

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

ALEXANDRE ANSELMO DOS SANTOS

**TXANÁS, BAQUES E CUMBIAS: ESTRUTURAS, TRAJETÓRIAS E PERMANÊNCIAS MUSICAIS
INDÍGENAS DO ACRE NA AMAZÔNIA SUL OCIDENTAL**

Brasília
Janeiro de 2024

ALEXANDRE ANSELMO DOS SANTOS

**TXANÁS, BAQUES E CUMBIAS: ESTRUTURAS, TRAJETÓRIAS E PERMANÊNCIAS MUSICAIS
INDÍGENAS DO ACRE NA AMAZÔNIA SUL OCIDENTAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.
Linha de Pesquisa: Projeto Música. Brasileira: texto, contexto, práticas e modos de difusão.
Orientador: Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro.

BRASÍLIA

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237Tt Santos, Alexandre Anselmo dos
TXANÁS, BAQUES E CUMBIAS: ESTRUTURAS, TRAJETÓRIAS E
PERMANÊNCIAS MUSICAIS INDÍGENAS DO ACRE NA AMAZÔNIA SUL
OCIDENTAL / Alexandre Anselmo dos Santos; orientador Prof.
Dra. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. --
Brasília, 2024.
274 p.

Dissertação(Mestrado em Música) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Amazônia. 2. Acre. 3. Baques. 4. Musicologia. 5.
Índigena. I. Castro, Prof. Dra. Beatriz Duarte Pereira de
Magalhães, orient. II. Título.



Universidade de Brasília

Departamento de Música

Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Texto para a qualificação da dissertação intitulada “TXANÁS, BAQUES E CUMBIAS: ESTRUTURAS, TRAJETÓRIAS E PERMANÊNCIAS MUSICAIS INDÍGENAS DO ACRE NA AMAZÔNIA SUL OCIDENTAL”, de autoria de Alexandre Anselmo dos Santos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro

Instituição: Universidade de Brasília

Dr. Marcelo Manuel Piedrafita Iglesias– membro externo

Prof. Dr. Matthias Lewy - membro interno

Instituição: Universidade de Brasília

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes - suplente

Instituição: Universidade de Brasília

Data de defesa: Brasília, 08 de janeiro de 2024

*Ao grande espírito,
Família,
Mestras e Mestres que me guiaram até aqui.*

AGRADECIMENTOS

As contribuições de várias naturezas, trazidas por muitas fontes presentes nesta pesquisa, pedindo licença e as bênçãos das mestras e mestres Raimundo Irineu Serra, Peregrina Gomes Serra, Veriana Brandão, Raimunda Serra, Antônio Pedro, Antônio Honorato, Seu Bima, Mestre Aldenor, Chico do Bruno, Pedro Sabiá, Seu Bi, Zenaide Parteira, Francis Nunes, Preto do Pandeiro, Koka Kostí Kamanawa, Rirá Noke Koi, Nii Noke Koi, Sherê Noke Koi, Metxo Noke Koi, Shaneihu Yawanawá, Komayari Ashaninka, Ayani e Maná Huni Kuin, Toda família Brandão Shanenawá, Ayani e Kariani com a juventude indígena de Rio Branco, Txanás Paka & Rora Noke Koi, Ako Noke Koi, João Batista Manchineri, Francisco Alves Manchineri, Zé Bolo, Santinho e família, as pesquisadoras e pesquisadores das ciências da floresta que me inspiram: Maria Inês, Mariana Pantoja, Txai Macedo, Txai Terry Aquino, Ibã Sales Huni Kuin, Joaquim Maná Huni Kuin, Marcelo Piedrafita, Amilton Mattos e Andréia Martini, e os conselhos de minha irmã Luciana.

A Universidade de Brasília, minha orientadora da Dra. Beatriz Magalhães Castro, professores Dr. Sergio Nogueira Mendes e Flávio dos Santos e colega de curso Luan,

Aos membros da banca, Marcelo Manuel Piedrafita Iglesias e Mathias Lewy

A FAPDF pela bolsa que nos auxiliou durante a pandemia,

Aos que contribuíram na trajetória do Baquemirim,

A minha família por todo apoio e compreensão,

RESUMO

TXANÁS, BAQUES E CUMBIAS: ESTRUTURAS, TRAJETÓRIAS E PERMANÊNCIAS MUSICAIS INDÍGENAS DO ACRE NA AMAZÔNIA SUL OCIDENTAL

Esta pesquisa aborda o estudo de uma estrutura musical amazônica, presente no Txanás, Cumbias e Baques, que são definições musicais indígenas da Amazônia sul ocidental, ancoradas no Estado do Acre. Esta linguagem musical se consolidou em contextos regionais específicos: os seringais do Acre, por meio dos Baques de Samba e Marcha, a música selvática de referência peruana, que influenciou a Cumbia Amazônica e a musicalidade dos Txanás, como fenômeno contemporâneo. No primeiro capítulo são apresentadas as informações preliminares sobre os povos e regiões envolvidas com esta musicalidade, e em seguida as revisões bibliográficas sobre os mesmos. Como referência metodológica me embaso sob os conceitos de transportações aplicados por Marlui Nóbrega Miranda, que em proximidade temática, contribuiu na compreensão dos processos desenvolvidos neste trabalho, realizado em 15 anos de pesquisa ação junto a mestras e mestres tradicionais indígenas e seringueiros do Estado do Acre. Como referencial teórico foi utilizada a historiografia indígena acreana, que organiza desde a década de 1980 uma temporalidade histórico-cultural a partir de pesquisas coletivas e geracionais, protagonizadas pelos pesquisadores indígenas. Os dados sobre as práticas musicais levantadas, foram distribuídos conforme a periodização proposta pela historiografia indígena acreana, com o objetivo de apresentar parte selecionada de uma grande quantidade de fontes e referências que foram identificadas. Para análises dos dados a respeito da estrutura musical identificada nas práticas mapeadas, foi realizada uma pesquisa bibliográfica com os principais correspondentes entre as terras altas e baixas, relacionando os Wayñus andinos, as Cumbias selváticas e os Baques de Samba e Marcha. Concluindo a identificação da estrutura musical, foram realizadas análises musicais a partir dos elementos musicais apreendidos com as fontes, que demonstraram suas recorrências comuns em diferentes épocas, espaços e grupos, assim como também as características musicais particulares de seu funcionamento nos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. Estes elementos esclarecem a existência de uma linguagem e sintaxe musical, proveniente dos povos indígenas da Amazônia sul ocidental, que se adaptou através dos tempos impostos pela colonização e vem indicando caminhos para uma musicologia brasileira que encontre sua ancestralidade.

Palavras-chave: Amazônia. Acre. Baques. Musicologia. Indígena.

ABSTRACT

TXANÁS, BAQUES AND CUMBIAS: STRUCTURES, TRAJECTORIES AND PERMANENCE OF INDIGENOUS MUSIC FROM ACRE IN SOUTH-WESTERN AMAZON

This research deals with the study of an Amazonian musical structure, present in the Txanás, Cumbias and Baques, which are indigenous musical definitions from the south-western Amazon, anchored in the state of Acre. This musical language was consolidated in specific regional contexts: the rubber plantations of Acre, through the Baques de Samba and Marcha, the Peruvian reference jungle music, which influenced the Amazonian Cumbia and the musicality of the Txanás, as a contemporary phenomenon. The first chapter presents preliminary information about the peoples and regions involved in this musicality, followed by a bibliographical review of them. As a methodological reference, I base myself on the concepts of transportations applied by Marlui Nóbrega Miranda, whose thematic proximity has contributed to understanding the processes developed in this work, carried out over 15 years of action research with traditional indigenous masters and rubber tappers in the state of Acre. The theoretical framework used was Acre's indigenous historiography, which since the 1980s has organized a historical-cultural temporality based on collective and generational research carried out by indigenous researchers. The data on the musical practices surveyed was distributed according to the periodization proposed by Acre's indigenous historiography, with the aim of presenting a selected part of the large number of sources and references that were identified. In order to analyze the data on the musical structure identified in the practices mapped, bibliographical research was carried out on the main correspondents between the highlands and lowlands, relating the Andean Wayñus, the savage Cumbias and the Samba and Marcha Baques. To conclude the identification of the musical structure, musical analyses were carried out based on the musical elements learned from the sources, which demonstrated their common recurrences in different times, spaces and groups, as well as the particular musical characteristics of their functioning in rhythmic, melodic and harmonic aspects. These elements shed light on the existence of a musical language and syntax, originating from the indigenous peoples of the south-western Amazon, which has adapted through the times imposed by colonization and has been pointing the way towards a Brazilian musicology that finds its ancestry.

Keywords: Amazon. Acre. Baques. Musicology. Indigenous.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Amazônia sul ocidental (Fonte: produzida pelo autor a partir de imagem do Google Earth, 2023)	23
Figura 2- Mapa das Áreas culturais da América do Sul	25
Figura 3- Referências da tríplice fronteira	27
Figura 4 - Geoglifos do Acre (Fonte: foto de Reno Balica, 2023)	29
Figura 5 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Pano (Fonte: internet, 2023)	31
Figura 6 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Aruák. Fonte: internet, 2023)	32
Figura 7 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Arawá. (Fonte- internet)	34
Figura 8 - Capa do livro "História Indígena", 1996.	58
Figura 9 - Índice dos períodos da "História indígena acreana". (Fonte: "História indígena", 1996.)	60
Figura 10 - Editorial com protagonismos indígenas (Fonte: "História indígena", 1996)	61
Figura 11 - Trecho do índice. (Fonte: "História indígena", 1996.)	62
Figura 12 - Filme "Índios no Brasil. 5. Uma outra história". (Fonte: internet)	63
Figura 13 - Obra "Sem título" (Fonte: Foto de Eduardo Ortega)	65
Figura 14 - Print do vídeo com os jovens Tsapanawas. (Fonte: internet)	74
Figura 15 - Consultores Indígenas. (Fonte: acervo do autor, 2016)	77
Figura 16 - Instrumentos na festa do Pierentsi. (Fonte: internet)	80
Figura 17 - Sueiro Kaxinawá e Terry Aquino. (Fonte: Acervo Terry Aquino, 1981)	83
Figura 18 - Augusto Feitosa Kaxinawá. (Fonte: arte do CD; colorido por AI pelo autor)	86
Figura 19 - Yawaraní Yawanawá e Alexandre Anselmo. (Fonte: acervo do autor, 2015)	89
Figura 20 - Mariri Noke Koi, 2012. (Fonte: acervo do autor)	92
Figura 21 - Mariri Huni Kuin, 2012. (Fonte: acervo do autor)	92
Figura 22 - Mariri Shanenawa, 2012. (Fonte: acervo do autor)	92
Figura 23 - Joana Manchineri. (Fonte: acervo CPI Acre)	95
Figura 24 - João Batista Manchineri. Frame de vídeo, 2011. (Fonte: internet)	96
Figura 25 - Francisco Alves gravando o Trumpe. (Foto: /Gilberto Nunes Ávila)	97
Figura 26 - Execução do "chocalho" (Chakapa). (Fonte: acervo do autor, 2017)	99
Figura 27 - Mestre do Txiriti: Meke e família. (Fonte: acervo do autor, 2021)	102
Figura 28 - Mestres anciãos Noke Koi (Fonte: acervo do autor, 2022)	103
Figura 29 - Capa do álbum "Noke Koi- Tashkaya Kamanawa". (Fonte: Baquemirim, 2023)	104
Figura 30 - Kora Kere na aldeia Timbaúba. (Fonte: acervo Baquemirim, 2022)	105
Figura 31 - Avelino Rios no estúdio, Rio Branco, 2017. (Fonte: acervo do autor)	108
Figura 32 - Avelino tocando tamborim, 2018. (Fonte: acervo do autor)	109
Figura 33 - Avelino Rios tocando "berimbau". (Fonte: acervo do autor)	112
Figura 34- Execução de maracas. (Fonte: acervo do autor, 2018)	113
Figura 35 - Cumbia "Abuelo" versão de Avelino Rios Albano (Fonte: transcrição do autor)	114
Figura 36- Retrato de Inácio Shanenawa. (Fonte: Aldeia Morada Nova)	118
Figura 37 - Festival Shanenawá em 2012. (Fonte: acervo do autor)	119
Figura 38 - Pedro Finá e juventude, 2017. (Fonte: acervo do autor)	120
Figura 39 - Vaka Inu e Seu Bima, 2017. (Fonte: acervo do autor)	121
Figura 40 - Pandeirões encostados ao Apuí. (Fonte: acervo do autor, 2021)	122
Figura 41 - Interior do Pandeirão de Apuí, 2012. (Fonte: acervo do autor)	123
Figura 42 - Pé de borracha, 2023. (Fonte: acervo do autor)	124
Figura 43 - Antônio Pedro defumando, 2012. (Fonte: acervo do autor)	125
Figura 44 - Seu Bima, 2018. (Fonte: acervo do autor)	125
Figura 45 - Azulão, s.d. (Fonte: acervo do autor, 2023)	126
Figura 46 - Pintura "Baile do Seringal", 2010. (Fonte: acervo do autor)	128
Figura 47 - Cordofone não identificado, s.d. (Fonte: acervo do autor)	130
Figura 48 - Carmem Almeida, Antônio Pedro e Alexandre Anselmo, 2011. (Fonte: acervo do autor)	131
Figura 49 - Harmônica 12 baixos, afinação por João do Bandolim, 2011. (Fonte: produção do autor)	132
Figura 50 - Transcrição de "Xuc Xuc Macuruma", 2023. (Fonte: transcrição do autor)	136
Figura 51 - Valério e sua "Madalena" (Fonte: acervo do autor, 2017)	140
Figura 52 - Exemplos de Espanta Cão. (Fonte: acervo do autor, 2012)	141
Figura 53 - Montagem de tambor. (Fonte: acervo do autor)	143

Figura 54 - Balde de Zinco. (Fonte: acervo do autor)	143
Figura 55 - Irineu Serra e sua comunidade em 1967 (Fonte: internet.)	145
Figura 56 - Capa do álbum "Escola Cruzeiro" volume 1, 2020. (Fonte:– acervo pessoal)	148
Figura 57 – Marchinha (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor)	150
Figura 58 - Bosqueano. (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor)	151
Figura 59 - Mestre Zeca, 2019. (Fonte: acervo do autor)	153
Figura 60 - O Príncipe morto, 2019. (Fonte: acervo do autor)	155
Figura 61 - Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor)	155
Figura 62 - Banda do Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor)	156
Figura 63 - Estrutura rítmica dos Bois Bumbás da Amazônia (Fonte: transcrição do autor, 2023)	157
Figura 64 - Presença dos Bois Bumbás do Norte. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023)	158
Figura 65 - Brincantes, 2019. (Fonte: acervo do autor)	159
Figura 66 - Caboclos do Juruá, S.D. (Fonte: Acervo FEM)	161
Figura 67 - Mestre Osvaldo Galego, S.D. (Fonte: Acervo FEM)	162
Figura 68 - Mestre Ibianez, S.D. (Fonte: Acervo FEM)	162
Figura 69 - Mestre José Soares, 2022. (Fonte: acervo do autor)	163
Figura 70 - Mestre Aldenor Costa, 2017. (Fonte: acervo do autor)	164
Figura 71 - Chico do Bruno, 2012 (Fonte: acervo do autor)	164
Figura 72 - Técnica palheta no couro, 2023 (Fonte: acervo do autor)	165
Figura 73 - Banjo nas Valsas, 2023 (Fonte: transcrição do autor)	166
Figura 74 - Banjo nas Marchas, 2023 (Fonte: transcrição do autor)	167
Figura 75 - Marujada em Cruzeiro do Sul, S.D. (Fonte: Acervo FEM)	168
Figura 76 - Pedro Sabiá em sua oficina, 2019 (Fonte: acervo do autor)	174
Figura 77 - Pedro Sabiá, 2021 (Fonte: acervo do autor)	175
Figura 78 - Txai Macedo e crianças Huni Kui (Fonte: internet)	182
Figura 79 - Baque de Samba de Txai Macedo (Fonte: transcrição do autor)	184
Figura 80 - Ilustração de tambor das aldeias do Caicho. (Fonte: acervo do autor, 2023.)	188
Figura 81 - Maloca escola da aldeia Txaná Ury, 2023. (Fonte: acervo do autor)	189
Figura 82 - Ninawá Pai da Mata (Fonte: internet-Facebook)	193
Figura 83 - Tuim Nova Era (Fonte: internet-Youtube)	194
Figura 84 - Antônio Pedro e Bainawá Inu Bake, 2013. (Fonte: internet-Facebook)	195
Figura 85 - Benki Ashaninka e Milton Nascimento em 1989. (Fonte: internet-Facebook)	196
Figura 86 – Yawaraní e Shaneihú. (Fonte: acervo do autor)	197
Figura 87 - "Ui Pairê", de Shaneihu Yawanawa (Fonte: transcrição do autor)	198
Figura 88- Parte do grupo da juventude indígena em contexto urbano de Rio Branco. (Fonte: UPJOAC)	201
Figura 89 - Divulgação de Txanás Noke Koi do estrangeiro. (Fonte: internet-Facebook)	202
Figura 90 - Wayñus, Cumbias e terras baixas. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023)	208
Figura 91 - Estrutura do Wayñu. (Fonte: transcrição do autor, 2023)	210
Figura 92 - Exemplo de forma de um Wayñu (Fonte: acervo do autor, 2023)	212
Figura 93 - Gaiteiros de San Jacinto. (Fonte – internet)	214
Figura 94 - Enrique Delgado e banda. (Fonte – internet)	216
Figura 95 - Análise de Icaro por Korina Grelly Irrazabal. (Fonte- IRRAZABAL, 2018)	218
Figura 96- Uso do instrumento Chakapa	219
Figura 97 - Exemplo de tecelagem Shipibo-Conibo (Fonte: internet)	220
Figura 98 - Frame do vídeo onde Pajé faz a "leitura" do Icaro. (Fonte- internet)	220
Figura 99 - Denominações do Bombo Baile. (Fonte - ALCAS, 2018, P. 7)	221
Figura 100 - Conjunto de Bombo Baile (Fonte: internet, 2021)	222
Figura 101 - Referência da estrutura rítmica do Bombo Baile, segundo ALCAS, 2018. (Fonte - ALCAS, 2018, p. 15)	223
Figura 102 - Don Andrés (Fonte: internet; Foto Raúl García, 2021)	224
Figura 103 - Juaneco y su Combo (Fonte: internet)	227
Figura 104 - Cumbia Amazônica. (Fonte: transcrição do autor, 2023)	229
Figura 105 - "Atardecer en la selva" de Juaneco y su Combo. (Fonte: Transcrição do autor, 2023)	230
Figura 106 - "Cumbia Rápida": Juaneco y su Combo. (Transcrição do autor, 2023)	231
Figura 107- Células 1 e 2 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor)	237

<i>Figura 108- Células 3 e 5 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor)</i>	238
<i>Figura 109- células 3 e 4 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor)</i>	238
<i>Figura 110- Célula 5 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor)</i>	239
<i>Figura 111- Baque de Samba por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor)</i>	239
<i>Figura 112- Baque de Marcha por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor)</i>	240
<i>Figura 113- Baques de Samba por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor)</i>	241
<i>Figura 114- Baques de Marcha por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor)</i>	242
<i>Figura 115- Variações para Baque de Samba / Marcha (Fonte: acervo do autor, 2023)</i>	242
<i>Figura 116- Tamborim acreano. (Fonte: acervo do autor)</i>	243
<i>Figura 117- Correspondente peruano do tamborim acreano, 2018. (Fonte: acervo do autor)</i>	244
<i>Figura 118- Duas vozes. (Fonte: internet. Foto: Luis Moura, 2017; autor, 2012)</i>	244
<i>Figura 119- Melodia típica dos Baques. (Fonte- transcrição do autor, 2023)</i>	247
<i>Figura 120- Forma sequencial de “La Marcha del Sapo”. (Fonte- transcrição do autor, 2023)</i>	250
<i>Figura 121 – Estrutura comum da musicalidade Pano-Aruák-Arawá. (Fonte: produção do autor)</i>	251

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1 - Povos indígenas no Estado do Acre</i>	30
<i>Tabela 2 - Dados utilizados</i>	67
<i>Tabela 3 – Informações dos consultores indígenas</i>	77
<i>Tabela 4 - Instrumentos musicais do álbum: Coleção Documentos Sonoros Indígenas: Ashaninka</i>	79
<i>Tabela 5 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Ashaninka”</i>	81
<i>Tabela 6 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Huni Kuin”</i>	87
<i>Tabela 7 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Yawanawá”</i>	90
<i>Tabela 8 - Gerações do Mariri no álbum Documentos Sonoros Indígenas Yawanawá</i>	93
<i>Tabela 9 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Manchineri”</i>	94
<i>Tabela 10 - Fontes utilizadas na pesquisa</i>	100
<i>Tabela 11 - Levantamento de dados por Avelino Rios Albano</i>	110
<i>Tabela 12 - Práticas musicais e espiritualidades étnicas nos Enverseios de Antônio Pedro</i>	134
<i>Tabela 13 - Práticas musicais de Antônio Pedro</i>	139
<i>Tabela 14 - Dados sobre as faixas gravadas no álbum “Escola Cruzeiro Volume 1”</i>	149
<i>Tabela 15 - Sanfonas executadas por Pedro Sabiá</i>	175
<i>Tabela 16- Levantamento parcial de sites com interpretações de Wacomaya</i>	204
<i>Tabela 17- Levantamento parcial da cronologia dos Txanás.</i>	205
<i>Tabela 18- Distribuição das células nos violões de acompanhamento</i>	247

LISTA DE ABREVIATURAS

BBC	–	BRITISH BROADCASTING CORPORATION
CESE	–	COORDENADORIA ECUMÊNICA DE SERVIÇO
CPI	–	COMISSÃO PRÓ ÍNDIO DO ACRE
EAD	–	EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA)
FUNAI	–	FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO
FAMP	–	FESTIVAL ACREANO DE MÚSICA POPULAR
IPHAN	–	INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL
MAKHU	–	MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUJNI KUI
MAM	–	MUSEU DE ARTE MODERNA
MASP	–	MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
MIB	–	MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA
MOMA	–	MODERN MUSEUM OF ART
MPB	–	MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
NRF	–	NORWEGIAN RAINFOREST FOUNDATION
OSC	–	ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL
OSCIP	–	ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL DE INTERESSE PÚBLICO
SPI	–	SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO ÍNDIO
UFAC	–	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE

- UFMT – UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO
- UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA.
- UNICEF – UNITED NATIONS INTERNATIONAL CHILDREN'S EMERGENCY FUND.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1. Práticas musicais do Acre na Amazônia sul ocidental.	22
1.1 Os povos originários e as práticas musicais no Acre	28
1.2 Musicologias para a Amazônia sul ocidental	46
1.2.1 Olhares sobre as práticas musicais do Acre	53
1.2.2 Olhares indígenas acreanos: frutos e raízes.....	56
1.2.3 Metodologia	66
Capítulo 2: “Tempos” na historiografia indígena 1: das origens ao holocausto	73
2.1 Tempo da maloca: antes do holocausto	73
2.1.1 Primeiros contatos com a música Tsapanawa	73
2.1.2 Coleção “Documentos Sonoros Indígenas”: permanências da musicalidade antiga por meio da produção fonográfica.....	76
2.1.3 instrumentos musicais	95
2.2 Tempo da correria: testemunhas e sobrevivências	99
2.2.1 Os Txiriti Noke Koi cantam a história.	100
2.2.2 Mestre Avelino Rios: raízes da transnacionalidade ancestral	106
Capítulo 3: “Tempos” na historiografia indígena 2: do cativo à liberdade	116
3.1 Tempo do cativo: a música na sociedade seringueira	116
3.1.1 As festas no Cupixaua do caboclo Inácio Shanenawá	117
3.1.2 Seu Bima: instrumentos híbridos e o violão nos seringais	121
3.1.3 Antônio Pedro e os Enverseios da natureza.....	127
3.1.4 Os seringueiros e os instrumentos da borracha.....	139
3.1.5 Além da ayahuasca: a música comunitária	144
3.1.6 Mestres e folguedos no Juruá	151
3.1.7 Segundo ciclo: Pedro Sabiá	173
3.2 Tempo dos direitos: música e revoluções	179
3.3 Tempo da cultura: autonomia e vanguarda	186
3.3.1 Txaná Bu: ressurgências por meio das práticas musicais	187
3.3.2 Terra de Txanás: cronologia dos pioneiros.....	192
Capítulo 4 – Os Baques do Acre	207
4.1. Entre as terras altas e baixas : Wuayños, Cumbias e as marcas musicais brasileiras	207
4.2. Os Baques de Samba e Marcha	236
4.3 Correspondências estruturais entre as práticas musicais amazônicas no Acre.	245
CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS	255
APÊNDICE A	263
APÊNDICE B	264
APÊNDICE C	270

ANEXO 1..... 271

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado é um estudo sobre uma determinada linguagem musical que de acordo com os dados encontrados e analisados, provém dos povos indígenas das famílias linguísticas Pano, Aruák e Arawá, predominantes na região da Amazônia sul ocidental, onde está situado o estado do Acre. Esta linguagem possui uma sintaxe própria, que assim como outras linguagens musicais estudadas na musicologia, são identificáveis em seus aspectos geográficos, históricos e musicais. Por meio da pesquisa foram encontradas diversas nomenclaturas, formações, adaptações, transposições e transportações (MIRANDA, 2019); para uma mesma estrutura rítmica, melódico e harmônica, comum às estas regiões anteriormente à colonização moderna - europeia.

As práticas musicais existentes na Amazônia sul ocidental, com as quais tive contato e apresento neste trabalho, e que expressam as continuidades e permanências destas estruturas comuns são as seguintes:

- 1- Anteriores ao contato: Específicas aos povos originários Pano, Aruák e Arawá, acessada pela literatura, acervos de áudio e vídeo produzidos por pesquisadores indígenas, entrevistas e investigações junto aos mestres.
- 2- Os *Baques de Samba e Marcha*: dentre outros “baques”: termo empregado pelos colonizadores nordestinos à diversidade de rítmicas, estes são formados por continuidades da musicalidade dos povos originários, permanecendo inseridas nas tradições orais dos seringais em festas, rituais e nas práticas musicais em geral.
- 3- As *Cumbia* peruanas tropical/ selvática: “gênero” internacional desenvolvido junto ao mercado fonográfico na década de 1960, a partir dos *ritmos selváticos*, naturais dos mesmos povos originários Pano e Aruák da região da selva peruana e fronteira com o Acre. São correspondentes aos Baques de Samba e Marcha acreanos.
- 4- Os *Txanás*: um fenômeno de renascimento cultural indígena acreano que ocorre no Acre desde 2010, por meio do retorno das experiências ancestrais, com impactos no desenvolvimento social e artístico a partir da música. No

passado, *Txaná* era o guardião da música para os povos Huni Kuin, e atualmente se refere a juventude de diversos povos indígenas acreanos, que utilizam instrumentos ocidentais, tocando a rítmica dos *Baques de Samba e Marcha*, interpretando canções em suas línguas originárias.

A pesquisa busca mapear e demonstrar a existência desta linguagem musical identificada por meio de análises dos elementos morfológicos, sintaxes e contextos que se apresentam comuns entre as práticas musicais anteriores aos contatos coloniais e suas adaptações posteriores. Os dados apresentados possuem um caráter inédito na abordagem das práticas musicais indígenas acreanas e seus desdobramentos na música popular.

A estrutura da pesquisa foi organizada em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado às informações iniciais e de contexto e fundamentações teóricas, o segundo capítulo com a primeira parte dos dados, o terceiro capítulo com a segunda parte dos dados, o quarto com as análises contextuais e musicais dos dados e finalmente as considerações finais.

As imagens marcam as presenças das valorosas fontes que são as mestras e mestres que no Baquemirim onde puderam encontrar um espaço ativo. Parte de suas produções foram apresentadas de acordo com um recorte histórico, para trazer correspondências e informações à respeito ao que é acessível sobre a música de tempos anteriores às ferramentas e tecnologias de registro musical.

Sobre o uso da escrita musical ocidental em uma pesquisa sobre linguagens musicais dos povos indígenas, esta serve como uma ferramenta de observação dos fenômenos propriamente musicais, como um ponto de partida ao encontro aos que se confirmam e dialogam nos âmbitos culturais, sociais, semióticos e hermenêuticos. Não foram feitas tentativas de escritas das práticas musicais “não temperadas”, denominadas por “música do tempo da maloca”. Utilizo alguns termos ocidentais como “cromatismos”, ou “glissandos”,

Foram transcritas as práticas executadas por indígenas e descendentes, em instrumentos ocidentais introduzidos no Acre a partir do início do século XX, com o objetivo de tornar compreensível ao público amplo, o acesso a esta cultura ainda muito invisível, seja por amazônica, seja por acreana. Ao longo das apresentações dos dados, somam-se muitas versões e uma mesma estrutura, expressa por diversos artistas, práticas, em períodos e países

diferentes, que ao final desta dissertação de mestrado, identificam partes de suas características e sintaxes, que possam encaminhar e esclarecer novas pesquisas no futuro.

O primeiro capítulo explica o contexto dos povos indígenas relacionados ao objeto de estudo, focalizando o objeto central do estudo, que se localiza no estado do Acre. Apresenta informações sobre suas origens comuns, um resumo histórico dos povos indígenas do Acre e de marcos importantes do processo de colonização até os dias de hoje. Também apresenta um resumo do panorama histórico musical do estado, com a inclusão da música indígena, dos seringais e suas adaptações urbanas.

A segunda parte do primeiro capítulo trata da revisão bibliográfica, partindo das reflexões críticas ao positivismo metodológico (KERMAN, 1987), de maneira que busquei referências de autores africanos como Kofu Agawu (2021) e Meki Mwenzi (2019), por abordarem nos campos da música, temas como linguagem, sintaxe e colonialismo, contribuindo com as necessidades teóricas desta pesquisa sobre povos não ocidentais e para perspectivas de uma musicologia brasileira, de acordo com a linha de pesquisa **Musicologia crítica e os processos de mediação música e sociedade** do Grupo de Pesquisa (registrado no Diretório do CNPq) Música Brasileira: texto, contexto, práticas e modos de difusão, liderado pela Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro, responsável pela orientação desta pesquisa, no Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Em seguida, apresento uma revisão de terminologias sobre a decolonialidade, buscando denominações próprias para a reconstrução de uma identidade em contraponto ao colonialismo histórico ocidental, como o *Xinã Benã* (Novo Pensamento), expressão dos Huni Kuin do Acre.

O tópico sobre os olhares ocidentais apresenta as referências encontradas em pesquisas bibliográficas que reuniram dados sobre o descritor “Baque” e que utilizaram as pesquisas do Baquemirim como fonte, reunindo autores acreanos e de outros estados, formados pelo contexto da educação formal ocidental.

O tópico sobre os olhares indígenas apresenta autores e obras que foram formados pelo contexto da educação indígena, com a apresentação da obra para o referencial teórico, que utiliza a historiografia indígena acreana. Esta constituiu-se em um processo iniciado na década de 1980, em concomitância às demarcações de terras indígenas e à reconstrução cultural necessária para formação de professores e outros agentes (de saúde, florestais, lideranças),

através do apoio de diversas organizações, resultando numa produção bibliográfica organizada em livros didáticos, revistas e outros formatos, que embasou parâmetros para a educação indígena no Estado do Acre e no Brasil. Por seu protagonismo e relevância, foi utilizada para estruturar o segundo e terceiro capítulos, buscando alcançar a contextualização da música produzida em sua proposta de periodização.

Apresenta ainda algumas referências de produção autoral dos povos originários sobre as práticas musicais, sendo a maioria proveniente das áreas da antropologia e educação dos cursos da Universidade Federal do Acre, incluindo pesquisas de TCC e publicações de material didático por diversas editoras (Comissão Pró Índio - Acre, 2003).

A metodologia utiliza como procedimentos, a pesquisa bibliográfica, etnográfica e a observação participante. Os dados foram recolhidos por meio da convivência com diversas escolas orais durante as experiências realizadas em atividades de colaboração entre compositores e intérpretes indígenas e seringueiros, como protagonistas em suas produções artísticas e intelectuais. Assim, foram gerados dados para um mapeamento temporal e espacial das permanências destas práticas musicais e suas adaptações a outras práticas que se sucederam em contextos diversos. Para a identificação delas, serão analisadas no quarto capítulo, as estruturas comuns e dados entrecruzados que vem demonstrar a linguagem musical vernácula dos povos originários da região e sua capilaridade em determinado recorte de tempo e espaço.

O referencial metodológico está embasado na tese de Marlui Miranda (MIRANDA, 2021), pesquisadora e artista que reflete seus processos de criação utilizando a “transportação” dos elementos musicais em sua discussão ética e artística, por se tratar da música indígena em processos semelhantes aos estudados nesta pesquisa.

Quanto à descrição e utilização dos dados, eles estão expostos por meio de tabelas, links, imagens e partituras na organização das informações recolhidas das fontes pesquisadas: mestres e suas escolas orais.

No segundo capítulo, a pesquisa aborda uma forma de temporalidade que se associa à organização cultural e às interferências do contato colonial com os povos locais, nos chamados

tempos da "maloca" e da "correria"¹, que podem representar a transição de um período de imemorial de estabilidade nas convivências inter-étnicas para outro de instabilidade social e cultural, após o abrupto impacto dos contatos de extermínio étnico para a instalação dos seringais. Serão apresentadas práticas musicais referentes a este período, por meio de dados registrados em vídeo e áudio que as demonstram em interpretações que podem ser as mais próximas da música realizada pelas gerações anteriores ao início do século XX.

No terceiro capítulo, concentram-se os períodos denominados "tempos do cativoiro," "do direito" e "da cultura", analisando uma fase de relativa estabilidade social nos seringais, onde surgiram práticas musicais como Baques de Samba e Marcha, as práticas musicais conexas ao fim dos seringais e as lutas por direitos de demarcação de terras indígenas, e as estratégias contemporâneas adotadas pelas comunidades indígenas na conquista de autonomia, caracterizando o atual período como "tempo da cultura".

O quarto capítulo apresenta a análise contextual das práticas correspondentes nos países vizinhos, considerando as relações históricas herdadas desde a América pré-colombiana, cujas referências apontam, na região da Amazônia sul ocidental, uma antiga concentração de intercâmbios e continuidades culturais entre as terras altas e baixas. Analisando a estrutura musical dos Baques de Samba e Marcha, foram identificados os elementos musicais no contexto das práticas musicais amazônicas, e mapeadas como forma de demonstrar suas permanências entre diversas adaptações. Também foram analisados aspectos da sintaxe musical no funcionamento prático das estruturas, em suas progressões de forma e características que podem indicar para estudos futuros, tópicos musicais, relacionadas à musicalidade destas regiões.

Nas considerações finais, sugere-se uma reflexão sobre os rumos que esta identidade musical constitui e representa como legado cultural amazônico, que pode contribuir para a mudança de paradigmas sobre o papel da música como um ativo cultural importante nos processos de defesa cultural e do meio ambiente frente a crise climática e social. Como reflexão na área da musicologia, considero que as práticas musicais aqui apresentadas demonstram a morfologia e trajetória das linguagens musicais a serem investigadas no âmbito

¹ As correrias foram genocídios organizados pela ocupação dos seringalistas sobre os povos naturais da região, que possuem neste marco o holocausto e uma nova sobrevivência.

da música amazônica, que fazem parte da memória de toda uma população que herda uma musicalidade milenar pouco registrada. A pesquisa encerra em prospecção para estudos futuros a partir da análise feita nesta pesquisa de mestrado, apontando elementos que poderiam vir a constituir em uma construção e análise a partir de tópicos musicais/estéticas amazônicas.

Os processos motivadores da pesquisa fazem minha trajetória profissional, como músico e estudioso das práticas culturais de diversos povos. Nasci na capital de São Paulo², onde iniciei minha formação musical através do samba e choro, como bandolinista, e em escolas livres do estado passei pelos estudos regulares. A Associação Cultural Cachuera!³ - grupo pioneiro na pesquisa e difusão da música que ficou reconhecida como “sudestina”, - o “Morro do Querosene” com suas comunidades baianas e maranhenses e a velha guarda do samba e choro do “Rio Pequeno”, ambos bairros da Zona Oeste da capital paulista, foram algumas de minhas escolas orais e espaços de pesquisa em relação à música brasileira. Neste contexto cultural, acompanhei diversos processos e práticas de revitalização de culturas tradicionais de origens diversas, coexistentes na cidade de São Paulo.

Meu primeiro contato com a música da Amazônia ocorreu entre 1998 e 2007 em São Paulo, num centro espiritualista relacionado à cultura acreana, o Santo Daime, onde conheci anciãos e jovens de comunidades amazônicas por meio do intercâmbio cultural que ocorre nos processos de aprendizado e execução da música ayahuasqueira⁴. Essa tradição permaneceu em minhas pesquisas musicais, quando, mais tarde, pude reconhecê-las nas práticas musicais dos seringueiros e indígenas no Acre em 2007, quando fui trabalhar no Acre e neste mesmo ano elaborei o projeto *Baquemirim*, junto a uma OSCIP⁵, e que foi financiado

² A minha trajetória pessoal que inspirou os rumos desta pesquisa é mais uma história brasileira, comum a tantas que se repetem nesta dissertação e no Brasil. Tenho como referência a minha bisavó materna da etnia Puri, que foi vendida com outras crianças após ter sua aldeia destruída no final do século XIX em *Acaiaca*, Minas Gerais.

³ Estudos de Ikeda e Taboada trouxeram clareza sobre o fenômeno cultural que acontecia na capital: “(...) os integrantes do grupo, na sua maioria formado por estudantes da USP, resolveram se aprofundar na pesquisa dessas danças e passaram a contatar com algumas comunidades do interior de São Paulo, participando de festas como do Divino, de santos católicos, como São Benedito, Santo Antônio, São João etc.” (TABOADA, 2005). As atividades destes grupos impactaram também pessoas da periferia desse processo, sejam das comunidades tradicionais que lograram inclusão e transformação social, como artistas e mestres que, vivendo na capital, encontraram na Associação Cachuera! espaço para suas práticas.

⁴ Música com finalidade e contexto para o uso da bebida indígena amazônica ayahuasca, presente nas culturas milenares da fronteira como Peru.

⁵ Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, com o nome de REAJA: Rede Acreana de Jovens em Ação.

pela UNESCO / CRIANÇA ESPERANÇA. Este projeto proporcionou dois anos de registros e desenvolvimento de metodologias relacionadas à cultura musical acreana, concretizando e difundindo a reconstrução de instrumentos musicais regionais e extintos, de escolas musicais orais e seus repertórios, e promovendo oficinas que resultaram na Banda Uirapuru, junto ao mestre compositor seringueiro Antônio Pedro. Nas oficinas, as Mestras ou Mestres exerciam autonomia e compartilhavam seus conhecimentos com diversos públicos, que se tornaram estudantes destas práticas: músicos amadores, profissionais, jovens, crianças e iniciantes que somaram na formação de outros grupos como os outros mestres que serão apresentados nesta pesquisa.

Também em 2008, fui convidado por Shaneihu Yawanawá para assumir a direção musical do projeto Kanarô, na época uma proposta inédita de incentivar a recuperação da língua de seu povo. Passamos a fazer shows pelo Acre e pelo Brasil, enquanto os primeiros festivais nas aldeias começavam a receber cada vez mais estrangeiros para conhecerem a cultura da ayahuasca. Nos anos seguintes, muitos mestres seringueiros e jovens compositores indígenas passaram a me procurar para produzir álbuns e projetos para pequenos editais de fomento à cultura, principalmente pela ausência de pessoas interessadas em trabalhar com os temas das músicas originárias, atividade a qual eu praticava anteriormente.

Desde 2019, o apoio de uma OSC⁶ de São Paulo formalizou um CNPJ para o Baquemirim e desde então esta parceria financiou a realização de novos álbuns, festivais e oficinas que oportunizaram a reativação de grupos, mestras e mestres que se encontravam paralisados ou invisibilizados. Por ilegitimidade, o IPHAN-Acre firmou uma parceria técnica com o Baquemirim junto ao plano nacional de salvaguarda do *Forró* no mapeamento das manifestações e outras contribuições para o reconhecimento dos *Baques de Samba* e *Baques de Marcha* como demarcações da música indígena dentro do evento *Forró*.

Por meio da minha trajetória pessoal com os mestres (as) e minha inserção nas suas práticas musicais nos processos de reativação, pude contribuir trabalhando a favor de seu fomento e desta forma ter acesso às informações geradas a partir de atividades que resultaram em fontes primárias para pesquisa: instrumentos musicais, produção fonográfica e multimídia, que expressam escolas musicais de tradição oral, conceitos e repertórios que

⁶ Organização da Sociedade Civil.

evidenciam a existência de práticas musicais que eu desconhecia, a saber, os Baques de Samba e Marcha. Quando passei a produzir e divulgar essa música pouco difundida no cenário cultural do Acre, esquecida do próprio povo e invisível para as instituições, outros pesquisadores do Brasil e do exterior passaram a utilizar nossos trabalhos como fontes para pesquisa, o que gerou a necessidade de sistematizar academicamente as informações que recolhi acerca desta linguagem musical complexa, pouco estudada na universidade e excluída dos circuitos culturais oficiais.

Portanto esta pesquisa nasceu de uma necessidade coletiva, que agrega por um lado outras pesquisas que já vinham sendo abastecidas pelos dados aqui apresentados, e por outro pela demanda em dar voz a dezenas de mestres e mestras que contribuíram, alguns até seus últimos suspiros, em confiança à minha pessoa, a prática e o aprendizado de suas escolas musicais, que me despertavam uma experiência estética nova, sublime e de muito respeito, pois para mim e outras pessoas que também contribuíram, esta é uma opção pela necessidade, descolonialista e a favor da proteção dos biomas e dos povos originários.

Capítulo 1. Práticas musicais do Acre na Amazônia sul ocidental.

É possível que vocês tenham ouvido falar de nós. No entanto, não sabem quem somos realmente. Não é uma boa coisa. Vocês não conhecem nossa floresta e nossas casas. Não compreendem nossas palavras. Assim, era possível que acabássemos morrendo sem que vocês soubessem.
(DAVI KOPENAWA, 2023)

A região da Amazônia Sul Ocidental engloba as selvas orientais do Peru e da Bolívia, localizadas entre a cordilheira dos Andes e o estado do Acre no Brasil, de onde as terras baixas dos vales do Juruá e Purús se estendem em direção leste até o estado do Amazonas. Esta pesquisa apresenta as práticas musicais desta região, a partir da produção cultural e musicalidade dos habitantes originários, povos das famílias linguísticas Pano, Aruák e Arawá, que identificam nos dados apresentados, estruturas e linguagens musicais com sintaxes próprias, identificadas e analisadas em seus contextos e características formais.

Estas estruturas se repetem nas diversas práticas musicais encontradas no estado do Acre, porém o foco está em uma delas, filtrada nas práticas citadas no título: Txanás, Baques e Cumbias, que são as referências onde ela se consolidou. Este sujeito – objeto não possui um nome apenas, pela nomenclatura que recebeu nos diversos contextos, mas sua forma é bem definida e independente por manter-se como forma e estrutura que caracteriza uma permanência. Sua abrangência é apresentada no mapa da Figura 1- Amazônia sul ocidental (Fonte: produzida pelo autor a partir de imagem do Google Earth, 2023), que exhibe a extensão da cobertura vegetal que delimita a Pan-Amazônia: o grupo dos países que compartilham deste ecossistema.

No quadrante inferior esquerdo, a área que corresponde à Amazônia Sul Ocidental está destacada em verde. Em laranja, está delimitada a ocupação geográfica dos povos Pano, Aruák e Arawá, que são as fontes das práticas musicais apresentadas desta pesquisa. O estado do Acre está localizado no início das terras baixas na fronteira com o Peru, onde começam a surgir as primeiras serras culminando nos desertos das terras altas como a capital Cuzco, localizada a 3.300 metros de altitude. A maior parte desta área está no Peru, sendo no Acre e no sudoeste do Amazonas, onde ocorrem as conexões culturais com o Brasil.

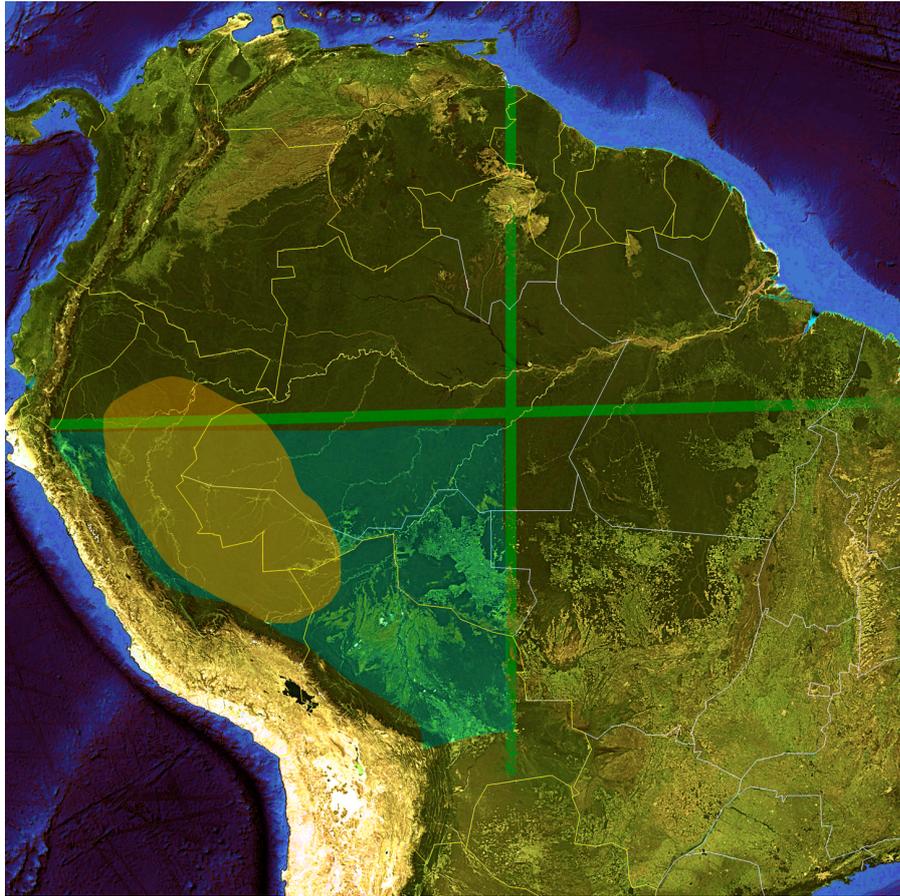


Figura 1- Amazônia sul ocidental (Fonte: produzida pelo autor a partir de imagem do Google Earth, 2023)

Durante estes cinco séculos de colonização, muitos mapas e diferentes classificações buscaram apresentar a história apagada, embora presente na ancestralidade de grande parte das famílias do Brasil. A vida e obra de Curt Nimuendajú, que resultou no “Mapa etno-histórico”, publicado em 1944, resume uma primeira referência aprofundada na compreensão sobre os povos originários:

O mapa resume a bibliografia publicada até 1944, cobrindo os grupos indígenas conhecidos até este ano. Depois de 1944, outras tribos foram encontradas na Amazônia, não estando, portanto, nele representadas. Alguns poucos grupos, por outro lado, mudaram de localização. Tais aspectos, porém, têm um efeito mínimo no julgamento do enorme valor do trabalho. (ZARUR, 2017, p.47)

Em 1960, Eduardo Galvão, publicou através do Museu Goeldi, as “Áreas culturais indígenas do Brasil 1900-1959”; um levantamento sobre as diferentes classificações desenvolvidas como referenciais para mapas da ocupação e definições dos povos. A princípio,

os mapas foram orientados pelos estudos que definiram as famílias linguísticas, até que no século XX, também no Brasil as pesquisas desenvolveram suas classificações à partir de áreas culturais⁷:

Por algum tempo foi aparentemente satisfatória a classificação de tribos indígenas em grupos linguísticos, em que estava implícita, pelo menos em relação aos phyla principais, também a faceta cultural (...). Não obstante a consciência da deformação do critério linguístico ser usado como definidor de configuração cultural, o fato desses grupos linguísticos de distribuírem por faixas geográficas de ocupação exclusiva, contribuiu para essa identificação entre língua e cultura. (GALVÃO, 1960, p.1)

Nos mapas citados por Eduardo Galvão, e na sua versão em que atualiza referências trazidas por Darci Ribeiro, a região do Acre é descrita por *Juruá-Purús*, na área geográfica-cultural que corresponde à Amazônia sul ocidental, onde convivem os diversos povos das famílias linguísticas Pano, Aruák e Arawá.

Os mapas apresentados por Galvão são primeiro, Mapa 1: “Áreas culturais, segundo Kroeber (1948 : 792)”, que parte da geografia dividida entre Área de Floresta Tropical e Marginal; o segundo, Mapa 2: “Divisões culturais segundo Steward (1948 : 884)”, está exposto na Figura 2- Mapa das Áreas culturais da América do Sul, segundo Murdock (1951 : 134)”, como exemplo na visualização do estado do Acre e fronteiras, destacado pela classificação já tradicional: *Juruá- Purús*. Em terceiro, Galvão publicou seu mapa em que “(...) tentamos uma divisão de áreas culturais numa base temporal limitada entre 1900 e 1950”, (GALVÃO, 1960).

⁷ Segundo Eduardo Galvão: “O conceito de área cultural, desenvolveu-se principalmente pelos antropólogos norte-americanos, oferecia certas dificuldades e sua aplicação às culturas indígenas do território brasileiro”. (GALVÃO, 1960, P.2). Mais precisamente, quanto às classificações de base cultural, o Brasil foi abordado por “Steward (1949), Cooper (1942), Kroeber (1948), Bennet e Bird (1949) e Murdock (1951)”(GALVÃO, 1960).



Figura 2- Mapa das Áreas culturais da América do Sul

A respeito da região abordada nesta pesquisa, as descrições de Eduardo Galvão para os povos da área Juruá-Purús, trazem na percepção e linguagens da época, elementos que foram registrados e identificados por termos exógenos, como por exemplo: “o uso de tabaco, paricá e chicha”.

