madrugada, fui honrado com cantos de mulheres bêbadas nos quais a movimentação era tão intensa que o *caxiri* caía ao chão, e as mulheres cantavam alto, me encarando bem de perto, meu rosto sendo atingido por gotas de sua saliva” (Piedade, 1997, p. 88).

O *caxiri* é uma bebida fermentada de fabricação indígena servida em cerimônias, rituais e também em ocasiões e datas festivas ou comemorativas. Existem, até mesmo, ocasiões em que as comunidades se reúnem especialmente para tomar a bebida, são as chamadas “festas de *caxiri*”.

Afora as temáticas da exterioridade e da localidade que foram descritas, as mulheres também costumam versar sobre características pessoais, referindo-se a si mesmas como “pobrezinhas”, “feinhas” e “coitadinhas”, ou podem ainda ressaltar positivamente qualidades de seu povo e de seus maridos. Lasmar menciona que:

Depois de horas de dança ininterrupta e inúmeras rodadas de *caxiri*, já alta madrugada, as mulheres de São Pedro começaram a improvisar cantigas que versavam basicamente sobre o fato de serem casadas com homens Tariana, descritos ali como “homens fortes, que bebem, mas não ficam bêbados”. Do lado de fora do centro comunitário, uma mulher casada exclamava repetidamente: “eu sou índia, sou mulher do Tariano, mulher do *Ka'yaáro* [alusão ao sib]” (Lasmar, 2005, p. 82-83).

Chernela também descreve uma série de termos auto imputados pelas cantoras, os quais ela designa por pejorativos:

Independentemente da língua, os refrãos das cantoras compartilham significados e funções comuns. Dentre os refrões mais repetidos estão descrições auto referenciais pejorativas. Elas incluem referências a si

mesmas como uma mulher que está triste (*buhawetiri koro*); sozinha ou necessitada (*mariani koro*, lit., “mulher sem”); detestada (*yabiri koro*); invejada e, portanto, criticada (*abiari koro*); feia (*nyari koro*); enferma (*thipari koro*); errante (*thinari koro*); e misturada (*su’sari koro*) (Chernela, 2003, p. 799 – tradução minha).²⁵

Vale esclarecer que estas terminações pertencem ao idioma *wanano*. Já relatei que, em minha primeira visita a S. Gabriel, entrevistei duas senhoras, uma *Tariana* e uma *Desana*. Nestas duas entrevistas, pude presenciar o canto solo feminino do *Ahãdeakü*. A primeira das senhoras que entrevistei foi a *Tariana*. Fui até a sua casa para realizar a entrevista. Depois de realizada a gravação, levei-a a outra pessoa, um senhor *Desana*, para pedir que ele as traduzisse, já que a própria senhora *Tariana* não dominava muito bem o português. O senhor explicou que não poderia traduzir a gravação com todos os seus pormenores, porque a senhora estava falando uma mistura de língua *tukano* com *tariana*, e esta última ele não dominava. Estas são as informações que o tradutor conseguiu extrair do canto gravado: “são umas partes, né... que uma mulher branca de Belém veio falar com ela para cantar *Hãde Hãde*. Então ela ficou um pouco emocionada de ver a senhora. Também ela foi criada pelo pai e pela mãe, sabe... que ela nunca pensou de gravar essas coisas... ela está cantando misturado” (*Desana*, 2010). Já a senhora *Desana*, minha segunda entrevistada, preferiu explicar tudo que diria a mim durante o seu canto, mesmo antes de cantar a sua canção. Estas foram as suas palavras antes de entoar o seu canto:

Eu vou cantar um pouquinho pra senhora. Eu vou dizer onde a senhora vive, como a senhora veio me procurar. Eu agradeço muito, eu vim do interior, eu passei lá com meus pais, depois eu fiquei com meu marido. Eu passei em Jauaretê, depois de quinze anos eu estou aqui, treze anos já estou aqui com minha família toda. Aí a senhora veio de longe, mesmo assim que eu não conheço, eu estou vendo a senhora, eu não conheço a família da senhora, onde é a casa da senhora e a senhora veio me procurar aqui do interior, mas eu sou feiazinha, eu estou aqui. Isso que eu cumprimentar pra senhora cantando (*Desana*, 2010).

Depois deste depoimento ela então cantou em língua *tukano*:

²⁵ Regardless of language, the refrains of singers share common meanings and functions. Among the most repeated refrains are self-referential, perjorative descriptors. These include references to self as a woman who is sad (*buhawetiri koro*); alone or lacking (*mariani koro*, lit., “woman without”); detested (*yabiri koro*); envied and, therefore, criticized (*abiari koro*); ugly (*nyari koro*); sickly (*thipari koro*); wandering (*thinari koro*); and mixing (*su’sari koro*).

Handeakã, handeakã, mūrē nisamō²⁶
Estou feliz de acolher você

Estou feliz, estou feliz
 Digo para você
 Estou feliz, estou feliz
 Diz essa mulher

Você veio de longe
 Diz essa mulher
 Você veio perto dessa indiazinha
 Digo para você
 Digo que você é branquinha
 Mesmo não conhecendo seus pais
 Vejo você, a filha deles.

Euzinha indiazinha
 Ao som da minha voz, digo-o, digo-o
 O que faz no meio dessa mata
 Andando, procurando alguém como eu

Sou conhecida por muita gente
 Diz essa mulherzinha
 Estou feliz, estou feliz, diz para você.

Nas definições de Chernela, “a forma de saudação, conhecida em Wanano como *kaya basa* glosa como canções tristes” (Chernela, 2003, p. 795 – tradução minha).²⁷ Observa-se que, em ambos os cantos, as cantoras relatam suas trajetórias pessoais, mas fazem isto demarcando nossas posições quando utilizam expressões tais como “uma mulher branca de Belém” ou “euzinha” e “indiazinha” numa forma de cumprimento a mim, que as estava ouvindo. As cantoras contam fatos de suas histórias de vida, porém faziam isto como se estivessem contando suas vidas a mim em forma de saudação, o que condiz com a descrição anterior de recepção no *Dabucuri* e nota-se o mesmo processo de afirmação das relações, neste caso, de nossa alteridade e de suas identidades étnicas. Saudação e narração se fundem em suas canções.

2.3. A conquista – conotação amorosa

O momento do oferecimento do *caxiri* nos *Dabucuris* também é marcado pelas performances de *Ahãdeakü*. Esta bebida fermentada é fabricada pelos próprios indígenas e é

²⁶ Transcrição e tradução de Israel Dutra (*tuyuka*), 2011.

²⁷ The greeting form, known in Wanano as *kaya basa*, glosses as “sad songs”.

bastante consumida por eles nas festas e celebrações. Minha interlocutora *Desana* fez o seguinte comentário sobre a preparação do *caxiri*:

Qual tipo de maneira que a gente mistura assim de *caxiri*, né... Tem *caxiri* de cana misturado com batata doce, batata japonês, cará, cará roxo. Tudo isso que a gente mistura pra poder fazer nossa bebida pra ficar forte, sabe... Tem bebida de cana, tem vinho de pupunha feito na hora também... o *caxiri*. A gente faz vinho, vinho de pupunha fica, pra poder ficar forte a gente mistura com cana. Às vezes a gente cozinha, seca dois dias... aí a gente amassa e rala com aquele, próprio pra ralar... raiz de paxiúba. Aí a gente mistura tudinho, depois a gente tira caldo de cana, aí mistura tudo isso... fica gostoso (*Desana*, 2010).

Na cerimônia do *Dabucuri*, a oferta do *caxiri* segue uma praxe específica, à qual os participantes devem obedecer. A organização é feita de tal maneira que todos os homens devem beber *caxiri* da cuia de todas as mulheres, em fila. Neste momento, as mulheres podem tomar a iniciativa cantar as canções de acordo com sua vontade. Piedade faz a seguinte descrição deste momento:

O oferecimento de *caxiri* é muito cerimonioso: as mulheres vêm em fila, cada uma com um recipiente cheio de *caxiri*. A primeira mulher serve *caxiri* ao primeiro homem, aguarda que ele beba, e segue para o próximo. Então o primeiro homem beberá *caxiri* da segunda mulher, e assim sucessivamente de maneira que cada homem beba do *caxiri* de todas as mulheres na mesma ordem. É neste momento que elas cantam suas músicas – que constituem o gênero musical *Ahãdeakü* (Piedade, 1997, p. 65).

Cada performance acontece, porém, de acordo com a necessidade e a vontade das cantoras. São manifestações espontâneas num amplo sentido, nas quais a resposta a um canto pode ocorrer ou não. O *caxiri* não é, contudo, consumido apenas nas cerimônias de *Dabucuri*. Existem ocasiões mais simples em que a bebida também é amplamente consumida como as “festas de *caxiri*” ou outras reuniões informais. Segundo Lasmar:

Há ainda outro tipo de evento, muito comum, designado pelo termo *caxiri*, por causa do papel central conferido à ingestão da bebida de mesmo nome. O *caxiris* são atualmente organizados para comemorar a realização de trabalhos coletivos ou datas festivas, como dias santos, dia dos pais etc. Cada família da comunidade contribui com a comida de que dispõe e com a bebida que é capaz de produzir (Lasmar, 2005, p. 81).

Em São Gabriel, visitei o centro comunitário chamado de “Maloquinha”. Trata-se de uma pequena maloca, réplica das moradias indígenas de outrora, onde os seus membros se reúnem, geralmente nos fins de semana, para comercializar os alimentos e bebidas (*caxiri*) de fabricação própria. Estes encontros semanais acabam culminando em uma pequena festa de *caxiri*, já que o excedente da produção de alimento e bebida que não foi comercializado termina sendo partilhado e consumido pelas pessoas presentes ali mesmo. A certa altura, quando já consumiram parte do *caxiri*, os presentes também costumam dançar e cantar os repertórios indígenas como *Kapiwayá* e *Ahãdeakü*. Fazem parte deste centro comunitário, além da senhora *Desana* que já mencionei nas entrevistas, um senhor *Tukano* e sua esposa *Tuyuka* que conheci através da pesquisadora Gláucia Buratto, também integrada ao GPMIA. Gláucia já estava em S. Gabriel quando cheguei à cidade para minha segunda visita e havia feito vários contatos com alguns moradores. O senhor *Tukano* nos convidou a participar de um destes encontros na “Maloquinha”, mas nossos planos não se concretizaram em função do temporal que caiu no dia combinado. Em vez disto, realizamos alguns encontros com este casal indígena em sua residência no Bairro da Praia, ocasiões em que fomos brindadas com o *Ahãdeakü* cantado a dois. O senhor *Tukano* nos deu esta tradução, apenas em linhas gerais, para o seu canto e o de sua esposa:

Eu cantei pra ela que... porque ela é outro tribo, né... a minha esposa. Estou cantando pra ela, sabe... Ela está cantando pra mim que ela está dando pra mim a bebida pra mim, sabe... porque sou o marido dela. Nós estamos bebendo aí, assim. Ela cantou com língua dela, ela é *Tuyuka*, sabe... é diferente, claro. E eu estou cantando com meu língua *tukano*, né... ela está cantando com língua dela, sabe... Eu entendo tudo (*Tukano*, 2011).

Pude observar que, antes de começar a performance, os dois conversavam entre si como que combinando aquilo que iriam cantar. A esposa cantou a primeira parte e, após mais um diálogo privado, o marido cantou a segunda. A seguir está a tradução de seus cantos nas línguas *tuyuka* e *tukano*:

Ārũko keó weapũ nĩ bahsásé²⁸
Canção de uma mulher embriagada por *caxiri* de cana

1. Em Tuyuka

²⁸ Transcrição e tradução de Israel Dutra (*tuyuka*), 2011.

