



NOS

DOSSIÊ
Artes, estéticas e
representações
Indígenas

REVISTA
CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 07, Nº 02 - 2º SEMESTRE - 2023
ISSN 2448-1793



DOS RITUAIS E ESPÍRITOS: REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA PAUMARI

RITUALS AND SPIRITS: THOUGHTS ON PAUMARI MUSIC

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377693>

Envio: 05/07/2022 ♦ Aceite: 21/09/2022

Larissa Lacerda Menendez



Professora do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Coordenadora Do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade. Estágio pós-doutoral no PPGECCO_UFMT, PNPd-CAPES.

Ana Caroline Amorim Oliveira



Professora Adjunta III do curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professora permanente do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade- PGCULT/UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa Epistemologia da Antropologia, Etnologia e Política - GAEP/CNPq.

Ricieri Carlini Zorzal



Professor do departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa ENSAIO – Ensino e Aprendizagem da Performance Musical. Estágio pós-doutoral na Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, na Alemanha.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a música dos Paumari, povo indígena do Amazonas, sobretudo as dos rituais tradicionais de iniciação feminina. A metodologia consiste em análise bibliográfica e relato etnográfico, as principais referências teóricas abordam estudos da etnomusicologia e estudos críticos decoloniais. Conclui-se que a música dos rituais tradicionais entre os Paumari é concebida como manifestação do mundo espiritual e tendo sido silenciada pelos processos de evangelização, constitui-se como lembrança das antigas gerações.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Paumari; Ritual.

ABSTRACT

This article discusses the music of indigenous people of Amazonas called Paumari, focusing on traditional female initiation rituals. The methodology consists of reviewing ethnomusicological and critical decolonial studies and reporting an ethnographic research conducted by the first author of this paper. It is concluded that the music of traditional rituals among the Paumari is conceived as a manifestation of the spiritual world and, having been silenced by the evangelization processes, it constitutes a reminder of the older generations.

KEYWORDS: Music; Paumari; Ritual.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas reflexões acerca da música e seu significado sob a perspectiva decolonial entre os Paumari do Rio Tapauá e Cuniuá. A análise parte de apontamento de algumas características dos estudos de etnomusicologia e apresentação de relato de pesquisa de campo.

A partir das reflexões e conceitos propostos pelos estudos decoloniais (QUIJANO, 2005), percebemos que os principais tratados de estética do mundo moderno/colonial desconsideram completamente as criações artísticas designadas como populares ou indígenas ou, quando as incluem, apenas reafirmam sua possível “pobreza estética” e negam-lhes valor artístico, colocando-as em um lugar de inferioridade em relação às produções europeias.

A história da música, por exemplo, é a história da música ocidental de tradição sacra ou aristocrática. Cerca de 50 cursos de música oferecidos por instituições de ensino superior no Brasil pouco se arriscam além dos habituais “*A History of Western*

Music”, de Grout e Palisca; *“Histoire de la musique occidentale”*, do casal Jean e Brigitte Massin; e *“História Universal da Música”*, de Roland de Candé (que possui reduzidas seções sobre música chinesa, indiana, islâmica e africana, mas que raramente são trabalhadas como conteúdos na disciplina de História da Música)¹.

Embora as matrizes africanas sejam reconhecidas no discurso nacional como uma das melhores heranças legadas pelos negros, verificamos que, nos cursos de formação em música, o canto lírico, a formação orquestral clássica, o coral, ou seja, as matrizes europeias, predominam sobre as demais. No que tange à música indígena, a invisibilidade predomina e tudo o que se produz a esse respeito relega-se à área de antropologia da música e aos estudos etnomusicológicos. Bastos (2007, p. 295) afirma que:

Vale apontar, por fim, que o reconhecimento, no período, do interesse pelos estudos etnomusicológicos nas terras baixas tem encontrado no nível político das relações das sociedades da região com o “mundo dos brancos” um importante fator: a musicalidade e a artisticidade em geral tão características desses povos têm sido, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Consistente com esse quadro e apesar de ainda incipiente mas em ritmo de crescimento, os índios, com a ajuda de seus aliados, estão produzindo seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos e diversos outros eventos.

