

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Música kuximawara entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico: a ética-estética de Jurupary/Biisiu aplicada à música popular

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/32c8c4xt>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 5(1)

Author

Vasconcelos Neto, Agenor Cavalcanti

Publication Date

2020

DOI

10.5070/D85147247

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Música *kuximawara* entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico: a ética–estética de *Jurupary*/*Biisiu* aplicada à música popular

AGENOR CAVALCANTI VASCONCELOS NETO
Universidade Federal do Amazonas*

Resumo

A ideia deste artigo é discutir a afirmação que surgiu durante o trabalho de campo desenvolvido entre músicos populares indígenas do Noroeste Amazônico brasileiro: todo instrumento musical possui “alma”. A partir dessa afirmação, busca-se desenvolver relatos etnográficos para sustentar que na prática da música popular entre os *Yepá-mahsã*, os instrumentos musicais são percebidos como “pessoas” (não-humanas). Desse modo, a música *kuximawara* do Noroeste Amazônico constitui uma cena fértil para o pensamento e prática indígena, especialmente no que se refere à música do ritual cotidiano. Para a reflexão, expõe-se um pequeno conjunto de dados etnográficos no qual exemplos descritivos apresentados pelos interlocutores demonstram como a música popular articula conceitos e práticas do pensamento indígena do povo *Yepá-mahsã*. Esses exemplos buscam evidenciar como os instrumentos musicais “estrangeiros” são concebidos por meio da cosmologia indígena e se relacionam com a origem dos “instrumentos sagrados”. Reflito, inversamente, como a ideia de um instrumento “moderno” como a guitarra foi, pouco a pouco, desconstruindo-se para que eu compreendesse que, a partir da lógica *Yepá-mahsã*, todos os instrumentos musicais do mundo eram resultantes da ação dos deuses em um passado mitológico.

Palavras-chave: *Yepá-mahsã*, *Kuximawara*, *Bahsamori*, *Biisiu*, *Jurupary*

Abstract

The purpose of the article is to discuss the statement that emerged during the fieldwork developed among indigenous popular musicians of the Brazilian North-western Amazon: every musical instrument has a “soul.” I seek to develop ethnographic accounts to maintain that in the popular music practice among the *Yepá-mahsã*, musical instruments are perceived as “people” (nonhuman). Thus, *kuximawara* music from the Northwestern Amazon is a fertile scene for indigenous thought and practice, especially with regard to music. For reflection, we present a small set of ethnographic data in which descriptive examples presented by the interlocutors demonstrate how popular music articulates *Yepá-mahsã* concepts and practices of thinking. These examples seek to highlight how foreign musical instruments are conceived through indigenous cosmology and relate to the origin of “sacred instruments.” I reflect, conversely, how the idea of a “modern” instrument such as the guitar was slowly decaying so that I understood that from *Yepá-mahsã* logic all the musical instruments in the world were the result of the action of the “gods” in a mythological past.

Keywords: *Yepá-mahsã*, *Kuximawara*, *Bahsamori*, *Biisiu*, *Jurupary*

* Está finalizando o doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Amazonas. Realizou visiting PhD. na Wien Universität (Áustria). Orientado no Brasil pela Dra. Deise Lucy Montardo e no exterior pelo Dr. Julio Mendivil (Institut für Musikwissenschaft – Universität Wien). Coordenador do projeto *A música das cachoeiras* – www.musicadascachoeiras.com.br (Vasconcelos Neto, 2013).

Introdução

A cidade de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, apresenta, proporcionalmente, a maior população indígena do Brasil. Segundo dados do último censo realizado pelo IBGE¹ em 2010, a população do município é de 37.896 habitantes, dos quais 29.017 são indígenas, em uma densidade populacional de 0,35 hab/km² distribuídos no vasto território do município brasileiro, que compreende 109.181,240 km². Segundo a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, há mais de 30 grupos etno-linguísticos diferentes² que falam variações de 5 grupos linguísticos principais: aruák, tukano oriental, yanomami, maku e nheengatu (língua geral). Durante 04 meses realizei trabalho de campo entre músicos indígenas da cidade especialistas em um gênero de música popular local³.



Mapa 1: Município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas⁴.

¹ Estimou-se em 2018 uma população de 44.816 habitantes. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/sao-gabriel-da-cachoeira/panorama>.

² <http://www.foirn.org.br/povos-indigenas-do-rio-negro/diversidade-linguistica-no-alto-rio-negro/>.

³ Os mapas com todas as informações sobre o período e deslocamento realizado no trabalho de campo de doutorado se encontram no seguinte endereço:

<https://drive.google.com/open?id=1rPMey5L466Q8HVUQJQzo6toLQXo&usp=sharing>.

⁴ Google Maps. <https://drive.google.com/open?id=1rPMey5L466Q8HVUQJQzo6toLQXo&usp=sharing>.

Nas ruas comerciais do centro cidade se fala, além do português e espanhol, diversas línguas indígenas. São reconhecidas oficialmente pelo município 3: o *nheengatu*, o *baníwa* e o *tukano*. Conforme explica Maia Figueiredo (2009, p.38), foi em 2002 a primeira vez que o estado brasileiro cooficializou línguas indígenas. De fato, conforme essas instituições e a bibliografia especializada, apresenta-se um multi-linguismo e um contexto pluriétnico⁵ característico (Andrello, 2004; Maia Figueiredo, 2009; Almeida, 2007).

Em comunidades distantes, por exemplo *lauretê* e *Cucuy*, assim como na própria cidade de São Gabriel são faladas várias línguas e convivem vários povos indígenas em uma dinâmica intensa de trocas. Compartilham-se técnicas de construção, de pesca, de caça, de plantas medicinais, objetos como raladores, cestaria, cerâmica, instrumentos musicais e muitos outros. Desse modo, também se estabelece um fluxo de troca social e cosmológico entre os seus habitantes. Ressalto, especialmente para entender a música popular a partir da perspectiva indígena, a rede de troca relacionada à visão de mundo, à cosmologia no que diz respeito aos instrumentos musicais.