Falado:

Essa mulher vai cantar para você
 Filha dos Tuyuka
 Pede que você traga caxiri de cana para beber.

Cantado:

Pede, pede
 Essa tuyukinha
 Traga, traga para mim
 Pede para você
 Ofereça caxiri de cana para me embriagar
 Traga, diz a mulher Tuyuka.

Deixa eu beber
 Sua bebida de cana, diz a tuyukinha
 Alegria, diz essa mulher, diz essa mulher
 Alegria, alegria, diz a tuyukinha
 Assim diz essa mulherzinha
 Diz essa tuyukinha.

É assim que te diz a tuyukinha
 Canta, canta,
 Alegria, alegria
 Essa tuyukinha, está muito alegre
 Estou embriagada.

Falado:

É assim que alegre essa tuyukinha
 Risadas.

2. Em Tukano

O Tukaninho não fez caxiri de cana
 Não fez caxiri de cana, cana não fermentou
 Filho dos Tukano, filho dos Tukano
 Não tem medo, não tem medo.

Traga caxiri de cuia, para me embriagar
 Traga sua cuia cheia de caxiri
 Vou beber, vou beber
 Não tenho medo, não tenho medo
 Esse tukaninho não tem medo

O filho dos Tukano tem medo
 Tem medo, sim, de mulher
 Não tem medo de bebida
 Disso não tem medo, não medo
 O tukaninho só tem medo de mulher
 Tem medo, tem medo

Tem medo de mulheres Tuyuka
 O filhinho dos Tukano
 O filhinho dos Tukano não tem medo
 Não tem medo de caxiri de carás
 Não tem medo de caxiri de cará preto
 Traga, traga, traga

Falado:

Assim diz, o filhinho dos Tukano.

Esta é uma situação em que o *Ahãdeakü* é cantado por um casal estável que possui muitos anos de convívio.

Entretanto, a oferta do *caxiri* também pode fazer às vezes de pretexto para a demonstração do interesse de uma pessoa pela outra. Na narrativa de A. C. Fernandes e D. M. Fernandes sobre o *Dabucuri*, o repertório *Ahãdeakü* aparece num contexto de conquista amorosa, no qual novos casais são formados após a realização da cerimônia:

Após a cerimônia, os rapazes das duas malocas dançam o dia inteiro com caríços, *japurutu* e os outros instrumentos musicais do *dabucuri*. Quando eles, juntamente com as moças, começam a ficar embriagados, cantam músicas apaixonadas, como, por exemplo, a canção chamada em desana *hãdeakü* [...] Depois dos meio-dia, o *tuxaua* tukano despede-se dos cunhados e volta para sua maloca com o seu povo. Antes dele ir embora, o líder desana pergunta o que ele quer em troca dos peixes. Às vezes, o *tuxaua* tukano quer *dabucuri* de carne de caça ou de frutas do mato, tais como japurá, bacaba, ucuqui etc. Depois de combinar isso, o pessoal tukano volt para sua maloca. Nesta ocasião, muitos rapazes tukano voltam com mulheres desana para a sua maloca enquanto mulheres tukano ficam na maloca dos Desana (Fernandes, A. C.; Fernandes, D. M., 2006, p. 83-84).

Evidentemente, toda a realização dos *Dabucuris* e das “festas de *caxiri*”, o ambiente festivo ou comemorativo destas ocasiões, contribui para a atmosfera de conquista amorosa que se instaura entre os jovens não compromissados e o repertório *Ahãdeakü* faz parte deste processo.

3. Musicalidade lúdica

De acordo com Blacking:

Análises funcionais de uma estrutura musical não podem ser destacadas de análises estruturais de sua função social: a função dos sons uns em relação aos outros não pode ser explicada adequadamente

como parte de um sistema fechado sem referência às estruturas do sistema sociocultural do qual o sistema musical é parte [...] Se uma música pode ser analisada e entendida como expressões sonoras da experiência humana no contexto de diferentes tipos de organização social e cultural, eu não vejo razão do porque toda música não deveria ser analisada da mesma maneira (Blacking, 2000, p. 30-31 – tradução minha)²⁹.

Neste capítulo, minha intenção é relacionar os parâmetros do sistema social apresentados no capítulo I aos contextos de performance do repertório *Ahãdeakü* expostos no capítulo II, analisando a relação entre ambos. Para tanto, preciso do suporte da mitologia dos povos indígenas da região, já que ela está profundamente ligada ao seu sistema e é de grande importância para estes povos. Goldman afirma que:

As narrativas de criação e emergência estão elas mesmas envolvidas nos eventos que descrevem. Em seu cenário ritual normal, as narrativas contribuem para a atmosfera geral de ilusão e consciência alterada durante os quais as criações originais são trazidas à vida novamente e são neste sentido recriadas. A ordem da narrativa, a ordem da criação e a aparência de ordem social estão entrelaçadas. Se a ordem é quebrada, a narrativa ainda é significativa, mas perdeu valor como força criativa (Goldman, 2004, p. 151 – tradução minha)³⁰.

A narrativa mítica dos povos indígenas *Tukano Oriental* do Alto Rio Negro sobre o surgimento da humanidade é bem extensa. Contudo, em meu diminuto estudo desta narrativa, me deparei com uma passagem que se destaca para o tipo de relação que pretendo fazer: o episódio do roubo das flautas sagradas³¹.

3.1. O mito explica...

²⁹ Functional analyses of musical structures cannot be detached from structural analyses of its social function: the function of tones in relation to each other cannot be explained adequately as part of a closed system without reference to the structures of the sociocultural system of which the musical system is a part [...] If some music can be analyzed and understood as tonal expressions of human experience in the context of different kinds of social and cultural organization, I see no reason why all music should not be analyzed in the same way.

³⁰ The narratives of creation and emergence are themselves involved in the events they describe. In their normal ritual setting, the narratives contribute to the general atmosphere of illusion and enhanced awareness within which original creations are brought to life again and are in that sense recreated. The order of narrative and the order of creation and the appearance of a social order are interlocked. If the order is broken, the narrative is still significant, but it has lost value as a creative force.

³¹ Vale ressaltar que, na literatura etnomusicológica sobre a música indígena, os instrumentos designados como “flautas sagradas” não se restringem apenas a flautas. O termo também representa outros tipos de aerofones, como trompetes por exemplo.

Uma das passagens mais comentadas da mitologia dos povos indígenas do Alto Rio Negro é o episódio do roubo das flautas sagradas. Deixemos que os Narradores Indígenas a relatem:

Após seus primeiros feitos, *Imîkoho-masí* chamou as primeiras mulheres e o primeiro homem de filhos, acolhendo-os em sua casa, *Muhîpû-wi'î*. A partir de então, ele começou a procurar por seus instrumentos de vida. Certo dia, as três filhas foram apanhar maniuaras perto de *Bipô-pee*, o Buraco do Trovão. Quando encontraram o caminho das maniuaras³², foram pegar arumã para capturá-las. Quando procuravam os pés de arumã, escutaram um ruído que lhes chamou a atenção: *wurû wurû wurû wurû*. Seguindo o barulho, se depararam com uma árvore de palmeira paxiúba, e pensaram em usá-la para fazer apoio do cumatá de coar massa de mandioca no tripé. O som que lhes havia atraído, era produzido por bandos de esquilos que escorregavam pelo tronco da paxiúba, alisando-a com suas patas. Então disseram: - Vamos falar com nosso pai para que ele venha derribar a paxiúba para nós. *Imîkoho-masí* teria que preparar uma travessa de paxiúba para cada uma delas. As mulheres voltaram para a captura das maniuaras e então retornaram à sua casa para contar a *Imîkoho-masí* sobre a paxiúba bonita que tinham encontrado: - *A'î*³³, encontramos uma bela paxiúba que poderia servir para fazer apoio de cumatá. Está bem perto de *Bipô-pee*, disseram as filhas assim que encontraram o pai. – Está bem, amanhã mesmo vou cuidar disso, respondeu *Imîkoho-masí*. Na manhã seguinte, *Imîkoho-masí* foi até o lugar indicado pelas filhas. Ao encontrar a palmeira, teve uma grande surpresa, pois aquela paxiúba era os próprios instrumentos de vida pelos quais procurava: - Muito bem, era isto que eu procurava!, exclamou. Decidiu então que não iria cortar aquela paxiúba e tratou de procurar outra para satisfazer o pedido de suas filhas. Tendo encontrado uma nova, derrubou o pé, cortou um pedaço de tronco e o dividiu em três partes. Mas suspeitando que as filhas iriam perceber que não se tratava da paxiúba que haviam encontrado no dia anterior³⁴, procurou por uma palmeira de tucum, da qual poderia tirar as fibras para alisar a paxiúba. *Imîkoho-masí* fez esse trabalho no local conhecido por *Sí'o Paá*, Laje de Tirar Fibras de Tucum, abaixo de Piracuara, rio Papuri. Encerrando o trabalho, retornou para casa. Ao dar a paxiúba para as filhas, disse-lhes: - Era essa que vocês encontram, peguem. Assim que o pai lhes entregou a paxiúba, a mais nova fez um barulho na garganta: *é'ó*³⁵. Ouvindo isso, o pai perguntou: - O que é isso minha filha? – Nada não, disse a mulher. Mas, na verdade, ela desconfiava de que a

³² As maniuaras são uma espécie de formigas, *meká* em tukano, que fazem túneis subterrâneos por onde são capturadas com o auxílio de uma tala de arumã.

³³ “Pai”, na língua desana.

³⁴ As filhas iriam notar a diferença porque a paxiúba que haviam encontrado antes tinham os nós do tronco já alisados pelo movimento dos esquilos que por ele escorregavam.

³⁵ De acordo com o dicionário *Ye'pâ massa* (Ramirez, 1997, Tomo III:57), “é'ó” significa: “produzir um chiado na garganta (que é sinal de dúvida em frente de uma conversação)”.

paxiúba trazida pelo pai não era a mesma que haviam encontrado no dia anterior. *Imîkoho-masí*, satisfeito por ter encontrado a paxiúba dos instrumentos sagrados. Convocou várias espécies de animais para a derrubada da palmeira. [...] Os animais entregaram depois todos os pedaços de paxiúba a *Imîkoho-masí*, com as quais ele iria preparar as flautas sagradas. As flautas foram pintadas e enfeitadas com látex de seringa, em um lugar que por isso passou a ser conhecido como *Suû Paa*, Laje da Seringa. Quando ficaram prontas, ele as deixou na Pedra de Embaúba, que fica acima de Piracuara, rio Papuri. *Imîkoho-masí* trouxe suas duas flautas para o Porto do Sol, um pouco abaixo de Piracuara, pois com estas iria fazer a iniciação³⁶ de seu filho. Estas flautas ficaram encostadas em uma árvore de carapanaúba. Depois disso, voltou tranquilo para sua casa (Maia, M.; Maia, T., 2004, p. 25-29).

Durante a noite, *Imîkoho-masí* tentou silenciosamente acordar seu filho várias vezes para que as mulheres não ouvissem, mas seu filho não acordava.

