

Sonora Brasil

A MÚSICA

dos povos originários do Brasil





A MÚSICA

dos povos originários do Brasil

Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional

A MÚSICA

dos povos originários do Brasil

Círculo 2019 | 2020

Rio de Janeiro
Sesc | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional
2019

Sesc | Serviço Social do Comércio

Presidência do Conselho Nacional
José Roberto Tadros

Departamento Nacional

Direção-Geral
Carlos Artexes Simões

Produção local de preparação dos grupos indígenas

Anderson Mueller
(Teko Guarani e Nóg gã)
Adson Nascimento
(Wagoh Pakob e Byiyyty Osop Aky)
Júlio César
(Dzubucuá)
Sonia Guimaraes
(Memória Fulni-ô)

Apoio
Departamentos Regionais do Sesc

Curadoria do Sonora Brasil

A curadoria responsável pela definição de temas e grupos que circulam no projeto ocorreu em 2018, durante o XVI Encontro Nacional da Atividade Música. O grupo curador é formado por técnicos de todos os Departamentos Regionais e o Departamento Nacional do Sesc.

Ilustração
Capa
Denilson Baniwa

Fotos
Pitawã
(grupo Dzubucuá)
Amazonir Fulni-ô
(grupo Memória Fulni-ô)
Waldemir Barabada Karitiana “Malomai”
(grupo Byiyyty Osop Aky)
Ubiratan Surui
(grupo Wagôh Pakob)
Evelson de Freitas
(grupo Wiyaé)
Xadalu
(grupo Nóg gã)
Xadalu e Jorge Morinico
(grupo Teko Guarani)

Fotos dos instrumentos musicais
Paulo Múmia
Acervo do Museu do Índio/FUNAI - Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Renata de Souza Nogueira – CRB-7/5853)

A música dos povos originários do Brasil : circuito 2019/2020.
– Rio de Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2019.

64 p. : il. ; 28,5 cm. – (Sonora Brasil).

ISBN 978-85-8254-078-7

1. Projeto Sonora Brasil. 2. Música – Brasil. 3. Cultura popular – Brasil. 4. Índios da América do Sul – Brasil – Música. I. Título.

CDD 780.92

©Sesc Departamento Nacional, 2019

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei n. 9.610/1998.

Distribuição gratuita.

Telefone: (21) 2136-5555

www.sesc.com.br

Nos diversos segmentos sociais e em todas as regiões do território nacional, a música está presente como uma das manifestações mais envolventes e significativas da cultura brasileira. Essa importância se reflete vivamente na atuação do Sesc, em projetos como o Sonora Brasil. Em mais de 100 cidades, a maioria distante dos grandes centros urbanos, cerca de 400 concertos são realizados a cada edição deste que é considerado o maior projeto de circulação musical do país.

Com apresentações de caráter essencialmente acústico, o Sonora Brasil mapeia as expressões musicais características de cada região, tendo como foco o desenvolvimento da música brasileira em todos os seus aspectos.

Assim como ocorre nas demais formas de arte contempladas pelas ações culturais do Sesc, a formação de plateia é um resultado concreto do estímulo ao interesse e à sensibilidade do público. Cada pessoa que assiste aos concertos do Sonora Brasil está reforçando seu conhecimento sobre a música de seu povo, além de exercitar sua visão crítica nos debates e nas demais ações ligadas ao Projeto.

Esta publicação é um exemplo do vigoroso trabalho de difusão do conhecimento sobre a música na cultura brasileira. A diversidade musical dos povos originários do Brasil e a participação da mulher na história da música brasileira são temas que contribuem decisivamente para o estudo e a valorização de nossa identidade cultural.

Departamento Nacional do Sesc



SUMÁRIO

09 Apresentação

10 A música dos povos originários do Brasil

21 Referências

26 Instrumentos musicais e sonoros:
exemplares de itens utilizados por diversos povos

Programas

32 Grupo Teko Guarani do povo Mbya Guarani

36 Grupo Nóg gã do povo Kaingang

39 Grupo Dzubucuá do povo Kariri-Xocó

43 Grupo Memória Fulni-ô do povo Fulni-ô

48 Grupo Wagôh Pakob do povo Paiter Surui

52 Grupo Byiyyty Osop Aky do povo Karitiana

56 Grupo Wiyae

Apresentação

O Sonora Brasil é um projeto temático que tem como objetivo apresentar ao público um amplo cenário da produção musical brasileira e possibilitar a experiência do contato direto com as diversas manifestações culturais do país. Por meio de apresentações comentadas e acústicas, busca-se incentivar novos hábitos de apreciação musical e despertar um olhar crítico sobre a produção e os mecanismos de difusão da música no país, contribuindo para o conjunto de ações desenvolvidas pelo Sesc que visam à formação de plateias. A elaboração e realização do projeto resultam da ação integrada entre o Departamento Nacional e os Departamentos Regionais do Sesc em todo o país, estimulando a integração do corpo técnico por meio de processos participativos de produção e pesquisa.

O projeto é trabalhado por biênio com dois temas que se revezam entre as regiões do Brasil. Em sua 22ª edição, serão realizadas 350 apresentações em 97 cidades. O tema *Líricas Femininas: a presença da mulher na música brasileira* será realizado nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste e o tema *A Música dos Povos Originários do Brasil* será apresentado no Norte e Nordeste. No ano de 2020, a dinâmica é invertida para que os grupos completem o circuito nacional.

Sobre os povos originários do Brasil, estima-se que, na época da chegada dos europeus, fossem mais de 1.000, somando entre dois e quatro milhões de pessoas; apesar dessa representatividade, durante muito tempo foi atribuído a eles um papel secundário na construção da identidade nacional, sendo vistos como vítimas passivas de um processo assimilador que os fez perder suas identidades e desaparecer na história. As novas perspectivas sobre identidade cultural nos obrigam a rever estereótipos e desconstruir a visão essencialista de “índio”, hoje já reconhecido como agente real e atuante da diversidade cultural brasileira. As manifestações musicais dos povos indígenas cumprem um papel social e ritualístico e precisam ser consideradas em um contexto amplo dos costumes, dos ritos e das festas, indissociadas dos componentes espaciais, temporais, gestuais e interpretativos. O tema *A Música dos Povos Originários do Brasil* será apresentado por quatro circuitos,

cada um formado por dois grupos diferentes, mostrando a diversidade musical e estética dos povos indígenas. Os circuitos são compostos por seis grupos tradicionais reunidos a partir de afinidades territoriais e que apresentarão exemplos musicais com base em suas vivências cotidianas e ritualísticas: Teko Guarani, do povo Mbyá-Guarani (Porto Alegre — RS), e Nóg gã, do povo Kaingang (São Leopoldo — RS); Dzubicuá, do povo Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio — AL), e Memória Fulni-ô, do povo Fulni-ô (Águas Belas — PE); Byiyyty Osop Aky, do povo Karitiana (Porto Velho — RO), e Wagôh Pakob do povo Paiter Surui (Terra Indígena Sete de Setembro, Cacoal — RO). O grupo Wiyae reúne os trabalhos da artista indígena Djuena Tikuna (AM) e da cantora e pesquisadora Magda Pucci (SP) apresentando releituras de músicas indígenas de diversos povos e composições próprias relacionadas ao universo indígena.

O tema *Líricas Femininas: a presença da mulher na música brasileira* pretende dar visibilidade a essa vasta produção que, tanto em volume como em qualidade, ainda não ocupa, de maneira equânime, os espaços consagrados à profissão. Ao tratar da presença da mulher na música brasileira, o Sonora Brasil aborda o viés sociológico da representatividade de gênero. O tema será apresentado em quatro recortes que abarcam amplamente a questão a ser discutida: a presença da mulher no desenvolvimento da música brasileira a partir da voz tratada metaforicamente em seu sentido artístico (ser a voz) e político (ter voz). A voz, elemento central de identificação de gênero na produção sonora, terá lugar de destaque. A expressão lírica, que no período medieval denominava uma modalidade poética, cantada e declamada ao som de instrumento acompanhador, será utilizada como ponto de intercessão entre as abordagens. Ao todo serão 14 artistas, compositoras e intérpretes, que se apresentarão em quatro circuitos: Líricas Modernas, Líricas Negras, Líricas Transcendentes e Líricas Históricas. Os programas são compostos exclusivamente por obras de 49 compositoras e letristas brasileiras, reunidos especialmente para o Sonora Brasil.

A Música dos Povos Originários do Brasil

Eduardo Rosse¹

Rosângela de Tugny²

Como brasileiros, nos orgulhamos muitas vezes em dizer que somos o fruto de uma mistura de raças, com uma enorme riqueza cultural. Essa boa consciência escamoteia, entretanto, uma distância e uma desvalorização histórica daquele Brasil profundamente diverso. Chamamos as culturas diversas de minorias, de passado, de folclore, de distantes e exóticas, sem percebermos que maioria é uma ideia construída, que distância é uma questão de ponto de vista, que todos somos feitos de memória e transformação ou que todos vivemos cercados de rituais.

As culturas indígenas seriam um caso emblemático desse descompasso. Ora vistas de forma romântica, ora vistas como barbárie, ora ainda como corrompidas pela modernidade e automaticamente apagadas, insistimos na equação com um estado de natureza, que nos impede de tratá-las como colegas de caminhada, absolutamente contemporâneas. Para retomar uma fórmula de Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 265), “a indianidade é um projeto de futuro, não [apenas] uma memória do passado”.

A “música” e a “arte” indígena fornecem uma porta de entrada privilegiada a este universo tão diversificado quanto ainda desconhecido por nós. Das flautas secretas do rio Negro àquelas do Alto Xingu, das clarinetas xinguanas àquelas das Guianas, dos maracás araweté aos guarani, do *toré* no Nordeste ao *iyaõkwa* enawene nawe, das hipermulheres

kuikuro à Festa do Rato *kīsēdjē*, do *rap* guarani kaiowá ao forró makuxi e wapichana, dos cantos com os *yuxin* entre os Huni Kuin aos *xapiripë* entre os Yanomami, aos *yãmĩy tikmũ’ũn*, aos *apapaatai wa-uja*, assistimos a contínuos dentro de uma enorme diversidade de fenômenos.

Soma-se a esta diversidade a energia despreendida pelos povos originários sul-americanos em suas produções estéticas. Aquilo que chamamos de arte ocupa nessa grande região geográfica e cultural do mundo um lugar central. Existe ali uma forte ligação entre “música” e outros domínios artísticos como a “poesia”, a “dança”, as “artes cênicas” ou as “artes plásticas”. As músicas seriam, assim, muito mais do que músicas, feitas para serem ouvidas, mas também para serem vistas, para serem dançadas, para falarem. Essas mesmas músicas são ao mesmo tempo pontos dentro de cadeias de relações mitológicas, terapêuticas, agrárias, políticas, diplomáticas ou sociológicas. As músicas seriam, assim, muito mais do que arte, apresentando repercussões diretas em uma maneira de conceber e de se colocar no mundo.

A riqueza linguística

A título comparativo, se falarmos da riqueza linguística no Brasil de matriz pré-colombiana de forma geral, teremos um quadro excepcional no mundo. Em um contingente de quase 900.000 pessoas, distribuídas, aproximadamente, em 305 etnias, são faladas hoje, em nosso país, algo em torno de 274 línguas indígenas (IBGE, 2010). Além do número elevado de línguas, contamos com uma das maiores diversidades linguísticas, o que se mede não mais pela quantidade, mas pela diferenciação genética entre elas. Tendo como exemplo, as cerca de 60 línguas da Europa se dividem em quatro famílias

¹ Professor da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, tem atuado em Etnomusicologia ameríndia, com trabalho extenso junto a grupos Tikmũ’ũn-Maxakali.

² Professora titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências do Campus Sosígenes Costa de Porto Seguro e do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Publicou livros e artigos sobre Música contemporânea e Etnomusicologia. Em colaboração com especialistas dos repertórios de cantos do povo Tikmũ’ũn-Maxakali, organizou a tradução, edição e publicação de filmes, gravações, livros de tradução de cantos e mitos e livros didáticos. Coordena o Grupo de Pesquisas (CNPq) Poéticas ameríndias e é integrante do INCT de Inclusão do Ensino Superior e na Pesquisa (CNPq).

linguísticas. A África, com suas 2.000 línguas, conta 20 destas famílias. Somente no Brasil, hoje, contamos 41 famílias linguísticas, às quais se acrescenta uma dezena de línguas isoladas, ou seja, línguas para as quais não se encontraram parentes, pois estes estão provavelmente extintos.³

O que significa esta diversidade linguística? Cada língua guarda dentro de si uma estrutura filosófica, intelectual, um sistema de classificações dos astros, do mundo vegetal, dos animais, um sistema de contagem, um patrimônio de saberes e de sistemas sociais. E cada língua guarda também um sistema musicológico específico e diverso. Em suma, no Brasil há sistemas linguísticos tão diversos quanto podemos ser diferentes dos russos ou dos chineses, ou ainda, dentro de famílias próximas, dos franceses ou italianos.



Djuena Tikuna, cantora e compositora indígena – foto de Evelson de Freitas.

Essa riqueza é, no entanto, ameaçada, com pressões de diversos tipos, passadas e presentes. Estima-se que eram faladas, antes da chegada dos europeus, cerca de 1.200-1.500 línguas no território que veio a constituir o Brasil. A fratura demográfica das populações indígenas – a maior até hoje constatada em toda a história do planeta –, a pressão por um monolingüismo e por um monoculturalismo e a expansão permanente das fronteiras coloniais fazem com que não haja hoje línguas indígenas fora de risco.

Musicalidades ameríndias: esforços de compreensão

De forma parecida com as línguas, estamos diante de um conjunto grande e extremamente variado de culturas musicais. O histórico de cada povo com a colonização brasileira é também bastante variado, desde populações que se dividiram, que foram exiladas, populações que foram coagidas a se assimilarem a camponeses e que reivindicam novamente sua identidade indígena, populações que se encontram em regiões relativamente preservadas, em regiões transformadas pela paisagem agropastoril não indígena, ou ainda vivendo em cidades.

Em 1993, o etnomusicólogo Jean-Michel Beaudet apontava a pequena quantidade de estudos acadêmicos sobre Música indígena, que se contava nos dedos da mão (Beaudet, 1993). As informações mais antigas sobre a Música Tupinambá são encontradas nas crônicas de Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry ainda no século XVI. Apesar desse pioneirismo, o continente permaneceu a última terra incógnita em termos de descrições musicais, até meados do século XX, com raras exceções. As últimas décadas viram crescer o interesse não só pela produção dos sons pelos povos ameríndios, mas também por sua produção de pinturas, de máscaras, de danças, de literatura, de performances, de discursos e de aparatos estéticos diversos, impulsionando o que poderíamos chamar de uma antropologia do sensível no Brasil indígena. Todas elas constituem esforços filosóficos significativos para a compreensão do que se passa quando os povos ameríndios produzem seus labores estéticos, ou quando produzem sons. Essa antropologia se apoia, na maior parte dos casos,

³ Para informações gerais sobre o universo linguístico ameríndio, ver por exemplo <<https://indigenas.ibge.gov.br/>>, <<http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/conheca-as-linguas-indigenas-no-brasil>>, <<https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%Adnguas>>, <http://linguistica.museu-goeldi.br/?page_id=205>, que remetem a outras fontes.

em experiências etnográficas: os pesquisadores vivem por um tempo prolongado entre as comunidades, buscando se aproximar de suas línguas, participar do cotidiano de suas vidas, dos seus rituais, praticar suas músicas, para enfim compreenderem o sentido de suas práticas a partir de lógicas internas. Todos eles apontam a centralidade da música enfatizando a forma como são responsáveis por dinâmicas fundamentais das sociedades estudadas.⁴



Jera Mirim Duarte Morinico, integrante do grupo Teko Guarani – foto de Xadalu.

Outros trabalhos foram realizados na esteira dos estudos literários e linguísticos, por pesquisadores que se depararam com a riqueza e diversidade da arte vocal dos variados povos ameríndios e se empenharam em grandes esforços de tradução. A complexidade de temas que os cantos indígenas guardam e as funções que eles desempenham fazem com que tais trabalhos tenham quase sempre características transdisciplinares, aliando estudos de Filosofia, Antropologia, Poesia, Música e Linguística.⁵

⁴ Não teremos espaço aqui e nem é nosso propósito apresentar uma lista exaustiva dos trabalhos acadêmicos fundamentados em etnografias e tratando de alguma forma de musicalidades dos povos ameríndios. Temos como exemplo os trabalhos de Basso, 1985; Bastos, 1978, 2007, 2013; Beaudet, 1997, 2017; Campelo, 2009, 2018; Clastres, 1978; Fuscaldó, 2016; Hill, 1997; Hill & Chaumeil, 2011; Jamal Junior, 2013, 2017; João, 2011; Krahô, 2017; Lima Rodgers, 2014; Lourenço, 2009; Mello, 2005; Montagnani, 2011a, 2011b; Montardo, 2009; Piedade, 1999, 2004; Rodgers, 2002; Rosse, 2018; Seeger, 2015; Stein, 2009, 20013; Tugny, 2006, 2011, 2014; Viveiros de Castro, 1986, 2002.