Os Paumari distinguiram-se por suas casas flutuantes, construídas sobre jangadas, Grupo local constituído por uma família extensa. Grupos de famílias reunidos e identificados por um nome, geralmente de um animal. Crença em um deus supremo entre os grupos pano, cujos rituais são mais simples que os do aruak. Uso de flautas de tipo semelhante ao da área norte, proibida às mulheres. Flagelação entre os Canamari e Curina. Xamanismo. (...) (GALVÃO, 1960, p. 24).

Outras descrições são importantes registros primeiros sobre a trajetória destes povos ao adentrarem no período colonizatório. Selecionei algumas que contribuem diretamente com o foco deste trabalho:

Juruá-Purús: (...) Zona de floresta com predominância de terras baixas. (...) Frente pioneira nacional na atividade extrativista, borracha e caucho os principais produtos. A exploração e ocupação da área somente tomam impulso a partir de 1860, firmando-se a partir do início do século com a intensa procura de borracha. O núcleo dessa frente é constituído por nordestinos (cearenses e maranhenses) e em menor escala por bolivianos e peruanos. A impetuosidade da ocupação levou à liquidação da maioria dos grupos indígenas ou a seu engajamento compulsório nos trabalhos de coleta. (...) Tribos: Paumari, Ipurinã e Yamamadi (aruak); Kaxinawa, Yaminawa, Marinawa (pano), Grupos Dyapa (Katukina).⁸

A partir das áreas culturais, a presente pesquisa apresenta em seu conteúdo, a percepção de bases culturais referentes às práticas musicais, com o foco numa linguagem recorrente e específica, identificada em referências espaciais – geográficas; e temporais-historiográficas, mapeando os trânsitos, permanências e adaptações a partir da sua identificação, por meio dos elementos musicais quanto à sua estética, e sintaxe. Ao se demonstrarem identificáveis quando analisadas e comparadas entre si, estes elementos revelam uma identidade característica dos povos indígenas da Amazônia sul ocidental como um todo. Uma abordagem no campo da semiótica é um aprofundamento necessário a posteriori desta pesquisa, embora ao longo dela, diversos dados e questões relacionadas, antecipam reflexões.

Portanto, podemos pensar em áreas musicais na abordagem desta pesquisa, baseadas nas territorialidades e trânsitos, ocorridas no Estado do Acre, que é um ponto de referência no Brasil, para as conexões e heranças culturais entre a região amazônica e os Andes. Na Figura 3- Referências da tríplice fronteira, estão localizados os municípios maiores e referentes a este trabalho, em destaque para a proximidade do Acre com a cordilheira dos Andes (terras altas) e pertencente à uma região que herda uma forte conexão cultural (*hub*), anterior ao colonialismo. Cruzeiro do Sul e Pucalpa possuem até a atualidade um intenso fluxo de trânsito destas populações que embora divididas entre os dois países, são parentes. Assim como na

⁸ Estas informações irão se contextualizar no decorrer deste trabalho, em especial quanto ao destaque para a ocupação maranhense e às atualizações quanto aos grupos indígenas.

fronteira da Bolívia como Brasil, ambas as populações se chamam por “patrícios”, que significa compatriotas.



Figura 3- Referências da triplíce fronteira

O local marcado por Sepahua, é uma referência importante na memória destes povos em relação à conexão entre as terras altas e baixas. Também conhecido por Istmo de *Fitzcarraldo*, em *Sepahua* se encontram as nascentes que formam os maiores rios da Amazônia: “Purus para o nordeste, o Sepahua e o Urubamba para oeste e os últimos tributários do Madre de Dios para o levante e para sudeste” (CUNHA, 2006). É considerado pelos povos da região uma referência ancestral cultural, onde são preservados grupos, biomas e tradições da Alta Amazônia (BRUGNARA, 2018).

“A despeito da ânsia exploratória e brutalidade dos caucheiros para com os habitantes nativos, conquistando povos e dizimando tribos inteiras, esses pequenos caminhos abertos na última década do século XIX, no vórtice que reúne “três dos maiores vales da Terra”, criaram, paradoxalmente, um lugar de expansão da preservação de conhecimento”. (BRUGNARA, 2018: 39)

De acordo com o site do portal turístico do distrito de *Sepahua*, localizado no departamento de *Ucayali*, Peru: “*Las comunidades nativas tienen una composición étnica muy diversa: piro, amahuaca, yaminahua, matsigena, asháninka, shara, shipibo, cocama,*

andino, europeo". Exceto os dois últimos, todos são povos dos mesmos troncos étnicos que constituem a população do Acre: Pano, Aruák e Arawá.

Hablar del distrito de Sepahua es referirse a la comunidad nativa de Sepahua y a la selva del Bajo Urubamba, un área geográfica cuyos habitantes desde tiempos prehispánicos mantenían relaciones comerciales con los andes y el imperio incaico, estableciendo rutas comerciales a través de varaderos (senderos) por los bosques y navegando por el río Urubamba y sus afluentes (...) "comunidades nativas tienen una composición étnica muy diversa: piro, amahuaca, yaminahua, matsiguenga, asháninka, shara, shipibo, cocama, andino, europeo. (MARTINEZ, 2010).⁹

Estas confluências apresentadas se referem aos povos das mesmas famílias linguísticas indígenas que constituíram a população do Acre em sua formação como identidade (MARTINI, 2018), colonizados como brasileiros e desenvolvendo em sua trajetória histórica, diversas formas de permanências das ancestralidades do seu meio: a Amazônia sul ocidental.

1.1 Os povos originários e as práticas musicais no Acre

Como referência arqueológica mais antiga sobre a presença humana, atualmente destacam-se os geoglifos, que consistem em uma complexa rede de estruturas monumentais construídas pelos antigos povos indígenas da região, cujas suas datações variam entre 2.000 e 3.000 anos atrás. Estudos envolvendo a análise de fósforo indicam que essas estruturas não seriam locais de habitação, supondo-se que sejam locais onde ocorriam rituais ou festas. Desde sua descoberta na década de 1970, tornou-se evidente que os geoglifos não são meras formas geométricas isoladas, mas sim componentes interconectados de uma rede que engloba atualmente mais de 600 dessas estruturas, situadas principalmente na região do Acre:

"Nos últimos 40 anos, foram encontradas no Estado do Acre centenas de formações geométricas maciças escavadas no solo – os chamados geoglifos. Estas construções demonstram que a Amazônia já foi habitada há milhares de anos e que a sua vegetação foi manejada, desmentindo a imagem de que a região seja um território intocado" (BRANT, 2020).

⁹ Tradução do autor: Falar do distrito de Sepahua é referir-se à comunidade nativa de Sepahua e à selva do Bajo Urubamba, área geográfica cujos habitantes desde os tempos pré-hispânicos mantiveram relações comerciais com os Andes e o império Inca, estabelecendo rotas comerciais através de varaderos (caminhos). ao longo das florestas e navegando pelo rio Urubamba e seus afluentes (...) "as comunidades indígenas têm uma composição étnica muito diversificada: Piro, Amahuaca, Yaminahua, Matsiguenga, Asháninka, Shara, Shipibo, Cocama, Andina, Europeia. (MARTINEZ, 2010).

No documentário realizado pelo IPHAN em 2018, os Apurinã, da família linguística Arawá, colaboram como fontes orais, por preservarem em seus rituais, danças que demonstram correspondências entre suas coreografias e as formas geométricas dos sítios, e que segundo eles, foram construídos por seus ancestrais. Na citação abaixo, segue-se outros trabalhos a respeito:

“Nesse sentido, os geoglifos do sul da Amazônia brasileira provavelmente são construções Aruak e testemunham um tempo de grande atividade humana na região (SCHAAN *et al.*, 2008). Virtanen (2016, p. 51) correlaciona esses geoglifos e o sistema de estradas que os interligavam à estrutura de caminhos de terra firme construídos ainda hoje pelos Apurinã. Wanderley (2013, p. 142), por sua vez, registra que os Apurinã estudados por ela relacionariam os geoglifos com os personagens de sua mitologia; o que seria prova dos usos e apropriações desses espaços”. (LINK, 2020, P.252).

A antropóloga Pirjo Kristiina Virtanen (VIRTANEN, 2007), tem conduzido estudos com o objetivo de identificar possíveis correspondências entre os desenhos dos monumentais geoglifos e os grafismos utilizados pelas comunidades indígenas locais em suas artes em geral. Como exemplo, a Figura 4 - Geoglifos do Acre (Fonte: foto de Reno Balica, 2023), apresenta o geoglifo denominado "Jacó Sá"¹⁰, com formas geométricas bem definidas.



Figura 4 - Geoglifos do Acre (Fonte: foto de Reno Balica, 2023)

¹⁰ Localizado nas proximidades da BR-317, região do baixo Acre, em direção ao município de Boca do Acre, já pertencente ao estado do Amazonas.

Outra importante referência às áreas culturais desta região faz parte do livro “Geoglifos-paisagens da Amazônia Ocidental, publicado em 2008, onde são citadas informações à respeito das manifestações artísticas culturais:

Em 1887, o governador de Manaus ordenou ao Coronel Antonio Labre, que subisse o rio Madeira e que encontrasse uma rota por terra entre os entrepostos de produção de borracha no rio Madre de Dios e algum ponto navegável no rio Acre, de forma a construir uma estrada de ferro que proporcionaria uma conexão entre a Bolívia e Manaus via o rio Purus. A partir do porto Maravilha, no Madre de Dios, Labre seguiu por terra até o rio Acre e, em seu caminho, passou por várias vilas Araona (família linguística tacana), algumas delas já abandonadas devido aos descimentos para missões religiosas e o aproveitamento dos índios na extração da borracha. No entanto, a poucos quilômetros da fronteira com o Acre, Labre encontrou uma vila povoada por cerca de 200 pessoas e se impressionou com sua organização social. Ali aprendeu que aqueles povos adoravam deuses de formatos geométricos, esculpidos em madeira. tais efigies eram mantidas em templos no meio da floresta. O pai dos deuses tinha formato elíptico e era chamado Epymará. Os templos não foram descritos, mas o episódio nos leva a cogitar sobre as possíveis funções religiosas dos geoglifos, encontrados não muito longe daquelas antigas aldeias Araona.(SCHAAN, 2008, P.17)

No estado do Acre, atualmente, é possível identificar a coexistência de aproximadamente 23 diferentes povos indígenas, bem como outros grupos isolados em processo de reconhecimento (Ochoa & Teixeira, 2003). A Tabela 1 - Povos indígenas no Estado do Acre, relaciona os povos em suas denominações, distribuições por país de origem e afiliações linguísticas. É relevante salientar que as designações atribuídas a essas comunidades étnicas estão em constante atualização, conforme as pesquisas e auto declarações em andamento:

Tabela 1 - Povos indígenas no Estado do Acre

Nome do família linguística	Localização
FAMÍLIA LINGUÍSTICA PANO	
Apolima-Arara	Acre / Peru
Shawãdawa	Acre
Jaminawa	Acre / Bolívia / Peru
Jaminawa Arara	Acre / Peru
Noke Koi – Clãs Kamanawa, Satanawa, Varinawa, Waninawa (Antigo Katukina)	Acre
Huni Ku'i (Antigo Kaxinawá)	Acre / Peru
Kuntanawa	Acre
Nawa	Acre
Nukini	Acre
Puyanawa	Acre
Tsapanawa (contatados em 2015)	Acre / Peru
Shanenawa	Acre
Yawanawá	Acre
FAMÍLIA LINGUÍSTICA ARUÁK/ARAUAQUE/ARAWAK	

Ashaninka	Acre / Peru
Manchineri	Acre / Peru
FAMÍLIA LINGUÍSTICA ARAWÁ	
Jamamadi	Acre / Amazonas
Madijá (Kulina)	Acre / Peru

Os povos que falam a línguas da família linguística Pano, representam atualmente a maior população no estado do Acre e estão distribuídos nas regiões do Peru e Bolívia, conforme o mapa apresentado na Figura 5 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Pano (Fonte: internet, 2023)¹¹. Entre sua diversidade no Brasil, serão abordados nesta pesquisa os povos Huni Kuin, Yawanawá, Noke Koi, Shanenawá e Tsapanawa.

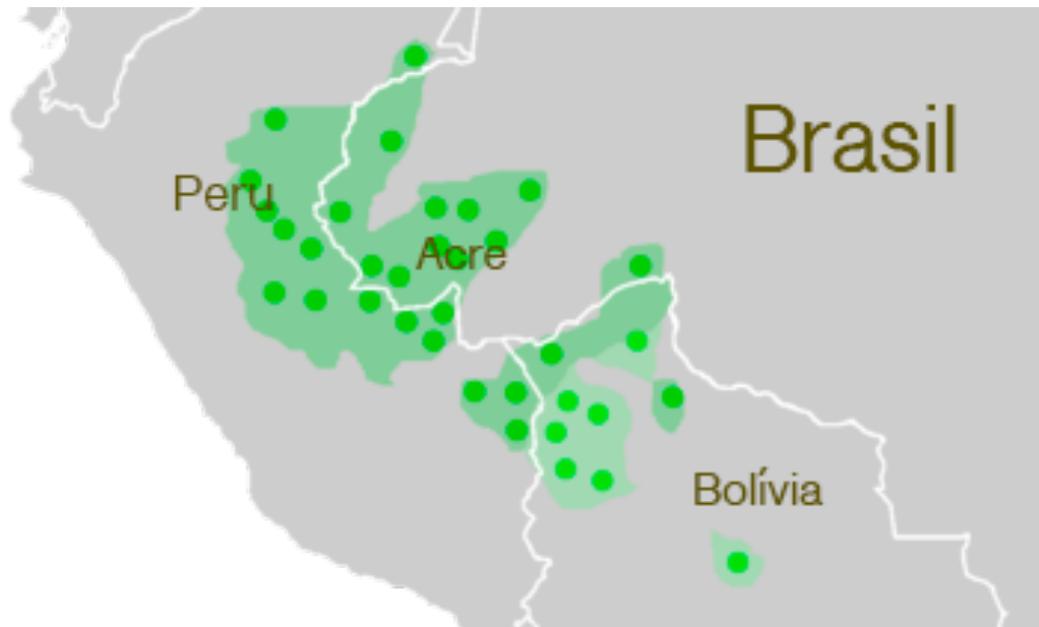


Figura 5 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Pano (Fonte: internet, 2023)

No Peru, sua a maior concentração populacional é composta pelo grupo étnico Shipibo-Conibo, que em 2022, reivindicou do governo peruano o reconhecimento de seu território autônomo com cerca de 33 mil habitantes. De acordo com o mapa, nas fronteiras do Acre com o Peru encontra-se a maior concentração dos povos Pano. Ao partirmos do estado do Acre em direção nordeste, na região do Amazonas, estendem-se nos Marubo do Vale do Javari, que

¹¹ Fonte no site <https://www.comtxae.com/linguas/pano/>

são referências e fontes epistemológicas importantes para outras comunidades do Acre¹², uma vez que preservam conhecimentos considerados antiquíssimos, datando de um período anterior às transformações ocorridas antes da chegada dos europeus à América (WERLANG, 2011).

Os povos das famílias linguísticas Aruák, também conhecidos como Arawaques ou Arawak, estão representados no estado do Acre pelos grupos étnicos Ashaninka e Manchineri. Além disso, essas comunidades se estendem geograficamente para o Peru e Bolívia, abrangendo as regiões andinas, como ilustrado no mapa apresentado na Figura 6 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Aruák. Fonte: internet, 2023)¹³.



Figura 6 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Aruák. Fonte: internet, 2023)

De acordo com o mapa, é possível identificar povos Aruák no estado do Mato Grosso, no Brasil. No entanto, esta pesquisa tem seu foco voltado para a fronteira do Acre com o Peru, devido à importância das Cumbias selváticas para esta pesquisa, focada na Amazônia sul

¹² Os Noke Koi possuem os Marubo como referências parentais em determinadas práticas culturais, como a espiritualidade de cura, entre outras.

¹³ Fonte no site <https://www.comtxae.com/linguas/pano/>

ocidental. No Peru, a família linguística Aruák é pertencente aos povos Piro, Masko e Yne, que convivem com uma grande população de “índios isolados”, os Mashco Piro; e os Asheninka, que são parentes dos Ashaninkas brasileiros, organizados em uma população com de cerca de 10.000 habitantes (MANCHINERI, 2010).

A terceira família linguística encontrado no Estado do Acre é o Arawá, representado em sua maior população pelo povo Madijá, também conhecido como Kulina, cujos grupos estão distribuídos ao longo dos rios Purus, Iaco e Envira. Na região da boca do rio Acre com o Purus, fronteira do Acre com Amazonas reside o povo Apurinã, já citado em relação aos geoglifos. No passado houve a ocupação de outros povos Arawás, sendo eles os Jamamadi, Paumaris e Canamari¹⁴.

Conforme ilustrado na Figura 7 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Arawá. (Fonte- internet)¹⁵, eles estão atualmente distribuídos no estado do Amazonas, pois com a ocupação dos colonizadores, parte desde estes povos ora subiram as cabeceiras dos rios entrando pela Bolívia, enquanto outros à norte pelo Amazonas. Na ocupação, foram os primeiros a obterem contatos com o colonizador, sendo evidente por esta razão, que seus nomes contem nas pesquisas e registros mais antigos como por Euclides da Cunha, exploradores e pesquisadores das mais diversas áreas.

¹⁴ Além disso, no Acre, há indivíduos e referências deste povo, embora sua classificação adequada como Arawá ou Katukina ainda não tenha sido definida (LIMA & PY, 2008).

¹⁵ Fonte:- https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_aruaques



Figura 7 - Ocupação dos povos das famílias linguísticas Arawá. (Fonte- internet)

Em 1862, Manoel Urbano tornou-se o primeiro explorador brasileiro a alcançar o Acre pelo curso médio do rio Purus, partindo da região do Amazonas. Euclides da Cunha, na obra "Um Paraíso Perdido," escrita entre 1904 e 1910, o descreve como um indivíduo habilidoso em estabelecer relações com os indígenas que lhe permitiu avançar até as cabeceiras do rio Purus:

"(...) abriu-se, em 1861, com Manuel Urbano da Encarnação, uma quadra fecunda de trabalhos notáveis. Manuel Urbano, um cafuz destemeroso e sagaz, tinha, a par do ânimo resolutivo e sobranceiro aos perigos, uma vivacidade intelectual, a great natural intelligence, no dizer de Chandless, que muito contribuiu para o ascendente que teve sobre todas as tribos ribeirinhas, e para que se abrisse naquelas bandas um dos melhores capítulos da nossa história geográfica." (CUNHA, 1910 p. 285)

Em 14 de julho de 1899, o aventureiro espanhol Luiz Galvez promoveu uma rebelião junto com seringueiros e veteranos de guerra, fundando assim a República Independente do Acre, na região que era disputada pela Bolívia e Brasil, financiado por grupos das elites do então emergente primeiro ciclo da borracha, com os principais centros localizados em Belém, no Pará e Manaus, no Amazonas, para abastecer a revolução industrial e as guerras que

definiam a geopolítica ao redor do mundo. Após o Tratado de Petrópolis em 1903, o Acre foi anexado oficialmente como território brasileiro em 1906, revalidado pelo Tratado do Rio de Janeiro em 1909, se tornou-se um estado somente após um movimento autonomista local em 1962.

Para contextualizar uma primeira referência sobre a música nos primeiros anos de colonização, cito o artigo intitulado "Literatura e música: uma leitura do romance Galvez imperador do Acre, de Marcio Souza" (MENDES & BARBOSA, 2017), que oferece uma revisão crítica da obra do escritor amazonense Marcio Souza, publicada em 1976. Nesse romance, Souza tece uma narrativa que transita entre a ficção e a incorporação de dados históricos, a fim de ilustrar aspectos significativos da época, em que a música europeia se tornou uma referência inicial no processo de colonização da região, destacando sua influência na sociedade da época, que controlou o sistema de exploração do látex na Amazônia:

“Foi utilizado, em quase toda obra, conceitos e termos da música erudita europeia, como: valsa, polca, allegro, ópera, minueto, soprano, tenor, orquestra, fagote, violino, violoncelo, can-can, zarzuela, dentre outros. No Acre, o autor utilizou o popular: viola, regionais, banda, etc. Não que esses termos sejam legitimamente nacionais, mas que de certa forma, foram tomados como tal. Em terras acreanas, a ópera foi substituída pelo carnaval. A música erudita não serviu para os seringais. Nesse sentido, o autor enfatiza a diferença social entre seringalista e seringueiro, destacando os padrões sociais, reflexos do colonialismo e da modernidade” (MENDES; BARBOSA, 2017).¹⁶

Neste processo colonizatório, os seringalistas brasileiros investiram a leste, realizando incursões no território boliviano e nas fronteiras com o Peru. Simultaneamente, os caucheiros peruanos e bolivianos pressionavam a região a oeste, forçando os povos indígenas a se refugiarem nas cabeceiras dos rios, sofrendo um impacto profundo e abrupto quando foram inseridos em um sistema de exploração opressivo, marcando o fim de uma era que durou tempos imemoriais.

As chamadas drogas do sertão, termo utilizado para as substâncias e materiais que foram explorados na Amazônia desde o século XVIII, tornaram-se acessíveis aos europeus através do contato e troca de conhecimento com os povos nativos. No Acre foram descobertas

¹⁶ No terceiro capítulo, tópico “Folguedos do Juruá”, estão descritas algumas destas “óperas substituídas pelo carnaval” como a Marujada e outras manifestações ocorridas neste período do ano e com formas híbridas de artes integradas.

muitas outras espécies de árvores produtoras de látex para atender o crescente mercado mundial com produtos diferentes e novas tecnologias que passaram a existir através da revolução industrial. Por muitas décadas o trabalho era pago aos indígenas e seringueiros com utensílios baratos como cachaça, facões, tabaco, caixa de fósforo, açúcar ou sal, restando somente dívidas com o barracão de aviamento de mercadorias, pertencente ao dono do seringal. Desde os primeiros contatos, foi percebido pelos colonizadores que a música era valorizada pelos povos indígenas e foi utilizada como um meio de aproximação e apaziguamento. Também por essa razão, diversos instrumentos musicais passaram a ser levados aos seringais e vendidos nos barracões, comprados em troca de borracha ou outros trabalhos. A música sempre foi um elemento agregador, até na mais conflituosa sociedade. Portanto, foram utilizados os aparelhos de reprodução sonora, como a eletrola: um toca-discos de vinil movido a energia mecânica, colocado na proa da embarcação. desde os primeiros contatos, como foi reconstituído no longa metragem Fitzcarraldo de Werner Herzog¹⁷ de 1982, e recorrente nas festas dos seringais no século XX, como serão descritas nas obras dos mestres.

Os seringais apresentavam um panorama social marcado pela presença de um grande número de jovens migrantes vindos do Nordeste e do Norte do Brasil, que eram utilizados como força de trabalho na exploração de produtos como a borracha, o couro animal e a madeira. Tanto os seringueiros migrantes quanto os indígenas foram explorados pelos patrões no sistema de aviamento, em que os trabalhadores dependiam totalmente dos deles para a aquisição de alimentos e outros produtos essenciais, sendo frequentemente proibidos de cultivar ou buscar outras fontes de renda, presos à uma situação de extrema dependência:

"Aguardava-as e ainda as aguarda, bem que numa escala menor, a mais imperfeita organização do trabalho que ainda engenhou o egoísmo humano. Repitamos: o sertanejo emigrante realiza, ali, uma anomalia sobre a qual nunca é demasiado insistir: é o homem que trabalha para escravizar-se" (CUNHA, 1910, p. 154).

No começo dos anos de 1910, desde os primeiros seringais ocupados, os "patrões," como eram chamados os seringalistas, financiaram as "correrias", que foram ataques de milícias realizados contra as comunidades indígenas, em que ocorriam genocídios

¹⁷ Filme disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=AuMb5xZBJkk>

coordenados, de onde crianças eram frequentemente poupadas para serem vendidas como escravos ou esposas. Isso contribuiu significativamente para a descendência indígena desde as primeiras gerações desta população que se formava dentro dos seringais e para diversos tabus estruturais em relação às questões de gênero, trabalho e racismo.

Devido ao prejuízo que as correrias estavam causando à imagem do governo brasileiro no exterior, foram implementados processos conhecidos como "amansamentos", e com a participação de diversas instituições como a igreja e o estado, as "correrias" diminuíram para o encaminhamento dos povos indígenas ao projeto do sistema econômico e social dos seringais. Para torná-los cidadãos e gozar da proteção do estado, ocorreram as desobrigas: ações da Igreja Católica para levar o cristianismo aos indígenas e moradores dos seringais. Os padres vindos de países como Itália, França e Portugal, realizavam batismos, porque os autores das "correrias" utilizavam-se do discurso de que os indígenas não possuíam alma por serem pagãos. Quanto à identidade e identificação, os juizes de paz trabalhavam na emissão da documentação civil, emitindo o número do registro geral com um nome em português e sobrenome, geralmente de um dos patrões.

Esses programas consistiram em estabelecer protocolos e técnicas para a integração da população indígena nos padrões de civilização da época, com o intuito de transformá-los em uma mão de obra a ser explorada nos seringais. Para isso, a SPI (Secretaria de Proteção ao Índio) do Governo Federal investiu na contratação de sertanistas para pacificar a região. Um dos sertanistas mais conhecidos foi Felizardo Cerqueira, que desenvolveu uma estratégia considerada bem-sucedida na época. Ele formou um "exército" de pacificação composto por uma guarnição de "soldados" do povo Huni Kuin. Esses "soldados" eram reconhecíveis pelas iniciais "F.C." [Feliciano Cerqueira], tatuadas em seus braços, como uma marca de proteção, caso fossem capturados por matadores de índios (IGLESIAS, 2008).

Muitos mestres que foram fontes deste trabalho testemunharam ou são herdeiros deste conflito humanitário. A tese "Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá", de Marcelo Manuel Piedrafita Iglesias, apresenta este contexto com profundidade, a respeito dos impactos na sociedade e instituições da época:

Descrições dos modos de organização das "correrias", das estratégias utilizadas nas incursões às malocas, dos resultados devastadores sobre as formas de vida dos grupos indígenas e da continuidade dos conflitos armados, bem como das respostas iniciais dos indígenas na tentativa de manter certa autonomia face aos seringais,

constam em documentos escritos, nas três primeiras décadas do século passado, por missionários, cronistas, prefeitos, membros das comissões brasileiras de reconhecimento da fronteira Brasil-Peru e outros funcionários destacados por governos de ambos os países. (IGLESIAS, 2011, p.62).

A colonização também teve um impacto devastador na espiritualidade dos povos indígenas, resultando em um epistemicídio que ainda persiste até os dias atuais. Suas práticas foram severamente proibidas, atravessando os períodos da República Velha e era Vargas, quando o Estado criminalizava as manifestações afro-ameríndias como cultos de feitiçaria.

Dentre os costumes nativos condenados, o uso da ayahuasca¹⁸ foi um dos mais perseguidos. No entanto, devido à miscigenação e a carência ou inexistência acesso a médicos, os rituais envolvendo a ayahuasca persistiram e foram transmitidos por várias gerações cumprindo este papel, da mesma forma que sempre foi utilizada pelos ancestrais.

Nos seringais, quando os indígenas eram proibidos de falar suas próprias línguas, essas passaram a ser pejorativamente chamadas de "gírias," consolidando assim o termo "corta a gíria." Esse termo era pronunciado pelos colonizadores quando os indígenas estavam se comunicando em suas línguas maternas. Eram frequentemente chamados de "cabocos," enquanto os não indígenas eram chamados de "*cariús*," uma palavra que tem raízes na língua geral amazônica, derivada do Tupi, do Guaraní e do português. Me foi relatado pelo Dr. Joaquim Maná Kaxinawá, em sua memória pessoal que, quando era criança seu pai o exortava para que não "cortasse gíria" (falar língua originária), na presença dos "brancos", pois no caso todos seriam punidos.

Atualmente, o termo "*cariú*" foi substituído por "*nawá*" ou "*yará*," que, nas línguas Pano, significa "pessoa" ou "povo." De acordo com relatos dos indígenas, os colonizadores proibiram o uso de suas línguas maternas no dia a dia e também a utilização delas em canções acompanhadas de instrumentos, sob ameaça de repressão ou até mesmo de pena de morte¹⁹.

¹⁸ Ayahuasca é uma bebida de uso milenar pelos povos originários, feita pela junção de duas plantas: um cipó e uma folha que provocam em quem a ingeriu um estado de meditação profunda em que a música se desenvolve como condutor principal de seus resultados terapêuticos.

¹⁹ São muitos os relatos sobre esta situação, que abasteceriam outras pesquisas pela profundidade. É presente como um antigo tabu, que testemunhei pelos antigos Yawanawá, Noke Koi, Hui Kui, Shanenawá e tantos outros narradores à respeito da proibição de suas línguas até meados da década de 1970.

Outro contexto sobre as confluências musicais entre povos envolve os conflitos históricos nas fronteiras, sendo a região do Alto Acre, frequentemente ocupada por forças militares. Desde os primeiros anos do estado, os militares mantiveram suas bandas musicais compostas por instrumentos de sopro e percussão, que se tornaram a referência da música formal principalmente na região atual de Xapuri e Brasiléia. Em Assis Brasil, fronteira com o Peru, muitos indígenas interagiram com essas bandas, como os irmãos João Batista e Francisco Manchineri, nascidos na década de 1920, que aprenderam a tocar instrumentos como violino e clarinete, e tiveram contato com a escrita musical e a execução por naipes no padrão ocidental, por meio de práticas de ensino oferecidas à população.

Ao longo das décadas, a sociedade dos seringais se formava por diversos grupos étnicos, incluindo Panos, Aruáks, Arawás, Maranhenses, Amazonenses, e migrantes de outros estados do nordeste, juntamente com a presença de milhares de comerciantes árabes que se estabeleceram nas fronteiras, desenvolveu e consolidou diversas práticas culturais híbridas que caracterizaram uma identidade cultural única. Entre os poucos letrados, os imigrantes de origem árabe, em sua maioria alfabetizados, rapidamente ascenderam socialmente em postos estratégicos e formais de todas as áreas da sociedade, se tornando grandes seringalistas e influentes na política e no comércio.

As festas de dança eram os principais eventos sócio culturais, onde se convergiam diversas dinâmicas de trocas, acordos e continuidades sociais, pois ali toda a comunidade se reunia e interagia, tornaram-se através das gerações, em uma tradição regional. Essa prática era composta por músicos cantores(as), instrumentistas solistas, acompanhantes, ritmistas, dançarinos e dançarinas (um termo utilizado nas comunidades tradicionais dos forró em Rio Branco), além de fiscais de salão, que coordenavam, acompanhavam e orientavam sobre condutas, uso de espaços, comunicações e outras questões semelhantes a um produtor cultural.

No que se refere à música dos migrantes no Acre, durante o primeiro ciclo da borracha, que abrangeu o período entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, o estado recebeu diversas influências das regiões nordeste e norte do Brasil, ainda antes do surgimento do "baião." Elementos e mestres das tradições nordestinas, como o Boi de Reisado, a Marujada, o Pastoril e os repentistas, passaram por adaptações e releituras quando foram incorporados às comunidades da região do vale do Juruá. As primeiras gerações de

seringueiros que chegaram ao Acre, recebiam o apelido de "brabos," um termo usado para descrever aqueles que não tinham conhecimento sobre como viver na Amazônia. Era comum entre os primeiros migrantes do norte e nordeste, afirmarem que foram "amansados pelos índios," já que com eles aprendiam os conhecimentos necessários para sobreviver naquele ambiente desconhecido. Esse processo de "amansamento" era mútuo, uma vez que os "brancos" consideravam os indígenas como "brabos," e vice-versa, o que gerou uma mobilidade nos termos "brabo" e "amansamento." No segundo ciclo da borracha, durante a Segunda Guerra Mundial, os "brabos" passaram a ser chamados de "mansos" e, em certa medida, foram considerados "nativos", que receberam a onda migratória de mais de 60.000 jovens destacados pelo governo brasileiro como "Soldados da Borracha." Esses jovens foram então chamados de "arigós," em referência a uma ave migratória do Nordeste. Até hoje, no interior do Estado, uma pessoa que não domina determinado conhecimento local é chamada de "brabo" ou "arigó" (MARTINI, 2018).

As músicas desses "brabos" ou "arigós" trouxeram as heranças de seus povos: comunidades quilombolas e aldeias de onde haviam sido expulsos devido à fome provocada pela grande seca. Eles eram representados musicalmente por bandas de pífanos, sanfonas de botões (pé de bode), ganzás, triângulo, pandeiro, violão, cavaco, zabumba, entre outros. Durante essa época, criaram repertórios de canções que retratavam suas experiências e êxodos, como o "Hino do Soldado da Borracha" e a "Marcha dos Arigós." Dentro deste contexto o termo Baque passou a ser utilizado popularmente para designar a rítmica pessoal de cada músico, e de forma coletiva, às práticas musicais quanto às características de cada linguagem, como os Baques de Valsa, Xote, Coco e Mazurca trazidos pelos migrantes. Entre estes, os objetos desta pesquisa que são os Baques de Samba e Marcha, "apelidos" adotados neste contexto para denominar as linguagens oriundas dos povos indígenas da região, que já não soavam exatamente como a música nordestina. O termo Baque ainda é presente no Nordeste, principalmente em Pernambuco nos Maracatus Nação, Maracatus rurais e Caboclinhos.

O rádio, que era um privilégio de poucos, transmitia músicas de outras regiões, principalmente os sambas do Sudeste e o "fole" nordestino de compositores como Severino Januário, Zé do X, Saraiva, Noca do Acordeon, Pedro Sertanejo e a obra do gaúcho Teixeira, todos ainda reconhecidos nas comunidades indígenas e ribeirinhas mais remotas do interior

do Acre. Os aparelhos de rádio eram adquiridos pela elite e a escuta por parte dos seringueiros e indígenas era esporádica. Como resultado, muitas das canções foram assimiladas e reproduzidas de acordo com os processos próprios da oralidade, sofrendo transformações significativas. Da região norte, foram identificadas práticas musicais, repertórios, instrumentos e um profundo histórico ainda pouco registrado e pesquisado. O Acre recebeu do Pará a continuidade de manifestações como a Desfeiteira (dança de origem quilombola), o Retumbão, o Carimbó; e do Amazonas, através dos rios Juruá e Purús, diversos fluxos culturais que tem o Boi Bumbá como uma expressão mais popular.

Após a Segunda Guerra Mundial, os seringais entraram em decadência e passaram a ser vendidos pelos patrões para posseiros das regiões sul e sudeste, que expulsavam os seringueiros e indígenas que haviam sido explorados por tantos anos e que viviam dentro destas áreas. Esse processo ocorreu de forma violenta, e muitos foram forçados a migrar para a capital, Rio Branco, em um êxodo crescente que continua até os dias atuais. Já durante a ditadura militar se desenvolveram resistências à apropriação das terras dos seringais por parte dos novos coronéis. Indígenas e seringueiros começaram a se organizar em sindicatos e articulações com a FUNAI e outras instituições.

Após o fim da ditadura militar em 1988, o Acre passou por mudanças políticas significativas. A repercussão internacional do assassinato de Chico Mendes trouxe maior visibilidade para a causa ambiental pela defesa das florestas. Em 1990, o estado experimentou sua primeira experiência com governos formados por frentes populares, que ao trazer as questões ambientais para o centro da pauta política, e junto a classe intelectual formaram o conceito de *Florestania*, que influenciou a favor das autonomias para os povos indígenas. Segundo o escritor e um de seus pensadores, Antônio Alves, “A florestania é a tentativa de chamar a atenção para o fato de que a humanidade não é o centro, mas sim parte integrante e dependente da natureza”²⁰.

A nova ideologia, fundamentada na questão do desenvolvimento sustentável, estabeleceu como ponto nodal do seu discurso a palavra “florestania”, junção das palavras “floresta” e “cidadania”. Para que a nova ideologia pudesse ser disseminada e, conseqüentemente, sedimentada entre a população acreana, a

²⁰ Citação com fonte no site do Ministério do Meio Ambiente: <https://antigo.mma.gov.br/informma/item/1493-florestania-pede-nova-relacao-do-homem-com-o-ambiente-natural.html>

estratégia da Frente Popular foi investir pesadamente nos meios de comunicação locais. (PINHEIRO, 2013, P.7)

Quando a população percebeu que grandes fazendeiros podiam desmatar e queimar vastas áreas de floresta sem sofrer consequências, enquanto os colonos eram punidos, começou a crescer uma maior rejeição popular à agenda ambiental, evidenciada em 2019 na escolha de candidatos que apoiavam abertamente a destruição dos biomas. A relação de interdependência entre o povo e a floresta, que antes era vista como um valor fundamental, começou a ser vista como um obstáculo ao progresso prometido pela sustentabilidade teorizada. Durante o período da *Florestania*, o apoio do poder público à cultura regional se concentrou em alguns artistas locais. Entre os poucos músicos representantes da música dos seringais registrados nessa época foi Hélio Melo, um violinista e artista visual nascido na região da Boca do Acre em 1926. Ao migrar para a capital, ele se tornou uma referência nas culturas populares do Acre. No final de sua vida, obteve reconhecimento internacional por sua obra visual, expostas postumamente na Bienal de São Paulo e valorizadas no mercado de arte. No entanto, de sua obra musical, restaram apenas algumas dezenas de canções e peças instrumentais em gravações de um único show, ainda não disponibilizados ao público. Narrava sobre seu aprendizado do violino, que se baseava na memorização e repetição, ao reinterpretar frases musicais que ouvia à distância, das vitrolas que tocavam nas embarcações que passavam em frente à sua casa às margens do rio Antimari.

Com a chegada da televisão e a disseminação da música da indústria cultural massiva, gradualmente a memória dos seringais passou a ser vista como um símbolo de vergonha e inferioridade. Isso levou o termo "seringueiro" a ser usado como um xingamento pela juventude urbana da década de 1980. O isolamento cultural vivido pelas mudanças geográficas e sociais, foi reforçado pelo domínio dos teclados programáveis chamados "Pit Fon," que excluíram progressivamente os percussionistas, violonistas e outros instrumentistas das performances musicais, tanto no meio urbano da capital quanto nas áreas remotas dos seringais, colônias e aldeias indígenas. Para sobreviver, muitos sanfoneiros tiveram que se adaptar e tornaram-se tecladistas, resultando no desaparecimento das bandas, que antes eram uma parte essencial da cultura musical e social dos bailes.

Em relação à música popular nacional, os compositores nascidos no Acre que produziram discografias e carreiras sólidas mais conhecidos são: João Donato, Nazaré Pereira,

e Sergio Souto. Suas obras eram em maioria compostas em estilos de outros estados e países, como samba, jazz e bossa nova. Houveram pontuais interações destes artistas com a comunidade indígena local, porém não encontrei produções conhecidas sobre o tema. A forte tradição das sanfonas do Acre produziu músicos como Chico Chagas e André Dantas, que ao mesmo tempo que preservam suas raízes, atuam na música instrumental, Jazz e MPB. Em geral, há uma maior identificação da sociedade acreana com sua ascendência nordestina, devido à própria condição histórica e institucional que situa os povos indígenas em um lugar distante e à margem. A estética cultural dos povos indígenas do Acre é mais popular aos estrangeiros do que na população que compartilha a descendência.

A partir da década de 1980, compositores e musicistas recém migrados dos seringais para a capital Rio Branco, começaram a se organizar e a gravar discos e fitas cassete por conta própria, buscando em outros estados por meio de produções independentes. No entanto, muitas vezes, eles precisavam adaptar suas canções para se adequar aos ritmos mais aceitos no mercado comercial. Alguns desses compositores incluem, João do Bandolim, Osmar do Cavaco, Nazaré Pereira, Monteirinho e Francis Nunes. Desta época, João Batista da Costa e Jorge Cardoso conseguiram trabalhar com gravadoras, sendo este último contratado e produzido importante discografia no gênero *Brega* através da Gravadora Continental, sediada em São Paulo.

Ainda na década de 1980, houve uma grande popularização das Cumbias peruanas na capital do Acre. O cavaquinista Osmar do Cavaco manteve uma carreira de shows, percorrendo diversas cidades fronteiriças e transculturais, incluindo a capital acreana, Porto Velho, Guajará Mirim na Bolívia e Puerto Maldonado no Peru, onde ele era reconhecido por tocar o que chamava de "Cumbia brasileira". Interessado na Cumbia de fronteira, na mesma época, Nonato do Cavaquinho, um músico amazonense que trabalhou com grandes gravadoras, esteve no Acre e em Rondônia interagindo com Osmar do Cavaco e outros músicos, popularizando sua composição "Um cavaquinho diferente" nos repertórios da música instrumental.

Como ocorrido em os todos estados, os meios de comunicação e outros espaços e mecanismos de poder, priorizam as produções musicais dos grandes centros urbanos do país, consolidadas no Samba Carioca, no Rock e tantos outros que compõem a Música Popular Brasileira (MPB) e outros gêneros nacionais, conforme os meios de comunicação como o rádio

e depois a televisão foram se capilarizando dentro das florestas, acompanhando o acesso à energia elétrica. Trabalhando esses anos ao lado de músicos indígenas e mestres tradicionais, surgiu muitas vezes a discussão que argumenta o sobre por o Acre ser um estado muito “novo”, tenha desenvolvido uma cultura “própria”, e que a cultura do colonizador nordestino seria a definição de cultura acreana. É importante destacar que o nordeste e norte que colonizaram o Acre, são muito diversos e pertencente à um período que passou por muitas mudanças. Este trabalho contribui com algumas informações colhidas em fontes primárias que podem contribuir para mais pesquisas. Última no discurso que nega a participação da ancestralidade milenar na construção de uma identidade, um exemplo estrutural dos processos de apagamento que os povos indígenas sofrem em todo território brasileiro.

No Estado do Acre, o ensino superior em música foi implantado com os primeiros cursos de graduação em música, pela Universidade Federal do Acre e pela Universidade de Brasília (UNB) em modalidade EAD, por volta de 2010. Na década de 1990, Narciso Augusto, nascido no interior do Acre, formou-se em música na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Ele produziu um álbum com Osmar do Cavaco chamado "Baquiry," que trouxe a primeira referência publicada do termo "Baque." Esse termo foi unido ao nome "Aquiry," que tem origem na língua Apurinã das famílias linguísticas Arawá, de onde derivou o nome "Acre." O álbum "Baquiry" apresenta composições das Cumbias de Osmar do Cavaco, bem como composições de Narciso Augusto, que são peças experimentais.

Trabalhos importantes e pioneiros sobre a história musical do Acre foram realizados por especialistas de diversas áreas das ciências humanas: Marcos Vinícius das Neves como historiador e gestor público, foi responsável por artigos e álbuns musicais sobre a produção urbana de músicos práticos, oficiais das tradicionais bandas militares, e no apoio à Marujada em Rio Branco. Écio Rogério da Cunha contribuiu com a pesquisa sobre o compositor João Batista “Da Costa” e Ana Lúcia Fontenele com levantamentos sobre o tema da música urbana, marcando com outros pesquisadores locais, ancorados na UFAC e UNB, nomes como Mozart Donizeti, Mestre Moraes, Daniel Pereira de Matos, Bacurau, Crescêncio Silva e outros.

Um marco importante na música urbana de Rio Branco foi o Festival Acreano de Música Popular (FAMP), que ocorreu entre 1980 a 2012, num total de 12 (doze) versões, onde se destacaram músicos e repertórios que alinhavam a música popular local com os padrões estéticos e conceituais dos festivais da MPB do sudeste do país, que foram difundidos por

meio da televisão (BARBOSA, 2016). Em todos eles a participação da cultura indígena se desenvolveu como tema dos repertórios, havendo uma ínfima participação de compositores e interpretes seringueiros e indígenas.

A migração das áreas rurais e florestais para as cidades no Acre resultou em adaptações a um novo estilo de vida urbano, que padronizou os espaços e as cidades. As relações sociais e culturais que eram típicas dos seringais foram gradativamente segregadas do cenário cultural urbano. Essas práticas culturais tiveram que se adaptar a novas formas de manifestação, e muitas delas persistem em eventos como os "Forró dos idosos" ou "Forró dos velhinhos". Esses eventos servem como espaços de resistência e memória, onde a geração que cresceu nos seringais e aldeias pode se reunir para reviver suas tradições.

Em vários municípios, incluindo a capital Rio Branco, grupos se organizaram de forma autônoma e, por vezes, recebem algum apoio de prefeituras e outros órgãos públicos para manter seus bailes, forrós e festas. No entanto, a maior parte do tempo, eles enfrentam precariedades em todos os aspectos. Muitos desses eventos ocorrem sem o fomento, amparo ou incentivo para promover essas manifestações culturais, assim como outras capitais culturais investem na cadeia produtiva do turismo e educação. O evento Forró no Acre desempenha a função de abrigar e celebrar as diversas práticas culturais locais, incluindo os Baques de Samba e Marcha, marcando a contribuição dos povos originários e representam a diversidade cultural que compõe a herança cultural da região. No entanto, levantamentos mostram que, com a urbanização, os espaços de Forró no Acre passaram a privilegiar repertórios e referências da música nordestina, muitas vezes utilizando teclados com eletro-ritmo, o que enfraqueceu a presença de instrumentistas e da música autoral.

Por todos estes processos sociais, a música produzida pelos povos indígenas manteve-se existindo por meio de processos que existiram, porém que ainda não foram pesquisados, registrados ou publicados, sendo alguns apresentados ao longo desta dissertação. O diálogo na oportunidade de interação desta música com outros artistas foi timidamente inaugurado com o disco "Txai", de Milton Nascimento em 1990, e na sequência, a maior parte da produção de música indígena ocorreu de forma independente, obtendo um maior alcance e desenvolvimento com o acesso e apropriação no uso das redes sociais.

A partir de 2008, o projeto cultural Baquemirim começou a reunir diversos grupos e músicos seringueiros que publicamente afirmaram pela primeira vez a existência dos Baques

de Samba e Marcha. Mestres como Antônio Pedro, Seu Bima e Antônio Honorato tornaram-se referências para pesquisadores das áreas de musicologia, antropologia, história e patrimônio cultural que chegavam ao Acre. Essas pesquisas reforçaram a existência de uma cultura unida e miscigenada entre os povos indígenas e migrantes, ambos seringueiros e participantes dos mesmos processos culturais. Pelos mestres levantados pelo Baquemirim, foram apresentadas as correspondências entre as *Cumbias* e os Baques acreanos. Paralelamente, pude acompanhar e contribuir com o renascimento cultural protagonizado pelos Txanás, trabalhando como músico e arranjador, dentro de um procedimento que se desenvolveu na participação observante, auxiliando processos de protagonismos locais, utilizando-se das ferramentas musicais à disposição, para se atingir o objetivo da realização de um projeto descolonial, em que as linguagens musicais até então invisíveis, possam se desenvolver e contribuir socialmente.

Quanto a influência da música indígena acreana em outros meios musicais contemporâneos, outro termo nasceu nos círculos de audição por onde essa música é consumida, formados pelas comunidades neo-xamânicas dos grandes centros: a música de rezo. Em decorrência do uso urbano da Ayahuasca (LABATE, 2003), se abasteceram das musicalidades do Daime e da música indígena, desenvolvendo um padrão estético que utiliza seus elementos adaptados dentro de uma estética pop, com público de perfil de alto IDH, que elevou os padrões de valores mercantis dos produtos desta rede, que inclui os produtos materiais como artesanato, as medicinas e os produtos imateriais: gravação de álbuns, turnês de pequenas comitivas em rituais, vivências nas aldeias e atendimentos terapêuticos. No Acre, os meios de comunicação e circuito cultural desconhecem o que acontece com os elementos culturais desprezados localmente, que são supervalorizados e apropriados por culturas distantes.

1.2 Musicologias para a Amazônia sul ocidental

Esta pesquisa tem como base uma abordagem empírica, a partir de uma metodologia mediada pela prática cultural, constituída através do convívio com mestres e mestras tradicionais acreanos. Por meio desse envolvimento, eles puderam demonstrar e transmitir seus conhecimentos, seguindo métodos ancorados na oralidade. No âmbito deste estudo, embaso minha pesquisa em referências no campo da musicologia,

priorizando autores que abordam os processos culturais da oralidade em países do cone sul do hemisfério, e que compartilham históricos de colonialismo mais semelhantes ao contexto brasileiro.

Incorporando uma das perspectivas essenciais para a musicologia contemporânea, as discussões anti-positivistas, como delineadas por Kerman (1987) representaram momentos cruciais de reflexão sobre a etnomusicologia que abriram precedentes para a inclusão de epistemologias não ocidentais no campo da musicologia. Jhon Blacking dedicou seu estudo à análise e à defesa das sintaxes musicais do povo Venda, originário da África do Sul. Evidenciou que essas sintaxes musicais representam sistemas linguísticos autônomos que operam com estruturas intrínsecas às suas tradições culturais. Elas desempenham papéis significativos no contexto social, cumprindo funções específicas de comunicação e servindo a outros propósitos que se alinham com as cosmovisões e crenças culturais do povo Venda:

Uma descrição precisa e abrangente do sistema cognitivo de um compositor fornecerá, portanto, a explicação mais fundamental e poderosa dos padrões que sua música assume. Da mesma forma, os estilos musicais correntes em uma sociedade serão melhor compreendidos como expressões de processos cognitivos que podem ser observados operando na formação de outras estruturas. Quando soubermos como esses processos cognitivos funcionam na produção dos padrões de som que diferentes sociedades chamam de "música", estaremos em melhor posição para descobrir o quão musical é o homem. (BLACKING, 1944, p.25, tradução nossa).²¹

Kofi Agawu abordou uma epistemologia musical africana que transcende os paradigmas do cânone musical ocidental, destacando a importância das perspectivas e dos sistemas de conhecimento musicais autênticos dentro da África. Ele enfatizou a soberania teórica das escolas musicais africanas em relação às nomenclaturas de instrumentos e práticas musicais, argumentando que esses sistemas têm uma riqueza e complexidade que não podem ser totalmente compreendidos pelas lentes da musicologia ocidental.