- Meu filho, vá tomar banho, no porto eu deixei *paâ pu' aki*³⁷-no pé de carapanaúba. Pegue e raspe para tomar banho. [...] Já começava a clarear quando ele chamou o filho, agora já gritando. Então as filhas acordaram e disseram: - Nós é que vamos tomar banho, deixe ele para depois. Ele é homem, ele pode pegar seu próprio *paâ pu' aki*. [...] No porto, [...] começaram a procurar o *paâ pu' aki* no pé de carapanaúba. Como não encontravam, perguntavam-se onde o pai o teriam deixado. E o irmão continuava dormindo na casa, pois só despertaria quando o kujubim e o jacú cantassem pela manhã. Mas naquele dia os dois pássaros não cantaram, e é por esse motivo que até hoje os homens são mais dorminhocos do que as mulheres. Na verdade, não havia nenhum pedaço de *paâ pu' aki* no pé de carapanaúba. O que havai ali eram as flautas sagradas que *Imîkoho-masí* havia deixado pela tarde. Quando tentou acordar o filho, *Imîkoho-masí* falou do *paâ pu' aki* justamente para que as mulheres não soubessem das flautas. E ao tentarem encontrar o pedaço de arbusto rodeando pela carapanaúba, as flautas se moviam ao mesmo tempo, ocultando-se das mulheres nas reentrâncias do tronco. É por isso que o tronco da carapanaúba ficou todo sinuoso. Mas as mulheres partiram o turi e rodearam a carapanaúba pelos dois lados, encontrando assim as flautas sagradas bem enfeitadas. As mulheres então perguntaram-se: - Será que é isso? - Não, não pode ser, disse a mais velha, não vamos tocar nisso. As mais novas, porém, não concordaram, e pegaram as flautas dizendo: - Não, é isso mesmo que nosso pai preparou, vamos descobrir como se usa essas coisas. [...] O dia começou a clarear, sem que elas conseguissem qualquer resultado. Então começaram a chegar ali os

³⁶ [...] A expressão assim utilizada refere-se ao ritual de puberdade dos rapazes, antigamente realizado com um grupo de meninos na faixa de onze a doze anos e que envolvia reclusão, jejuns e uso das flautas sagradas *miriá*, mais comumente conhecidas por *jurupari*, termo do *nheengatu*.

³⁷ Tipo de arbusto que produz espuma, usado antigamente no banho.

*Wa'î-masa*³⁸, que vinham para encontrar o filho de *Imîkoho-masí*, se banhar e tocar com ele. O primeiro que chegou foi *itâboho wa'i*, a pescada. Quando viu que eram as mulheres que estavam no porto com as flautas, ficou muito decepcionado. [...] – Por que vocês estão fazendo isso?, indagou irritado às mulheres. [...] Depois, chegou *pu'ti-mihá*, uma espécie de jacundá, e perguntou às mulheres: - O que vocês estão fazendo? – Venha nos ensinar a tocar essas coisas, disseram elas. – Está bem, disse jacundá. Então ele pegou uma flauta e começou a tocar, e é por isso que esse jacundá possui a boca mais arredondada que os outros jacundás. O jacundá tocou por um bom tempo e as mulheres agradeceram-lhe por ter-lhes ensinado a usar os instrumentos. Foi então que elas se prepararam para fugir. *Imîkoho-masí* não havia percebido que as mulheres estavam com as flautas. Antes disso, ele já havia preparado o lugar onde aconteceria a iniciação de seu filho. [...] Apesar de todo o seu empenho em preparar cuidadosamente a festa de iniciação do filho, esta não aconteceu, pois as mulheres partiram antes levando consigo as flautas sagradas (Maia, M.; Maia, T., 2004, p. 29-33).

A partir de então, *Imîkoho-masí* começou a se transformar em várias espécies de animais para se camuflar e perseguir as mulheres, que fugiam pelos rios, mas era sempre reconhecido por elas. Em cada lugar que as mulheres paravam, fabricavam um novo tipo de flauta. Quando tocavam suas novas flautas, novas mulheres surgiam e assim que atingiram um número suficiente de mulheres, começaram a planejar sua própria festa de iniciação, da mesma maneira que *Imîkoho-masí* estava planejando para seu filho.

Como havia percebido que a intenção das mulheres era fazer uma grande festa de iniciação em Aracapá, *Imîkoho-masí* chegou nesse local antes delas. Ele decidiu então preparar uma armadilha que de uma vez por todas pudesse impedir a fuga das mulheres [...] E as mulheres caíram nessa armadilha, pegas de surpresa. [...] Vendo que seriam finalmente capturadas, esconderam as flautas em suas vaginas, introduzindo-as rápida e violentamente. Nesse lugar, as mulheres se dispersaram, cada qual correndo para um lado. *Imîkoho-masí* via o que se passava ao lado de seu filho. A mais nova das mulheres é a primeira a ser agarrada e violentada pelo irmão. [...] A mais velha fugiu rio acima. [...] Ali ela foi capturada e também violentada pelo irmão. [...] Dessa forma, *Imîkoho-masí* perdeu seus instrumentos, que ficaram no corpo das mulheres. Por isso, ele e seu filho já não consideravam essas mulheres como irmãs, mas como inimigas. Depois disso, as três mulheres se encontraram novamente no lugar onde haviam sido surpreendidas, *Tõ'óka-paa*. E conversavam entre si: - Nós é que começamos tudo isso. Nós é que somos culpadas pelo que nosso irmão nos fez. Mas a irmã mais velha não conseguia aceitar a

³⁸ A tradução literal da expressão *Wa'î-masa* é Gente Peixe, mas designa geralmente um grande conjunto de seres sobrenaturais que correspondem a uma forma espiritual dos peixes, animais e plantas.

violência do irmão. E disse: - Eu não vou considera-lo mais como meu irmão. [...] Mas as outras duas não concordaram e disseram: - Ele ainda será nosso irmão. Vamos continuar seguindo nosso caminho. Vamos tecer roupas e fazer terçados, machados e outras ferramentas para mandar para nosso irmão. [...] Depois de tomarem essas decisões, aquelas outras mulheres que elas haviam criado em diferentes lugares do rio Papuri voltaram a ser árvores, *Yuki-masá-numia*, Mulheres Árvore. Na verdade, para cria-las, as três primeiras mulheres transformavam diferentes espécies de plantas em gente. [...] Embora as flautas tenham sido perdidas, a força de vida de seu som permaneceu naqueles lugares onde as mulheres haviam feito suas festas (Maia, M.; Maia, T., 2004, p. 37-39).

Toda a narrativa mítica de surgimento e emergência da humanidade, bem como o episódio do roubo das flautas sagradas que foi apresentado, são ricos em simbolismos dos quais se podem obter significados para os conceitos e estruturas do sistema sociocultural do Alto Rio Negro. No mito, estão simbolicamente representadas as posições sociais de homens e mulheres. Jonathan Hill nos dá o exemplo dos *Kuwái*, grupo *aruak* da Venezuela:

O ciclo de mitos do Kuwái contém uma riqueza de simbolismo sexual, psicológico e religioso que conecta a transição do espaço-tempo mítico no Hípana para o espaço-tempo proto-humano no qual ações rituais definem os limites sociais entre humanos e outras formas animadas de vida e entre homens e mulheres (Hill, 1993, p. 72 – tradução minha)³⁹.

O que nos conta a narrativa das flautas sagradas é que os instrumentos fabricados por *Imĩkoho-masť* se destinavam ao ritual de iniciação de seu filho, mas essa preparação foi frustrada pelo roubo das flautas pelas mulheres que, por sua desobediência, foram castigadas. Portanto, um dos pontos centrais da narrativa é a proibição das mulheres de terem contato com as flautas sagradas. Proibição esta que foi desobedecida por elas, causando um abalo na sua boa relação com seus parentes masculinos e, conseqüentemente, o seu castigo. Desde então, todas as mulheres são proibidas de verem ou tocarem as flautas sagradas sob a pena de também serem castigadas. Por isso, sua participação em cerimônias como os *Dabucuris* com flautas sagradas é restrita, bem como é restrita a participação de crianças e jovens não-iniciados. Devido à sua “traição”, a mulher passou a carregar uma “má reputação” e este estigma tem origem na narrativa mítica. Lasmar afirma que:

³⁹ The Kuwái myth cycle contains a wealth of sexual, psychological, and religious symbolism that bridges the transition from the space-time of mythic beginnings at Hípana to a proto-human space-time in which ritual actions define the social boundaries between humans and other animate life forms and between male and female humans.

No Uaupés, há uma série de representações que descrevem as mulheres como seres perigosos e anti-sociais, que, por sua própria natureza, seriam capazes de colocar em risco a estabilidade da comunidade em que vivem. Entre os Uanano, por exemplo, elas são tidas por licenciosas e adúlteras, em contraposição à sexualidade masculina, vista como mais moderada [...] Pesa também sobre as mulheres a acusação de abusar do uso das puçangas e com isso produzir (como efeito colateral) transtornos psíquicos em seus parceiros, deixando-os de “cabeça fraca”. Homens submetidos constantemente ao efeito dessas plantas ficam “tontos”, “sem juízo”. [...] A visão da mulher como detentora de um poder que ameaça a ordem social é comum a muitas sociedades ameríndias. Esse assunto foi muito discutido nas análises do tema do gênero feitas durante as décadas de 1970 e 1980, nas quais a representação do feminino como hostil e perigoso apareciam como discursivamente atreladas à noção de dominação masculina (Lasmar, 2005, 103-104).

Sob o ponto de vista do comportamento político e social feminino, as ações praticadas pelas mulheres descritas como antissociais são os dispositivos que elas encontram para agir politicamente dentro do grupo, visto que seu poder de influência é limitado pelas características do próprio sistema. Segundo Chernela:

Esta disposição residencial [padrão de residência virilocal] promove a solidariedade de uma vizinhança masculina e exacerba a subordinação política das mulheres. Porém, esposas em matrimônio formam fortes laços afetivos umas com as outras – com mulheres do mesmo grupo linguístico formando aglomerações monolinguísticas dentro da vila -, inúmeros fatores limitam seu impacto como poder formal, coesivo e político. Para muitas mulheres, a entrada no nível político da comunidade toma a forma de boatos e outras críticas sociais informais (Chernela, 2003, p. 796 – tradução minha).⁴⁰

Meu objetivo não é travar uma discussão sobre as questões de gênero que envolve os papéis sociais de homens e mulheres indígenas no sistema social do Alto Rio Negro, mas apenas apontar que, assim como estas representações sociais estão simbolicamente presentes no mito das flautas sagradas, também está representada nele a ordenação do repertório *Ahãdeakii* ante aos outros repertórios musicais da mesma categoria. A hierarquização do repertório musical é igualmente afetada pelo simbolismo do mito.

⁴⁰ This residential arrangement furthers the solidarity of a resident male brotherhood and exacerbates the political subordination of women. Although in-marrying wives form strong affective bonds with each other – with women of the same language group forming monolingual clusters within the village – numerous factors limit their impact as a formal, cohesive, political power. For most women, input into village-level politics takes the form of gossip and other informal social criticism.

A hipótese que defendo aqui é a de que devido ao fato de tal repertório estar em certo nível relacionado ao universo feminino, já que as mulheres têm o conhecimento e a liberdade para cantá-lo, também pesa sobre ele uma categorização algo diferenciada diante do repertório cerimonial, principalmente o repertório das flautas sagradas utilizado nos rituais de iniciação masculina. Ainda segundo Hill:

Um tipo de cerimônia de troca manifestamente diferente chamado *kwépani* (dança de kuwái) realiza-se apenas quando há abundância de frutos selvagens de palmeiras. Embora outros grupos externos sejam convidados a participarem destes eventos sagrados, a troca de frutas selvagens não serve de razão para a expansão das relações de afinidade, mas para construir uma hierarquia ritual de adultos masculinos através da performance de flautas e trompetes sagrados que são estritamente um tabu para mulheres e crianças (Hill, 1993, p. 13 – tradução minha)⁴¹.