⁵ É o caso dos trabalhos de Bueno W. Guimarães, 2002; Cesarino, 2011; Cesarino et al, 2013; Chamorro, 2008, 2011; Cohn, 2012; Franchetto, Fausto & Montagnani, 2011; Franchetto, 1997, 2000, 2003a, 2003b; Franchetto, Fausto & Montagnani, 2011; Graham, 1986, 2018; Heurich, 2015; Maxakali & Rosse (org.) 2011; Medeiros, 2008; Tugny & Maxakali 2009 a, 2009b.

Hoje é possível nos depararmos com um número significativo de monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, bem como vários outros trabalhos de autoria indígena, onde o trabalho acústico é narrado com um estilo diferenciado. Estes autores vêm construindo uma nova e fundamental literatura sobre suas sociedades, estéticas, escolhas e artes sonoras. É notório em seus trabalhos como o esforço da estética sonora ocupa um lugar recorrente. Novas formas de narrar e descrever seu mundo nasceram com uma atuação de indígenas nas diversas mídias ou com sua presença nas universidades, iniciada desde os programas de cotas para estudantes negros e indígenas e as políticas de educação diferenciada e bilíngue para os povos indígenas. Algumas referências são a dissertação do jovem historiador do povo Guarani Kaiowá, Izaque João (2011) que descreve minuciosamente o ritual do milho saboró e a relação belíssima que existe entre todo o processo agrário kaiowá e os cantos dos sábios de seu povo.

João descreve a ação dos trabalhos acústicos realizados pelos rezadores-mestres de cantos kaiowá (MS) como forças de preparação da terra, de cultivo, de crescimento e de purificação do milho branco e outros alimentos destes povos:

Caso o xamã cometa uma falha em alguma ocasião no decorrer do jerosy [o ritual, ou canto], ou cante com ausência da circulação em pleno exercício de seu trabalho, inevitavelmente colocará em risco a reprodução humana. Por outro lado, pode acarretar escassez de produção de jakaira [divindade que criou o milho] e demais produtos agrícolas que, gradativamente, podem desaparecer. Em complementação às explicações já apresentadas sobre a aprendizagem xamânica, quero esclarecer algo mais: no entendimento dos líderes religiosos, durante o processo de aprendizagem do canto, em todo mborahéi puku (canto longo), o indivíduo só consegue captar sua complexidade quando tiver maior experiência religiosa, o que leva muitos anos. Para adquirir o canto longo, o xamã busca, previamente, a invocação dos espíritos de perfeição, por meio de reza, para estabelecer com segurança a garantia de permanência de mborahéi nhengaju na sua alma. O significado da palavra nhengaju

é “voz, procedência e alegria de se comunicar genuinamente com a divindade”. Após inúmeras invocações de canto, o corpo se transforma e torna-se limpo e protegido dos espíritos antissociais. Desde então, quando ouvir o canto, este se projeta sob forma de uma roupa e seu futuro dono a veste. A partir desta incorporação, passa a ser integrante do *nhe'ëngáry* [“palavras próprias de uma pessoa”] do *xamã*. Por isso, o canto ou reza deve ser executado por completo. Se o canto ocorrer de maneira incompleta, dependendo do grau, inevitavelmente resultará em implicações adversas para o sistema social do grupo. Portanto, para não causar situações negativas, a prática do canto deve ser realizada por inteiro, pois não existe meio canto. De acordo com o informante, o canto, especialmente o que diz respeito ao aspecto de tempo, de produtos agrícolas ou de seres humanos, deve iniciar e terminar até alcançar o *aguyje* [grau elevado, ou ainda “estado perfeito do corpo físico e da alma”]. Com efeito, é a repetição do canto a única maneira de invocar o *aguyje*. O canto de *jerosy puku* e o canto *jerosy kunumi pepy* são considerados cantos de longa duração, para amadurecer a voz e chegar ao *aguyje* (João, 2011, p. 83).

Ibã Kaxinawá, do povo Huni Kuin (AC), escreveu, desde os seus primeiros anos de formação em magistério, uma pesquisa em torno dos cantos de seus tios, avós e, especialmente, seu pai, revertendo em duas belíssimas publicações sobre os cantos da *ayahuasca* (Kaxinawá, 2006, 2007). Creuza Prumkwyj Krahô, do povo Krahô (TO), explica em sua dissertação de mestrado como o aprendizado dos cantos permite ao seu povo manter a memória, a sabedoria e se diferenciar dos animais da floresta:

Havia uma aldeia onde surgiu o resguardo da memória. Nessa aldeia, as pessoas iam esquecendo o jeito de ser e viver *Mehi* [krahô] e saíam correndo para o mato virando criaturas e seres da mata. Um velho ia dando os nomes desses seres. O Tewa foi um desses, era um *Mehi* que havia esquecido os resguardos. Assim, ele queimou sua perna que ficou pontuda e fina. Ele saía matando os *Mehi* pelas costas com essa ponta fina. Esse *Mehi*, que perdeu a memória, se transformou nessa criatura da floresta que gosta de matar os *Mehi*.

O resguardo da memória também faz a pessoa se tornar cantor e cantora, e isto deve começar quando ela ainda é pequena, continuando até a morte. Os velhos e velhas passam para os jovens esse conhecimento e jeito de viver. Com esse resguardo, os *Mehi* mantêm a vida do casal e da família na aldeia porque eles irão manter a memória *Mehi*. Para não perder e não esquecer, os *Mehi* devem desenvolver um cuidado com o corpo.

Os cantores e cantoras, que ensinam, são os velhos e velhas. Neles está a sabedoria que será repassada para os jovens. Essa sabedoria são os cantos *mehi*. Manter essa memória de ser *mehi*, se fortalecer como *mehi* e não esquecer são elementos importantes para não se transformar em criaturas da floresta (Krahô, 2017, p. 69).



Detalhe das vestimentas, grupo Teko Gurani – foto de Xadalu.

Vimos também surgirem exemplos de trabalhos de autoria coletiva, a partir da colaboração entre pesquisadores universitários e indígenas. É o caso do estudo realizado no âmbito do Prodoc Som pelo Museu do Índio (Funai), agregando um grande grupo de pesquisadores formado por anciãos, pajés, especialistas, jovens tradutores e manejadores de instrumentos de captação de áudio e vídeo e pesquisadores não indígenas (Aldé, Benites, Jamal, João, Lima Rodgers, Montardo, Pimentel, Rosse, Stein & Tugny, 2016) ou de publicações realizadas no âmbito dos cursos de formação de professores indígenas (Aldé *et al.*, 2017). Citamos acima alguns trabalhos de tradução de cantos realizados em co-autoria que inauguram igualmente esta nova literatura sobre os povos indígenas, centrada nos cantos.

Outro exemplo é o trabalho já consagrado, resultado de mais de 20 anos de parceria intensa entre o xamã yanomami Davi Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert (Kopenawa & Albert, 2015). Ao explicar sua vida de aprendizados xamânicos, seu pensamento, sua filosofia e suas reflexões sobre o mundo não indígena, Kopenawa nos faz compreender a importância da capacidade da escuta, o valor das palavras e a necessidade dos cantos para a manutenção plena de seu povo e do equilíbrio do planeta.

Apesar deste grande esforço teórico, poucos destes trabalhos são estudados em cursos de graduação e chegam até a formação básica dos jovens brasileiros que nada aprendem sobre a riqueza das artes e, sobretudo, da música dos povos indígenas. Poucos destes trabalhos, geralmente pesquisas realizadas em cursos de pós-graduação, chegaram a alcançar um público mais amplo da sociedade brasileira. Existe, assim, um enorme desequilíbrio entre a profundidade dos esforços realizados para adentrar este inusitado universo do sensível e as políticas que permitem a difusão destes conhecimentos. A importante Lei Federal n. 11.645, aprovada em 2008, teve infelizmente pouca eficácia para a reparação de uma profunda e sistemática ignorância da sociedade brasileira com respeito aos povos ameríndios.



Maria Eugenia Ramos, integrante do grupo Teko Guarani – foto de Jorge Morinico.

Um grande acontecimento das últimas décadas é o florescimento do cinema indígena, impulsionado sem dúvida pelo projeto Vídeo nas Aldeias, iniciado em 1987. Hoje esta produção tem reconhecimento mundial e é extremamente importante porque traz

radicais transformações nas estruturas narrativas, no tratamento das imagens, na condução dos planos, revolvendo a noção mesma de “imagem” no contexto do cinema documentário. Em quase todos os filmes produzidos pelos jovens realizadores indígenas encontramos cenas com forte presença do trabalho acústico. Alguns deles demonstraram especial interesse e apreço pelo tema. É o caso dos filmes *Aprendiz de curador* (Daritidzê, 2003) e *Poder do sonho* (Wai’á Rini, 2001), de Divino Tserewahú do povo A’uwe/Xavante (MT).

Nestes filmes, Divino se reporta aos mais velhos e seus aprendizados sobre a árdua arte de sonhar cantos, tão fundamental para a manutenção de seu povo. O coletivo de cineastas Kuikuro (MT), com a presença marcante de Takumã Kuikuro, traduz o valor que atribuem ao seu patrimônio musical, intrincado em uma rede de curas e um forte aparato ritualístico, em dois belos filmes: *O manejo da câmera* (Kahehijü Ügühütu, 2007), curta-metragem, e o belíssimo *As Hiper Mulheres* (2011), assinado com Carlos Fausto e Leonardo Sette. O filme *Os cantos do cipó* (Huni Meka, 2006), realizado pelos cineastas huni kuin (AC) Josias Maná Kaxinawá e Tadeu Siã Kaxinawá, documenta o esforço dos mais velhos cantores para a realização de um álbum com os cantos de ayahuasca, os processos de aprendizagem, memorização e as contradições entre os processos que a indústria fonográfica coloca, introduzindo entre os pajés a noção não indígena de direito autoral. O filme *Gravando Som – Som Tximina Yukunang* (2010), dirigido por Karané Ikpeng, Kamatxi Ikpeng e Mari Corrêa, é outro que documenta um processo de registros de cantos pelo coletivo de cineastas Ikpeng (MT). O que podemos compreender a partir das várias produções de textos, filmes e livros é que o trabalho estético indígena assume um papel de mediação entre mundos, seja entre mundos visíveis e não visíveis, seja entre animais e humanos, seja entre povos ameríndios e os não indígenas.

Apesar dos povos indígenas estarem hoje produzindo discursos sobre si em novos formatos e espaços, a vocação diplomática das suas práticas estéticas segue operando com o mesmo potencial. Este espaço entre mundos, tradutório, um espaço de mediação, de comunicação com outros planos, é o que muitos vêm chamando de xamanismo.



Detalhe de adorno Fulni-ô – foto de Amazonir Fulni-ô.

O xamanismo ameríndio e nossas noções de arte

Qual seria exatamente essa mediação entre mundos na arte indígena? Somos acostumados com uma noção artística de música. Imaginamos que ela seria uma linguagem universal, recorrente entre as diferentes épocas e lugares do mundo, diferenciando-se apenas em seus conteúdos e contextos. Desta forma, tendemos a pensar que parâmetros como “ritmo”, “harmonia”, “tonalidade”, “afinação”, “beleza”, deveriam ser aplicados para todas as músicas. Como outros domínios da “cultura”, ela seria um diferencial do ser humano, o único com um gênio suficiente para domesticar a natureza ao ponto de transcendê-la, a partir de determinada organização dos sons.

Existe um primeiro desafio conceitual ao se falar em música indígena. O próprio termo “música”, esta categoria abrangente, parece não existir em muitas das línguas da América do Sul tropical. As “musicologias” de cada povo abundam em termos específicos para inúmeros tipos de instrumentos, para os nomes de tal ou qual repertório, para esta ou aquela prática e este ou aquele valor, mas

não para um domínio neutro e universal reunindo produções acústicas independentemente de seus sentidos. Muito mais do que uma contradição ou uma ausência, devemos ver aqui um desafio a reformular radicalmente o que entendemos por música.

Um segundo grande desafio conceitual é a noção mesma de criação artística ou de autoria. Muito distantes da noção subjetivista e psicológica de criação artística, ou de projeção de sentimentos e pensamentos em uma “obra”, os especialistas indígenas aprendem desde a mais jovem infância a ouvir, perceber, ver, capturar, dialogar com outras subjetividades que chegam até eles com toda a materialidade sonora. As músicas tradicionais dos povos indígenas não têm autores, não são consideradas por eles como “criações”, coisas “inventadas”, o que é desconcertante para nós. As peças de música ou os instrumentos musicais não apenas encarnam a voz de muitos destes outros humanos, mas eles mesmos são seres com agência e vontade próprias. Portanto, é necessário compreender suas formas de receber, fazer circular, guardar, renovar e *performar* suas músicas sob a perspectiva do que os antropólogos passaram a denominar como “xamanismo”. O xamanismo define assim uma grande porção das produções estéticas ameríndias, que não se concentram tanto na humanidade exclusiva, se abrindo a muitos outros povos-gente que formam o cosmos.

A partilha entre natureza e cultura assim como a realizamos – onde a natureza é pensada como matéria-prima da cultura – não parece trazer rendimento para se pensar o mundo ameríndio. Nele, a subjetividade, a capacidade de ter intenções e de agir, está espalhada pelo cosmos e todos os seus entes. Não só os “seres humanos” são humanos, como também podem sê-lo as borboletas, as montanhas, os astros celestes, as árvores, os tatus, os pássaros, os aviões, as cachoeiras e assim por diante. Poderíamos definir o xamanismo, como uma ontologia onde os diversos constituintes do mundo estão alinhados de um ponto de vista da humanidade, daí a necessidade de tradução/mediação entre os planos. De fato, as diferentes espécies não são humanas ao mesmo tempo. É como se a humanidade estivesse dividida entre inúmeras faixas de frequência, cada espécie reconhecendo a sua

própria mais nitidamente do que as outras. No universo ameríndio, produções como o que chamamos de música seriam justamente janelas tornando possíveis formas de afetação e comunicação entre duas ou mais esferas, como rádios captando várias das frequências ao mesmo tempo.

Abertura ao outro

Essa alteridade constituinte, essa abertura a seres externos à esfera social imediata, faz eco a outros traços salientes nos trabalhos acústicos. A origem das músicas é identificada com um plano estrangeiro. Se para nós o repertório é fruto da criação de um humano no sentido exclusivo, sendo assim um marcador da “identidade”, para os ameríndios ela é a marca da alteridade, constantemente capturada alhures, de outras espécies, de outros planos cósmicos, de espíritos, de inimigos ou grupos vizinhos que, por sua vez, as têm de outros. A música ameríndia é a estrutura outrem,⁶ como definiu muito bem o antropólogo Ruben Caixeta de Queiroz (2006).



Nilceu dos Santos do povo Kaingang, com lança e a pintura corporal de marcas compridas que mostram que ele pertence ao grupo Kame – foto de Xadalu.

A *performance* tampouco é centrada em indivíduos. Existem provas de entusiasmo na América do sul indígena, espécies de ondas de euforia que podem pontuar determinados repertórios. No entanto, elas não são o culto a um músico ou grupo de músicos, por mais especializadas que sejam suas prestações. Os momentos de execução musical

não são centrados nos indivíduos ou grupos que os produzem, mas sim na capacidade que demonstram de produzir conexão com estrangeiros, de estarem ao mesmo tempo ali, no centro das aldeias, e visitando outros recônditos, viajando até esferas alheias na experiência coletiva de todos que estão ali na escuta, na mediação e na interação. Inúmeros são os exemplos desta estreita relação das músicas entre os povos ameríndios como a marca de sua “abertura ao outro”, como bem formulou o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1991).⁷

Os Araweté (PA), de língua tupi, atualizam cantos que um homicida recebe de sua vítima morta. Como observou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1986, 2002), o guerreiro araweté realiza uma árdua saga para matar o inimigo, seguida de cuidados com o corpo através de regimes alimentares e recolhimentos para, ao final, em uma viagem sonhada aos confins do mundo, buscar cantos de sua vítima. Os inimigos mortos são chamados entre os Araweté de *marakã memo’o hã*, “ensinador do canto”, ou ainda de *marakã nĩ*, “o que será música” (Viveiros de Castro, 1986, p. 582). Parece inimaginável para nossos regimes de circulação dos cantos, apropriados pela indústria cultural, que o aprendizado dos cantos ou a “criação musical” seja na realidade a coroação, o mais cobiçado troféu de um terrível e complexo sistema de guerra e vingança. O *mai marakã*/música das divindades, outra modalidade cantada entre os Araweté, mostra um regime enunciativo em que a voz dos deuses *mai* se entrecruza com a de um indivíduo local e de parentes mortos.