Bastos (2007) após revisar a vasta literatura a respeito do que é produzido no meio acadêmico sobre os povos classificados como “sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul”, constata que esses estudos afirmam que há uma musicalidade e uma artisticidade que permeia a vida e todo o cosmos dessas populações, mas que sua produção não pode nem deve ser classificada enquanto arte ou música, pois perpassam mais amplamente a vida social desses povos e um estado

¹ Cumpre-nos destacar, contudo, algumas iniciativas que se prestaram a traçar um panorama mais amplo sobre o assunto. A *“Encyclopédie de la musique sacrée”*, editada por Jacques Porte (1968-1970), traz, no primeiro de seus quatro volumes, uma série de artigos sobre a expressão do sagrado no Oriente, África e América do Sul. Outras séries históricas, como *New Oxford History of Music* (1954-1990) e *Prentice-Hall History of Music Series* (1960-...), também incluem volumes para músicas de civilizações não ocidentais (para mais informações sobre música e religião, ver Veiga Júnior, 2013).

geral de ser. O conceito de música seria insuficiente para explicar a musicalidade dessas populações.

Em substituição à classificação das composições sonoras desses povos enquanto “música”, a literatura produzida sobre o assunto sugere “musicalidade” como um termo mais adequado para defini-las. No que consistiria exatamente a musicalidade desses povos que, somente em território brasileiro somam mais de 305 etnias, caracterizadas por 274 línguas diferentes (IBGE, 2010; ISA, 2021)?

Ainda revisando a vasta literatura produzida sobre o assunto, Bastos (2007) aponta que a música desempenharia um papel estratégico na cadeia intersemiótica do ritual das terras baixas da América do Sul, em que canções são traduções sonoras de motivos pictóricos, adquirindo um sentido de totalização de pontos de vistas parciais.

Outra característica seria a sequencialidade de cantos de peças instrumentais ou voco-instrumentais que ancoram a cronologia dos ciclos temporais, compondo calendários musicais². A estrutura núcleo-periferia seria mais uma marca da musicalidade nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, caracterizando os tipos de relação entre os indivíduos e os grupos de executantes formadores dos conjuntos musicais-coreográficos, sendo fortemente ligada à dança, dramatizando os mitos que estão na origem dos ritos.

Uma terceira faceta da música da região que é realçada pela literatura diz respeito à predominância da variação como técnica de composição musical (BASTOS, 2013), o que pode levar uma audição eurocêntrica a classificar a música das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul como meramente repetitiva³. A variação como técnica composicional indica que o motivo musical apresentado no início da performance é recorrentemente revisitado e elaborado através de diversos processos, os quais incluem repetição, aumento, diminuição, transposição,

² Características similares de ciclos temporais também podem ser encontradas em diversos aspectos da sociedade ocidental, e a música eclesiástica é um exemplo disso. A liturgia católica tem um conjunto ordinário de cantos (“Kyrie”, “Gloria”, “Sanctus” e “Agnus Dei”) que são intercalados por um grupo de cantos próprios de cada missa, seguindo o ano litúrgico.

³ Com efeito, Bastos (2013) aponta que os Kamayurá, uma das etnias que habita a região, reconhecem três processos de elaboração musical: *yoyowitewat* (repetição), *awitewat* (imitação) e *atùtewat* (transformação).

retrogradação, inversão, inclusão, exclusão, duplicação, fusão, eclipse, reiteração e compressão⁴. Tais processos, que podem soar como simples repetições aos desatentos ouvidos dos não-indígenas, são percebidos pelos indígenas como uma série de ideias musicais diferentes, embora relacionadas (MORI; SEEGER, 2013).

Ainda corroborando com esse tema, Moreira (2013, p. 29) aponta o *ostinato* (que em música é definido como uma frase musical continuamente repetida) como uma característica marcante e presente na música de Villa-Lobos, muito apreciada por compositores do século XX, como um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao bárbaro e exótico. Sendo um recurso amplamente usado pelo compositor para elaboração de música de temática indígena, o *ostinato* constituiu-se como importante elemento musical para a construção do universo indígena sonoro de Villa-Lobos.

Moreira (2013) realça ainda o fato de que, na concepção canônica musical europeia, o *ostinato* era considerado, segundo Schoenberg, como um recurso a ser evitado na composição, seja por ser oposto ao desenvolvimento variado (valor caro à concepção europeia da boa música) ou porque constituiria num defeito musical, considerando que a repetição de temas melódicos levaria à monotonia⁵.

Percebemos aqui, que o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de “estaticidade” e “repetição”, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios *são assim desde o início dos tempos* (sem história) que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotípia... Foi das próprias transcrições de música indígena que Villa-Lobos extraiu esses motivos em que baseia sua composição melódica indígena (MOREIRA, 2013, p. 32).

Destarte, compreendemos que uma das características principais das composições dos povos ameríndios parece ser algo desvalorizado pelos cânones

⁴ Hill (2013) descreve, com riqueza de detalhes, como esses processos permeiam o pensamento musical dos índios Wauja.

⁵ Embora sugira que o *ostinato* seja evitado, o próprio Schoenberg o empregou como técnica composicional em sua obra musical. Um exemplo disso é o movimento “*Nacht*”, da obra “*Pierrot Lunaire*”.