O fragmento da narrativa mítica dos povos indígenas do noroeste amazônico relatado neste capítulo, na realidade, faz parte de um complexo maior, no qual discursos semelhantes são observados também na mitologia de outros povos indígenas e que, na literatura ameríndia, é conhecido como “complexo das flautas sagradas”. O trabalho de Maria Ignez Mello é exemplar, pois segue o mesmo raciocínio interpretativo que procurei construir em meu percurso, relacionando mito, música e relações de gênero entre os *Wauja* do Alto Xingu. Segundo Mello:

Em meio a uma rede de significados dada pela interação dos sentidos da visão e audição, torna-se estimulante pensar a respeito de um complexo ritual conhecido na literatura amazônica como “complexo das flautas sagradas” e que entre os Wauja leva o nome do instrumento principal, a flauta *kawoká*. Em torno deste instrumento e dos vários mitos que lhe dão sustentação, são estabelecidas regras de comportamento diferentes para homens e mulheres e dessas regras emerge uma relação sensorial bastante peculiar: as mulheres devem manter uma relação *acusmática*⁴² com as flautas *kawoká*. Às mulheres não é dado ver as *kawoká* nem durante a *performance* dos flautistas e

⁴¹ A distinctly different type of ceremonial exchange called *kwépani* (dance of kuwái) takes place only when there is an abundance of wild palm fruits. Although guest groups are invited to participate in these sacred events, the exchange of wild fruits does not serve as a means for expanding affinal relations but for constructing a ritual hierarchy of adult males through performances on sacred flutes and trumpets that are strictly taboo for women and children.

⁴² *Acusmático* é um termo utilizado por Schaeffer para tratar da relação que estabelecemos com fontes sonoras como o rádio e as gravações, que nos impede de ver os objetos sonoros originais. Este termo foi adotado primeiramente para nomear os discípulos de Pitágoras que ouviam as suas lições escondidos atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio. Pode-se usar como adjetivo, e aí diz-se de um ruído que se escuta sem ver as causas donde provém (Schaeffer, 1983: 83-84).

nem durante o repouso do instrumento, porém elas ouvem toda a seção musical de dentro de suas casas, o que parece ser mesmo desejado pelos executantes. A proibição visual ocorre em todo o Alto Xingu e a penalidade para aquela que infringir esta regra é o “estupro coletivo ritual” [...] Também entre os Tukano, no noroeste amazônico, durante as performances de música do *Jurupari* ocorre que as mulheres devem permanecer fechadas dentro de suas casas, não lhes sendo permitida a visão dos trompetes *miriá-pô'ra* [...] As aruak do noroeste Amazônico também possuem este mesmo complexo de instrumentos sagrados (ver Hill, 1993). Além destes, também pode-se mencionar os Mundurucú (Murphy e Murphy, 1974), os Pareci, os Nambikwara, os Piaroa, entre outros (Mello, 1999, p. 96-97).

É interessante notar que Mello também trabalha, em sua análise, com o episódio do roubo das flautas sagradas, buscando correlacionar música feminina e música masculina através do mito. Para Mello:

As mulheres, que não podem ver as flautas *kawoká* – cujo repertório é por excelência masculino -, aparentemente teriam uma versão cantada da música destas flautas, no cerne deste rito por excelência feminino. As mulheres teriam acesso à esta música que está no centro do mundo masculino, através de versões cantadas, portanto músicas dotadas de letras. A partir desta hipótese, passei a investigar explicações de como teria ocorrido esta transferência de repertório musical de um gênero (sexual) para outro [...] assim como entre outros povos amazônicos que possuem complexos de “flautas sagradas” – como por exemplo os Tukano (ver Piedade, 1997) ou os Mundurucú (ver Murphy, 1974) – a mitologia Wauja coloca as mulheres como as primeiras “donas” e conhecedoras do repertório destes instrumentos, as flautas tendo sido posteriormente roubadas pelos homens e desde então as mulheres ficando proibidas de tocar ou ver estes instrumentos (Mello, 1999, p. 153-154).

Apesar de o resultado de minha interpretação em relação ao trecho da narrativa mítica que conta o roubo das flautas sagradas na região do Alto Rio Negro não ser o mesmo da análise de Mello entre os Wauja no Alto Xingu, afinal de contas trata-se de povos indígenas diversos, a base do raciocínio interpretativo segue o mesmo padrão, isto é, minha interpretação também está calcada na relação entre música, sistema social e mito, e o episódio da narrativa mítica em que me baseio também é o do roubo das flautas.

Defendo, portanto, que o repertório *Ahãdeakü* representa uma categoria musical “não-solene”, ou seja, não incluído na “liturgia” musical de uma cerimônia ou ritual sagrado. O que não significa que o repertório não seja executado nessas ocasiões. De acordo com Brüzzi, os repertórios masculinos e femininos são classificados em:

Cantos religiosos – são cantados exclusivamente pelos homens. São lentos, monótonos, com muitas repetições [...] Como único processo de aprendizado é a outiva e a memória, segue-se que a *música* se conserva mais ou menos fiel (como se verifica assistindo-se, em diversas circunstâncias e lugares ou tribos diversas, as suas festas), porém, a *letra* se foi corrompendo. Hoje, em muitos desses cantos, há apenas sons sem significados, e os próprios silvícolas confessam não entenderem, na generalidade, o sentido das articulações que proferem [...] *Cantos profanos* – os cantos profanos constituem patrimônio artístico exclusivo das mulheres. Os homens não os sabem cantar, como as pessoas do sexo feminino ignoram os cantos religiosos dos homens. Merecem ser denominadas *canções báquicas*, porque, de regra, as mulheres ou moças os cantam quando distribuem a bebida, no intervalo das danças. Todas estas canções apresentam um sentido bem claro; são convites para beber ou pedido de bebidas; não raro referindo também episódios da vida da cantora. São *recitativos*, e, portanto, respeitando a melodia, a executante irá cantando seus versos, ora mais longos, ora mais curtos, umas vezes com mais felicidade, outra, com menos. Há, assim, campo para inspiração pessoal, embora obedecendo a um padrão tradicional e empregando frases e idéias usuais. Algumas são mais movimentadas, outras, menos; desenvolvendo um motivo musical simples, de poucos compassos, porém melodioso e agradável (Brüzzi, 1975, p. 266-267).

Dessa maneira, percebo que, assim como as posições sociais feminina e masculina estão simbolicamente associadas ao mito das flautas sagradas, a hierarquização dos repertórios musicais está simbolicamente associada a estas posições sociais e cada repertório musical, dentre eles o *Ahãdeakü*, carrega uma associação a este simbolismo. Isto revela uma outra nuance na hierarquização e categorização dos repertórios musicais, as quais represento por repertório “solene”, como o repertório de flautas sagradas, e repertório “não-solene”, o *Ahãdeakü*. E todos possuem seus espaços de performance em festas de cerimônias de *Dabucuri*. Esta associação fica mais clara quando o repertório *Ahãdeakü* é relacionado a outros repertórios da mesma categoria, tarefa que pretendo efetuar a seguir.

3.2. Comunicação musical

Para tornar a performance do *Ahãdeakü* mais concreta na percepção do leitor pretendo agora construir uma análise musical, elencando aspectos do repertório relevantes na perspectiva da estrutura e da ambientação em que acontecem estas performances, assim como a sua relação com outro repertório vocal da mesma categoria, o *Kapiwayá*. Seeger (2008, p. 239) aponta para uma etnografia da música baseada em uma abordagem descritiva “que vai

além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (Seeger, 2008, p. 239). Antes de prosseguir, devo responder a um questionamento que talvez possa surgir neste momento do percurso. Por que utilizar o repertório *Kapiwayá* para fazer a relação entre repertório masculino e feminino com o *Ahãdeakü*, em vez de fazê-lo em relação ao repertório das flautas sagradas que foi citado como estratégico no comentário que acabei de fazer sobre a relação entre mito, música e sistema social? Primeiramente, porque o *Ahãdeakü* e o *Kapiwayá* são ambos repertórios vocais da mesma categoria. O repertório de flautas sagradas é instrumental. E em segundo lugar, porque o repertório das flautas sagradas é de domínio masculino e executado apenas em ocasiões onde acontece o ritual de iniciação masculina, e eu, na condição de mulher, não obtive contato com tal repertório, a não ser pela literatura, portanto está fora do meu alcance fazer esta relação. O repertório *Kapiwayá*, apesar de também ser representado como masculino, na literatura e pelos seus executantes, pode ser mais facilmente presenciado no contexto urbano de São Gabriel, já que não faz parte estritamente do ritual de iniciação masculina. No quadro a seguir, Barros apresenta a classificação de repertórios vocais e instrumentais verificados na cidade de São Gabriel da Cachoeira de acordo com a perspectiva local:

Instrumental	Vocal
<i>Cariço</i>	<i>Ahãdeakü</i>
<i>Japurutü</i>	<i>Kapiwayá</i>
Toque de cabeça de veado	

(Barros, 2006, p. 140)

Tais repertórios pertencem à categoria de “repertórios culturais”, como já foi citado na introdução deste trabalho, e constituem a gama musical que faz parte do conhecimento tradicional dos habitantes locais e das comunidades próximas à zona urbana de São Gabriel. O repertório de flautas sagradas não é citado na lista.

Voltando à análise do *Ahãdeakü*, a primeira característica que salta aos olhos de quem assiste a uma exibição do repertório é a improvisação da letra. A estrutura musical, contudo, parece obedecer ao mesmo padrão, o qual sofre pequenas variações para se adequar à letra improvisada. Segundo Piedade, “o texto é improvisado, encaixando-se numa estrutura poético-melódica pré-existente” (Piedade, 1997, p. 88). A análise musical de Piedade sobre

algumas destas melodias sugere que elas são compostas por três momentos expressivos, aos quais ele chama de “gestos”, ponderando que:

É necessário inicialmente distinguir frase musical e gesto. Frase musical é um conjunto de motivos articulados numa tonalidade que apresenta equilíbrio. Já esclareci anteriormente que considero motivos, frases e escalas como construtos culturais. Idealizada em termos de organicidade musical, a noção de frase é puramente formal. Já o gesto é uma unidade musical de conteúdo expressivo e simbólico (Piedade, 1997, p. 132).

Barros destaca ainda que “o conhecimento desse gênero musical implica no domínio dos padrões de variação do motivo inicial e capacidade de improvisação e adequação do texto a esses motivos” (Barros, 2006, p. 152-153).