Já no Alto Xingu (MT), nesta grande sociedade multiétnica e multilinguística, existe uma espécie de língua ritual franca, vários grupos apresentando cerimônias equivalentes entre si. Este mecanismo permite encontros intertribais de grande envergadura e subentende, entre outras coisas, uma compreensão compartilhada de

⁶ Como define o autor, a música aqui é “instrumento que age sobre o corpo e possibilita a relação com a alteridade” (Queiroz 2006, p. 27). Daí ela não ser “apenas estrutura ou sentimento, mas (...) o outro possível como estrutura” (idem).

⁷ Lévi-Strauss parte ali da imagem dos gêmeos não homogêneos presentes na mitologia indígena e sua valorização de um dualismo em perpétuo desequilíbrio, tecendo um contraste com os gêmeos europeus idênticos e sua simetria perfeita. O autor salienta em seguida, de forma conexa, a predisposição ameríndia à diferença, ao outro, em atitude inversamente proporcional à dos não indígenas.

fórmulas ou estruturas musicais por parte de especialistas de diferentes origens. Um efeito dessa linguagem comum é a cautela em relação à difusão de outros repertórios que devem permanecer restritos à intimidade de cada aldeia. Neste caso, um músico experiente, pertencendo a outro grupo, poderia memorizar e roubar uma peça com uma única escuta.



Pysyridna Karitiana demonstrando como se toca o pilão, utilizado para moer alimentos e como aparato musical por mulheres em rituais - foto de Waldemir Barabada Karitiana "Malomai"

Entre os A'uwe/Xavante (MT), de língua jê, os jovens aprendem desde cedo a sonhar e capturar cantos em seus sonhos. O etnomusicólogo Arthur Iraçu Fuscaldo dedicou sua dissertação de mestrado, transformada em livro (2016) à etnografia da captura dos cantos nos sonhos entre estes povos. A expressão *ro'wapari danho're*, ou *ro'wapari'nho're*, segundo sua tradução, corresponde ao "canto ouvido no sonho, ou canto sonhado", e *Rosawere'wa* é o sonhador, aquele que sonha e que, reconhecidamente, provê a comunidade de cantos sonhados. Por meio dos cantos trazidos de seus sonhos, o *Rosawere'wa* fornece à comunidade os nomes, as curas, os cuidados com a saúde, as informações sobre a caça.

Para levantar um último dentre inúmeros exemplos sobre a origem dos repertórios musicais, poderíamos falar das árvores dos cantos entre os Yanomami (RR). Os espíritos da floresta *xapiripë* vêm dançar e cantar para os xamãs durante suas visões. Os cantos, que não são fruto da invenção do xamã, tampouco o são dos espíritos, que os

colhem nas árvores *Amoahikii*. Nas palavras de Davi Kopenawa:

É assim, todos os xapiripë possuem os seus próprios cantos, os espíritos tucanos e araçaris, os espíritos papagaios, maracanãs, surucuá-de-cauda-preta, sovi e todos os outros. Os cantos dos xapiripë são tão numerosos quanto às folhas de palmeiras paa hanakí que colhemos para cobrir o telhado de nossas casas e até mais numerosos que todos os Brancos. Por isso suas palavras são inesgotáveis. [O demiurgo] Omma plantou as árvores dos cantos nos confins da floresta, onde a terra se acaba e onde estão fincados os pés do céu. Destes lugares, eles distribuem sem trégua seus cantos para todos os espíritos que acorrem até eles. São árvores grandes, cobertas de lábios que não param de se mexer, umas em cima das outras. Deixam escapar melodias magníficas que se seguem sem fim, tão inumeráveis quanto às estrelas no peito do céu. Suas palavras nunca se repetem e nunca se esgotam (Kopenawa, 2009, p. 12).

Estamos muito distantes do sistema filosófico ocidental, centrado na noção do indivíduo, criador, pensador e na noção de sua criação como um objeto, inerte, que pode ser transposto, rearranjado, reapropriado. Nossos instrumentos legais para atribuição de direitos sobre uma obra repousam estruturalmente na ideia de autoria individual e de objeto comercializável. No mundo indígena, não apenas a autoria não é pertinente, como a *performance* e os direitos sobre um determinado *corpus* dependem de uma série de protocolos e relações estabelecidas – com os espíritos, com os seres encontrados nos sonhos, com um inimigo tornado afim. Pelos mesmos motivos, essas "músicas" não são facilmente transponíveis a um contexto apresentacional e a "intérpretes" alheios aos seus sentidos delineados. Elas tampouco podem ser assimiladas a um formato do tipo "domínio público", que acabaria levando a mais uma forma de espólio de bens ameríndios, desta vez imateriais.

Isto não significa que não devemos reconhecer como "artistas" e "criadores" um número crescente de jovens que encontraram formas de dialogar com o mundo urbano com base nas expressões estéticas de suas tradições, trazendo ao universo da arte

contemporânea um sopro de renovação conceitual e artística.

Não poderíamos deixar de considerar toda uma produção indígena em relação direta com músicas oriundas de um circuito não indígena, como o forró, o rap, músicas de igreja etc. Este assunto foi durante muito tempo desconsiderado, pois era entendido sob o prisma da aculturação, da perda cultural. Muito além da imagem de uma rocha, fixa, que perderia pedaços no atrito com outros objetos, a cultura deve ser entendida como um fluxo, sempre em transformação. É assim que nos pensamos a nós mesmos, considerando as (inúmeras) mudanças como naturais, sem nos sentirmos menos brasileiros ou menos pertencentes às nossas respectivas culturas em consequência delas. Para os indígenas que, como vimos logo antes, mantêm uma predisposta “abertura ao outro”, a assimilação e o diálogo com musicalidades estrangeiras vêm mostrando um trabalho de ressignificação e de comunicação tanto intrassocietal quanto intersocietal absolutamente legítimo, que vem chamando a atenção dos pesquisadores e de um público amplo.

É exatamente o que vem acontecendo com os Brô MC's, grupo de rap guarani kaiowá (MS), com vídeos publicados na internet, cantando em guarani e em português, e estabelecendo um contraponto entre a cultura “tradicional” e o hip hop, associado a um cosmopolitismo e à denúncia de grupos perseguidos. O Mato Grosso do Sul vive há décadas uma situação de guerra, com a perseguição e assassinato de líderes guarani por parte dos grandes monocultores de soja da região. O premiado filme *Martírio* (Carelli, Carvalho & Tita, 2016) fornece um quadro amplo e documentado da história de expropriação fundiária kaiowá, desembocando na insurgência pacífica e obstinada destes grupos pela retomada de seus territórios sagrados e a violência dos grandes proprietários de terra. Neste contexto, os Brô MC's surgem como uma voz potente, de afirmação de uma cultura forte, combativa, que “mostra a cara” (trecho do refrão da música “Eju Orendive”, 2010, Brô MC's demo, Cufa. TV Dourados). Pimentel (2014), tratando especificamente do grupo, em um livro coletivo dedicado às juventudes indígenas na América Latina, aproxima a atuação dos rappers a valores tradicionais, às profecias dos reza-

dores. “Estamos diante de canções que falam de fé para retomar a Terra Prometida. Não é África [como para o reggae jamaicano], mas América ou, mais precisamente, segundo os Guarani-Kaiowá, o próprio centro da Terra, onde uma vez houve o *Ka'aguyrusu*, a *Mata Grande*, hoje conhecida como Mato Grosso do Sul – amarga ironia, como assinala um xamã deste povo. É aí que o discurso de Brô encontra aquele dos *ñanderu*, os rezadores guarani-kaiowá que, por meio de suas profecias, fundamentam a luta pela terra.” Outros tantos exemplos poderiam ser apresentados, o que atesta a importância deste vetor de produção. É o caso da importante Rádio Yandê, “a primeira rádio indígena web do Brasil” lançada em 2013; dos cantos do MAHKU -- Movimento dos Artistas Huni Kuin (AC) (ver Mattos & Huni Kuin, 2016), ao qual retornaremos mais adiante e cuja obra plástica, mas também musical, se volta francamente para uma tradução e diálogo ao público nawa/estrangeiro; ou o álbum *Caxiri na Cuia - o forró da maloca* (2005) em que músicos Mucuxi e Wapixana tomam parte engajada no processo histórico de homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima.



Coral Mbyá-Guarani, em destaque o ravé (violino/rabeca de três cordas) – foto de Xadalu

Abertura da forma

Como entrevistado no caso dos cantos colhidos pelos *xapiripë*, as musicalidades ameríndias se caracterizam muitas vezes pelas grandes quantidades, pela extensão de repertórios inesgotáveis. A festa *iyaõkwa* entre os Enawene Nawe (MT), para lembrar de um caso excepcional, mas com uma lógica amplamente compartilhada, dura sete meses do ano. O filme *Itão Kuegü / As hiper mulheres* (2011),

realizado entre os Kuikuro do Xingu (MT), traduz muito bem um adensamento cerimonial que chega a um clímax de fechamento com uma quantidade enorme de cantos e pessoas, além do continuado trabalho de memória, subentendido pela extensão do repertório. Os cantos *yãmĩy* entre os Maxakali (MG), povos que vivem hoje ao extremo nordeste do estado de Minas Gerais, atestariam ainda esta valorização, este gosto pelas estruturas estendidas. Algumas publicações de livros-discos com o registro de repertórios mostram centenas de páginas e horas de canto a fio.

Para além de um simples dado material, estas grandes quantidades mostram a construção de formas abertas na condução dos repertórios, em seus encadeamentos. A partir da extensão, os repertórios sugerem prolongamentos virtuais, uma continuação infinita, para além do plano material, ideia encontrada igualmente nas artes gráficas como os *kene* entre os Huni Kuin (AC), traçados a partir de motivos geométricos cuja reprodução aponta para uma quimera abstrata, exigindo do olhar que ele prolongue sua percepção para uma dimensão imaterial. Este tema foi tratado no livro *Quimeras em diálogo: grafismo e abstração nas artes indígenas*, organizado por Els Lagrou & Carlo Severi (2013).



Rubens Iamay Surui com arco e flecha típico de seu povo Paiter Surui – foto de Ubiratan Surui

Imagens dos cantos ameríndios

Por tudo o que apresentamos, é de se esperar que as músicas ameríndias tratem de temas e imaginários totalmente distintos daqueles que encontramos em nossas canções. Muito além de podermos associá-las a uma suposta inocência bucólica, romantizada,

infantilizada, estas músicas carregam um total deslocamento de pressupostos humanistas, subjetivistas que a filosofia ocidental construiu. Para apenas vislumbrar a riqueza do imaginário e a profundidade poética e religiosa à qual nos deparamos, trazemos a seguir duas letras de cantos, com um breve comentário.



Gasodã Surui demonstrando como se toca o wãab – foto de Ubiratan Surui

O antropólogo Pedro Cesarino realizou um estudo detalhado da língua e da cosmologia dos povos Marubo que habitam a região do Alto Rio Ituí, no Amazonas, próximo à fronteira com o Peru. Trabalhou em estreita colaboração com os pajés cantadores Antonio Brasil, Lauro Brasil, Paulino Joaquim, Armando Mariano e Robson Dionísio Doles Marubo para nos oferecer uma versão bilíngue de cantos *saiti*, que são narrativas míticas cantadas sobre a formação do cosmos (a formação do céu e da terra, dos espíritos, dos animais, dos antepassados e dos estrangeiros), em meio a uma série infindável de episódios e ações realizadas nos tempos do surgimento. Trazemos a seguir um excerto do *saiti* “A formação da Terra-Névoa” (Marubo & Cesarino, 2013, p. 69), que trataria de um momento quando o céu cobiçava os viventes da terra de forma indevida, voraz, inescrupulosa. Assim, um demiurgo, chamado Kana Voã, decide silenciá-lo, criando a impossibilidade de comunicação entre os viventes da terra e o céu, com exceção dos seus xamãs.

Koĩ Mai weki
We votĩnãñãki
Naĩ koĩ weki
Chĩkirinã atõsho
Ari rivi shovisho
Kana Voã akavo
Koa Voã akavo
Koĩ Voã akavo
Ave atisho

Koĩ Naĩ vanãki
Koĩ rome ene
Koĩ shõpa eneki
Ene votĩ vetãsho
Koĩ shõpa ene
Ene yaniashõki
Atõ kemo pakea
Koĩ mai shovimash
A anõki
Nipai kawãsho
Koĩ Voã inisho
Kana Voã akavo

[(...)]

Koĩ pano vake
Vake maviashõki
Koĩ naĩ voro
Masotaná irinõ
Veõini owia
Ave anõshorao
Naĩ yochĩ meranõ
Aská ainaya

Koĩ shõpa ene
Ene tokõ inisho
Atõ kocho atisho
Atõ vei roai

“Vei mai shavayash
 Mato keyoaina
 A neno verina!”
 A anõ ikisho
 Awẽ terẽ imaĩnõ

“Keyoini verina!”

A a ikisho
 Awẽ terẽ imaĩnõ
 Koĩ shõpa ene
 Ene votĩ vetãki
 Koĩ rome ene
 Koĩ mai weki
 We votĩ vetãsho
 Naĩ kosho akĩro
 Vana enemativo

Naĩ vanayase
 Rakákeã amêki
 Vana enemakĩro
 Aská aki ativo

[(...)]

Vento da Terra-Névoa
O vento envolve
A névoa-vento do céu
E no redemoinho
Por si mesmos surgem
O chamado Kana Voã
O chamado Koa Voã
E o chamado Koĩ Voã
São mesmo eles

Do Céu-Névoa plantado
Caldo de tabaco-névoa
E caldo de lírio-névoa
Os caldos misturam
Caldo de lírio-névoa
Do caldo bebem
Saliva cospem
E Terra-Névoa formam
Para que ali
Fique de pé
Koĩ Voã mais
O chamado Kana Voã

[(...)]

Filhote de tatu névoa
O filhote só
Ali em cima
Das nuvens-névoa
Sentado mesmo deixam
Para assim fazer
Desenhada nuvem aparecer
Assim mesmo fazem

Caldo de lírio-névoa
Do caldo bebem
E céu sopram
Com seus feitiços-morte

“Aí nesta Terra-Morte
Todos irão acabar
Venham para cá!”
Assim diz Céu
Em seu trovejar

“Venham para cá!”

Assim ele diz
Em seu trovejar
E caldo de lírio-névoa
O caldo misturado
Ao caldo de tabaco-névoa
Vento da terra-névoa
Com vento envolvido
Céu sopram
E Céu cala

Céu outrora falava
Assim quase ficou
Mas de falar deixou
Foi o que fizeram

[...] (...)

Esta versão sobre a formação do mundo nos transporta muito além do nosso usual imaginário, não apenas pelo deslocamento de espaços e pela troca de materialidades componentes do cosmos, mas pela humanidade de todos eles e pelo fundamento moral que interrompeu a comunicação dos viventes da terra com o céu. Paulino Joaquim Marubo nos apresenta uma exegese deste *saiti*: “Céu, falando através dos trovões co-biçava os viventes da terra. Para eliminar este risco, o demiurgo Kana Voã decide silenciá-lo com um feitiço. É por isso que hoje não compreendemos mais as suas falas. Mas os xamãs *romeya* continuam a escutá-lo, uma vez que ainda mantêm conexões especiais com o tempo dos surgimentos” (Cesarino et al, 2013, p. 52).

Passemos agora às palavras de alguns cantos *heri* transcritas por Morzaniel Iramari Yanomami e Oneron Yanomami, traduzidas para o português por Anselmo Xirópino Yanomami e publicadas no encarte do álbum *Reahu He A: Cantos da Festa Yanomami* (2009):

Hutuyoma heã yarë

Yarë yarë yarë
hutuyoma heã yarë yarë

Porarioma tururupe

tururupewe tururupe tururupewe
porarioma tururupe tururupewe

Māraxi a kōyowi ëaï

Kōyōwi ëaï koyowi ëaï
maraxi a koyowi ëaï

Pora a

Ëaë aëaï ëaëaï ëë porarini ware
napëta kepariyoreeya ëaë aëë

Hekura pëta tiriromaï

Ë ë ëi hekura pëni hekura pëni ware
napëta tiriromaï tiriromaï ë ëi

Balança roça

*Balança, balança, balança,
A roça balança com o vento*

Barulho da cachoeira

*Barulho, barulho, barulho,
a cachoeira faz barulho, barulho*

Canto do Cujubim

*Canta, canta,
assim canta o kujubim*

Cachoeira

A cachoeira me afundou

Espíritos dançando

*Os espíritos estão se aproximando
e eles estão dançando*

Estes versos não são narrativas e menos ainda descrições paisagísticas. Não podem ser pensados como o resultado de uma separação do olhar ou da escuta e a fonte visível ou audível. Estes versos, aprendidos com os *xapiripë* (como vimos na narrativa de Davi Kopenawa sobre a *Árvore dos Cantos*), são eles mesmos os eventos, experimentações cantadas. Sua extrema economia poética está fundada em sua vocação dêitica em colocar os sujeitos da cena em copresença e em troca de lugar de enunciação.