Neste contexto cultural pluriétnico, busco elaborar uma etnografia da prática da música popular em São Gabriel da Cachoeira, especificamente o que os interlocutores do trabalho denominam de música *kuximawara*. *Kuximawara* é uma palavra em *nheengatu* que significa “de antigamente”. Como me advertiu Negão dos Teclados, ela pode ser usada para qualquer coisa que seja antiga, não apenas música. Mas em São Gabriel, quando se diz “vamos tocar música *kuximawara*”, ou então, “você sabe dançar *kuximawara*?”, refere-se a um costume local específico de prática e consumo de um determinado repertório de música popular.

O uso da categoria “*kuximawara*” entre os interlocutores da minha pesquisa de doutorado, abriga um certo entendimento sobre a prática da música – e da dança. As festas, ocasiões em que a música *kuximawara* assume papel especial, fornece um momento para intensas trocas socioculturais entre os grupos indígenas que pertencem ao contexto pluriétnico local. Essa prática da música popular atualiza o entendimento indígena sobre música e conecta vários povos que habitam a região há mais de 5000 anos (Descola, 1992), entre eles o povo *Baré*, *Tukano*, *Baníwa*⁶.

É certo que cada um desses povos indígenas possui a individualidade de sua língua, de seus conhecimentos ancestrais, mas conforme a bibliografia (Andrello, 2004; Maia Figueiredo, 2009; Descola, 1992), existe a compreensão de que há uma rede de troca simbólica entre os diferentes grupos indígenas dessa região. Um exemplo clássico desse compartilhamento são as “flautas sagradas”, assim como as cosmologias que explicam esses instrumentos. No cotidiano das comunidades de São Gabriel da Cachoeira, verifica-se a presença desse “sistema de trocas de bens ritualizado em festas intertribais”, como define Líliam Cristina da Silva Barros (2009, p. 178). Essas

⁵ Muitas vezes descrito como multi-étnico, pluriétnico, cosmopolita ou outras nomenclaturas que destacam o sistema social diverso dos povos indígenas da região.

⁶ Todas essas nomenclaturas são genéricas e utilizadas de maneira mais ou menos uniforme na literatura antropológica. *Baníwa* se refere aos povos que vivem nas margens do rio *Içana*. *Tukano* os que habitam a região do alto rio *Uaupés* e rio *Tiquié*, fronteira entre Brasil e com a Colômbia. *Yanomami* os povos que vivem aos pés do Pico da *Neblina*, fronteira entre Brasil e Venezuela. Todos esses grupos se encontram convivendo na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

festas são conhecidas como *Dabukuri*, em língua nheengatu, e *Póose* em língua *Yepá-mahsã*. Muito das festas de santo, e do catolicismo da região, de maneira geral, assimila elementos simbólicos dessa cultura indígena. Os autores da obra *Ômero – Constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã* definem esses eventos festivos da vida cotidiana dos povos do Alto Rio Negro da seguinte maneira:

O póose aparentemente é uma festa de partilha de alimentos, entretanto envolve outros sentidos e interesse, como disputa de domínio de conhecimento, posição hierárquica, casamentos, interação com os *waimahsã* (guardiões do espaço, “espíritos da floresta”), que também tem seus interesses, sem contar as acusações e agressões via *useropehtise* (feitiçaria). As ações preventivas e protetoras de *bahsese* (benzimento) mediadas pelos especialistas são imprescindíveis, antes e depois do póose. [...] O póose representa a essência das relações de trocas efetuadas entre os grupos afins. (Barreto et al., p. 120-121, 2018).

A música popular entre os *Yepá-mahsã*

De acordo com a cosmologia *Yepá-mahsã*, o corpo de uma das divindades primordiais seria constituído inteiramente por instrumentos musicais. Na literatura e em trabalho de campo, percebe-se a ideia recorrente de que a música está na origem do universo. Dominar os instrumentos pelos quais ela se apresenta é uma forma de reviver o pensamento indígena sobre música, não apenas no aspecto conceitual de sua cosmologia, mas também no sentido de prática da música popular. Essa cena que a música popular proporciona é política na medida em que (re)articula as práticas e pensamentos indígenas, que resistem à investida colonial há mais de 500 anos. Em tese, a música popular, no caso da cena *kuximawara* do Noroeste da Amazônia, apresenta um espaço inclusivo, onde se negociam práticas, expressões e pensamentos *Yepá-mahsã*. A convivência com músicos dessa cena musical local me levou a entender essa premissa básica da musicologia *Yepá-mahsã*, em que se considera os instrumentos como “pessoas”, portanto dotados de uma “alma”.

Como teclados eletrônicos, caixas de som amplificadas, guitarras e outros instrumentos “modernos” se relacionam com os conceitos da música indígena *Yepá-mahsã*? Com dados obtidos a partir de 2013 no decorrer do trabalho de campo⁸ na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM), busco evidenciar a ideia de que por meio da música popular entre indígenas que vivem no município pratica-se a relação entre mito e música. Essa relação é recorrente nos trabalhos antropológicos sobre a música indígena em diversos contextos culturais das Terras Baixas da América do Sul⁹ (Menezes Bastos, 2011; Montardo, 2015; Seeger, 2015; Hill, 2011; Piedade, 1997; Hugh-Jones, 2002; Maia Figueiredo, 2009; Barros, 2009; Brabec de Mori & Seeger, 2013; Reichel-Dolmatoff, 1968; Descola, 1992). O objetivo aqui é mostrar como essa relação entre mito e música se manifesta na crença de que os instrumentos musicais são considerados pessoas entre os indígenas que se dedicam a um

⁷ Também conhecidos na literatura como *Tukano*.

⁸ Vivo em Manaus e realizo trabalho de campo desde 2013 de maneira intercalada e multi-situada, tendo visitado várias comunidades e passado vários meses na região desde então. A distância entre Manaus e São Gabriel da Cachoeira é de 852 km. Chega-se a São Gabriel apenas de barco ou de avião. De barco “expresso”, a viagem dura mais de 24h.