De minha parte, na análise que pude fazer sobre as canções que coletei e as gravações do acervo do grupo de pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA), observei primeiramente dois graus de complexidade no que se refere à improvisação das canções. Em geral, todas se constroem sobre duas macro-seções, as quais representarei pelas letras **A** e **B**. Cada macro-seção é subdividida em duas ou três ou mais micro-seções, dependendo dos versos improvisados pelas cantoras, porém o mais comum é em três micro-seções, as quais serão representadas pelos números **1**, **2** e **3**. Formando a seguinte estrutura:



Em minha percepção, estas três micro-seções são condizentes aos três gestos expressivos da análise de Piedade. As canções mais simples se resumem à repetição destas estruturas, não ocorrendo grandes variações nem em **A** e nem em **B**, a não ser pelo alargamento quando a cantora “estaciona” numa determinada nota para adequar a estrutura musical à letra. Na canção “Estou feliz de acolher você”, cantada por uma cantora *Desana*, as macro-seções **A** e **B** são subdivididas em 3 micro-seções cada. Vejamos:

Macro-seção A

- Micro-seção 1:



- Micro-seção 2:



- Micro-seção 3:



Macro-seção B

- Micro-seção 4:



- Micro-seção 5:



- Micro-seção 6:



Nesta canção, a unidade das micro-seções é claramente dada pela figuração rítmica, ocorrendo apenas uma pequena variação na micro-seção 4 pelo deslocamento do pulso. Esta unidade rítmica consiste em 3 colcheias, um semínima, uma colcheia e uma semínima no fim da unidade rítmica, que pode ser pontuada ou não, ou ainda sincopada ou não⁴³. A seção **A** inicia em uma nota aguda, da qual a cantora segue em direção descendente, passando pelas micro-seções **1** e **2** para finalizar na micro-seção **3**. Já a seção **B**, inicia em um âmbito mais grave e parece ser mais aberta a variações. O padrão que acabei de descrever parece ser comum, pois também foi verificado em outras canções do acervo do GPMIA (Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia). Uma segunda variedade de canção que observei, apresenta uma estrutura mais complexa em relação ao grau de improvisação, onde as micro-seções, geralmente de **B**, apresentam maior variação no aspecto da improvisação, principalmente as micro-seções **1** e **2**. Vejamos o exemplo da “Canção de uma mulher embriagada por *caxiri* de cana”, cantada em dueto por um casal formado por uma *Tuyuka* e um *Tukano*:

Macro-seção A (cantora *Tuyuka*)

- Micro-seção 1:



- Micro-seção 2:



⁴³ Utilizo aqui os padrões de escrita musical ocidentais como ferramenta para ilustrar as ideias musicais em questão.

- Micro-seção 3:



- Micro-seção 4:



- Micro-seção 5:



Macro-seção B

- Micro-seção 6:



- Micro-seção 7:



- Micro-seção 8:



- Micro-seção 9:



- Micro-seção 10:



Neste exemplo, o número de micro-seções em cada macro-seção é maior pela quantidade de versos (5 micro-seções em cada macro-seção). A macro-seção **B** é claramente marcada por um salto de oitava descendente, em que a cantora inicia a segunda macro-seção num âmbito vocal mais grave do que o âmbito do início da canção. Em seguida vem a resposta de seu parceiro *Tukano*:

Macro-seção A

- Micro-seção 1:



- Micro-seção 2:



- Micro-seção 3:



- Micro-seção 4:



Macro-seção B

- Micro-seção 5:



- Micro-seção 6:



- Micro-seção 7:



Micro-seção 8:



Na resposta do cantor *Tukano*, observa-se duas macro-seções constituídas de 4 micro-seções cada. O cantor *Tukano* iniciou sua resposta em seu âmbito de voz natural. Novamente, a estrutura rítmica confere unidade à cada micro-seção e o grau de variação e improvisação ocorre sutilmente em duas dimensões: ritmicamente mais em decorrência do deslocamento do pulso e melodicamente nos movimentos ascendentes e descendentes que os cantores executam, semelhantes a uma apogiatura. Atribuo esta diferença no grau de improvisação à capacidade e habilidade dos próprios cantores, os mais habilidosos certamente executam improvisações mais criativas. Não tive condições, porém, de verificar que tipo de parâmetros são relevantes para os executantes no processo criativo destas improvisações, mas pude observar que o grau de variação é claramente diferente de uma canção para outra. Mencionei primeiramente apenas as cantoras nesta explanação, porque também observei que as mulheres têm prevalência no início das performances, isto é, mesmo quando a intenção é fazer um dueto, a mulher sempre canta primeiro. Outra peculiaridade é que apenas as mulheres utilizam uma nota aguda para iniciar a canção, já os seus interlocutores masculinos cantam em seu âmbito de voz natural.

A questão do multilingüismo também está presente no repertório *Ahãdeakü*. Todos os meus interlocutores afirmaram cantar em sua língua de origem ou na língua que mais dominam, mesmo quando cantam em dueto. Este é o depoimento de uma senhora *Desana*, quando perguntei a ela em que língua se canta o *Ahãdeakü*:

Cada etnia tem... canto é diferente, tem *Arapaso*, tem *tukano*, tem *Pira-tapuya*, tem *Wanano*, tem *Cubeo*, *Curipaco*, tem vários tribos, sabe... são 24 etnias. Eu sou *Desana*, eu falo língua do meu marido, minha língua e língua da mamãe. Minha mãe é *Tukano*. Meu marido é *Wanano*... eu canto com a língua do meu marido. Mal, eu falo a minha língua própria, porque desde na minha infância meu pai não me ensinava muito bem a minha língua, sabe... só meus parentes, meus tios falavam comigo. Eu aprendi, pelo menos assim, falar coisa importante pra dar o nome. Cada menina, o menino tem o entendimento próprio, sabe... (*Desana*, 2010).

Em outro depoimento do casal formado por um *Tukano* e uma *Tuyuka*, o esposo declarou: “ela cantou com língua dela sabe... ela é *Tuyuka*, é diferente a dela... Eu estou cantando com meu língua *tukano*, né... Ela canta com língua dela, eu entendo tudo (*Tukano*, 2011).

Nas características relacionadas, observa-se que de alguma maneira o universo feminino sempre está presente na performance do *Ahãdeakü*, seja na prioridade que as mulheres possuem ao iniciar o canto, na sua forma estrutural ou no caráter improvisativo. Estes parâmetros, contudo, são mais claramente ressaltados quando comparados aos parâmetros correspondentes em um repertório masculino, neste caso o *Kapiwayá*. O *Kapiwayá* é um canto masculino coletivo, do qual as mulheres participam apenas na condição de dançarinas, acompanhando ombro a ombro os homens, enquanto estes cantam suas canções.

Pude presenciar uma exibição de *Kapiwayá* no centro comunitário “Maloquinha” em minha primeira viagem a São Gabriel da Cachoeira. Observei que homens e mulheres dançam todos juntos numa formação bem específica. Cada homem passa os braços por sobre os ombros de suas parceiras de dança, de maneira que suas mãos alcancem os ombros do homem que está ao lado delas. Dessa maneira, os homens entrelaçam os braços sobre os ombros das dançarinas. As mulheres ficam com os braços abaixados na altura da cintura de seus parceiros. Assim, forma-se um grande cordão de pessoas, sempre intercalando um homem e uma mulher. Os passos são arrastados, com os pés batendo no chão. Diante de uma apresentação de *Kapiwayá*, logo se percebe o caráter coletivo deste canto/dança. A sincronicidade dos passos define o grau de perfeição que os cantores/dançarinos alcançaram durante a performance. O traço coletivo característico do *Kapiwayá* claramente se opõe à dimensão pessoal que o repertório *Ahãdeakü* apresenta. Mesmo quando cantado em duo, o *Ahãdeakü* está relacionado ao universo particular da cantora ou cantor, diferentemente do caráter coletivo do *Kapiwayá*.

Cada repertório também tem seu momento específico durante uma festa ou uma cerimônia de *Dabucuri*. De acordo com muitos autores, os *Ahãdeakü* são executados nos intervalos entre os *Kapiwayá*. Vejamos as definições de Piedade:

É interessante notar o aspecto da dinâmica das cerimônias onde são executados os cantos *Kapiwayá*: há um interessante equilíbrio entre o mundo masculino e o feminino, que se dá nos espaços de expressividade reservados a cada sexo e nas características musicológicas dos *Kapiwayá* e dos cantos das mulheres [...] os cantos *Kapiwayá* significam uma revisita à experiência da criação dos *Ye'pâ-*

masa, que serve para reafirmar a identidade do grupo, tornar operante seu repositório mítico e, principalmente, para os homens expressarem sua existência com voz e corpo. No entanto, nos interlúdios entre os cantos, o fluxo normal das coisas não se estabelece, porque ali se instaura um espaço de expressividade feminina. Elas “invadem” o espaço restrito aos homens para servir *caxiri*, e podem espontaneamente iniciar um canto dirigido a algum homem. O que eu gostaria de frisar é que isto que poderia ser analisado como uma “pausa” na cerimônia é, na verdade, um momento onde as mulheres podem expressar seus sentimentos de identidade e repúdio. O conteúdo de muitos dos cantos de mulheres aponta para ironia em relação aos homens, outros funcionam quase como convites sexuais (Piedade, 1997, p. 134).

Também é interessante notar que os cantos do repertório *Kapiwayá* são fixos, já o *Ahãdeakü* é improvisado. De acordo com Barros, os *Kapiwayá*:

São cantos exclusivamente masculinos e não são desvinculados da dança [...] Os *Kapiwayá* surgiram durante a fase de surgimento do mundo, na mitologia dos *Guahari Diputiro Porã*. As letras são fixas, bem como as melodias e não podem ser modificadas [...] Os cantos possuem muitas estrofes e são coletivos e acompanhados de coreografia (Barros, 2010, p. 72 – não publicado)⁴⁴.

Como os *Kapiwayá* surgiram durante a fase de criação da humanidade, a língua falada nas letras das canções já não é compreensível. Segundo Piedade:

Numa performance de *Kapiwayâ* vários homens cantam e dançam juntos, conduzidos pelo *bayá*, entretanto ninguém sabe o significado das palavras, pois estão numa língua incompreensível – fui informado de que esta é uma língua esquecida, que somente alguns velhos *bayás* sabem o significado. Na mitologia Yepâ-masa, os ancestrais míticos somente passaram a falar línguas diferentes quando surgiu o menino Caapi. A língua dos *Kapiwayâ* é a língua que se falou antes deste acontecimento [...] Ao cantar nesta língua, mesmo sem saber o sentido das palavras, os sons da língua mítica são pronunciados e o tempo da criação da humanidade é evocado (Piedade, 1997, p. 64).

Diante desta relação de traços característicos equivalentes, porém opostos em cada repertório, percebe-se uma representação de ambos os universos masculino e feminino. Piedade afirma que:

⁴⁴ Vale esclarecer que estas definições fornecidas por Barros são parte de seu trabalho com os *Guahari Diputiro Porã*, um clã da etnia *Desana*.

O mundo masculino surge aqui como um mundo mais coletivo, a voz dos homens sendo menos individual, um mundo mais homogêneo e, portanto, mostrando os sinais de força e vigor social que a união produz. Já o mundo feminino evoca a dispersão de força na esfera social que resulta apenas em parte do mecanismo cultural da exogamia (Piedade, 1997, p. 135).