Europeus. A inferiorização dessas produções não se constitui como fenômeno isolado, mas insere-se em um contexto mais amplo marcado pela diferença colonial, ou seja, a transformação das diferenças culturais em valores, hierarquias raciais, patriarcais, geopolíticas, que constituem classificações epistêmicas de uma elite que controla o conhecimento. Desse modo, naturaliza-se uma visão eurocêntrica do mundo (e da arte) como algo universal, consolidando-se como conhecimento único e verdadeiro da comunidade global (PALERMO, 2012).

A diferença cultural é ambivalente: caracteriza-se pela dominação de uma cultura sobre outras e também uma alteridade construída dentro do sistema hegemônico. Assim, determinados valores se localizam em instâncias de conflito entre o pensamento e sentimento de diferença (PALERMO, 2012).

Tratando-se das artes indígenas, devido ao olhar etnocêntrico europeu lançado sobre essas populações desde a colonização e herdado pela sociedade moderna colonial, pouco se sabe a respeito da maior parte dos processos de elaboração, técnicas, usos e significados das produções. Embora haja investigações sobre as produções indígenas no campo da etnomusicologia e antropologia, elas ainda são escassas, se considerarmos as 305 etnias existentes no Brasil e a sua diversidade linguística e cultural, em detrimento de outros campos de investigação das artes de cunho eurocentrado. Do mesmo modo, em alguns casos, a música “tradicional” desses povos é também substituída pelos hinos evangélicos cantados em língua indígena, cuja musicalidade nada tem a ver com os antigos rituais.

Bastos (2007, p. 306) questiona: Qual o impacto do contato com o “mundo dos brancos” sobre os sistemas musicais ameríndios, levando-se em conta aquilo que os casos dos índios ditos “misturados” Pankararu (Cunha, 1999) e Kalankó (Herbetta, 2006) parecem evidenciar?

Podemos tentar responder a esse questionamento posto por Bastos (2007) a partir do que o antropólogo Sahlins (1997) identifica como “invenção da tradição” e “inversão da tradição”. Dois movimentos que ocorrem de forma simultânea realizados pelas comunidades indígenas que estão inseridas no sistema mundial capitalista.

A “invenção da tradição” é caracterizada como uma dinâmica de distinção cultural que está passando por uma fase de grande sucesso histórico com os projetos do culturalismo indígena. Este seria a formação discursiva moderna das identidades indígenas em sua relação com as alteridades global-imperial (OLIVEIRA, 2017). Assim, Sahlins (1997) propõe destacar, em sua análise, o caráter de resistência dos povos nativos em face do capitalismo homogeneizante no qual estão inseridos há mais de 500 anos.

O diferencial de poder, que abrange também as concepções eurocêntricas da arte, promove a invisibilidade das artes indígenas e populares. Sob essa perspectiva, os estudos sobre esse tipo de produção artística enfrentam desafios diante de epistemologias eurocêntricas que não abordam sua existência ou ainda classificam essas artes como inferiores.

Em uma análise cuidadosa, verificamos que as classificações das manifestações estéticas não-ocidentais ocupam hierarquias inferiores. Segundo Palermo (2012), os cânones da arte ocidental se impõem aos países colonizados de modo hegemônico. A concepção da ideia de arte já evidencia a herança colonial. Na classificação, exprime-se a diferença colonial. Nas palavras de Mignolo (2013, s.p.):

A diferença colonial é fácil de entender e fundamental para entender o básico do projeto modernidade/colonialidade. Na “/” [barra] que une e separa modernidade e colonialidade, cria-se e estabelece-se a diferença colonial. Não a diferença cultural, mas a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias: raciais e patriarcais, por um lado, e geopolíticas, pelo outro. Noções como “Novo Mundo”, “Terceiro Mundo”, “Países Emergentes” não são distinções ontológicas, ou seja, provêm de regiões do mundo e de pessoas. São classificações epistêmicas, e quem classifica controla o conhecimento. A diferença colonial é uma estratégia fundamental, antes e agora, para rebaixar populações e regiões do mundo.

Assim, o problema da conceituação das produções indígenas, tratando-se de música, por exemplo, sempre se associa ao contexto cultural, etnográfico, lugar legado pelo mundo moderno/ocidental a todas as manifestações estéticas não-europeias. A designação de uma arte ou música como “indígena” acaba por abranger uma vasta gama de povos, composições, gêneros e estruturas musicais. Embora haja exceções,

observa-se que na classificação da arte produzida por povos subalternizados predominam análises etnográficas que abrangem a origem geográfica, o contexto cultural das produções e pouco se fala de questões estéticas e formais⁶.