Essas considerações sobre a epistemologia musical africana também encontram paralelos na América Latina, nos povos originários com suas perspectivas e práticas

²¹ An accurate and comprehensive description of a composer's cognitive system will, therefore, provide the most fundamental and powerful explanation of the patterns that his music takes. Similarly, the musical styles current in a society will be best understood as expressions of cognitive processes that may be observed to operate in the formation of other structures. When we know how these cognitive processes work in producing the patterns of sound different societies call "music," we shall be in a better position to find out how musical man is. (BLACKING, 1944, p.25)

autônomas. Isso tem contribuído para a promoção de experiências musicais dentro de sistemas de conhecimento que se diferenciam do cânone musical ocidental e enriquecido o repertório musical disponível para o público ocidental, oferecendo novas visões e abordagens para a compreensão da música:

Entretanto, relativamente pouco tem sido dito sobre desenvolvimentos paralelos na área da colonização musical. Uma razão é ontológica: a variedade de modos de existência da música, incluindo sua essência como uma arte performática, a centralidade de sua função estética e as trajetórias complexas de transmissão, influência e propriedade, tudo isso apresenta desafios aos argumentos que sugerem uma negação da soberania ou a dominação das consciências individuais ou coletivas no domínio sônico. (...) Outra razão é institucional: a disciplina que tradicionalmente abriga a pesquisa em música africana é a etnomusicologia. No entanto, a própria etnomusicologia é filha do colonialismo, uma disciplina rica em filiação e afiliação colonial (AGAWU, 2021, p.8).

Meki Nzewi, nascido na Nigéria, emergiu como uma figura de destaque que contribuiu significativamente para a interseção entre as tradições musicais da África e do Brasil. Ele enfatiza a união inseparável entre teoria e prática, concebendo a teoria como uma parte intrínseca da prática musical, o que resulta em uma experiência na qual seus elementos se entrelaçam e são apreendidos por meio da compreensão de uma sintaxe ou linguagem específica (NZEWI, 2020).

Esses princípios fundamentais servem como alicerce metodológico para esta pesquisa, que se baseia em dados obtidos por meio de experiências imersivas nas práticas musicais abordadas, exigindo a implementação de medidas de fomento e revitalização. A teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas a África reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual; ao passo que teorias flutuantes sobre qualquer assunto podem nunca chegar a um saber e fazer factuais. Assim, o verdadeiro legado africano prioriza metodologias originais e factuais de educação humana – um bebê ao nascer agarra na prática o peito da mãe para obter, na origem, o conhecimento teórico sobre o fato de a alimentação ser essencial à manutenção da vida" (NZEWI, 2020, p.118-119).

No contexto da América do Sul, fazemos parte de um passado colonial que teve origem na expansão europeia iniciada no século XV. Ao longo dos séculos seguintes, essa expansão europeia deixou sua marca nas populações subjugadas da região, impondo doutrinas e valores que frequentemente resultaram no apagamento e na discriminação de suas culturas e tradições.

Boaventura Santos explica que o “monologismo” e o “desenho monotópico” se tornaram um padrão globalmente imposto que explorou a América do Sul como um dos principais laboratórios práticos desse projeto de dominação cultural. Nesse processo, desenvolveram-se os alicerces do capitalismo, muitas vezes à custa da eliminação de diversos povos e biomas, a fim de sustentar o poder político e econômico dos colonizadores que empregaram camadas complexas de controle para avançar e perpetuar seu domínio.

Nenhuma cultura no mundo permaneceu intacta perante a modernidade europeia. Não há em absoluto, como estar fora deste sistema. O monologismo e o desenho monotópico global do Ocidente relacionam-se com outras culturas e povos a partir de uma posição de superioridade e são surdos às cosmologias e epistemologias do mundo não ocidental (SANTOS, 2009, p.396).

O colonialismo refere-se à dominação social, política, cultural e histórica que países ou povos exercem sobre outros ao redor do mundo. Por sua vez, a colonialidade refere-se à persistência dessas estruturas de poder colonial até os dias atuais, mesmo séculos após o fim das colônias. Essas estruturas de poder continuam a moldar as relações e as dinâmicas sociais, políticas e culturais em muitas partes do mundo:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (SANTOS, 2009, p.68).

A descolonialidade, conforme definida por Quijano (2005), refere-se ao processo de superar o colonialismo. Esse termo está relacionado aos processos históricos de independência das colônias e geralmente envolveu lutas violentas pela libertação desses povos, após longos períodos de dominação colonial.

Por outro lado, a decolonialidade, ou "decolonial", está relacionada à oposição à colonialidade e representa um projeto que visa transformar as estruturas de poder. Seus objetivos incluem a busca por reparações históricas, a conquista de espaços sociais e a promoção de todos os movimentos que sempre fizeram parte da luta contínua dos povos subjugados para reverter suas condições:

Suprimir o "s" e designar "decolonial" não é promover um anglicismo. Pelo contrário, trata-se de marcar uma distinção com o significado espanhol de "des". Não pretendemos simplesmente dismantelar, desfazer ou inverter o colonial; isto

é, passar de um momento colonial para um não-colonial, como se fosse possível que os seus padrões e traços deixassem de existir. O que se pretende, isso sim, é assinalar e provocar um posicionamento - uma postura e atitude contínuas - de transgressão, intervenção, in-surfacing e impacto. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua no qual podemos identificar, tornar visível e encorajar "lugares" de exterioridade e construções alternativas (WALSH, 2009, p.14-15, tradução nossa).²²

Com o intuito de contribuir para a musicologia por meio de uma perspectiva decolonial, esta pesquisa sobre práticas musicais na região amazônica do Acre busca preservar e fomentar o desenvolvimento das epistemologias dos povos indígenas abordados no estudo. Seguindo o enfoque de Mignolo, um projeto decolonial é considerado não apenas necessário, mas também urgente, tanto nas pesquisas quanto na educação em geral.

O pensamento e a opção decoloniais são introduzidos nas disciplinas como um corrosivo de seus fundamentos ideológicos escondidos pela retórica da objetividade, da ciência, da neutralidade, da eficiência, da excelência e, ao fazê-lo, trabalha para desorientar as disciplinas e reorientá-las para uma visão não-imperial/colonial e capitalista da produção de conhecimento. (MIGNOLO, 2008, p.12) ²³

Explorei conceitos das ciências sociais para abordar um termo decolonial protagonizado pelos povos indígenas do Acre. O termo "*Xinã Bena*" é uma das expressões atuais que reflete o "novo pensamento" desses povos. Esse novo pensamento tem como objetivo a reconstrução cultural a partir dos conhecimentos que sobreviveram ao longo do tempo. Eles têm consciência de que não são mais os mesmos dos tempos passados, mas estão focados em recuperar esses conhecimentos e construir um novo futuro baseado em sua identidade. As práticas musicais desempenham um papel fundamental como força propulsora que agrega e

²² Suprimir la "s" y nombrar "decolonial" no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del "des". No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento —una postura y actitud continua— de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar "lugares" de exterioridad y construcciones alternativas. (WALSH, 2009, P.14-15).

²³ "El pensamiento y la opción descolonial se introduce en las disciplinas como un corrosivo de sus cimientos ideológicos ocultos por la retórica de la objetividad, de la ciencia, de la neutralidad, de la eficiencia, de la excelencia y al hacerlo trabaja para des-orientar las disciplinas y re-orientarlas hacia una visión no-imperial/colonial y capitalista em y de la producción de conocimientos". (MIGNOLO, 2008, P.12)

impulsiona outras cadeias produtivas de capital cultural e redes, transformando positivamente a realidade em que a cultura representa uma alternativa sustentável.

É importante notar que ainda são necessárias outras pesquisas para investigar quais denominações e conceitos podem existir em relação à decolonialidade no pensamento desses povos. No entanto, o exemplo do povo Huni Kuin, com a expressão "Xinã Bena," demonstra seu posicionamento diante dos impactos que podem ser alcançados por meio de uma terminologia própria. Isso reflete a importância de considerar a perspectiva dos povos indígenas em discussões sobre decolonialidade e resgate cultural.

De acordo com a pesquisa da antropóloga Alice Haibara:

Xinã Bena é uma expressão em hãtxa kuĩ traduzida enquanto “novos pensamentos” e também usada para designar os “novos tempos”. Tal expressão foi utilizada como título de um filme produzido por Zezinho Yube (2006), no qual o cineasta registrou o cotidiano da família do pajé Agostinho que, junto com sua esposa, relembram os tempos de cativo nos seringais e festejam os novos tempos, quando, a partir da demarcação das terras puderam voltar a ensinar as práticas e saberes huni kuĩ às novas gerações (OLIVEIRA, 2016, p. 285).

O acesso às epistemologias indígenas no âmbito acadêmico representa uma valiosa contribuição para a musicologia brasileira, preenchendo importantes lacunas relacionadas às práticas musicais na região amazônica. Essa inclusão é urgente, pois é essencial documentar a rica diversidade musical única da Amazônia, que atualmente enfrenta ameaças significativas e o risco de desaparecimento:

“Portanto, não seria o foco sobre tradições aprendidas, mas sobre a problematização de problemas brasileiros que tornaria uma Musicologia brasileira significativa, já que as referidas tradições terão sido assimiladas nos mais variados contextos, provando-se inclusive ser mais bem enriquecedor do que limitante”. (CASTRO, 2016, p.128).

Beatriz Magalhães de Castro, em seu artigo "Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas," destaca a importância de uma abordagem mais abrangente e aprofundada na musicologia brasileira, abordando temas como os tratados nesta pesquisa, que objetiva enriquecer a compreensão da produção artística, acadêmica e conceitual dos povos originários do Acre:

Portanto, na problematização de temas brasileiros – e incluiria latinos – e ibero-americanos, perpassa uma compreensão profunda de seus aspectos sociológicos como também de estruturas do pensamento filosófico cujas epistemas careceriam ser minimamente percebidas, sobretudo em suas atualizações e relevância para o

contexto social nos quais as respectivas práticas musicais encontram-se inseridas, especialmente na articulação de significados em processos específicos, como na construção de identidades e subjetivação.(CASTRO, 2016, p.130).

O processo que gerou a presente pesquisa foi desencadeado pela revitalização de práticas culturais que estavam estagnadas, enfraquecidas e esquecidas e permitiu a ressurgência e fortalecimento dessas práticas culturais na região. Estes fenômenos manifestam as estruturas do pensamento filosófico dos povos estudados, contribuindo com uma percepção mais aprofundada e real a respeito da nossos parâmetros para uma identidade brasileira e sul-americana.

Encerrando este tópico, apresento uma citação de Nickolas Cook, em que se refere a Kermam a respeito de uma musicologia crítica, que se enquadra ao sentido desta pesquisa:

Como já disse, ele procurava um envolvimento informado e crítico com a própria música. Ao problematizarem a própria ideia de "a música em si", os "Novos" musicólogos estiveram por vezes perto de mudar de assunto, já não falando sobre a música, mas sim através da música e sobre gênero, identidade cultural ou ideologia. Mas o seu trabalho, e o de todos os musicólogos influenciados pela sua abordagem, é crítico num outro sentido, mais próximo do da teoria crítica. Implica perguntar constantemente a que agenda serve a música, e mesmo a que agenda servem determinadas abordagens à música. Implica questionar o seu próprio papel como intérprete ou guardião da tradição musical. Implica aprender mais sobre música, é certo, mas com a plena consciência de que, ao fazê-lo, está a aprender mais sobre a sociedade e sobre si próprio. Entendida desta forma, a musicologia não é apenas crítica, mas auto-crítica. (COOK, 1999, p.31), (Tradução do autor)²⁴.

A agenda que esta pesquisa vem servir é a da reconstrução cultural por meio de colaborar com autonomias e protagonismos dos povos que foram historicamente oprimidos em suas práticas, estas que são hoje necessárias nas perspectivas ambientais e necessitam de

²⁴ As I said, he was looking for an informed, critical engagement with the music itself. In problematizing the very idea of 'the music itself' the 'New' musicologists at times came close to changing the subject, no longer talking about the music but rather through the music and about gender, cultural identity, or ideology. But their work, and that of all musicologists influenced by their approach, is critical in another sense, one that is closer to that of critical theory. It involves constantly asking whose agenda music serves, even whose agenda particular approaches to the music serve. It involves questioning your own role as the interpreter or guardian of musical tradition. It involves learning more about music, to be sure, but in the full knowledge that in so doing you are learning more about society and about yourself. Understood this way, musicology is not just critical but self-critical.

informações e estudos a seu favor, dando os créditos e estabelecendo parcerias e espaços com e para as fontes que são comunidades, artistas e outros produtores de conhecimento.

1.2.1 Olhares sobre as práticas musicais do Acre

A pesquisa bibliográfica foi organizada com base em descritores específicos, que possuem alguma relação com a tríade “Txanás”, “Baques” e “Cumbias”. Em uma sequência cronológica: "Música indígena no Acre," "Baques do Acre," "Música dos seringais," "Ayahuasca," "Cumbia Selvática," "Txanás" e "Música de Rezo".

Todas as publicações que mencionam "Baques do Acre" e "Música dos seringais" utilizaram como fonte e temática, dados levantados nos processos do projeto Baquemirim. As informações utilizadas nestes trabalhos consistem em entrevistas, publicações em blogs, produções de conteúdo em mídias virtuais, como sites e conteúdo audiovisual, além de mídias físicas, como CDs e revistas.

A primeira publicação a respeito dos *Baques de Samba e Marcha* ocorreu em 2008, na revista de turismo "Uirapuru," editada em Rio Branco, em coautoria de Alexandre Anselmo e Vitor Romero, apresentando uma entrevista com o compositor seringueiro Antônio Pedro, que pela primeira vez apresentou suas características musicais e contextuais. No mesmo ano, a editora ABAPORU, com sede em São Paulo, usou a primeira edição do projeto Baquemirim e uma entrevista como conteúdo para o material didático, encomendado para as redes de ensino público do município de Rio Branco.

Posteriormente, pesquisadores de diversas áreas acadêmicas (música, história, artes cênicas, antropologia e educação) me procuraram para colaborar com suas pesquisas e compartilhar informações sobre os Baques do Acre. No ano de 2014 mediei encontros com as mestras e mestres Antônio Pedro, Carmem Almeida, Aldenor Costa, Chico do Bruno e Antônio Honorato, entre outros para simpósios e colóquios na UFAC, na SBPC, para as secretarias de cultura do Estado e município, apresentando para as instituições, estes mestres e seus Baques, ocasiões em que eles próprios puderam expor este termo publicamente e defender suas epistemes.

Em 2015, contribuí com fontes para a dissertação "Por trás da canção: nos Batuques e Enverseios de Antônio Pedro," da autoria de Swelen Germano da Costa, no Mestrado em Letras: Linguagens e Identidades da UFAC. Foram utilizadas minhas publicações nos blogs que

produzi para o Baquemirim e fiz a mediação junto ao mestre e sua família. Algumas observações são necessárias: primeiro, a respeito da substituição do termo "Baques" por "Batuques" no título, uma vez que "Batuques" não era o termo utilizado pelo mestre. Foram abordadas as performances nos palcos urbanos, em que nosso grupo atuava fora do contexto original dos seringais, porém como parte de um processo maior, de revitalização dependente dos recursos que estavam ao alcance. Seis anos após o falecimento do mestre Antônio Pedro, por meio dos apoios de OSCs de outro estado ao Baquemirim, foi possível dar continuidade e apresentar ao público parte de sua obra com a participação de sua bisneta, neta, filho e viúva, demonstrando resultados como um fenômeno cultural descolonial, atendendo aos protagonismos locais.

Do mesmo Mestrado em Letras: Linguagens e Identidades da UFAC, a dissertação de Kelen Pinto Mendes, intitulada "Música e poética: cantarolando saberes na Amazônia acreana," pela Universidade Federal do Acre em 2020, faz menção aos Baques associados à origem indígena que antecede as fronteiras, corroborando as informações apresentadas neste primeiro capítulo de sua pesquisa:

Pouco a pouco, vamos aprendendo a ver as marcas, ou ritmos marcados, tempos rítmicos e baques (interpretando baques aqui como "jeito de fazer", maneira de tocar, e novamente, ritmo) que vêm dos indígenas, vêm das "fronteiras". Fronteiras estas que não existem materialmente, mas simbólicas e ideologicamente situadas (MENDES, 2020, p.53)

O artigo de Anderson Pereira Evangelista e Adriane Corrêa da Silva, intitulado "O folguedo Marujada brincado/dançado no Acre: tradição carnalizada que integra a cultura corporal do estado amazônico," publicado na Revista Humanidades e Inovação em 2020, abordou a Marujada Brig. Esperança, da qual faço parte desde 2009. Pude contribuir com a construção de fontes e registros materiais, como textos, vídeos, partituras com cifras e gravações de áudio. É o único artigo que trata os folguedos desenvolvidos no Acre desde a década de 1930, que serão abordados em recorte neste estudo.

Em 2019, foram publicados os artigos de Iago de Araújo Tojal: "O Baque do Acre: resgatando a memória musical dos seringais acreanos" no IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia e XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP Musicar Local: Aprendizagem e Prática, em Campinas, e "O Baque do Acre: a música dos seringais acreanos"

pelo Departamento de Música da UNICAMP no 9th CONFERENCE ON MUSICAL RESEARCH em Lisboa, na Sociedade Portuguesa de Investigação em Música.

Esses artigos contribuíram para identificar a comunidade prática do Baque do Acre como uma parte importante da cultura musical da região e ajudaram a destacar sua rica história e tradição:

Aqui podemos utilizar um conceito de Etienne Wenger para enxergar nosso objeto: claramente vemos o projeto BAQUEMIRIM como uma comunidade prática, pois com base na memória musical de Antônio Pedro, Alexandre mediou a prática de resgate da obra de um artista e o subsequente aprendizado musical das crianças. Cada um tinha uma função dentro daquela comunidade prática, mas todos estavam inseridos e atuavam com a mesma finalidade: resgatar os baques. (TOJAL, 2019, p.4)

O seu relato também destaca a participação do autor desta dissertação e um pouco dos processos desenvolvidos e que geraram as primeiras informações sobre os Baques como práticas musicais do Acre.

Em um primeiro momento, foi a partir do resgate dessas memórias musicais de Antônio Pedro que a música do grupo Uirapuru foi resgatada através do projeto BAQUEMIRIM, que utilizou da memória de um fazer musical e as músicas dos seringais como base para as oficinas de luteria e vivências musicais abertas com as crianças. Em um segundo momento, o resgate e a revitalização da sonoridade quase esquecida dos seringais foram realizados através da produção dos discos e divulgação pelos diversos meios de comunicação. (TOJAL, 2019, p.8)

Quando a partir de meados de 2010, os mestres começaram a se apresentar em eventos artísticos, despertando o interesse de músicos em Rio Branco, estudantes da Universidade Federal do Acre começaram a explorar essas práticas, no entanto ainda representam uma pequena parte das pesquisas acadêmicas em música e cultura no Acre, que geralmente se concentram em práticas urbanas e oficiais, dentro do campo da música ocidental. São poucos os estudos musicológicos sobre a Amazônia, e sobre a música indígena e das comunidades tradicionais, predominam de pesquisas das áreas das ciências sociais e antropologia, em grande maioria de fora do Acre e do país.

Além disso, as questões de não letramento e o distanciamento cultural, onde as línguas maternas representaram barreiras para o diálogo e a inclusão das tradições musicais seringueiras e indígenas na academia e no meio cultural em geral. Esta pesquisa visa contribuir no preenchimento desta lacuna, fornecendo um olhar mais aprofundado e abrangente sobre as práticas musicais do Acre. No entanto, o contato entre os mestres e a produção acadêmica

também levanta desafios em termos de diálogo e respeito pelas epistemologias e posições diferentes. Os mestres seringueiros e indígenas do Acre formam uma parte crucial da cultura musical da região, mas, devido a vários fatores, como o isolamento geográfico, a invisibilidade histórica e estrutural, bem como as barreiras de comunicação e os racismos estruturados em função de uma escravidão ainda muito recente, não conseguem acessar e não são consumidos ao nos meios locais como rádios e música ao vivo. Por outro lado, é crescente o público externo, com destaque no sudeste brasileiro (Rio de Janeiro e São Paulo) e países de toda Europa, que consome e produz fonogramas e encontros xamânicos onde a música aqui tratada influenciou. É um tema para outro trabalho científico aprofundando e mapeando esta expansão e refletindo a dicotomia entre o local e o estrangeiro, levando-se em conta o discurso geral em defesa da Amazônia que depende de contrapartidas e inclusões reais de seus habitantes.

Quanto aos temas: "Música indígena no Acre," "Ayahuasca," "Txanás" e "Música de Rezo", desenvolveu-se uma crescente bibliografia a partir da década de 2000, na produção acadêmica externa ao Acre e Brasil, tendo como principais áreas de conhecimento as ciências sociais (antropologia, história e estudos culturais). As práticas musicais são abordadas nestes trabalhos, devido sua relevância dentro das práticas culturais abordadas, porém venho apresentar nesta pesquisa a conexão musicológica entre elas por meio dos Baques.

As pesquisas sobre a "Cumbia", buscaram os correspondentes transnacionais desta mesma linguagem e comuns em seus elementos que puderam ser identificados por antecedentes à colonização. Neste sentido, encontrei as práticas formadoras e anteriores às Cumbias da selva peruana, que são chamadas genericamente por Bombo Baile, que por sua vez abriga uma vasta variedade de ritmos indígenas, a saber, a Tahuampa, Tangarana, Pandidjada, Umija, Tahuampa.

1.2.2 Olhares indígenas acreanos: frutos e raízes.

Neste tópico serão apresentadas as referências teóricas desenvolvidas em trabalhos de autorias indígenas do estado do Acre, que se aplicam a esta pesquisa. Uma experiência bem-sucedida na história recente do Acre, foi o desenvolvimento da educação indígena no estado através do trabalho da Comissão Pró Índio do Acre (CPI), que desde 1983 formou gerações de

pesquisadores indígenas, por meio dos cursos de formação para professores e agentes agroflorestais. José Pimenta menciona a relevância da organização como experiência pioneira:

No caso do Acre, é importante mencionar a regional da Amazônia Ocidental do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), uma ONG indigenista, e o antropólogo Terri Valle de Aquino.¹¹ Esses atores foram os primeiros porta-vozes da causa indígena (PIMENTA, 2015, p.14).

Um dos seus legados foi a construção de uma “Historiografia indígena acreana”. O corpo de trabalho coletivo que a estruturou foi composto por professores pesquisadores indígenas e seus mestres tradicionais, em conjunto com antropólogos e indigenistas locais, de outros estados e países, facilitando o protagonismo destes povos e fontes na produção dos conteúdos historiográficos, utilizados na construção dos parâmetros para a educação indígena no Estado do Acre, publicados em livros didáticos, revistas e outros formatos que são referência para outras publicações no Brasil.²⁵

A CPI também vem salvaguardando até então, registros muito importantes para a os estudos em musicologia no Acre, organizados em acervos e publicações de pesquisas, livros, materiais didáticos, álbuns fonográficos e audiovisuais (SOUZA, 2019).

A proposta didática dos cursos situou os professores em formação como protagonistas na concepção tanto do currículo escolar a ser adotado nas “escolas da floresta”, construídas nas terras indígenas do Acre (Monte, 1996), quanto do processo editorial colaborativo para produção de material didático de autoria indígena. Cerca de 90 publicações foram produzidas e distribuídas, entre cartilhas de alfabetização e pós-alfabetização (em português e nas correspondentes línguas indígenas); coletâneas de narrativas míticas e de cantos; livros de história e de geografia; registros sobre a cultura tradicional. O conjunto de publicações compõe a “Coleção Autoria Indígena”, preservada em acervo no Centro de Documentação e Pesquisa indígena (CDPI), na sede da entidade, em Rio Branco, Acre. (RAIZA, SOUZA; 2019, p.1)

As práticas musicais sempre estiveram presentes junto aos conteúdos transversais das áreas da história, antropologia e línguas. Na trajetória da CPI, percebe-se que a música ocupa espaço relevante por iniciativa e protagonismo dos próprios indígenas, acompanhados desde os primeiros antropólogos Terry Aquino, Marcelo Piedrafita e Txai Macedo, que fizeram suas

²⁵ A obra foi financiada por instituições internacionais: UNICEF, NRF (Norwegian Rainforest Foundation) e a nacional CESE (Coordenadoria Ecumênica de Serviço).

contribuições por meio dos registros em fita cassete e no incentivo às práticas musicais como essenciais em reuniões, encontros e atividades do dia a dia.

É importante ressaltar que esta historiografia, embora esteja organizada em sequência cronológica, não é estritamente linear, pois segue em constante atualização a partir das referências que os próprios povos originários vão redescobrimo, revisando seus dados e conceitos a partir de suas pesquisas na reconstrução de suas memórias. Segundo a antropóloga Nietta Monte, uma das pioneiras na construção deste referencial:

Buscava-se a vivência responsável no âmbito do educacional, do tão proclamado conceito e valor da autonomia e da auto-determinação" (...) "Sobretudo, passavam a explicitar e divulgar novos e velhos conhecimentos, selecionados como conteúdos de aprendizagem para si e seus alunos, através de suas próprias vozes faladas e escritas, base do novo currículo em construção" (idem, p. 85) (MONTE, 2000, P.11).

A obra de referencial teórico, que aplico como procedimento metodológico na estrutura do trabalho, é a obra "História Indígena", a primeira publicação em formato de cartilha, concebida para o projeto "Escolas da floresta", com uma proposta pedagógica chamada: "Uma Experiência de Autoria", exposto na Figura 8 - Capa do livro "História Indígena", 1996

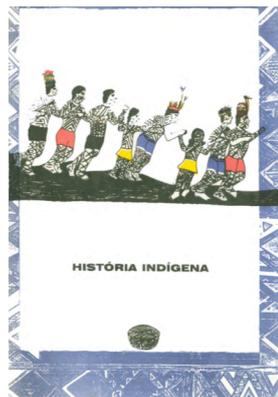


Figura 8 - Capa do livro "História Indígena", 1996.

O livro foi publicado em 1996, como resultado de trabalhos iniciados em 1983 durante os cursos ocorridos de forma integrada em pesquisas desenvolvidas nas aldeias. Esta produção é um legado teórico na formação de uma cronologia decolonial, que divide a história dos povos indígenas do Acre a partir de suas próprias pesquisas e lugares de fala, na seguinte

temporalidade: *tempo da maloca, tempo da correria, tempo do cativo, tempo do direito e tempo “presente”*²⁶, que atualmente já é coletivamente consentido por *tempo da cultura*

Em cada um desses tempos, vamos ver diferentes formas de organização do nosso povo, desde o começo do mundo até os dias de hoje. Em cada tempo, vamos estudar o que foi ficando, o que apareceu de novidade, o que foi deixado de lado e como foram se transformando nossas formas de viver. de organizar nosso governo e nossos trabalhos. (Edson Medeiros Ixã Kaxinawá, Joaquim Paulo Maná Kaxinawá, 1996, p.29)

A Figura 9 - Índice dos períodos da “História indígena acreana”. (Fonte: “História indígena”, 1996.) disponibiliza o sumário onde foi publicada a historiografia. Nos segundo e terceiro capítulos apresento os dados, que correspondem com os enunciados deste sumário, com a exceção do *Tempo da História Presente*, que por ter sido elaborado a partir de meados de 1990, foi atualizado após o surgimento de uma nova história cultural que começou a se desenvolver e a partir do ano de 2010, consolidando hoje este período como o *Tempo da cultura*.

Neste documento, podem ser observados nos títulos dos tópicos do sumário, informações que contextualizam o ponto de vista dos autores e a profundidade de seus depoimentos, demonstrando o protagonismo da atuação destes pesquisadores indígenas na composição da obra, que reflete uma posição decolonial ao ser utilizada como referencial teórico, a favor da compreensão dos objetos tratados nesta pesquisa.

²⁶ Na época em que esta teorização foi concebida, o termo “presente” expressava em deixar aberto algo que ainda não estava compreensível, e que anos depois se consolidou como “cultura” devido ao desenvolvimento de uma economia e organização social baseada nos produtos culturais representados pelos Txanás, festivais nas aldeias e a circulação deles em outros espaços.

V - HISTÓRIA DOS ÍNDIOS DO ACRE E SUDESTE DA AMAZÔNIA

Os Tempos da História. Do começo do Mundo aos Dias de Hoje.....	28
O Tempo das Malocas.....	29
Nossa Maloca Tradicional.....	29
O Governo dos Índios no Tempo Tradicional.....	29
A Economia Tradicional dos Povos Indígenas.....	30
Atividades.....	32
História Manchineri Antes do Contato.....	33
Tempo das Malocas do Povo Apurinã.....	33
Atividades.....	34
O Tempo das Correrias.....	35
A Chegada dos Caucheiros e dos Seringueiros.....	35
Correrias no Rio Tarauacá.....	35
Por que Nosso Povo Jaminawa Vive Todo Espalhado?.....	37
O Medo dos Índios e o Medo dos Brancos.....	37
Atividades.....	38
O Tempo do Cativo.....	39
O Cativo do Índio Seringueiro.....	39
O Barracão do Patrão e o Governo dos Índios.....	41
Atividades.....	43
Os Primeiros Patrões dos Huni Kui.....	44
Fortaleza, Seringal Kaxinawá no Rio Jordão.....	45
O Sofrimento de um Velho Seringueiro Manchineri.....	45
Os Patrões do Rio Gregório.....	46
Atividades.....	46
O Tempo dos Direitos.....	47
A Cooperativa dos Índios e o Barracão do Patrão.....	47
O Direito à Escola e à Saúde.....	49
Atividades.....	50
O Primeiro Direito à Terra.....	51
Nascimento da Terra Indígena da Praia do Carapanã.....	51
As Primeiras Lutas do Povo Kaxarari.....	53
Assim os Katukina Começamos a Lutar Pela Nossa Terra.....	53
Atividades.....	54
O Tempo da História Presente.....	55
O Governo dos Índios no Tempo Presente.....	55
Situação das Terras Indígenas no Estado do Acre.....	56
Escola Indígenas do Acre e Sul do Amazonas.....	57
Nós Apurinã Estamos nos Organizando Assim.....	58
As Autoridades da Aldeia Nova Aliança.....	58
As Lideranças do Povo Kaxinawá do Rio Humaitá.....	58
As Eleições de 1996.....	59
Índios Eleitos.....	60
Atividades.....	61

Figura 9 - Índice dos períodos da “História indígena acreana”. (Fonte: “História indígena”, 1996.)

Estudantes e professores indígenas constam no editorial da obra pesquisadores e professores, digitação, diagramação e arte, conforme na Figura 10 - Editorial com protagonismos indígenas (Fonte: “História indígena”, 1996).

© Comissão Pró-Índio do Acre, CPI/AC, 1996
 Rua Pernambuco, 964 - Bosque
 CEP: 69.907-580 - Rio Branco - Acre - Brasil
 Fone/Fax: (068) 224-1426 e 224-0857
 E-Mail: cpi@mdnet.com.br

Direitos Autorais:

Setor de Educação-CPI/AC e Professores Indígenas

Joaquim Paulo Maná Kaxinawá
 Francisco Dário Makari Kaxinawá
 Francisco Leonor Prado Dasú Kaxinawá
 Anastácio Maia Banê Kaxinawá
 Noberto Sales Tene Kaxinawá
 José Mateus Itsairu Kaxinawá
 Isaias Sales Ibã Kaxinawá
 Edson Medeiros Ixã Kaxinawá
 Adalberto Domingos Maru Kaxinawá
 Josimar Samuel Tui Kaxinawá
 Manoel Sabóia Ame Kaxinawá
 Assis Gomes Mashã Kaxinawá
 Paulo Machico Siã Kaxinawá
 Raimundo Nonato Maná Kaxinawá
 Valdir Ferreira Tui Kaxinawá
 Valdemar Pinheiro Ibã Kaxinawá
 Nicolau Lopes Maná Kaxinawá
 Valdemir Mateus Shanê Kaxinawá

Geraldo Aiwa Apurinã
 Antonio Olavo Eukatsy Apurinã
 Jorge Avelino Apurinã
 Hélio Luis Apurinã
 Jaime Llullu Manchineri
 Genésio Gondim Walekxo Manchineri
 Antonio Geronimo Ksajiru Manchineri
 Francisco Luiz Panahai Yawanawá
 Fernando Luiz Katayuve Yawanawá
 Julio Raimundo Isudawa Jaminawa
 Francisco Xavier Xima Jaminawa
 Edson Meirelles Kaparuá Jaminawa
 Edilson Lima Yskuhu Shawádawa
 Antonio Pereira Eutxishane Shawádawa
 Miguel Alves Costa Ruwê Kaxarari
 Benjamim Chere Katukina
 Evaldo Carlos Mairawa Katukina
 Isaac Pianko Toto Asheninka

Levantamento e Organização de Textos:

Marcelo Piedrafita Iglesias e Maria Luiza P. Ochoa

Desenho da Capa:

Arlindo Maia Nixiwaká Kaxinawá

Desenho da Contracapa:

Josimar Samuel Tui Kaxinawá

Diagramação:

Maria Luiza P. Ochoa e Joaquim Luiz Tashkã Peshaho Yawanawá

Digitação:

Marcelo Piedrafita Iglesias, Joaquim Tashkã Peshaho Yawanawá e Maria Luiza P. Ochoa

Assessoria Pedagógica:

Nietta Lindenberg Monte

Transcrição gráfica:

Altina Ferreira

Impressão:

Jânio Ferreira

Gráfica Kenê Hiwe - CPI/AC

Apoio: Norwegian Rainforest Foundation - NRF

Projeto Aquiri - UNICEF

Coordenadoria Ecumênica de Serviço - CESE

Figura 10 - Editorial com protagonismos indígenas (Fonte: "História indígena", 1996)

Na Figura 11 - Trecho do índice. (Fonte: "História indígena", 1996.) apresento uma referência da obra "História indígena", onde pode ser observada a metodologia empregada pelos pesquisadores indígenas no tópico III, que orienta: "*Nosso Velho é o nosso livro de história*", demarcando os conceitos importantes para a transmissão do conhecimento, obtidos

por meio do fortalecimento dos vínculos familiares através das pesquisas no âmbito da oralidade.

ÍNDICE



I- O QUE É HISTÓRIA?

História é Isso.....	4
História é Passado, História é Presente.....	4
Um Tempo que Queremos Ver Chegar.....	4
Atividades.....	5

II- A HISTÓRIA INDÍGENA

A Importância da História Indígena: De Pai para Filho.....	6
Aprender Com O Passado, Entender O Presente, Pensar O Futuro.....	7
História De Longe, Notícia Boa.....	7
Atividades.....	7

III- A PESQUISA DA HISTÓRIA

As Fontes Da História.....	9
Nosso Velho É O Nosso Livro De História.....	9
A História No Papel.....	11
Atividades.....	12

Figura 11 - Trecho do índice. (Fonte: “História indígena”, 1996.)

Joaquim Paulo Maná Kaxinawá foi o primeiro indígena brasileiro a obter o diploma de doutorado²⁷, pela UnB na área de linguística, e também é um dos expoentes professores pesquisadores da primeira geração de pesquisadores indígenas. A Figura 12 - Filme “Índios no Brasil. 5. Uma outra história”. (Fonte: internet), apresenta a ficha técnica do filme de Vicentt Carelli²⁸, publicado em 2000, que é um documentário referencial amplamente utilizado como exemplo de protagonismo da educação indígena brasileira.

²⁷ Disponível no site: <https://www.noticias.unb.br/117-pesquisa/3612-um-doutor-em-linguistica-uma-historia-de-luta>

²⁸ Minutagem 9:20; <https://vimeo.com/15678998>

CATÁLOGO

Índios no Brasil. 5. Uma outra história

2000 / 17min. / Hunikul (Kaxinawá) / Pankararu

Joaquim Mana
Kaxinawá / AC

INFOS

EQUIPE VNA

VINCENT CARELLI

CRÉDITOS

Diretor: VINCENT CARELLI
Edição: TUTU NUNES
Realização: TV ESCOLA, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

FICHA TÉCNICA

Duração: 17 min.
Ano: 2000
Região: Brasil
Língua: Português
Legendas: Português, Inglês, Espanhol
Cor: colorido
Som: estéreo
Formato de tela: 4/3

A série *Índios no Brasil* é de domínio público, e este programa está disponível para download aqui.

[Clique aqui para saber como baixar vídeos a partir do Vimeo.](#)

Legendas: Inglês, Português

INDIQUE PARA UM AMIGO LIGAR ONLINE VISUALIZAÇÕES 34.465

OUTROS VÍDEOS

Índios no Brasil. 5. Uma outra história

O Brasil foi descoberto ou invadido? O filme de Humberto Mauro de 1940 dá a sua versão sobre o Descobrimento do Brasil. Mas os índios são unânimes em afirmar que o país foi invadido porque eles já estavam aqui. Dependendo do ponto de vista de cada um, existem várias versões da história do Brasil, e aqui os índios contam as suas. A cartilha de história das escolas indígenas do Acre, por exemplo, divide a história do Brasil em quatro períodos: o tempo das malocas, antes da chegada de Cabral; o tempo das correrias, quando os índios foram caçados à bala para a ocupação dos seus territórios; o tempo do cativo, quando eles foram usados como mão de obra escrava no corte de seringa; e finalmente o tempo dos direitos, quando finalmente conquistaram o direito à terra e à sua cultura própria.

Figura 12 - Filme “Índios no Brasil. 5. Uma outra história”. (Fonte: internet)

Quando estes e outros projetos educacionais passaram a se integrar com as comunidades, estas escolheram seus pesquisadores indígenas que, em geral são jovens que receberam a missão de morar na cidade, para estudar e se apropriarem dos saberes dos ocidentais, na recuperação de seus direitos a terra, língua e cultura, por meio das pesquisas que utilizaram os anciãos como fontes, ultimando em materiais didáticos publicados em extensa bibliografia. A citação do Dr. Joaquim Maná explica seus conceitos sobre a historiografia que estavam construindo.

As Fontes da História: Que fontes podemos usar para estudar e registrar a história de nosso povo indígena? A tradição oral é o conhecimento dos mais velhos: histórias de antigamente e as notícias que vêm de outros tempos sobre acontecimentos importantes. Essa história passada faz parte dos documentos que os velhos trazem gravados na memória. Podemos também pesquisar a história passada pelos sinais deixados pelos povos antigos nos lugares e nas aldeias onde moraram de primeiro. Tem provas destes locais de moradia nas capoeiras antigas e em lugares onde os velhos plantavam pupunha. Nesses locais, podemos encontrar pedaços de camburão de barro, machados de pedra, pão de índio e manchas de terra preta. Hoje, já aprendemos a ler e a escrever. Podemos usar a

escrita e a leitura para aprender sobre a história do nosso povo. pesquisando em vários tipos de documentos: Livros, jornais antigos, relatos de viajantes, cartas, relatórios, diários de classes, cartilhas, desenhos, mapas e fotos. A história oral, os sinais e os documentos são fontes para fazer a nossa história escrita. (MANÁ, 1983)

Os investimentos aplicados na educação e protagonismos, resultaram na formação de pesquisadores em diversas áreas, como agro-floresta, educação e as artes. Ibã Sales Kaxinawá²⁹, ao ingressar universidade, fundou com apoio do professor Amilton Matos da UFAC o MAKHU: Movimento dos Artistas Huni Kuin (MATTOS, 2014). Desde suas aldeias no isolado município de Jordão, desenvolvem uma produção artística interdisciplinar que envolve a integração entre as artes visuais, a música e a escrita de artigos acadêmicos. Realiza exposições nas mais importantes instituições das artes visuais do Brasil e exterior, como MAM (Museu de Arte Moderna), MASP (Museu de Arte de São Paulo) e MOMA (Museum of Modern Art de Nova York). É crescente a bibliografia de artigos e teses que analisam os impactos e ineditismo deste movimento cultural e suas obras são vendidas pelas lojas digitais do MASP, em contraste com a invisibilidade que passam em seu próprio estado, onde ainda são praticamente desconhecidos e invisíveis aos circuitos culturais locais.

Um dos principais trabalhos que o MAKHU desenvolve é a “tradução” dos conteúdos simbólicos das músicas tradicionais em produções visuais bidimensionais, produzidas em suportes como telas e grandes murais. O grupo é liderado por Ibã Sales Kaxinawá e composto pelos pintores Cleber, Maná, Iká e outros sobrinhos e parentes. Também são musicistas, tanto das práticas milenares quanto das pós-colonialistas com o uso do violão. Neste caso preservam as técnicas de mão direita do início desta adaptação ocorrida há cerca de cem anos atrás, quando pelas mãos de seus avós e bisavós nasciam os Baques de Samba e Marcha acreanos.

A Figura 13 - Obra “Sem título” (Fonte: Foto de Eduardo Ortega), apresenta uma reprodução da obra de Ibã Huni Kuin, Bane Huni Kuin e MAKHU.

²⁹ É pesquisador, mestre honoris causa e doutorando pela UFSB.
<https://multiversidadedafloresta.com/professores/iba/>



Figura 13 - Obra “Sem título” (Fonte: Foto de Eduardo Ortega)

A obra “Sem título” é uma tradução do *Meka*, prática musical de histórias cantadas, que fazem parte do repertório do *Nixi Pae* (ayahuasca), que mapeia os conteúdos do mito de surgimento da bebida. Neste caso a história narra o surgimento do próprio *Nixi Pae*, em que um jovem pai de família se encanta no reino das cobras e regressa com a bebida. Nas exposições, Ibã Sales realiza uma performance em que canta os *Meka* enquanto conduz com o seu dedo indicador, o olhar do espectador nas imagens que descrevem a história, mediando seu trabalho de transportação de elementos entre a linguagem musical e visual.³⁰

A revisão bibliográfica de autoria indígena com temas relacionados as práticas musicais, apresentou importantes produções acadêmicas realizadas em trabalhos de conclusão do curso da Universidade Federal do Acre – UFAC: formação docente para indígenas; Área de Ciências Sociais E Humanidades Centro de Educação e Letras Campus Floresta - Cruzeiro do Sul. Embora sejam pesquisas acadêmicas de estágio anterior ao mestrado, contribuem com informações mais próximas às fontes. Por meio da colaboração dos professores Mariana Pantoja, Amilton Mattos e Andréia Martini, disponho algumas referências de trabalhos que

³⁰ Disponível no site https://www.youtube.com/watch?v=ODrjwI3F_Ks

infelizmente não estão disponíveis na rede web para consulta: Por Damiana Avelino de Castro: “Wesiti Nokê – Brincadeiras Katukina: Arte, Expressão e Conhecimento”, orientado pela Simone Lima; por João Inácio da Silva Filho: “Yawanawa Hãu Mesena. Ensaio sobre a educação na cultura Yawanawa”, orientado pelo Marcos Matos; por Valdete da Silva Pinhanta (Wewito): “Registro Artístico de Musicalidade do Ritual do Piyarentsi do Povo Asheninka do Rio Amônia”, orientadora Ana Sueli; por José Paulo Alfredo: “Músicas do Katxanawa. Ritual da fertilidade do povo huni kuĩ”, orientação de Amilton Mattos; por Rosileide Ferreira de Lima: “Nupanare – Músicas usadas na transmissão de conhecimento Puyanawa” (I), orientado por Amilton Mattos; por Tadeu Mateus Kaxinawá: “Canto Yube kene A Malha da Jiboia no Desenho e na Música Huni Kuin”, orientação de Amilton Mattos.

1.2.3 Metodologia

O trabalho em torno do objeto de pesquisa constituiu-se de pesquisa-ação e observação participante, utilizando-se de entrevistas, depoimentos e relatos de memórias dos mestres e mestras e demais participantes. Pelo envolvimento do autor com as fontes da pesquisa, a observação participante representou uma forma de coleta de dados pertinente às circunstâncias, vivenciadas em trabalhos artísticos, fonográficos, de educação musical, lutheria e de base comunitária que constituíram a comunidade prática Baquemirim.

A partir da trajetória junto a parte das carreiras de mestras e mestres tradicionais indígenas e seringueiros, de diversos municípios do Estado durante um período de 15 anos, foram organizadas as informações sobre suas práticas musicais, comprovadas e abastecidas, relatos, memórias das histórias de vida, repertórios, registros em áudio, processos de produção fonográfica e audiovisual, pesquisas, instrumentos musicais e conhecimentos transmitidos pela oralidade através das oficinas.

Uma parte destes dados estão salvos em acervo digital e outra está publicada em suportes diversos, ambos armazenados a partir do ano de 2007, conforme está disposto na Tabela 2 - Dados utilizados³¹.

³¹ Na mesma estão dispostos os dados utilizados nesta pesquisa, pois o acervo total é bem maior e ainda está em fase de organização.

Tabela 2 - Dados utilizados

Meio físico
10 CDs
Instrumentos musicais reconstituídos e ou de usos reativados
Acervo digital
Vídeos: Aproximadamente 5TB
Áudio: Aproximadamente 5TB
Foto: Aproximadamente 200 GB
Textos: Transcrições de manuscritos (letras de música, histórias e outras produções de autores e materiais para reestruturação de folgedos como a Marujada e o Boi Carion
Entrevista por vídeo e áudio
Youtube https://www.youtube.com/channel/UCno0d5fbA4OfSvOqKo8fDgA/videos
https://www.youtube.com/@baquemirim/featured
https://www.youtube.com/@aleacre1/featured https://www.youtube.com/channel/UCM9c_jxphKrYFJq3nnNI9mQ
Site, Blogs e redes sociais
http://baquemirim.org/
http://enverseios.blogspot.com
http://baquemirim.blogspot.com
https://taplink.cc/baquemirim
Meio imaterial: escolas orais
Memória autobiográfica das experiências como observador participante e dos procedimentos de pesquisa ação empregado nos processos de revitalização cultural das práticas musicais.
Escolas de tradição oral transmitidas e continuadas nos participantes da comunidade prática Baquemirim: técnicas, práticas, repertórios, memórias.
Entrevistas realizadas para a pesquisa
Isaías Iba Sales Kaxinawá: áudio, 2023
Shaneihú Macilvo Yawanawá: áudio, 2023
Entrevistas realizadas em audiovisuais
Avelino Rios Albano: vídeos, 2017
Aldenor Costa da Silva, vídeos, 2009, 2017, 2023
Boi Carion: vídeos, 2019
Yawaraní Yawanawá: vídeos, 2008
Francisco Alves de Souza Manchineri: vídeos, 21/06/2009
João Batista Manchineri: vídeos, 20/05/2011
Antônio José da Silva (Antônio Pedro): vídeos, 2008 a 2016
Antônio Honorato de Holanda: vídeos, 2008 a 2018
Tosá Noke Koi: vídeos, 2023

Tratando de música indígena brasileira (MIB), trago primeiramente a referência metodológica de Marlui Nobrega Miranda, que trabalha desde a década de 1970 na militância cultural junto aos movimentos e povos, por meio de projetos em que desenvolve a produção artística junto às comunidades originárias e o meio artístico cultural dominante. Em sua tese “O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil”, identifiquei conceitos comuns aos fenômenos ocorridos no presente estudo, dentro dos procedimentos de pesquisa ação que realizei junto aos mestres.

O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil. (...) é uma abordagem autoetnográfica sobre a interpretação da Música Indígena do Brasil e seus reflexos nas musicalidades brasileiras (...). A tese fundamental está corporificada na história e nas musicalidades indígenas que permearam a minha trajetória, tratando-se da possibilidade de transculturalidade, porque a Música é uma linguagem transcultural que conserva a experiência estética. Refuto a tese pós-modernista que afirma a incomensurabilidade das culturas, visão conservadora

que enxerga a *diferença* como indicação de distância insuperável. O meu protagonismo como *performer* de musicalidades indígenas conduz a narrativa, espelhando os ônus e bônus desta trajetória controversa, num país que sempre foi abertamente anti-indígena. Esta tese vem apoiar as manifestações da Música Indígena do Brasil - MIB – que, através de seus artistas contemporâneos, ganha força na internet e em nichos de cultura urbana, e já se apresenta em palcos de grandes teatros dentro e fora do Brasil, numa caminhada da Tradição aos encontros de interculturalidade, ao *Novo Tradicional*, em *transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*. (MIRANDA, 2021. P1)

Conheci Marlui Miranda quando assistiu uma apresentação que acompanhei o compositor seringueiro Antônio Pedro, que a fez lembrar do seu avô natural do Estado de Rondônia. Estávamos num evento de música indígena na capital e longe dos seringais. A música tem o poder de evocar memórias e conexões com as raízes culturais, mesmo quando executada em contextos urbanos ou contemporâneos. Sua experiência compartilha conteúdos e elementos comuns na trajetória prática, construída durante a troca de conhecimento e aprendizados, envolvendo também a compreensão de suas diversas transformações que permaneceram integradas nas práticas musicais ao longo da história. Para compreender o contexto da pesquisa, considera-se essas práticas musicais acreanas como marcos evidentes da continuidade da música indígena na região, que representam *transportações*, que tornaram possíveis as permanências dos elementos da música nativa nos diversos contextos aos quais tiveram que se adaptar, para não desaparecerem desde os seringais até o ambiente urbano:

Creio que a melhor proposta é acolher a direção indicada pelo próprio indígena. Eles souberam negociar com outras culturas e questionam a dita “autenticidade” pois é um conceito etnocêntrico por seu caráter excludente. Hoje, os próprios indígenas são os produtores executivos de seus eventos e também são solidários com outros parentes que compartilham uma nova forma tradicional de *performar suas identidades em palcos urbanos*, o Novo Tradicional, a tradição do futuro. (MIRANDA, 2021, p.6).

Os elementos desta música ao quais me refiro são as estruturas e sintaxes musicais das músicas indígenas encontradas nos Txanás, nos Baques Samba e Marcha e nas Cumbias peruanas, que serão analisados no quarto capítulo.

Outro ponto referencial é a semelhança de procedimentos aos que utilizamos a partir das necessidades e decisões acordadas durante os processos de pesquisa ação, nas

experiências profissionais de reativação musical junto à mestres, comunidades e artistas, integrando seringais e aldeias do interior com o ambiente urbano de outros estados e países.

Nestas atividades práticas de aqui mencionadas, o conceito de *transportação* possui semelhanças com as metodologias que já aplico nas atividades de apoio à transmissão de conhecimentos e produção de shows e arranjos para álbuns fonográficos, onde são desenvolvidas as soluções e desafios em nas adaptações de suas linguagens musicais de acordo com os seus objetivos como artistas, mesmo que estas adaptações estejam sob domínio e vontade deste artista tradicional. Outro ponto em comum, se aplica na compreensão como *transportações*, das adaptações ocorridas ao longo da própria história musical indígena acreana, que ocorreram através das estratégias empregados por estes grupos, para manter suas epistemologias musicais.

As *transportações* ocorridas durante um (1) século de colonização, foram sistematizadas através do referencial teórico (historiografia indígena acreana), que é utilizado para organização dos dados, estruturando assim o recorte de tempo e espaço necessário para a sistematização das informações, com o objetivo de demonstrar suas características musicais, sociais e de contexto histórico das práticas musicais indígenas no Acre, ao longo de uma temporalidade histórica, identificando suas transformações e permanências.