Os esforços de tradução das artes verbais ameríndias já produzidos no Brasil, ainda que valiosos e extremamente trabalhosos, são insuficientes se consideramos a vastidão e a diversidade dos repertórios existentes entre as diversas línguas e os diversos povos ameríndios, cada um com sua singularidade. Assim como dissemos anteriormente, uma estrutural “abertura ao outro” permitiu-lhes cuidar ao longo de tempos imemoriais de uma inesgotável arte sonora. Uma arte que tem a potência de mantê-los vivos, saudáveis, em conexão com a terra, as matas, as águas, os astros, os animais, os peixes e pássaros, e manter suas estruturas sociais vivas. Por isso o empenho dos xamãs em desenvolver a arte da escuta, em aguçar as suas possibilidades de perceber, ouvir o outro. Ainda falta muito para que, seja na formação básica, nas universidades ou na circulação da chamada “cultura brasileira”, as musicalidades ameríndias, com sua riqueza poética, de imagens, de componentes, de temas e mesmo com os diferentes regimes estéticos que nos proporcionam, possam alargar os horizontes da nossa juventude, das futuras e dos futuros educadores. Teríamos aí um tecido cultural mais complexo, menos empobrecido, que aprenderia junto com os povos ameríndios algo sobre a abertura ao outro, sobre a heterogeneidade do mundo e a possibilidade de estar, ver e ouvir tudo o que é diferente. Certamente, aquilo que entendemos como interesse ou “curiosidade” em nossa juventude se ampliaria, pois os temas que os universos ameríndios nos trazem são totalmente distintos. Fica o convite para o começo de uma vertiginosa experiência de escuta das sonoridades dos povos ameríndios.



REFERÊNCIAS

- ALDÉ, V.; HERBETTA, A. F.; KRAHÔ, C. P.; POCUHTO, T.; TERKWYJ, J.; TUPEN, L.; KONRY, O.; PEPHA, A.; COHTAT, A. Pontes para a interculturalidade. In: PÔCUHTÔ, T.; TÊRKWYJ, J.; TUPEN, L. (org.). *Pahte mE amji ton xâ itajê cunE rY ipinkrên nare, kôt cu pahtyj mE to ihtYj, mE pah cunEa jakry xâ caxuw: subsídios à prática pedagógica musical e decolonial a partir de experiências escolares Krahô*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, p. 139-185, 2017.
- ALDÉ, V.; A. F. HERBETTA, A. F.; C. P. KRAHÔ, C. P.; T. POCUHTO, T.; J. TERKWYJ, J.; L. TUPEN, L.; O. KONRY, O.; A. PEPHA, A.; & A. COHTAT, A. . "Pontes para a Interculturalidade". In: PÔCUHTÔ, T.; TÊRKWYJ, J.; & TUPEN, L. (org.). *Pahte mE amji ton xâ itajê cunE rY ipinkrên nare, kôt cu pahtyj mE to ihtYj, mE pah cunEa jakry xâ caxuw: subsídios à prática pedagógica musical e decolonial a partir de experiências escolares Krahô*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, p.7-100, 2017.
- AMOAHIKI: as árvores dos cantos. KOPENAWA, D.; ALBERT, B. In: Hutukara Associação Yanomami. *Reahu He A*: cantos da Festa Yanomami. Gravações de cantos Yanomami nas comunidades Watoriki, Toototobi Catrimani e Baixo Catrimani. Organização: Davi Kopenawa, Marcos Wesley de Oliveira. Assessoria antropológica: Bruce Albert. Manaus: Hutukara, 2009. 1 CD.
- AS HIPERMULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette. Direção e fotografia: Takumã Kuikuro. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. 80 min.
- BASSO, E. B. *A musical view of the universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BASTOS, R. J. M. *A musicológica Kamayurá*. Brasília: Funai, 1978.
- BASTOS, R. J. M. *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul*: estado da arte. Mana, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.
- BASTOS, R. J. M. *A festa da jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- BEAUDET, J-M. L'Ethnomusicologie de l'Amazonie. *L'Homme*, n. 126/128 (La remontée de l'Amazone), p. 527-533, abr./dez. 1993.
- BEAUDET, J-M. *Souffles d'Amazonie*: les orchestres tule des Wayãpi. Paris: Sociétê d'Ethnologie, 1997.
- BEAUDET, J-M. *Dançaaremos até o amanhecer*: uma etnologia movimentada na Amazônia. Com a participação de J. Pawe; tradução L. P. Rosse. São Paulo: Edusp, 2017.
- CAIXETA DE QUEIROZ, R. Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana. In: CAIXETA DE QUEIROZ, R.; TUGNY, R. (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p.15-32, 2006.
- CAMPELO, D. F. G. *Ritual e cosmologia Maxakali*: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CAMPELO, D. F. G. *Das partes da mulher de barro*: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa Tikmũ'ün. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- CAMPOLI, Fausto & Vincent CARELLI (direção). Yaõkwa. Vídeo nas Aldeias. 2009.
- CARELLI, Vincent (direção); Ernesto de CARVALHO & Tita de CARVALHO (co-direção). Martírio. Vídeo nas Aldeias. 2016.
- CESARINO, P. de N. *Oniska*: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CESARINO, P. de N. (org.). *Quando a Terra deixou de falar*: cantos da mitologia Marubo. Tradução e apresentação Pedro de Niemeyer Cesarino. Cantores: Antônio Brasil Marubo, Paulino Joaquim Marubo, Lauro Brasil Marubo, Robson Dionísio Doles Marubo, Armando Mariano Marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CLASTRES, P. O arco e o cesto. In: *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 71-89, 1978.
- CHAMORRO, G. *Terra madura, yvy araguyje*: fundamento da palavra guarani. Dourados: Editora da UFGD, 2008.
- CHAMORRO, G. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. *Bulletin de la Sociétê Suisse des Américanistes*, n. 73, p. 43-58, 2011.
- COHN, S. (org.). *Cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. (Coleção Poesia.br)
- DARITIDZÉ: aprendiz de curador. Direção e fotografia: Divino Tserewahú. Edição: Leonardo Sette, Divino Tserewahú. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2003. 35 min.
- FAUSTO, Carlos, Leonardo SETTE, Takumã KUIKURO (direção). *As Hiper Mulheres*. Vídeo nas Aldeias. 2011.
- FRANCHETTO, B. Tolo Kuikuro: diga cantando o que não pode ser dito falando. *Invenção do Brasil: Revista do Museu Aberto do Descobrimento*, v.1, p. 57-64, 1997.
- FRANCHETTO, B. O que se sabe sobre as línguas indígenas no Brasil. In: RICARDO, Carlos Alberto (org.). *Povos indígenas no Brasil (1996-2000)*. São Paulo: Instituto Socioambiental, p. 49-51, 2000.
- FRANCHETTO, B. L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (Caribe du Haut Xingu, Brésil). *Ameríndia*, v. 28, p. 213-248, 2003a.
- FRANCHETTO, B. As artes da palavra. *Cadernos de Educação Escolar Indígena*, v.2, n.1, p. 19-51, 2003b.
- FRANCHETTO, B., FAUSTO, C.; MONTAGNANI, T. Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). *L'Homme*, n. 197, p. 41-69, jan.-mar. 2011.
- FUNAI – Fundação Nacional do Índio/Museu do Índio. Projeto de documentação de línguas indígenas (ProDoclin), s.d. Disponível em: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/conheca-as-linguas-indigenas-no-brasil>. Acesso em: 1 mar. 2019.
- FUSCALDO, A. I. A. *Ro'wapari'nhore*: sonhar e pegar cantos no xamanismo A'uwê-Xavante. São Paulo: Porto de Ideias, 2016.

- GRAHAM, L. Three modes of shavante expression: wailing, collective singing and political oratory. In: SHERZER J.; URBAN, G. (org.). *Native South American discourse*. New York: Mouton de Gruyter, 1986, p. 83-118.
- GRAHAM, L. *Performance dos sonhos: discursos de imortalidade Xavante*. São Paulo: Edusp, 2018.
- GRAVANDO SOM: som Tximina Yukunang. Direção: Karanê Ikpeng, Kamatxi Ikpeng, Mari Corrêa. São Paulo: Instituto Catitu, 2010. 52 min.
- GUIMARÃES, D. B. *De que se faz um caminho: tradução e leitura de cantos Kaxinawá*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- HEURICH, G. O. *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- HILL, J. D. Musicalizing the Other: shamanistic approach to ethnic-class competition along the Upper Rio Negro. In: SULLIVAN, L. (org.). *Enchanting powers*. Cambridge: Harvard University Press, p. 105-128, 1997.
- HILL, J. D.; CHAUMEIL, J.-P. (org.). *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- HUNI MEKA: Os cantos do cipó. Direção: Josias Maná Kaxinawá, Tadeu Siã Kaxinawá. Edição: Leonardo Sette. Realização: Vídeo nas Aldeias (VNA). Olinda: VNA, 2006. 25 min.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Indígenas. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em: 1 mar. 2019.
- ISA – Instituto Socioambiental. Povos indígenas no Brasil: línguas. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>. Acesso em: 1 mar. 2019.
- JAMAL JÚNIOR, J. R. *Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo Tikmũ'ün/Maxakali*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- JAMAL JÚNIOR, J. R. *Entre o medo e a saudade: imagens da caça nos cantos de Kotkuphi, conforme exegeses de Toninho Maxakali*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- JOÃO, I. *Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual jerosy puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.
- KAHEHIJÜ ÜGÜHÜTU, o manejo da câmera. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Edição: Takumã Kuikuro, Joana Collier, Vincent Carelli, Tiago Pelado. Produção: Vídeo nas Aldeias (VNA), Aikax, Documenta Kuikuro. Olinda: VNA, 2007, 17 min.
- KAXINAWÁ, J. M. & KAXINAWÁ, T. S. *Os cantos do cipó* (Huni Meka). Vídeo nas Aldeias, 2006, 25 min.
- KAXINAWÁ, I. S. I. *Nixi Pae: o Espírito da Floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.
- KAXINAWÁ, Isaías Sales Ibã et al. Huni Meka. *Cantos do Nixi Pae*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2007.
- KOPENAWA, Davi & Bruce ALBERT. “Amoahiki: As árvores dos cantos” *CD Reahu He A* – cantos da festa yanomami. Hutukara Associação Yanomami. 2009.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAHÔ, C. P. *Wato ne hômpu ne kâmpa: convivo, vejo e ouço a vida Mehi (Măkrarê)*. Dissertação (Mestrado profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- KUIKURO, Coletivo Kuikuro de Cinema. *O manejo da câmera* – Kahehijü Ügühütu. Vídeo nas Aldeias, 2007, 17 min.
- LAGROU, E.; SEVERI, C. (org.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, 1991.
- LIMA RODGERS, A. P. *O ferro e as flautas: regimes de captura e perecibilidade no Iyaökwa Enawene Nawe*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- LOURENÇO, S. R. *Brincadeiras de aruanã: performance, mito e música entre os Javaé da ilha do Bananal, TO*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- MATTOS, A.; HUNI KUIN, I. Por que canta o Mahku: Movimento dos Artistas Huni Kuin. *Revista Landa*, v. 5, n. 1, p. 582-596, 2016.
- MAXAKALI, T.; ROSSE, E. P. (org.). *Kômăyxop: cantos xamânicos Maxakali/Tikmũ'ün*. Rio de Janeiro: Funai/Museu do Índio, 2011.
- MEDEIROS, S. Ainda não se lê em Xavante. In: NASCIMENTO, E., OLIVEIRA, M. C. C. (org.). *Leitura e experiência*. São Paulo: Annablume, p. 75-89, 2008.
- MELLO, M. I. C. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- MONTAGNANI, T. Présences sonores: musique, images et langue chez les Kuikuro du Haut Xingu. *Images Re-vues*, n. 8, p. 1-13, 2011a.
- MONTAGNANI, T. *Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011b.
- MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

- PIEADADE, A. T. Flautas e trompetes sagrados no noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari. *Horizontes Antropológicos*, v. 5, n. 11, p. 93-118, out. 1999.
- PIEADADE, A. T. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- PIMENTEL, Spensy. Bro MC's: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra. In: Maya, L. P. R.; Valladares de la Cruz, L. R. (org.). *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. México, DF: Instituto Nacional de Antropología y Historia, v. 1, p. 227-254, 2014.
- REAHU HE A: cantos da Festa Yanomami. Gravações de cantos Yanomami nas comunidades Watoriki, Toototobi Catrimani e Baixo Catrimani. Organização Davi Kopenawa, Marcos Wesley de Oliveira. Assessoria antropológica: Bruce Albert. Manaus: Hutukara Associação Yanomami., 2009. 1 CD.
- RODGERS, D. *A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng*. Mana, v. 8, n. 2, p. 91-125, out. 2002.
- ROSSE, E. P. (com a participação de T. MAXAKALI). *Sarinho virou: sociedades de cantos entre os Tikmũ'ũn/Maxakali*. Belo Horizonte: Minas de Som UFMG, 2018.
- SEEGER, A. *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STEIN, M. R. A. *Kyringüê mborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- STEIN, M. R. A. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Guarani. In: LUCAS, M. E. (org.), *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavizual, p; 17-44, 2013.
- TUGNY, R. P. A misteriosa ciência dos Maxakali. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (org.). *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental, v. 10, p. 757-760, 2006.
- TUGNY, R. P. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.
- TUGNY, R. P. (org.). *Cantos e histórias do morcego-espírito e do Hemex/Yãmĩyxop Xũnim yõg Kutex xi Âgtux xi Hemex yõg Kutex*. Narradores, escritores e ilustradores Tikmũ'ũn da Terra Indígena do Pradinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.
- TUGNY, R. P. (org.). *Cantos e histórias do gavião-espírito/Mõgmõka yõg Kutex xi Âgtux*. Narradores, escritores e ilustradores Tikmũ'ũn da Terra Indígena de Água Boa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b.
- TUGNY, R. P. Notas sobre alguns traços poéticos dos repertórios yãmĩyxop dos povos Tikmũ'ũn_Maxakali. In: MATOS, C. N.; MEDEIROS, F. T.; OLIVEIRA, L. D. (org.). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, v. 1, p. 301-320.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Anpocs, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Imanência do inimigo. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 265-294, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado. Entrevista. *Prisma Jurídico*, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul./dez. 2011.
- WAI'Á RINI: o poder do sonho. Direção e fotografia: Divino Tserewahú. Edição: Valdir Afonso. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2001. 48 min.
- YAÕKWÁ. Direção: Vincent Carelli, Fausto Campoli. Fotografia: Tiago Torres, Vincent Carelli, Altair Paixão (cinegráfi). Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2009. 61 min.

Alguns textos sobre outras artes indígenas

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawá, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

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

Instrumentos musicais e sonoros

exemplares de itens utilizados por diversos povos

Fotos dos instrumentos musicais: Paulo Múmia
Acervo do Museu do Índio/FUNAI - Brasil



Apito de cerâmica – Paresi (MT)



Apito de Madeira – Guarani-Kaiwá (MS)



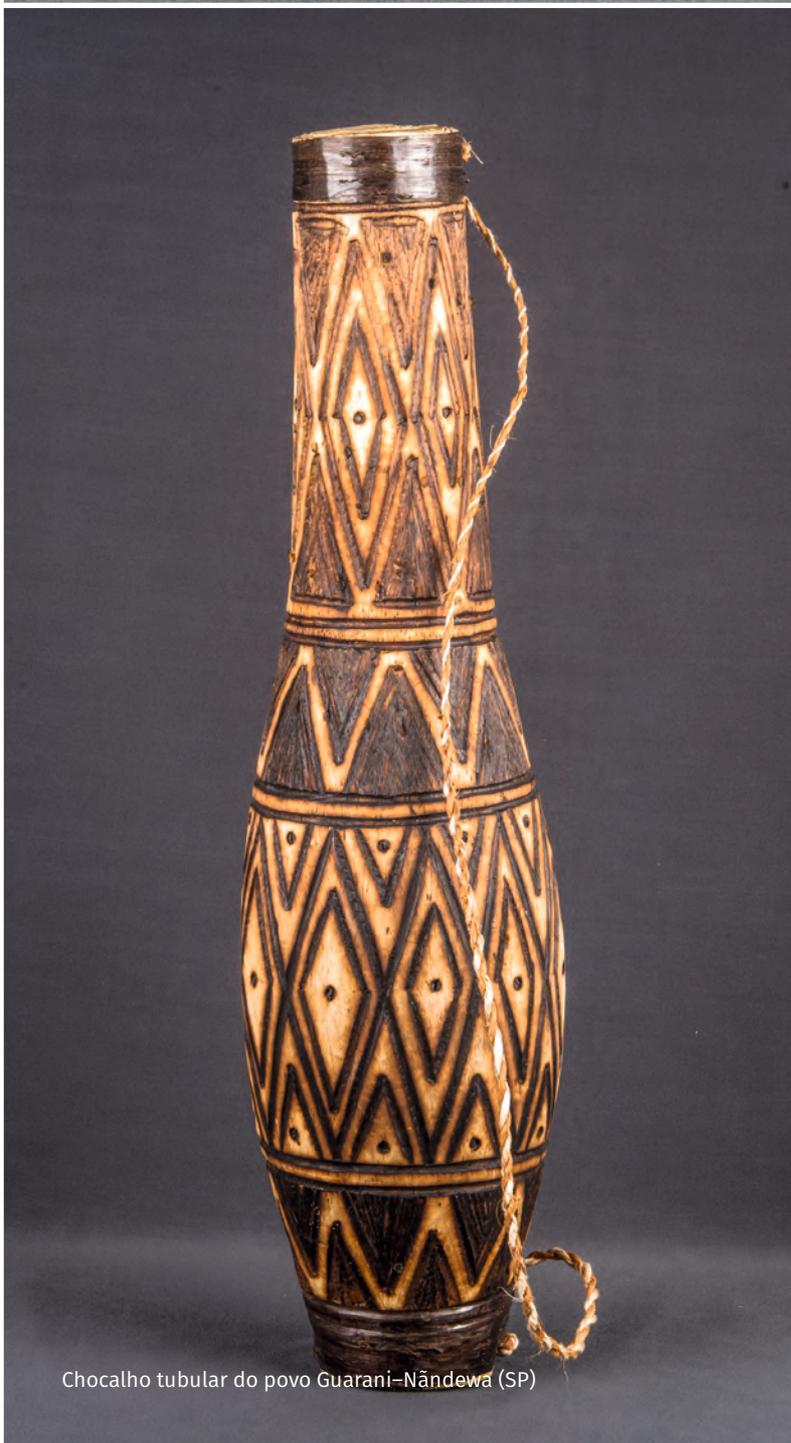
Chocalho em cacho do povo Xereu (PA)