O que queremos afirmar é que por trás da suposta neutralidade e rigor científico usado para afirmar que essas sociedades não produzem arte ou música, há uma classificação que inferioriza suas produções “carregadas de musicalidade e artisticidade” e que os conceitos sugeridos para as designar tampouco conseguem abarcar seu significado. O que predomina é a necessidade de uma classificação que diferencie o que é e o que não é de matriz eurocêntrica. A percepção sobre a música indígena ainda é constituída pela herança colonial que construiu a percepção europeia a respeito dessas produções.

Moreira (2013, p. 29) aponta os recursos musicais usados por Villa-Lobos que revelam essa herança colonial. Procedimentos composicionais percebidos como repetitivos estariam relacionados à ideia de “simplicidade” das composições indígenas e da imagem dessas sociedades, em oposição à complexidade contrapontística e construção fraseológica da música erudita tonal. Os modalismos estariam ligados ao exotismo, em oposição às construções diatônicas do mundo ocidental. As texturas evocariam o caráter selvagem dessas populações, com forte aproximação com procedimentos contemporâneos (o autor cita a representação da floresta em Stravinsky).

O tema da arte sob a perspectiva decolonial abrange questões políticas, hierárquicas que expressam poderes desiguais, relações desiguais, em que produções estéticas dos povos colonizados são relegadas a categorias inferiores. Sugere-se, desse modo, que a identificação de procedimentos composicionais considerados meramente repetitivos nas composições musicais indígenas são uma característica desvalorizada pelos cânones musicais europeus, corroborando com sua concepção de inferioridade sobre a cultura dessas populações.

⁶ Digno de nota é o volume 23, nº 3, do periódico *Ethnomusicology Forum*, cujos textos são dedicados às sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e trazem algumas descrições sobre procedimentos composicionais e discussões sobre escalas, gênero e estrutura musical dessas sociedades.

A classificação da produção desses povos como musicalidade (e não como música) usa como argumento o contexto cultural específico que destoa do contexto europeu/ocidental. Contudo, da perspectiva decolonial, os contextos locais, específicos de cada cultura, são fatores preponderantes para a constituição da arte e explicitam que os cânones europeus não são universais, mas sim locais, ou seja, provenientes de contextos culturais específicos e que questões geopolíticas influenciam nas classificações. Escrever sobre o que é produzido pelas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul é explicitar preocupação do mundo moderno/ocidental em colocar etnias de tradições diversas sob uma classificação única, subalternizada e inferiorizada. Expostas as ideias gerais a respeito da relação entre música e o pensamento decolonial, exporemos um estudo de caso.

No relato de notas de diário de campo, ressaltamos que a primeira autora deste artigo trabalhou como professora entre os Paumari nos anos de 1997 a 1999 e realizou pesquisa de doutorado sobre a cestaria feita pelas mulheres, realizando pesquisa de campo em Julho de 2007 e 2008.

A MÚSICA ENTRE OS PAUMARI

O rio Purus localiza-se ao sul do Estado do Amazonas. Nele, assim como em seus afluentes, vivem diversos povos indígenas: os Deni, Banavá-jafi, Jarawara, Paumari, Zuruahã, Hi-Merimã, Jamamadi (todos da família lingüística Arawá)⁷ e os Apurinã (da família Aruak). Os Paumari habitam o rio Purus e seus afluentes e se localizam em duas regiões distintas⁸. A primeira, situa-se na cidade de Lábrea e suas proximidades, e abriga as Áreas Indígenas do Lago Marahã, Caititu e Rio Ituxi. A segunda abrange os rios Tapauá e Cuniuá, onde se localizam as terras indígenas do Lago Manissuã, Lago Paricá e Cuniuá.

⁷ Bonilla (2007, 19) aponta para estudos que consideram a língua paumari como da família Arawá, compreendida, anteriormente, como sub-grupo Arawak.

⁸ Segundo o último censo realizado pela FUNASA em 2006, somam aproximadamente 896 indivíduos. A população atual dos Paumari é de 1804 pessoas (ISA, 2020).

Na tese “A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari” (MENENDEZ, 2011), a autora da pesquisa sobre as tessituras produzidas pelas mulheres paumari mostrou que seu significado simbólico abarca o mundo espiritual, ritual e cotidiano das pessoas da comunidade. Do mesmo modo, a música também faz parte dos rituais e é um meio de comunicação com os espíritos.