A temporalidade proposta segue uma cronologia linear, porém os tempos se relacionam entre si de forma simultânea e em constante revisão através das atualizações que estes povos seguem realizando em suas pesquisas com os mais idosos. Utilizam métodos próprios de investigação que fazem parte de suas cosmogonias, como o uso da ayahuasca e outras plantas, além da manutenção de outras práticas sociais e culturais, como as línguas, as festas e as formas de sociabilidade. Dessa forma, a correspondência entre os dados da pesquisa e essa temporalidade oriunda da cosmovisão indígena da história irão nos oferecer percepções, cruzamentos e confirmações referentes a recorrência dos elementos da música indígena, nas diversas práticas musicais posteriores, que participam dos Baques de Samba e Marcha, Cumbias peruanas e Txanás.

O objetivo geral é demonstrar a existência, forma, contexto / fluxos culturais e parte da sintaxe, de uma determinada linguagem musical identificada na Amazônia sul ocidental, abordada por meio de seus trânsitos, territórios e povos. Os dados e análises sobre os objetos da pesquisa, estruturam um mapeamento regional, ancorado nos marcos temporais

demarcados pelos próprios indígenas. O segundo e terceiro capítulos a tecerão uma proposta de historiografia musical a partir da historiografia indígena, priorizando o levantamento de dados contextuais sobre as práticas musicais. O quarto capítulo sintetiza estes dados, que ao serem comparados por meio de análises dos elementos musicais, demonstram as estruturas de uma linguagem musical recorrente no contexto amplo da Cumbia e América do sul, encerrando com os levantamentos e análises das características estruturais musicais.

No desenvolvimento das análises, as informações e critérios para reconhecimento dos elementos musicais comuns foram:

- 1- Discurso afirmativo e teorias que partiram dos mestres tradicionais.
- 2- Contexto e abrangência sociocultural e geográfica.
- 3- Integrações e intersecções temporais e espaciais entre as práticas musicais.
- 4- Correspondências entre as práticas musicais
- 5- Instrumentos musicais
- 6- Repertórios
- 7- Técnicas de execução
- 8- Performance
- 9- Hermenêutica / finalidade / razão (social, espiritual, laboral)
- 10- Semiótica – simbólica

Estrutura dos cinco períodos da historiografia indígena acreana e os conteúdos musicais apresentados:

- 1- Tempo da maloca³²: Os dados apresentam práticas musicais interpretadas por fontes que demonstram elementos e suas linguagens musicais, em registros de áudio das performances mais antigas até então, à respeito destes povos Pano e Aruák, em suas condições de menor influência de culturas externas. O primeiro exemplo consiste em levantamentos de dados musicais identificados nas experiências de “primeiro contato” ocorridas no ano de 2015 com o grupo Tsapanawa. O segundo exemplo é uma sistematização dos dados levantados durante a produção de quatro álbuns que formam a coleção “Documentos

³² Nas primeiras pesquisas e publicações este período foi identificado como “Tempo de antigamente”, considerando as áreas da arqueologia e antropologia (NEVES, 2011), consolidando-se em toda história anterior aos primeiros contatos com os colonizadores nos finais do séc. XIX.

Sonoros Indígenas” (Comissão Pró Índio do Acre- IPHAN), que preserva as performances de mestres já falecidos. Em seguida serão descritos os dados recolhidos em vídeo, áudio e memórias autor, de dois anciãos Manchineri a respeito de suas práticas e instrumentos musicais, referentes ao tempo da maloca.

- 2- Tempo da correria: O período compreende desde os primeiros contatos na década de 1860 até a primeira metade do século XX, onde ocorriam as perseguições aos povos indígenas, que estão memorizadas e serão expostas, pelas práticas musicais relacionadas a este período, por meio de exemplos do repertório da etnia Noke Noi e de etnografia musical sobre o mestre Avelino Rios.
- 3- Tempo do cativo: Compreende a instalação dos primeiros seringais dos finais do século XIX até sua decadência no final da década de 1950. Deste período, os elementos musicais indígenas deram permanências de suas formas nos então chamados *Baques de Samba e Marcha*, em meio a outras práticas trazidas pelos migrantes do nordeste e norte. Será apresentado um resumo etnográfico da confluência destas práticas ocorridas na região do alto rio Envira nas festas promovidas pelo povo Shanenawá, e em seguida serão demonstradas as reminiscências destes encontros preservadas nas obras dos seringueiros Seu Bima e Antônio Pedro. Também são demonstrados os Baques na música ayahasqueira da comunidade do Daime e nos folguedos do vale do Juruá. Este tópico encerra com as práticas renovadas no segundo ciclo da borracha com os soldados da borracha.
- 4- Tempo dos direitos: Com o fim dos seringais, as populações organizaram-se em movimentos de resistência social para não serem expulsos para as capitais pelos grileiros vindos de outros estados, que tomavam suas terras. Assim formaram a Aliança dos Povos da Floresta e diversos sindicatos seringueiros, que conseguiram transformar seringais onde viveram explorados, em terras

indígenas demarcadas e nas primeiras reservas extrativistas do mundo. Neste período, foi construída a Historiografia indígena acreana, que é o referencial teórico estruturante deste trabalho.

- 5- O tempo da cultura: Produção musical das gerações nascidas após a fixação dos povos nas terras indígenas, e a receberem acesso e inclusão à seguridade social, escolas indígenas, políticas públicas e principalmente, a ascensão dos festivais internacionais nas aldeias. Os exemplos são: o Grupo Txaná Ury Huni Kuin, que regenerou sua ancestralidade e um levantamento resumido do surgimento dos cantores Txanás, que aos poucos foram consolidando o uso exclusivo das línguas originárias e a ressurgência dos elementos permanecidos nos Baques, em suas práticas contemporâneas, juntamente com a reativação das práticas antigas a partir de pesquisas independentes realizadas pelas próprias comunidades.

Capítulo 2: “Tempos” na historiografia indígena 1: das origens ao holocausto

Neste primeiro bloco de dados, observarmos um período anterior aos contatos com as civilizações ocidentais em transição para a seu processo de englobamento colonizatório.

2.1 Tempo da maloca: antes do holocausto

Maloca é o nome dado à morada coletiva onde várias famílias conviviam de forma organizada, uma palavra de origem Tupi que significa “casa” e utilizada no Brasil para designar as grandes moradias de palha e madeira dos povos indígenas. Com a chegada dos colonizadores nordestinos ao Acre, o termo *maloca* foi empregado às grandes casas coletivas, que atualmente vêm sendo substituído na recuperação das línguas Pano, por: Shubuã, Shono, Shuhu, Shovo.

Segundo o professor indígena Norberto Sales Tenê Kaxinawá: O tempo das malocas é o tempo antigo dos índios do Acre e do Sul do Amazonas. Este foi um tempo muito longo. que vem desde o começo do mundo. É o tempo das histórias de antigamente. dos nossos mitos. Tempo do nascimento do nosso povo indígena. É o tempo da nossa cultura tradicional. O tempo das malocas serve para contar a vida de cada povo indígena antes dos Cariús chegarem na nossa região para abrir os seringais (IGLESIAS, OCHÔA,1996).

Para os pesquisadores e professores indígenas que organizaram a historiografia indígena acreana, o tempo da *maloca* envolve a mais extensa e desconhecida parte de sua história: o período antes do contato com os estrangeiros do Brasil. Sempre houveram guerras entre estes povos, porém nunca antes com uma destruição cultural tão intensa, profunda e efetiva, em função do domínio totalitário sobre aqueles seres humanos.

2.1.1 Primeiros contatos com a música Tsapanawa

Como primeiro dado sobre a música do tempo da maloca destaco a repetição de um momento histórico referente ao tema, que foi o contato entre um grupo de indígenas isolados e indigenistas, ocorrido no estado do Acre em 2014. O caso ganhou repercussão por meio de vídeos publicados na internet, onde os jovens Tsapanawa falavam e cantavam informações, que posteriormente foram traduzidas e expostas no documentário produzido em 2016, por Stephen Corry e produtoras de cinema do Reino Unido e Irlanda do Norte, que foi veiculado

no streaming da empresa Netflix com o título: “First Contact: Lost Tribe of the Amazon”, e traduzido no Brasil como “Primeiros contatos: “Tribo perdida da Amazônia”³³.

O grupo foi Identificados por Tsapanawa, da família linguística Pano, que compartilha a região do alto rio Envira, localizado no município de Feijó, com outros parentes isolados como os Diadawa, Nixinaua, Xapudawa e Txaxopindawa³⁴. Na fronteira com o Peru, também habitam inimigos históricos em maior população: os Masko-Piros, e outros grupos menores ainda não identificados.

De acordo com o vídeo, a equipe de indigenistas interpretou músicas em línguas da família Pano e receberam como resposta dos dois jovens Tsapanawa, uma canção com o refrão *Yama*, executada com visível hostilidade, como pode ser observado na Figura 14 - Print do vídeo com os jovens Tsapanawas. (Fonte: internet).



Figura 14 - Print do vídeo com os jovens Tsapanawas. (Fonte: internet)

Nestes primeiros contatos do século XXI, está exposto que a arte de improvisar versos não é exclusividade do colonizador e sim uma linguagem pode ter uma abrangência mais complexa e inerente ao ser humano, não limitada ao fator cultural. O significado é criado

³³ O filme completo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=kXld0he7Qyg>

³⁴ A entrevista completa com o sertanista José Carlos Meireles que identificou este grupo está disponível no site: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46541668>

simultaneamente com a melodia, que vai se transformando mediante a observação de informações às quais o improvisador, está interagindo por meio da elaboração mental de respostas imediatas durante a prática musical. No documentário da BBC, o tradutor da etnia Jaminawa explica que os jovens estavam zombando do “canto ruim de merda” executado pelas equipes indigenistas. Na cronometragem 9:22 do vídeo, os Txamapawa cantam o refrão “Yama”³⁵, intercalado por versos improvisados na mesma melodia.

O segundo dado a ser evidenciado, é que a manifestação musical registrada nestes vídeos provém de um povo que se encontrava num estado de influência exterior quase nula, se identifica com alguns elementos observados em consulta com Ibã Sales Huni Kuin, a respeito da palavra *Yama*, que na língua Hatxã Kuin, da família linguística Pano significa: “não tem”, que pode ser relacionada ao contexto registrado nos vídeos que mostram os jovens tentando subtrair facões, roupas outros objetos do acampamento, ou por estarem famintos em busca de alimento. Por outro lado, *Yama* é bastante presente nos cancioneros Jaminawa e Shanenawa, tanto nas versões dos cantos tradicionais, quanto adaptadas aos instrumentos ocidentais. Ibã Sales Huni Kuin também acrescenta que *Yama* também se refere a uma prática musical chamada *Yama Ika*: “quando a gente está viajando e escuta alguém cantando longo a gente diz que está cantando *Yama Ika* que é uma alegria, uma tristeza, um pedido, tudo que sentido que fala de *Yama*”.

A maior parte do vídeo mostra as tentativas de comunicação por meio de procedimentos que foram utilizados a mais de cem anos atrás, onde a música desempenha um papel fundamental como linguagem comum no apaziguamento e comunicação. Também foram utilizados gestos e palavras específicas (*Shará*, que em Pano significa “bom”).

35 Música Yama no 9:15; música na rede no 18:37, no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=2NTeqxWO9V8>

Este dado demonstra um encontro de remanescentes do tempo da maloca interagindo com as complexas ferramentas da comunicação contemporânea, que expõem suas imagens nas redes digitais mundiais e determinam seus destinos sem que tenham conhecimento do que ocorre além de suas vistas e compreensão. Esta população anônima que é classificada por isolados são os “parentes desconhecidos” dos brasileiros, temidos pelas reações do desespero e sobrevivência, ao mesmo tempo que muito frágeis perante aos impactos da civilização.

2.1.2 Coleção “Documentos Sonoros Indígenas”: permanências da musicalidade antiga por meio da produção fonográfica.

A coleção “Documentos Sonoros Indígenas” foi resultado de um projeto com o qual trabalhei entre os anos de 2014 e 2015, em convênio com o IPHAN e a Comissão Pró Índio do Acre, no serviço de digitalização das 774 fitas cassete, gravadas em campo desde a década de 1970. Foi realizada uma pré-decupagem, dividindo o acervo entre registros não artísticos (entrevistas, narrações, reuniões políticas, educação) e registros artísticos (histórias, cantos, música, festas, rituais). Com a colaboração do professor Josué Mana Kaxinawá, foram identificados raros registros em áudio, como pajelanças dos Jaminawa, dos Madija e da etnia Katiana, já considerada extinta.

O projeto consistiu em duas etapas, sendo a primeira focalizada na digitalização das fitas, processo me obrigou a ouvir praticamente todo o conteúdo durante 1 ano, totalizando cerca de 550 GB de áudio bruto em formato WAV. Após esta audição imersiva, pude aos poucos identificar, elementos musicais característicos da musicalidade destes povos, como as linguagens dos Huni Kuin, no uso particular de elementos correspondentes aos glissandos e cânones, nos termos ocidentais; o ritmo “majestoso” e os fortes harmônicos das vozes dos Yawanawá, o refinamento “clássico” dos Noke Koi e as pulsações típicas comuns entre os Madija e os Jaminawa. Os termos ocidentais, aqui buscam traduzir conceitos e observações a mim compartilhados pelos praticantes desta música indígena, tratando-se da abordagem dos elementos próprios da linguagem musical, que manifestam os fenômenos universais da acústica e do som a partir da série harmônica, considerando de antemão, a lacuna nos estudos sobre o campo musical desconhecido da música indígena, ainda por ser revelada.

A segunda fase do projeto foi a edição da coleção que publicou em CD, práticas musicais de quatro povos indígenas, escolhidas pela curadoria da Comissão Pró Índio do Acre: Ashaninka, Huni Kuin, Yawanawá e Manchineri. As curadorias foram compostas por indígenas professores, mestres e aprendizes destas práticas, que definiram o conceito, repertório, imagens e grafismos para arte gráfica e repertórios. Através das audições, selecionaram registros das fontes e práticas históricas, compondo em cada álbum, um recorte que possibilita na atualidade, um contato com a música do tempo da maloca.



Figura 15 - Consultores Indígenas. (Fonte: acervo do autor, 2016)

Da direita para a esquerda, a Figura 15 - Consultores Indígenas. (Fonte: acervo do autor, 2016), apresenta a curadoria: Cacique Nane Yawanawá, Lucas Manchineri, Cacique Maná Huni Kuin e professor Komayari Ashaninka.

Na Tabela 3 – Informações dos consultores indígenas, estão dispostas as informações referentes aos grupos que esta curadoria representa:

Tabela 3 – Informações dos consultores indígenas

Curadores	Formação	Povo	Terra indígena	Município
Komayari	Professor e pesquisador	Ashaninka	Kampa do Rio Amônia	Marechal Taumaturdo
Josias Mana	Cacique e professor	Huni Kuin	Kaxinawá do Rio Jordão	Jordão
Ayani	Herdeira do mestre Ika Muru	Huni Kuin	Kaxinawá do Baixo Rio Jordão	Jordão
Shaneihu	Cacique e Txaná	Yawanawá	Rio Gregório	Tarauacá

Cacique Nane	Cacique e professor	Yawanawá	Rio Gregório	Tarauacá
Yawarani	Mestre guardião da música	Yawanawá	Rio Gregório	Tarauacá
Lucas Manchineri	Professor e pesquisador	Manchineri	Mamoadate	Assis Brasil

O processo acionou suas memórias através da audição de pessoas já falecidas. Dentro da diretriz de priorizar os trabalhos dos mestres e mestras, os álbuns criaram identidades próprias em conceito e recorte histórico, publicados em lançamento na sede da Comissão Pró Índio do Acre em 2016.³⁶ Apresentam performances que provavelmente são as referências em áudio mais antigas da música indígena acreana, considerando o que restou da mesma após os primeiros contatos.

2.1.2.1 Ashaninka

O povo indígena Ashaninka faz parte da família linguística Aruák e está distribuído entre as fronteiras do Brasil do Acre e Peru, sendo neste último onde está a maior parte de sua população. Cerca de 1.645 vivem no Brasil e 97.477 no Peru (PIMENTA, 2013). O consultor Komayari Ashaninka, é morador da aldeia *Apiwtxa* localizada no rio Amônia, fronteira com Peru, e professor mestre em línguística pela UFAC. Foram identificados autores, eventos e localizações geográficas em um conjunto de áudios que nos permitiu a montagem de um álbum que expõe um panorama das práticas musicais, interpretadas por importantes mestras e mestres, na maioria já falecidos. À eles foram transmitidas ainda na infância, as práticas culturais menos interferidas pelos impactos externos do colonialismo. Komayari descreveu todos os instrumentos na língua Ashaninka e suas respectivas funções artísticas, que fazem parte do documento de áudio. Os nomes, descrições e as práticas musicais relacionadas a estes instrumentos, estão organizadas de acordo com o professor Komayari Ashaninka, Na Tabela 4 - Instrumentos musicais do álbum: Coleção Documentos Sonoros Indígenas: Ashaninka

³⁶ Nos links estão as informações referentes ao evento e ao projeto Documentos Sonoros Indígenas: <https://cpiacre.org.br/conserv-divulg-acervo-fonografico-cdpi/>, e <https://cpiacre.org.br/documentos-sonoros-indigenas-lancamento-da-coletanea/>

Tabela 4 - Instrumentos musicais do álbum: Coleção Documentos Sonoros Indígenas: Ashaninka

Nome	Descrição	Prática musical
Ninkisho	Tambor cilíndrico escavado no tronco do cedro, aros de cipó, amarrações de envira e peles de porco do mato, macaco capelão.	<i>Koyana, Cumbias, Haynos, Pantidja</i> em festas de Piarentsi (Caiçuma forte)
Showirentsi	flauta longitudinal semelhante a Queña andina	<i>Cumbias, Haynos, Pantidja</i> em festas de Piarentsi (Caiçuma forte)
Tutama	Flauta pan 10 vozes	<i>Koyana</i> em festas de Piarentsi (Caiçuma forte)
Sökari	Flauta pan 5 vozes	<i>Koyana</i> em festas de Piarentsi (Caiçuma forte)
Porero	Flauta transversal com 2 furos	Executado somente por mulheres: temas de saudade, de amor Piyöpirentsi ³⁷
Piyöpirentsi	Arco bucal fricionado por outro arco	Executado somente por mulheres: para tocar temas de saudade e amor ³⁸

O álbum inicia com conselhos em incentivo à valorização da própria cultura, proferidos pela liderança Benki Ashaninka, em encontro transnacional ocorrido em 1992, com os parentes de aldeias peruanas e brasileiras. A composição do álbum inicia com uma sequência de interpretações da prática musical *Koyana*, conceituada por Komayari como a “forma essencial” de todas as práticas musicais Ashaninka, sendo a primeira música “*Ninkisho Maiya: Música do Tambor*”, a que exemplifica sua execução mais básica, definida a partir de somente com 1 (uma) célula composta por (1) um elemento rítmico que ocorre na unidade de tempo, executado na batida do tambor *Ninkisho*, que produz som grave e encorpado pelos harmônicos da madeira e pele de resposta, que embasam a tonalidade para as melodias cantadas e formadas sobre a mesma série harmônica.

Em seguida, outras variações da *Koyana* são executadas com tambores e vozes, tambores e flautas e vozes femininas. Estas últimas apresentam uma característica peculiar da música Ashaninka, presente tanto nesta prática, como nas de *Camarampi (ayahuasca)*, que consiste em vários cantores(as) executando melodias diferentes ao mesmo tempo, porém, a partir de um momento, por todos estarem na mesma tonalidade e/ ou correspondentes, resultam numa espécie de polifonia que é popularmente comparada ao canto dos pássaros. A faixa 6 “*Omaani Tsinane*”, segundo Komayari é um registro de *Koyanas* interpretadas em cantos de *Pierentsi* (Caiçuma), por voz solo de um grupo de mulheres que executam técnicas vocais muito trabalhadas em harmônicos e trinados intensos.

³⁷ Este instrumento não pertence ao álbum mas está descrito conforme relatos da curadoria de Komayari Ashaninka, 2015.

³⁸ Idem ao 64.

A segunda prática musical é o Shoirentsi, que é o nome da flauta correspondente à popular Queña peruana (flauta longitudinal com corte em “V” na embocadura), apresentada numa sequência de performances soladas pelo mestre Shontoki, acompanhado pelos tambores *Ninkisho*, em que executam diversas práticas musicais relacionadas às danças indígenas peruanas como *Cumbias*, *Pantidjas* e *Huayno (Wayñus)*.

Encerrando a primeira parte do álbum, que é dedicada às práticas relacionadas às festas em que se consome a bebida fermentada alcoólica *Pierentsi*, a faixa 14 apresenta as *Tutamas*, que são flautas de tubos paralelos (Flauta de Pan) executadas em roda, sendo esta a única incidência do instrumento no estado do Acre. Também conhecidas por “flautas de pan”, a *Tutama* e o *Sokari* (ambas) marcam a presença e continuidade de instrumentos e práticas musicais da cultura andina.

Na Figura 16 - Instrumentos na festa do Pierentsi. (Fonte: internet) está demonstrada uma performance da festa *Pierentsi*, onde estão sendo tocadas as *Tutamas* e *Ninkisho*:



Figura 16 - Instrumentos na festa do Pierentsi. (Fonte: internet)

A segunda parte do álbum foi dedicada às práticas musicais do *Camarampi* (ayahuasca) executadas pelo mestre Turiano³⁹ e comunidades *Kampas* do rio Envira no município de Feijó,

³⁹ Áudio captado pelo antropólogo Marcelo Piedrafita em Tarauacá, igarapé primavera, década de 1990.

identificadas por Komayari, que escolheu estas performances pela razão de preservarem elementos já extintos em muitas comunidades Ashaninka. As músicas de *Kamarãpi* trazem elementos comuns aos *Icaros*, que são práticas musicais dos povos Shipibo do Peru, porém com particularidades quanto ao uso dos harmônicos e formas rítmicas menos marcadas.

A Tabela 5 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Ashaninka”, apresenta as práticas musicais relacionadas aos autores e seus instrumentos.

Tabela 5 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Ashaninka”

Faixa	Título	Intérpretes Mestras/ Mestres	Instrumentos	Prática musical
1	Fala Benki Ashaninka	Benki Ashaninka		
2	Ninkisho Maiya: Música do Tambor	Sr Carlito	Ninkisho (Tambor) Voz solo	Koyana
3	Owashiri Openpe:	Sr Carlito	Ninkisho (Tambor) Voz solo	Koyana
4	Cantada por homens e mulheres	Voz e tambor: Hakowo Antxoki Vozes femininas: -Meretxo	Ninkisho (Tambor) Vozes femininas	Koyana
5	Piarentsi cantado pelas senhoras Apiwtxa	-Mamishita, -Ewira, -Nena -Ririta -Mamishita -Txometxa -Matixakiro -Julieta	Vozes femininas	Koyana
6	Omaani Tsinane	Ririta , Mamishita, Ewira, Nena	Vozes femininas	Koyana
7	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Pantidja
8	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Pantidja
9	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Cumbia
10	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Pantidja
11	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Cumbia 2
12	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Huayno
13	Desconhecido	Shontoki	Showirentsi (Queña)	Cumbia 3
14	Tximaytxi	Flautistas -Kowiri -Carlito -Turiano -Shontoki -Para -Winko -Napoloão -João Lopes -Benki -Aricemio	Ninkisho - tambor Tutama – Flauta pan 10vozes Sökari – Flauta pan 5 vozes	Sinkoriari Ttutama
15	Teya Teyane	Aldeia Envira	Voz	Kamarãpi
16	Tsirowane Kaminiwanko	Aldeia Envira	Voz	Kamarãpi
17	Horowãko Horowa	Turiano	Voz	Kamarãpi
18	Aconselhamento para os jovens	Professor Bebito	Fala	Aconselhamento

Entre as diversas contribuições que este álbum traz, destaco a confluência das práticas musicais brasileiras e peruanas compartilhadas nas comunidades das fronteiras. Como marcos para os Baques, no contexto destes grupos o Baque de Samba está correspondente a *Cumbia* enquanto a *Pantidja* para o Baque de Marcha. A *Koyana* possui andamentos no mesmo espectro de BPM que a *Pantidja*⁴⁰ peruana que ocorre em compasso ternário, diferente da *Pantidja* dos Ashaninka do Brasil, que é quaternária e idêntica ao *Baque de Marcha*.

De acordo com a perspectiva proposta por Komayari⁴¹, a sequência construída para o álbum inicia com a *Koyana*, como uma “matriz” das outras práticas musicais, objetivando na escuta, ser possível reconhecer sua pulsação nas diversas práticas e estruturas rítmicas apresentadas em seguida, além de ser um registro de mestres que são referências para o próprio povo.

2.1.2.2. Huni Kuin

Huni Kuin é o povo originário mais numeroso do Acre. Pertence à família linguística Pano e por sua ampla distribuição geográfica, existem comunidades isoladas que conservam práticas culturais primordiais. Os consultores foram Josias Maná Kaxinawá e Dalva Ayani Kaxinawá, ambos do município de Jordão e herdeiros de mestres conhecidos no meio acadêmico: Agostinho Ika Muru e Sueiro Kaxinawá. Pertencem a uma geração que cresceu na terra indígena demarcada com a luta de seus pais, e como jovens lideranças aprenderam a falar português na adolescência, quando passaram a viajar pelo Brasil e estrangeiro por meio das agendas para suas aldeias.

A primeira parte do álbum foi executada pelo Tuxaua Sueiro Cerqueira Sales, da Aldeia Natal, localizada no município de Jordão, em gravação feita pelo antropólogo Terry do Vale Aquino na década de 1980 em Rio Branco, conforme registra a Figura 17 - Sueiro Kaxinawá e

⁴⁰ O termo *Pantidja* está adaptado à grafia Ashaninka - Aruák referente a *Pandillada* ou *Pandidjada*, como é grafada no Peru, que designa festa, dança ou prática musical dos povos Pano e Aruák.

⁴¹ Estas informações foram levantadas em 10 de agosto de 2015 durante reuniões de escuta, seleção e conceito, por Komayari Ashaninka e com apoio de Alexandre Anselmo, no Sítio da CPI Acre.

Terry Aquino. (Fonte: Acervo Terry Aquino, 1981). Foram selecionados sete *Pakarĩ*, que ele mesmo cita nos áudios, como oriundos do tempo da maloca.



Figura 17 - Sueiro Kaxinawá e Terry Aquino. (Fonte: Acervo Terry Aquino, 1981)

Os *Pakarĩ* são cantos entoados de forma recitativa lenta, utilizando notas como em “glissandos” longos, tecendo movimentos ascendentes e descendentes, que muitas vezes encadeiam “ondas” melódicas com várias “subidas” e “descidas”. Sua rítmica permeia entre a frase falada e seus limiares ao se tornar melodia. É a linguagem musical fundamental para as práticas culturais do Ritual do Batismo “Nixpu Pima”, e dos Rituais “Katxa Nawa”, dedicados à abundância dos legumes Na cosmologia Huni Kuin, os *Pakarĩ* também atendem às necessidades do dia a dia, que são facilitadas ou resolvidas com a permissão ou ajuda das forças espirituais invocadas quando são cantados, como por exemplo para encontrar uma terra boa de plantar, para se proteger tornando-se “invisível” ao inimigo, para atrair a ciência das aranhas quando pelas mulheres tecelãs, entre muitas outras finalidades. Também são executados dentro do universo da ayahuasca, chamado de “Nixi Pae”, em momentos específicos como abertura ou fechamento de rito. O pesquisador Tenê Norberto Sales Kaxinawá define o *Pakarĩ*:

Pakarĩ é um ritual sagrado muito importante para o nosso Povo Huni Kuĩ. É igual a reza do nawa, tem cura, proteção e outros. Tem vários tipos de pakarĩ, cantada em cada momento, em cada atividade. Quero explicar algumas partes do Pakarĩ do Nixpu Pima, conhecido como batismo tradicional do Povo Huni Kuĩ. Cantando e

rezando pakarĩ, pedindo força aos espíritos da natureza: terra, pedra, água do rio, igarapé, chuva, olho d'água, árvore, animais, vento, lua, sol, estrela, as pessoas que já viveram há muitos anos, nos tempos atrás, e aos outros espíritos que dão boa força. (TENE, 2013, p.65)⁴²

Em entrevista com Ibã Sales Kaxinawá⁴³, perguntei a respeito das práticas Huni Kuin e dos *Pakarĩ*:

Música é infinita não tem fim a música, né? Mas a música é de reza. Pakarĩ, é Batismo (...) tem mais 50, 53 Música comprido, (...) Tem também para 19 legumes, (...) tem aquele para carregar a pena de gavião para evitar a doença né? (...) Tem de caçada, tem de brocar roçado, de tirar madeira para fazer roçado quando a derribada é grande. Tem de pescada, né? Tem da hora que terminou de construir a casa nova, tem para a hora que você vai deitar na rede novo. Também tem para na hora que chega noutra lugar também tem reza Pakarĩ. E também reza também pra chamar o espírito pra tirar fraqueza do parente doente, chegar perto dele tá cantando. E tem de fazer trabalho de pena quando faz cocar de pena também tem música, né? (Entrevista realizada com Ibã Sales Kaxinawá em 27 de agosto de 2023)

Em conversa com Pedro Maná Huni Kuin do MAKHU⁴⁴, foi explicado que o canto chamado no *Pakarĩ*, pode ser traduzido como uma “uma comunicação entre o mundo espiritual e o material através do canto para interferir em resultados materiais”. De acordo com Suero Kaxinawá, ao explicar na Faixa 1 do álbum da coleção volume: Huni Kuin, o *Pakarĩ* possui sempre uma finalidade específica, seja “para não ser visto por um inimigo numa guerra”, ou perceber indicações de região com solo abundante em areia para plantação de legumes, para “ressuscitar morto” por doença determinada ou pedir licença para o espírito dono de uma planta que será retirada para uso medicinal.

De acordo com os consultores Josias Maná, Ayani e o próprio Sueiro, o *Pakarĩ* da faixa 2 “Para terra boa de roçado” serve para o agricultor ser “guiado” pela força espiritual na floresta para encontrar regiões de terra “areiusca”, significando que é rica em areia que é boa para plantar roçado de mandioca. “Dete Nãmei - Pakarín de proteção para guerra” e “keshea - Pakarín de proteção para guerra”, se referem à explicação dada no depoimento de Ibã Sales

⁴² Publicado por TENE, Norberto Sales Kaxinawá em "Nixpu pima – O ritual de passagem do povo Huni Kuin", UFAC, 2013, Rio Branco.

⁴³ Entrevista concedida via áudio por Ibã Sales Kakatsaibu em outubro de 2023.

⁴⁴ Informações levantadas em conversas informais sobre o tema, no município de Tarauacá em julho de 2022.

sobre o *Pakarĩ*, assim como a faixa “Yura Nuiwa – Pakarín”⁴⁵ para ressuscitar doente. O “Pakarín para fazer verão” é cantado para parar chuva ou não vir a chover⁴⁶. A contribuição de Sueiro encerra com “Yube nawa bushka: História da lua”, história que narra em língua portuguesa o mito do nascimento da lua. Ibã Sales Kakatsaibu contribuiu com este relato, com detalhes traduzidos para o português:

“Aquele meu pai receber o canto da maloca é da guerra a hora que o vai guerrear da outras fora (...) ele cantava falando da unha da onça, falando da unha tamandú bandeira, né? Ele está dizendo é uma guerra para guerrear. E cantava nisso. E a primeira música que você me mandou era Legumes tradicional. Eu ficou muito feliz demais e eu nem sabia que meu pai gravava tanto isso”. (Entrevista realizada com Ibã Sales Kaxinawá em 27 de agosto de 2023)

Para a segunda parte do álbum foram escolhidos os *Pakarĩ* cantados no rito de passagem *Nixpu Pima* (Batismo), que dura mais de uma semana mobilizando toda a comunidade em prol da educação, preparo e proteção dos jovens, de ambos os sexos na entrada da puberdade. Com o êxodo de muitos Huni Kuin para a região do rio Jordão, mestres da região do rio Purus, onde estes povos permaneceram mais isolados passaram a viajar periodicamente para executarem o ritual. Na citação a seguir, aparece o termo Txaná referido no uso originário, aos indivíduos que trabalham por meio e com a linguagem musical.

O velho Tuĩ aprendeu dentro do tradicional, oralmente. Ele aprendeu primeiro com o pai, que era txana e que tinha aprendido com a família; depois aprendeu com outras pessoas que vieram lá do outro rio, do Purus, outros txanas – vários txanas vieram do Purus pro Jordão – aprendeu principalmente com o velho Augusto, com o velho Zeca, Paulo e várias outras pessoas que vieram do Purus; aí que aprendeu (TENE, 2013, p.65).

O registro data do ano de 1981, na ocasião em que o Pajé, retratado na Figura 18 - Augusto Feitosa Kaxinawá. (Fonte: arte do CD; colorido por AI pelo autor), natural do rio Purus, cumpria seu compromisso de executar e ensinar o *Nixpu Pima* nas aldeias do Jordão. O mestre é citado como “velho Augusto” por Norberto Tene em sua pesquisa na formação como professor indígena pela UFAC.

⁴⁵ A grafia *Pakarín* é a utilizada na publicação de acordo com os curadores Josias Maná e Ayani, deferente de *Pakarĩ* que estou utilizando de acordo com a referência do livro Huni Meka de Ibã Sales.

⁴⁶ No Acre, a estação chamada verão ocorre entre os meses de maio e outubro, caracterizado por poucas chuvas, tempo seco e temperaturas elevadas.



Figura 18 - Augusto Feitosa Kaxinawá. (Fonte: arte do CD; colorido por AI pelo autor)

Sua parte no álbum inicia na Faixa 8, com “Shaba Una: Amanhecendo o dia”, quando as crianças são acordadas para “Na Xi Makatsi: Ferver medicina pra banhar os meninos” e “Butea: velho canta chamando crianças para banhar”. Em seguida “Nane Dapusha: Pintando com jenipapo para proteção” se refere a pintura de todo o corpo. “Brocar roçado novo” na ordem seria a primeira faixa, porém aqui retifico de acordo com correção posterior dos consultores pois esta faz parte das primeiras atividades deste longo rito, onde o *Pakarĩ* vai ajudar a família a limpar o mato para plantarem a mandioca, com a qual será preparada o matxu (caçuma) exclusiva para este uso. “Karu Sanama: Tirar lenha”, recorda o início do relacionamento dos pais para gerar e criar o menino até o momento do batizado, quando é proferido “Txana Bitxua-Música”, uma reza de proteção para encerramento o batismo. Durante este *Pakarĩ*, os pais devem tapar os ouvidos do batizado, para que não ouça nem entenda as palavras que chamam azares, animais peçonhentos, enfim tudo de ruim que “poderia” atacar aquele jovem em seu futuro. A Tabela 6 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Huni Kuin” apresenta as faixas e as práticas com compõem o álbum:

Tabela 6 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Huni Kuin”

Faixa	Título	Intérpretes Mestras/ Mestres	Instrumentos	Prática musical
1	Fala de apresentação Terry Aquino	Terry Aquino	Voz	Fala de apresentação
2	Pakarín para terra boa de roçado	Suero Kaxinawá	Voz	Pakarín
3	Dete Námei - Pakarín de proteção para guerra	Suero Kaxinawá	Voz	Pakarín
4	keshea - Pakarín de proteção para guerra	Suero Kaxinawá	Voz	Pakarín
5	Yura Nuiwa - Pakarín para ressuscitar doente	Suero Kaxinawá	Voz	Pakarín
6	Pakarín para fazer verão	Suero Kaxinawá	Voz	Pakarín
7	Yube nawa bushka: História da lua	Suero Kaxinawá	Voz	Narração
8	Meki Wa: Para ser bom caçador	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
9	Shaba Una: Amanhecendo o dia	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
10	Na Xi Makatsi: Ferver medicina pra banhar os meninos	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
11	Butea: velho canta chamando crianças para banhar	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
12	Nane Dapusha: Pintando com jenipapo para proteção	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
13	Brocar roçado novo	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo
14	Karu Sanama: “Tirar lenha”, recorda o início do relacionamento para gerar e criar o menino até o momento do batizado: Txana Bitxua-Música sagrada de proteção onde a criança batizada não pode escutar	Augusto Feitosa Kaxinawá	Voz	Nixpu Pima: Batismo

Os dados deste álbum contribuem com exemplos de elementos musicais Huni Kuin característicos no uso da voz, com o uso de notas alongadas e “glissandos”, que são encontrados nas práticas musicais que se sucederam, conforme a população indígena foi sendo absorvida nos processos colonialistas. Outro dado que destaco é sobre a forma musical, com o uso de “introduções” nos *Pakarĩ* de Sueiro Cerqueira Sales, utilizando a sílaba “Hô” como se fosse um instrumento solando, como que, chamando a atenção do ouvinte para a entrada do conteúdo, com a palavras e seus significados sagrados pronunciados no *Pakarĩ*.

Em muitas sessões de escuta e mapeamento, foram encontrados registros de diversas práticas como o Huni Meka e o Kayatibu, que já possuem publicações e por essa razão, o conceito do álbum foi direcionado para a salvaguarda e compartilhamento de registros musicais dos dois mestres em performances de *Pakarĩ*, entregando para as comunidades Huni Kuin, um importante legado cultural.

2.1.2.3. Yawanawá

O povo Yawanawá está localizado no rio Gregório, município de Tarauacá. Pertence à família linguística Pano, e a partir dos primeiros contatos no início do século XX perderam parte considerável de sua cultura nos seringais, pelas atividades dos missionários religiosos e depois pela discriminação. Desde a década de 1990, iniciaram um processo de reconstrução cultural que os tornaram pioneiros no movimento cultural internacional, que reúne muitos visitantes em festivais realizados a partir das aldeias Nova Esperança, Matrinxã, Mutum e Yawaraní.

Sua música é organizada em três práticas, com o uso essencial da voz: a *Shuãnka*, que são rezas feitas em ambiente reservado pelo Pajé, que canta dentro de um pote de cerâmica que contém caiçuma ou jenipapo, para serem consumidos em uso medicinal. O *Mëka*, que são as histórias cantadas e os *Saiti*, que são canções executadas durante para as danças das festas chamadas *Mariri*:

Já o *saiti* se refere ao conjunto de cantos e a dança circular realizada nos “mariris” - as grandes festas em que os Yawanawa se reúnem com seus vizinhos com quem mantinham alianças e parentes em comum. A transmissão de conhecimento do *saiti* acontece pela participação nas rodas de mariri. Os cantos do mariri ou *saiti* são diferentes de *shuãnka* e *mëka*, pois são realizados no *terreiro* da aldeia, feitos geralmente em um grande círculo de homens e mulheres que cantam segundo o andamento entoado pelo líder da roda, um cantor ou puxador. (NETO, BITTENCOURT, 2017, p.3)

A curadoria do álbum foi composta a partir da escuta do acervo, em conjunto com os consultores Shaneihu Yawanawá e seu avô Yawarani Yawanawá, na época aos 103 anos de idade. Foi escolhida uma fita com a execução da Dona Nêga Yawanawá, filha de Yawarani, que se emocionou ao ouvi-la depois décadas de falecida. Escolheram, entre centenas de registros, três práticas musicais e culturais: quinze *Saitis*, cantados por Dona Nêga Yawanawá, o *Mëka* “Kukâ Parâtê” executado pelo pajé Tatá Yawanawá, a “História do Iri - criação do mundo” de Yawaraní e “Awara Nane Putane – mito da ayahuasca” de Tuin Kuru Yawanawá. A Figura 19 - Yawaraní Yawanawá e Alexandre Anselmo. (Fonte: acervo do autor, 2015) registrou uma das sessões de escuta:



Figura 19 - Yawaraní Yawanawá e Alexandre Anselmo. (Fonte: acervo do autor, 2015)

Uma das contribuições deste álbum está implícita na relação intergeracional que ele concentra, demonstrando a continuidade de práticas musicais compartilhadas por meio da espiritualidade, entre povos diferentes que, embora sejam parentes da mesma família linguística, possuem costumes e identidades próprias anteriormente aos contatos com os seringueiros. Com a população reduzida, os Yawanawá realizavam casamentos com outros povos da região e não indígenas, o que no processo de recomposição de sua cultura e identidade, os levaram a acessar os elementos culturais de parentes próximos, como os Noke Koi.

Conheci Yawaraní Yawanawá através de seu neto Shaneihu, e pudemos registrar a história que ele nos contou muitas vezes sobre como aprendeu ser um cantor e como se tornou e “guardião da música”.⁴⁷ Sua esposa era do povo Noke Koi, conhecido na época por Katukina. Seu sogro foi um dos grandes pajés, com o nome do Tovi, mas em português acabou sendo chamado por “Tobias”. Passavam muitas noites tomando *Uni* (ayahuasca) e um dia, após demonstrar interesse em aprender a cantar, Yawarani foi chamado para receber a “Pedra”. Em sua cosmogonia as “Pedras” são diversos pontos no corpo da pessoa, que podem estar saudáveis ou concentrar energia ruim causando o adoecimento. Quando o pajé está na força das visões do *Uni* ele as identifica, as “chupam” com a boca, assopram na mão e as depositam em seu próprio abdômen, onde irá rezá-las, para depois com as mãos retirá-las e

47 Vídeo editado e publicado em 2021, disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=yI3mrFsi0aA&t=2391s> j

devolvê-las ao paciente. Existem também, “Pedras” para jogar doença e que acabam por serem trocadas entre pajés como luta de poder, prática que envolveu diversos povos no passado. Outro tipo de “Pedra” é uma energia que é depositada em outro corpo, que irá desenvolver um dom, habilidade ou inteligência, que foi o caso de Yawaraní ao demonstrar a intenção de se desenvolver na habilidade de ser um cantor e por isso, as “Pedras” foram instaladas em sua garganta e face pelo pajé Tovi Noke Koi. Após o procedimento foi incumbido de cumprir uma dieta de três meses, sem ter relações sexuais, certos alimentos e comportamentos. Após o término do prazo, em um sonho Yawaraní ganhou do Tovi um cachorro ainda filhote, com os olhos fechados para que cuidasse, que foi abraçado e acarinhado. Em seguida sua voz e aprendizado dos cantos Noke Koi chamados *Txiriti*, muito populares nos Mariris (festas inter-étnicas), foram se desenvolvendo, à medida que também ia relembrando antigos cantos Yawanawá, além de preservar os *Shuãnka* e *Mëka*, como demonstrado na Tabela 7 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Yawanawá”.

Tabela 7 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Yawanawá”

	Título	Intérpretes Mestras/ Mestres	Instrumentos	Prática musical
1	Apresentação Dona NêgaYawanawá	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
2	Kanarô	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
3	Música das Mulheres	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
4	Adxô Veredxa	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
5	Wazaro Passo	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
6	Wapa Wazeyo	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
7	Yawixi: Música do tatu	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
8	Robe Wawa	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
9	Are Zapa: Mariri	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
10	Tsorai Tareve	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
11	Sebastião gravou Dona Nêga	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
12	Tua Vino evovo: Miração do Uni	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
13	Rarumai	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
14	Mindjo: Canto da saudade	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
15	Assim coe sim tanê	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
16	Koroai Nono	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
17	Anupi: apaziguar energias	Dona NêgaYawanawá	Voz	Saite
18	O sobrinho que enganou o tio	Pajé Tatá Yawanawá	Voz	Meka Kukâ Parâtê: História cantada
19	Yawa Shaneipahu:	Yawarani Yawanawá	Narração	História do IRI (Criação do mundo)
20	Awara Nane Putane	Yawarani Yawanawá	Narração	História do origem do Uni (Ayahuasca)

Muitas famílias formaram-se pela união dos Yawanawá e os Noke Koi do clã Kamanawa, desde a primeira metade do século XX. Com o tempo, os *Txiriti* que Yawaraní aprendeu foram inseridos no contexto das festas de *Mariri*, tornando-se assim parte do conjunto de práticas musicais chamadas pelos Yawanawá de *Saitis*. Como continuidade, Yawaraní as transmitiu para sua filha Nêga Yawanawá, que executou a performance do álbum Yawanawá da coleção Documentos Sonoros Indígenas.

A dissertação de Miguel Alfredo Carid Naveira (1999), é um importante referencial sobre o *Mariri*, por ser um dos primeiros trabalhos a abordar o tema com as fontes mais antigas enquanto ainda eram vivas. Escolhi este trecho que demonstra as trocas culturais que ocorrem dentro deste território interétnico da festa:

O mariri é uma festa pública cujas condições para a elaboração não são muitas nem muito rígidas além de uma vontade mais ou menos geral de fazer festa. (...) As letras das canções apresentam uma linguagem sumamente metafórica que não é qualquer um que pode interpretar ou inclusive traduzir pois muitas palavras que aparecem nelas não são utilizadas no uso cotidiano da mesma. Do repertório que coletei muitas canções são Katukina e Kulina. (...) Saber muitas canções é bastante valorizado, inclusive das que não entendem a letra. O velho Raimundo, um dos sábios e melhores cantadores do grupo aprendia atualmente canções Kanamari que tinha gravado na Casa do índio em Rio Branco. Sem compreender as palavras das mesmas mas se gabando de cantá-las tal e como soavam na fita, como ele dizia os Kanamari iam ficar admirados se algum dia chegassem ouvi-lo. (NAVEIRA,1999, p.138)

As fotos a seguir foram captadas pelo autor desta pesquisa, em 2012, no Festival Matxu do povo Shanenawa, onde podemos observar algumas diferenças estéticas nas danças, ocupação espacial e adornos, como demonstrados nas imagens: Figura 20 - Mariri Noke Koi, 2012. (Fonte: acervo do autor), Figura 21 - Mariri Huni Kuin, 2012. (Fonte: acervo do autor) e Figura 22 - Mariri Shanenawa, 2012. (Fonte: acervo do autor).



Figura 20 - Mariri Noke Koi, 2012. (Fonte: acervo do autor)



Figura 21 - Mariri Huni Kuin, 2012. (Fonte: acervo do autor)



Figura 22 - Mariri Shanenawa, 2012. (Fonte: acervo do autor)

A Tabela 8 - Gerações do Mariri no álbum Documentos Sonoros Indígenas Yawanawá, demonstra a transmissão geracional constitutiva dos repertórios híbridos, formados no

espaço de encontro e trocas culturais, cantados dos *Mariris* Yawanawá, onde estão incluídos muitos dos *Txirindê* Noke Koi que foram os pioneiros e responsáveis pela expansão desta música no tempo da cultura, através de interpretações com violão.

Tabela 8 - Gerações do Mariri no álbum Documentos Sonoros Indígenas Yawanawá

TRAJETO GERACIONAL DO MARIRI YAWANAWÁ		
GERAÇÕES	TRANSMISSORES	PRÁTICAS MUSICAIS
1ª: Final do século XIX	Tovi Noke Koi	Txiriti
2ª Nascido em 1966	Yawaraní Yawanawá	Saitis / Txiriti
3ª Filha de Yawaraní	Nêga Yawanawá	Saitis / Txiriti
4ª Década de 1990	Shaneihu Yawanawá	Saitis / Txiriti
5ª 2010	Tempo da cultura Expansão para Brasil e estrangeiro	Saitis / Txiriti

Yawaraní dizia para mim e outros jovens com muita ênfase sobre o valor do que recebeu do Tovi Noke Koi, pois o dom que recebeu da “Pedra”, o formou como o “guardião da música” de todo o seu povo. Não se declarava ser um pajé e sim um cantor, referenciando como pajés os Noke Koi que sabiam trabalhar com “Pedras”. Yawaraní foi o guardião do futuro de seu povo Yawanawá.

2.1.2.4. Manchineri

Os Manchineri⁴⁸ pertencem às famílias linguísticas Aruák, distribuídos no Peru, onde está sua maior população conhecida por Piro, Masko ou Yne, e que formam uma grande população de isolados na região da Amazônia Sul Ocidental. No Brasil, estão distribuídos nos rios Iaco, Xapurí e Acre, região do alto Acre. O trecho do livro escrito pelos autores Manchineri em 2010, descreve sobre sua localização em regiões populares no Acre:

Os lugares mais habitados pelos Manchineri foram os igarapés do Mutum (Paktshaha), Monteza (Pholokhala) e Abismo (Katsluksuha). Alguns parentes nossos moravam no rio Purus, eles tinham uma varação que chegava até os rios Chandless, Yaco, Tawamanu e Acre. E não era só ali que tinha varação, também havia em outros lugares dos rios onde iam passar as férias deles durante na época de verão. Então, a vida do povo Manchineri era dessa forma, sempre mudando de um lugar para outro a procura de boa convivência (Jaime Llullu Sebastião Prischico Manchineri, 2010, p.46,47).

⁴⁸ Existem três grafias encontradas sendo elas: Manchineri, Mantineru Manchineri, variando de acordo com a fonte, época e correções posteriores destas línguas por seus autores e pesquisadores. Utilizarei aqui na minha escrita a grafia Manchineri e as outras de acordo com o contexto de nome próprio e citações de referências e publicações.

Lucas Manchineri escolheu as valiosas gravações que o acervo ofereceu nas contribuições dos anciãos Joana Antenor Manchineri, com nove canções solo e Joao Fernandes Manchineri, com seis histórias míticas.

Conforme a Tabela 9 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Manchineri”, foram identificadas as canções “Musica da carne Wanono shikale” (Faixa 1) e “Nambu Macucaua” (Faixa 6) no livro "Tsrunki Manchinerine Hinkakle Pirana: História dos Antigos Manchineri", escrito por autores deste povo e publicado através da *Organização do Povo Indígena Manchineri* do Rio Iaco e Comissão Pró Índio do Acre, Rio Branco em 2010. As letras estão dispostas no Anexo 1 da dissertação:

Tabela 9 - Informações do álbum “Coleção Documentos Sonoros Indígenas CPI: Manchineri”

Faixa	Título	Intérpretes Mestras/ Mestres	Instrumentos	Prática musical
1	Musica da carne Wanono shikale	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
2	Carapanã	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
3	Caçuma	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
4	Juriti	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
5	Ariranha	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
6	Nambu Macucaua	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
7	Instrumento musical zunidor	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
8	Tsrosmemeno	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
9	Musica da canoa	Joana Benjamim Manchineri	Voz	Cantigas para festas
10	História do Yonpixwalu	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
11	História do dilúvio	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
12	História do rio Yaco	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
13	Historia do povo Manchineri	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
14	História da onça que acabou as mulheres Manchineri	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
15	História da mulher Manchineri que comia onça	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História
16	História das onças que acabaram com uma maloca Manchineri	Joao Fernandes Manchineri	Voz	História

As canções executadas por Joana Manchineri, retratada na Figura 23 - Joana Manchineri. (Fonte: acervo CPI Acre), apresentam grande diversidade de padrões rítmicos, no uso de sensíveis detalhes em variações microtonais, nas passagens e inflexões melódicas. Diferente

dos povos Pano, os Aruák apresentam melodias mais semelhantes às das terras altas, porém são povos das florestas que viviam fora dos limites do império incaico.