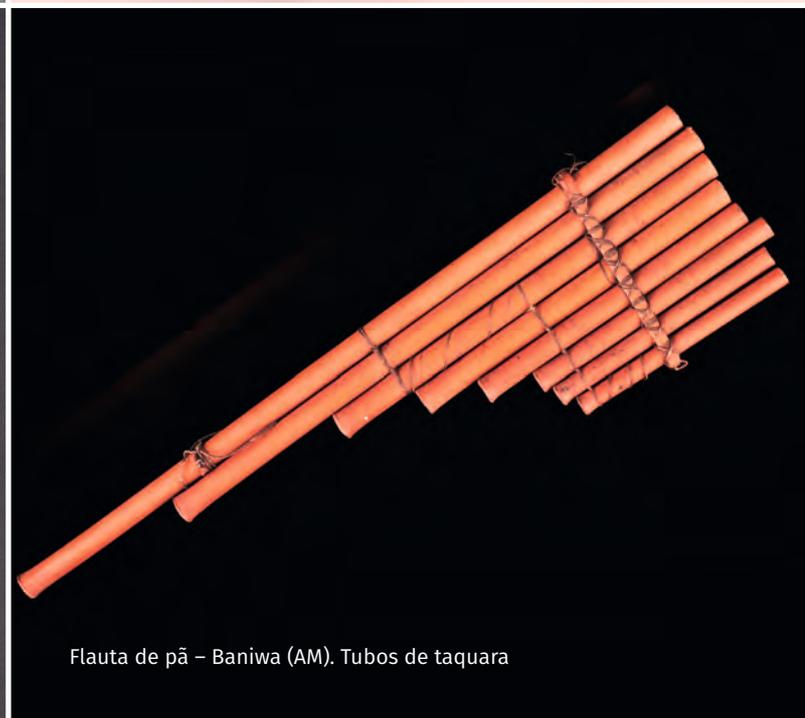
Chocalho em cacho do povo Yanomami (AM)



Reco-reco Galibi (AP)



Chocalho tubular do povo Guarani-Nãndewa (SP)



Flauta de pã – Baniwa (AM). Tubos de taquara



Flauta de pã – Paresi (MT)



Flauta reta sem aeroduto – Enawênê-nawê (MT)



Instrumento utilizado para atrair as onças nas caçadas – Waiwái (RR)



Reco-reco – Tupiniquim (ES)



Trompete transverso – Canela (MA)



Flauta reta sem aeroduto – Salumã (MT)



Chocalho globular do povo Guarani – Mbyá (PR)



Flauta de pã – Karitiana. Taboca



Trompete reto – Canela (MA)



Trompete reto – Canela (MA)



Rabeca – Guarani (ES)



Paus entrechocantes do povo Maxakali (MG)



Flauta transversa sem orifícios – Wajãpi (AP)



Chocalho em feira do povo Krahô (TO)



Flauta transversa sem orifício - Krahô (TO)



Reco-reco do povo Sataré - Mawê (AM)



Arco musical - Guarani Kaiwá (MS)



GRUPO TEKO GUARANI DO POVO GUARANI MBYÁ (PORTO ALEGRE — RS)

Formado pelo cacique José Cirilo Pires Morínico, por Maria Eugênia Ramos, Sérgio Ramos Morínico, Verã Mirin Nunes Morínico, Célio Brisuela, Jorge Ramos Morínico, Graciela Gonçalves Duarte, Jerã Mirim Duarte Morínico, Jéssica Ramos Lopes, Jéssica Benites Franco e Patricia Ramos Morínico, o grupo Teko Guarani está localizado na Aldeia Tekoa Anhetenguá na Lomba do Pinheiro em Porto Alegre, onde vivem 16 famílias Mbyá-Guarani.

No Rio Grande do Sul, desde 1996, as terras Mbyá foram reivindicadas em um processo no qual o cacique José Cirilo teve um papel determinante. Os Guarani estão entre os primeiros povos a estabelecer contato com os europeus. Muitos foram catequizados pelos missionários portugueses e pelos colonizadores espanhóis. Apesar da catequização, o povo Guarani conseguiu preservar muito de suas tradições e seus rituais religiosos.

Os modos de vida Mbyá-Guarani possuem relação direta com a natureza. Pertencentes ao tronco linguístico Tupi-Guarani, consideram a palavra uma forma de comunicação sagrada. As canções entoadas (*mboraí*) pelos corais infantojuvenis expressam diretamente seus pensamentos e servem no processo de meditação, relatando a importância da manutenção das características do olhar guarani e suas conexões com os territórios e divindades. É pela música que líderes espirituais guiam seus povos e realizam a comunicação mais profunda com Nhanderú (nosso pai/sol), por meio dos “conselhos entoados”, transmitidos de geração em geração. As canções Mbyá-Guarani reafirmam sua maneira de perceber o mundo pelas letras, danças, roupas e pinturas corporais.

O grupo Teko Guarani é um coral infantojuvenil que tem por característica a força e o brilho vocal. Utilizam o *mbaraká* (violão) com cinco cordas, cada corda representa uma divindade Mbyá: Tupã, Kuaray, Karai, Jakairá e Tupã Mirim. O *ravé* (violino/rabeca) possui três cordas e, segundo alguns relatos, é um instrumento de invenção indígena, posteriormente aperfeiçoado pelos *jurua* (não indígenas). O *mbaraká miri* (chocalho) e o *anguá pú* (tambor) têm funções primordiais na sustentação do andamento e ritmo musicais, além da importância no estabelecimento da conexão com as divindades.

Programa

1 Tekoá Anhetengua

[Som do mar]

(Tradicional do povo Guarani)

2 Ñe'ë í

[Pequeno espírito]

(Tradicional do povo Guarani)

3 Yvy Oremba'e

[A terra é nossa]

(Tradicional do povo Guarani)

4 Ñamandu Mirim

[Pequeno Sol]

(Tradicional do povo Guarani)

5 Jeretará Karai Sepé

[Meu parente Homem Sepé]

(Tradicional do povo Guarani)

6 Tangará

[Dança Circular]

(Tradicional do povo Guarani)



Letras das músicas⁸

Tekoá Anhetengua

[Som do mar]
(Tradicional do povo Guarani)

Tekoá Yyria´pú guí oreroju
Ro jerojy rojuvy (2x)
Ja jerojy paveí
Jeretara´í kueri
Ñanderu oeja´agüa
Ja jerojy paveí (2x)

*Da aldeia som do mar nós viemos
Vamos todos nós dançar
Para que nosso pai veja nossa dança*

Ñe'ë í

[Pequeno espírito]
(Tradicional do povo Guarani)

Ñe'ë í
Eguejy
Já jerojy
Já poraí
Ja´eja

*Pequeno espírito
Desça
Para dançar
E cantar
Para nós vermos*

Yvy Orembaé

[A terra é nossa]
(Tradicional do povo Guarani)

Yvy orembaé
Caaguy orembaé
Yy orembaé
Orepu oñnomavy
Orevype roikoagüã

*A terra é nossa
A mata é nossa
A água é nossa
Nosso pai criou a Terra
Para nós andarmos*

Ñamandu Mirim

[Pequeno Sol]
(Tradicional do povo Guarani)

Ñamandu Mirim
Yva´a porã
Oejavae´kué
Orevyguarã (2x)
Eta´vae kueri
Omocañimba
Ne´ë porã´í
Ovy´á agué

*Pequeno sol
Fruta sagrada e bonita
Deixou para nós
Os brancos destruíram
O lugar do espírito
O que nos dá alegria*

⁸ As canções foram transcritas e traduzidas por José Cirilo Pires Morínico.

Jeretarã karai Sepé

[Meu parente Homem Sepé]
(Tradicional do povo Guarani)

Jeretarã karai Sepé
Rejejuka ñande yvy´re (2x)
Orejevy nderáky kueri
Píjuma
Ro poraí
Ro jerojy
Ro poraí

*Meu parente Homem Sepé
Que morreu lutando por nossa terra
Agora nós, a nova geração
Cantamos
Dançamos
Cantamos*





GRUPO NÓG GÃ

DO POVO KAINGANG

(SÃO LEOPOLDO – RS)

O grupo Nóg gã é formado por Gilson Ferreira, Nilceu dos Santos, Darlei Pedro, Alvaro de Paula, Jakson de Oliveira, Jose Vergueiro e Talvane Ribeiro de Campos, indígenas de diversas aldeias Kaingang da região de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul.

Os Kaingang habitam o Sul e Sudeste do Brasil há séculos. A população é composta atualmente por volta de 30 mil pessoas que habitam cerca de 30 diferentes áreas nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Por meio de pinturas corporais, utilizando linhas e/ou formas circulares, é possível identificar quem são os Kamé (marcas compridas) e os Kairú (marcas arredondadas). Esta distinção definirá as formas de relacionamentos e contato entre as duas partes. Os primeiros contatos dos colonizadores ibero-americanos com os ascendentes dos Kaingang ocorreram por volta de 1812 na região de Guarapuava, no estado do Paraná.

Os Kaingang possuem característica aguerrida e seus ritos envolvem a realização de movimentos coreografados e um contexto musical cíclico. O uso das lanças representa o processo de luta e resistência, perpetuando até os dias de hoje, desde o processo de colonização das suas terras originárias. São reconhecidos por fabricar armas de guerra e de caça, artefatos diversos e cestaria de taquara de tamanhos, formas e finalidades variadas. A língua Kaingang pertence ao tronco linguístico macro-jê que segundo a linguista Ursula Wiesemann está caracterizada em cinco dialetos.

Durante a apresentação realizada no Sonora Brasil, os Kaingang representarão, por meio de suas músicas e seus gestos, os processos de guerras e conquistas. A música “500 anos de Resistência” é uma referência às lutas travadas no decorrer de séculos em busca de sobrevivência. As lanças de guerra em contato com o chão tornam-se instrumentos percussivos e embasam ritmicamente as marcas coreográficas.

Programa

1 Dança da Guerra
(Tradicional do povo Kaingang)

2 Dança da Conquista
(Tradicional do povo Kaingang)

3 Dança da Vitória
(Tradicional do povo Kaingang)

4 Ta konkron
(Tradicional do povo Kaingang)

5 Nóg gã
(Tradicional do povo Kaingang)

6 500 anos de Resistência
(Tradicional do povo Kaingang)



Letras das músicas⁹

Ta konkronq

(Tradicional do povo Kaingang)

Kanhgág vé kanhgág vé kanhgág vé
kanhgág
Nóg gã vé Nóg gã vé Nóg gã vé Nóg gã vé Nóg gã
Énh vénh gég ká énh mã hã
Énh venh gég ká énh mã hã
Énh venh gég ká énh mã hã
Nó tá nãnh ke ká króg ku tó
Jüpé Jüpé Jüpé ketĩ ketĩ ketĩ
Hóvã Hóvã Hóvã kėtĩ kėtĩ kėtĩ
Ejã ajã ajãããã tá kongronq tá kongronq...

Nóg gã

(Tradicional do povo Kaingang)

Ver tỹ ver kanhgág ag nỹ tĩ jã
Mĩ tỹ ver nãntĩ, fog ag nê kĩ kãge
Kã nãnh tỹ tũ kemũ mỹg mág
Kar ênhkrêj fã tỹ tũ tũkerãna
Krê kofãr tỹ kãgter mũnh kã gój
Tã kagãsãg kã
Kanhgág ag vã nóg gã ag võnh ver tá ki natĩ nóg kó
mi nenũ hã tá ver
ênh kró tá ki karón rón kenvã

500 anos de Resistência

(Tradicional do povo Kaingang)

Ûrỹ sã hágmã mà kē sōr vē ãg rénre kár
Ïg rénre fãg mã kijēnh sã tú énkreg mãr,
ká nenũ ne gē nim gé,
Kijēnh sã tũ ênkreg mar kã nenũ
Ne gē nim gé.
500 pryah tó ênh tóg vēsoh sôn mũ
ênh tá kanhgág fóg ag tá ki konge
Ka énh konhatũg mũ hãra ênh tá
Vesôn sôn mũ ênh tá kanhgág...

⁹ As canções foram transcritas por Gilson Ferreira Kaingang.



GRUPO DZUBUCUÁ

DO POVO KARIRI-XOCÓ

(PORTO REAL DO COLÉGIO – AL)

Grupo formado por Yachy Koran Kariri-Xocó, Takawã Kariri-Xocó, Ryakonã Kariri-Xocó, Kruyé Kariri-Xocó, Puranã Kariri-Xocó, Wyaconan, Pirakumã Kariri-Xocó, Uitairan Kariri-Xocó, Yrapanan Kariri-Xocó e Yranai Kariri-Xocó. Os Kariri-Xocó vivem na região do Baixo São Francisco em Alagoas e, segundo dados do IBGE, em 2010 somavam cerca de 2.000 indivíduos.

Programa

1 Ninhó Dzubucúá

[Índio do Baixo São Francisco]
(Riaconã Kariri-Xocó)

2 Olê Lara

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

3 Peretó

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

4 Passarinho verde

[Canto de colheita, chamado no Nordeste de rojão]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

5 Dança do buzo

[Dança de abertura do ritual onde dois homens dançam com buzos, instrumentos de sopro feito de taquara]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

6 Dança da lança

[Canto sem palavras, vocalizado apenas com sílabas]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

7 Dança do passarinho

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

8 O Toré é tradição

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

9 O cocar é minha casa

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

10 Lá no pé do Cruzeiro Jurema

[Toré da Proteção]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

11 Torés da chuva

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)
Eu te peço para chover nessa terra
Naruanda – Guardiã da noite
As camana bonita

12 Toré

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

A denominação Kariri-Xocó foi adotada como consequência da fusão, ocorrida há cerca de 100 anos, entre os Kariri de Porto Real de Colégio e parte dos Xokó da ilha fluvial sergipana de São Pedro. Em decorrência da intensa repressão sofrida ao longo dos séculos, a sua língua tradicional foi sendo esquecida e não faz mais parte do cotidiano do povo, estando presente apenas os vocábulos e as expressões ligadas aos rituais. Recentemente, a partir da luta pela valorização de sua cultura, o povo Kariri-Xocó vem resgatando aos poucos a língua Dzubucúá, a partir de registros antigos.

Inserido no mercado de trabalho não indígena, o grupo tem sua identidade étnica e o sentimento de pertencimento fortemente ligados à participação, desde a infância, no ritual *Ouricuri*, cerimonial reservado realizado em uma segunda aldeia, em meio à floresta. O *Ouricuri* é aquilo que dá sentido à terra, à família, à identidade, à chefia, enquanto princípio organizador. Estrutura a vida perceptível mediante a ordenação do sagrado, do misterioso, do intangível, daquele reduto da vida indígena que a sociedade nacional não consegue dominar.

Tradicional dos Kariri-Xocó, como em todos os povos indígenas do Nordeste, o toré é um ritual indígena mágico-espiritual que envolve *performance* corporal e música. Nos torés do Kariri-Xocó são utilizados os buzos (aerofone da família das buzinas), maracás de mão e chocalhos de tornozelos. A maior parte dos torés não tem letras, naqueles que tem são originalmente cantadas em português. As letras são carregadas de simbolismos e nos possibilitam conhecer um pouco da história do povo, falando do cotidiano dos indígenas nas colheitas ou nos dias atuais, ou trazendo sincretismos religiosos e remetendo ao tempo da colonização quando eram obrigados a praticar seus rituais em segredo. No repertório, além dos torés, estão os rojões, que já fazem parte da tradição musical deste povo e são um reflexo do trabalho nas fazendas e da dinâmica de trocas culturais ocorridas na região.