Entre os Paumari, a categoria *maona’hai* designa os espíritos, diferenciando-os entre os que podem ser vistos (*nokiaki*) e os que não podem ser vistos (*nokiariki*). Estes espíritos são parte integrante de tudo o que existe: humanos, árvores, canoas, cestos, tudo possui espírito que se manifesta em sua forma humana denominada *pamoarihi*. Isso quer dizer que os pajés conseguem enxergar os espíritos, em sua forma humana. Durante os rituais são cantadas as músicas referentes a cada um dos espíritos: da “onça”, da “anta”, do “pássaro galego”. Assim, ao ouvir suas músicas, eles se aproximam para participar dos rituais.

Porém, para compreendermos a música e seu significado entre os Paumari, assim como sua significação na atualidade, é importante destacar que se trata de um povo habitante de uma região cuja violência causou várias problemáticas em sua organização social.

Podemos destacar o ciclo da borracha como um acontecimento histórico importante e impactante sobre o modo de ser Paumari. Segundo Balestra (2013, p. 35):

Podemos, assim, delinear algumas transformações gerais que ocorreram na ocupação do território da bacia dos rios Juruá e Purus e também nas relações entre brancos e índios desde que se instalou na região a empresa seringalista. Em um primeiro momento, com a chegada dos colonizadores na segunda metade do século XIX, contatos iniciais foram estabelecidos entre os brancos e os grupos indígenas.

No ciclo da borracha as populações do Rio Purus foram dizimadas por contágios e epidemias de sarampo, gripe e outras moléstias, além de terem seu território invadido pelos exploradores e sofrido diversos tipos de violência e interferência cultural.

A década de setenta do século XX foi marcada pela ação de missionários evangélicos e pela conversão das comunidades à religião evangélica, devido ao longo trabalho de catequização desenvolvido nas aldeias próximas da cidade de Lábrea (AM), que abarcou o estudo da língua e cultura paumari e a tradução da Bíblia nesse mesmo idioma. Esses fatores são importantes para pensarmos na atual relação do povo Paumari com a música e seu significado.

NOTAS DE DIÁRIO DE CAMPO

Menendez (2011)⁹ afirma que, na primeira vez que esteve em uma comunidade indígena, levou um pequeno gravador, e que em seu convívio familiar o hábito de gravar as próprias vozes cantando era uma atividade muito prazerosa. Em 1997 chegara à comunidade do Açaí e perguntou sobre as músicas, como um modo de estabelecer uma primeira conversa e conhecer as pessoas da comunidade. A evocação da memória veio ao som de cantigas de um tempo muito distante. A música que foi cantada nessa ocasião se tratava de um canto de ninar em que a mãe chamava o filho para dormir:

Kodiisai, vadihaha, vadihaha, Kodiisai...
“[meu filho, venha dormir, venha dormir, meu filho]”¹⁰

Na mesma viagem, em outra aldeia da mesma etnia e repetindo o mesmo procedimento, o chefe da comunidade e sua esposa foram extremamente simpáticos com a autora. Anoteceu e prosseguiu-se uma cantoria em Língua Paumari. No final da noite, um pouco antes de dormir, o chefe mudou seu semblante. Sua simpatia toda havia desaparecido. Comentou que muitos *jara* (não-índios) roubavam a cultura indígena. Depois, afirmou que se alguém ficasse doente, seria culpa da cantoria, que havia atraído os espíritos. Seu tom de voz estava alterado, ele parecia muito preocupado e receoso de que alguém poderia adoecer.

⁹ Trata-se, a saber, da primeira autora deste artigo.

¹⁰ Tradução livre de MENENDEZ (2011, p.14).

Outro episódio relativo ao significado da música entre os paumari ocorreu quando a escola começou. Menendez (2011) conversava muito com Savaharo, sua mãe na aldeia, uma senhora anciã, a respeito dos costumes antigos. A idosa era muito prestativa, contava sobre o ritual de iniciação feminino, quando se cantava a música das araras, *aroda anani*:

[...] as moças quando se formam, nós cantamos essa música para elas, da arara fêmea: '*siro kahidario, avadarahabana..*'.um bando de japim voando juntos. Menina moça, seja mais forte que a asa do japim, se não o vento vai te derrubar [...] (MENENDEZ, 2011, p. 21).

E cantou, ainda, a música do peixe-boi:

[...] '*nahina, nahina, bebodia ara...adaboma, ahosaga'afoki*'. A galega está perguntando 'quem roubou minha mixira de peixe-boi, que estava amarrada aqui [...] o vinho de patauá é a mixira de peixe boi da galega [...] (MENENDEZ, 2011, p. 116).

Da perspectiva dos Paumari, as músicas tradicionais, ou seja, cantadas nos rituais *ihinika*, de alimentação das crianças, *amamaju* de iniciação feminina, eram manifestações da presença dos espíritos e quando cantadas fora do ritual, podem causar enfermidades. Após a conversão à religião evangélica, essas características culturais eram interpretadas como manifestações dos demônios.