⁹ Uma lista completa de trabalhos sobre Antropologia da Música realizados nas Terras Baixas da América do Sul pode ser acessado aqui: https://drive.google.com/open?id=1cnMMuU4LsCL-IWD7UN1Ws_TNCEzmpL1f&usp=sharing.

gênero local de música popular chamado *kuximawara*¹⁰.

Esse gênero local pode ser pensado, como sugere Julio Mendívil, a partir do modelo de “biografias sociais e personalizadas” (2013, p. 6). Esse conceito explica como as canções, mediante diversos processos de historização, adquirem valores alternativos a partir dos diferentes contextos culturais em que são assimiladas. Mendívil foca no entendimento e na correlação entre uma canção e um público específico. Nesse sentido, o *kuximawara* é a música popular, comercial, da rádio e das indústrias fonográficas assimiladas em contexto cultural dos indígenas de São Gabriel da Cachoeira. O senso comum que escuta na música popular indígena uma “cultura a morrer” não percebe a relação essencial entre o contexto cultural e a prática musical. A produção de sentido para os sons musicais depende do contexto cultural em que se está inserido. No Noroeste Amazônico, a música reverbera o passado mítico onde *Jurupary/Biisiu* ensinou os cantos, os instrumentos e a maneira correta de se portar diante do mundo. A música *kuximawara* revive e atualiza esse contexto. Assim como David Samuels (2004) chama atenção no seu estudo sobre música popular entre os Apache da reserva São Carlos nos Estados Unidos: tocar blues ou outras formas de música popular não torna o indivíduo “menos ou mais” indígena. O trabalho aqui também é refletir sobre esse “pessimismo sentimental” (Sahlins, 1997), que domina parte dos antropólogos e músicos interessados na pesquisa sobre música indígena, e ver na música popular um espaço potencial para continuidades milenares da cultura indígena no Noroeste Amazônico.

Superficialmente, os músicos indígenas reproduzem um repertório formado por músicas brasileiras, colombianas e venezuelanas – forrós, merengues e cumbias. A performance de longas sequências musicais, a capacidade de improvisar, compor letras e performances musicais, além da habilidade especial para tocar até o amanhecer do dia, se destacam nos objetivos dos músicos da cena *kuximawara*. Essas práticas se assemelham ao que é descrito na bibliografia antropológica que aborda aspectos das práticas e composições musicais em diversos contextos indígenas latino-americanos (Montardo, 2009; Citro, 2009; Hill, 2014; Travassos, 1997, 2007; Domínguez, 2009; Oliveira, 2013).

Abordagem etnográfica: produção musical

Por meio das atividades de produtor musical, músico e compositor, condição que compartilho com os interlocutores do meu trabalho de campo, realizei uma série de atividades em conjunto com os músicos e o público da cena musical de São Gabriel da Cachoeira. Os principais resultados desse processo foram: a gravação do CD *Caboclo do Rio Negro*, de Ary até *Ykuema*, indígena baré; CD *Bahsana a'tia*, de Jack da Guitarra; participação da Festa do Divino Espírito Santo da comunidade de *lá-miri*; centenas de fotos e horas de gravação de performances ao vivo, realizadas com auxílio de um gravador de áudio digital portátil de 6 canais.

¹⁰ Palavra em língua *Nheengatu* que significa “de antigamente”. A expressão “música *kuximawara*” significa música de antigamente. Mas se refere à música popular, que é incorporada pelos indígenas como algo muito antigo. A língua *Nheengatu* se originou da experiência missionária entre indígenas da costa brasileira. Foi introduzida na Amazônia e adotada pelo povo *Baré*, que hoje em dia não fala mais sua língua *aruak*.

Ao descrever o processo participativo da produção e composição da cena da música *kuximawara* que a questão principal desse artigo é respondida. As músicas e outros materiais resultantes da minha pesquisa de doutorado fornecem os dados e fatos em que se baseiam os principais pontos desta pequena reflexão etnográfica. Esses dados dialogam com a literatura especializada no tema, especialmente a etnografia produzida sobre os povos indígenas do Noroeste Amazônico, a literatura sobre Antropologia da Música nas Terras Baixas da América do Sul e as produções acadêmicas dos grupos de estudo do PPGAS-UFAM: Maracá (Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade) e NEAI (Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena).

O convívio e, principalmente, as viagens junto com os músicos e produtores locais para participar das festas da região levam a etnografia a focar em prescrições de comportamento que fundamentam o ritual cotidiano que envolve a música *kuximawara*. A partir de certo ponto do trabalho de gravação e produção musical, os interlocutores passam a buscar explicações para práticas que envolvem a música *kuximawara* nas narrativas cosmológicas, que circulam pela região do Noroeste Amazônico há milhares de anos. Com exemplos do trabalho de campo, busco descrever e conhecer uma perspectiva indígena sobre a música popular (seus instrumentos e práticas). No meu trabalho de doutorado, enumero as práticas e prescrições comportamentais compartilhadas entre os praticantes da música *kuximawara*, que são as mesmas práticas rituais de antigas narrativas cosmológicas. Relacionando essas continuidades, em uma ilustração apoteótica final, imagino o personagem mitológico *Jurupary* dançando ao som de um teclado eletrônico até amanhecer o dia no Alto Rio Negro.

Foca-se nos dados surgidos no decorrer do trabalho de gravação e tradução das músicas de Jack da Guitarra (*Irimirĩ*¹¹). Músico popular indígena *Yepá-mahsã*, nascido na comunidade de Taracúá, localizada no município de São Gabriel da Cachoeira. Gravamos em parceria um CD de música *kuximawara* com suas composições e de seu sobrinho, Charles Akuto. No CD foram gravadas poucas músicas com letras em português e várias em língua *Tukano*.