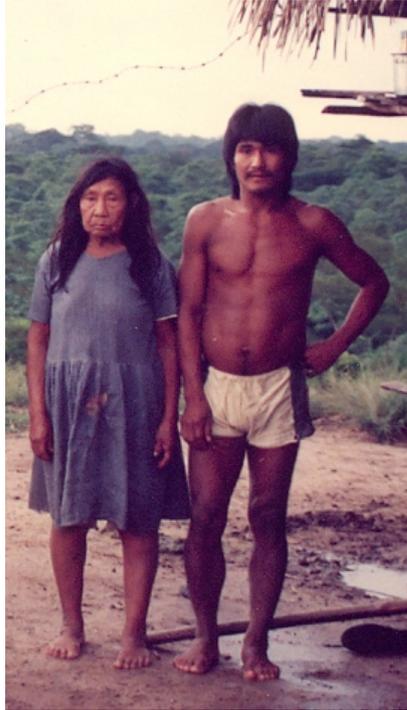


Figura 23 - Joana Manchineri. (Fonte: acervo CPI Acre)

2.1.3 instrumentos musicais

Complementando dados importantes sobre a música Manchineri, apresento memórias a respeito da amizade musical com dois irmãos, os senhores Francisco Alves de Souza e João Batista, ambos da região do alto Acre, na região de tríplice fronteira entre a Bolívia, o Peru e o Brasil. Registros de áudio e vídeo foram realizados junto aos seus familiares, com os quais desenvolvemos projetos de educação musical com o SESC. Suas contribuições musicais apresentam instrumentos e práticas musicais, referentes ao tempo da maloca.

No ano de 2011, editei e publiquei uma entrevista com João Batista, que apresenta elementos importantes da música da maloca, conforme este frame do vídeo⁴⁹, que demonstra seu arco musical, também chamado de *Trompe* como pode ser observado na Figura 24 - João Batista Manchineri. Frame de vídeo, 2011. (Fonte: internet). Em sua infância aprendeu violino

⁴⁹ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=3NYNPJyhQxE&t=35s>

em forrós do seringal e teve contato com instrumentos de banda militar no batalhão de fronteira perto de sua aldeia. No vídeo, narra o mito do surgimento da ayahuasca segundo seu povo e descreve sobre as práticas musicais do instrumento *Trompe*: um arco musical que ainda é popularmente chamado de berimbau nos seringais do Jordão, Tarauacá, Juruá, e também é encontrado no departamento de Pando na Bolívia. De acordo com a fala de João Batista, para se trabalhar com ayahuasca é necessária uma música de baixa intensidade e que se escute o som da floresta, favoreça o estado mental de concentração. O arco é feito de uma madeira maciça de espessura fina chamada morototó, e a corda de cipó titica amarrado nas extremidades, conforme está na Figura 24 - João Batista Manchineri. Frame de vídeo, 2011. (Fonte: internet).



Figura 24 - João Batista Manchineri. Frame de vídeo, 2011. (Fonte: internet)

É executado com uma extremidade presa aos dentes e conforme a abertura da boca, são moduladas as melodias, utilizando a série harmônica vibrada pela corda dedilhada levemente com o polegar. Descreve no vídeo que a certo momento do efeito da ayahuasca, o instrumento deve ser utilizado para chamar “uma senhora”, que através das visões se apresenta para ensinar o “remédio que o doente precisa”, ou realizar “alguma cura”.

Os outros dados a respeito deste instrumento foram apresentados por seu irmão Francisco Alves Manchineri. Acostumado a demonstrar parte das tradições em que era mestre, participou do álbum “O Passo da natureza” de Antônio Pedro, registrando um exemplo de execução do Trumpe, conforme consta na ⁵⁰ Figura 25 - Francisco Alves gravando o Trumpe. (Foto: /Gilberto Nunes Ávila), no ano de 2007 quando fui seu vizinho em Rio Branco.



Figura 25 - Francisco Alves gravando o Trumpe. (Foto: /Gilberto Nunes Ávila)

Sobre sua história de vida, é importante destacar que seu pai Moisés de Souza, pertencia ao primeiro grupo de Manchineri a ter contato com o explorador que os batizou com o sobrenome português. Foi referência em publicações como o livro Tsrunki Manchinerine Hinkakle Pirana: História dos Antigos Manchineri, de 2010, organizado pelo Povo Indígena Manchineri do Rio Iaco - Comissão Pró Índio do Acre, como mestre das armas. Em 2018, seu sobrinho Erinilson Souza realizou uma pesquisa de monografia pelo Departamento de Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos com o título: Musicalidade Indígena Manchineri e o uso da ayahuasca no município de Xapuri–Acre, onde descreve estas práticas musicais por sua experiência familiar, tendo com fontes principais seu tio Francisco Alves e seu pai João Batista.

⁵⁰ Disponível na minutagem 41:35 do vídeo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Vpv8-qSHVGE&t=808s>

Em conversas durante nossa convivência, Francisco Alves descreveu como fazia o tambor tocado pelos antigos Manchineri, rolando⁵¹ os pedaços de tronco da árvore Toarí que em seguida, era ocado e lavrado manualmente. A pele utilizada tinha que ser fina e macia, como a de porco do mato, gato açu, macaco capelão e outros. Após a retirada dos pelos com cinzas, era tingida com a tinta vermelha extraída da madeira da árvore *Marachimbé*. As baquetas recebiam abafadores em uma das pontas, feitos de algodão de paina da árvore Samaúma, sua afinação contava com aros de cipó títica e as cordas de tensão feitas de fibras naturais de envira. Seu formato é semelhante aos *Ninkisho* dos Ashaninka, com peles nos dois lados.

O terceiro instrumento proveniente do *tempo* da maloca, é um chumaço feito com folhas de um pequeno arbusto, que eles chamam de “chocalho”, muito popular no Peru com o nome de *Chakapa*. É executado como um maracá em movimentos retos ou circulares dando a pulsação rítmica como base para a melodia vocal. Junto aos seus familiares sobrinhos e filhos Sabá Manchineri, Runé Manchineri e Edilson Manchineri, no ano de 2017 medieei a contratação de um concerto didático⁵², onde foi registrada a execução do instrumento, conforme consta na Figura 26 - Execução do “chocalho” (Chakapa). (Fonte: acervo do autor, 2017)

⁵¹ No Acre se usa o termo “rolar” para os cortes longitudinais na tora de madeira gerando cilindros.

⁵² Registro realizado no projeto Sesc nacional “Sesc Interculturalidades”, Xapurí, Acre. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=LaCaV7Mxu5M>



Figura 26 - Execução do “chocalho” (Chakapa). (Fonte: acervo do autor, 2017)

2.2 Tempo da correria: testemunhas e sobrevivências

*“Seria preciso estudar, primeiro,
como a colonização se esmera em descivilizar o colonizador,
em embrutecê-lo, (...)”
Aimé Césaire*

Serão apresentadas algumas memórias deste tempo de holocausto que foram as correrias, registradas em práticas musicais e por essa razão ainda estão tangíveis ao nosso conhecimento. Na realidade este conflito se estende até a atualidade, afetando profundamente, gerações seguidas numa complexa violência estrutural. A etnografias que seguem foram originadas no contexto em eram refugiados em suas próprias terras.

2.2.1 Os *Txiriti* Noke Koi cantam a história.

Durante o *tempo* das correrias, foram compostas pelos habitantes da região do Juruá, o povo Noke Koi,⁵³ diversas canções históricas em suas práticas musicais *Txiriti*,⁵⁴ narrando acontecimentos extremos nos impactos naqueles primeiros contatos. Primeiramente serão apresentadas suas práticas musicais em seu conjunto geral, segundo as fontes primárias que são os mestres e praticantes das comunidades com as quais trabalhamos juntos desde 2006, em projetos focados no fortalecimento de seus mestres por meio da publicação de álbuns fonográficos, audiovisuais, intercâmbios culturais e na reativação da produção dos seus instrumentos musicais. Na Tabela 10 - Fontes utilizadas na pesquisa, estão dispostas as informações sobre o ano e localização dos principais mestres que são referências importantes para esta pesquisa.

Tabela 10 - Fontes utilizadas na pesquisa

Fonte	Localização	Práticas Musicais observadas	Ano
Pajé (Romeya) Koka Kostí	Aldeia Tone Ya	Shoití	2006
Cacique Nii	Aldeia Campinas	Txiriti	2006
Pajé (Romeyá) Reke	Aldeia Satanawa	Shoití Txiriti	2016
Cacique Poá	Aldeia Satanawa	Txiriti Kora Rewe	2016
Mestre Mekê	Aldeia Tone Ya	Txiriti	2017
Mestre João Rirá	Aldeia Timbaúba	Kora Rewe	2018
Pajé (Romeyá) Metxo	Aldeia Pana Ya	Shoití Txiriti Kora Rewe	2019
Mestre Tosá	Aldeia Timbaúba	Saitê	2023
Pajé (Romeya) Vaná	Aldeia Timbaúba	Saitê Shoití Txiriti	2023

-*Txiriti*: São as canções executadas em coral nas danças de roda, que ocorrem tanto em rituais de *Uni* (ayahuasca) quanto em festas de *Mariri*, onde é bebido o *Matxu* fermentado de

⁵³ O nome *Katukina* no Acre é conhecido por ser um pejorativo adotado aos grupos Pano e refere-se ao mosquito *Katuki* que transmite a leishmaniose ou “ferida braba”, uma doença de difícil tratamento (SILVA, 2018). Nas últimas décadas os povos identificados nos seringais como “*Katukina*” do Acre se auto declararam com outros temos, identificando por Noke Koi e Shanenawa.

⁵⁴ Em 2005 os *Txiriti* foram pela primeira vez publicados pela Taboca Produções, RJ. No link: <https://www.youtube.com/watch?v=r8UeCzUEJLA>

mandioca. Seus conteúdos relatam mitos, memórias históricas, evocam espíritos de animais e plantas para caça, cura e temas de âmbito comunitário. Sua estrutura formal utiliza a concatenação de versos, em que o primeiro é solado pelo mestre para que todos escutem e aprendam e, em seguida, repitam o mesmo nesta dinâmica de pergunta e resposta, o que favorece o aprendizado durante a performance. Outra característica dos *Txiriti* são os fortes harmônicos produzidos tanto pela voz individual quanto pela soma deles na execução por muitas vozes em uníssono. A impostação gutural com a garganta aberta utilizando toda a cabeça como caixa ressonadora sobressai estes harmônicos que soam num timbre semelhante ao de uma flauta transversal de metal. Em visita de campo, durante uma pajelança em 2017 na extinta aldeia Tashkaya, observei um ritual de *Uni* em que os *Txiriti* eram executados para chamar força, enquanto o pajé *Romeya* trabalhava rezando as “Pedras”. A certo momento comecei escutar o som de duas “flautas”, uma em frequências médias e outra em frequências muito agudas, porém não havia nenhum instrumento sendo executado, e essas “flautas” acompanhavam exatamente as melodias. Com mais atenção consegui perceber que estes sons eram os harmônicos das vozes somados, que ultimam em intensidades mais fortes. Com a prática nesta escuta passei a reconhecer estes harmônicos nos corais de práticas híbridas que utilizam a ayahuasca e na impostação vocal praticada pelas mestras e mestres seringueiros.

Os *Txiriti* também narram as memórias que os Noke Koi passaram durante as correrias e nas décadas seguintes em que passaram a viver às margens do complexo seringalista. Todos os mestres que são fontes desta pesquisa foram seringueiros, mas assim como outros parentes, sofriam com as consequências das correrias no dia a dia. Na década de 1970 suas terras foram demarcadas sob condição imposta pela ditadura militar, de trabalharem de graça na abertura da BR 364, que cortou a terra indígena, forçando uma convivência conflituosa com a rodovia, que castigou diversas famílias. Parte do clã Kamanawa decidiu migrar para mais distante de suas terras, no médio rio Gregório entrando por seu afluente Apiurí, em busca de proteção e paz sob a liderança do Pajé Koka Kosti. Em 2021 o Baquemirim publicou um filme média metragem com o título “Tashkaya Kamanawa” que tem como roteiro uma imersão nas práticas musicais do dia a dia Noke Koi,⁵⁵ que contou com a coordenação musical

⁵⁵ Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=1MCiM03r3zc&t=1s>

do *Txiriti* pela fonte apresentada na Figura 27 - Mestre do Txiriti: Meke e família. (Fonte: acervo do autor, 2021).



Figura 27 - Mestre do Txiriti: Meke e família. (Fonte: acervo do autor, 2021)

- *Saitê*: São canções canalizadas por meio da ayahuasca e executadas em voz solo com o objetivo de cura e bem-estar. Em sessão de gravação com mestre Tosá Noke Koi, foi necessária a obtenção de ayahuasca para que ele pudesse receber força e executasse seus *Saitês*, em melodias que finalizam com um vibrato longo e característico. Segundo ele, cada *Saitê* foi ensinado por uma “cobra pajé”, que são serpentes específicas que quando encontradas, a pessoa deve entrar em uma dieta com *Uni* para reencontrá-la espiritualmente e assim receber seus ensinamentos que em parte são condensados nas músicas do *Saitê*.

- *Shoití Romeya*: Atribuído como “pajé” *Romeya* significa *Rome*: rapé, e *ya*: “forte”. O *Romeya* trabalha curando as “Pedras” através do canto que inicia com recitações que vão se transformando em melodias, conforme a força do *Uni* vai aumentando. A sessão de cura inicia com o *Romeya*, rezando primeiro em todas as crianças enquanto a força está em seu início, e quando ela aumenta ele passa a receber os adultos. O procedimento é individual e o paciente deve sentar-se com as costas viradas e desnudas para o *Romeya* começar a procurar as “Pedras” e rezá-las. Das minhas experiências como paciente dos *Romeya* Koka Kostí e Pajé Reke, descrevo um concerto musical com cerca de trinta minutos que desenvolve dezenas de melodias diferentes em modos e rítmicas alternadas, que se somam conforme espíritos de outros *Romeya* falecidos vão incorporando no *Romeya* que está rezando.

Na Figura 28 - Mestres anciãos Noke Koi (Fonte: acervo do autor, 2022), o retrato apresenta á direita o Pajé Koka Kostí e à esquerda o especialista em medicinas e na flauta Kora Rewe, João Rirá.



Figura 28 - Mestres anciãos Noke Koi (Fonte: acervo do autor, 2022)

- *Kora Rewe*: É uma flauta transversal feita do bambú taboca nativo da região, com 3 orifícios: um para os lábios (bocal) e 2 para os dedos. Mesmo com poucos orifícios, através do uso dos harmônicos, digitações e oitavas, são formadas ricas melodias, sendo boa parte delas com a incidência da sétima menor. Atualmente também costumam adaptar melodias dos *Txiriti*⁵⁶, entretanto suas práticas vernáculas consistem em ritmos ad libitum, o uso constante de pausas e melodias intercalando frases rápidas com notas longas⁵⁷. O sopro é constante e sem o uso de vibratos. É executada somente pelos homens com a finalidade de comunicação com a mulher para convida-la ao namoro, compondo uma melodia específica, que quando executada somente determinada mulher irá reconhecer. Uma segunda finalidade da *Kora Rewe* é o apaziguamento de energias negativas de tristeza, raiva e saudade. Outra finalidade que pude presenciar na aldeia *Tashkaya* em 2018, que é a de interferir no clima afastando temporais e “fazer verão” semelhante como já foi descrito sobre o *Pakarĩ* de Sueiro Cerqueira

⁵⁶ Audição no site https://music.youtube.com/watch?v=PkPz8udm-kk&si=iQYmtWIOi_LeDkR1

⁵⁷ Audição no site <https://music.youtube.com/watch?v=pdzNTw44dAQ&si=fkJ7jV0IIQsYPXmO>

Sales. Com os equipamentos preparados para uma gravação na beira de um rio para registrar a *Kora Rewe*, fomos surpreendidos pela aproximação de um temporal quando um Pajé disse que não me preocupasse, que iria afasta-lo com a execução do instrumento e realmente isto aconteceu, resultando num álbum publicado em 2023 com o título “Noke Koi- Tashkaya Kamanawa” onde também foram editados importantes *Txiriti* ⁵⁸.

Na Figura 29 - Capa do álbum “Noke Koi- Tashkaya Kamanawa”. (Fonte: Baquemirim, 2023)⁵⁹, o praticante Oshô compõe a capa do álbum executando o instrumento na raiz da árvore cumaru ferro, chamada pelos Noke Koi por *Tashkaya*.

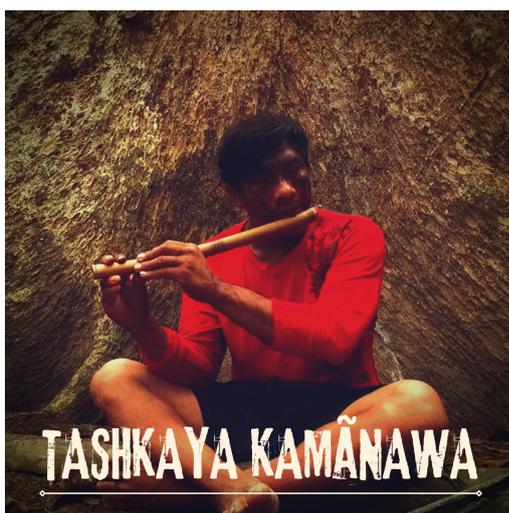


Figura 29 - Capa do álbum “Noke Koi- Tashkaya Kamanawa”. (Fonte: Baquemirim, 2023)

De acordo com os relatos dos mestres de Kora Rewe, Cacique Poa e João Rirá, existem algumas capoeiras⁶⁰ antigas que foram grandes aldeias do passado entre os rios Liberdade e Gregório, localizadas em vales profundos, escuros e de difícil acesso. O local sagrado é evitado por guardar urnas funerárias e flautas de cerâmica e o segundo Cacique Poa, já foram encontradas flautas de cerâmica que atribuem aos seus ancestrais.

⁵⁸ Audição dos Rombe e Kambo: https://music.youtube.com/watch?v=8smNO96ZL_k&si=jDSgYe1ZzSfNoQS

⁵⁹ Audicao do álbum completo no site https://music.youtube.com/channel/UCnvgorqIIBJMMWY_wnS26eQ

⁶⁰ Floresta em recomposição, que já foi derrubada.

Na Figura 30 - Kora Kere na aldeia Timbaúba. (Fonte: acervo Baquemirim, 2022), podemos observar melhor a anatomia do instrumento, em exemplares ornados com grafismos *Kenes*, produzidos pelo mestre João Rirá Noke Koi.



Figura 30 - Kora Kere na aldeia Timbaúba. (Fonte: acervo Baquemirim, 2022)

Um dos primeiros reflexos da colonização sobre estas práticas musicais foi o uso dos *Txiriti* compostos pelos Noke Koi no tempo da correria, registrando os acontecimentos extremos a que estavam assistindo. “*Motô Terenerené*” narra os primeiros encontros com as navegações como um marco inicial das correrias. Utilizaram a onomatopeia do som dos motores a vapor; sendo *Motô* = “motor”, *Terenerené* = onomatopeia do som do motor. Quando escutado ao longe era um sinal para aquelas comunidades se prepararem e correrem em fuga, ou e se dividirem em grupos para espreitarem o que ia acontecer. Outro popular *Txiriti* composto sobre o *tempo* da correria é “*Tari Tari*”, nome dado para a “saia” tradicional feita de palha de uso anterior, para descrever o uso das roupas impostas pelos colonizadores.

*Nora Sai Mono Te*⁶¹ é o terceiro exemplo de *Txiriti* relatando o *tempo* das correrias. É um pedido ao céu, que mande chuva para apagar o fogo ateados pelos seringalistas em seus roçados e malocas.

61 No link um intercâmbio desta canção histórica entre o cacique Poa Noke Koi e London Mozart Players and Orchestra for the Earth realizado no ano de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=DykDOHbwQR4&pp=ygUPbm9yYSBzYWkgbW9ub3RI>

NORA SAI MONOTE	(Todos cantar e dançar)
Noke Koi Txiriti	
Nora Sai Monote	
Ichi arewe.	(Fogo chegando)
Ichi arewe	
Arewe Nawá.	(Invasor chegando)
Ichi arewe	(Fogo chegando)
Nananananana nêee	(Melodia)
Waka Arewe.	(Água chegando)
Waka Arewe	
He He He He He He	(Melodias cantando e dançando)

Os *Txiriti do tempo* da maloca demonstram um fenômeno de reação a determinada realidade, em que a música é utilizada como ferramenta de comunicação, memória e protesto, expressando sua cosmologia e crença, de que a também possa modificar um contexto limitante ou desafiador.

2.2.2 Mestre Avelino Rios: raízes da transnacionalidade ancestral

O relato que segue reúne informações colhidas diretamente em meus diálogos com a fonte primária, o Sr. Avelino Rios e seus filhos e filhas de criação, durante nossa convivência de trabalho musical e de carnavais, onde vivemos o estudo e reatividade de suas práticas musicais entre 2017 até seu falecimento em 2019.

Avelino Albano Rios nasceu, em 1931, nas margens do rio Juruá Mirim, próximo a fronteira entre Brasil e Peru, em uma comunidade Ashaninka que vivia na colocação de seringa⁶² Centro Brasil. Recordava muitas vezes, acompanhado de lágrimas, que aos seis anos de idade sua aldeia sofreu uma correria. Após um seringalista matar um parente seu, o mesmo morreu de doença e os patrões acusaram a comunidade do indígena assassinado de terem vingado com feitiço. Como ficaram sabendo que seriam atacados, formaram barreiras com

⁶² “Colocação” eram comunidades extrativistas organizadas nos locais de retirada do produto natural, seja madeira, borracha e outros.

troncos de bananeira pois não conheciam bem as armas de fogo. Foram dizimados pelos mercenários que pouparam algumas crianças, sendo uma delas aquele senhor que contava esta história. Junto com seu irmão, foi criado por um cearense que era mestre de carpintaria, com quem aprendeu a construir desde embarcações, casas e instrumentos musicais, como violões, cavacos, rabecas e tambores, utilizando moldes e lavragem manual do cedro, aguana (mogno) e a raiz do apuí. Seu pai de criação tocava sanfona harmônica e junto com outros irmãos de criação, aprendeu as diversas práticas musicais que se encontravam nos primeiros seringais do Acre.

Na citação abaixo é descrito na literatura, o local onde nasceu Avelino Rios e das correrias que abatiam seu povo:

Diante da crescente presença de caucheiros peruanos no Alto Juruá, funcionários da Superintendência da Vila São Felipe solicitariam, em março de 1900, providências imediatas do Governo e da Secretaria do Interior do Estado do Amazonas. Os documentos então enviados denunciavam práticas de "contrabando", o não pagamento de impostos, o trânsito não autorizado de embarcações peruanas pelo rio Tarauacá e seus afluentes, a "concorrência desleal" contra comerciantes brasileiros, a tentativa frustrada pelos seringueiros da entrada de um destacamento militar peruano pelo rio Juruá Mirim, a devastação de florestas, ameaças e conflitos armados contra seringalistas e seringueiros e, ainda, "correrias" contra os indígenas, marcadas por massacres e o aprisionamento e a venda de crianças e mulheres (Mendonça, 1989: 115-16; Castello Branco, 1959: 140; 143-44). (IGLESIAS, 2011: 62)

Avelino Rios contava que por toda vida foi explorado na derrubada de madeira e no transporte fluvial, vivendo destes trabalhos mal pagos entre o município de Cruzeiro do Sul no rio Juruá, Acre e a cidade de Pucalpa⁶³ no Peru, que por ser mais antiga e maior do que Cruzeiro do Sul, é uma referência para a população destas fronteiras. Após perder sua moradia e esposa em um incêndio, pôs-se a vagar e como morador de rua, dormia no chão do mato e passou muita necessidade até ser agregado pela família da Sra Branca, uma parteira com muitos filhos que receberam de Avelino Rios a transmissão de boa parte de suas práticas musicais. Com eles viveu na região de fronteira conhecida por Guarnição, conservando costumes nômades. Segundo seus enteados, onde estabeleciam com uma nova moradia,

⁶³ Pucalpa, cidade localizada na selva peruana, foi fundada em 1840 por padres franciscanos.

Avelino Rios construía uma pequena oca circular de madeira coberta de palha onde preparava, servia e curava a vizinhança com a bebida ayahuasca.

No Peru era conhecido por *Bila* e depois no Brasil simplesmente por Bi. Quando a família resolveu se mudar para Mâncio Lima, município do extremo ocidental brasileiro no Vale do Juruá, já estava idoso e costumava tocar nos bailes de idosos promovidos pela prefeitura. Quando o conheci em 2017 faziam décadas que não tocava violino, então com ajuda consegui um instrumento e articulei com o secretário de cultura local que me gravou vídeos de sua prática, possibilitando a sua inserção no projeto “Interculturalidades” do SESC Nacional, com o show "Música sem fronteira". Aos 86 anos pela primeira vez subiu num palco de teatro em novembro de 2017 e em 2018, e tocou no carnaval da prefeitura de Rio Branco. Nestas ocasiões, foram realizados shows, entrevistas em vídeos e a publicação de show ao vivo no site Youtube.⁶⁴ Na Figura 31 - Avelino Rios no estúdio, Rio Branco, 2017. (Fonte: acervo do autor), o mestre aparece gravando em atividade de um curso de áudio oferecido por mim na Usina de Artes, Rio Branco, Acre, onde diversos alunos da instituição puderam ter contato com seus conhecimentos:



Figura 31 - Avelino Rios no estúdio, Rio Branco, 2017. (Fonte: acervo do autor)

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=x2wq0mrk_Qk&t=917s

Por meio de sua música podemos chegar mais perto das matrizes rítmicas e harmônicas dos povos da Amazônia ocidental, que existiam antes das fronteiras criadas pelo colonialismo. Em sua execução dos Baques de Marcha, podemos escutar misturadas, a Cumbia peruana rápida, a *Tangarana*, e a *Pantidja* Ashaninka. Enquanto no Peru do início do século XX ainda não existia o termo Cumbia, no Acre os ritmos indígenas que na época, não eram da cultura nordestina, já estavam sendo chamados como “Samba” e “Marcha”. Neste contexto foram agregados em diversas manifestações, como os bailes e festas, nos folguedos do vale do Juruá como Marujada, Reisado, Vassourinhas, Caboclo, Baianas e em Rio Branco no Santo Daime, Barquinha, entre outras.

Os *Baques de Samba e Marcha* apresentam em primeira escuta, suas semelhanças aos *Wayñus* andinos. Seu Avelino apresentava em seu discurso as referências e correspondências a respeito das origens comuns dos povos Pano e Aruák e suas práticas musicais no Acre e Amazônia peruana. Afirmava que o que conhecemos como Cumbia peruana possui dois andamentos principais: um mais popular em BPM 90 (aproximado) e lento, chamado no Peru de *Faneco*, que no Acre é o *Baque de Samba*, e outro rápido, em BPM 110 (aproximado), que no Peru é Cumbia e no Acre *Baque de Marcha*. Na Figura 32 – Avelino tocando tamborim, 2018. (Fonte: acervo do autor) o mestre executa o instrumento com o uso de baquetas, semelhante aos redoblantes dos grupos de *Bombo Baile* peruanos:



Figura 32 – Avelino tocando tamborim, 2018. (Fonte: acervo do autor)

Essas práticas musicais se confluem nas fronteiras através de caminhos milenares que ligam o vale do Juruá até a cidade de Pucalpa no Peru. São rotas de duram dias subindo o rio Juruá e que podem ser desviadas pelo rio Amônia e após um dia inteiro de caminhada chegam ao rio Tipisca, seguindo por dias de barco pelo rio Ucayali até chega-se a Pucalpa⁶⁵. Neste trajeto estão centenas de comunidades ribeirinhas e colocações na floresta, muitas fixas e outras nômades. As práticas musicais de Avelino Rios abrangem este trajeto fronteiriço, expressando predominantemente a música dos povos Pano e Aruák. Na Tabela 11 - Levantamento de dados por Avelino Rios Albano, estão dispostas as práticas musicais e instrumentos apresentadas por este mestre, as quais tivemos acesso:

Tabela 11 - Levantamento de dados por Avelino Rios Albano

Escolas continuadas por Avelino Rios Albano (Seu Bi). Alto Juruá e Peru.				
Dados	Escolas herdadas	Conteúdo	Transmissão	Fonte
Escola de prática musical	Maracas	Técnicas de execução Células e funções	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Escola de prática musical	Tamborim com baquetas	Técnicas de execução Células e funções	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Escola de prática musical	Violão	Técnicas de execução Células e funções Repertório solo	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Escola de prática musical	Banjo	Técnicas de execução Células e funções Repertório solo	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Escola de prática musical	Violino	Três tipos de afinações Técnicas de execução Células e funções Repertório solo	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Escola de prática musical	Arco de boca ("berimbau")	Técnicas de execução Células e funções	Baquemirim Enteados	Vídeos Prática
Repertório	Carnaval	- A dona Arara - Menina bonitinha - Vassourinhas - Desfeiteira - Xerém	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Repertório	Wayñus	- Paloma - Pot-pourri em Am	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Repertório	Cumbia	- Carrito - Abuelo - La Morena - Outras sem nome	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Repertório	Valseados peruanos Em compasso de 5 tempos	- Sem nome	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática

⁶⁵ Pucalpa foi fundada em 1840 por padres franciscanos, seu nome significa "terra roxa" na língua de seus povos nativos Shipibo-Conibo.

Repertório	Xote	- Sem nome - Carreirinha	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Repertório	Danças	- Desfeiteira (Acre) - Anaconda (Peru)	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Repertório	Interpretações	- Tamborim na calçada (Mestre Marçal, RJ) - Coração de luto. (Teixeirinha, RS) - Coração de luto. (Teixeirinha, RS) - Forró no cariri. (Zé do X)	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Instrumento	Arco de boca ("berimbau")	- Feito de vara de goiabeira ou madeira similar, corda de nylon ou cipó títica.	Baquemirim Enteados	Vídeos Áudio Prática
Instrumento	Cavaco, violão, violino	Feitos com madeira da raiz do apuí amarelo	Não	Vídeos
Conceitualização	Correspondência entre as práticas peruanas e acreanas.	Práticas Pano e Aruák anteriores e pertencentes às Cumbias peruanas e Baques acreanos.	Baquemirim Enteados	Prática

Nas oficinas e produções de shows, Avelino apresentou diversos instrumentos musicais e técnicas de execução, com destaque para o “berimbau”, o Arco de boca típico dos povos Aruák. Os Manchineri tocam dedilhando com o dedo, enquanto os Ashaninkas acrescentam a técnica de um segundo arco que produz a fricção que faz a corda vibrar.

Em sua estada em minha casa, Seu Bi (Avelino Rios) construiu um Berimbau improvisado: o arco foi feito com vara de goiabeira, tensionado com uma corda de nylon nas pontas, em poucos minutos com um canivete. Na execução a corda era percutida com o uso de palheta grande feita de lasca de madeira, enquanto a mão que segura o arco realiza a torção do corpo proporcionando a modulação da nota fundamental, o que torna possível o acompanhamento de acordes e utilização do conceito tonal. Fazendo parte do timbre, são agregados os harmônicos produzidos pela abertura da boca, conforme registro de vídeo em frame na Figura 33 - Avelino Rios tocando “berimbau”. (Fonte: acervo do autor)



Figura 33 - Avelino Rios tocando “berimbau”. (Fonte: acervo do autor)

Outra técnica em instrumento que nos foi transmitida por Avelino Rios, a Figura 34- Execução de maracas. (Fonte: acervo do autor, 2018) demonstra as posições das mãos na execução destas percussões muito populares na região. A maraca que fica acima realiza o repique, e a que fica abaixo realiza a condução em semicolcheias. Esta forma de tocar corresponde às práticas do instrumento existentes tanto do Nordeste brasileiro, quanto das Cumbias peruanas e colombianas. Pela sua convivência entre a Pucalpa e Cruzeiro do Sul, é provável que tenha nos ensinado uma forma híbrida. Não existem registros sobre maracas nativas no Acre, provavelmente por não existirem cabaças.



Figura 34- Execução de maracas. (Fonte: acervo do autor, 2018)

Avelino fazia parte do meio cultural que na década de 1960 formou as *Cumbias* nas selvas peruanas. Gravada pelo grupo Juaneco y su Combo em 1971 a *Cumbia “Abuelo”*, foi nos ensinada por ele, numa versão que contém terceira e quarta partes além da gravada por diversos grupos de *Cumbia* peruana, fazendo-me refletir sobre a possibilidade de que, a versão de Avelino Rios possa ser oriunda do período anterior às práticas musicais da região se tornarem um gênero musical consolidado, conforme a Figura 35 - *Cumbia “Abuelo”* versão de Avelino Rios Albano (Fonte: transcrição do autor)

ABUELO

CUMBIA SELVÁTICA RECOLHIDA POR AVELINO RIOS

The musical score for 'Abuelo' is presented in a single system with eight staves. The first staff is in treble clef and 4/4 time, starting with a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff is in bass clef and begins with measure 12. The fourth staff continues the bass line, starting at measure 18. The fifth staff continues the bass line, starting at measure 23. The sixth staff continues the bass line, starting at measure 28. The seventh staff continues the bass line, starting at measure 33. The eighth staff concludes the piece at measure 39 with a double bar line and repeat sign.

Figura 35 - Cumbia “Abuelo” versão de Avelino Rios Albano (Fonte: transcrição do autor)

Muitas vezes escutei Avelino Rios pronunciar em suas línguas hibridizadas, este tema como um exemplo de estilo que denominava por “faneco”. Em seu repertório de carnaval, Avelino Rios interpretava muitas marchinhas aprendidas no rádio brasileiro que tocadas em ritmo da *Cumbia*. Montava sequências em port-pourris misturando diversos temas do Juruá e de Pucallpa, onde a mesma estrutura musical compartilha a troca das línguas portuguesa e espanhola.

Seu repertório contribuiu com uma referência inédita e direta da música das terras altas no Acre, por meio das sequências de *Wayñus*⁶⁶ peruanos que chegou a gravar e apresentar em público no ano de 2017 em Rio Branco. Além deles, possuía um extenso repertório brasileiro composto por trazidas da região norte como as Desfeiteiras, o Xerém, Xotes, Valsas e Mazurcas. Interpretava repertórios de outros estados, que se popularizaram no Acre, como “La vai um menino pela estrada” e “Coração de luto” de Teixeira, “Tamborim no sereno” de Mestre Marçal, marchas de carnaval de vários autores, assim como o repertório já citado, dos compositores de sanfona nordestina anteriores a Luiz Gonzaga e o Baião.

Concluindo este tópico venho testemunhar que o Sr. Avelino era categórico em me explicar, a origem comum indígena oriunda dos povos nativos Pano e Aruák quanto as práticas das Cumbias e os Baques de Samba e Marcha. Ao longo dos anos em que fui percebendo o cruzamento entre várias informações e investigações a cerca destas correspondências, a iniciativa deste senhor em explicar as transportações entre nomenclatura, classificação e linguagens musicais, demonstra um pensar que deve ser reconhecido como a musicologia oral proposta por um mestre tradicional indígena.

66 Audição disponível na minutagem 14:03 do vídeo no site:
https://www.youtube.com/watch?v=x2wq0mrk_Qk&t=21s

Capítulo 3: “Tempos” na historiografia indígena 2: do cativo à liberdade

Neste capítulo será apresentado o segundo segmento dos dados abordados nesta pesquisa, que compreende os períodos denominados "*tempos do cativo*," "*tempo do direito*" e "*tempo da cultura*." O objetivo é examinar o período de relativa estabilidade social nos seringais, onde se originaram as práticas musicais conhecidas como Baques de Samba e Marcha. Além disso, investigaremos algumas práticas musicais relacionadas à transição que levou ao fim dos seringais, transformando-os em aldeias, por meio de lutas por direitos. Encerrando a exposição dos dados, serão demonstradas as estratégias contemporâneas adotadas pelas comunidades indígenas na conquista de autonomias, no atual período já vem sendo amplamente classificado, como "*tempo da cultura*."

3.1 *Tempo do cativo: a música na sociedade seringueira*

Depois do apocalipse houve vida, mas de escravidão e por isso o período que agora será apresentado através de alguns exemplos de práticas musicais foi denominado pela historiografia indígena acreana de *Tempo do cativo*:

Depois das correrias, os índios aprenderam a cortar seringa. Na sua colocação, o índio seringueiro vivia com muito cuidado para não ser expulso pelo patrão. (...) No tempo do cativo, o índio não vivia liberto. Era conhecido por caboclo. O índio vivia cativo dos débitos no barracão do seu patrão. Custou muito sofrimento até a FUNAI chegar no Acre e informar aos índios que eles tinham direito de ter suas terras indígenas demarcadas, Com muita luta e com a ajuda de várias entidades, como a própria FUNAI, a Comissão Pró-Índio e o CIMI, os índios organizaram suas cooperativas, conquistaram suas terras e acabaram com o cativo dos patrões. (IXÃ, Edson Medeiros Kaxinawa e IBÃ, Isaias Sales Kaxinawa, 1997, p.40)

No período entre a formação dos primeiros seringais no início do século XX até seu declínio a partir da década de 1950, houve o desenvolvimento de manifestações culturais que agregavam a música e as danças num contexto multiétnico, envolvendo a população do norte e nordeste, composta por afrodescendentes, indígenas miscigenados ou não, imigrantes da Europa e comerciantes árabes, e os povos indígenas das famílias linguísticas Pano, Aruák e Arawá.

Este tópico apresenta práticas musicais que se estruturaram nos seringais a partir dos elementos musicais dos povos indígenas. Além das condições desumanas em que o

seringueiro vivia, proibido de plantar, para ter que comprar alimentos em conserva no barracão do patrão, para os indígenas este período é marcado pela proibição do uso dos nomes próprios e suas línguas, assim como todos os costumes possíveis de serem abandonados, num âmbito “doméstico”, ou seja com estes povos sendo inseridos no campo interno da sociedade formada nos seringais. Por esta razão houve a intensa apropriação dos instrumentos musicais e a consolidação da língua portuguesa nas práticas musicais, que serão descritas em alguns exemplos a seguir.

3.1.1 As festas no Cupixaua do caboclo Inácio Shanenawá

As descrições a seguir foram organizadas a partir de observações em campo, relatos de fontes primárias e processos em atividades artísticas relacionadas as práticas musicais referentes às festas que ocorriam em meados da década de 1950 no alto rio Envira, localizado no município de Feijó a 370 quilômetros de Rio Branco. Por meio de projetos em editais, fiz três visitas a aldeia Morada Nova do povo Shanenawa, nos anos de 2012, 2017 e 2019. Segundo entrevistas e conversas que tive com o Tuxaua Bruno Brandão Vaka Inu Shanenawa, seu povo foi reduzido a vinte e cinco pessoas pelas correrias, e durante décadas permaneceram migrando nas cabeceiras dos rios até chegarem no rio Gregório, ainda quando se identificavam Iskunawa. No rio Envira passaram a trabalhar para os patrões de grandes seringais, como o “Japão” e “Califórnia”, onde assim como outros povos, viviam migrando de seringal em seringal, explorados para todo tipo de trabalho pesado. Nesta a liderança era seu pai, Teka Haine Inácio Brandão Shanenawa, conhecido popularmente por Caboclo Inácio, que foi condecorado por Marechal Rondon por cumprir importantes agendas na diplomacia entre os povos da região.

Sempre ocupando áreas onde pudesse instalar sua aldeia, se preocupava em apresentar a “civildade” indígena, expressa numa organização social integradora, inclusiva e ordeira, que era exposta à sociedade seringalista através da produção de grandes festas, que reuniam os diversos povos indígenas com os seringueiros migrantes, em meados da década de 1950. Em muitos seringais, a vida indígena foi impactada pelo regime de “colocações” que eram residências instaladas em regiões mais isoladas, que dispersavam a comunidade de sua convivência. Inácio Shanenawa promovia estes eventos agregadores com propósitos muito claros de reunir e fortalecer todas as comunidades possíveis ao seu alcance, demonstrando

em sua casa, que também possuíam formas próprias de organização política, social, cultural entre outras, ainda permanentes nos festivais que acontecem atualmente. A Figura 36- Retrato de Inácio Shanenawa. (Fonte: Aldeia Morada Nova) é um dos raros registros desta liderança regional, que faleceu em 1997 com 115 anos de idade.



Figura 36- Retrato de Inácio Shanenawa. (Fonte: Aldeia Morada Nova)

Seu filho Vaka Inu Bruno Brandão Shanenawa, enfatizava que o pai tinha “o objetivo de reunir os todos os povos para combater o pré-conceito”. Nestas festas ocorriam os encontros entre diversos povos indígenas e migrantes, todos seringueiros que se uniam pacificamente para compartilhar as artes da música e da dança, produzindo um ambiente de transculturalidade onde ocorriam as mais diversas transportações dos elementos musicais de forma espontânea, segundo os relatos e dados que serão expostos a seguir. Quando as festas pararam de acontecer e os filhos de Bruno começaram a falecer, foi feita uma promessa que foi paga com sua retomada, onde todos os anos é realizada o Festival Matxu, na data do aniversário do seu filho mais velho, o Cacique Teka Haine Carlos Brandão.

A festa que observei em 2012, já tinha como extintas as práticas musicais e danças dos seringais, substituídas pelos teclados programáveis com um público em média de 5000 pessoas durante 3 dias. Predominava o uso de bebida alcoólica, a incidência de problemas com segurança e outras mazelas. A Figura 37 - Festival Shanenawá em 2012. (Fonte: acervo

do autor) demonstra um registro do palco em 2012, com grande estrutura e predominância da música popular nordestina, interpretada por cantores de forró e teclados não indígenas, contratados dos municípios próximos.



Figura 37 - Festival Shanenawá em 2012. (Fonte: acervo do autor)

Na visita do ano de 2017 encontrei uma situação diferente, como está registrado em vídeo que produzi para o projeto Sesc Interculturalidades.⁶⁷ Segundo o Cacique Carlos Teka Haine Shanenawa, muitos os jovens que foram influenciados pelo movimento dos Txanás, após visitarem os festivais Yawanawá e Huni Kuin, fizeram uma reunião e pediram para as lideranças substituírem o álcool pela ayahuasca e as bandas de forró com teclados pelos Txanás Shanenawa, que já estavam praticando música somente nas línguas originárias. Foi feita uma primeira experiência em 2015, em que no término do festival o cacique liberou cerveja para quem estava reclamando da mudança, e houve uma briga com ferimento de arma branca, encerrando neste momento o uso das bebidas alcoólicas e inaugurando o tempo da cultura para o povo Shanenawa.

Passaram a ter uma rotina de todos os sábados se reunirem para tomar ayahuasca e a prosperaram com o turismo étnico, recebendo desde turistas comuns até atores famosos para tratamento de dependência química, com resultados positivos amplamente divulgados na mídia. No período anterior, quando o uso da ayahuasca estava enfraquecido, os praticantes

⁶⁷ Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=TguNBY2Zu_g

indígenas como o professor indígena Pedro Finá, eram acolhidos em centros ayahuasqueiros das culturas híbridas, como União do Vegetal e Daime, para somente após a introdução do tempo da cultura, retomarem as práticas dentro da aldeia, trazendo para seus rituais estes grupos que também salvaguardam obras de importantes mestres musicais da ayahuasca na região de Feijó, como o Sr. Antônio Inácio⁶⁸.

O professor Pedro Finá é uma referência sobre a prática do violão entre a transição do final dos seringais e os tempos atuais liderando os jovens Txanás. O conteúdo de muitas de suas “cantorias” incentivam a auto afirmação, como se estivesse dizendo: *“podemos agora usar o cocar, nos pintar, tomar Uni”*, porque segundo Carlos Teka Haine, ainda na década de 1980, seus parentes que andassem na cidade pintados eram espancados pela polícia e “cidadãos” de poder. Em 2007 os jovens ainda não se sentiam a vontade para usar cocar, por isso a Figura 38 - Pedro Finá e juventude, 2017. (Fonte: acervo do autor), demonstra elementos de sua reconstrução cultural.



Figura 38 - Pedro Finá e juventude, 2017. (Fonte: acervo do autor)

⁶⁸ Segundo diversos relatos, como de Txai Macedo, as paredes de sua casa eram cobertas pela escrita das letras de suas “Cantigas de cipó” recebidas pela ayahuasca. Não existe nenhum trabalho escrito sobre este mestre, que caso seja pesquisado, parte de sua obra ainda está sendo executada pelos grupos citados.

Independente do uso do álcool no passado e da ayahuasca retomada no presente, permaneceu por décadas a característica multicultural plantada pelo pioneiro Inácio Shanenawa, sendo a aldeia Morada Nova, ainda um portal e embaixada do rio Envira, também chamado em algumas línguas da família Pano, por Maya Ya que significa “rio do sol”.

3.1.2 Seu Bima: instrumentos híbridos e o violão nos seringais

Abismar Gurgel Valente, Seu Bima nasceu em 20 de junho de 1932 no município de Tefé, Amazonas e era filho de português com indígena do rio Purus. Aposentado como soldado da borracha, iniciou a prática musical aos 10 anos de idade como solista de violão, acompanhando o mestre em sanfona harmônica José Pedro, pai de Antônio Pedro outros seringueiros., que conviviam junto aos Shanenawa no alto rio Envira. A Figura 39 - Vaka Inu e Seu Bima, 2017. (Fonte: acervo do autor) é um registro em reencontro após mais de 50 anos com Vaka Inu Shanenawá aos 107 anos e Seu Bima aos 83 anos de idade.



Figura 39 - Vaka Inu e Seu Bima, 2017. (Fonte: acervo do autor)

Quando eram jovens construíam pandeiros em três tamanhos, feitos com as raízes da árvore apuí. Em 2021, antes do falecimento de Seu Bima, obtivemos por meio do Baquemirim condições de reconstituí-los, mesmo com adaptações devido ao acesso restrito de alguns de

seus materiais. Segundo seus relatos, o corpo dos pandeiros era feito com as raízes aéreas retiradas do apuí, uma árvore gigante que nasce como um cipó parasita em uma palmeira de grande porte chamada uricuri. Com o passar dos anos o cipó alcança o solo, formando as raízes de um gigante que consumirá a hospedeira, formando enormes “tábuas” chamadas de sapopembas. Quando retiradas e ainda úmidas, possuem a maleabilidade conveniente para se moldar diversos objetos, e foi muito utilizada para instrumentos musicais de cordas e percussões. A pele utilizada era de onça pintada, que definia sua grande dimensão variando entre 1 metro e 1,50 metro, por 10 a 15 centímetros de largura. Os pelos eram raspados ou retirados com cinza, para que a pele produza um timbre com um corpo harmônico extenso e cheio. Pandeiros menores com 70 centímetros de diâmetro eram feitos com pele de jaguatirica ou gato do mato. A pele era presa com taxas ou pregos e a afinação obtida com o calor do sol ou do fogo.

Na Figura 40 - Pandeirões encostados ao Apuí. (Fonte: acervo do autor, 2021), estão expostos os três modelos dos instrumentos, construídos conforme a orientação de Seu Bima.



Figura 40 - Pandeirões encostados ao Apuí. (Fonte: acervo do autor, 2021)

Uma das versões possui um pé de madeira com borracha na ponta inferior, que percute no chão da casa de madeira para gerar um timbre grave, que é sentido em todo o ambiente, por meio cinestésico das vibrações passando das tabuas para os pés das pessoas. A estrutura interna é feita em cruz, onde em sua barra horizontal são fixadas as “platinelas”, que antigamente eram feitas com pedaços de chapas de metal. A Figura 41 - Interior do Pandeirão de Apuí, 2012. (Fonte: acervo do autor), expõe a parte interna do instrumento que em nossa reconstituição ficou com 95 centímetros de diâmetro, adaptado com a pele de carneiro e aros com afinadores de metal, para ser utilizado nas produções artísticas.



Figura 41 - Interior do Pandeirão de Apuí, 2012. (Fonte: acervo do autor)

A pele é percutida por baqueta fina com abafador feito de látex na ponta, enquanto o pé de borracha que percute diretamente no chão, impulsiona o instrumento para cima. A baqueta bate em posição paralela a pele, extraíndo sons graves com o contato da pele com

sua ponta e sons agudos com o contato de o corpo (da baqueta). Eram construídos em mutirões pelos seringueiros mestiços e indígenas do povo Shanenawa e outras etnias no alto rio Envira, segundo Sr. Bima relata em documentário “Pandeiros de apuí” produzido por mim em 2021.⁶⁹ A Figura 42 - Pé de borracha, 2023. (Fonte: acervo do autor), apresenta em detalhe os materiais utilizados no instrumento. A Figura 43 - Antônio Pedro defumando, 2012. (Fonte: acervo do autor) demonstra o processo de defumação da peça.



Figura 42 - Pé de borracha, 2023. (Fonte: acervo do autor)

⁶⁹ Documentário “Pandeiros de apuí” disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=dumPtc-OzRs&t=653s>



Figura 43 - Antônio Pedro defumando, 2012. (Fonte: acervo do autor)

Como violonista, Seu Bima preservou técnicas praticamente extintas, do tempo do primeiro ciclo da borracha, em que utilizava em sua mão direita a unha do polegar direito na realização de todas as funções de uma redução, incluindo solo, contracantos, acompanhamentos e efeitos. Utilizava o dedo anelar apoiado no tampo ou por vezes, sem o apoio, conforme na Figura 44 - Seu Bima, 2018. (Fonte: acervo do autor).