Portanto, cabe ao homem o bom andamento da comunidade e o interesse coletivo, daí a coletividade também estar presente em seu repertório. Já o universo feminino está mais relacionado ao seu mundo pessoal, sua história de vida, pelo próprio espaço que a mulher ocupa dentro da comunidade como aquela que veio de outro lugar ou que em algum momento vai partir e o seu repertório reflete isto. Piedade apresenta um quadro comparativo resultante da análise conjunta dos repertórios:

<i>Kapiwayá</i>	<i>Ahãdeakü</i>
Homem	Mulher
Coletivo	Individual
Texto fixo	Texto improvisado
Texto incompreensível	Texto compreensível
Língua ancestral	Língua atual
Mito	História pessoal
Repetições	Variações
Início cerimonioso	Início espontâneo
Pulso variável	Pulso constante

(Piedade, 1997, p. 135)

Uma distinção a mais entre os repertórios masculino e feminino é a manifestação afetiva. Para Chernela, “enquanto empreendem saudações pontuais livre de afeto, as saudações femininas são lamentos” (Chernela, 2003, p. 798 – tradução minha)⁴⁵. Por fim, percebi que, para que as performances dos repertórios seja *Ahãdeakü* ou *Kapiwayá*, alcancem o seu auge durante as festas, o extenso consumo de bebida alcoólica é sempre constante. Este é um assunto delicado, mas pretendo não abordar a temática do alcoolismo e focalizar apenas a função da bebida nas festas de *caxiri*. Durante muitas conversas, apesar de meu interesse estar relacionado à cultura e ao repertório musical indígena, não pude deixar de notar frases

⁴⁵ While men engage in affect-free, punctuated greeting, the greetings by women are wept.

como “branco bebe de pouquinho, índio bebe pra valer até cair” (Tuyuka, 2011) ou “ensinávamos as crianças a beber desde cedo, desde criança já se bebia um golinho de *caxiri*, então depois de crescido, o adulto já sabia beber, mas os missionários proibiram” (Desana, 2010). Estes comentários chamaram a minha atenção. Muitas vezes, quando pedia aos meus interlocutores uma demonstração de *Ahãdeakü*, na maioria das vezes eles não concordavam em cantar num primeiro momento. De início, pensei que estivessem me negando as performances por opção e vontade próprias, mas depois de uma conversa com um senhor *Tukano*, entendi que lhes faltava o incentivo da bebida e que sem ela não ficavam à vontade para cantar. Em seu depoimento, ele revela:

Quando bebe alguma coisa, aí ele canta sabe... Assim de boa não sai quase, né... As pessoas não têm coragem, né... Com bebida oferecendo, vai cantando aí [...] A gente canta só quando fazem festinha, né... Por exemplo, quando a gente faz *Dabucuri*, a gente canta isso aí. A gente faz *Dabucuri* quando tem fruta, quando dá fruta assim do mato, sabe... Umari ou pupunha, aí a gente junta uma turma, aí a gente faz *Dabucuri* pra uma pessoa, a gente oferece esse *Dabucuri* (Tukano, 2011).

Quando pedi permissão para poder, então, realizar gravações e entrevistas em uma festa realizada no centro comunitário “Maloquinha”, pediram-me que eu também fizesse a minha oferta de bebida. No meu caso, como não sou indígena, me pediram para oferecer “bebida do branco” (cerveja ou cachaça). Repliquei que não era certo incentivá-los a consumir bebidas alcoólicas, já que o problema do alcoolismo vinha se alastrando entre os moradores da cidade. Finalmente, o encontro no centro comunitário não aconteceu, pois no dia marcado para a festa houve um temporal que fez com que os preparativos fossem cancelados. Mas diante daquele pedido, entendi que o grupo estava tentando incluir-me nos costumes. Assim como as mulheres oferecem *caxiri* no momento de uma apresentação de *Ahãdeakü*, eu deveria oferecer a minha bebida (“bebida de branco”) para poder presenciar uma performance. Em uma entrevista com uma senhora *Desana*, minha interlocutora fez a mesma referência à “bebida de branco”, a cerveja:

Como nosso costume, nossos avôs nossas avós que desde nossa cultura, quem iniciou esse negócio de... assim de cantar, nossa tradição é assim, sabe... quando é festa, uma festa que a gente em vez de... no lugar de ralar, de brigar com outras pessoas, a gente fica alegre, né... como os brancos tomando cerveja, ele canta, toca... é o tipo desse, dessa maneira que a gente tem. Tem *cariço*, tem *japuratu* pros homens, né... tem *kapiwayá*, tem tudo... mas pra mulher tem esse,

essa mania de cantar pra poder ficar alegre, né... cantando: eu vou tomar isso, eu quero isso, aquilo... (*Desana*, 2010).

Na mesma entrevista, ela também deu o seguinte depoimento:

Nós formamos um grupo de dança, nós fomos pra Manaus, aí eu comecei a adquirir a coragem pra poder cantar sozinha, sabe... Todo, toda... eu andei cantando lá em Manaus seis meses. Lá que a gente cantava sem tomar nada, sem cerveja, sem *caxiri*, assim normal como eu estou (*Desana*, 2010).

De acordo com Lasmar, nas ocasiões das festas de *caxiri*, o padrão moderado que costuma reger o comportamento das pessoas sofre uma alteração considerável e os ânimos se exaltam. Segundo a autora, “homens e mulheres tornam-se mais expansivos em noite de festa, numa inversão bastante visível do padrão de moderação que regula o comportamento cotidiano” (Lasmar, 2005, p. 83). Ainda de acordo com Lasmar “é o estado de embriaguez pelo consumo de *caxiri* produzido pelas mulheres que cria o ambiente de relaxamento” (Lasmar, 2005, p. 79).

A percepção que tive sobre a relação das pessoas que participam de uma festa de *caxiri* e o consumo de bebida, seja o *caxiri* ou a cerveja, aponta para a expressão pessoal cujo veículo é a música, isto é, os cantos de *Ahãdeakü*. Isto explica o depoimento que tive de um homem *Desana*: “quando você gosta de alguém, você diz isso cantando. Mas quando você quer brigar com alguém, você também ralha cantando” (*Desana*, 2010). A combinação de música e *caxiri* cria a atmosfera ideal para que as pessoas externem seus sentimentos e dessa maneira surgem manifestações de comportamento de toda ordem: afloramento de antigas desavenças, manifestações de amizade, interesse amoroso, etc.

Comentários finais

Os últimos comentários que gostaria de tecer em relação ao repertório *Ahãdeakü* tem relação com a literatura etnomusicológica sobre a música dos povos indígenas do noroeste amazônico e minhas expectativas em relação ao repertório antes da pesquisa de campo. No estudo bibliográfico que realizei no início do trabalho, em muitos autores como Piedade e Barros, ou ainda Chernela, o repertório *Ahãdeakü* constava como repertório solo feminino. Não vou citá-los novamente, porque já o fiz nos capítulos anteriores e suas definições ficaram claras. Quando fiz minha primeira viagem a campo, era isto que esperava encontrar, um repertório feminino. Porém, minhas expectativas logo foram modificadas quando comecei a realizar as primeiras entrevistas, mesmo antes de ouvir um canto de *Ahãdeakü* “ao vivo”. Todos os meus interlocutores foram enfáticos em informar que esta música era passível de ser cantada por qualquer pessoa, desde crianças, homens e mulheres ou senhores e senhoras. Quando indaguei a um homem *Tukano* quantas pessoas poderiam cantar simultaneamente o *Ahãdeakü*, ele respondeu: “pelo menos de dois, sozinho não dá não...” (*Tukano*, 2011).

Assim, várias questões começaram a surgir em minhas reflexões: seria o repertório a princípio exclusivamente feminino? O fato de, em São Gabriel, esta música ser aberta a todos seria produto do contexto urbano? Ou ainda, seria possível descobrir se os homens a cantaram desde sempre, assim como as mulheres?

Muitas destas perguntas ficaram ainda sem resposta devido à estrutura e ao tempo limitado que tive para realizar o trabalho. Entretanto, pude inferir algumas conclusões em relação a tais questões. Minha intenção não é de forma alguma opor-me aos autores que realizaram trabalhos de grande importância, os quais foram uma fonte de informações rica e sem par para minha pesquisa. Entretanto, devo ressaltar que o cenário que encontrei na cidade de São Gabriel da Cachoeira relacionado aos espaços de performance do *Ahãdeakü* foram diversos daqueles que tive contato através da literatura etnomusicológica. Minhas deduções sobre estes aspectos são: 1. no contexto urbano, estas alterações são mesmo passíveis de ocorrer, sendo as modificações que acabei de relacionar fruto do contato com a cultura urbana; 2. a princípio, a conclusão que se pode ter sobre o repertório *Ahãdeakü* é que se trata mesmo de um repertório feminino, quando as cantoras realizam suas performances para os pesquisadores.

Se pensarmos que possa haver duas circunstâncias para estas performances, estas conclusões talvez possam ser modificadas. Se uma cantora canta *Ahãdeakü* para um

pesquisador, não há possibilidade de resposta para o canto, porque aquele que deveria responder, o pesquisador, não tem o conhecimento ou a habilidade para fazê-lo. Já em uma performance “in loco”, onde a cantora se dirige a alguém de seu próprio grupo, a possibilidade de resposta pode se concretizar ou não. É certo que a relação entre o repertório *Ahãdeakü* e o universo feminino é forte e complexa, mas, no contexto urbano de São Gabriel da Cachoeira, esta definição do repertório ultrapassa ligeiramente este plano.

Na classificação de Chernela, o repertório é apresentado com suas subcategorias que levam em conta, além da distinção entre os sexos, as seguintes designações sociais: “aquele que pertence”; “aquele que se mistura” (Chernela, 1993, p. 72 – tradução minha).⁴⁶ Estas categorias são:

- (1) canção de um homem que pertence (Chernela, 1993, p. 75 – tradução minha)⁴⁷;
- (2) canções de mulheres que se misturam (Chernela, 1993, p. 77 – tradução minha)⁴⁸;
- (3) canção de um homem que se mistura (Chernela, 1993, p. 79 – tradução minha)⁴⁹;
- (4) canções a uma mulher que pertence (Chernela, 1993, p. 80 – tradução minha)⁵⁰.

Em todos os casos, as canções se referem a episódios da vida pessoal dos cantores e cantoras, demarcando características específicas de acordo com cada subcategoria das canções.

Por esta razão, prefiro referir-me ao repertório *Ahãdeakü* como uma categoria de repertório “não-solene” se comparado aos repertórios “solenes” do universo masculino. Entretanto, isto não confere de forma alguma um *status* inferior ao repertório, significando apenas uma categorização diferenciada que requer, por sua vez, práticas e espaços de performance igualmente diferenciados. Esta categorização é resultado da própria ligação dos cantos de *Ahãdeakü* a tudo que tem relação com a posição feminina dentro do sistema sociocultural do Alto Rio Negro. Chernela afirma que:

⁴⁶ “the belonging one”; “the mixed one”.

⁴⁷ Song of a belonging male.

⁴⁸ Song of mixing females.

⁴⁹ Song of a mixing male.

⁵⁰ Song to a belonging female.