¹¹ *Irimirĩ*, nome indígena de Jackson, significa rouxinol. Segundo a tradição *Yepá-mahsã*, esse nome lhe foi atribuído antes de seu nascimento e já projetava as capacidades musicais de sua personalidade.



Foto 1: Jack da Guitarra, Irimĩ.
Trabalho de campo, São Gabriel da Cachoeira, 2016

Foi no decorrer das sessões de gravação que conheci os “parentes”¹² *Tukano* de Jack que viviam em São Gabriel. Dividindo a guitarra com seu sobrinho Charles, gravamos no estúdio do Machadinho. Feito de madeira, o estúdio estava em um cômodo da casa do Machadinho inteiramente dedicado aos instrumentos e sistemas de som. Machadinho aluga seu equipamento para a realização das festas da cidade. Conforme a demanda da região por música, eles trabalham em parceria e dividem as funções.

¹² Termo utilizado, de maneira geral, por indígenas em todo Brasil. Na região do Alto Rio Negro, é muito comum a expressão “parente” para designar os conterrâneos da região que integram o sistema pluriétnico com mais de 22 povos. Mesmo com línguas diferentes, eles compartilham narrativa de origem do mundo o mito da cobra grande, além da exogamia linguística como regra de casamento.



Foto 2: Estúdio da Casa do “Machadinho”. Gravação do CD de Jack da Guitarra (no centro). Charles Aketo na guitarra e Francinaldo no Teclado.

Além das gravações do disco de Jack, acompanhei outras ocasiões em que eles estavam se dedicando à música em apresentações para o público. Certa vez, em um final de semana no bairro *Tuyuka*, Jack e Cueca (Francinaldo, tecladista) fizeram um show com muito *kuximawara*. Nos intervalos das sequências musicais da apresentação, os moradores do bairro tocavam e dançavam a flauta *kariçu*. Nesse ambiente urbano de São Gabriel, as músicas se complementavam em uma celebração que não distinguia os gêneros musicais entre popular e tradicional, todos faziam parte da festa e incitava o público a dançar e participar.



Foto 3: Jack da Guitarra (com microfone) e Francinaldo (teclado) tocando *kuximawara* ao vivo no bairro Tuyuca em São Gabriel da Cachoeira.

Na convivência com Jack e seus parentes, surgiram as primeiras relações sobre o mito *Yepá-mahsã* e a prática da música, do pensamento cosmológico *Yepá-mahsã* e a conexão com a música popular *kurimauara*. Apesar da recorrente ideia verbalizada pelos interlocutores do trabalho de que São Gabriel é repleta de tecladistas – “São Gabriel tem mais tecladista que gente”, costumavam dizer em tom de brincadeira –, não conseguíamos nenhum teclado para realizar a gravação do CD de Jack, nem emprestado, nem alugado, todos os parceiros se negavam a fornecer seus instrumentos por variados motivos.

Primeiramente eu pensava que se tratava de certo cuidado especial, um ciúme com o instrumento, como acontece entre músicos de maneira geral. Mas fui advertido que, além disso, os instrumentos eram “benzidos”. Eles eram levados aos velhos *kumuã* (pajé) para passar por um processo de reza e defumação com tabaco que visava harmonizar as forças do instrumento e do seu dono. Em 2016, as gravações de Jack deixavam claro que os instrumentos não eram vistos como “seres inanimados”, mas possuíam uma presença especial.

Em 2019 entendi melhor do que se tratava em uma comemoração no *Bahseriko-wii*¹³ (Centro de Medicina Indígena), localizado em Manaus, em uma situação semelhante a que vi no bairro Tuyuka em São Gabriel da Cachoeira. Antes da programação de música *kuximawara*, participei de uma performance tocando junto a um grupo de flautas *kariçu* com colegas *Tukano* estudantes do PPGAS. A intensidade da performance me levou a uma experiência que me fez entender melhor as potencialidades sinestésicas da música em contexto indígena. Ao dançar ao mesmo tempo que assoprava os tubos da flauta *kariçu*, eu tive uma “vertigem” que alterou meus sentidos de audição e visão. Senti que poderia desmaiar a qualquer momento. Olhei para Dagoberto (Azevedo, 2019, trabalho de campo) e sua imagem se destacou nitidamente, enquanto no plano de fundo as luzes ficavam borradas e sem foco. Conforme eu assoprava a flauta, alterava-se a intensidade das luzes. Mesmo ele estando com roupas “normais”, por um momento eu o vi com cocar, ou adereço de penas no braço, não consigo recordar exatamente. Um pouco pensativo, após o fim da performance, eu voltei imediatamente para minha cadeira. Tocado pela experiência, falei que havia gostado bastante do *kariçu* e perguntei como poderia adquirir um. Dagoberto (Azevedo, 2019, trabalho de campo)

¹³ Em língua *Yepá-Mahsã*, *bahse* é traduzido como “benzimento”, *ko-wii* é “casa”. O sentido de “benzimento” está associado à prática do xamanismo.

respondeu que o mais importante não é eu ter gostado do kariçu, mas “ele ter gostado de mim”. Foi em Manaus que a ideia da “alma” dos instrumentos musicais se esclareceu melhor, meses após a convivência com Jack e Charles. Com ajuda de Gabriel Sodré Maia (2017, trabalho de campo), no processo de tradu o e transcri o das letras em tukano, fui advertido que para entender o título do CD de Jack da Guitarra, *Bahsan  a’tia* (Vem dançar), eu deveria compreender que “todas as discussões sobre música e outros aspectos sociais dos *Tukano* desembocavam no *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais)”.

Esse mote que se repete nas músicas de Jack – *bahsana*, *bahsar  a’tia*, *bahsari wi’i*¹⁴ – está relacionado a aspectos socioculturais fundamentais do povo *Yepá-mahsã*¹⁵. *Bahsamori*¹⁶   uma premissa  tica e est tica que também se ajusta às festas de santo, e de maneira geral,   prática da música popular entre os *Yepá-mahsã*. A dança e a música formam um caminho para entender aspectos relevantes da organiza o social do grupo.