Letras das músicas¹⁰

Ninhô Dzubucuí

[Índio do Baixo São Francisco]
(Riaconã Kariri-Xocó)

Ninho Dzubucuí
São os Kariri-Xocó
Ninho Dzubucuí
Nós somos tradição
Ninho Dzubucuí
Somos tronco macro-jê

Olê Lara

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

O Lêrê, olê Larála
O Lêrê, olê Larála

Peretó

(Tradicional povo Kariri-Xocó)

Peretó canguy teroá
Peretó canguy teroá

Passarinho verde

[Canto de colheita, chamado no Nordeste de rojão]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

Ôi, meu passarinho verde
Onde é que você mora, eu
Vou bebê êêê na flor da jurubeba

Dança do buzo

[Dança de abertura do ritual onde dois homens dançam com buzos, instrumentos de sopro feito de taquara]
(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

Araua reiô areiá
Reiô areiá reiô arrá
Araua reiô areiá
Reiô areiá reiô arrá

Dança do passarinho

(Tradicional do povo Kariri- Xocó)

Índio, índio que canta
Os baianos que dançam
Respondendo minha Cauã
Ô Passarinho, o tâ chamando
Ninhó, Ninhó, do maráboló
Baianos do Benheyé Nhaehí
Hi Cauã Ô Inheendzi Cã

O toré é tradição

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

Vem depressa meu parente
Vem depressa meu parente
O toré vamos cantar
O toré vamos cantar
Que o toré é tradição
Que o toré é tradição
Aqui do nosso lugar
Aqui do nosso lugar

¹⁰ As canções foram transcritas por Yachy Koran Kariri-Xocó.

O cocar é minha casa

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

O cocar é minha casa
O paewi meu coração
A maracá é o instrumento
Que o pajé faz união

Lá no pé do Cruzeiro Jurema

[Toré da proteção]

(Tradicional do povo Kariri-Xocó)

Lá no pé do Cruzeiro Jurema
Eu danço com meu maracá na mão
Pedindo a Jesus Cristo
Contrito no meu coração

Torés da chuva

(Tradicional do povo Kariri- Xocó)

Eu te peço para chover nesta terra

Oh Deus! Eu te peço para aqui
Chover nessa terra
Para aqui, chover nessa terra

Naruanda – Guardiã da noite

Lo lêlê ô lêlê rei-rá
Oi vadiando Naruanda
Oi lêlê ô lêlê rei-rá
Oi vadiando Naruanda

As camana bonita

As camana bonita é do Jurubá
Ô lê o lê e da





GRUPO MEMÓRIA FULNI-Ô DO POVO FULNI-Ô (ÁGUAS BELAS – PE)

Grupo formado por X' Maya Kaká Fulni-ô, Txa Fulni-ô, Txale Fulni-ô, Kafytxo Fulni-ô, Fekhya Fulni-ô e Tafhia Fulni-ô. X' Maya Kaká Fulni-ô vive no Rio de Janeiro, onde se dedica a divulgar a cultura do seu povo, sendo o único indígena que trabalha no Museu do Índio da Fundação Nacional do Índio (Funai), uma vez que os demais integrantes vivem na aldeia e costumam sair principalmente para as apresentações do grupo.

Programa

1 Txitxá

[Canção dos guerreiros]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

2 Seutó

[Cântico dos pássaros]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

3 Feya

[Canção da terra]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

4 Txijdo

[Canção do alimento]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

5 Waxing

[Canção dos anciãos]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

6 Flytxalha

[Canção da chuva]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

7 Toré

[Cantado sem palavras, vocalizado apenas com as sílabas “hea, heea”]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

8 Edjawacha

[Canção de agradecimento]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

9 Klêtxaka

[Dança de alegria]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Os Fulni-ô, conhecidos historicamente como Carijós, são o único povo indígena do Nordeste que conseguiu manter viva e ativa sua própria língua, o *yaathe*. Historicamente, esse grupo atua em prol da preservação de sua cultura.

Um dos seus principais ritos, o Ouricuri atualmente é realizado de maneira sigilosa, restrito apenas aos iniciados, garantindo a salvaguarda de seus costumes. Com população de cerca de 5.000 pessoas (IBGE, 2010), os Fulni-ô atualmente habitam o município de Águas Belas, situado na zona fisiográfica do Sertão, a 273 km de Recife, em Pernambuco. Nas proximidades do Rio Ipanema, a vida dos Fulni-ô transcorre em duas aldeias. A primeira, conhecida como Aldeia Sede, está localizada junto à cidade de Águas Belas, onde estão fixadas as instalações do Posto Indígena da Fundação Nacional do Índio (Funai). A segunda, chamada Aldeia Ouricuri, é o lugar sagrado do ritual do Ouricuri, realizado nos meses de setembro a outubro. Como entre os vizinhos Kariri-Xokó, o Ouricuri define a própria pertença ao grupo, o sentido de ser Fulni-ô, a sua identidade.

As músicas tradicionais do povo fulni-ô são o toré e a cafurna. O toré é um ritual sagrado, cântico coletivo vocalizado sem letra, sendo o único canto que usa instrumentos de sopro junto à percussão e que, segundo seus praticantes, é o mais antigo dos Fulni-ô. O toré afirma a união e é praticado em ocasiões especiais. As cafurnas ou *unakesa* são manifestações que envolvem dança e música com letras cantadas em *yaathe* que abordam temas como a preservação da natureza, reverência aos animais da região e à identidade indígena. Nas cafurnas são utilizados como instrumentos maracás de mão e de tornozelo.



Letras das músicas¹¹

Txitxã

[Canção dos guerreiros]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção dos guerreiros, reverberando na luta pela casa dos Fulni-ô, que é a floresta, esses rituais lembram os guerreiros passados, principalmente aqueles que lutaram na Guerra do Paraguai.

Watkhalhake khanelhaxto eedjadwalha
Nedua lhase Vookahe lhe yasewate otxhaitoa
dokaneuke
Ikehexnexto setsotwalha
Owa txitxa ithesusono kamakdoa

*Botem na sua cabeça o que disse
Porque vamos agora dançar e cantar no meio dos
brancos
Digam essas palavras que os guerreiros falam
Escutem os índios*

Seutó

[Cântico dos pássaros]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção dos pássaros que semeiam, não destroem, não poluem, que fornecem aos Fulni-ô as penas de seus adornos. O Seutó se refere aos diferentes pássaros, inclusive aqueles que limpam a floresta. Escutam, assim, ao próprio pássaro descrevendo seu voo no céu, com o objetivo de limpar tudo de podre que tem na floresta, toda carne podre.

Xhake eudowa luxtutwa
Txhake eudowa luxtutwa
Xhake eudowa luxtutwa
Txhake eudowa luxtutwa

Eedjadwalha khaadwase
Tithizana dodwalha
Existia setsotwa
Txhake eudowa luxtutwa
Txhake eudowa luxtutwa

*Urubus que andam no céu
Deus os colocou para voar
Porque o que Deus faz, não faz à toa
O urubu limpa a mata para nós*

¹¹ Letras transcritas e traduzidas por X'Maya Kaká Fulni-ô.

Feya

[Canção da terra]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção da terra, mãe dos Fulni-ô. Pelo canto, mostram-lhe que estão vivos sobre ela.

Yake edjwalha sato ksale ya feya üüiidoholha
Yake edjwalha sato ksalelha fathoalha
ksale lha suso satolha Yaotetnitkaka feya
Naxtoalha exnexto yasetsoodowa
Naxtoalha exnexto yasetsoodowa

*Nossos deuses não mentem
Deram a terra para nos cuidar
Nossos deuses só têm uma palavra
Eles dizem que nós somos a terra
O homem branco quer botar os índios para trás*

Txijdo

[Canção do alimento]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção do alimento, agradecendo ao principal deles, o peixe. O peixe é também o responsável por ensinar aos Fulni-ô, pescadores de mergulho, a nadar, a mergulhar e a permanecer dentro d'água durante grandes intervalos.

Thxidjolha thxale lhake eukahle satoo newte
Setsoõkya eukateka thxaleke saxiinete
Thxidjolha thxale lhake eukahle satoo newte
Setsoõkya eukateka thxaleke saxiinete

*Índias vão se banhar no mar e se limpar
Índias andam no mar dançando
Índias vão buscar peixe para comer*

Waxing

[Canção dos anciãos]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção dos anciãos, agradecendo às árvores mãe, anciãos dos Fulni-ô, por tudo o que lhes ensinaram e ensinam até hoje.

Auxinauke yake fekhla
Auxinauke yake fekhla
Auxinauke yake fekhla
Auxinauke yake fekhla
Wakhfalaxto setsotwa
Owa fealha thake
Yookahe asewate otxhaitoa dotkake
Yake fekhla Auxinauke
Yake fekhla Auxinauke

*Venham, nossos mais velhos são nossa árvore,
Escutem jovens, nessa terra nossos mais velhos
são valiosos
Vamos cantar no meio dos brancos e falar dos
nossos mais velhos*

Flytxalha

[Canção da chuva]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Canção da chuva, em sinal de respeito, como todos os outros cantos. A chuva traz vida, alegria, lavando a terra das maldades que existem no planeta.

Fetxa Fea Fuli Lha
Tithizana Dodwalha
Yookahele Asewate
Otxhaitoa Dotka Neuke
Flytxalha Kê
Fetxa Fea Fuli Lha
Flytxalha Etxalhamâ

*Sol, terra e rios não são à toa, são sagrados
Vamos falar para o homem branco que a chuva faz
parte da vida de todos
Sol, rios e chuva são belos*

Edjawacha

[Canção de agradecimento]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Agradecimento a Deus, por tudo que deu aos Fulni-ô, pedindo que sempre tudo seja melhor, para eles e para todos. É um pedido para trazer alegria, de estar vivo, unido, com tudo que foi criado.

Wakhfalaxto Owa Fealha Thake
Eiinexto Otxhaitoa Dotkake Naxikehe Yatxtxa
Koholhase
Eedjadwalha Naxikehe Yatxtxa Koholhase
Eedjadwalha

*Agradeço a Deus por nos dar tudo
Comida, água e vida quem nos deu foi Deus
É para nós todos*

Klêtxaka

[Dança de alegria]
(Tradicional do povo Fulni-ô)

Yakedatha lhasato oxtonã
Yakedatha lhasato oxtonã
Wakhfalte khukhilhaxto eedjadwalha
Yatxtxowa kaksehemã eedjadwalha didike

*Venham ouvir, venham cantar, venham dançar
Peçam a Deus pra tudo ser melhor
Peçam a Deus por todos*



GRUPO WAGÔH PAKOB

DO POVO PAITER SURUI

(TERRA INDÍGENA SETE DE SETEMBRO, CACOAL – RO)

O grupo Wagôh Pakob é um grupo de indígenas Paiter que realiza palestras e apresentações culturais com objetivo de levar a cultura Paiter aos mais distintos lugares do mundo.



Formado por Gasodá Surui, coordenador do Centro Cultural Wagôh Pakob, turismólogo, mestre e doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Rondônia (Unir); Maria Leonice Tupari (Tori), coordenadora da Associação das Guerreiras Indígenas de Rondônia (Agir); Luiz Mopilabaten Surui, Leoneide Myde, Lucia Surui (Paweika), Chicoepab Surui Dias, Narré Surui e Rubens Iamay Surui que vivem na Aldeia Paiter da linha 9, onde foi criado o centro Cultural Wagôh Pakob (força da natureza) com o objetivo de valorizar e preservar o território paiter e trabalhar com o fortalecimento das práticas culturais.

Os Paiter Surui vivem em Rondônia, na terra indígena Sete de Setembro, e se dividem em 27 aldeias localizadas pelas “linhas” onde estão situadas. As linhas são estradas de terra criadas na marcação de lotes durante o projeto de expansão do governo do estado. Atualmente, os Paiter são governados por um sistema parlamentarista criado em 2010, que se rege por uma organização hierárquica, formada pelo PAMATOT EY (Conselho dos Anciãos — instância superior de sabedoria), LABIWAY EY (parlamentares eleitos pela população a cada cinco anos) e LABIWAY ESAGA (líder maior do povo Paiter Surui).

O povo Paiter Surui é quem escolhe as lideranças representativas do Parlamento e é constituído atualmente por uma população de cerca de 1.500 pessoas pertencentes às linhagens clônicas: Gãmeb (marimbondo preto), Gãpgir (marimbondo amarelo), Makor (taboca) e Kaban (fruta azeda mirindiba). O termo Surui é exógeno, o povo se autodenomina Paiter que significa “gente de verdade, nós mesmos”; a língua falada é Mondé da família linguística Tupi. O contato oficial com os não indígenas se deu apenas em 1969 e trouxe profundas mudanças sociais além de uma grande baixa demográfica.

São conhecidos como um povo cantor que também gosta muito de contar histórias. As canções tradicionais, relacionadas a rituais, relatam narrativas míticas e relembram momentos da história dos Paiter ou que retratam tarefas do cotidiano. Os Paiterey têm canções que são atribuídas à criação individual e cantadas somente por seus criadores. Os Paiter utilizam *michãngab* (maracás de tornozelo) e os *wāab* (espécie de flautas), instrumentos de sopro.

Programa

1 Wãab Nah Ieh Leh Weh

[Cântico de saúde a todos com alegria e felicidade]

(Luís Mopilabaten Surui)

2 Mah Saih Eih Eleh Wabeh

[Cântico do Mapimãihme, ritual sagrado do povo Paiter Surui]

(Ubajara Surui)

3 Kasar Eih Elewah

[Cântico da mulher feliz por estar amando]

(Lucia Surui)

4 Makoih Elewah Paiter Esadeh

[Cântico Paiter antes de ir para guerra, forma de fortalecer o seu espírito]

(Ubajara Surui)

5 Ikor Elewah

[Cântico do orgulho de ser Paiter.

Cheio de sabedoria e coragem no dia a dia]

(Ubajara Surui)

6 Waled Eih Elewah

[Cântico das mulheres]

(Lucia Surui)

7 Gôh Anãb Eleh Wabeh

[Cântico do Pajê fortalecendo povo e sua aldeia] (Ubajara Surui)

8 Aweitxah Elewah

[Cântico de felicidade por todos estarem unidos e fortalecidos num só lugar]

(Ubajara Surui)

9 Koih Txãngareh

[Música de desafiar o inimigo depois de vencer a guerra]

(Tradicional do povo Paiter)

10 Pame Xexoy Jana e

(Tradicional do povo Paiter)

Letras das músicas¹²

Wāab Nah leh Leh Weh

[Cântico de saúde a todos com alegria e felicidade]
(Luís Mopilabaten Surui)

Owewāh teh, owewāh teh omeremā sonāh.
Īway aih wabeh kateh. Owewāh teh Īway perekah
sonāh. Owewāh teh, omeremāh sonā, owewāh
teh omeremāh.
Iwemāh teh, iwemāh teh toy peremāh
Ikabih mah iih wah beh kateh toy peremāh, toy
ewah teh toy peremāh ikabih perekah sonāh.
Toy ewāh teh, toy ewāh teh, toy peremāh

Mah Saih Eih Eleh Wabeh

[Cântico do Mapimāihme, ritual sagrado
do povo Paiter Surui] (Ubajara Surui)

Āh keh teh sah kuh kuh omereh katar poh.
Āh keh teh sah kuh kuh omereh katar poh.
iiwaih esah marih jaweh ikin ogāy iih.
Oih kin iah iakah ogāy iih.
Āh keh teh sah marih jaweh kah teh kuh kuh
omerekah tar poh.
iiwaih esah marih jaweh ikīh ogāy iih.
Oih kih āh, oih kin iih.
Āh keh teh sah kuh kuh omereh katar poh.
Lah nig esah apoh pid amih ikin iah ikah iih.
Āh keh teh sah kuh kuh nabeh kod epereh kah
tar poh.

Kasar Eih Elewah

[Cântico da mulher feliz por estar amando]
(Lucia Surui)

Liāh novih tar omaor kasar agoy eih kin.
Liāh novih tar omaor enamāh wāh omaor enah māh.
Arimeh koh xigtah e a dar omaor kasar agoy eih
kin, omaor enah māh wah.
Eh iah weh mih omaor arimeh koh xig tah eadar
kasar agoy eih kin omīh totah iteteh ohor tah pa-

gāih kah ohor enāh wah, omah enan.
Opinah pih omaor, ankoih bolah kah maih, arimeh
koh xig tah eadar kasar agoy ekar owekabih mah
ih omaor enah wah.
Ikabeh kirah adar omeredeh sonah, kasar agoy eih
kin, sonah enamah eweh itxah omah enah mān,
omereh māh sonah.
Eiab weh itxah omaor arimeh koxig txah ieleh wah
adar, kasar eih agoy eih kin enan, omaor enan.

Makoih Elewah Paiter Esadeh

[Cântico Paiter antes de ir para guerra,
forma de fortalecer o seu espírito] (Ubajara Surui)

Āh teh lakah poh, āh teh lakah poh
Āh teh lah Omah ur pigāh poh, omah ur pigāh poh.
Āh lakah omah ur popid akah okah sobag eeih pih
māh iāh.
Omah ur pih māh poh.
Eih yabeh kah Ewabah etih gāh teh eh id epih gāh
teh emah ur nah otxah.
Emah ur popid akaweh ikin ateh ikah in elabah
etiḡāh otxah.
Eih yabeh kah Ewabah emah ur ipig gāh otxaaaaah.