Uma linha de canção composta por uma mulher transmite o curso gentil da mente em pensamento, voltando-se para dentro para refletir sobre si mesma, voltando-se para fora para tocar emocionalmente uma irmã, uma cunhada, ou um primo. Isto produz uma calma tempestade contra o discurso masculino sem afeto. Se as formas de saudação de mulheres e homens diferem tão dramaticamente *e se* o discurso de saudação é um metacommentário sobre as relações dos grupos, então nós devemos concluir que no noroeste da Amazônia a perspectiva de grupo é decididamente diferente para mulheres e homens (Chernela, 2003, p. 796 – tradução minha).⁵¹

Por sua vez, as posições feminina e masculina têm uma fundamentação simbólica na mitologia dos povos indígenas da região. E o episódio do roubo das flautas sagradas que faz parte desta narrativa é representativo para esta fundamentação. A relação que procurei construir, entretanto, não é de afirmação e mensuração das questões de gênero ou de dominação masculina refletidas no sistema social da região, mas sim a de que cada repertório musical tem o seu próprio espaço de performance e expressividade, convivendo com estas questões sociais. Segundo Blacking:

Devido à música ser um sinal externo de comunicação humana, e a comunicação pode ser alcançada com ou sem sinais audíveis ou visíveis, o significado interno de uma peça de música pode às vezes ser apreendido intuitivamente. Neste caso, sua estrutura não precisa ser compreendida, nem seu estilo precisa ser familiar ao ouvinte. Porém, se quisermos compreender completamente sua forma externa, assim como seu significado interno e particularmente a relação entre os dois, nós não podemos estudar independentemente nenhuma destas três coisas, porque todas as três estão inter-relacionadas. A função da música é ressaltar de alguma forma a qualidade da experiência individual e das relações humanas; suas estruturas são reflexos dos padrões das relações humanas, e o valor de uma peça musical como música é inseparável do seu valor como uma expressão da experiência humana (Blacking, 1995, p. 31 – tradução minha).⁵²

⁵¹ A woman's composed line song conveys the gentle drift of the mind in thought, turning inward to reflect on itself, turning outward to emotionally touch a sister, a sister-in-law, or cousin. It produces a quiet storm against the affect-free discourse among male. If women's and men's greeting forms differs so dramatically *and if* greeting speech is a metacommentary on the relations of groups, then we must conclude that in the Northwest Amazon the perspective of group is decidedly different for women and men.

⁵² Because music is an outward sign of human communication, and communication can be achieved with or without audible or visible signals, the inner meaning of a piece of music can sometimes be grasped intuitively. In this case, its structure need not be understood nor need its style be familiar to the listener. But if we are to understand fully its outward form as well as its inner meaning, and particularly the relationship between the two, we cannot study independently any of these three things, because all three are interrelated. The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music as music is inseparable from its value as an expression of human experience.

Sendo assim, as reflexões que surgem através dos cantos de *Ahãdeakü* discutem “a produção de relações sociais através de práticas linguísticas – incluindo o lamento ritual das mulheres – que contrasta com a ideologia dominante da língua e da identidade” (Chernela, 2003, p. 795 – tradução minha).⁵³

Portanto, as questões que emergem por trás dos contextos de performance que foram elencados no capítulo II estão relacionadas às próprias construções sociais que refletem interna e externamente as relações dos indivíduos, ligado ao fato de que a afirmação da identidade étnica e a noção de pertencimento são aspectos importantes do relacionamento social destes povos indígenas, a saber os povos *Tukano Oriental*. De acordo com cada contexto:

1. **Saudação no *Dabucuri*:** no contexto de saudação, esta reflexão está voltada para fora, para a manifestação das relações de afinidade ao mesmo tempo em que estabelece um dispositivo de afirmação étnica entre os grupos envolvidos. Dessa forma, as relações buscam atender os interesses comuns dos grupos e demonstrar afirmação da identidade étnica simultaneamente.
2. **Lamentos femininos:** este processo está igualmente presente no contexto de lamento feminino, porém a relação em questão está numa dimensão de indivíduo para indivíduo, em vez de grupo para grupo. As cantoras expõe seu mundo interno através do canto e, ao fazerem isto, expressam simultaneamente os limites sociais que existem entre elas e aqueles para quem os seus cantos são direcionados, numa reflexão interna sobre si mesmas que procura comover emocionalmente o outro.
3. **Duetos (conotação amorosa):** na perspectiva do contexto amoroso, estes limites são abrandados, porém a dimensão interna ainda se faz presente pela expressão dos sentimentos que a cantora ou cantor nutre por aquela pessoa e novamente, a construção de relações sociais é expressa através do repertório.

O objetivo principal desta pesquisa consistiu na observação da relação entre a cultura musical indígena da região do Alto Rio Negro, focalizando o repertório *Ahãdeakü*, e o sistema

⁵³ The production of social relations through linguistics practices – including the women’s ritual lamentations – that contrast with the dominant ideology of language and identity.

sociocultural das etnias indígenas *Tukano Oriental* que habitam esta região, verificando de que maneira estes valores culturais e sociais são expressos através da música. Um dos focos do trabalho privilegiou a conexão das canções *Ahãdeakü* com a esfera feminina deste sistema sociocultural. Estas relações sociais têm, por sua vez, uma fundamentação simbólica na mitologia destes povos indígenas, cujo episódio representativo para este estudo está dentro do “complexo das flautas sagradas”, ocorrente também na mitologia de povos indígenas de outras regiões do Brasil. Outra meta importante neste trabalho foi tentar realizar estes objetivos sem perder de vista a perspectiva interna dos habitantes locais da cidade de São Gabriel da Cachoeira, assim como a relação entre cultura indígena e cultura urbana dentro do perímetro da cidade de São Gabriel.

Ao todo, realizei três viagens a São Gabriel da Cachoeira que totalizaram pouco mais de um mês de permanência na cidade. Considero este tempo de trabalho em campo ainda muito reduzido para a realização de uma pesquisa desta dimensão, mas foi este o período a que tive acesso de acordo com a estrutura e os recursos disponíveis para a pesquisa. Durante as viagens, travei contato com pessoas de várias etnias *Tukano Oriental*, dentre elas: *Desana*, *Tukano*, *Tariana*, *Tuyuka*, etc. Este processo gerou o caráter multiétnico do trabalho. Apesar das dificuldades, pude recolher um material consistente composto por uma coletânea de entrevistas, depoimentos e performances do repertório *Ahãdeakü*, com suas respectivas transcrições e traduções em língua indígena e em língua portuguesa, sempre com o consentimento das pessoas ou grupos envolvidos. Além do material coletado em campo, pude contar com o acervo musical e bibliográfico do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e procurei complementar meus estudos com toda bibliografia que pude ter acesso e que fosse relacionada ao Alto Rio Negro, desde estudos da área da antropologia cultural até estudos sobre etnologia amazônica.

Sendo assim, esta pesquisa pretende contribuir para o crescimento e desenvolvimento dos trabalhos etnomusicológicos sobre a música do extremo noroeste da Amazônia. Piedade afirma que o estudo da música amazônica é resultado do próprio impulso da etnologia que busca entender a importância da música na construção de uma identidade cultural, contudo tais estudos ainda não existem em abundância por exigirem um conhecimento técnico específico em matéria de teoria e percepção musical e métodos de transcrição e análise musical que poucos pesquisadores possuem. Segundo Piedade, “houve um crescimento considerável no volume de monografias influenciadas pela antropologia social britânica, etnociência e antropologia simbólica, dando início a uma onda de estudos etnológicos amazônicos” (Piedade, 1997, p. 12).

No resultado do trabalho, está o caráter diversificado do repertório *Ahãdeakü*, como categoria musical distinta do repertório sagrado, mas que, contudo, tem o seu espaço tanto em momentos mais descontraídos como as festas de *caxiri* ou dentro das cerimônias de *Dabucuri*. Este caráter está representado aqui pela categorização do repertório como “não-solene” se comparado aos repertórios masculinos como o *Kapiwayá* ou ao repertório de flautas sagradas executado em cerimônias solenes como os rituais de iniciação masculina. Seus contextos de performance em São Gabriel da Cachoeira são constituídos por saudações nas cerimônias de *Dabucuri*, performances femininas solo e duetos entre casais. Nas saudações, as canções ressaltam as relações de afinidade entre etnias e o sentimento de amizade mútuo dos participantes de uma cerimônia. Nos cantos solo das mulheres, são expressos sentimentos pessoais das cantoras com ênfase em suas histórias de vida e o deslocamento que estas mulheres vivenciam devido à regra da exogamia linguística vigente na região. E por fim, nos duetos se manifestam sentimentos amorosos entre casais estáveis, assim como uma atmosfera de conquista entre homem e mulher nas ocasiões festivas dos *Dabucuris*. Uma possibilidade que foi apontada pelos interlocutores é a de que o repertório, em conjunto com o consumo de bebida alcoólica, permite aflorar sentimentos que não são demonstrados em circunstâncias cotidianas, fazendo surgir demonstrações sentimentais de toda ordem, sejam positivas como uma declaração de interesse amoroso, ou negativas como uma antiga desavença ou descontentamento pessoal. De acordo com Lasmar, nestas situações, o padrão moderado que costuma reger o comportamento das pessoas sofre uma alteração considerável e os ânimos se exaltam, fornecendo condições para que a música se torne um canal para o que a autora chama de “catarse emocional” (Lasmar, 2005, p. 83).

Entretanto, não considero esta última possibilidade concreta, já que não presenciei nenhuma manifestação do gênero, logo não posso afirmar que ela ocorra, apesar de me parecer bastante coerente dentro das possibilidades do repertório. De acordo com Chernela:

Todas as canções, independente da língua em que são executadas, são organizadas de acordo com um conjunto de princípios comuns que governam as formas de relação linguística, significativa e funcional. O alcance das ferramentas de discurso e estratégias empregadas em se atingir fins solidários, mantendo a adesão à língua própria, incluem as seguintes semelhanças: (1) concepção, (2) pejorativos, (3) objetivos evocativos, e (4) participação (Chernela, 2003, p. 799 – tradução minha).⁵⁴

⁵⁴ All songs, independent of the language in which they are performed, are organized according to a common set of principles that govern linguistic form, form-meaning, and form-function relationships. The range of discourses devices and strategies employed in accomplishing solidary ends, while maintaining adherence to

Num plano geral, as canções *Ahãdeakü* apresentam de forma eloquente o universo pessoal daqueles que as cantam em contraposição ao caráter coletivo do repertório masculino que é voltado para o grupo ou para a comunidade. Estes cantos contém uma carga emocional muito forte. São canções intimistas que, mesmo quando cantadas em dueto, apontam para a expressão pessoal e histórias de vida de pessoas que nasceram e cresceram sob um determinado sistema sociocultural, manifestando assim os traços característicos deste sistema através de sua cultural musical, voltando-se nas direções interna e externa ao ressaltar as relações que constituem este sistema.

Bibliografia

ALVES, Ane Keyla Firmo. 2005. “Educação Indígena e o Conhecimento Tradicional no Alto Rio Negro” Palestra proferida no Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA.

ANDRELLO, Geraldo. **Cidade do Índio: transformações e cotidiano em Iauaretê**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTTI, 2006.

_____. Falas, objetos e corpos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol. 25, n. 73, 2010.

AZEVEDO, Marta Maria. Urbanização e migração na cidade de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 15., 2006, Caxambu-MG. **Anais eletrônicos...** Caxambu-MG: Associação Brasileira de Estudos Populacionais, 2006. Disponível em: <<http://abep.org.br/>>. Acesso em: 14/06/2010.

BARROS, Lílíam. **Repertórios Musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM**. Salvador. Bahia. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

_____. **Mito e Música entre o clã Guahari Diputiro Porã, AM**. Relatório de Pós-Doutorado. Universidade Federal do Pará. Belém, 2010 – não publicado.

BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 2000.

_____. **Music, Culture and Experience**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BRUZZI, Alcionílio da Silva. **A civilização indígena do Uaupés**. Roma: LAS, [1949] 1975.

CABALZAR, Aloísio. **Filhos da cobra de pedra: organização social e trajetórias tuyuka no rio Tiquié**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2009.

CHERNELA, Janet Marion. **The Wanano indians of the Brazilian Amazon: a sense of space**. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. Language Ideology and Women’s Speech: Talking Community in the Northwest Amazon. **American Anthropologist**. v. 105, n. 4, p. 794-806, dezembro. 2003.