Os indivíduos responsáveis por organizar as danças, músicas e rituais são chamados de *bay *. Há também os indivíduos que são sábios, benzedores, conhecedores de mitos e plantas medicinais: os *kumu *. O *bay *   um especialista no *bahsamori*. Como exemplo desse aspecto central da música na sociabilidade dos grupos *Yepá-mahsã*, o nome de *Bahsakawi’i* (“maloca” em *Tukano*) significa literalmente a “casa da dança/música”. É nesse contexto musical que se iniciam ritualisticamente os jovens e se transmite conhecimentos fundamentais acerca da perspectiva indígena do mundo. Também é nessa casa que se guarda parte dos instrumentos sagrados e com eles suas histórias.

De flautas sagradas a guitarras elétricas: *Jurupary*/*Biisiu* o criador dos instrumentos

Assim como na festa do bairro *Tuyuka* de que participei, em que não havia uma divergência entre a prática das músicas *kuximawara* e *kariçu*, o pensamento cosmológico *Yepá-mahsã* explica a música popular por meio dos conceitos de *bahsamori* (instrumentos sagrados). Era isso que Gabriel Sodr  tentava me fazer entender quando dizia que “tudo vai dar no *bahsamori*”. Na perspectiva musical *Yepá-mahsã* há uma continuidade lógica que perpassa todos os instrumentos do mundo por meio do mito de *Biisiu* (*Jurupary*)¹⁷. Explicarei sucintamente essa rela o a partir de algumas

¹⁴ Em língua tukano, respectivamente: “dança, vem dançar e casa de danças”. O radical *bahsa*   um conceito que engloba canto, música e dança.

¹⁵ Para compreender as várias especialidades do núcleo social dos *Yepá-Mahsã* sugiro checar a cole o *Reflexividades Indígenas* (Maia 2018, Rezende Barreto, 2018; Lima Azevedo 2018; Lima Barreto 2018) publicado pelo Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI/UFAM).

¹⁶ Como explica Gabriel Sodré Maia (2018), o *bahsamori* não é composto apenas por cantos, música e dança. Ele envolve uma rígida prescri o comportamental ( tica), que se chama em língua tukano *betis *. Não basta saber tocar, é preciso saber o que fazer, como fazer e quando fazer, pois todos esses conhecimentos musicais estão relacionados e são aplicados conforme fatores biológicos, astrológicos e temporais, explicados entre os *Yepá-Mahsã* por meio de sua narrativa cosmológica.

¹⁷ Relaciona-se com todas as flautas sagradas citadas no início do trabalho. Pe. Alcionílio Brüzzi Alves da Silva (1994, p.95) explica que o termo *Tukano* oriental conhecido por *miriã* “tem sido muitas vezes, também por

narrativas míticas disponíveis e publicadas. Por fim, descrevo exemplos de minha experiência no trabalho de campo sobre a relação entre a música popular, seus instrumentos e a perspectiva indígena de pensamento.

Entre os grupos indígenas do Alto Rio Negro, de maneira geral, os instrumentos sagrados (*bahsamori*) formam os traços distintivos de sua música. As flautas sagradas são compartilhadas entre os *Tukano*, os *Baniwa* e os *Baré*.¹⁸ Esses grupos as chamam de *Miri'ã*, *Koai* e *Jurupary*, respectivamente. Compartilha-se seu uso em rituais de iniciação masculina, normalmente em conjunto com chicotadas. Assim como compartilham a história da cobra grande como narrativa de origem da humanidade, as histórias de *Jurupary*, *Biisiu* e *Koai* possuem uma estrutura de elementos estáveis entre esses grupos indígenas, mesmo com as divergências linguísticas.

As obra publicada por Alcionílio Brüzzi Silva (1977, 1994), em que se traduz as narrativas de sábios indígenas do Alto Rio Negro, foi-me indicada por Jack da Guitarra, assim como por especialistas na antropologia da música dessa região. As obras apresentam, além de outros dados, a narrativa cosmológica¹⁹ do respeitado pajé/xamã Ponciano Mendes, traduzida pelo seu filho Graciliano Mendes, do grupo *Tariana*. Um passado “mítico” conecta todos os grupos em uma ancestralidade comum. Neste período, *Biisiu*, *Koai* ou *Jurupary* ensinou aos humanos a manusearem os instrumentos musicais.

Segundo essa narrativa, em um tempo anterior aos humanos de hoje em dia, os grupos indígenas do Alto Rio Negro seriam descendentes dos filhos oriundos da relação entre as “virgens”, primeiras mulheres, e os “velhos trovões”. Além dos *Tukano*, diz Ponciano Mendes: “Haviam eles[as virgens e os velhos trovões] criado os *Baniwa*” (*apud.* Silva, 1994, p. 111). A cobra grande foi o “veículo” que teria transportado e distribuído todos os vinte e dois povos que habitam o município de São Gabriel. Fundamentado nesse mito de criação do mundo, as populações do Noroeste Amazônico sugerem e justificam o parentesco ancestral entre todos eles.

Biisiu (*Jurupary*) foi o primeiro filho de parto normal oriundo da relação entre os “trovões” com as “virgens”. Personagem mitológico central que explica a música para esses povos indígenas: “Ele é o chefe das festas e dirige as danças. Aquele que não quer dançar é açoitado. Ele é também a cabeça dos instrumentos” (Silva, 1994, p. 112).

Ele nasceu com o corpo cheio de buracos. Ao se mover, o vento fazia-se vibrar por entre esses

narradores indígenas, identificados como *Jurupari* da língua *Nheengatu*. Em língua *Arwake*, a cuja família linguística pertence os *Tariana*, identifica como *Koái*”.