Figura 44 - Seu Bima, 2018. (Fonte: acervo do autor)

Entre a influência indígena que recebeu das festas de Inácio Shanenawa, Seu Bima também salvaguardou muitas práticas musicais do norte e nordeste como as *Desfeiteiras*, o *Xerém*, *Xotes*, *Mazurcas*, *Valsas* e as “*Valsa Xote*”, que são composições com as duas práticas alternadas. Como interprete, Seu Bima vivia a música através da oralidade e por esta razão, na adaptação de composições do gaúcho Teixeira e dos nordestinos Luís Gonzaga, Zé do X, aos *Baques de Samba ou Baques de Marcha*, estas se tornaram quase irreconhecíveis, transformadas para a estética da música selvática, configurando em uma espécie de recomposição.

Focando nas características das práticas musicais da Amazônia selvática, há duas marchas de Chico Nunes, que, segundo Bima, foram uma de suas referências na juventude durante a década de 1940 nos seringais do rio Envira. Muitas canções e quase todos temas instrumentais não recebiam nomes, sendo identificados pela tonalidade, pelo Baque ou pelo nome do compositor, situação esta que, no momento de publicarmos estas obras, exigiu que eu pedisse a estes mestres que “batizassem” suas músicas, e outras que interpretavam de artistas desconhecidos e desaparecidos, como o caso de Chico Nunes. Tocava harmônica, violão e cavaco, deixando cinco composições recolhidas por seu Bima sendo elas: Um Samba em lá menor, um Xote em lá menor, duas Marchas (uma em sol e outra em dó) e um choro Lundu em mi menor. A marcha batizada por “Azulão” apresenta uma forma simples, porém por ser formada por duas melodias curtas em tons relativos, seu percurso causa um efeito de “suspensão” e “hibridismo” entre as duas tonalidades, conforme podemos conferir na Figura 45 - Azulão, s.d. (Fonte: acervo do autor, 2023).

Marcha Azulão

Chico Nunes

G7 C G7 C G7 C G7 C

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

Figura 45 - Azulão, s.d. (Fonte: acervo do autor, 2023)

Em sua forma de “recompor”, tanto as músicas conhecidas por meios mecânicos quanto as através da oralidade, adequaram-se aos Baques referentes ao recorte temporal e espacial representado nas festas de Inácio Shanenawa. Sua performance impunha aos acompanhantes, uma execução exata da estrutura rítmica dos Baques em um andamento deveras lento para os ouvidos atuais, por expressar um ambiente musical muito distante e já apagado do contexto contemporâneo. Por isso, Seu Bima era um exemplo vivo de como soavam estes Baques nas décadas passadas, relegando para o tópico do andamento uma importante referência para uma melhor compreensão desta musicalidade.

3.1.3 Antônio Pedro e os Enverseios da natureza

Antônio José Silva nasceu em 1942 no município de Feijó. Seu nome comunitário é Antônio Pedro, por herdar o nome do seu pai, José Pedro da Silva, natural do Rio Grande do Norte. Era compositor e exímio músico em Harmônica (sanfona de botões), violão e percussões. Com ele, a partir dos 10 anos de idade, começou a aprender estes instrumentos e aos 13 anos, começou a desenvolver a prática musical que batizou de *Enverseio*, uma versão de temática espiritual, hibridizada do cancionero dos seringais, a partir da prática do repentismo. Seu pai era requisitado em diversos eventos sociais da época, como o carnaval que acontecia na cidade de Feijó, adjuntos de roçado: grandes mutirões que encerravam com um baile que iniciava ao anoitecer e encerrava ao sol quente, e nas festas em aldeias como as realizadas por Inácio Shanenawa.

Antônio Pedro trabalhou durante 42 anos como seringueiro e na década de 80 transferiu-se definitivamente para a capital do Acre, Rio Branco até seu falecimento em 2016. Ficou 40 anos sem acesso a uma harmônica e 25 sem tocar violão, devido a busca sacrificada do sustento de sua numerosa família nos tempos de transição entre os seringais e a pecuária, quando passou a ser trabalhador braçal das fazendas. Somente a partir de 2008, começou a reconhecido como músico e memória viva da cultura musical acreana, a partir do projeto Baquemirim, onde formamos a banda “Uirapurú”, que o acompanhou em diversos eventos como a agenda anual de carnaval e arraiais, apresentando as práticas musicais dos Baques com seus repertórios e instrumentos que estavam praticamente extintos. Publicamos quatro CDs lançados entre 2010 e 2016 por meio dos quais procuramos reconstruir uma linguagem já quase extinta e inédita, os *Baques de Samba* e o *Baques de Marcha*.

Segundo as descrições que ouvi por 9 anos convivendo semanalmente com Antônio Pedro e sua esposa Carmem Almeida, as festas dos seringais possuíam estruturas bem reguladas com mobilização e investimento de tempo e trabalho, em espaços para finalidade construídos pela própria comunidade. Na região do rio Purus e Tarauacá eram levantados salões próprios para as festas de dança, com a madeira de uma árvore endêmica na região, a “Sapota”. Depois de derrubada e cortada em suas pontas, tinha sua casca com cerca de 5 centímetros de espessura retirada e transformada em grandes pedaços de um tapete de madeira, com cerca de 2 metros de largura por 10 metros de comprimento. Com ela era feito o piso do salão para a dança, tratado com acabamento de parafina riscada para proteger a madeira e dar brilho. O teto era coberto com palha, as paredes de madeira e a iluminação por lamparinas de lata alimentadas de querosene, como ilustra a Pintura Figura 46 - Pintura “Baile do Seringal”,2010. (Fonte: acervo do autor), produzida pelo pintor acreano Antônio Cerezo.

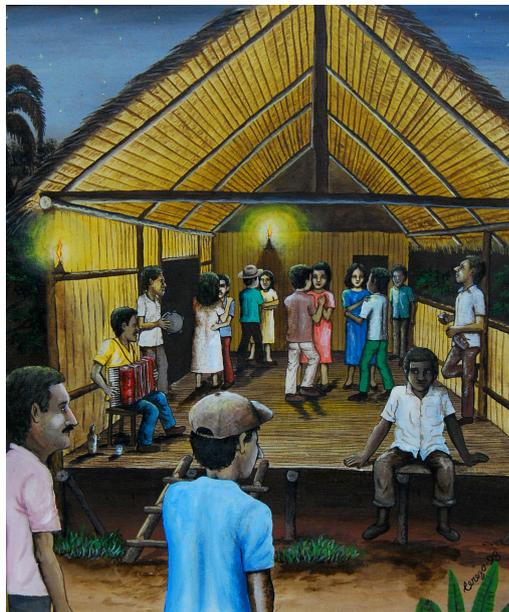


Figura 46 - Pintura “Baile do Seringal”,2010. (Fonte: acervo do autor)

Dentro do salão, ao fundo ficava a banda dos músicos que no fazer musical acústico adaptaram-se com instrumentos de percussão: pandeiro, o espanta-cão, xeques (maracás), recos, colheres e tambores com pele de borracha. A música instrumental com a finalidade de baile era uma característica central. Em geral, os instrumentos solistas eram: harmônicas, violões, violinos/ rabecas, pífanos (pifes), cavaco, bandolim, além dos instrumentos indígenas:

arcos de boca (berimbau), lata soprada, folha assoprada. As laterais esquerda e direita do salão eram separadas entre homens e mulheres, que ocupavam seus respectivos lados sentados em bancos, esperando o momento para dançar uma *parte*. Cada parte era composta por um pot-pourri de canções ou solos instrumentais, com a duração entre 10 e 20 minutos ou, dependendo da quantidade de músicos disponíveis, durava algumas horas de execução, revezando-se noite adentro até o dia seguinte. A música trabalhava em interdependência com a dança, apresentando-se uma como extensão da outra.

Haviam restrições e acordos na organização social no território da dança: casais solteiros de casados, compadrios e de gênero. A recusa em dançar com o par era chamada de “canelada”, punida com algum tipo de castigo sendo, o mais comum a proibição de participar daquela noite ou vários bailes seguintes.

Segundo Antônio Pedro, existiam duas classes sociais bem demarcadas nestes eventos: a “alta sociedade”, composta pelos seringalistas, patrões, encarregados, comerciantes, visitantes, clero e funcionários públicos nas chamadas “Festas de escala”, onde eram executadas práticas das danças de salão nordestinas: o Cana Verde, o Xote Carreirinha, Valsas e Mazurcas. A da “classe popular” compunha as “Festas de terreiro”, realizadas no chão de areia ou argila seca típicos do Acre. Dançando no chão, a população formada pelos povos originários e seringueiros migrados do Norte e Nordeste fazia a poeira levantar, onde eram predominantes os Baques de Samba e Marcha.

O violão foi o instrumento mais popular nos seringais, com relatos de indígenas praticantes desde as primeiras décadas do século XX, a partir dos seringais mais antigos como a vila Seabra de Tarauacá, Envira e Purus. Os violonistas migrantes traziam seus repertórios e a linguagem tonal, junto com a obrigatoriedade da língua portuguesa. Talvez por isso tenha contribuído para que a música instrumental solada tenha obtido a grande importância que consolidou desde os seringais. Conhecemos idosos Huni Kuin do Purus, Muru e Jordão, que tocam desde crianças e relatam que seus pais já tocavam, remetendo às referências de gerações da década de 1920. Após conhecer Antônio Pedro, pude reconhecer sua técnica de mão direita nos violonistas indígenas de todo o estado. Enquanto o dedo anelar fica apoiado no tampo uns 3 centímetros abaixo das cordas, o dedão munido de unha cumprida trabalha como uma palheta, realizando todas as funções seja de solista, acompanhamento, contracantos e solos de bordões utilizando cromatismos em suas passagens e arpejos dos

acordes, idem ao Seu Bima, descrito no tópico anterior. Décadas mais tarde, as outras gerações substituíram esta unha por uma palheta, de preferência maleável e tocada com uma intensidade semelhante a própria unha, dentro de um espectro dinâmico que tolerava percussões de baixa intensidade sonora, como os tamborins de borracha. Encontrei permanências da técnica de unha em todos os 18 municípios do Acre que conheci.

Antônio Pedro utilizava o violão de cordas de aço em uma afinação que chamava de “sustenida”, que se refere às alterações feitas em afinações de instrumentos diatônicos, e no caso do violão, tornando-o mais agudo. O mestre dizia que esta afinação buscava um “som parecido com a viola”: a corda sol era substituída por uma Mi aguda, que muitas vezes era lixada para alcançar a tensão do sol oitava acima. Resulta num timbre com mais brilho e inversões interessantes, quando são feitos os acordes em regiões diferentes. É um instrumento essencialmente acompanhante, em que nesta função a unha é percutida em sentidos determinados pelos baques, reproduzindo as mesmas células dos tamborins.

São dezenas de relatos sobre a construção de “violões” ou “cavaquinhos” com a raiz do apuí, madeiras escavadas, cordas de cipó, nylon, escalas de nylon ou trastes feitos manualmente. A Figura 47 - Cordofone não identificado, s.d. (Fonte: acervo do autor), demonstra um instrumento híbrido entre “cavaquinho” (pela afinação de quatro cordas) e “bandolim” pela morfologia. Com as tarraxas feitas a mão, é atribuído ao Sr Batalha, recolhido por mim em Rio Branco, 2017.



Figura 47 - Cordofone não identificado, s.d. (Fonte: acervo do autor)

Através de Antônio Pedro, me foram apresentadas as sanfonas com vozes acionadas por botões que no Acre eram chamadas de “harmônicas”. Foram muito populares nos primeiros contatos com indígenas, como relatou Rirá Noke Koi, que com 85 anos de idade possui a lembrança de que sua tia materna tocava o instrumento nas festas, assim como muitos outros casos entre os Yawanawá e Huni Kuin. A Figura 48 - Carmem Almeida, Antônio Pedro e Alexandre Anselmo, 2011. (Fonte: acervo do autor), mostra um registro de show com Antônio Pedro, ao centro com a harmônica de oito baixos, depois de 40 anos sem tocar o instrumento.



Figura 48 - Carmem Almeida, Antônio Pedro e Alexandre Anselmo, 2011. (Fonte: acervo do autor)

Ao adquirir o instrumento diatônico, consegui encontrar o Sr. João do Bandolim que “susteniu” sua afinação, resultando na seguinte alteração:

Afinação diatônica original de fábrica:
 Abrindo- Dm, Am; ambos em modo Eólio.
 Fechando – G, C, F

Afinação diatônica “sustenida”:
 Abrindo- D, Dm, Am; ambos em modo Eólio e Harmônica menor
 Fechando – G, C, F

“Sustenir” uma sanfona, significava alterar sua afinação no sentido de cromatizar ao máximo, suas escalas aumentando a abrangência tonal pela expansão do campo harmônico.

As notas F#, C#, G# e D# foram acrescentadas na alteração de notas naturais, que vinham duplicadas de fábrica, conforme apresenta na Figura 49 - Harmônica 12 baixos, afinação por João do Bandolim, 2011. (Fonte: produção do autor), o resultado do trabalho.

HARMONICA 12 BAIXOS
Afinação original + João do Bandolim Rio Branco Acre (2012)

A	E
F	D
C	Bb
A	G
F	E
C	D
F	Bb
Bb	G
C	E
D#	C#

G	D
E	B
C#	A
G	F
E	D
C#	B
G	A
E	F
C#	D
G	B
F#	Ab

D	A
B	F#
G#	E
D	C
B	A
G#	F#
D	E
B	C
G#	A
C#	Eb

Figura 49 - Harmônica 12 baixos, afinação por João do Bandolim, 2011. (Fonte: produção do autor)

A partir deste procedimento, eu pude auxiliá-lo na prática do instrumento e na recordação de repertórios e práticas musicais praticamente extintas, que eram dependentes deste instrumento para existirem. Além disso, pude compreender as questões deste instrumento por meio do meu próprio aprendizado na prática oral e no estudo de suas afinações.

Além dos dados materiais, relacionados aos instrumentos e as técnicas de execução, a obra de Antônio Pedro possui um conteúdo imaterial, relacionado às práticas espirituais musicais de origem indígena, a partir de sua criação junto aos Shanenawa. Quando iniciado

na ayahuasca, Antônio Pedro passou a desenvolver a experiência de “receber” por meio das visões, uma prática musical que denominou de *Enverseios*: “canções recebidas do astral”. Provém do substantivo “verso”, que ao ser utilizado como verbo, resultou em “versear” ou “enversear”. Durante o transe da “miração” ou como ele chamava “porre do cipó” ou “burrachêra” (visões da ayahuasca), recebia “de repente” novos versos de acordo com o que ia vendo e sentindo através de sua mediunidade.

Antônio Pedro defendia um conceito encontrado em outras manifestações ayahuasqueiras do Acre, que consiste na dualidade de dois planos de existência, em que a prática musical atua como meio de comunicação, interferência e continuidade.

- 1- Astral: mundo imaterial, espírito, pós morte, seres invisíveis.
- 2- Universal: mundo material, corpo físico, vida terrena, plantas medicinais.

Nesta ligação entre os dois mundos, “Asa Branca” resume a materialização do *Enverseio* em seu aspecto conceitual quando diz: “Eu vou baixando e dando nome, sou Reis Cavalos Marin.”. Essa afirmação demonstra seu compromisso em nomear as entidades espirituais, que se manifestavam por meio das visões da ayahuasca durante suas performances. Dessa forma, ele garantia para si o mapeamento das identidades relacionadas a determinados espíritos, plantas, animais e lugares. Desta forma costumava “batizar” seus *Enverseios*, identificando suas origens universais, astrais e também suas finalidades como prática musical dentro do contexto e cosmovisão. Os nomes recebidos definiam os *Encaros*, que segundo Antônio Pedro eram os “espíritos donos das plantas e animais”, de onde emanou determinado *Enverseio*.

ASA BRANCA

Antônio Pedro

Ô Asa Branca tú vem de Aruanda

Ô Asa Branca tú vem de Aruanda

Seu Zé Falcão mandou me chamar

Olha o tambor chegou

Virou no mar sem fim

Eu vou baixando e dando nome
Eu sou Reis Cavalinho

Ainda jovem aos vinte anos, Antônio Pedro recebeu o apelido de “Velhinho” devido a desenvolve-se como rezador, atividade chamada no Acre por *curador*. Recebeu esta herança cultural de sua mãe, da ayahuasca e dos indígenas com os quais convivia nos municípios de Feijó e Manuel Urbano. Iniciou um trabalho espírita batizado de “Marinha Naval” onde eram executados os *Enverseios* em sessões de cura. Eram realizadas diversas coreografias de grupo chamadas de “*báia*” (baile), onde dançando e cantando com seu violão, guiava uma dança idêntica a “dança da jiboia” dos Huni Kuin, que segundo ele formava desenhos de “letras” de acordo com a “sombra”, que era a força que estava “encostada” nele. As *fardas* eram compostas de calça branca, camisa verde e chapéu de marinheiro branco. As comunidades vizinhas os procuravam em busca de recursos espirituais e de saúde pois não existiam médicos dentro da floresta. Semelhante ao trabalho de cura dos pajés Noke Koi, o grupo de dança cumpria a função de “chamar a força”, para algumas horas depois o curador Antônio Pedro poder receber os pacientes e fazer as rezas nas pessoas, normalmente com impostação de mãos e assopros. No início da década de 1970, interrompeu este trabalho, restando dele somente parte de seus *Enverseios* no repertório de seu cancionista ayahuasqueiro.

A Tabela 12 - Práticas musicais e espiritualidades étnicas nos Enverseios de Antônio Pedro, apresenta o panteão formado pelas entidades que agrupam diversas tradições que migraram para o Acre. Foram encontradas como principais referências: palavras, significados e musicalidades relacionadas: a Encantaria maranhense, o Catimbó, memória Ibérica Moura, elementos da natureza e dos povos Pano, Aruák e Arauá.

Tabela 12 - Práticas musicais e espiritualidades étnicas nos Enverseios de Antônio Pedro

Panteão dos Enverseios	
Origem	Repertório
Entidades indígenas locais, do contexto da ayahuasca e dos fatos históricos ocorridos com eles	Xuc Xuc Macuruma, Cabôco do mato, Bamba Bamba, Tuchau Jumadubé, Cabocla Siri Vela, Gibã Sata ñgô, Pena Azul, Cupixau do Xacurí.
Encaros: espírito dono de determinada planta ou animal	Mazurca das crianças, Beija flor, Reis de Canamã, Kambô,
Doutrinas	Batuques de agalopão: João Pequeno.
Doutrinas dos médicos curadores:	Dr. Davi Carlos de Liamba, Promessas de Jesus,
Doutrinas para exorcismo	Papai Miguel da Bahia (partos também), Príncipe Oriolindo, Companheiro José Falcão.

Doutrinas da família armorial do “rio de águas verdes” que nasce na Gruta do Bajara, Ceará.	Príncipe Julios, Princesa Albanita, Reis Tinár, Príncipe Adalto,
Doutrinas dos Encantados	Malvinas, Reis Tubarão, Asa Branca, Rei das Coroas, Chefe de Música, São Jorge Guerreiro, Totolas,
Enverseios universais: compostos sobre experiências vividas materialmente como viagens e respondendo a novos conceitos.	Xamã me chama, Paz da esperança, Irineu Serra, Mãe floresta está me chamando

A estrutura dos versos é composta por partes fixas e outras passíveis de serem “Enverseadas” de acordo com o “porre” do cipó. A transcrição de “O passo da natureza” está sinalizada em colchetes sobre os versos disponíveis ao improviso, que ocorre mantendo a melodia sem nenhuma alteração.

O PASSO DA NATUREZA

Antônio Pedro

A natureza é tudo isso, eu vou dizer
 Este passo, ele é perfeito, é pra todos nós conhecer
 O passo da natureza, o fruto do nosso dizer,
 Por isso que eu vou dizer,
 que esse passo é pra entender,
 Eu vou contar pra você ver
 O passo da natureza,
 É o fruto pra nós dizer.

O passo deste enverseio,
 É a comunhão do pensamento
 O passo da natureza, que brilha em nossos incensos,
 Por isso que eu vou dizer,
 Que esse passo é pra entender,
 Eu vou contar pra você ver
 O passo da natureza,
 É o fruto pra nós dizer.

Como exemplos de *Enverseios* no contexto dos Cupixaus de Inácio Shanenawa, a Figura 50 - Transcrição de “Xuc Xuc Macuruma”, 2023. (Fonte: transcrição do autor), apresenta esta canção que Antônio Pedro executava nas festas. Em ambas, o padrão rítmico segue a mesma linguagem encontrada na música selvática peruana, como será apresentada no quarto

capítulo. Na segunda secção (compasso 8), conforme a gravação no link ⁷⁰, Antônio Pedro executa uma imitação vocal que aprendeu com Inácio Shanenawá, em que vibra a parte superior da cabeça ao combinar com a pressão do ar, fechando parte superior da garganta para resultar a mesma frequência oitava acima por meio da série harmônica.

Xuc-Xuc Macuruma



Figura 50 - Transcrição de “Xuc Xuc Macuruma”, 2023. (Fonte: transcrição do autor)

XUC XUC MACURUMA

Antônio Pedro

Xuc xuc macuruma
 Xique xique tacacá
 Oriróque merequine
 Iracurú maracacá
 Shinê, shinê,
 Shorá bombo hey

⁷⁰ Na cronometragem 33:30 do álbum “O passo da natureza” publicado em 2010 estão localizadas estas canções, emendadas com um a terceira: Tuchau Jumadubé composta posteriormente em 2008. Música disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=Vpv8-qSHVGE&t=39s>

O *refrão* com a palavra *Shinê*, que segundo Antônio Pedro era uma prática musical que ele denominada por *chamados*: um motivo musical minimalista com impostação de alta intensidade. Executado dentro ou fora da peça musical, tem a finalidade de comunicar e chamar a atenção do grupo para alguma “mudança”, ou “acontecimento” no evento.

Antônio Pedro chamava de “diversões”, a parte do seu repertório que tinha permissão espiritual de executar publicamente, seja nas festas dos seringais, na experiência urbana, em shows e outras apresentações culturais. Praticava as danças nordestinas: Xerém, Cana Verde, Xote Carreirinha, Xote Valseado, Mazurcas e Valsas. É um vasto repertório que necessita de uma outra pesquisa específica, com um panorama mais amplo da diversidade de origens geográficas e culturais. Compôs centenas de canções em homenagem a diversos rios, municípios, lendas e o contexto das festas juninas e de carnaval.

As práticas musicais sociais executadas nas festas dos seringais, adjuntos (mutirões) e nos batelões (tipo de embarcação), eram dedicadas às danças, conforme descreve o conteúdo da canção “O baile do seringueiro”.

O BAILE DO SERINGUEIRO

Antônio Pedro

Fui num baile na mãe natureza
Uma festa na casa de João seringueiro
Num adjunto de um grande roçado
De noite rolava um grande festejo

O tocador era o sanfoneiro
O acompanhante era o violeiro
Trazia o tambor, o cavaquinho, o pandeiro
O reque a cuíca e o gaiteiro

Era um festejo na noite de São João
Uma festa na casa de João seringueiro
Cheguei dentro da festa com meus companheiros
E caímos no samba no meio do terreiro

O tocador era o sanfoneiro,
Tocava samba no meio do terreiro

A meia noite o sanfoneiro parou
O dono da casa o violeiro chamou:
-Você agora é o tocador!
E o baque do samba ele começou

Ô violeiro, ô violeiro,

É tocador e repentista brasileiro

Todos os anos fazia os festejos
 Dos velhos tempos de nós seringueiros
 No mês de junho que é o mês das fogueiras
 Em Santo Antônio, São João e São Pedro

Os adjuntos dos grandes roçados
 E as grandes festas na mãe natureza
 Os grandes bailes no meio do terreiro
 No baque do samba de nós seringueiros

Meu trabalho que eu tinha todo o dia
 A busca do pão para minha família
 Nem todo o domingo eu tinha o repouso
 Pra estar com meus filhos e a minha esposa

A profissão que eu tinha todo o ano
 De seringueiro 42 anos
 Hoje estou velho, alegre e cantando
 Pra meus conterrâneos este velho acreano

Ainda sobre as tradições repentistas, praticava os cocos de embolada, incluindo desafios no pandeiro ou violões. Colecionava e praticava desde a infância, a memorização de cordéis ou folhetins, que já conhecia transformados em música, e eram chamados de *Romanistas*. Aos 14 anos de idade compôs seu Romanista, o “Romance do cachorro Tubarão”⁷¹, em que descreve uma caçada, a limpeza das entranhas e retirada da banha do animal. Como ele executava elas em duas melodias, gravamos as elas em sequência, sendo que a primeira em tonalidade menor, apresenta melodia típica às produzidas no Acre e a segunda, em que ocorre no modo mixolídio, característico dos repentistas nordestinos.

⁷¹ Música disponível no site <https://music.youtube.com/watch?v=d3DFX1gjD2U&si=jGvbwPA8IKq1GKZ->

A Tabela 13 - Práticas musicais de Antônio Pedro, dispõe as informações referentes às diversas práticas musicais executadas por Antônio Pedro.

Tabela 13 - Práticas musicais de Antônio Pedro

Escolas continuadas por Antônio Pedro, Feijó, alto rio Envira, Acre.	
Escola de práticas culturais – musicais	Conteúdo
Técnica e sintaxe musical	Tamborim com baquetas: Huni Kuin do mestre Chico Parirí na aldeia Shanenawa década de 1950. Baqueteamentos sequenciados. Baques de Samba, Marcha e Mariri
Técnica e sintaxe musical	Tamborim com baquetas: dividido em 5 vozes básicas, variações, acentuações por rulos; frases marcando as articulações rítmicas da melodia. Baqueteamentos sequenciados. Baques de Samba e Marcha
Técnica e sintaxe musical	Sanfona harmônica 8 e 12 baixos sustentadas
Afinação	Afinação sustentada para violão: Consiste na troca da corda Sol por uma Mi aguda de tensão leve ou lixada manualmente e afinada em Sol uma oitava acima da original.
Técnica e sintaxe musical	Baques para violões: mão direita polegar, divisão das células nos tambores em dois (2) violões de acompanhamento.
Técnica e sintaxe musical	Maraca; Recos; Colheres; harmônicos oitavados com voz;
Instrumentos que estavam “extintos”	Cuíca Onça; Espanta-Cão, Tamborins
Repertório	de Enverseios (cerca de 40 além dos que recebia “de repente”) das mirações da ayahuasca.
	Romançais: cerca de 10
	canções de “diversão”(cerca de 60);
	Desfeiteira;
	Interpretações/ versões (cerca de 20)
Produção fonográfica	Versos
	O Passo da Natureza. 2010
	O Baile do Seringueiro, 2010
	O Baque do Acre, 2012
	Baque do Acre, 2016
Híbridos, 2016	

Antônio Pedro contribuiu nessa pesquisa por agrupar muitas práticas diferentes condensadas em sua vida e obra, além de ter sido o pioneiro a expor e defender a existência dos Baques de Samba e Marcha. Deixou como legado a banda Uirapuru, formada por seus familiares e amigos, atuante no movimento cultural no município de Rio Branco, através de projetos de leis de incentivo à cultura.

3.1.4 Os seringueiros e os instrumentos da borracha

O senhor Antônio Honorato de Holanda, natural da região do rio Purus, foi um virtuoso instrumentista com quem tive a oportunidade de compartilhar laços familiares e conviver entre os anos de 2008 até o momento de seu falecimento em 2018. Como um hábil improvisador, Antônio Honorato demonstrava com clareza em suas performances, as divisões

de vozes de maneira funcional, ensinando sua linguagem musical enraizada na independência das vozes, as quais eram sistematicamente divididas em dois timbres distintos para enfatizá-las de maneira mais eficaz. Também dominava a execução de instrumentos como violão, harmônica, cavaquinho, banjo, lata assoprada, colheres, tamborins e tinha habilidade na confecção de flautas pertencentes às famílias dos pífanos e das queñas.

Com ele e outros mestres realizamos mutirões na construção e prática do Espanta-Cão, instrumento praticamente extinto, que foi muito presente nos seringais de todo o estado do Acre⁷². Existem variações deste instrumento em que as platinelas são fixadas em hastes que não formam uma cruz, recebendo outros nomes, como a "Madalena" do Sr. Valério, conforme ilustrado na Figura 51 - Valério e sua "Madalena" (Fonte: acervo do autor, 2017).



Figura 51 - Valério e sua "Madalena" (Fonte: acervo do autor, 2017)

Sua estrutura consiste em uma cruz confeccionada em madeira, com um suporte feito de borracha defumada, além de apresentar platinelas de metal dispostas nos braços da cruz.

⁷² também chamado de "Mãe do Cão", "Cavalo do Cão", "Violão do Cão", e por indígenas de Tarauacá e Jordão por "Pé de Borracha".

Possui um reco-reco que pode ser confeccionado a partir de mola, ralador de macaxeira ou taboca esculpida, o qual está fixado no centro da cruz. O termo "cão" está diretamente relacionado com o formato de cruz do instrumento, e há uma crença de que nas festas em que este instrumento é tocado, as brigas não aconteciam. Essa crença também se estende a outros instrumentos, como o violino e as rabecas, que, devido à forma em que o arco é utilizado sobre o instrumento.

A Figura 52 - Exemplos de Espanta Cão. (Fonte: acervo do autor, 2012), apresenta outras variações do instrumento. À esquerda, vemos um "espanta cão" projetado para ser tocado de pé, com o uso de um ralador, que é usado como reco-reco. À direita, temos a imagem do Sr. Honorato com um instrumento adquirido em 2013 pelo percussionista carioca Marcos Suzano.



Figura 52 - Exemplos de Espanta Cão. (Fonte: acervo do autor, 2012)

O funcionamento integral desse instrumento depende, em grande medida, do espaço arquitetônico, uma vez que o seu som grave e estrondoso é produzido quando o pé de borracha percutido entra em contato com o assoalho de uma casa de madeira, aproveitando toda a estrutura da edificação como uma caixa de ressonância. O instrumento, portanto, age como um redutor, pois condensa e divide as diversas células rítmicas em três frequências distintas: aguda, produzida pelas platinelas; média, originada pelo reco-reco; e grave, gerada a partir do contato do pé de borracha com o piso.

Paralelamente ao uso do "espanta cão", nos salões de dança dos bailes realizados pelos seringueiros, o som gerado pelo deslizar dos pés produz um chiado agudo. Esse elemento sonoro, especialmente proeminente no contexto do Baque de Samba, adquire volume e destaque, alinhando-se com a condução rítmica que ocorre frequentemente no contratempo, definindo uma participação ativa por parte dos dançarinos em relação aos instrumentistas. A vivência autêntica dessas tradições se torna cada vez mais desafiadora de se reproduzir em ambientes atuais, uma vez que estes aspectos sonoros e acústicos que desempenham um papel crucial na transmissão e preservação cultural, são desestabilizados pela alta intensidade de volume dos aparelhos da sonorização mecânica.

Ainda sobre os instrumentos musicais que utilizam o látex, antes dos primeiros contatos, as diversas comunidades indígenas já faziam uso das seivas elásticas para uma ampla variedade de finalidades. Por meio de técnicas artesanais, desenvolveram objetos e aplicações diversas. A defumação dessas seivas foi empregada na confecção de calçados, sacos, roupas impermeáveis, na produção de combustível para iluminação, bem como em outros produtos de uso cotidiano. O látex desempenhou um papel fundamental nas práticas musicais dessas comunidades, sendo utilizado como matéria-prima na fabricação de membranas para tambores, na construção de idiofones híbridos com pés de borracha, nas extremidades das baquetas e até mesmo na criação de cordas confeccionadas com sernambi, um tipo de corda feita com látex defumado, conhecido por sua alta resistência mecânica.

Desenvolveram-se instrumentos de percussão com características de baixa intensidade sonora, como os tamborins com pele de borracha. Frequentemente eram feitas a partir de restos de calçados de látex ou eram preparadas as membranas especificamente para esse fim. Esses tambores eram tocados com as mãos ou com varetas leves, produzindo um som grave com a ressonância rica em harmônicos característicos do timbre da borracha.

No momento marcado em 4:20 do vídeo "Aldenor seringueiro,"⁷³ pode-se observar o processo de confecção das peles de borracha para um tambor com o corpo feito de lata, ilustrando a abordagem artesanal na criação desses instrumentos.

⁷³ Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=nWDefLDUjYI&t=262s>.

A Figura 53 - Montagem de tambor. (Fonte: acervo do autor) apresenta uma montagem desse tipo de instrumento, durante uma oficina cultural realizada no Simpósio Linguagens e Identidades na Universidade Federal do Acre (UFAC) em 2014, demonstrando o como a pele de borracha deve ser esticada antes de ser presa por uma tira do mesmo material.



Figura 53 - Montagem de tambor. (Fonte: acervo do autor)

A Figura 54 - Balde de Zinco. (Fonte: acervo do autor), apresenta outro instrumento muito comum em todo o Acre é o balde de zinco, uma adaptação de um utensílio de uso diário do seringueiro, que serve para coletar o leite acumulado nos "copinhos" presos às árvores, onde o látex escorre.



Figura 54 - Balde de Zinco. (Fonte: acervo do autor)

É tocado de diversas maneiras, sendo comum utilizar as mãos, principalmente batendo sobre o seu fundo. A Sra. Maria Zenaide de Souza, uma mestra da região do alto Juruá, utiliza dedais feitos de látex para abafar os harmônicos adicionais gerados pelo balde de zinco e proteger os dedos contra calos durante a execução do instrumento.

3.1.5 Além da ayahuasca: a música comunitária

Na década de 1920 o maranhense Raimundo Irineu Serra conheceu a bebida ayahuasca com os indígenas na fronteira com o Peru, (BRUGNARA, 2018, P.26) região onde desde essa época predomina a ocupação do povo Manchineri. Segundo os irmãos João Batista e Francisco Alves Manchineri, ambos citados nesta pesquisa, Irineu Serra conviveu e conheceu ayahuasca com os seus avós, no atual município de Brasiléia, que na época se chamava Paranaguá. Neste contexto, junto com seus conterrâneos, os irmãos Antônio e André Costa (MOREIRA, 2011, P.143), formaram um grupo na prática da ayahuasca, onde foram eram praticadas, as permanências da encantaria maranhense e do xamanismo indígena local, disfarçadas como se fossem festas, pois eram perseguidos pelas polícias do Brasil e da Bolívia. Migrou para Rio Branco, onde foi novamente perseguido pela igreja católica e polícia sob as políticas do Estado Novo, na repressão aos cultos afroameríndios. Em 1945, adquiriu um seringal de mata nativa distante da cidade, onde desenvolveu seu modo de vida em liberdade e formou uma comunidade de predominância afrodescendente e indígena. Mestre Irineu, como era chamado acolheu muitos migrantes do interior, pessoas doentes “desenganadas” pelos médicos que por ele foram curadas e famílias inteiras entregues em sua confiança por seus patriarcas. Sua estabilidade social e política sustentou o uso da ayahuasca mesmo após seu falecimento em 1971, influenciando como precedente para o restabelecimento da prática nos povos indígenas e todos os grupos que se formaram depois.

Antes de chegar ao Acre com cerca de 20 anos de idade, Irineu Serra já herdava de sua região natal, a baixada maranhense, uma sólida formação cultural em que as práticas musicais são centrais em diversos aspectos da vida, como a arquitetura, o Tambor de Mina, o Tambor de Crioula, o Baile de São Gonçalo, Caixeiros do divino e a Boiada (Bumba meu boi). Pude comparar os pontos de vista compartilhados aqui no Acre com os dados que encontrei em

campo em dezembro de 2022⁷⁴. Conhecendo as ambas as referências, pude reconhecer elementos e compreendê-la de outra forma, visualizando com mais clareza suas marcas dentro do hibridismo.

A principal obra musical de Irineu Serra é o *Hinário “O Cruzeiro”*, composto por cânticos que são executados durante a prática musical chamada de trabalhos onde é consumido o *Daime*. A execução de hinos por terceiros fora do contexto do trabalho, ofende a cosmovisão da comunidade, que não autoriza seus usos públicos. A oralidade procura resistir aos novos meios de registro e transmissão de conhecimento, para que não percam seus direitos, autonomias e principalmente para que sejam respeitados os valores que fazem parte de suas epistemologias. A Figura 55 - Irineu Serra e sua comunidade em 1967 (Fonte: internet.)



Figura 55 - Irineu Serra e sua comunidade em 1967 (Fonte: internet.)

Irineu Serra complementou seu ritual com elementos trazidos de sua cultura materna, porém é percebida uma remissão por sua parte em relação à cultura ayahausqueira que conheceu com os povos indígenas. Não foram incorporados o uso de tambores. Numa perspectiva que inclui a Amazônia sul ocidental, observa-se que a música do *Daime* compartilha heranças e linguagens da “música selvática”, através dos Baques de Marcha, executados nos violões de acompanhamento.

⁷⁴ Fui compor equipe de captação de áudio destas práticas musicais em projeto do pesquisador Lucas Kastrup para o Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Para além da música sagrada dos rituais, o foco deste tópico são as práticas musicais, que não provém de razões ou finalidades espirituais. Como concepção, a composição artística é denominada pelos nativos simplesmente por “*música*”, que se distingue do território sagrado dos hinos (RABELO, 2013, P.191). Foram identificadas em seu escopo, músicas nas classificações de: homenagens, recreação, educação, de trabalho, aconselhamento e denúncias de temas tabus na época como o racismo e gênero.

Segundo seus contemporâneos e como de costume comum à época, Mestre Irineu Serra compunha músicas e versos no dia a dia, durante os trabalhos de roçados, acalentando crianças. Presenteava seus afilhados com canções e a comunidade retribuía compondo em sua homenagem. Seja recebendo hinários ou compondo músicas a criação musical era uma forma de comunicação na dinâmica das relações sociais. Também houve a convivência e contribuição da área dos músicos profissionais e suas redes de trabalho: das bandas militares oficiais, músicos práticos contratados em festas e os que se formaram musicalmente dentro da comunidade. João Cruz por exemplo foi contratado Irineu Serra aos 14 anos de idade e manteve a tradição de tocar saxofone nas festas até aonde a idade permitiu. Gravou uma valsa em homenagem a Irineu Serra, que era parte do repertório que foi apagado da memória da comunidade junto com as outras músicas de práticas não espirituais.⁷⁵

Como dado referente ao tempo do cativo ou seringais, a prática cultural Daime atravessou as décadas e é uma referência histórica de resistência. Nascido em um quilombo, Irineu Serra aplicou seus conhecimentos africanos aperfeiçoados pela escola em que era ao mesmo tempo aluno e professor.

⁷⁵ De acordo com o texto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wJbQx3byHzA> “João Cruz assim como era conhecido, nasceu em 14 de agosto de 1934 no município de Xapuri – Acre. Seus tios eram músicos e foram suas primeiras referências na área. Ainda criança aprendeu a construir flautas transversais de taboca conhecidas como Pife. Quando se mudou para Rio Branco ingressou na banda da Polícia Militar onde seguiu carreira de saxofonista até se aposentar. De experiência versátil transitava no meio da música erudita oficial através da alfabetização musical e no meio popular das festas sociais nos tempos em que Rio Branco ainda tinha seringais. Um dos seus contratantes era o Mestre Irineu Serra que contratava seu serviço de músico só para ouvir seu saxofone mesmo não sendo em dias de festas. João Cruz lembra que nos tempos passados a música instrumental era muito apreciada nos bailes, com isso, formou um grupo com saxofone, banjo, pandeiro e zabumba. Especialista em todos os instrumentos de palhetas, também dominava outros instrumentos universais como violão e percussões. Possui composições instrumentais que ainda carecem de ser gravadas, e guarda na memória o repertório de seu mestre e contemporâneos como os Zeca Torres, Sandoval e outros. Seu João Cruz faleceu no dia 10 de fevereiro de 2019”. (Texto do autor, retirado do site)

A comunidade cresceu, e no final da década de 1950, foi criada uma escola para alfabetização de crianças e adultos, utilizando o espaço da sede dos trabalhos de Daime e batizada como *Escola Cruzeiro*. A escola ministrava o ensino multisseriado até o quarto ano e com a ajuda do governador da época ganhou uma nova sede erguida dentro das terras do Alto Santo (MOREIRA, 2011, P.286).

A educação musical ocorria de maneira “informal”, naturalmente no cotidiano comunitário e doméstico, sendo sua reprodução no espaço escolar uma extensão desta característica cultural. Com o passar dos anos, professores, alunos, funcionários, crianças e comunidade formaram um repertório composto por canções que incluíram línguas indígenas, adaptações de pastoris e criações de músicas encenadas, que eram apresentadas no Dia dos Professores e outros eventos comunitários. A escola foi transferida para um espaço próprio e décadas depois, a prefeitura construiu 3 salas de alvenaria onde ainda funciona. A última geração que participou desta cultura musical comunitária foi a nascida no final dos anos de 1980. Em seguida, a escola passou a receber alunos de bairros que se formaram nas redondezas e os conteúdos sobre a comunidade e sua origem desapareceram totalmente da memória da comunidade escolar.

A comunidade sempre foi uma referência muito procurada pelos pesquisadores, jornalistas e seguidores em busca de compreender o Daime. A música quando foi percebida como um elemento fundamental, chamou as atenções para os Hinários como se fossem as únicas fontes musicais regionais.

Na convivência nesta comunidade, vivenciamos a ressurgência de outras práticas musicais, que não são Hinários e que estão fora das restrições da experiência sagrada. A partir de um projeto cultural realizado por mim com incentivo e participação das lideranças e comunidade, foi iniciado um processo de recuperação e registro do repertório musical que resultou num álbum fonográfico financiado pela Lei emergencial Aldir Blanc de 2020, com a participação de 5 gerações na reunião das obras dos anciãos vivos e finados incluindo a interpretação de seus descendentes. Na Figura 56 - Capa do álbum “Escola Cruzeiro” volume 1, 2020. (Fonte:– acervo pessoal) a criança que caminha com uma maracá na mão foi um dos idosos fontes que executaram instrumentos nas gravações.



Figura 56 - Capa do álbum “Escola Cruzeiro” volume 1, 2020. (Fonte:– acervo pessoal)

A primeira geração é formada por compositores fundadores da comunidade, a segunda seus contemporâneos entre 1945 até o falecimento de Irineu Serra em 1971, a terceira composta pelos que cresceram durante a ditadura militar após o falecimento de Irineu Serra e as divisões do grupo que resultaram na difusão local e em seguida nacional, a quarta geração foi marcada pela globalização, a urbanização da colônia para vila, o acesso às políticas públicas, institucionalização da escola, acesso ao ensino superior, políticas de cotas, e internet, e, por fim, a quinta geração foi marcada definitivamente pela internet e a pandemia de Covid 19, representada pelas crianças que cantaram nas gravações do álbum.

O repertório foi dividido em dois volumes: o primeiro dedicado a música social e o segundo dedicado exclusivamente ao repertório utilizado dentro do contexto escolar. O álbum como um todo possui um alcance histórico que por meio das gerações reunidas envolve todos os tempos da historiografia indígena resumidos. Nesta pesquisa serão apresentados alguns os dados referentes somente ao primeiro volume, que correspondem as marcas estruturais da música selvática e dos Baques de Samba e Marcha.

Na Tabela 14 - Dados sobre as faixas gravadas no álbum “Escola Cruzeiro Volume 1”, as informações demonstram um período de décadas de produção musical aplicada a diversas finalidades socioculturais.

Tabela 14 - Dados sobre as faixas gravadas no álbum “Escola Cruzeiro Volume 1”

	Título	Baque	Autor	Contexto	Época
1	Marchinha	Marcha	RIS	Canção executada em trabalho de roçado	antes de 1950,
2	Rei Jardineiro	Mazurca	PGS	Homenagem para o mestre	1957
3	Eu Recebi Este Samba	Samba	Francisco Granjeiro	Homenagem para o mestre	1957
4	Eu Sigo Neste Caminho	valsa	Dona Neném	Homenagem para o mestre	1957
5	Que Coisa Interessante	samba	Francisco Martins	Canção feita por rapazes adolescentes em denúncia ao assédio que as meninas de sua idade sofriam de homens velhos.	Antes de 1950,
6	Peixe Piaba	xote	Francisco Granjeiro	Festas: Trava língua e improviso	Antes de 1950
7	Desfeiteira	marcha	Zé Coringa	Festas: dança com desafio de repentistas.	Antes de 1950
8	Valsa Dos Cegos	Valsa	Desconhecido	Canção recolhida por Júlio Carioca e Chico Cego, cantada por músicos cegos.	Antes de 1950
9	Valsa Rainha	Valsa	Daniel Pereira de Matos	Baile ayahuasqueiro, trazida na década de 1960 por Chico Cego para o Alto Santo.	Antes de 1960
10	Rainha De Amor	Valsa	Luís Granjeiro	Homenagem	2018
11	Quem Quiser Ser Bem Querido	marcha	Raimundo Irineu Serra	canção de aconselhamento	Antes de 1970
12	Bosqueano	Similar ao Wayñu	Raimundo Irineu Serra	A fonte descreveu “um tipo de xote mais rápido”.	Antes de 1970
13	Valsas Dos Chicos	Valsa	Francisco Granjeiro e Chico Cego	Diversões ayahuasqueiras	Década de 1960
14	Esta Flor	Valsa	Luís Granjeiro	Homenagem	2017
15	Balão De Ouro	“toada”	Raimundo Irineu Serra	“toada” maranhense cantada para criança.	Década de 1970

Escolhi duas canções entoadas com sílabas “lá lá lá” em melodias sem letra, de Irineu Serra, recolhidas por Raimunda Serra, que correspondem com o foco desta pesquisa.

Marchinha

Raimundo Irineu Serra



Figura 57 – Marchinha (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor)

A Figura 57 – Marchinha (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor) é um tema instrumental apresenta a forma assimétrica e de marca sequencial (BASTOS, 2011) com repetição dos motivos formando um desenho em sequência decrescente: 1º trecho 3 repetições (compasso 1 ao 9), 2º trecho 2 repetições (compasso 10 ao 15), 3º trecho 1 repetição (compasso 16 ao 19) e em seguida a conclusão (compasso 19 ao 23). Desta maneira a composição utiliza a forma sequencial na construção de um desenho que apresenta uma lógica matemática baseada em contagem decrescente.

O segundo exemplo chamado “Bosqueano”, também possui a forma sequencial típica da linguagem da música selvática. O título provém do espanhol “Bosque”, sinônimo de floresta e referência do título da obra antropológica “Sociedade Bosquesina” de Jorge Gachet. Portanto a referência é direta ao contexto selvático dos ayahuasqueiros peruanos, acentuada na análise musical que demonstra diversos elementos, conforme a Figura 58 - Bosqueano. (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor):

BOSQUEANO

Raimundo Irineu Serra



Figura 58 - Bosqueano. (Fonte: Raimunda Serra, transcrição do autor)

Motivos e frases correspondentes entre os Baques acreanos e a música peruana:

- 1- Finalizações de frases típicas dos Wayñus (Compasso 8)
- 2- Cadência harmônica partindo do relativo maior para o menor:
 - a) | G | C | E7 | Am |
 - b) | Am | G | C | E7 |

3.1.6 Mestres e folguedos no Juruá

Nas artes híbridas, a música tem na dança sua extensão reverberada nos corpos. O evento do encontro reúne as outras atividades, necessárias para que determinada prática cultural aconteça como organização do evento, do espaço e das relações sociais envolvidas. Quando esta cadeia é interrompida, sua transmissão, as atividades e saberes diminuem até desaparecem definitivamente com a morte daquelas últimas pessoas, que acumularam e preservaram os conhecimentos. Identifico uma sequência estrutural dos processos de enfraquecimento a partir da observação, onde foi possível perceber uma sequência crescente na formação, e outra decrescente do processo de decadência das manifestações culturais chamadas de “folclore” ou culturas populares:

1- Crescente / Construtiva: concepção, formação e desenvolvimento: a música provoca a dança, que dramatiza um enredo formando uma história, organizada no drama cênico que é configurado pelos signos nas artes visuais. Esta performance promove o evento que agrega sentidos sociais, econômicos e valores mais profundos.

2- Decadente: Em sequência decrescente o evento social que sustenta o contexto costuma ser o primeiro a desaparecer, seguido das artes visuais com altos custos que tornam a brincadeira inoperante. Com a inatividade o teatro perde sua estrutura e as danças desaparecem com os corpos que enrijecem com a idade. Finalmente, a música resta em melodia e palavra e última em obra com melodia sem as palavras (conteúdo simbólico).

Por meio de trabalhos com a pesquisa ação experimentei a reconstrução no sentido da inverso da sequência decadente, por meio de um conjunto de ações de salvaguarda para assessorar o mestre a rearticular sua comunidade em oficinas, ensaios e inserção nos circuitos culturais.

3.1.6.1 O Bumba meu Boi e Reisado no Acre

Desde o ano de 2012 ouvi relatos sobre a existência do Boi Bumbá em versões de Reisado no município de Boca do Acre, em Feijó e Rio Branco. O único grupo que sobreviveu até a contemporaneidade foi o Boi Carion no município de Mâncio Lima, localizado no extremo ocidente do Brasil na fronteira com o Peru. O município tem como etnia local o povo Poyanawa da família linguística Pano, que foi explorado nos seringais desde nas primeiras décadas do século XX pelo coronel que deu nome à cidade. No entanto o nome popular e ancestral do local ainda é Japinim⁷⁶, onde se concentravam populações indígenas que desciam do alto Juruá. Ainda hoje, alguns participantes do Boi Carion se identificam como Poyanawa ou descendentes, com o histórico que durante muitas décadas a brincadeira ter ocorrido na comunidade na aldeia Barão, onde se formaram gerações de músicos e brincantes.

Segundo os depoimentos da comunidade Boi Carion e Mestre Zeca, na década de 1930 chegaram na região os primeiros mestres de Reisado vindos do Ceará, sendo fundado em 1935 o Boi de Reisado Estrela do Oriente no povoado Guarani, localizado na entrada oriental da região. No limite ocidental formou-se o correspondente Boi Carion, localizado onde hoje existe o bairro São Francisco e no sentido do antigo varadouro que seguia a aldeia Barão dos Poyanawa.

⁷⁶ Referente ao pássaro Japó, de significado intelectual para os indígenas por saber imitar os outros animais e por isso é considerado o professor da música na natureza.

De acordo com o mestre Tião Moura, a dinastia do Reisado no Japinim tem a seguinte composição:

Segundo relatos dos mais velhos, chegou através de um senhor chamando Chico Deca que veio do Ceará e trouxe um livro que continha textos e ilustrações do Reizado Boi Carion e Boi Estrela do Oriente. Ele fez os dois que ficaram como Boi Carion na Colônia, hoje bairro São Francisco, e Boi do Oriente no Guarani, atuando anualmente desde o dia 25 de dezembro até 06 de janeiro no dia dos santos reis. Após o falecimento de Chico Deca, deram seguimento a brincadeira: Damião Firmino, Zeca da Clotilde, Raimundo Reginaldo e Otávio da Júlia. Depois de quase 20 anos sem ter Boi Carion em Mâncio Lima, em 2009 conseguiu fazer um resgate do Boi Carion. (Fonte: Sebastião Moura, 2021).