Ikor Elewah

[Cântico do orgulho de ser Paiter. Cheio de sabedoria e
coragem no dia a dia] (Ubajara Surui)

Exoh ion eiah. Exoh ion eiah. Exoh ion eiah.
Emah ih Kaned ehor eih ikin emah iih kabih enah
aieh iih iiway.
Āh boh omah iih Kaned esah poah. Omai kabih
poah teh eiah. Emah iih Kaned eweh ikin.
Ewer ikin.ewer ikin ewer ikin.
Exoh ion eiah, exoh ion eiah mah ikor agoih ekah
eweh kah ih mah ikor akad.
Āh boh masaih eih akad eiah agoy amah masaih
ekad ekad eiah ogāh ih masaeih akad.
Omah ikor agoih ekah teh, omah ikor ekah
Omah ikor ekaaaah

¹² Letras transcritas e traduzidas por Gasodá Surui.



Waled Eih Elewah

[Cântico das mulheres]
(Lucia Surui)

Nābekod abah lakibah in omeredeh sonāh.
Nāmekob gāneh teh pobaih eih kaeh eweh itxah
omaor akoih ohor enāh. Omaor enāh wah.
Nābekod abah lakibah in omeredeh sonāh.
Nābekod gāneh teh ponaih eih kah
Eweh itxah ohor ākoih enā wah omaor enāh.
Eih yabeh iitxah omaor liah novih tahr iarah mah
garah ap eh eih emah kapekad elarabih ekaned
teh tah kaih enāh wāh omaor enāh.
Nābekod abah lakibah in omeredeh sonāh eweh
itxah omaor enāh wāh omaor enāh.
Eih yaweh itxah omaor olah oon eeh kabih ohor
enāh wah omaor en
āh. Iarah mah gārah ap
Opinah in teh omeredeh sonāh nābekod gāneh
teh ponaih eeh kah eweh itxah omaor enāh wāh
omereh mah sonāh.

Gōh Anāb Eleh Wabeh

[Cântico do Pajé fortalecendo o povo e sua aldeia]
(Ubajara Surui)

Oneh olahaiehmaih iah. Omah lah neh laihmaih
iah wān, lah ieh maih iah.
Omah lah neh olah ieh omah leihaibar ekah teh
aiehmaih
Omah leih aih bar tah siihelekeh aih emah iah.
Oneh olahaieholah weh in teh aih ieh māh iah
Omah lah neh olahaiehmaih iah 3 x
Omah lah neh oh lah aiehmaih iah arintih mah
loihkihreh aih bar ekah teh
aiehmaihian.

Aweitxah Elewah

[Cântico de felicidade por todos estarem
unidos e fortalecidos num só lugar] (Ubajara Surui)

Kana ter boh ogāh kah mǎn
Garāhmārokah omah ur eweh emigāh ieh koi oka mǎn

Kanah ter boh ogāh kah mǎn
Garah mǎr omah mekoh kah ieh koih okah mǎn.
Kaleh kaneh boh mǎn garah mǎron ner omah ur
eweh eweimid gāh tǎr mā ogāh kah mǎn.
Owār mǎh teh lakah mǎn iāh. Lakahmāihiiān.
Kana ter boh ogāh kah mǎn
Gireih emah liibtiheposānpabepeheibihmǎr
Nambekod ekah nemeh kah teh
Moribeihesihadar ieh koih mǎn.
Ogāh kah mǎn,
Nān neh kaneh teh boh mǎn guireih emāh liibtihe-
posān eih bih mǎrnambekodgāneh meh kateh-
loihkub eih peremihtǎr mǎn
Āar teh iweh kah mǎn iān
Āar teh iweh kah mǎn iān.

Koih Txāngareh

[Música de desafiar o inimigo depois de vencer a guerra]
(Tradicional do povo Paiter)

Koi Txangaré, koi Txangaré
Xiripaba māi, txangaré
Koi txangaré, koi txangaré
Xameapab māi, taxangaré
Koi txangaré, koi txangaré
Koi txangaré, koi txangaré

Vou matar você
Vou matar você, vou matar você
Vou comer seu fígado com milho torrado
Vou matar você, vou matar você
Vou comer carne crua também
Vou matar você, vou matar você
Vou matar você, vou matar você

Pame Xexoy Jana e

(Tradicional do povo Paiter)

Pame Xexoy Jana e, xita lakah mayā.
Xexoy eitxa gāni koy okah mayā.
Iwe tere Xexoy Jana e, xita lakah mayā.
Xexoy eitxa gāni koy okah mayā.
Gārbawabe Xexoy Jana e, xita lakah mayā.
Xexoy eitxa gāni koy okah mayā.



GRUPO BYIYYTY OSOP AKY DO POVO KARITIANA (PORTO VELHO – RO)

Grupo formado por Taobina Karitiana, Pajé dos Karitiana e cacique da Aldeia Byjyty Osop Aky, Pitana Karitiana, estudante de Agronomia e presidente da Associação Indígena Karitiana, e pelos anciãos Pyridna Karitiana, Taogydna Karitiana e Bypan Ywemp Karitiana.

Um dos muitos grupos indígenas do estado de Rondônia, o termo Karitiana, que dá nome a essa etnia, é exógeno. Acredita-se ter sido atribuído por seringueiros que chegaram até aquele território entre o final do século XIX e início do século XX.

No dia a dia, os Karitiana se designam simplesmente Yjxa, pronome equivalente a “nós”, em oposição aos opok, “não índios” em geral, e aos opok pita, os “outros índios”. Após um forte declínio demográfico decorrente do contato contínuo com outros povos, em que se chegou a registrar uma população de cerca de 10 indivíduos na década de 1950, superando perspectivas de extermínio, em 2010, segundo dados do IBGE, já se contavam mais de 300 pessoas divididas em cinco aldeias. Habitando a apenas 100 km de Porto Velho, o fluxo entre aldeias e a cidade é intenso, sendo registrada, ainda, a existência Karitiana não aldeados, vivendo na capital de Rondônia.

A música tradicional do povo Karitiana é fortemente relacionada ao sagrado. Os anciãos são enfáticos nas orientações sobre a execução dos cânticos de proteção e de aplicação de remédios pelo Pajé, que, por exemplo, devem ser cantados sempre da mesma forma e sem os instrumentos de sopro. A sua festa mais tradicional é o ritual da chicha, bebida feita exclusivamente pelas mulheres a partir de milho ou mandioca fermentada. A chicha serve para a limpeza do organismo e após intenso consumo da bebida os homens utilizam uma tora de madeira chamada *jepyryn* pressionada na boca do estômago para provocar o vômito. Na festa da chicha, as mulheres tocam o pilão, os homens dançam e tocam o *jewy*, espécie de clarinete feito de taquaruçu, e o maracá.

Programa

1 Opok Pyhokop

(Tradicional do povo Karitiana)

2 Opok Pymamam

(Tradicional do povo Karitiana)

3 Gotak Pymyonom

(Tradicional do povo Karitiana)

4 Pikomhỹrỹja

(Tradicional do povo Karitiana)

5 'Iripihỹrỹja

(Tradicional do povo Karitiana)

6 Borojaỹwym

(Tradicional do povo Karitiana)

7 Osedna

(Tradicional do povo Karitiana)

8 Músicas medicinais

(Tradicionais do povo Karitiana)

Ytahyn tyja yta

Sopipokop

Ta mirin mirin tyja 'i

Djewy Hok



Letras das Músicas¹³

Opok Pyhokop

[Canto de boas-vindas]
(Tradicional do povo Karitiana)

Bo ari'aj aj'a pasagngã
Tapyhokonaj'i
Gotaka jyn pyhok ynty
Aj'a pasagngã tapyhokonaj'i

*Não haverá!
Tente que eles vão desejar boas-vindas.
O bicho do mundo não esteja com raiva de mim
Tente que eles vão desejar boas-vindas*

Opok Pymamam

[Canto de proteção]
(Tradicional do povo Karitiana)

Aji pymama, aji pymama
Yjkỹt ipont tyka tĩ
Gotakipont tyka tāt
Aji pymama

*Nos protege, nos protege
Eles estão caçando a gente
O bicho do mundo está caçando
Nos protege, ai!*

Gotak Pymymonom

[Canto de reconhecimento]
(Tradicional do povo Karitiana)

Yjxa tym moot
Gotak ipymymonaka tykat
Yjxa tym naka horo
Gotak ipymymonaka tykat

*É o mesmo nós
O bicho do mundo reconhece
É o mesmo nós
O bicho do mundo reconhece*

Pikomhỹrỹja

[Música do macaco]
(Tradicional do povo Karitiana)

Anat myrỹ sokyn tyka tĩ
Sokyn tyka tĩ syki
Anat myrỹ sokyn tyka tĩ
Yta bopapokoro tykitit
myrỹ sokyn tyka tĩ

*Estou cuidando de você!
Cuidando de você, meu irmão!
Estou cuidando de você
Cuidando só de quem mata gente
Estou cuidando de você!*

¹³ Letras transcritas e traduzidas por Inácio Karitiana, professor da escola bilíngue Karitiana, e revisadas pelo linguista Lucas Ciola.

‘Iripihỹrỹja

[Música da anta]
(Tradicional do povo Karitiana)

Ywoj tyka hỹrỹ
Ysokite’ete kyn
Yry’a namoot
Ywoj tyka hỹrỹ
Ysokite’ete kyn
Yry’a namoot

*Estou irritado
Para com meu neto
Eu disse...
Estou irritado
Para com meu neto
Eu disse...*

Borojaỹwypm

[Música do desaparecimento da cobra]
(Tradicional do povo Karitiana)

Boroja oro’ỹwypm
oro’ỹwypm
Boroja atypyki atywaka tyka
oro’ỹwypm, oro’ỹwypm

*A cobra se perde,
Se perde
A cobra diferente sempre aparece
Se perde, se perde*

Osedna

[Canto da alegria]
(Tradicional do povo Karitiana)

Ytasobaki yno
Ytasobaki yno
Aoti oti kat
Ytasobaki yno

Alegria

*Estarei olhando para você
Estarei olhando para você
Se removendo, removendo
Estarei assistindo você*

Músicas medicinais

(Tradicionais do povo Karitiana)

Ytahyn tyja yta

Ytahyn tyja yta
Ytahyn tyja yta
Ytahyn tyja yta
Ytahyn tyja yta
Jaytara hyn tyj--a
Kan keremen ytara hyn tyja

*Nós estamos manifestando
Nós estamos manifestando
Nós estamos manifestando
Nós estamos manifestando
Aqui estamos nós manifestando
Estou manifestando o quintal*

Sopipokop

Hēēt tōkōt
I’atyka sopipokorat
I’atyka sopipokorat
Parasopipok tyja
Parasopipok tyja

*Característica esperta
Característica esperta
Vai ficar esperto
Vai ficar esperto*

Ta mirin mirin tyja ‘i

Ta mirin mirin tyja ‘i
Ta mirin mirin tyja ‘i
Ta mirin mirin tyja ‘i
Ja tijy taka miriri tyjat

*Estão borbulhando
Estão borbulhando
Estão borbulhando
Aqui estão borbulhando*

Djewy Hok

Te teet
Tetetere
Te teet, teet
Dypihibmina atip
Dypihibmina atip

*Sopra
Sopra
Sopra, sopra
Embaixo do Dypihibmina
Embaixo do Dypihibmina*



GRUPO WIYAE

O grupo Wiyae, que significa canto na língua Tikuna, é formado pelas cantoras Djuena Tikuna e Magda Pucci e pelos instrumentistas Diego Janatã e Gabriel Levy. O grupo foi especialmente criado para integrar o projeto Sonora Brasil com o objetivo de apresentar releituras de músicas indígenas de diversos povos, além de composições próprias relacionadas ao universo indígena.



Djuena Tikuna

Filha de Nutchametükü e Tochimaüna, nascida em Umariáçu, “nas fronteiras” do Brasil, Peru e Colômbia, Djuena — “a onça que pula no rio” — canta a cultura do seu povo, mantendo viva a sua história. Seu canto de luta e resistência tem sido exemplo para as novas gerações. Seu primeiro álbum *Tchautchiüãne* (2017) [Minha Aldeia], lançado no Teatro Amazonas, foi indicado ao Indigenous Music Awards, a maior premiação da música indígena mundial.

Magda Pucci

Cantora, arranjadora, compositora, educadora musical e pesquisadora das músicas de vários povos há 24 anos, Magda é diretora musical do Mawaca, grupo de São Paulo que recria músicas de diferentes tradições do mundo. É graduada em Regência pela Escola de Comunicação e Artes da USP, mestre em Antropologia pela PUC-SP e doutora em Pesquisa Artística pela Academia de Performance e Artes Criativas da Universidade de Leiden, na Holanda. Realizou diversos intercâmbios com os grupos Ikolen-Gavião (RO), Paiter Surui (RO), Kambeba (AM), Huni Kuin (AC), Karitiana (RO), Comunidade Bayaróá (AM), Guarani Kaiowá (MS). É autora de diversos livros, entre eles o projeto didático *Cantos da floresta — iniciação ao universo musical indígena*.

Diego Janatã

O maranhense tem viajado por diversas comunidades indígenas, por todo o Brasil, pesquisando e registrando a musicalidade dos povos das florestas e também o som dos tambores das comunidades quilombolas e tradicionais do Maranhão e de outras partes da Amazônia. O percussionista tem se dedicado a catalogar as diversas manifestações da rica cultura indígena na região, trabalhando especialmente com os povos Guajajara Tentehar, do qual é descendente e também com o povo Tikuna, da região do Alto Solimões, no Amazonas.

Gabriel Levy

Arranjador, compositor, educador e produtor musical, Gabriel Levy é acordeonista do Mawaca e atuou em shows e álbuns ao lado de importantes artistas brasileiros dos mais diferentes estilos. Participa de alguns dos principais trabalhos brasileiros voltados para a diversidade musical do mundo. Foi indicado, em 2013, para o Prêmio da Música Brasileira na categoria “Melhor Produtor” e, em 2015, premiado com o Programa de Ação Cultural (Proac) para a produção de seu primeiro álbum instrumental autoral: *Terra e Lua* (2015). Em 2016, foi indicado ao Prêmio Profissionais da Música na categoria “Melhor Instrumentista” e, em 2019, seu primeiro álbum recebeu o Prêmio Catavento da Rádio Cultura. É diretor musical de diversos festivais voltados para músicas e danças do mundo.



Programa

1 Hino Nacional Brasileiro

(Francisco Manuel da Silva /
Joaquim Osório Duque Estrada /
Tradução de Sansão Tikuna)

2 Asurini

(Magda Pucci)

3 Akoj té

[Tradicional do povo Ikolen-Gavião (RO)]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

4 Worekü

[Ritual da moça nova]
(Djuena Tikuna)

5 Yiemagürünainecüti'igü

[Nós somos a floresta]
(Djuena Tikuna)

6 Jo Paraná

(Tradicional do povo Juruna /
Versão Mokuká Kayapó /
Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

7 Techí arü gü

[A última do Umari]
(Djuena Tikuna)

8 Yo'i Tüna Pogü

[Cantiga de ninar do rio Negro cantada em nhengatu]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

9 Murukututu

[Cantiga de ninar do Rio Negro cantada em nhengatu]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

10 Bichos de Palob

[Tradicional do povo Paiter Surui]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci e Gabriel Levy)

11 Koitxãgareh

[Tradicional do povo Paiter Surui]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

12 Moëü'tchimatchorüno'ë

[A anciã vive em mim a sua juventude]
(Djuena Tikuna)

13 Eware

[Território Sagrado]
(Tradicional do povo Tikuna / Versão de Claudia
Tikuna /Arranjo de Marlui Miranda)

14 Maraka'anandê

[A festa dos nossos marakás]
(Tradicional do povo Tembê /
Adaptação de Djuena Tikuna)

Letras das músicas

Hino Nacional Brasileiro

(Francisco Manuel da Silva / Joaquim Osório Duque Estrada / Tradução de Sansão Tikuna)

Rüipirangapetchinüwa na ngupetü
Po'ragüü i duügüngema i cagüüü'
Rüü'acüyapo'ürüüyamēemacü
Nhãato'rünããneetüwa na nã'ĩ.
Ngemanatanü na wüiguacü
To'rüpo'ratchacüümãã' nitü'ünanguü'
Curümĩrüpõ'ürüüniĩ'
Woo ngemaaücümaü i yumätü' namüüēē.
Rü na maü'
Nhãatatchiü
I meetchiü!
Rüwüiãnegürüãēmacürüüniĩmenecü.
Rüngetchaürüngu'ēē i narüēē
Rücügü i tchipetüü i däuãnecüã' i me'ü.
Nawa i cruzeirutchipeta i nã'ĩ'.
Rütããcütamawoecuyaiĩtchi
Tama cu müürücümēcücüpóra
Cu'rütagucunagüanengema i ngu'tchaü.
Pameü' i nããne
Woo nhu'retanüwa
I cumanipamenecü
Nhããwaimücüagümaãcumecümaütchi
Pamenecü
Naiü i curübutchicagutacaetcha
Ta'tü i ãü' ügarüömü i daünacüã'
Pamenecücunaiamericawacüibo'ü
Ngewaca'üü i naãnerücuyangunēē!
Ngemanaãnewoo na gutchaü
No'rücügügürüputüramãã na ããne;
To'rünaĩ'necürünamã'ē'
"curümüiĩniĩyato'ümaēēne"
Rü na maü
Nhãatatchiü
I meetchiü!