¹⁸ Na realidade em grande parte das terras baixas da América do Sul como argumenta Rafael José de Menezes Bastos. É um equívoco pensar que se tratam apenas de flautas. São flautas, trompetes, instrumentos de percussão e muitos outros. O que se quer dizer é que o sistema não se resume a um grupo, nem apenas a um instrumento, mas a vários (Menezes Bastos, 2011; Montardo, 2015). A ideia de “instrumentos sagrados” é compartilhada por grande parte dos povos da região e se destaca nas etnografias que se ocuparam com o tema (Hill, 2011; Piedade, 1997; Hugh-Jones, 2002; Paulo Maia, 2009; Barros, 2009).

¹⁹ Coletada em 1963 em língua *Tukano* por Ettore Biocca, republicada e comentada por Alcionílio Brüzzi Alves da Silva na obra *Crenças e Lendas do Uaupés* (1994).

orifícios. Desse modo, *Biisiu* era “pura música”, me explicou Gabriel Sodré Maia (2017, trabalho de campo). O seu corpo era formado por instrumentos musicais, os primeiros habitantes da terra perceberam isso após a morte de *Biisiu*, pois os enfeites e adornos corporais escondiam os instrumentos. Sua mão era a flauta *kariçu*, o seu braço a flauta *japurutu*, a sua perna a flauta *jurupari*. Assim todos os órgãos e membros de *Biisiu* eram instrumentos musicais.

Nesse passado mítico, *Jurupary* foi o primeiro animador das festas e das danças. Como afirma Silva (1994), quem não queria dançar era açoitado por *Jurupary*. Essa prática está presente nas festas da região até hoje, não apenas nos rituais de iniciação. Todas as festas com música *kuximawara* das quais participei duraram até a manhã do dia seguinte. Isso era um compromisso levado muito a sério entre os músicos e o público.

Nessas narrativas míticas, *Jurupary* não só é o responsável pelas festas. É também “o legislador”. Segundo a crença indígena, as mulheres não podem ver as flautas sagradas, pois podem ficar doentes e até morrer. É famosa a expressão “Lei de *Jurupari*”, formulada por Ermano Stradelli e muito comentada na literatura antropológica. Graciliano Lana explicou essa lei capital de interdição visual do seguinte modo:

As mulheres que virem esses instrumentos tornam-se impuras e doentes (emprenhadas) e devem ser eliminadas. [...] As mulheres não podem ver estes instrumentos. Desde o tempo de *Jurupari*, no qual se conserva o segredo daquela música, jamais os instrumentos foram vistos pelas mulheres. Os homens matam as mulheres que veem estes instrumentos” (Silva, 1994, p. 94-113).

Após ter ensinado tudo sobre música, danças e festas, *Jurupary* foi enganado por algumas crianças. Ele não volta mais ao convívio dos humanos daquele tempo e “se mata”. No lugar em que morreu nasceu uma palmeira *Paxíuba*. As narrativas apontam que o “espírito” de *Jurupary* foi para essa palmeira. É dela que se faz as flautas e outros instrumentos percussivos. A ritualização da vida cotidiana entre indígenas do Alto Rio Negro leva em conta que a palmeira não é apenas a matéria prima dos instrumentos, mas a própria “encarnação” do *Biisiu*.

Mas *Jurupary* não está apenas nas flautas sagradas. Ele é “chefe das festas e das danças”, assim como a “cabeça dos instrumentos”. É a sua presença na terra, ainda em um passado mitológico, de acordo com essa perspectiva indígena, que ensinou aos homens a “música”. Nesse sentido, todos os instrumentos, não apenas os “sagrados”, “tradicionais” possuem origem em *Jurupary*. Essa crença reforça a ideia da necessidade de “se benzer” os instrumentos, mesmo teclados eletrônicos ou guitarras elétricas. Nesses instrumentos “modernos”, ao passo que a manipulação de poderosos conhecimentos estrangeiros pode ser perigosa, por outro lado compõe parte essencial da personalidade xamânica dominar e “amansar” esses conhecimentos, assim como compor cantos, músicas e dominar um vasto repertório (Feld, 2012; Overing, 1990; Montardo, 2009).

Como antes dito, o *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais) engloba em sua lógica todos os instrumentos musicais, inclusive os “ocidentais”, “do homem branco”. Justino Tuyuka, parceiro do NEAI²⁰, narrou uma cena que explica a relevância do *bahsamori* na performatividade da

²⁰ Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena, grupo de estudos da UFAM. Participo do grupo desde 2016, desde então convivo com os estudantes indígenas do PPGAS/UFAM. Parte dos meus dados são provenientes

música popular entre indígenas: a chegada das caixas de som amplificadas na comunidade em que nasceu, na Colômbia. Por volta de 1968, quando sua mãe ouviu pela primeira vez as caixas amplificadas tocando *cumbias* e *merengues* em um volume “ensurdecedor”, contou-me ele, ficou bastante intrigada e preferiu manter a mesma proibição que é imposta a todas as mulheres e às crianças na cultura *Tukano* quanto à flauta ritual *Miriiiã*. A mãe do Justino achou conveniente não manter contato visual com a fonte sonora de frequências tão fortes e graves, dizia que não gostava de caixa de som amplificada, pois fazia o seu coração tremer e tirava a sua tranquilidade²¹.



Foto 4: Ary contagia o salão de lá-miri com dança e alegria “até Ykuema”.

dessa experiência e estudo da produção acadêmica desses autores (Maia 2018; Rezende Barreto, 2018; Lima Azevedo 2018; Lima Barreto 2018; Rezende Tuyuka, 2004; Lizardo Salgado 2016).

²¹ Como já explicado, prática conhecida na literatura antropológica como lei “Lei de *Jurupary*”. Graciliano Lana descreve essa interdição visual da seguinte forma: “As mulheres que veem esses instrumentos tornam-se impuras e doentes (grávidas) e devem ser eliminadas. [...] As mulheres não podem ver esses instrumentos. Desde o tempo de *Jurupary*, em que o segredo dessa música é preservado, as mulheres nunca viram os instrumentos. Os homens matam mulheres que vêem esses instrumentos” (Silva, 1994, p. 94-113).