O Boi de Reisado Estrela do Oriente encerrou suas atividades no ano de 2008. Mestre Zeca é octogenário e guarda em seu quintal algumas figuras que restaram de seu grupo. Na Figura 59 - Mestre Zeca, 2019. (Fonte: acervo do autor), segura o que restou da figura Jaraguá:



Figura 59 - Mestre Zeca, 2019. (Fonte: acervo do autor)

O ciclo do Reisado inicia em 25 de dezembro e encerra no dia dos santos Reis em 6 de janeiro. A territorialidade do grupo se adaptou na seguinte cronologia:

1. Antigamente ia caminhando pelos seringais e quando encontravam uma residência, cantavam do lado de fora para pedir licença e subir na casa, onde era apresentada uma *Parte* a escolha do morador, que ao final retribuía com alimentos para o sustento do grupo e da brincadeira.
2. Com o início da urbanização a visita se adaptou ao formato de apresentação em local fixo, onde eram cobradas entradas e o público assistia em plateia circular ou arena, sempre sentado em cadeiras ou bancos. A apresentação ocorria em espaços fechados como clubes, igrejas e salões.
3. Na dificuldade de manterem-se financeiramente os Reisados deixaram de atuar e só voltaram por meio de projetos com incentivos esporádicos da prefeitura, OSCs e parcerias na captação de pequenos editais. Devido este contexto as apresentações voltaram ao espaço público, aberto e de acesso gratuito como quadras de esporte, praças e escolas.

O enredo é formado por dois grandes blocos:

- 1- Reisado: As Partes iniciam pedindo licença, apresentando a corte, apresentação dos Caretas que na sequência apresenta as Figuras para o Rei. Elas são personagens cênicas visuais que representam seres míticos como a Sereia, o Jaraguá, a Barca Bela, a Borboleta, a Araúna, o Bode e a Burrinha. As Figuras interagem com o público que ao tocá-las recebe a “sorte” em troca de contribuir com algum dinheiro. Em seguida é retomada a história da intriga entre o Rei e o Príncipe que evolui para a guerra e sua morte. Ao final é ressuscitado mediante as “rezas” dos Caretas que são palhaços que conduzem parte da obra e interagem constantemente com o público, conforme a Figura 60 - O Príncipe morto, 2019. (Fonte: acervo do autor):



Figura 60 - O Príncipe morto, 2019. (Fonte: acervo do autor)

2- A parte do Boi, apresentado na Figura 61 - Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor), pode ser considerado um resumo do enredo anterior por possuir a mesma estrutura dramática. No enredo o boi é cobiçado pela esposa do Careta, assim como a história padrão da Catirina e Bastião, que matam o boi que neste caso é do Rei que exige a ressuscitação do mesmo, que também é feita por meio de uma paródia de “reza” que é construída coletivamente com a contribuição de versos do público.



Figura 61 - Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor)

As personagens são os membros da monarquia (Rei, Rainha, Príncipe, Princesa, General), do povo (Caretas: Bastião, Joana Baia) e as Figuras com signos míticos já citados. Cada um deles possui uma música configurando seções chamadas de *Partes* totalizadas em cerca de 23⁷⁷ que somam o total médio de três horas de apresentação.

Dos Reisados da região nordeste remanesceram as Figuras que do Jaraguá, o Bode e a Burrinha. Ainda são necessárias outras pesquisas comparativas entre as duas referências, entretanto, foi possível constatar que as práticas musicais presentes dos Reisados do Juruá possuem lugar comum com o nordestino nas Valsas, Mazurcas, Xotes e Coco. Já como grande diferença, apresenta os *Baques de Marcha* com sonoridade semelhante as práticas musicais do Daime e da Cumbia peruana rápida nos padrões dos seringais acreanos. Em maior percentual do repertório está o *Baque de Samba* com as permanências da música indígena acreana.



Figura 62 - Banda do Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor)

O Boi Carion ainda conserva a mesma formação dos instrumentos desde os tempos antigos, sob liderança do Sr. Dim Moura, violonista, ao centro da Figura 62 - Banda do Boi Carion, 2019. (Fonte: acervo do autor). Tocou desde adolescente em todos os Reisados de Mâncio Lima e grupos que se estenderam em outros municípios desde a década de 1970. A

⁷⁷ Nas décadas de prática o repertório do Reisado foi sendo acrescentado de outras Partes compostas pelas comunidades do Juruá.

banda atual possui as vozes, violão, cavaco, sanfona, pandeiro, tamborim (substituído por uma zabumba), os “cheque” (maracas), reco recos de taboca, colheres e afoxé.

Como elemento agregado ao Baque de Samba, o trabalho do Pandeiro segue uma linguagem diferente de sua estrutura, por meio das células em padrão rítmico dos Bois Bumbás da região norte, como referência aos Bois Bumbás do Maranhão, Pará até os limites do Amazonas. A estrutura que vou referenciar por “Boi do Norte”, surge a partir do Maranhão no Boi de Zambumba, adentra o Pará como Carimbó e Boi Bumbá, segue no sentido dos rios acima pelo Amazonas manifestada no Bois Bumbás, até o limite ocidental do Brasil no município de Mâncio Lima, Acre com os Bois de Reizado.

Na Figura 63 - Estrutura rítmica dos Bois Bumbás da Amazônia (Fonte: transcrição do autor, 2023), a transcrição apresenta as células mais comuns dos Bois bumbás da região norte. Foram transcritos, exemplos de Boi de Zabumba do Maranhão, incluindo os sotaques com caixa e as principais zabumbas. As células das maracas, do tamborito 1 e das zabumbas 2 e 3 apresentam as formas mais comuns na extensão latitudinal da Amazônica brasileira.

BOIS DO NORTE
ESTRUTURA DOS BOIS BUMBÁS DA AMAZÔNIA LEGAL BRASILEIRA

CULTURA ORAL

BPM 96

MARACAS

CAIXA 1

CAIXA 2

TAMBORITO 1

TAMBORITO 2

ZABUMBA 1

ZABUMBA 2

ZABUMBA 3

ZABUMBA FRASES

Figura 63 - Estrutura rítmica dos Bois Bumbás da Amazônia (Fonte: transcrição do autor, 2023)

As células mais graves marcam a cabeça do tempo e as médias marcam nos contratempos, as semicolcheias sincopadas que realizam efeito de flutuação entre a polirritmia ternária e binária. As agudas tecem uma rede que estrutura a subdivisão em semicolcheias que preenchem e amarram as outras duas principais células.

Na Figura 64 - Presença dos Bois Bumbás do Norte. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023), sua trajetória está demarcada na cor amarela, formada sob o trajeto espacial e temporal que alcança horizontalmente os extremos do oriente e ocidente do país, através das práticas musicais do eixo: Boi de Zabumba, Carimbó, Bois do Amazonas, Boi de reisado do Acre (pandeiro), Carimbó de sanfona do Acre (choro do alto Acre).



Figura 64 - Presença dos Bois Bumbás do Norte. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023)

Em comparação aos outros Bois Bumbás da região norte, o Reisado de Mâncio Lima apresentou uma continuidade em relação ao trabalho musical do pandeiro, porém a brincadeira como um todo, possui as evidências históricas e formais ancoradas nas heranças nordestinas, conforme a Figura 65 - Brincantes, 2019. (Fonte: acervo do autor):



Figura 65 - Brincantes, 2019. (Fonte: acervo do autor)

Na revisão sobre o termo Baque, a parte “Haja Fogo e Haja Guerra”, contém uma antiga referência ao termo, no quinto verso: “E é Baque aí Há há!”. A mesma ocorre dentro do próprio conteúdo artístico, trazido do Ceará para o Acre na década de 1930.

HAJA FOGO

(Desconhecido)

Haja fogo e haja guerra
Nós somos guerreador

Mandado de nosso rei
Que é o nosso imperador

E é Baque aí Há há!
E vamos todos combater

Contra príncipe, Conde Hilário
Na corte se defender

Não encontrei informações de que os mestres tenham trazido companhias ou grupos prontos ao Acre. Para prosseguirem com seus saberes em terra distante, precisaram formar novos grupos, que recebiam as contribuições culturais de diversos povos. Nas primeiras gerações, as mulheres eram proibidas de brincar e desta forma as personagens femininas eram interpretadas por homens travestidos, que eram preparados por suas esposas. Somente

em meados da década de 1960, as mulheres passaram a atuar na brincadeira até os dias de hoje.

O Reisado está inserido no ciclo anual de folguedos ligados ao colonialismo religioso, que era frequentados pelo mesmo público da sociedade juruaense, desde a década de 1930. O ciclo inicia na véspera do natal com as Pastorinhas, que vindas do Nordeste demarcavam o domínio do clero, atuando principalmente no controle do público feminino, utilizando a comunidade e a estrutura física da igreja católica. O auto contém cerca de 45 Partes, formadas cada uma por música individual ou Pot-pourri com até 6 canções. A duração total média do espetáculo é cerca de 6 horas.

Entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro, ocorriam os Reisados por iniciativa dos mestres e comunidades. Apresentavam durante o período noturno, em peregrinação nos seringais através da lama durante o inverno amazônico, em troca de donativos.

O ciclo encerra no carnaval, quando ocorrem diversas outras danças, trazidas por mestres do norte e nordeste. Mestras e mestres do Juruá, afirmam e existem registros fotográficos no acervo da Fundação Elis Mansour (FEM), a respeito de outros blocos como as “Baianas do Juruá”, do qual Aldenor Costa recolheu duas canções. Através dele também recuperamos as 5 Partes das “Vassourinhas do Juruá” em pot-pourri⁷⁸, publicada no ano de 2012, na coletânea em CD “O Baque do Acre”. Segundo Aldenor Costa, o grupo continha 12 componentes dançarinos, com a farda composta de calça branca, camisa vermelha, chapéu de palha e uma vassoura pequena com cerca de 30 centímetros,⁷⁹ presa no cinto. Os personagens são o Mané Colete, que representa um bêbado e o Morcego, formado por um figurino com asas imitando o animal.

No ciclo do carnaval, os Caboclos do Juruá apresentam elementos de danças indígenas de outros estados, como a dança do mastro de fitas conforme apresenta a Figura 66 - Caboclos do Juruá, S.D. (Fonte: Acervo FEM). Em fevereiro de 2022, entrevistei o ex-brincante, Sr. João Puro que lembrou que em sua geração, o mestre da época era indígena acreano. Faz sentido que a apropriação da brincadeira pelos nativos tenha servido como espaço afirmativo, dentro do contexto de destruição cultural em que viviam.

⁷⁸ Áudio das Vassourinhas disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=TNshgyF1rSE>

⁷⁹ Na região do Juruá existe uma variedade grande de vassouras naturais feitas de modo tradicional com diversos tipos de cipós, palhas e fibras.



Figura 66 - Caboclos do Juruá, S.D. (Fonte: Acervo FEM)

A principal dança do carnaval do Juruá sempre foi a Marujada, a qual vou dedicar o próximo tópico em que apresento elementos relacionados aos Baques, a partir da experiência de 14 anos na convivência com os mestres e a comunidade prática. Desde 2009 quando conheci mestre Aldenor, acompanhei e contribuí em seu processo de reconstrução incessante da Marujada, até os últimos dias de sua vida enquanto ensinava um grupo de 30 pessoas, brincando seriamente que nunca iríamos aprender a Marujada. Gravamos um álbum no ano de 2020 e realizamos juntos dezenas de apresentações entre 2009 e 2023.

3.1.6.2 Marujada Brig. Esperança: o carnaval na floresta

Formadas durante o Brasil colonial, as Marujadas são artes culturais híbridas, que reúnem diversas matrizes étnicas em óperas populares, que narram histórias relacionadas originalmente às cruzadas, a diáspora africana ou devoções afro-brasileiras, especialmente no culto ao santo preto, São Benedito. Estão presentes desde o Sudeste até a região Norte, chegando ao Acre no município de Cruzeiro do Sul, em meados da década de 1940, levada pelo mestre Oswaldo Galego, originário de Manaus, Amazonas.

Não se sabe a razão, mas até o momento, a Marujada Brig. Esperança do Acre é a única de todas, que ocorre durante o carnaval. Foi muito popular na região do vale do Juruá até

meados da década de 1990. A Figura 67 - Mestre Osvaldo Galego, S.D. (Fonte: Acervo FEM), apresenta o único retrato do mestre fundador da Marujada Brig. Esperança, Oswaldo Galego.



Figura 67 - Mestre Osvaldo Galego, S.D. (Fonte: Acervo FEM)

Segundo os relatos, Oswaldo Galego veio ao Acre de Manaus, e após décadas ensinando, partiu sem volta, para sua terra natal. A partir de então, a Marujada Brig. Esperança e seus discípulos formaram outros grupos. O grupo original de Cruzeiro do Sul, na sua partida passou para o mestre Ibanez Barboza, retratado na Figura 68 - Mestre Ibanez, S.D. (Fonte: Acervo FEM).



Figura 68 - Mestre Ibanez, S.D. (Fonte: Acervo FEM)

Sucessivamente, assumiu o mestre José Soares, na Figura 69 - Mestre José Soares, 2022. (Fonte: acervo do autor), falecido em 27 de setembro de 2023. Após a decadência da Marujada, resistiu por décadas com um pequeno grupo, que atuava anualmente nos carnavais.



Figura 69 - Mestre José Soares, 2022. (Fonte: acervo do autor)

Aldenor Costa da Silva era filho da região do baixo Juruá. Aos 10 anos, começou a praticar a Marujada na função de gajeiro, diretamente com Oswaldo Galego e no auge das Marujadas possuiu grupo próprio. Por motivos pessoais, Aldenor migrou na década de 1980 para a capital Rio Branco, onde deu continuidade a Marujada, junto ao seu conterrâneo e parceiro musical, o Sr. Chico do Bruno, que tocava trompete e banjo. Por 40 anos, formaram gerações de brincantes e músicos, preservando a Marujada mais completa e ativa na capital Rio Branco do em sua terra natal. Na capital também trabalhou como seringueiro no parque municipal, foi fonte de estudo para a minissérie *Amazônia*, realizada pela rede Globo em 2006, que montou a mesma marujada com atores profissionais em seus estúdios no Rio de Janeiro. Foi uma das maiores referências para trabalhos acadêmicos, circuito cultural e educação sobre a profissão de seringueiro e folguedos do Acre. A Figura 70 - Mestre Aldenor Costa, 2017. (Fonte: acervo do autor) apresenta Aldenor Costa durante a performance da Marujada no carnaval de 2017.



Figura 70 - Mestre Aldenor Costa, 2017. (Fonte: acervo do autor)

Pela convivência com outro mestre de música da Marujada, o Sr. Chico do Bruno, que tocava trompete e banjo, obtive a experiência como pesquisador participante, em acompanhá-lo nos carnavais tocando violão, banjo e bandolim.

Neste processo de aprendizado, assimilei parte da escola musical na execução do banjo: baseada no uso da técnica de percutir a palheta no tampo de couro do instrumento, em alternância com as cordas, criando duas linhas de vozes, onde são estruturadas as células de determinado Baque. Na Figura 71 - Chico do Bruno, 2012 (Fonte: acervo do autor), está disposto um registro deste mestre que faleceu no ano de 2015.



Figura 71 - Chico do Bruno, 2012 (Fonte: acervo do autor)

A palheta para o Banjo, era originalmente feita com o material do bico do maçarico, um pássaro pescador da região, no contexto urbano foi adaptada ao chifre de boi e mais tarde ao plástico de recipiente. Existe uma consistência e espessura correta para o bom funcionamento, para que o ataque às cordas, possa estender seu movimento até o couro do banjo, provocando um estalo agudo com timbre semelhante a uma caixa clara. Na Figura 72 - Técnica palheta no couro, 2023 (Fonte: acervo do autor), estão expostos os exemplos da palheta e execução no banjo conforme o mestre Chico do Bruno, em que são utilizados os mesmos recursos técnicos para os dois sentidos (para cima e para baixo).



Figura 72 - Técnica palheta no couro, 2023 (Fonte: acervo do autor)

A formação original da banda musical da Marujada, está condicionada na prática do cortejo de rua, influenciada pelos limites de mobilidade e intensidade de volume dos instrumentos. Na hierarquia de importância, a seguinte ordem: Voz, Banjo, Trompete, Afoxé, Pandeiro, Tamborim, Surdo, Cheque (maracas), Cuíca Onça, Violão, Cavaco, Acordeom.

As práticas musicais que fazem parte da Marujada são:

- 1- Baque de Marcha: Em maior quantidade neste folguedo, este Baque apresenta em pormenores, os elementos e estruturas encontradas nas Pandijada Ashaninka e Cumbias peruanas de andamento mais acelerado. É bem forte a presença Ashaninka, das Cumbias e outras culturas da conexão entre Cruzeiro do Sul e Pucalpa na família do Mestre Aldenor.

- 2- Baque de Samba: Com somente 1 parte: “Amor de marinheiro”, que apresenta as características idênticas as Cumbias.
- 3- Coco: referências nordestinas na dança e prática musical.
- 4- Valsa: sua estrutura repete o padrão nacional, porém com andamento mais acelerado, aproximando aos 145 BPM, se tornando conveniente o preenchimento rítmico com frases que abrangem conjuntos maiores de compassos, através da execução de acompanhamento do feita pelo Banjo. Um dado importante, são as frases que apresentarem possíveis permanências da musicalidade africana nos ciclos ternários longos que trabalham sobretudo, com a inversão dos contratempos criando uma polirritmia mais complexa, semelhante aos barraventos do candomblé.

A Figura 73 - Banjo nas Valsas, 2023 (Fonte: transcrição do autor), estão transcritos alguns exemplos das frases do Banjo executado nas valsas na Marujada.⁸⁰ A nota Fá indica a ação da palheta somente nas cordas e a nota Si indica a segunda ação, diferenciada pelo golpe no tampo de couro do instrumento. As células transcritas demonstram desenhos que não foram encontrados em outros exemplos ligados ao Baques, típicos das polirritmias da música africana, geradas por meio da inversão entre tempo e contratempo.

Banjo na Marujada do Acre: Valsa

Execução de mão direita para acompanhamento



Figura 73 - Banjo nas Valsas, 2023 (Fonte: transcrição do autor)

⁸⁰ Valsa “Já eram seis horas” está disponível no link:
<https://music.youtube.com/watch?v=6p7dhg3MEt8&si=ffjk1WMPw8rfJ1gl>

Na Figura 74 - Banjo nas Marchas, 2023 (Fonte: transcrição do autor), estão transcritos alguns exemplos das linhas rítmicas executadas pelo Banjo nas marchas na Marujada.⁸¹ Possuem um maior nível de complexidade técnica por exigirem os dois sentidos de palhetada. A rítmica que sobressai do golpes no couro, apresenta também na Marcha, a sobreposição de uma estrutura de característica africana, por inserir um compasso ternário dentro da estrutura binária, como ocorre por exemplo, nas timbas do ritmo baiano Axé.

Banjo na Marujada do Acre:Marcha
 Fonte: Chico do Bruno
 Execução de mão direita para acompanhamento Transcrição: Alexandre Anselmo

LEGENDA:
 > Sentido da palheta para Baixo
 < Sentido da palheta para Cima

NOTAÇÃO:
 Sol: Palheta nas cordas
 Dó: Palheta nas cordas + couro

Figura 74 - Banjo nas Marchas, 2023 (Fonte: transcrição do autor)

A forma musical das partes da Marujada possui sua estrutura embasada nas danças e marcações do drama. Todas as mudanças são mediadas pelo apito do comandante, que nos finais das partes desenvolve frases rítmicas até a finalização com o sopro longo. Cada parte possui uma forma específica, a partir do seguinte padrão: Introduz com solo de trompete e banda, sai trompete entra voz solo, entre coro e trompete, versos em voz solo voltam intercalando com coro até a finalização instrumental.

Assim como no Reisado, a Marujada inicialmente era composta somente por homens. Duas brincantes viveram o acesso das mulheres na Marujada: Zuleide S. Cordeiro que cresceu junto aos grupos nas décadas de 1950 e Sônia Soares, esposa do mestre José Soares. Quando Aldenor Costa migrou para Rio Branco, houve a procura do público feminino, a partir de sua

⁸¹ Marcha “Suspende os ferros, marujo!” está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=RMWt1dNM3vM>

inclusão em projetos culturais na retomada da Marujada. Suas filhas relatam que durante a infância, não se imaginaram brincando a Marujada. Segundo seus depoimentos, 1 mês antes do carnaval, os marujos deixavam suas famílias para se reunirem em acampamento na mata, em local escondido das comunidades, onde passavam este período ensaiando. Retomavam o contato com a população na entrada do carnaval de Cruzeiro do Sul. As residências recebiam anteriormente um convite num envelope para o aceite da brincadeira. Saindo do enredo original, eram executadas as partes solicitadas pelo morador que, ao final de 30 minutos, devolvia o envelope convite com uma quantia de dinheiro. A Marujada descia da casa, seguindo para outra residência, em cortejo onde são cantadas as *partes de rua*, com temas de celebração do carnaval e a contribuição de outras autorias, como “Abre Alas” de Chiquinha Gonzaga e “Não vá beber”, do Samba de roda Paraguassú, do recôncavo baiano.

A Figura 75 - Marujada em Cruzeiro do Sul, S.D. (Fonte: Acervo FEM), apresenta um retrato não datado, de um grande grupo da Marujada em Cruzeiro do Sul, vale do Juruá.

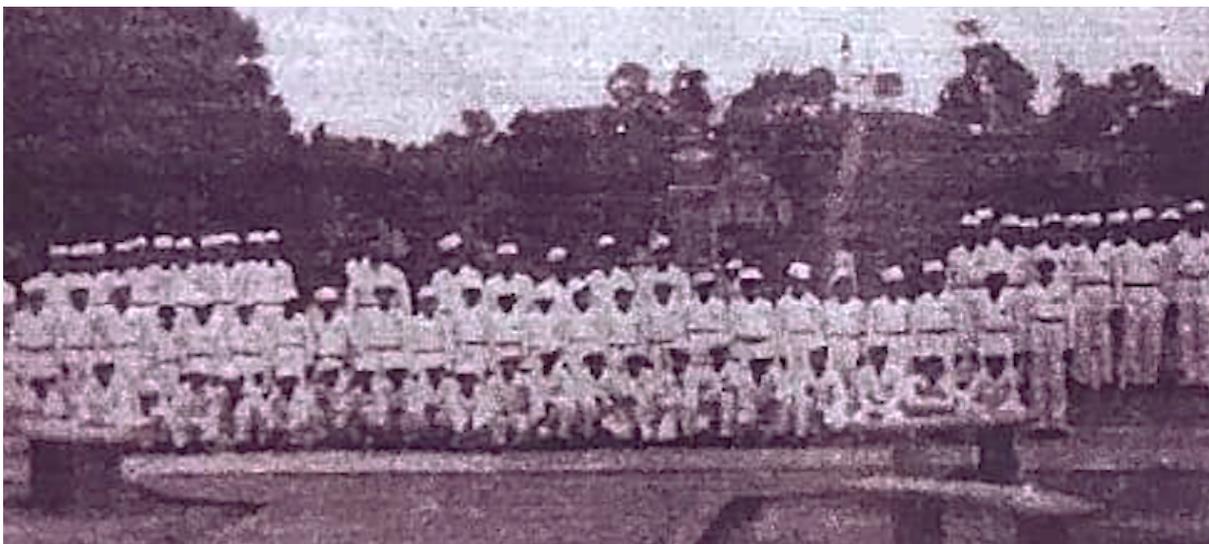


Figura 75 - Marujada em Cruzeiro do Sul, S.D. (Fonte: Acervo FEM)

A estrutura coreográfica é formada por dois cordões, a partir da banda onde se encontram o comandante que coordena a brincadeira. Utiliza o apito para sinalizar o início das partes, entradas e saídas das danças, coros e solos do trompete. Domina o canto solista e as partes que são declamadas, num ritmo narrativo e rápido. Como o drama ocorre numa das viagens do navio ao alto mar, os personagens são seus tripulantes.

Os primeiros pares do cordão são os Oficiais, que utilizam farda branca: Imediato, Capitão, Mestre, Contra-Mestre, Almirante, Contra-Almirante, o 1º Maquinista, o 2º Maquinista e o 3º Maquinista. São seguidos pelos Marujos que utilizam farda azul. Os personagens que trabalham fora do cordão são o Comandante, o Imediato e o Gajeiro. Este último só pode ser executado por uma criança com no máximo 10 anos, sendo a preferência pela menor idade possível. Possui uma parte que executa o canto em solo, enquanto carrega a miniatura do navio durante o cortejo. Sua função nos navios de antigamente, era executada por crianças para subir no mastro de observação, por serem mais leves. O último personagem é o Doutor, que é um médico que pode ser interpretado por qualquer Marujo ao vestir um jaleco branco com a cruz vermelha. Como já foi descrito, em todo os seringais acreanos o termo “parte” é designado para uma unidade de composição, pot-pourris, cenas e sequências longas de execução musical.

Entre 2009 até seu falecimento em 2023, Mestre Aldenor foi aos poucos ensinando para o seu grupo, do qual faço parte, o repertório completo que forma o enredo da Marujada, totalizando 17 Partes. A sequência abaixo foi praticada em seu grupo e ordenada para as gravações e apresentações no contexto do circuito cultural da capital Rio Branco. Os comentários trazem dados que apontam a profundidade poética e histórica presente na Marujada Brig. Esperança.

MARUJADA BRIG. ESPERANÇA

(Fonte: Oswaldo Galego; Autor desconhecido)

1. O CLUBE DA MARUJADA. marcha; D / Bm

“Parte de rua” executada durante o cortejo, que inclui diversos pot-pourris que ocupem o tempo de deslocamento do grupo: ABRE ALAS (Chiquinha Gonzaga), NÃO VÁ BEBER (Paraguassú), VAMOS VAMOS (Marujada), VAI CHORAR (Marujada).

2. FALA DE ABERTURA / SUSPENDE OS FERROS, MARUJO! marcha; D / Dm.

Representa saída do navio ao mar com marujos dançando parados, como um aquecimento.

3. CACETES MARUJOS A BORDO. marcha; Dm / F.

Os cacetes são as armas simbolizadas por bastões de madeira, semelhantes em forma e execução ao movimento do Maculelê da Capoeira e outras danças guerreiras afrobrasileiras.

3. MINHA MÃE. valsa; E.

É apresentada a personagem da criança, um menino que estava se matriculando como novato na escola de marinheiro, que pode ser a própria Marujada. Há espaço para os versos improvisados pelos oficiais sobre a vida solitária nos altos mares.

4. MAQUINISTAS. marcha; E.

Em meio a rotina do navio com o nome Brig Esperança esta Parte demonstra o funcionamento das máquinas a vapor e o trabalho dos maquinistas.

5. BENFICA. marcha; E.

Os versos que em sua origem foram improvisados e memorizados por Mestre Aldenor, trazem dados de questões políticas como a guerra do Paraguai, ditaduras e abusos da justiça por parte de autoridades. No refrão narra um desterro: “Veja quem vai, veja quem fica, vamos pegar o bonde que saiu para o bem fica”⁸².

6. DOUTOR.

É a dramatização do médico atendendo a tripulação, com o objetivo de apresentar os integrantes da brincadeira sem interromper o enredo, ao consultar cada brincante que se responde pelo próprio nome.

⁸² Pesquisas revelaram que em 1910 milhares de presos afrodescendentes da revolta dos marinheiros, mais conhecida por revolta da chibata, foram desterrados para o Acre. Segundo Francisco Bento da Silva: “Depois, o governo aprisionou inúmeros marinheiros que participaram do motim e embarcou boa parte destes no navio *Satélite* para a Amazônia, cujo destino final seria o Acre. Além destes, um número muito maior de civis também foi recolhido nas ruas e prisões do Rio de Janeiro e embarcados à força.” (SILVA, 2011, P.149)

7. GAJEIRO. valsa; Dm.

Patente exclusiva para uma criança que tenha habilidades em cantar e dançar. Os mestres-fontes: Aldenor Costa e José Soares foram gajeiros em seus inícios de carreira. A letra descreve o sofrimento e superações deste gajeiro como criança, enfrentando sua primeira viagem sozinho no alto mar. Mestre Aldenor não permitia o que grupo executasse esta parte se não fosse interpretada por uma criança, obrigando o grupo sempre a formar novos gajeiros.

8. CRUZEI AS NOSSAS VELAS. marcha;

Nesta parte os cordões entrecruzam os cacetes formando dois paredões e sua letra desafia os “senhores do mundo”, outro dado ligado ao tema da insurreições.

9. CÔCO. samba de coco;

Continuidades da música nordestina são encontradas neste coco que utiliza temas humorados e trava línguas. A dança é semelhante ao padrão do coco nordestino.

10. LINDA CARA. marcha;

Parte que utiliza lenços na dança e permite a inserção de pot-pourris de outras marchas, sempre com temas de flerte e carnaval.

11. NÃO HÁ VIDA MAIS ALEGRE. Valsa;

Parte que enaltece o navio Brig. Esperança.

12. DANÇA DO GRANJE. marcha a livre escolha;

Foi a última parte que mestre Aldenor nos ensinou por ser a mais complexa nos movimentos de cordões, bailando marchas instrumentais semelhantes as Cumbias peruanas.

13. AMOR DE MARINHEIRO; samba;

O único Baque de Samba da Marujada é uma despedida, que permite o improviso de versos intercalados com o refrão.

14. A FLOR DA JARDINEIRA marcha;

A harmonia desta marcha, traz no modo maior, um acorde maior com sétima menor no segundo grau, devido a quarta aumentada que passa num cromatismo da melodia, uma característica comum na música indígena local.

15. JÁ ERAM SEIS HORAS; valsa;

Sua letra anuncia uma tempestade, que prepara o momento tenso da brincadeira, onde será desenvolvido o drama.

16. FALA DO IMEDIATO / TERÇO. valsa – marcha; / VIVAS DA RAPAZIADA;

O drama conta a revolução liderada pelo imediato contra seu comandante, que o prende e força com a tripulação para lançá-lo ao mar. Neste momento uma grande tempestade ameaça a todos que se redimem a uma aparição de Nossa Senhora, e são todos salvos com a ordem e união reestabelecidas. É o momento do sagrado dentro da festa, em que os brincantes cantam batendo seus cacetes no chão, com um dos joelhos no chão.

17. SENHORA DONA DA CASA, marcha.

A canção de despedida pede licença para retirada da casa onde ocorreu a apresentação, que é continuada em Pot-pourris que introduzem a “Parte de rua” na continuação do cortejo. Inclui para sua finalização a repetição da parte de abertura na seguinte sequência: O CLUBE DA MARUJADA, ABRE ALAS (Chiquinha Gonzaga), NÃO VÁ

BEBER (Marujada), VAMOS VAMOS (Marujada), VAI CHORAR (Marujada).

Encerrando o ciclo iniciado entre o Natal e o carnaval, as atividades culturais tinham sequência nas festas e os arraiais dos santos juninos, quando ocorriam os Bailes, as Desfeiteira, o Xerém e outras as danças.

3.1.7 Segundo ciclo: Pedro Sabiá

Este tópico apresenta os dados relacionados à obra de Pedro Monteiro de Moraes, mestre tradicional das sanfonas que representa o segundo ciclo da borracha, que ocorreu durante a segunda guerra mundial, a partir da campanha dos aliados em que o Brasil enviou dezenas de milhares de jovens ao Acre para produzir borracha entre 1940 e 1945. A maioria da população migrante, foi deslocada do estado do Ceará, e imprimiu uma forte influência cultural, reforçando as tradições das sanfonas de botões em voz trocada do primeiro ciclo da borracha, além da introdução dos acordeons cromáticos e outras variações do instrumento.

Conheci Pedro Sabiá em Rio Branco no ano de 2012, em arraial financiado pelo governo do estado, onde foi realizado o 1º Encontro de Sanfoneiros do Estado do Acre, evento este que reuniu e expôs uma rede de músicos dos seringais, que já existia e organizava seus eventos nas colônias, aldeias e seringais do interior. As festas juninas no Acre ocorrem nas datas: 13/06 Santo Antônio, 24/06 São João e 29/06 São Pedro. No ano de 1941, nascia Pedro Monteiro de Moraes, filho mais velho de um casal migrantes do Nordeste, já conhecidos por família Sabiá. Nasceu na colocação Seringal Cachoeira, onde viviam mais duas famílias, a de seu tio Monteiro e a Mendes, do líder seringueiro Chico Mendes. Este já adolescência também tocou violão e Pedro Sabiá o acompanhou nos empates, que eram cordões de resistência ao desmatamento e expulsão dos seringueiros pelos grileiros. Nesta época Família Sabiá formava uma banda musical que foi muito popular durante décadas, nas festas da região do Alto Acre, formada pelos pais de Pedro Sabiá, seus sete irmãos e alguns primos. Parte deles migrou para a capital Rio Branco e casa de Pedro Sabiá, sempre foi uma referência para a rede dos músicos do interior de todo o Acre, em busca dos seus serviços de restauro dos instrumentos e do convívio na prática musical, conforme registrado na Figura 76 - Pedro Sabiá em sua oficina, 2019 (Fonte: acervo do autor).



Figura 76 - Pedro Sabiá em sua oficina, 2019 (Fonte: acervo do autor)

Trabalhamos juntos em muitos projetos com o Sesc, ONGs, shows, gravações de álbuns e pesquisas de campo, entre 2014 até 2022 quando faleceu. Nesta trajetória pude conhecer o universo das sanfonas no Acre, aprender parte de seu repertório e trazer para esta dissertação um panorama das principais informações. Investigando a respeito, entrei em contato com um dos mais reconhecidos instrumentistas dos foles de botões do Nordeste, o Luizinho Calixto que após minhas informações sobre Pedro Sabiá, que me disse o quanto era raro alguém executar com naturalidade e domínio em todos estes instrumentos que exigem coordenações motoras, muito diferentes e até opostas. Ao descrever uma sanfona híbrida, em que o solo é executado pelas ilheiras de botões em voz trocada, e os 60 baixos são próprios do acordeom, Luizinho Calixto me revelou ser a *Concertina*, que já era praticamente extinta no Nordeste e citada por Jackson do Pandeiro e Luis Gonzaga.

A Figura 77 - Pedro Sabiá, 2021 (Fonte: acervo do autor) apresenta fotos de Pedro Sabiá com exemplares dos quatro principais instrumentos de todas as famílias das gaitas e sanfonas pertencentes à história musical do estado do Acre. Da esquerda para direita e de cima para baixo: Harmônica 8 baixos, Concertina 60 baixos, Harmônica 12 baixos, Acordeom 120 baixos.



Figura 77 - Pedro Sabiá, 2021 (Fonte: acervo do autor)

Quanto as alterações de afinação, estas eram chamadas de “transportes”, sempre buscando o cromatismo e a inserção dos modos menores com a sétima maior (menor harmônica). O termo utilizado para alterar a afinação é *sustenir*, conforme já foi descrito na página 130. O termo *singela*, é empregado para o instrumento em que todas as notas estão em afinação natural. Os instrumentos aos quais tive acesso estão descritos na A Tabela 15 - Sanfonas executadas por Pedro Sabiá:

Tabela 15 - Sanfonas executadas por Pedro Sabiá

Nome	afinação	Tonalidades	Ilheiras	Voz trocada em gaitas
Harmônica 8 baixos	singela	C jônico G jônico A Eólio	2	Todas
Harmônica 8 baixos	sustenida	C jônico G jônico A Eólio Am harmônica	2	Todas
Harmônica 12 baixos	singela	F jônico C jônico G jônico A Eólio	3	Todas
Harmônica 12 baixos	sustenida	F jônico C jônico G jônico	3	Todas

		D jônico F jônico A Eólio Am harmônica		
Concertina 60 baixos	sustenida	D jônico G jônico D jônico E Eólio Bm Eólio Em harmônica Bm harmônica	2	Ilheiras solo em voz trocada 60 Baixos em voz uníssona (idem ao acordeon)

Pedro Sabiá agregou desde sua infância, diversas escolas orais musicais, e por esta razão gravamos o álbum “Por Dentro do Fole”⁸³ em que executou em 5 faixas, todos os instrumentos: Concertina, Violão, Banjo, Cavaco e Pandeiro. Como marcas dos Baques, executava o violão na técnica com palheta substituindo o uso da unha do polegar mais popular durante o 1º ciclo da borracha. Quanto ao pandeiro, ensinava a técnica de rotação alternada, popularizada por Marcos Suzano, e predominante em todo o Acre, desde os primeiros seringais. Executada por muitos mestres⁸⁴ como Pedro Sabiá, linguagem do pandeiro se apresenta muito completa, com a utilização dos graves de ponta e diversas formas de abafamentos de pele no controle das frequências, de forma similar ao Rio de Janeiro e Nordeste.

Outros dados importantes do segundo ciclo da borracha são os hinos relacionados ao contexto da borracha, recolhidos na região do Alto Acre onde atuava a família Sabiá.

O “Hino dos soldados da borracha”⁸⁵ foi recolhido por Vicência Bezerra da Costa, conhecida por Tia Vicência, de Xapuri. Aprendeu ainda criança no navio que trazia os “arigós”⁸⁶, como eram chamados os migrantes do Nordeste. Não se sabe a autoria, mas pelo conteúdo da letra percebe-se o discurso positivista de apoio a política de estado que estava sendo executada naquele momento, conferindo a este documento musical uma fonte de consulta sobre este período histórico. Como ela aprendeu ainda criança no navio, supõe-se que a

⁸³ Álbum disponível no link:

https://open.spotify.com/album/3Tosy9uVUzivByZ1iCgdMR?si=vhUPrCZVRhubJt5Q_9Onxw

⁸⁴ Mestres que compartilham esta mesma técnica “completa” do pandeiro brasileiro, por utilizar em 2 sentidos da rotação dos instrumentos todas as mesmas frequências através dos graves, tapas e latinhas. Fontes mestre (as): Raimunda Serra, Preto, Pedro Sabiá, Chico Sabiá, Deusdete.

⁸⁵ Execução do Coral Boca Pequena disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=CYr6x1RtbH0> e da própria Tia Vicência no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4YnX942AD2A>

⁸⁶ “Arigó” é o nome de uma ave do nordeste que migra quando há seca, assim como a “Asa Branca” de Luís Gonzaga, também chamadas por “aves de arribação”.

composição seja encomendada pelo campanha de publicidade do governo e na segunda guerra mundial.

HINO DO SOLDADO DA BORRACHA

(Autoria desconhecida, recolhido por Tia Vicência de Xapuri)

Destemido soldado da borracha
 Deste exército modesto varonil
 Não esqueça de cumprir o seu dever
 Trabalhando em defesa do Brasil
 Envolvido nas florestas espessas
 Esquecendo funestos empecilhos
 O Brasil nesta fase já precisa
 Do amor dedicado dos seus filhos

Viva o soldado brasileiro
 Teu produto servirá ao mundo inteiro

Quando um dia o raio fulgurante
 Da vitória brilhar em nosso país
 Aí veremos que os nossos esforços
 Asseguraram liberdade tão feliz
 Se sofreres tão triste episódio
 Tristes ermos da negra solidão
 Mas um dia liberto deste cárcere
 Cantaremos a glória da nação

Viva o soldado brasileiro
 Teu produto servirá ao mundo inteiro

No momento que entraste na fileira
 Do batalhão velocíssimo da floresta
 E que pensaste na vitória do Brasil
 Esquecendo a longa vida funesta
 Destemido soldado triunfante
 Deste solo sombrio pertencer
 Com o peito vibrando de alegria
 Nas estradas consagradas do dever

Viva o soldado brasileiro
 Teu produto servirá ao mundo inteiro

O outro Hino foi composto por seringueiros e difundido oralmente por todos seringais do Acre. Encontrei interpretações da Boca do Acre ao alto Juruá, Envira, Jordão, Tarauacá e Alto Acre. Chamado popularmente de hino, “Vamos dar valor ao Seringueiro” ocorre no Baque de Marcha, por autor ainda desconhecido. A melodia é recorrente nas regiões de fronteiras, e recebeu várias versões em diversos seringais, sempre com temas relacionado a crítica social.

HINO DO SERINGUEIRO

(Autoria desconhecida, recolhido por Pedro Sabiá)

Vamos dar valor ao seringueiro
 Vamos dar valor a esta nação
 Pois é com o trabalho deste povo
 Que se faz pneu de carro
 E também de avião

Fizeram Chinelinha
 Fizeram Chinelão
 Fizeram a botinha
 Que a cobra não morde não

Tanta coisa da borracha
 Que não sei explicar não
 Encontrei pedaço dela
 Em panela de pressão

Tanta coisa da borracha
 Que não sei explicar não
 Encontrei pedaço dela
 Em panela transformada em balão

A seguir uma paródia do “Hino do Seringueiro”, “Vamos dar valor” é uma versão adaptada aos temas da luta das parteiras, composta por Zenaide Parteira na década de 1990.

VAMOS DAR VALOR

(Zenaide Parteira)

Vamos dar valor a essas parteiras
 Vamos, vamos, vamos pessoal
 Pois são as pobres dessas parteiras
 Que desenvolvem um trabalho tão legal

São elas que estão
 Espalhadas a trabalhar
 Lá dentro dos municípios
 Sem o dinheiro ganhar

Quando chega aquele dia
 Na hora da precisão
 Ela logo se apressa
 E segue na direção

Anda quatro a cinco horas
 Com seus pezinhos no chão
 Muitas vezes até doente
 E sem alimentação
 E o dinheiro que elas ganham
 Não dá pra comprar o pão.

3.2 *Tempo dos direitos: música e revoluções*

Este tópico irá demonstrar dados a respeito das práticas musicais relacionadas aos Baques, que atuaram no período do *Tempo dos direitos*, marcado pela decadência dos seringais que passaram a ser vendidos para investidores e posseiros de outros estados, com finalidade na expansão da pecuária e extração de madeira, expulsando assim comunidades inteiras de indígenas e seringueiros para as periferias dos municípios. A canção “Cariú” de Hélio Melo, segundo ele mesmo descreve em gravação, “o indígena (do povo) Canamarí encontrou o seringueiro também sendo expulso pelos paulistas e fez esta música”, demonstra a decadência de um processo colonizador que dá lugar a outro também ameaçador.

CARIÚ

(Hélio Melo)

Cariú, Cariú
Seringueiro está perdendo o seu valor

Cariú, Cariú
Bom tempo por pouco tempo
O que era bom já se acabou

Nós querer só na terra morar
Tanto sangue derramado em vão

Recobramos a justiça de Tupã
Para nós ter nossa vida
E os nossos dias de amanhã

Mediante a inúmeros conflitos pela terra, os povos indígenas foram os primeiros a se organizarem no movimento dos direitos à terra, assessorados pelo indigenista Antônio Luís de Macedo, conhecido por Txai Macedo. Nasceu em Tarauacá no ano de 1950, descendente de pai e mãe cearenses foi criado junto as aldeias Huni Kuin da região do Caucho. Quando jovem foi nomeado servidor da FUNAI por sua habilidade notória e amizade junto a articulação entre os povos indígenas. O artigo de Maria Gabriela Jahnel de Araújo: Cipó e Imaginário entre Seringueiros do Alto Juruá;⁸⁷ descreve a trajetória de Txai Macedo, tanto como uma liderança

⁸⁷ ARAÚJO, Maria Gabriela Jahnel de; Cipó e Imaginário entre Seringueiros do Alto Juruá; REVER: Revista de Estudos da Religião No 1 / 2004 / pp. 41-59; ISSN 1677-1222.

política entre os povos indígenas e seringueiros quanto à restauração das práticas culturais ayahuasqueiras, como ferramentas de agregação e fortalecimento comunitário, em que a música exerce um papel essencial como conteúdo e agente transformador nestes processos.

Entre eles é importante ressaltar a chegada, ao Alto Juruá, em 1988, do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS)¹⁴, representado pelo sertanista da FUNAI e ex-seringueiro Antonio Macedo. Seu objetivo era difundir entre os seringueiros a proposta, já elaborada e desenvolvida pelo CNS, de criação da Reserva Extrativista. Macedo tinha um modo singular – admirado e criticado - de trabalhar: subia os rios com seu violão, organizando reuniões, unificando o movimento e, na palavra de alguns seringueiros, “dando coragem”.

Compõe suas canções desde a juventude a partir das viagens de trabalho nas aldeias, das “mirações” na ayahuasca e sobre o cotidiano na floresta. Enquanto indigenista servidor da FUNAI, produziu muitas canções que se tornaram populares desde a década de 1980 em quase todas as aldeias do Acre. “Minhas músicas são os relatórios das viagens no trabalho indigenista”.

O artigo “A Experiência da Tal – Televisión America Latina – Tal TV”, de Paula Corrêa, contribui com um resumo auto biográfico por Txai Macedo que descreve e contextua este recorte histórico do *tempo dos direitos*.

“Meu nome é Antônio Luiz Batista de Macedo, sou acreano, e aqui no Acre sou conhecido como Txai Macedo. Tenho 50 anos de idade, sou sertanista há 25 anos. Uma das missões do sertanista é desbravar, é ir na frente, se encontrar e se entender com populações que nunca tiveram contato com outras civilizações”. Este é o início de *O Acre de Txai Macedo*, de Bruno Carneiro. A palavra Txai significa “a metade de mim que existe em você e a metade de você que existe em mim”, explica Macedo. A palavra vem da língua Hatxa Kuin, dos índios Kaxinawá e é um tratamento especial dispensado a um amigo. No documentário, Macedo conta a sua história desde menino junto aos índios até virar seringueiro, fala das relações entre os brancos e índios e entre patrões e empregados, muito conturbada por conta da escravidão. Durante a ditadura militar brasileira, o Acre foi invadido por fazendeiros paulistas, que expulsaram os trabalhadores, seringueiros, castanheiros, que ficaram sem perspectivas e sem lugar para onde ir. A partir de então, os trabalhadores rurais se organizaram e formaram lideranças de defesas de seus direitos. Um dos líderes mais expressivos deste movimento ficou mundialmente conhecido. Chico Mendes aparece como um salvador dos direitos destes trabalhadores subjugados pelos seus patrões, que viviam numa espécie de mundo feudal, e foram substituídos pelos senhores da agropecuária. Na década de 1980, começou o movimento ambientalista no mundo e Chico Mendes encabeçou esta processo, tendo sido o representante inclusive com o respaldo da imprensa. Em 1988, foi assassinado. Mas a sociedade não aceitou a derrota, e hoje o Acre tem 95% do seu território preservado. Neste documentário, pode-se ver, pelas lentes do diretor Bruno Carneiro, um pouco do Acre por meio da história de Txai Macedo, pelos olhos das crianças indígenas, pela maneira como o *ayahuasca* se tornou uma

forma dos acreanos se comunicarem com seu Deus, e de como os seringueiros estão sobrevivendo hoje em dia. É o olhar de dentro, é um exemplo de alteridade, e de não colonizar o outro com sua câmera, mas de respeitá-lo e ouvir sua história. (CORRÊA, 2013, p.269)

Macedo liderou na reconciliação de povos e na fundação da Aliança dos Povos da Floresta com Chico Mendes e o sindicato dos seringueiros. A Aliança a partir de 1987-1988, entrando na primeira metade dos anos 90. Para manter os seringueiros dentro da floresta, este grupo construiu formato de organização territorial inédito que foi o da RESEX: Reserva extrativista. Segundo Macedo, este é o mesmo modelo comunitário e de uso territorial das reservas indígenas, sendo a primeira do mundo a RESEX Juruá, e depois outras como a RESEX Chico Mendes, onde a organização social está integrada aos modos de subsistência a partir da manutenção da própria floresta.

A Aliança dos Povos da Floresta, como ficou conhecida, foi um marco importante do movimento indígena e seringueiro no Acre, principalmente na região do Alto Juruá. Alimentada pela retórica ambientalista internacional, ela deve ser considerada, sobretudo, como um instrumento político para lutar contra um adversário comum e alcançar objetivos pragmáticos: criação de terras indígenas, reservas extrativistas, parques nacionais, etc. (Pimenta 2004 APUD PIMENTA, 2015, p.14)

A demarcação das terras indígenas no Acre, perduraram por demorados processos de regularização pelo Estado brasileiro, pressionado pelas mobilizações para garantir os seringais onde viviam, retirar os ocupantes não indígenas, organizar a produção extrativista por meio de cooperativas, criar escolas, formar jovens e estruturar suas próprias associações e organizações de representação. Txai Macedo e o antropólogo Terry Aquino enquanto trabalharam para a legalização destas terras, empregaram pessoalmente a importância que podiam para as músicas indígenas, com influências determinantes para o renascimento cultural que viria décadas após. A música atuava como ferramenta agregadora, que contribuiu em diversas funções essenciais no dia a dia dos processos comunitários de reterritorialização.

A Figura 78 - Txai Macedo e crianças Huni Kui (Fonte: internet) apresenta registro fotográfico da rotina de Txai Macedo nas aldeias, entre as práticas musicais e as atividades da FUNAI.



Figura 78 - Txai Macedo e crianças Huni Kui (Fonte: internet)

Macedo descobriu que os povos indígenas, mesmo quando já convertidos às religiões fundamentalistas e a identidade própria renegada, ao praticarem novamente suas culturas, que em geral têm as práticas musicais como essenciais, experimentam algo mais forte e profundo, resultando na prática de novas articulações sociopolíticas, que transformaram jovens sem perspectivas em pesquisadores, e idosos desprezados em mestres.

Enquanto trabalhava articulando as aldeias, sempre levava consigo violões que conseguia com apoiadores, pois o instrumento era fundamental nas reuniões de ayahuasca e políticas de agregação social, resultando no empoderamento cultural por meio das práticas musicais. Segundo Txai Macedo, “com a terra garantida, percebemos uma crise de identidade pois perderam língua, remédios e cultura”. Dentre as diversas áreas de conhecimento, a música possui a transversalidade necessária como força propulsora dos processos sociais. “As pessoas estavam deprimidas, então, distribuí muitos violões nas aldeias para se alegrarem, pois eu sabia que haviam muitos tocadores desde os tempos dos seringais”⁸⁸.