FERNANDES, A. C.; FERNANDES, D. M. **Bueri Kãdiri Maririye: os ensinamentos que não se esquecem**. São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN; Santo Antônio, AM: UNIRT, 2006.

GENTIL, Gabriel. **Bahsariwii – A Casa de Danças**. Apresentação de Ana Carla Bruno. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p. 213-255, dez. 2007.

GOLDMAN, Irving. **The Cubeo: indians of the Northwest Amazon**. Urbana: University of Illinois Press, 1963.

_____. **Cubeo Hehénewa. Religious Thought. Metaphysics of a Northwest Amazonian People**. New York: Columbia University Press, 2004.

HILL, Jonathan. **Keepers of the Sacred Chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society**. Tucson: University of Arizona Press, 1993.

HUGH-JONES, Christine. **From the Milk River: spatial and temporal processes in the Northwest Amazon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HUGH-JONES, Stephen. Nomes secretos e riqueza visível: nominação no noroeste amazônico. **Mana: estudos de antropologia social**. vol. 8, n. 2, 2002.

JUREMA, Jefferson. **O Universo Mítico-Ritual do Povo Tukano**. Manaus: Editora Valer, 2001.

KOCH-GRÜNBERG. **Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905)**. Manaus: EDUA/ FSDB, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LASMAR, Cristiane. **De volta ao lago de leite: gênero e transformação no Alto Rio Negro**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005.

MAIA, M.; MAIA, T. **Isã Yekisimia Masîke: o conhecimento dos nossos antepassados: uma narrativa Oyé**. Iauaretê, AM: COIDI; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN, 2004.

MELLO, Maria Ignez C. **Mito e Música entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1999.

MERRIAN, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani**. Tese de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NIMUENDAJÚ, Curt. Reconhecimento dos Rios Içana, Ayarí e Uaupés: Relatório apresentado ao Serviço de Proteção aos Índios do Amazonas e Acre. In: **Journal de la Société des Americanistes**, 1950.

OLIVEIRA, Ana Gita de. **O Mundo Transformado: um estudo da cultura de fronteira no Alto Rio Negro**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1995.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no alto Rio Negro**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998.

RIBEIRO, Berta G. **Os Índios das Águas Pretas**. São Paulo: Companhia das Letras: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos Objetos Sonoros**. 1983.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 1 – 348, 2008. Disponível em: <<http://revistacadernosdecampo.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

SOUZA SANTOS, Antônio Maria de. **Etnia e urbanização no Alto Rio Negro: São Gabriel da Cachoeira, AM**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1984.

STRADELLI, Ermano. **Lendas e notas de viagem: a Amazônia de Ermano Stradelli**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelo Amazonas e Rio Negro**. Brasília, DF: Senado Federal, 2004.

WRIGHT, Robin M. **História indígena e do indigenismo no Alto Rio Negro**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA, 2005.

Fontes on-line:

Povos Indígenas no Brasil/ISA:< <http://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em: 14/04/11.

Socioambiental/ISA: < <http://www.socioambiental.org/>>. Acesso em: 15/05/11.

ANEXOS I - IMAGENS

CENTRO COMUNITÁRIO “MALOQUINHA” (IMAGEM I)



CENTRO COMUNITÁRIO “MALOQUINHA” (IMAGEM II)



CAXIRI: BEBIDA REGIONAL SENDO COMERCIALIZADA NO CENTRO
COMUNITÁRIO

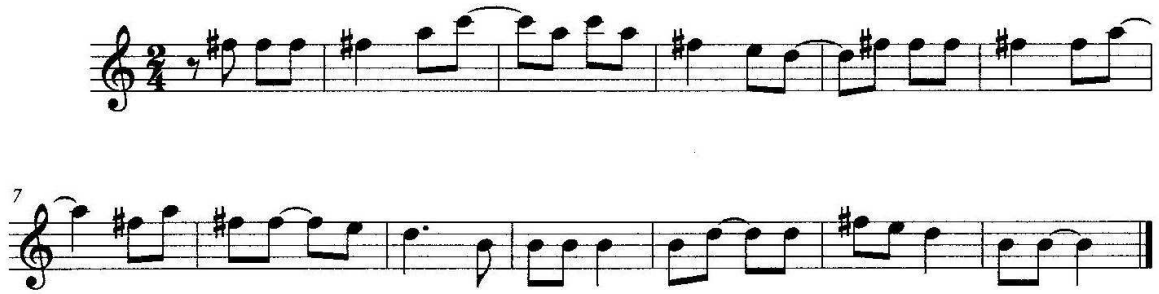


IMAGEM AÉREA DA REGIÃO DO ALTO RIO NEGRO



PAISAGEM DA ORLA DA CIDADE DE SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA



ANEXO II – TRANSCRIÇÕES MUSICAIS**TRANSCRIÇÃO MUSICAL DA CANÇÃO “ESTOU FELIZ DE ACOLHER VOCÊ”***Desana*

TRANSCRIÇÃO MUSICAL DA “CANÇÃO DE UMA MULHER EMBRIAGADA POR
CAXIRI DE CANA”

Tuyuka



Tukano



ANEXO III – TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO DAS LETRAS DAS CANÇÕES

TRANSCRIÇÃO DA LETRA DA CANÇÃO “ESTOU FELIZ DE ACOLHER VOCÊ” (LÍNGUA *TUKANO*)

Handeakã, handeakã, m̃rẽ nisamõ⁵⁵ **Estou feliz de acolher você**

Hãdeakã, hãdeakã,
M̃rẽ nisare
Hãdeakã, hãdeakã
M̃rẽ nisamõ

Estou feliz, estou feliz
Digo para você
Estou feliz, estou feliz
Diz essa mulher

Yoarokohõ atiati
M̃rẽ nisamõ
Poterikõhãkatirop̃ m̃ãkã atiati
M̃p̃urikã m̃rẽ nikãsa
Pehkasoãkã nĩbã, m̃rẽ nisamõ
M̃ pahk̃s̃m̃ãrẽ ñatimĩgõtã
M̃rẽ ñas̃bã, nã mahkõrẽ.

Você veio de longe
Diz essa mulher
Você veio perto dessa indiazinha
Digo para você
Digo que você é branquinha
Mesmo não conhecendo seus pais
Vejo você, a filha deles.

Ỹakãp̃urikã poterikohãkã
W̃am̃p̃é ỹrõp̃bã nĩãp̃, nĩãp̃
Ñhk̃r̃ep̃r̃eñabã m̃ãkãp̃urikã
Nũk̃ãti, nũk̃ãti ỹre âmagõ

Euzinha indiazinha
Ao som da minha voz, digo-o, digo-o
O que faz no meio dessa mata
Andando, procurando alguém como eu

Nipetirã mahsĩgõ nigõ weap̃bã
Ỹakãp̃urikã m̃rẽ nisamõ
Hãdeakã, hãdeakã, m̃rẽ nisamõ.

Sou conhecida por muita gente
diz essa mulherzinha
Estou feliz, estou feliz, diz para você.

⁵⁵ Transcrição e tradução de Israel Dutra (*tuyuka*), 2011.

TRANSCRIÇÃO DA LETRA DA “CANÇÃO DE UMA MULHER EMBRIAGADA POR CAXIRI DE CANA” (LÍNGUAS TUYUKA E TUKANO)

Ārako keó weapũ nĩ bahsasé⁵⁶
Canção de uma mulher embriagada por caxiri de cana

1. Em Tuyuka

Falado:

Ahtigõgãpé m̃rẽ hĩkioko
Dohkapuara mahkõgãpeha
M̃yere kañkore neãtiya hĩkio

Essa mulher vai cantar para você
Filha dos Tuyuka
Pede que você traga caxiri de cana para beber.

Cantado:

Hiãwõko, hiãwõko
Ahtigõgã dohkapuarayogãpé
Ỹre neãtiya, ỹre tiũ neãtiya
M̃rẽ hiãwõko
Kũkãñũ, ỹre kumu siniré cañkorehe
Neãtiyaũ, m̃rẽ hiãwõko

Pede, pede
Essa tuyukinha
Traga, traga para mim
Pede para você
Ofereça caxiri de cana para me embriagar
Traga, diz a mulher Tuyuka.

Kũkãyũ ỹre kũkãyũ
M̃ye sibiore kañkogãre, m̃rẽ hiãwõko
Hãdeakũ, m̃rẽ hiãwõkó, m̃rẽ hiãwõko
Hãdeakũ, hãdeakũ dohkapuarayogãpé.
Birogã, hiãwõ,
hiãwõko, hiãwõko, dohkapuarayogãpé

Deixa eu beber
Sua bebida de cana, diz a tuyukinha
Alegria, diz essa mulher, diz essa mulher
Alegria, alegria, diz a tuyukinha
Assim diz essa mulherzinha
Diz essa tuyukinha.

Hĩkayo ahtiõ dahkapuarayogãpé,
Hiãwõko, hiãwõko,
Hãdé, hãdé
Dohkapuarayopé hãdé hãdeakũ-
Kumuõ tiawũ ỹ

É assim que te diz a tuyukinha
canta, canta,
alegria, alegria
Essa tuyukinha, está muito alegre
Estou embriagada.

Falado:

Hĩkãkeó ahtigó dohkapuarayogãpé
Hê, hê

É assim que alegre essa tuyukinha
Risadas.

2. Em Tukano

Ārako wetiami, ārako wetiami
Ārako wetiami ahpekã niãrõ wetiapubũ
Dahseagũ mahkũrẽ, dahseagũ mahkũrẽ
Uitiamibá, uitiamibá

O Tukaninho não fez caxiri de cana
Não fez caxiri de cana, cana não fermentou
Filho dos Tukano, filho dos Tukano
Não tem medo, não tem medo.

⁵⁶ Transcrição e tradução de Israel Dutra (tuyuka), 2011.

Keakã wahatiya, keakã wahatiya
 M̃ pootiriwaharore mitiya
 S̃r̃itig̃wé, s̃r̃itig̃wé
 Uiró m̃ariãp̃ uiró m̃ariãp̃
 Uitimibá, uitimibá.

Traga caxiri de cuia, para me embriagar
 Traga sua cuia cheia de caxiri
 Vou beber, vou beber
 Não tenho medo, não tenho medo
 Esse tukaninho não tem medo

Dahseakã mahk̃ãk̃ã winiãmibã,
 Numiãp̃ur̃ik̃ar̃ebá uiniãmibã
 S̃r̃iserebá uitiamibã
 Uiró m̃ariãp̃, uiró m̃ariãp̃
 Numiã diak̃r̃ dahseakã mahk̃ãk̃ã
 Uiniãmibã, uiniãbibã
 Dikahãrã numiãr̃ uiniãmibá
 Dahseag̃ mahk̃ãk̃ã,
 Dahseag̃ mahk̃ãk̃ã uitiamibá
 duhtukó witiamibã
 yãmükorebá witiamibá
 Mitiya, mitiya, mitiya

O filho dos Tukano tem medo
 Tem medo, sim, de mulher
 Não tem medo de bebida
 Disso não tem medo, não medo
 O tukaninho só tem medo de mulher
 Tem medo, tem medo
 Tem medo de mulheres Tuyuka
 O filhinho dos Tukano
 O filhinho dos Tukano não tem medo
 Não tem medo de caxiri de carás
 Não tem medo de caxiri de cará preto
 Traga, traga, traga

Falado:

Nisami dahsei mahk̃ãk̃ãpea m̃r̃

Assim diz, o filhinho dos Tukano.