Foto 5: Casais dançando kuximawara. Festa do Divino Espírito Santo de Iá-miri.

Contei esse caso para Gabriel Sodré Maia que me disse fazer todo sentido, pois o som alto, grave e forte vincula-se à presença de *Biisiu*. “Tradicionalmente” as flautas de *miriã* fazem a mediação entre os *Yepá-mahsã* e *Biisiu*, mas em contextos mais recentes, as caixas de som alcançam frequências sonoras semelhantes à flauta *miriã*. Ao praticar no cotidiano a “lei de *Jurupary*” aplicada à “moderna” caixa de som, a mãe de Justino Tuyuka revela que a presença de *Biisiu* se aplica ao som musical, independente da mídia. É uma constatação que corrobora com a explicação que oferece Cláudia Augustat (2011), em que “a incorporação de outro contexto musical, a música popular por exemplo, permite a continuidade de algumas práticas e conceitos indígenas”. Em suma, o som é mais relevante que o objeto (a flauta, ou a caixa de som, por exemplo). O valor que se dá ao objeto é determinado pelo ritual, mas também pela forma como o indivíduo ritualiza sua vida cotidiana.

Bissiu/Jurupary dançando música popular até amanhecer

Em 2016, enquanto trabalhava com Ary até *Ykuema* para gravar suas músicas, escutamos ao longe os efeitos característico da performance de Walmir Camico no teclado eletrônico. Enquanto tocava, ele disparava um som de “trovão”, uma explosão de graves que distinguia sua apresentação. Ao escutar, Ary comentou: lá vai Walmir tocando o “*Jurupary*” dele. Foi apenas uma piada de Ary, mas que demonstra como esses conceitos são usados no cotidiano.

Ao compreender a filosofia que a narrativa sobre *Biisiu* carregava, percebi que os instrumentos musicais, como guitarras, teclados e outros instrumentos eletrônicos “jamais” foram “modernos”, parafraseado Bruno Latour (1994). A perspectiva indígena considera, em um primeiro plano, que sua origem remonta ao passado mítico e ao conhecimento musical que os humanos

desenvolveram a partir dos ensinamentos de *Biisiu*. Desse modo, por exemplo, as histórias sobre a “invenção” da guitarra elétrica que eu julgava ser um instrumento “moderno”, originado em 1950, americano etc. não são hegemônicas em contexto indígena. Mesmo um instrumento “Made in Japan” ou “Made in China”, pode ser explicado por uma perspectiva cosmológica *Yepá-mahsã* globalizante: “*Made in Jurupary/Biisiu*”.

A convivência com Jack da Guitarra e os diversos músicos indígenas que conheci no decorrer do trabalho de campo me proporcionou entender uma outra postura musical, menos colonizadora, em que, por exemplo, mais importante é a relação de afinidade que o instrumentista possui com o instrumento do que seu local de fabricação. Desse modo, a música popular entre os *Yepá-mahsã* também leva em consideração o fato dos instrumentos serem “pessoas”. Nesse caso, são pessoas não-humanas e formam uma “classe social” de seres invisíveis que habitam a floresta. Representante ilustre dessa classe é *Jurupary* (e suas variantes interculturais do Alto Rio Negro, *Biisiu*, entre os *Tukano*, e *Koai*, entre os *Baniwa*).

Outra vez, no bairro *Tuyuka*, observei que um tocador de *kariçu* estava molhando com cerveja suas flautas. Eu já sabia que se molhavam as flautas com água para melhorar a tocabilidade, mas nunca havia visto molhar com cerveja. Ao indagar o jovem que fazia isso, ele me disse que era para “animar” mais a flauta. Caso semelhante me narrou Justino Tuyuka, ressaltando que nas comunidades indígenas derrama-se *caxirí* para facilitar que a flauta “se lembre” das músicas. Nesse contexto, propriedades mnemônicas da bebida alcoólica se aplicam aos instrumentos.

Compreender que os instrumentos musicais são também “pessoas” e tiveram sua origem em *Biisiu* alterou a forma como eu percebia a própria música popular. Ao possibilitar a interação de pessoas, de comunidades, assim como entre os humanos e os não-humanos, os principais elementos de uma musicologia *Yepá-mahsã* me mostraram, por meio da música *kuximawara*, que a música como faculdade humana é algo muito mais abrangente que discussões sobre gêneros musicais.

Considerações

Tentei aqui contar, brevemente, histórias que vivi em trabalho de campo no atual cenário musical da cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil. Fui levado pelos interlocutores do trabalho de campo a conhecer “a verdadeira música da região”, como me foi apresentado a música *kuximawara*. No salão de dança, assim como entre os instrumentistas e cantores, o que eu presenciei foi uma grande interação entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, mediada pelo som da música popular e pela dança corporal. Esses exemplos etnográficos demonstram como se apresenta a incorporação da música popular por parte dos indígenas do Noroeste Amazônico.

A música popular praticada entre indígenas da região do Alto Rio Negro, especialmente entre os músicos e o público da cena do gênero local *kuximawara*, proporciona um espaço simbólico para a reflexão e difusão do pensamento indígena sobre a música. Ao invés de uma destruição de sua cultura, o sofisticado pensamento *Yepá-mahsã* engloba e explica todo mundo ao seu redor. Desse modo, entende-se a guitarra, o teclado eletrônico e outros instrumentos como criados do corpo de *Biisiu* (*Jurupary*). Essa ideia aponta para a continuidade das práticas *Yepá-mahsã*. Uma das características da música *kuximawara* como gênero musical-performativo local seria a presença de práticas indígenas, que são ritualizadas na vida cotidiana. As ideias sobre *Biisiu* alteram o sensorio e

caracterizam a permormatividade no contexto indígena de São Gabriel da Cachoeira, influenciando na forma de perceber e praticar a música popular.