O que se pode observar é que as melodias tradicionais (que evocam os espíritos de diversos seres da natureza) apresentam sons guturais, variações de intensidade e altura, características que predominam nessas canções. Já nas músicas evangélicas, ainda que cantadas em língua paumari, esses atributos desaparecem.

Na mitologia paumari, os sons de frutos e animais são determinantes para a criação dos seres e também para a diferenciação deles. Na origem do universo, por exemplo, o criador do mundo (*Kahaso*) ouviu o som de um peixe mastigando um fruto. O som que o peixe fazia era *moi'di, moi'di, moi'di* e o fruto que ele comia (castanha) foi batizado com esse nome na Língua Paumari.

O mesmo processo ocorreu para nomear os outros seres, por exemplo, os sons da gaivota, *Tihi*, da ariramba, *Ki'di'di*, surgiram em um momento crucial da criação dos

rios, quando o demiurgo *Kahaso* se transformou em cobra e se dirigia até a beira do rio (Cf. MENENDEZ, 2011, p. 109). A onça, nesse mesmo mito, era um ser que sabia falar todas as línguas de animais e pássaros (que eram gente). Por isso, até a atualidade, segundo os Paumari, ela sabe imitar perfeitamente o som do pássaro arapaori, cujo som emitido também origina seu nome na língua paumari, *vaivaiso*.

Essa relação entre a criação dos seres e os sons emitidos por eles se complexifica no mito chamado “*Paha na Bahai*”, que narra a criação dos Rios Tapauá e Cuniuá, afluentes do Rio Purus, na região amazônica. Após uma grande seca o pajé resolve se transformar em cobra para tentar trazer água para sua família:

A galeguinha começou a cantar: ‘Tapauá, Cuniuá, Banuhá, *Hodokun* [o nome dos rios da região]. Ele veio avisar para a mulher dele. Passou uma noite e então, ele arriou a terra, fazendo rio. Meio-dia ele fez o rio. A comida que havia era *vikú, pitiu e sira ba*. Os outros peixes, cuiu, dodori, berréré, aí é que foram feitos (MENENDEZ, 2011, p. 107).

O arriamento da terra, as forças que transformam os leitos dos rios ciclicamente, marcando as estações e interferindo na vida, são concebidas desde tempos imemoriais. O canto da pomba galega, *Ho’doko*, anuncia todos os anos a descida das águas, marcando a estação da vazante. Ao escutar seu canto, no alto das embaúbas, os Paumari já sabem que o fenômeno da descida das águas ocorrerá novamente. Assim, os rios Tapauá e Cuniuá são marcados por ciclos que compõem o calendário Paumari.

Durante os rituais, os espíritos dos animais são invocados a partir dos cantos, evidenciando que a música está intimamente ligada à dimensão espiritual desse povo. Destacamos também que há um canto específico para cada espírito: a música do pássaro galega, a música do peixe-boi, a música do pássaro manguari, do espírito da onça. Além desses há cantos específicos para os rituais de iniciação, e todos evocam os espíritos de pássaros e de outros seres da natureza.

A CESTARIA, A MÚSICA E O RITUAL DE INICIAÇÃO

O ritual de iniciação das mulheres (*amamajo*) é uma das características culturais que chamou a atenção dos viajantes.

Em 1862, João Martins da Silva Coutinho, em viagem de exploração do rio Purus, observou que a adolescente Paumari, ao ficar menstruada pela primeira vez, era levada para uma barraca. Ali, ela permanecia alguns meses recebendo instruções e informações dos pais a respeito da vida adulta, à qual estava iniciando. Segundo Chico Lopes, o período de iniciação tinha um tempo indeterminado e a menina ficava retida em uma pequena oca denominada *Kahamika Gora* (casa do oricuri) que era construída de esteira tecida com palha de oricuri, adquirindo o formato de um cone. Os pais da moça preparavam peixes e caxiris para a grande festa da melhora. Nesta ocasião eram convidados vizinhos e familiares, sendo a moça colocada no centro de um barracão, com todos reunidos em forma de circunferência para a preparação de um ritual que era seguido de danças. Realizava-se o batismo e se a iniciada já estivesse comprometida, poderia ocorrer ou não a cerimônia de casamento (FUNAI *apud* MENENDEZ, 2011, p. 122).