Rüwoetchananiĩ' rüngetchaüniĩ' menecü.
Ē'tarüüniĩ' na'paweru i nanã'
Rü nhã nüüyawonerayauracü i deramücü
Rüguügungemangetchaü i nü'cumatünanguü'
Woo gutchaügürüai'cumaünarüporamãē.
Nuãcüa' i buütaniyanhãüta.
Bainünamüüüyur' rünügünicüa'üama.
Pameü' i nããne
Wonhu'retanüwa
I cumanipamenecü
Nhããwaimücü'agümaãcumecümaütchi
Pamenecü.

Asurini

(Magda Pucci)

Criada para o projeto Rupestres Sonoros¹⁴ com o grupo Mawaca. A letra da música utiliza apenas nomes de diversos povos indígenas brasileiros como Asurini, Kalapalo, Kamayurá, Yawalapiti, Matipu, Kaiabi, Yudjá e Suyá (hoje denominados de Kisêdjê) que vivem no Xingu, além dos Tapirapé e Karajá, que vivem próximos ao rio Araguaia em Goiás e Tocantins.

Asurini, Kaiabi, Kalapalo, Matipu,
Kamayurá!
Karajá, Suyá, Yudjá
Tapirapé!
Yawalapiti, Yawalapiti,
Yawalapiti, Yawalapiti
Karajá, Yudjá!
Tapirapé!
Kamayurá!
Karajá, Suyá
Tapirapé
Kamayurá!

¹⁴ Projeto Rupestres Sonoros do Mawaca composto de álbum (2009) e DVD (2010) com temas indígenas brasileiros (Ethos Music).

Akoj té

(Tradicional do povo Ikolen-Gavião [RO] /
Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

Fundamentada na versão de Catarino Sebirop sobre gravação feita por Betty Mindlin. Esse canto está inserido no mito da criação da humanidade segundo a cosmogonia Ikolen-Gavião, povo que vive na Área Indígena Lurdes, em Rondônia, falante da língua do tronco tupi-mondé. Esse mito conta a aventura do grande guerreiro Dêrambi, que, em suas andanças, descobriu a rocha da qual os seus ancestrais nasceram. Ouvindo sons que vinham debaixo da terra, Dêrambi percebeu que ali havia gente. Pediu aos pássaros de bico duro que fizessem um buraco na pedra para que eles pudessem sair. Assim é que começou o povo da rocha: os Zoró, os Paiter Surui, os Arara, os Cinta-Larga, os Gavião.

Ákojtépadéhréhjsáena,
apakokíá
Ákojtépadéhréhjsáena,
apakokíá.
Ixíáágóakâena
Apakokíáixíáágóakâena
apakokíá.
Bàxùnma'ávàrvatápiá.
Bàxùnma'ávàrvatápiá
Ixíáágóakâmáhj piá
óhganáboá
Ixíáágóakâmáhj piá
óhganáboá.

*Onde estão os velhos,
Onde estão os velhos,
Onde será que eles estão? Onde?
Onde será que eles estão? Onde?
Está amanhecendo...
E eles estão acordando
Dentro da pedra.
E eles estão acordando
Dentro da pedra*

Worekü

[Ritual de dança da moça nova]
(Djuena Tikuna)

Woworecü i ticaiã tchi

Rü nagu tat ta wiyaegü
I ngema torü yü`üigü

Rü nagu ta wiyaugü

Ingema torü petougü
Rünagu tatchawiyaegü

Woworecü ticaiãtchi'i
I woworecü ticaiãtchi'i

Rü nagu tatchawiyaegü
I ngema torü yü`üigü

Ingema torü petougü
Rünagu tatchawiyaegü

I nawa iticaiã tchinüü

I ngema torü yü`üigü

Nawa iticaiã tchitani'ü

Iri ri ri pa woworecü

Woworecü ticaiãtchi'i
I woworecü ticaiãtchi'i

A dança da moça nova

*Eu vou cantar
Os nossos rituais*

*Eu vou cantar a dança da moça nova
eu vou cantar os nossos rituais*

Vamos celebrar a nossa grande festa

*Eu vou cantar o que nos dançamos
Os nossos rituais tradicionais
É a dança da moça nova.*

Yiemagürünainecüti'igü

[Nós somos a floresta]
(DjuenaTikuna)

Yiemagürünainecüti'igü
NhumarüNaïnecürünangetchaü
Nhumarünatügürünitch'e
Werigütamarünawiy'e
Nhumarü na au'e
Da na'anerünapuiduüma
berügürüyawanae'gü
Tchautchiüãnewabuãtarütia'ünegü
YuücüaruCue' rütiaãëgü
nameimaëü
yiemagüni i ã'ügagü i naïnecüwa
yiemagüni i tchoniigüde'aiyaeüwai'igü
yiemagüni i ngo'ügü i totchimaü ü'acü i derencü
yiemagüni i maïyugü i du'ügü i poraügü
nha'ã i na'ïnecü i torüni'ĩ.

*Nós somos a floresta
Hoje a floresta está triste,
Os rios estão secando,
Os pássaros não cantam mais,
Só sabem chorar
O céu sangra
E as borboletas voam para longe
Na minha aldeia, as crianças ardem em febre
E queimam, até mesmo o sopro do pajé
Somos sobreviventes, precisamos viver
Somos o grito da floresta
Somos os peixes, subindo a correnteza
Somos a revoada das araras, no pôr do sol
Somos os filhos dessa terra
A floresta é nossa, nós somos a floresta.*

Jo Paraná

[Tradicional do povo Juruna]
(Versão de Kayapó / Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

Durante suas migrações, os Kayapó, também conhecidos como Mebêngôkre, travaram contatos com diferentes grupos na região entre o Tocantins e o Araguaia. Assim absorviam elementos culturais desses povos como objetos, rituais, danças e músicas. Segundo Maestro Sã Brito, Jo Paraná teria sido "capturada" dos Kamayurá, no entanto Marlui Miranda a conhece também como parte do repertório dos Juruna. Essa música é cantada por homens e mulheres em um grande coro. Para os Kayapó, a letra não tem significado preciso, são sons reproduzidos pela oralidade, que os emocionam continuamente.

Jo Paraná
Jo Paraná
Jo Paraná wabê
Jo Paraná
Jo Paraná
É wura he nãñã
É wura he nãñãñã
É wura he nãñã
Nãñã nãñã nãñã

Koro Koro ko taimbê
Taimbê taimbê
Koro Koro ko taimbê
Taimbê taimbê
Koro Koro ko taimbê
Taimbê taimbê
Koro Koro ko taimbê
Taimbê taimbê

Tawati Tawati
Iakoro no tawati
Tawati to tawati
Tawati
Iakoro no tawati
Tawati to tawati

Wyrá Wyrá
Wyrá Wyrá
Matiana nymako wyrá
Matiana nymako wyrá
O namakô wyrá wyrá
O namakô wyrá wyrá
O namakô wyrá wyrá
O namakô wyrá wyrá
Matiana nymako wyrá
O namakô wyrá wyrá
O namakô wyrá wyrá

Tetchi arü ngu'ü

(A última do Umari)
(Djuena Tikuna)

Perü ñniê naguta pema tcha utüe natchiga ya tet-
chiarü'gu
Nucumaügü, Nucumaügü niĩ ni'utchiga ya tet-
chiarü'agu
Erü paĩ i meetchiniĩ
Ya Tetchi arü ngu'ü
Yo'ĩ ipi nügüma na nuê ya tetchi arü'aguká'a

Tetchi arü ngu'ü
 rü na ira ya wotchine ar'ü mainewa
 Tetchi arü ngu'ü Aûtchi beru yau nama na êë yima
 Maine ya wotchinearü
 Yo'í ní'agu ngema berupeatü autchi
 Tetchi arü ngu'ü Cueagu ta wiyaegü pa Tetchi arü
 ngu'ü

Escutem o que eu vou falar, é um canto sagrado, os antigos contavam a história da Última do Umari. Ela era uma moça de muita beleza. A Última do Umari. Yo'í e Ipi, os encantados, brigavam por ela. Ela nasceu do coração da Samaumeira. A Última do Umari. Uma grande borboleta azul voou com seu coração, E Yo'í queimou as suas asas com brasa quente. A Última do Umari, nós estamos cantando você.

Yo'í Tüna Pogü

[O povo pescado]
 (Djuena Tikuna)

Nametchiniĩ i nagu ta wiyaegü
É muito bom cantar juntos
 Tikunagü rü magütägüniĩgü
Somos o povo pescado
 Nagu i bue tatchiĩgü
Nascemos aqui na nossa terra
 Tatchiĩgü na utüũgü tikunagü rü magütägüniĩ
Nossa terra é sagrada somos o povo pescado
 Tocümagü na utüũgü
Nossos costumes são sagrados
 Toü ki fagüüca toükiügücaã
Sabe do nossos clã e deixou para cada um
 Yo'í, Yo'í torü tupana
Ele é o nosso Deus
 Eware, na utüũgü
Rio sagrado
 Ya ewarewa, ya ewarewa
 Ya ewarewa na utü'ũgü
No rio sagrado

Murucututu

[Cantiga de ninar do rio Negro cantada em nhengatu]
 (Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

Tema recorrente no universo das cantigas de ninar, a coruja murucututu, também conhecida como corujão, é figura simbólica relacionada à cosmogonia dos povos da Amazônia. Carregada de ambiguidade, a coruja aparece tanto como a mãe do sono quanto como ave agourenta que amedronta crianças. Essa música espalhou-se pelo Brasil ao longo dos séculos ganhando variações de melodia e letra e, a partir da década de 1960 e foi gravada várias vezes por diferentes cantores. Nesse arranjo, mesclamos a versão do Rio Negro e duas versões "urbanizadas".

Tutututu moreka tutu re rúry
 se pussê
 Sembyra mirĩ
 tirutypá urykupã seputiã
 Moreka tutu re rúry se pussê
 Karioka ray,
 kareka ray
 Akutypurú re rúry, se pussê
 Sembyra supê hum hum tu tu
 Murucututu re rúry Sembyra
 supê
 Maraku tutu akutypurú, tu tu
 tu tu
 Naná nanana nana nananá
 nana nanana
 Sembyra mirĩ uyay se yukuy
 Sembyra mirĩ re rúry se pussê
 Akutypurú re rúry se supê
 Sembyra supê

Murucututu, detrás do Murundu (2x)
Lá vem a sinhá velha lá da banda do Angu (2x)
Jacaré tutu
Jacaré Mandú
Tutu vai embora
Não leva meu filhinho
Murucututu
Murucututu
Sai de cima do telhado
Deixa esse menino
Dormir sossegado

Bichos de Palob

(Tradicional do povo Paiter Surui)
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci e Gabriel Levy)

Os Paiter apresentam uma mitologia muito rica narrada pelos korub ey, os mestres detentores dos saberes antigos. Grande parte desses mitos apresentam cantigas entremeadas com o texto, como a história *Bichos de Palop*, que faz parte do mito da criação do mundo. Nessa narrativa, Palop – o ser que criou os animais, a humanidade e muitas outras coisas – pede aos animais que cantem suas melodias antes de descer para a terra. Em diversos casos, o canto é fala e a fala se assemelha ao canto com entonações semelhantes às melodias.

Wakoyah perewabe – Cantiga do mutum

Ma wakoy xârme,
Ma wakoy xârme
Xârme, xârme, xârme (2X)

*Olha a canela comprida do
mutum (2x)
Canela, canela, caneeeeeela!*

Wakĩ perewabe – Cantiga da cotia

Toroya mã teh (2x)
Wakĩ yaka yãh (2x)

A cotia foi pegar coquinho de babaçu...

Wasa perewabe – Cantiga da anta

Yobayah kabi omekabi (2x)
heya heya heya
darãga kabi omekabi (2x)
heya heya heya...

*Eu vou a caminho do coco do buriti. Eiá!
“Kreck” no coco do buriti!
Eiá, eiá, eiá!*

Meko perewabe – Cantiga da onça

Egaba pamã are wa
kaled
Mabikũrey a ogay txar
Awabe kate agay txar
Mabixarub

*Não mexa com a gente,
dizem os Mabikũrey
Mas eu como mesmo assim,
nhác nhác*

Koitaxãgareh

[Tradicional do povo Paiter Surui]
(Adaptação e arranjo de Magda Pucci)

Paiter significa, “nós mesmos”, “gente verdadeira” Koi txãgareh é um canto de guerra de um ritual antropofágico entre os Paiter Surui e grupos indígenas inimigos. Ameaçados, estes organizaram uma grande festa para preparar os Paiter para o ritual. As mulheres Paiter foram tomadas como cativas e para se verem livres dos seus inimigos fugiram para o mato, andando de costas – como curupira – com os pés virados para trás para confundir os inimigos. Assim conseguiram salvar seus maridos e manter o grupo vivo. Essa música, embora não original dos Paiter, acabou sendo incorporada ao repertório deles e hoje é cantada como uma cantiga de ninar nas aldeias.¹⁵

Koi txãgareh, koi txãgareh, koi txãgareh
Xiripaba mãi, koi txãgareh, koi txãgareh
Xameapab mãi, koi txãgareh, koi txãgareh
Koi txãgareh, koi txãgareh
koi txãgareh

*Vou comer você
Vou comer seu fígado com milho torrado
Vou comer carne crua também
Vou comer pedaço de carne crua...*

Moëütchimapatchorüno'ë

[A anciã vive em mim a sua juventude]
(Djuena Tikuna)

Moëütchimapatchorüno'ë
No'ëtchamaänü'ütü i ore
Ü'ücüwawatchamaänü ü tiü i ore
Nucümaügütacümagü
Erütocümagürü na utü'ü
Ngematorüyü'ügürü na utü'ü
Ngematorüwiyaegürü na utü'ü
Ngematorünatürü na utü'ü
Ngematorünaînecürü na utü'ü
Ngí'äye'erawatanange
Tümacagü i buãtagü
Tümacagüta'acügü
Tümacagütata'agü
Moëütchimapatchorüno'ë
Ngema ore rüye'erawatatchanange
Ngemacucümarütchawanamaü
Moëütchimapatchorüno'ë

¹⁵ Tradução de Betty Mindlin, extraída do livro *Vozes da origem*.

*A anciã vive em mim a sua juventude
A anciã me conta história
Na beira da fogueira, ela me contou como era a
nossa tradição
Nossos costumes sagrados
Nossa dança sagrada,
Nosso rio sagrado,
Nosso canto sagrado.
Nossa floresta sagrada.
E isso vamos levar para ensinar os que estão
vindo.
Nossas crianças
Nossos filhos
Nossos netos
Gratidão à sábia anciã,
Sua história levarei comigo.
Os seus ensinamentos vivem em mim
Gratidão à sábia anciã*

Eware

[Território Sagrado]
(Tradicional do povo Tikuna / Versão de Claudia Tikuna e
arranjo de Marlui Miranda)

Eware, Eware, Eware,
Tatch' tatchi
Üüëürüüne'ü

Ngetangetangeta
RüYoi'itü na pogü ü

Eware, Eware, Eware,
Rüevareevare, rü
Evarewa, Evarewa,

*Nosso lugar,
Imortal sagrado.
Onde Yo'i nos pescou*

Maraka'anandê

[A festa dos nossos marakás]
(Tradicional do povo Tembê / Adaptação de Djuena Tikuna)

Oro moete Tupã
Oro jar oro jero biar nde rese
Opa araporandera nde rausub ore rub nde e kobe-
jar
Maraka'anandê he, hei, há he hei, maraka'anandê
Tikuna rü numa na'û, Guajajara rü numa na'û Tu-
pana Yo'i. Tukano rü numa na'û, Dessano rü numa
na'û, ngiã tchauene Maraka'anandê he, hei, há he
hei, maraka'anandê

*Nós reverenciamos o senhor Tupã nós acredita-
mos em você e todas as criaturas acreditam Ao
senhor da vida nós agradecemos Maraka'anandê
he, hei, há he hei, maraka'anandê Venham todos
os parentes, Yo'i é nosso Deus.*



2019 - Circulação pelas regiões: Norte e Nordeste
2020 - Circulação pelas regiões: Sul, Sudeste e Centro-Oeste

The logo for Sesc, featuring the word "Sesc" in a bold, white, sans-serif font. A white curved line arches over the letters "e" and "s", extending from the top of the "e" to the top of the "s".