Pequeno glossário

Até Ykuema. Expressão indígena que se quer dizer “até de manhã”. Muito usada entre os praticantes da música *kuximawara*. É muito comum as festas com música popular durarem até a manhã do dia seguinte, seguindo a mesma formal ritual de antigas práticas musicais indígena. Presente nas narrativas cosmológicas, é uma das continuidades culturais mais expressivas da cena *kuximawara*.

Biisiu. Demiurgo do mito *Yepá-mahsã* que explica o surgimento das músicas, cantos e danças. Trata-se da primeira criança nascida de parto normal. Ele também é conhecido como *Ūtãboho Ō'âkūhū*, “ser quartzo responsável pelos instrumentos musicais. Ele veio a dar origem a todos os instrumentos musicais usados pelos *Yepá-mahsã*” (Sodré Maia, p. 84, 2018). Vale ressaltar que Bissiu é equivalente a Koai e *Jurupary*, demiurgo baniwa e baré respectivamente.

Música Biisiu. Termo português-nheengatu que significa “música de antigamente”. Usado no Alto Rio Negro para designar a prática da música popular em contexto indígena. Entende-se com um gênero musical performativo local. Cumbia, lambada, guitarrada, forró e outros gêneros são performatizados e adquirem profundos significados que se relacionam à história da região, à paisagem, trajetórias pessoais e diversos outros elementos da vida sociocultural. É muito comum se comprar Pen-Drive no centro da cidade de São Gabriel da Cachoeira repleto de músicas *Biisiu* para fazer festa no interior. Há programas de rádio AM local que se dedicam ao tema, por exemplo o Boa Noite Rio Negro apresentado por Deusita, do povo baré. Também se faz presente nas festas de santo em comunidades indígenas. No trabalho de Paulo Maia Figueiredo (2009, p. 237) a palavra *kuxiyawara* aparece pela primeira vez em documentos acadêmicos. Também se pode verificar na dissertação de Lizardo Salgado (2016, p. 133, 136,137,140,143,148) que um dos ingredientes para animar as festas de santo é, conforme sua escrita, a música “*cuxiima uara*”.

Nheengatu. Língua que se originou com a presença missionária católica entre indígenas brasileiros do litoral. Introduzida na Amazônia, foi adotada pelo povo baré do Alto Rio Negro e hoje é considerada uma língua indígena oficial do município.

Yepá-mahsã. Um dos 22 povos indígenas que habitam a região da fronteira brasileira e colombiana, entre os rios uaupés e tiquié. Também conhecido da região e na literatura antropológica como *Tukano*.

Referências

- Andrello, Geraldo L. (2004). *Iauaretê: transformações sociais e cotidiano no rio Uaupés (alto rio Negro, Amazonas)*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.
- Azevedo, Dagoberto Lima (2018). *Agenciamento do mundo pelos kumuã Ye'pamahsã*. Manaus: EDUA-UFAM.
- Barreto, João Paulo Lima (2018). *Wai-Mahsã: peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena*. Manaus: EDUA-UFAM.
- (2018). *Omerô: constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano)*. Manaus: EDUA-UFAM.
- Brabec de Mori, Bernd, e Anthony Seeger (2013). "Introduction: Considering music, humans, and non-humans". *Ethnomusicology Forum* v. 22, no. 3: p. 269-286.
- Citro, Silvia (2009). *Cuerpos significantes: travesía de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Descola, Philippe (1992). "Societies of nature and the nature of society". In *Conceptualizing Society*. Edited by Adam Kuper, pp. 107-126. London: Routledge.
- Domínguez, Maria Eugênia (2009). *Suena el Río. Ente tangos milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC.
- Feld, Steven (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Nova York: Duke University Press.
- Hill, Jonanth (2014). "Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização". In Montardo, Deise Lucy, e Domínguez, María Eugênia. *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora UFSC.
- Hugh-Jones, Stephen (2002). "Nomes secretos e riqueza visível: nomeação no noroeste amazônico". *Mana*, 8 (2), p. 45-68.
- Latour, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Lizardo Salgado, Liliane (2016). *Mutawarisá: benzimento entre os Baré de São Gabriel da Cachoeira - Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.
- Maia, Gabriel Sodrê (2018). *Bahsamori: Muhipurĩ, poekuritohonikã Yepamahsãna'a nisetise*. Manaus: EDUA/UFAM.
- Maia Figueiredo, Paulo Roberto (2009). *Desequilibrando o convencional: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (AM)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ.

Mendívil, Júlio (2013). “The song remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones”. *El Oído Pensante* vol. 1, no. 2.

Montardo, Deise Lucy de Oliveira (2009). *Através do Mbaraká*. São Paulo: EDUSP.

Oliveira, Allan de Paula (2013). “Brasil. Capital: Asunción”. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 17.

Overing, Joanna (1990). “The shaman as maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon”. *Man*, 25: 601-19. London.

Piedade, Acácio Tadeu de C. (1997). *Música Ye’pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação Mestrado. Florianópolis: UFSC.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1968). *Desana. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Rezende, Justino S. (2004). *Repensando a educação indígena*.
<http://sdl.sdb.org/greenstone/collect/portugues/index/assoc/HASH01bb.dir/doc.pdf>.

Sahlins, Marshall (1997). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana: Estudos de Antropologia Social* v. 3, n. 1 (Apr.), p. 41-73.

Samuels, David William (2004). *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: University of Arizona Press.

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

Silva, Alcionílio Brüzzi Alves da (1994). *Crenças e Lendas do Uaupés*. Quito: Abya-Yala.

——— (1977). *A civilização indígena do Uaupés: observações antropológicas etnográficas e sociológicas*. Roma: LAS.

Vasconcelos Neto, Agenor (2013). *A música das Cachoeiras: do Alto Rio Negro ao Monte Roraima*. Manaus: EDUA.

Vasconcelos Neto, Agenor Cavalcanti. “Música *kuximawara* entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico: a ética-estética de *Jurupary/Biisiu* aplicada à música popular.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5, no. 1 (2020): 49–66.