As mulheres Paumari usam a expressão “se formar” para se referir à primeira menstruação. No ritual de iniciação, as mulheres cantavam, junto com os pajés, a música *aroda anani*, da arara fêmea, para que a moça se casasse e vivesse com o mesmo homem, como as araras, que jamais abandonam seu par. Ainda na ocasião do ritual, segundo a memória das mulheres, havia a seguinte canção:

Siro kahidario, siro kahidario
 Um bando de japiim voando juntos
Ava darahabana, avadarahabana,
 As pernas a correr
la bononadanoha, ia bononadanoha... Ioronikii...
 Seu corpo ainda forte
 (MENENDEZ, 2011, p. 123).

No ritual, as meninas ficam na *kahamika gora*, que é a casa do urucuri. A moça, após a menstruação, entra em um estado de reconstrução de seu corpo. Como uma semente que irá germinar, *estaimainavi*, (menina-moça, cujo radical *imai* significa fruto, carne, sangue), não pode se expor ao sol, nem aos olhares dos homens e mulheres, está na escuridão da terra, tal qual uma semente.

No dia do ritual a moça deve ser cercada de cuidados para que se fortaleça e frutifique. Por isso, seus olhos estão cobertos, ela não pode tocar o chão, e seu corpo está protegido pela pintura corporal, pelo chapéu e pela esteira.

A menina é pintada com os motivos de costas de tartaruga, *siri*, nas costas e barriga, folhas de tabaco, *hajiri* nas coxas. As mãos são pintadas de piolho de cobra (em uma) e escorpião, *akuru* (em outra). O rosto leva a pintura de onça maracajá, *ihinitiriturini*. Tem a pintura de cobra de terra firme ao longo das costelas, *dilini*. O chapéu é de costela de peixe boi, *duriahã*, peito de peixe-boi. Os pés são pintados como uma bota, *dama akaohana*. Os desenhos são feitos de tinta de jenipapo.

No ritual *amamajo* xamã atua pelo intermédio de diversos espíritos, manipulando as forças da natureza. A comunicação entre o visível e invisível ocorre no ritual e a música, o canto, materializa a presença dos espíritos da natureza:

O ritual *amamajo* anuncia não apenas à comunidade humana, mas a todos os sobrenaturais, a existência da moça e sua condição de procriação. A reordenação das relações entre mundo espiritual e material é estabelecida através dos cantos, danças (MENENDEZ, 2011, p. 126).

Nos rituais os cantos revelam os espíritos desses seres. A música tradicional Paumari é música sagrada, relativa ao mundo espiritual, portanto há um lugar e um tempo correto para cantá-las. Os espíritos são invocados e apaziguados através da música, que está relacionada com todos os símbolos impressos nos grafismos e seus respectivos significados. Depois de um longo processo de colonização, essa música ainda se revela como resistência e memória, evocando o mundo espiritual. Os hinos cantados em paumari nos cultos evangélicos também expressam esse caráter.

É importante ressaltar que nas regiões dos rios Tapauá e Cuniuá esses rituais não são mais praticados, e poucas são as aldeias que fazem os rituais de iniciação, devido ao processo de evangelização que os Paumari vivenciaram. As comunidades ribeirinhas veem os Paumari com preconceito, expressado no modo como se referem à sua língua, seus costumes. Desse modo, deixar de praticar os rituais considerados

“coisas do demônio” e se adaptar aos costumes locais, também é uma necessidade de sobrevivência. Assim, as músicas relatadas nessas notas de diário de campo, constituíram-se como uma memória silenciada e passada à MENENDEZ (2011) das antigas gerações femininas: mulheres que haviam passado pelos rituais de iniciação e se lembraram de momentos de sua juventude e choraram ao cantar essas músicas.

CONCLUSÃO

Em palestra proferida na reunião da LASA (*Latin American Studies Association*), em 28 de maio de 2015, Anibal Quijano, pensador dos estudos decoloniais, explicitou que raça e modernidade são conceitos intimamente imbricados. É a partir da colonização que se classifica os povos dominados como negros e indígenas, como seres despojados de humanidade. A partir dessa construção se constitui a sociedade em que vivemos hoje, em que os povos não-indígenas e não afro-descendentes são denominados brancos. Essas categorias raciais imprimem hierarquias de poder e transformam as relações. A matriz europeia imprime a ideia de superioridade e os próprios povos classificados como negros e indígenas introjetam em si o sentimento de inferioridade.

Percebemos, neste artigo, a relação entre música, memória e ritual, constatamos que embora os Paumari das regiões dos rios Tapauá e Cuniuá aparentemente não pratiquem mais rituais tradicionais de nominação e iniciação feminina, as músicas lembradas pelas mulheres de gerações anteriores evocam a memória dos rituais vivenciados e de seus significados. Demonstramos também que para os Paumari a música é expressão de diversos tipos de espíritos.

Nesse contexto, inferimos que as classificações, sobretudo o que esses povos produzem, também serão inferiorizantes. A arte será denominada de artesanato,

categoria que não abrange a complexidade e significado de suas criações. Do mesmo modo a música será denominada de musicalidade, porque não corresponde aos cânones eurocêntricos.

O conceito de musicalidade tampouco abrangerá o significado que a música tem para os Paumari, por exemplo. Se variação, *ostinato*, altura, intensidade, timbre são valores para se pensar a música da perspectiva colonial, necessitamos de mais estudos que formulem os valores que contam para a constituição da música nessas sociedades¹¹.

E, certamente, que a espiritualidade, valor renegado pelo mundo europeu, moderno e ocidental, seria um valor fundamental para pensar a música nessas sociedades, pois ela está relacionada ao campo da cura, da saúde, do bem viver e do reconhecimento e pertencimento dos Paumari aos ciclos da Terra. Podemos refletir porque, ao se apropriar dos modos indígenas de fazer música, Villa-Lobos criou suas composições que são considerados música, enquanto as peças das quais ele se apropriou são consideradas musicalidades.

Ainda devemos ressaltar que os Paumari, povos originários, estão inseridos no contexto ocidental, são contemporâneos e fazem parte desse processo. Suas manifestações não são fenômenos apartados da modernidade, mas são constituintes dela. Apenas são povos cujas criações são subalternizadas e inferiorizadas, embora pouco saibamos a respeito delas.

¹¹ Como a análise proposta por Bastos (2013), que buscou explicar a percepção musical dos Kamayurá a partir de sua própria língua.

REFERÊNCIAS

BALESTRA, Aline. **Tempos mansos: história, socialidade e transformação no Juruá-Purus indígena**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2013.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “**Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte**”. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 293-316, 2007.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “**Apùap World Hearing Revisited: Talking with ‘Animals’, ‘Spirits’ and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible**”. *EthnomusicologyForum*, v. 22, n. 3, p. 287-305, 2013.

BONILLA, Lydie Oiara. **Des proiessidesirables, soumission et prédation pour les Paumarid’Amazonie brésilienne**. Tese (Doutorado em Antropologia social e Etnologia), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2007.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. Tradução de J. Guinsburg e Tereza Silveira. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2007.

CASSIRER, Ernst, **Ensaio sobre o homem**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTINHO, João Martins da Silva. Relatório da exploração do rio Purú. In: **Relatório da Repartição dos Negócios d’Agricultura Commercio e Obras Publicas (1864)**, apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 12ª Legislatura, em 15 de maio de 1865. Anexo 0: 5-96, 1863.

HILL, Jonathan. **Instruments of Power: Musicalising the Other in Lowland South America**. *EthnomusicologyForum*, v. 22, n.3, p. 323-342, 2013

Censo Indígena 2010. In: **IBGE**. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acessado em: 01 de julho de 2020.

Verbete Paumari. In: **ISA, Instituto Socioambiental**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Paumari>. Acessado em: 01 de julho de 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural II**. 4. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. In: *Mitológicas 1*, Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. In: Mitológicas 2, Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MENENDEZ, Larissa Lacerda. **A alma vestida: estudo sobre a cestaria paumari**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Decolonialidade como caminho para a cooperação**. Revista Instituto Humanitas Unisinos IHU online. Edição 431, 4 de novembro de 2013. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5253-walter-mignolo>. Acessado em: 02 de maio de 2019.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O Estilo Indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significativo e tópicos indígenas**. Per Musi. Belo Horizonte, n.27, p.29-38, 2013.

MORI, Bernd Barbec de; SEEGER, Anthony. **Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans**. Ethnomusicology Forum, v.22, n.3, p.269-286, 2013.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais**. In: Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

OLIVEIRA, Ana Caroline Amorim. **A noção de cultura em Gupta e Ferguson, Sahlins e Cunha**. Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, v.4, n.1, p.287-315, 2017.

PALERMO, Zulma. **Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. Otros Logos**. Revistas de Estudios Críticos. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue. n.3, p.223-236, Diciembre de 2012.

Relatório da Fundação Nacional do Índio - Funai, 5ª superintendência executiva regional, Área Indígena Paumari do Cunhuá, Xila, Terra Baixa, Palhal e Açaí, s.d.

Relatório da Fundação Nacional do Índio - Funai, 5ª superintendência executiva regional, Área Indígena Paumari do Lago Marahã, Rio Ituxi, Lago Manissuã, Lago Paricá, Cunhuá, s.d.

VEIGA JÚNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. Religião e música: variações em busca de um tema. **Caderno CRH**, vol.26, n.69, p.477-492, 2013.



Criança Montá / Portinari

2022

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido, renda e bijuteria - 0,70 x 0,50 cm