Txai Macedo também trabalhou diretamente na revitalização do uso da ayahuasca, junto aos povos Kontanawa, Poyanawa, Shawãnawa, Nukini entre outros, apoiando os processos da reorganização política após os seringais. Em 1989, foi guia do compositor Milton

⁸⁸ Depoimento dado por Txai Macedo em conversas. 11/10/2023, Rio Branco, Acre.

Nascimento em visita ao povo Ashaninka do Acre, que resultou no álbum “Txai”, do nome em referência ao próprio Txai Macedo.

Conheci Txai Macedo em 2014 e desde então gravei entrevistas, registros em áudio e vídeo de suas práticas musicais até publicamos em 2022 seu primeiro álbum “Akiri”.⁸⁹ Também formei uma banda com outros músicos para acompanhá-lo e nesta prática pudemos aplicar as estruturas da Cumbia e Baques simultaneamente. Como fonte ativa nesta pesquisa, no mês de outubro de 2023, pude contar com sua presença e referência nas revisões sobre dados dos autores da transição dos Baques aos Txanás.

A canção abaixo foi composta na década no rio Cruzeiro do Vale, alto Juruá a partir de uma viagem a aldeia Shawãdawa, em cita o nome que originou *Acre*, que possui uma tradução por “azedo”, mas é corruptela de Akiri, que significa na língua Arawá: rio dos jacarés, em reação a grande devastação iniciada pelas empresas que compraram 81% das terras do estado do Acre. Neste contexto Txai Macedo e Chico Mendes criaram a Aliança dos Povos da Floresta e por isso pede a Deus que “não me deixe sem as matas do Akiri”.

AKIRI

Txai Macedo

Terra de muitas aldeias
 Conheci muitas malocas
 Carregando em minha costa
 Minha maca pra dormir.
 Fui vivendo as mirações
 No bailar dos mariris.

Nestes rios de tantos peixes
 Tanta volta e quanta moda
 Muitas voltas pra subir
 Mas, meu senhor não me deixe
 Sem as matas do Akiri.

Já cacei nas matas escuras
 Já morei nos Tapiris
 Já tomei muito cipó
 Dançei tauatá txiri
 Bebi caldo de bodó
 Pescando meus lambaris.

⁸⁹ O álbum está disponível no link: https://music.youtube.com/watch?v=ekMotqcd3KE&list=OLAK5uy_nkvAMN3gBVDOgAthRnS9Nk5I_kiTSQDwU

A obra musical de Txai Macedo registra detalhes importantes das missões do indigenismo, das belezas da natureza e costumes dos povos. Algumas são Valsas e Xotes, mas a maioria do repertório autoral são Baques de Samba e Marcha. A mão direita de seu violão apresenta a transição da técnica de Antônio Pedro e contemporâneos do primeiro ciclo da borracha com o uso do polegar para um movimento sem apoio nenhum. Um ponto exato do polegar atinge as cordas a partir da rotação do pulso, resultando num violão muito percussivo, em que são encontradas todas a estrutura e células dos Baques.

Na Figura 79 - Baque de Samba de Txai Macedo (Fonte: transcrição do autor), apresento a transcrição das células rítmicas da mão direita do violão, que serviu de referência para a juventude indígena incentivada á prática do violão nas aldeias.

Baque do Txai Macedo
Execução de mão direita para violão de acompanhamento

Figura 79 - Baque de Samba de Txai Macedo (Fonte: transcrição do autor)

“Cantigas de cipó” é um termo que foi propagado entre os intelectuais acreanos que, a partir da década de 1970, passaram a ter contatos com o repertório ligado á prática ayahuasqueira popularmente chamada de “tomar cipó”. Txai Macedo foi Iniciado na ayahuasca através do seringueiro Raimundo Gomes no alto Tarauacá, e a cantiga de cipó que marcou sua memória se refere a canção conhecida por “Madalena”. Seu refrão “Ai, ai Madalena”, é cantiga de cipó mais difundida entre os seringueiros que praticavam o uso da ayahuasca.

Foram recolhidas várias versões de “Madalena” por meio das fontes do rio Envira: Antônio Pedro e José Linhares e Maria Brilhante. Esta última teve acessos e memorizou sua

versão mais completa e próxima ao original. Maria Brilhante cresceu na região do rio Envira, onde desde jovem vivenciou as práticas de “tomar cipó”. Segundo ela, “Madalena” foi composta por um homem que não acreditava nas mirações, mas quando bebeu cipó entrou em um palácio, onde havia uma banda de música e meninas que eram princesas do cipó, que bailavam lhe ensinando em Baque de Samba:

MADALENA

(Autor desconhecido)

Eu não creava⁹⁰ nos encantos do cipó
 Agora eu creio, agora eu creio
 Eram tantas serenatas
 Com as lindas abonadas
 Para os porres do cipó

Ai ai Madalena, Ai ai Madalena
 Como eu tenho saudade
 Das meninas tão pequenas
 Vamos sambar, derrama suor
 Eu acho alegre o reinado do cipó

O termo “sambar” aparece nesta cantiga marcando sua presença como prática musical integrada à dança. A primeira parte em tom menor apresenta cromatismos característicos nos repertórios das culturas híbridas da região e a segunda em tom maior é o refrão e secção que se espalhou pelo interior do Acre. Sobre esta cantiga, Antônio Pedro também dizia que “Madalenas” eram as princesas que moravam dentro do cipó da ayahuasca.

Txai Macedo agregou em seu repertório muitas outras cantorias de cipó e canções dos seus contemporâneos. Ao mesmo tempo, enquanto compunha, estava estimulando as práticas musicais em todas as aldeias que passou, resultando em inspirar as gerações indígenas seguintes que serão apresentadas a seguir de forma resumida, porém para que possamos ter uma cronologia que nos demonstre parte das transformações e desenvolvimentos do tempo da cultura.

⁹⁰ Variação “crear” da linguagem oral que significa o verbo “crer”.

3.3 Tempo da cultura: autonomia e vanguarda

“Tudo que tem vida tem cura”

Vitor Buse Huni Kuin

Os dados a seguir apresentam as adaptações da música indígena acreana na atualidade e como permanecem as estruturas dos Baques na dinâmica do movimento musical dos Txanás. Atualmente, o termo se refere as recentes gerações de cantores (as) que interpretam suas canções compostas, prioritariamente, com suas línguas originárias, acompanhadas de instrumentos herdados dos seringais outros resultantes das trocas culturais contemporâneas.

O termo "Txaná" é específico da cultura do povo Huni Kuin, que em sua língua Hatxa Kuin significa o pássaro Japirim, que possui a capacidade e imitar os outros animais com perfeição. Na cultura Huni Kuin, o Txaná era originalmente associado aos antigos guardiões da música, que preservavam as tradições musicais da maloca do povo. A partir da década de 2010, jovens cantores dessa comunidade começaram a difundir o termo Txaná, possivelmente ampliando seu significado ou adaptando-o para se referir a uma nova geração de músicos ou artistas. Esses jovens cantores começaram a viajar pelo Brasil, aproveitando o interesse crescente por práticas culturais indígenas e suas expressões artísticas. Isso resultou em retornos financeiros e sociais imediatos e crescentes, pois o público brasileiro e estrangeiro mostrou interesse em experimentar a cultura em outros povos e aldeias que também adotaram o termo Txaná.

É importante destacar que a disseminação da cultura e a valorização das tradições indígenas não apenas proporcionam oportunidades econômicas, mas também ajudam a preservar e fortalecer a identidade cultural dos povos indígenas no Brasil. O retorno ao uso da ayahuasca foi fundamental para o desenvolvimento de suas autonomias a partir do momento em que lideranças, na década de 1970 e 1980, viram-se livres o suficiente das ameaças dos patrões. Nesta época, os praticantes da ayahuasca se abrigaram nos grupos do Daime em Rio Branco e União do Vegetal nos municípios de Feijó e Cruzeiro do Sul. Desde o falecimento de Irineu Serra, sua irmandade se dividiu em outras comunidades, e delas a primeira a difundir o uso da ayahuasca no Brasil e estrangeiro foi a irmandade do Santo Daime, liderado pelo Sr. Sebastião Mota de Melo, conhecido popularmente por Padrinho Sebastião. A assimilação desta música pelos grupos externos a cultura acreana contou com diversos fatores que os

distanciaram do conhecimento sobre sua origem, contexto, características e funcionamento como linguagem. Observo alguns outros fatores, como o isolamento geográfico, que dificulta o trânsito dos atores culturais locais. Viu-se o crescimento de artistas não indígenas tornando-se referências, embora sejam os consumidores destas informações, ocupando protagonismos, visibilidade, lugares de fala, recebendo os benefícios materiais e culturais desta cultura nos centros grandes urbanos. Com a expansão da ayahuasca em todos os países da Europa, muitas pessoas aprenderam a falar português cantando os hinários do Daime e algumas centenas os interpretam em instrumentos musicais. Entretanto as influências de outras culturas sem uma contrapartida cultural local suficiente, resultaram em práticas diferentes entre as comunidades da Amazônia e restante do país, na invisibilidade dos autores e na dificuldade de inserção das obras artísticas produzidas no Acre dentro do seu próprio mercado cultural.

Dos países vizinhos, na década de 1980 os xamãs indígenas ayahuasqueiros do Peru e Colômbia também começaram a viajar com pequenos grupos pela Europa expandindo a música selvática através do Icaros, compartilhando o mesmo público dos grupos do Santo Daime, que havia rapidamente se multiplicado nos Brasil, América Latina, Europa, EUA e Japão.

Desde os seringais até meados de 2005, os indígenas do Acre não haviam ainda desenvolvido a prática de cantar na língua materna, no decorrer da apropriação dos instrumentos musicais trazidos pelos colonizadores, pois havia todo um contexto repressor, em que eram socialmente aceitas somente as canções língua portuguesa. As etnografias e dados a seguir irão explicar o processo de superação deste tabu.

3.3.1 Txaná Bu: ressurgências por meio das práticas musicais

Txaná Bu em Hatxã Kui significa “cantor forte”, uma maneira destes artistas se apresentarem entre eles. Na aldeia Aldeia Txaná Ury em Tarauacá, terra indígena Igarapé do Caucho, localizada no município de Tarauacá a 500 Km de Rio Branco, os processos de retorno das culturas originárias demonstram a presença dos Baque de Samba e Marcha em suas práticas. Recordaram que seus parentes faziam e tocavam tambores desde os seringais dos patrões.

A Figura 80 - Ilustração de tambor das aldeias do Caucho. (Fonte: acervo do autor, 2023.) faz referência a um instrumento relatado pelo artesão Sivaldo Huno Kuin. Seu tio no tempo dos seringais construía e tocava seus próprios tambores, feitos de pedaço de tronco de

Jaracatiara - uma espécie de mamoeiro com o tronco oco⁹¹, também conhecido por mamuí. Era coberto com peles de cotia esticadas com pregos. No centro do corpo era instalado um prego com pedaços de chapinhas de lata, para ser executado com a independência de duas linhas / vozes percussivas, tocando com baqueta de ponta de látex na pele.

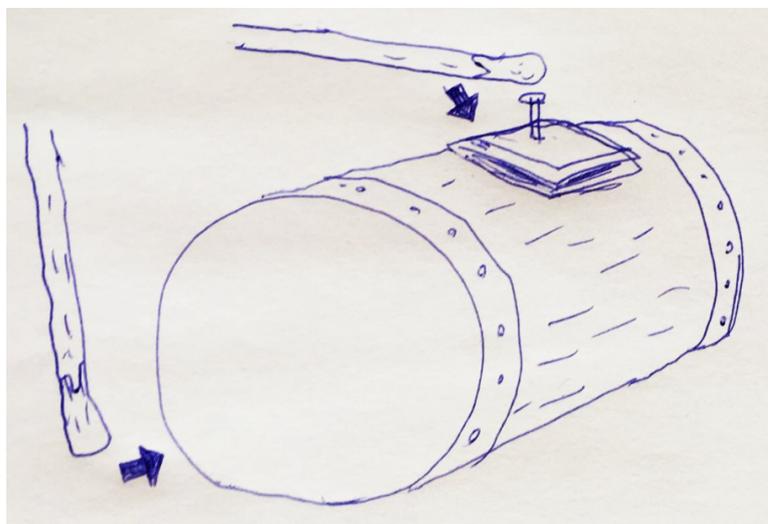


Figura 80 - Ilustração de tambor das aldeias do Caucho. (Fonte: acervo do autor, 2023.)

A cerimônia de Nixi Pae, o nome na língua Hatxã Kuin para ayahuasca, ocorreu na “Maloca Escola”, construção tradicional de duas águas, em madeira coberta de palha até o chão resultando num tratamento acústico muito eficiente, sem nenhuma sobra de graves e livre de reflexões. A Figura 81 - Maloca escola da aldeia Txaná Ury, 2023. (Fonte: acervo do autor), é um registro que preserva a estrutura dos bailes seringueiros, como remanescente estrutural da arquitetura dos salões de festas encontrado em muitas aldeias, com um grande salão e palco no fundo.

⁹¹ Em 2015 conheci o Sr Antônio que também era seringueiro e contava que construía tambores de mamuí com as membranas de látex defumado. Esta madeira é apreciada para um trabalho rápido e resultava num instrumento leve e portátil.



Figura 81 - Maloca escola da aldeia Txaná Ury, 2023. (Fonte: acervo do autor)

O Pajé Painawá de 73 anos de idade fez a abertura do ritual de Nixi Pae (ayahuasca), cantando um *Pakarí* com todos de mãos dadas em roda, que eram levantadas de acordo com os “glissandos” da melodia, uma característica marcante da música Huni Kuin. Em seguida, com todos sentados, ele cantou os Kayatibu, que são cânticos para chamar a força das mirações. No passado, eram executados somente com o uso da voz, mas por fazer parte das gerações nascidas nos seringais, Painawá, utiliza um maracá que executa com maestria, onde marca a referência rítmica e de pulso para estas canções que utilizam polirritmia e cânones da segunda voz executada por sua sobrinha cantora acompanhante. No maracá, executa-se duas células básicas dos Baques de Samba, que são identificadas por Antônio Pedro como 1º e 2º baques.

Após apresentar cerca de dez Kayatibu, foi aberta a segunda dose de Nixi Pae e Paianawá cantou três cânticos para a força do Rapé. Em seguida foi a parte do grupo musical feminino Yube Nawá ãimbú (Mulheres do povo da jibóia), formado por 8 mulheres e adolescentes que cantam e tocam violão, charango, ukulele, maracá e djembês. Independente do instrumento,

naturalmente os Baques de Samba podem ser reconhecidos, seja no baque individual de cada violão como nas partes diferentes da estrutura.

Estes exemplos são formas de organização musical estruturadas a partir do aprendizado individual balizado pela experiência com os ensinamentos adquiridos do Nixi Pae e por trocas de informações musicais por meio da oralidade. Um dado importante é a técnica das vozes femininas, especialmente das Txanás Maspã e Txaná Timá, que produzem harmônicos agudos tão fortes que estabelecem no grupo uma referência, que não deixa a tonalidade das vozes do coral cair e por sua vez, as unem de forma a favorecer as boas mirações, efeitos positivos e curativos do Nixi Pae, elevando a experiência e seus resultados por meio da música. Em seguida, o cacique ainda cantou outras canções de Kayatibu e a noite foi encerrada com a “Dança da Jibóia”, em que os participantes seguem em fila e a banda executa os baques nos instrumentos e voz.

A terra indígena conhecida por Caucho é um complexo de aldeias divididas em grupos. Muitos eram dominados pelas missões religiosas estrangeiras, mas após algumas lideranças retomarem o contato com ayahuasca, em finais da década de 1990, a partir do Daime, Txai Macedo e Txai Terry, passaram a ter autonomia espiritual com seus pajés, sem mais outro vínculo externo, revivendo suas práticas originárias. O retorno para a ancestralidade os colocou para pesquisar e recuperar suas próprias práticas espirituais, língua, música e cosmovisão, dedicando-se exclusivamente a elas e hoje colhendo o fruto de estarem protagonizando a expansão e a sustentabilidade de sua cultura. Trabalham em vários países e pude presenciar suas famílias serem abastecidas através dos ativos culturais. Crianças e jovens ocupam o tempo praticando instrumentos, compondo e estudando suas medicinas. Praticam e recuperam sua língua Hatxã Kuin através da música e almejam serem Txanás, para trabalharem e se sustentarem através da música, levando ao mundo a cura e a espiritualidade.

Quando se apresentam no exterior, normalmente sem percussionista, o trabalho rítmico destas é feito por estrangeiros que desconhecem as referências históricas ainda presentes nas comunidades. As percussões tiveram grande atuação nos seringais e aldeias, mas praticamente desapareceram devido a interferência dos teclados de eletro ritmo, que causou o mesmo impacto em todas as práticas musicais do estado.

As percussões voltaram a fazer parte das práticas musicais nas aldeias do Acre com a chegada do djembê, um tambor da cultura islâmica da costa oeste da África, que se

popularizou na Europa devido seu amplo alcance de frequências, sendo conveniente para acompanhar qualquer estilo substituindo uma bateria, um Cajon ou um pandeiro. Com o fluxo de estrangeiros nas aldeias do Acre, os djembês tiveram influência tamanha, que em quase toda comunidade existe ao menos um, sem que haja algum contato direto entre as culturas de origem Malinkê, que originou o Djembê, desconhecendo suas técnicas para afinação e produção de som desenvolvidas por cerca de doze séculos na África. A partir de sua introdução, a técnica para tocar tambores, que nos seringais predominava com baquetas, passou para a execução com as mãos.

Após o apagamento causado pelos teclados, as aldeias passaram a receber influências das práticas dos visitantes, músicos em maioria amadores, que ao terem contato com os músicos indígenas, associaram os Baques com as células do Baião, o que é bastante comum e simples de ocorrer, como em outros ritmos binários brasileiros. Esta interpretação é presente em muitos registros e publicações, que através da internet se tornaram referências nas próprias aldeias. Por outro lado, observa-se um processo de apropriação do djembê por parte da juventude indígena, em que está sendo reiniciado o desenvolvimento de uma linguagem percussiva, onde já podem ser reconhecidas, várias das células dos Baques voltando a permanecerem. Desta forma, quando os Txanás contemporâneos adaptam os cancioneros tradicionais aos violões, estão repetindo um processo que aconteceu há um século, nos seringais. As células que são executadas pelos violões apresentam todas as mesmas vozes rítmicas dos Baques de Samba e Baques de Marcha dos seringais.

Neste sentido, desde 2008, quando precisei trabalhar com esta música em termos de arranjo, por já estar trabalhando com o Mestre Antônio Pedro, fomos testando na prática e confirmando as relações históricas entre as práticas e a eficácia da linguagem dos Baques na resolução das questões musicais quanto a coesão e estrutura. Nos anos seguintes eu e mestres como Antônio Pedro, Antônio Honorato, Zenaide Parteira e outros tivemos diversas experiências com os Txanás Mapu HUni Kuin, Ninawá Pai da Mata, MAKHU e muitos outros que em conversas e sessões musicais, confirmaram na prática musical a ligação e elo perdido entre os Txanás e os Baques seringueiros.

3.3.2 Terra de Txanás: cronologia dos pioneiros

Os *Txanás* vem protagonizando grandes festivais em aldeias do interior do Acre e turnês pelo mundo, através do retorno do uso da língua originária e da adaptação de repertórios milenares em instrumentos ocidentais contemporâneos, causando grandes transformações sociais em suas comunidades. Ampliaram a apropriação do instrumental tradicional dos seringais composto pelo violão, cavaquinho, tambores, sanfonas, para a inclusão instrumentos de outras nações disseminados pelas trocas multiculturais da globalização como o havaiano *Ukulele*, o boliviano *Charango* e o guineense *Djembê*.

Atualmente, o movimento de música indígena do Brasil que mais tem realizado turnês internacionais na UE e EUA, vem do Acre. De toda a rede cultural do Estado, somente os indígenas têm obtido os maiores êxitos profissionais na área musical a nível nacional e internacional, seja nos espaços acadêmicos, de entretenimento e terapêuticos das redes do xamanismo contemporâneo. Uma peculiaridade em relação aos povos indígenas do Acre com o restante do Brasil, é o uso da ayahuasca e suas medicinas anexas, como o kambô, o rapé, e a sananga, entre outras. A música é a principal ferramenta do Txaná, que conduz os efeitos destas plantas nas pessoas, tornando sua presença indispensável nestes eventos que atraem a rede do turismo étnico, economia criativa e parceiros com alto capital, que contribuem com as condições sociais das comunidades aldeadas. Com o movimento no comércio local dos municípios, as populações passaram a melhorar sua relação com os povos indígenas.

Nos movimentos nacionais de afirmação dos povos indígenas, outras experiências musicais não obtiveram o mesmo êxito, como por exemplo em obras feitas com jovens de povos indígenas da região sudeste, que cantam Hip Hop na língua materna, e que acessam espaços importantes dentro da cultura do branco, mas sua musicalidade materna já não é recebida da mesma forma, alcançando geralmente espaços relacionados ao folclore, academia e da militância. A urbanidade ainda não consegue aceitar e fruir esteticamente, através das linguagens musicais maternas indígenas brasileiras. O que acontece no Acre, mostra um fenômeno em que a linguagem musical conseguiu preservar, expandir sua existência, ser valorizada em suas formas nativas.

- 1- Ninawá Pai da Mata, da Aldeia Huni Kuin Novo Futuro do município de Tarauacá, desenvolveu na década de 1990 o que chama de “transformação da

cultura”, por meio da adaptação das práticas musicais Kayatibu do povo Huni Kuin aos instrumentos contemporâneos e na tradução na língua portuguesa resultando, em canções bilíngues.⁹²Sua atuação ocorre nos grandes centros urbanos do Brasil e na Europa, realizando rituais de cura e produzindo diversos conteúdos culturais como CDs, álbuns e vídeos streaming.⁹³A Figura 82 - Ninawá Pai da Mata (Fonte: internet-Facebook) apresenta uma divulgação das sessões com suas práticas musicais.



Figura 82 - Ninawá Pai da Mata (Fonte: internet-Facebook)

2- Tuim Nova Era é liderança da Aldeia Espelho da Vida, Terra Indígena Huni Kuin do Rio Humaitá, município de Tarauacá. Também fez parte da transição entre língua português ao bilinguismo⁹⁴ com o Hatxã Kui ⁹⁵, e foi um pioneiro na

⁹² No Link está disponível a fala de Ninawá em que explica seu processo de criação: https://www.youtube.com/watch?v=CsXDtzKeq_Y

⁹³ Vídeo com performance de Ninawá Pai da Mata no link <https://www.youtube.com/watch?v=w2sn3mZpp-g>

⁹⁴ Vídeo com várias canções bilíngues: https://www.youtube.com/watch?v=EIM1ODEi5ww&list=PL_5sXc4FqKFK3f2re0nhp9Nyb3ZvhZSps

⁹⁵ Canção de Tuim Nova Era somente em Hatxã Kui: <https://www.youtube.com/watch?v=gn06OR9ZQg0>

difusão desta música no estrangeiro. Desde o ano de 2000 passou a organizar seus grupos com destaque na presença das mulheres Txanás em seus vídeos, gravações e apresentações. A Figura 83 - Tuim Nova Era (Fonte: internet-Youtube) é um frame de vídeo publicado em 2018 demonstra a inserção do Djembê.



Figura 83 - Tuim Nova Era (Fonte: internet-Youtube)

- 3- Bainawá Inu Bake Huni Kuin passou a viajar após o crescimento do movimento cultural dos Txanás, mas é um dos precursores desta prática desde a década de 1990. A sua região, do rio Envira estava fora do eixo Gregório-Jordão por onde começaram os festivais internacionais. Seu repertório é muito vasto nas continuidades dos Baques, com versões da “Marcha da Arara” já abordada nesta pesquisa pela fonte Antônio Pedro. É uma referência indígena da transição entre os Baques e os Txanás.. A Figura 84 - Antônio Pedro e Bainawá Inu Bake, 2013. (Fonte: internet-Facebook) demonstra o encontro dos dois compositores.



Figura 84 - Antônio Pedro e Bainawá Inu Bake, 2013. (Fonte: internet-Facebook)

4- Retratados na Figura 85 - Benki Ashaninka e Milton Nascimento em 1989. (Fonte: internet-Facebook) se conheceram na comunidade Apiwtxa, localizada em Marechal Taumaturgo, fronteira com o Peru. Toca violão desde jovem, e em 2002 gravou o Xote Ecológico de Luís Gonzaga traduzido em sua língua, sendo assim um marco no sentido do uso de uma língua originária com instrumentos musicais estrangeiros, embora na interpretação de uma obra famosa e muito simbólica para o povo acreano, mas ainda não uma composição autoral. Atualmente não participam diretamente do movimento das turnês, mas já existe uma nova geração de “Txanás” que já fazem parte do cotidiano de algumas aldeias.⁹⁶

⁹⁶ Vídeo da juventude Txaná em aldeia Ashaninka: https://www.youtube.com/watch?v=J8_o7jnCrhE



Figura 85 - Benki Ashaninka e Milton Nascimento em 1989. (Fonte: internet-Facebook)

- 5- Shaneihú Yawanawá foi o pioneiro a assumir o uso exclusivo da língua originária em seu repertório, como um projeto de carreira artística. Fez adaptações dos cancioneros do *tempo da maloca*, como os Mariri, Saití, Txiriti. Nascido em 1980 era criança quando começou a tocar violão e criou uma versão própria do Txitinde “Kanarô”, da etnia de sua mãe, Sra. Fátima do clã Kamanawa, Noke Koi. Segundo ele mesmo, a reação dos adultos era ao mesmo tempo de incentivo e receio, porque era algo novo e de antemão, proibido durante as gerações anteriores.

Seu avô paterno, Yawaraní Yawanawá foi quem recuperou os Saites Yawanawá e tinha uma posição de incentivo ao que estava acontecendo. O pai de Shaneihú, Biraci Brasil foi o pioneiro desde 2005 em organizar os festivais com visitantes estrangeiros em sua aldeia Nova Esperança, através do processo de retomada cultural impulsionado pela volta do uso da Ayahuasca. Pensando no futuro, em 2008, enviou seu filho para a capital Rio Branco para estudar administração, mas paralelamente ao estudo formal, Shaneihú se dedicou ao sonho de ter uma banda e estruturar uma música somente na língua Yawanawá, com o objetivo de incentivar a juventude na autoestima em relação a própria cultura e na recuperação do idioma.

A formação da banda que Shaneihú batizou por Kanarô era: Voz e violão (Shaneihu); Percussões- tambores Ninkisho Ashaninka, sementes, pios; Violoncelo, Violino, Cajon com pratos de efeito; Charango, violoncelo e violino. O instrumento sanfona harmônica foi incluído

após o cacique Biraci Brasil descrever as festas antigas nas aldeias Yawanawá, em que presenciava na infância o uso deste instrumento trazido pelos seringueiros cearenses. Nos anos seguintes fui comprovar cada vez mais a presença deste instrumento e sua apropriação pelos povos originários em outras aldeias Huni Kuin e Noke Koi.

A Figura 86 – Yawaraní e Shaneihú. (Fonte: acervo do autor) apresenta o registro do último show do projeto Kanarô.



Figura 86 – Yawaraní e Shaneihú. (Fonte: acervo do autor)

Em 2010, ocorreram festivais em São Paulo e Rio de Janeiro onde já estava se formando um novo público consumidor das culturas indígenas do Acre: rapé, sananga, ayahuasca. Nesta época, novas lideranças como Siã Kaxinawá e seu filho Leopardo já estavam integradas aos centros de ayahuasca no sudeste do Brasil, apresentando aos “Daimistas” suas ancestralidades e formando uma alternativa para um novo público que não desejava participar de uma experiência com regras e elementos cristãos. Outros grupos alternativos, focados no ecletismo e nas mais amplas releituras e hibridismos ampliaram um espectro que rapidamente foi capturado pelos primeiros Txanás contemporâneos.

A versão instrumental dos saitis provocou uma certa resistência dos mais velhos, que alegavam que os instrumentos mudavam o ritmo e a forma de entonação dos cantos. Aos poucos, contudo, conseguiram abertura e hoje não faltam crianças que saibam tocar. Nos rituais de uni, costuma-se manter o canto na forma tradicional durante a primeira parte do trabalho, em cantos circulares e, depois de horas, os mesmos cantos são acompanhados por instrumentos como violão, tambores e flauta. (BARROS, 2021, P.37)

A partir de Shaneiuh Yawanawá, ocorreram dois fenômenos: o primeiro foi da expansão do cancionista Noke Koi, que herdou de sua mãe e dos processos culturais vivenciados por Yawaraní, já descritos neste trabalho.

O segundo foi o insight coletivo no sentido do uso exclusivo das línguas originárias, que passou a ser uma referência a ser seguida pelos outros parentes, principalmente os da família linguística Pano. Em sua prática a partir do uso de células ternárias intercaladas com os Baques, passou a compor estruturas complexas, formadas por sequências de compassos compostos, influenciando também seus parentes que seguiram com a mesma liberdade construtiva. Na Figura 87 - “Ui Pairê”, de Shaneiuh Yawanawa (Fonte: transcrição do autor) exemplifico do álbum Kanaro,⁹⁷ que produzi entre 2010 e 2014.

Ui Paire

Shaneiuh Yawanawa

Figura 87 - “Ui Pairê”, de Shaneiuh Yawanawa (Fonte: transcrição do autor)

A mentalidade positivista de abordagem à estas práticas, provoca reações como: “fora de compasso”, ou “ritmo que não encaixa”, e “que é uma forma aleatória de forma musical”.

⁹⁷ Áudio de Ui Pairê disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Rvijrx5iNK0>

Para realizar a produção fonográfica, foi preciso mapear estas formas compostas e estruturar os arranjos com a linguagem dos Baques, que foram os mestres da geração de seus avós, com a participação ativa do Yawarani.

Nos anos seguintes, entrou em ascensão a multiplicação de Txanás nas aldeias, através da juventude que passou a seguir os passos de Shaneihu Yawanawá e a cantar somente nas suas línguas maternas, o que foi muito valorizado fora do estado e do país. Este renascimento cultural que vem transformando e mudando os rumos destas nações revitalizou as mesmas práticas musicais contidas nos Baques de Samba e Marcha. Pela trajetória identificada, houve diversos momentos de renascimentos onde a interculturalidade cumpria a função pacificadora de reunir e processar a dinâmica das forças sociais nos locais em que se encontravam, criavam alianças e disputavam espaços de autonomia, e onde os músicos indígenas desenvolveram uma posição ativa, pois suas epistemologias estavam sob risco permanente de apagamento.

“Dos cantos indígenas do Brasil, talvez esses sejam os que mais se popularizaram no universo da ayahuasca. A música teve papel fundamental na revitalização cultural dos povos pano, pois foi através dela que a nova geração se aproximou da cultura, bebendo uni (ayahuasca), cantando e se ornamentado de seus kenés. Mais tarde foram acrescentados aos saitis o violão e os tambores. No caso Yawanawa, por iniciativa de Shaneihu, filho do cacique Biraci, que entre a cidade e a aldeia aprendeu a tocar violão e começou a fazer versões para as cantorias (BOMFIM NETO, 2016).”

Com o crescimento destas demandas e para se dedicar aos últimos anos do seu mestre e avô Yawarani Yawanawá, Shaneihu se retirou do circuito musical dos palcos para focar na espiritualidade e seguiu a prática musical sozinho em turnês de um circuito musical xamânico na Europa, onde começou a difundir os repertórios Noke Koi e Yawanawá, e a abrir caminhos para outros parentes dos outros povos da região. Enquanto o projeto Kanarô encerrava as atividades em 2015, uma nova geração de outros jovens seguiram seu exemplo e passaram a cantar somente em suas respectivas línguas.

- 6- Haru Kontanawa é neto do Sr. Milton Kontanawa e Mariana Neanawa, remanescentes de dois povos que após grande apagamento cultural, foram pioneiros nos processos contemporâneos de ressurgência. Localizados no rio

Tejo, alto Juruá e fronteira com Peru, preservam as técnicas violonísticas de um século atrás, idênticas as apresentadas pelas fontes dos Baques do *tempo do cativoiro*. Haru utilizou a música como ferramenta agregadora no seu processo de liderança em sua aldeia. Em seu repertório predomina a língua portuguesa, pois perderam suas línguas embora utilizem as palavras que conseguiram recuperar com seus anciãos.

- 7- Em 2015 recolhi dados sobre a transformação do tempo da cultura sobre o povo Shanenawa. Foram registrados depoimentos e parte dos processos de renascimento de suas práticas musicais em vídeo publicado no canal Youtube⁹⁸. O Tuxaua Bruno Vaka Inu Shanenawa, na época com 105 anos e sua esposa estavam muito animados com o movimento da juventude em pela primeira querer aprender com eles as canções antigas, língua e as práticas culturais gerais. A partir de 2018 iniciaram as viagens das comitivas de Txanás por todo o Brasil e a gravarem álbuns com produtores estrangeiros.
- 8- Mapu Huni Kuin e sua família são naturais do rio Breu, fronteira com o Peru. Preservam tradições já quase extintas, como as danças de máscaras de cuia. Seu pai Ixã Huni Kuin ainda é referência nos Baques de Samba e Marcha. Quando chegou em Rio Branco em 2014 já cantava a maior parte do repertório na língua Hatxã Kui. Após viajar pelo Brasil e Europa iniciou em 2019 parceria com o DJ Alok e atualmente trabalha como ator em novelas para televisão e se apresenta em eventos de agências internacionais como a ONU e UNESCO, entre outras. Em seu espaço Huã Karu Yuxibu, localizado em Rio Branco, desenvolve projetos de sustentabilidade alimentar e fortalecimento cultural.
- 9- Os Huni Kuin da região do rio Purus tiveram como referência importante, o cacique Gilberto, que vive no município de Santa Rosa do Purus. Gilberto lidera sua comunidade aos modos antigos, porém no meio da zona urbana, em

⁹⁸ Depoimentos dos anciãos disponíveis no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QcLEWNZdfEg&t=116s>

meados de 2013 passou a investir em instrumentos e na prática musical dos jovens de sua comunidade. Por ser uma região povoada por muitas aldeias, cada uma delas passou a formar seus grupos e jovens Txanás.

10- UPJOCAC é a sigla da União da Juventude dos Povos Originários do Acre, grupo informal de indígenas no contexto urbano formado com predominância dos povos Huni Kuin. Foi formado durante a pandemia de Covid19, por jovens mães do povo Huni Kuin, com o propósito de retirar os jovens da vulnerabilidade social por meio da manutenção de suas práticas na cidade, através da ocupação do Espaço Kaxinawá, onde funciona a assessoria indígena do Estado do Acre e que estava abandonado na época. São jovens de diversas aldeias de onde foram escolhidos para viverem na capital buscar acesso ao estudo formal. A Figura 88- Parte do grupo da juventude indígena em contexto urbano de Rio Branco. (Fonte: UPJOCAC), mostra um registro do coletivo da UPJOCAC que reúne cerca de 50 famílias indígenas que residem na capital.



Figura 88- Parte do grupo da juventude indígena em contexto urbano de Rio Branco. (Fonte: UPJOCAC)

11- O povo Noke Koi, como fonte das primeiras canções a fortalecerem a música indígena acreana, encontrou um público consumidor em todo o mundo a

partir do Shaneihu Yawanawá. A participação e visita dos vários povos parentes aos grandes festivais Yawanawá, despertou nos Noke Koi a possibilidade de progresso e subsistência à partir da cultura a qual eles mesmos são importantes fontes.

O Cacique Poa Noke Koi relatou que em meados de 2014, o Sr. Ronaldo Noke Koi passou a ir até a cidade mais próxima, onde um professor “branco” ensinou os acordes básicos de violão. De volta para a aldeia, compartilhava o que aprendeu com quem se interessasse e passavam noites tomando *Uni*, estudando e aplicando os acordes nas cadências harmônicas que iam descobrindo. Também ocorriam as trocas de conhecimento no intercâmbio destas cadências já feitas por Shaneihu Yawanawá, Tuim Nova Era e outros Txanás, que já estavam gravando. A primeira geração de jovens Txanás, foram moças e rapazes adolescentes que entraram na vida adulta com a música atuando como perspectiva de vida, para serem protagonistas desta nova prática musical. Num resumo geral, os primeiros Txanás Noke Koi foram Pinã Varinawa e Monja Katukina, seguidos na geração seguinte por Paka Kamanawa, Ako Kamanawa e dezenas de outros, incluindo crianças. A Figura 89 - Divulgação de Txanás Noke Koi do estrangeiro. (Fonte: internet-Facebook), registra um convite para festival na aldeia e turnê na Europa.



Figura 89 - Divulgação de Txanás Noke Koi do estrangeiro. (Fonte: internet-Facebook)

Como último dado deste tópico e capítulo, trago um levantamento quantitativo parcial e abordagem contextual sobre a primeira música a apresentar os Baques através dos Txanás, que é um Txiriti do povo Noke Koi: Wacomaya. Considero um marco para o nascimento do *tempo da cultura*, também por trazer em seu significado, as histórias de pontes entre no tempo e espaço.

WACOMAIA

(Txiriti Noke Koi)

Wacomaia, tone pindake pinda kanaro ho
Wacomaia, tone pindake pinda kanaro ho

Tozake ho para tone pindake pinda kanaro
Tozake ho para tone pindake pinda kanaro

Ahe ehe ya he, waya, Wacomaia, Wacomaia,
Wacomaia, Wacomaia, Wacomaia hee!

Ahe ehe ya he, waya, Wacomaia, Wacomaia,
Wacomaia, Wacomaia, Wacomaia hee!

Segundo entrevistas com Metxo Kamanawa Noke Koi, para eles os *Txiriti* Kanaro, Wacomaia, Pinda e Mindjo, cantados nas rodas de *Uni*⁹⁹ e nas festas de *Mariri*, narram fragmentos do mito que tem a personagem da arara Kanarô, que fazia a comunicação dos povos separados por um rio, que fora atravessado com ajuda de um jacaré utilizado como ponte. Os *Txiriti* Wacomaia, seguido por Kanaro, Rombe e Ajo Veredja foram as primeiras práticas musicais indígenas do Acre a se tornarem populares mais em outros continentes e no Brasil do que no Acre, interpretadas por músicos de várias nacionalidades.

Os Noke Koi e Yawanawá, assim como outros povos do Acre continuam influenciando uns aos outros por meio de escambos culturais, que estão se multiplicando como referências para produções musicais de outros povos indígenas do Brasil.

Na Tabela 16- Levantamento parcial de sites com interpretações de Wacomaya, estão expostos alguns exemplos recolhidos da internet, produzidos em outros estados do Brasil e países do exterior. Utilizei como filtro as interpretações que não tenham a participação de

⁹⁹ No link Kanarô é interpretada na extinta aldeia Tashka Ya durante uma pajelança do clã Kamanawa. <https://music.youtube.com/watch?v=PuQGIQdfhtU&feature=share>

nenhum indígena acreano como protagonista. Somente o item 3 do segundo bloco contém um indígena.

Tabela 16- Levantamento parcial de sites com interpretações de Wacomaya

Interpretações de Wacomaya – Txiriti Noke Koi		
Interpretada no Brasil		
	Descrição / Título do vídeo	Link do vídeo
1	Vídeo aula música Yawanawá	https://www.youtube.com/watch?v=3a46ZMWjZs&list=PLDivB4PhaAbdy0jBIQ4VmCUWoVgjEEGLx
2	Rio de Janeiro: Cifra, Letra e Partitura: Kanarô:	https://www.youtube.com/watch?v=ZL4LSW2fpRs
3	Vídeo aula de Wacomaya:	https://www.youtube.com/watch?v=2xsVCflieSA&list=PLDivB4PhaAbdy0jBIQ4VmCUWoVgjEEGLx&index=8
4	Ilumina Sampa 2018	https://www.youtube.com/watch?v=HwSUI7ow3aU
5	No Brasil	https://www.youtube.com/watch?v=TjmMCVDKALw
6	No Brasil	https://www.youtube.com/watch?v=taNNJcTJmZM
7	No Brasil	https://www.youtube.com/watch?v=hBwpgdy5j1o
8	Esta aula para tocar Kanarô é disposta somente para membros:	https://www.youtube.com/watch?v=J4wAngCFsdg&list=PLDivB4PhaAbdy0jBIQ4VmCUWoVgjEEGLx&index=5
9	Exercício de Ritmo para Música Indígena (Wacomaya, Baetê) - Variação 1 3 Minutos	https://www.youtube.com/watch?v=A8YhykfrT6Y
10	Wacomaya para iniciantes	https://www.youtube.com/results?search_query=wacomaya+ukulele
11	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=JUTN3hYGxw
12	Rio de Janeiro: Cifra, Letra e Partitura. 1.	https://www.youtube.com/watch?v=27OtT76yyAg
13	Rio de Janeiro: Cifra, Letra e Partitura. 2.	https://www.youtube.com/watch?v=s-PnRXFMYqc
Interpretada em outros países		
1	Wacomaya - Yawanawa - cover by Yonatan Sheflan >>> Sagi Bar El	https://www.youtube.com/watch?v=QraA176N3Aw
2	WACOMAIA Semente Cristal 15 Anos	https://www.youtube.com/watch?v=rFMTavUf1pA
3	Savej & Liquid Bloom - Wacomaya (ft. Ronnã Yawa)	https://www.youtube.com/watch?v=Sg9t5F6AKIU&list=RDSg9t5F6AKIU&start_radio=1
4	Wacomaya kosmik band live 2022	https://www.youtube.com/watch?v=XT3wNWpq_xo
5	Varkala beach India/Kerala	https://www.youtube.com/watch?v=tw6Mk5G30vs
6	Varkala beach India/Kerala	https://www.youtube.com/watch?v=a8SxyWh9Nx8
7	Vera Anja & Shahaf - Wacomaya Yawanawa	https://www.youtube.com/watch?v=42DB5ThExZ0 https://www.youtube.com/watch?v=s-PnRXFMYqc
8	César Javier / Andrew McReynolds / D White	https://www.youtube.com/watch?v=2QOhVIUs55c
9	Comparto esta versión del hermoso canto Yawanawa: Wacomaya. Su significado es: Alegría y Felicidad	https://www.youtube.com/watch?v=Gdkc0-bQET4
10	No México em ritmo de Reggae	https://www.youtube.com/watch?v=Looi0jQIKIQ

Totalizaram 23 vídeos, sendo 13 exemplos de intérpretes brasileiros, de estados na maioria do sudeste, e 10 produções estrangeiras, de versões acústicas até digitais, nos estilos do pop rock ao reggae, por músicos de origens europeias, orientais, da América Central, sendo regra geral o uso da língua Yawanawá preservada em sua pronúncia. Em dois casos houve a

mudança da melodia. Desconheço outra música indígena brasileira que tenha este alcance e popularidade, ainda que em certos nichos de consumo. Wacomaya chama atenção quanto a abrangência geográfica e a quantidade, considerando que foi feito um levantamento parcial e não aprofundado na rede web. Pude presenciar pessoalmente tanto na Europa quanto no Rio de Janeiro, centenas de consumidores desta música e artistas interpretando fluentemente como qualquer outra canção famosa de língua estrangeira.

Um panorama do desenvolvimento do tempo da cultura está exposto na Tabela 17- Levantamento parcial da cronologia dos Txanás.

Tabela 17- Levantamento parcial da cronologia dos Txanás.

Resumo cronológico dos Txanás do Acre			
Txanás referênciais	Povo indígena	Características	Período / Década aproximada do início da atividades musicais dos Txanás em formação: voz e violão.
Ninawá Pai da Mata	Huni Kuin	Língua portuguesa com trechos em Hatxã Kui ¹⁰⁰	1990
Tuim Nova Era	Huni Kuin	Língua portuguesa com trechos em Hatxã Kui	1990
MAKHU	Huni Kuin	Língua Hatxã Kui	1990
Bainawá Inu Bake	Huni Kuin	Língua portuguesa com trechos em Hatxã Kui	Década de 1990
Benki Ashaninka	Ashaninka	Música de fronteira: cumbias, uso da língua portuguesa; versão do “Xote Ecológico” de Luís Gonzaga traduzido na língua Ashanina (Família linguística Aruák)	Década de 1990
Shaneihu Yawanawa	Yawanawa	Pioneiro no uso exclusivo de uma língua originária de povos	1996-2008

¹⁰⁰ Hatxã Kui é a língua da família Pano, pertencente ao povo Huni Kui.

		do Acre acompanhada por instrumentos não indígenas	
Poyanawa	Poyanawa		1998
Mapu Huni Kuin	Huni Kuin		2006 - 2010
Piña Monjá	Noke Koi		2000 / 2014
Haru Kontanawa	Kontanawa		2000
Paka Chay Ako Kamanawa	Noke Koi		2014
Vakalnu	Shanenawa		2015
Professor Gilberto	Huni Kuin do Purús		2015
-	Shawãndawa		-
Xiti	Nukini		2015
Lara, Laila	Manchineru		2015
-	Jaminawa		-
-	Madijá		-
-	Apurinã		-

Em outros povos como Shawãndawa, Nukini e Manchineri que também tiveram praticantes dos instrumentos dos colonizadores nos seringais, alguns jovens aderiram ao projeto de execução exclusivo da língua originária em suas práticas musicais contemporâneas. Não encontrei registros de atividades fora do estado, dentro da economia criativa e do circuito musical. Não foram encontrados dados em campo ou pesquisa bibliográfica sobre os povos Madija, Jaminawa e Apurinã, em relação às práticas musicais e performances correspondentes aos Txanás. No caso dos Madija, pude identificar por relatos dos mestres Sr. Santinho, Zé Bolo e outros do município de Tarauacá, a prática dos Baques de Samba e Marcha desde os tempos dos seringais em aldeias deste povo no rio Acuraua, afluente do rio Tarauacá.

Capítulo 4 – Os Baques do Acre

Neste capítulo serão apresentadas análises que contextualizam, cruzam dados e explicam os elementos e as práticas musicais, identificando o objeto que é a estrutura musical e seu funcionamento como uma linguagem. No Acre, seu desenvolvimento mais abrangente ocorreu nas décadas de estabilidade nos seringais, onde os Baques de Samba e Marcha tiveram sua origem. No Peru, a mesma sintaxe musical se manifestou nos seringais e foi adaptada nas Cumbias, que por meio das produções fonográficas se popularizou garantindo sua permanência e a expansão como linguagem. O primeiro tópico traz a análise bibliográfica relacionada aos dados levantados sobre o objeto e seus correspondentes, e o segundo tópico apresenta as análises musicais dos aspectos referentes a estrutura e linguagem musical dos Baques acreanos.

4.1. Entre as terras altas e baixas : Wuayños, Cumbias e as marcas musicais brasileiras

O mapa da Figura 90 - Wayñus, Cumbias e terras baixas. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023), demonstra a abrangência das práticas musicais que fazem a transição entre as terras altas e as terras baixas. Os Wayñus das populações das terras altas, estão destacados na área azul, delimitando a cordilheira dos Andes. A área amarela delimita as regiões das Cumbias selváticas na Amazônia Sul Ocidental. A área laranja representa o trânsito dos Bois do norte, identificada na baixa Amazônia. A área em vermelho abrange as terras baixas, que estão interconectadas com a Amazônia Sul Ocidental por meio dos estados do Acre e Amazonas.

Para demonstrar as correspondências e continuidades musicais entre as terras altas e terras baixas, serão abordados os aspectos contextuais correspondentes entre os Wayñus, as Cumbias, e as *marcas musicais das terras baixas*, levantadas por Rafael Menezes de Bastos, em relação aos objetos tratados deste estudo: os Baques de Samba e Marcha, e os elementos comuns nas estruturas musicais indígenas.

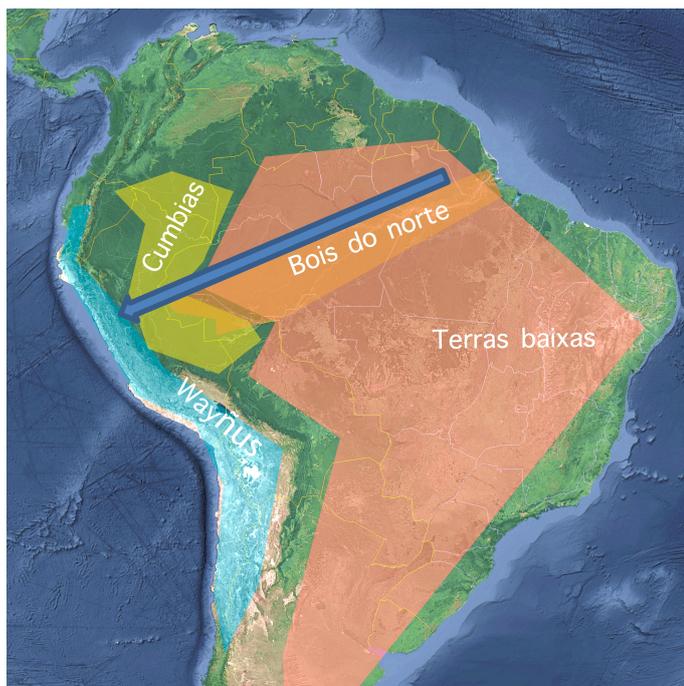


Figura 90 - Wayñus, Cumbias e terras baixas. (Fonte: figura produzida pelo autor a partir de uma do Google Earth, 2023)

Os Wayñus são práticas musicais que abrangem todo o território andino, estendendo-se desde o norte do Chile, concentrando-se na Bolívia e no Peru, até as terras altas do Equador. Como um gênero musical latino no mercado fonográfico é grafado como "Huayno", mas para os povos indígenas pré-colombianos Colla, Quechua, Aymara entre outros, Wayñu participa de um amplo conjunto de práticas musicais que compartilham em comum a mesma com uma estrutura musical. Os Wayñus se destacaram como uma linguagem transnacional entre os países andinos.

No contexto indígena andino não existe uma categoria genérica que sirva para apreender tudo isso a que nós ocidentais chamamos de "música". O mais próximo que chegamos disso é aquilo que os quéchua-falantes, por exemplo, chamam de wayñus (que alguns pesquisadores registram como "huayños"), termo que se pode traduzir muito pobremente por "canções". No entanto, nem tudo o que reconheceríamos como "canções" são Wayñus. Na região de Tarabuco, Andes meridionais bolivianos, onde realizamos nossas pesquisas de campo, nos velórios e enterros, os indígena-camponeses de fala quéchua executam um choro ritual com uma clara linha melódica, convencional e prescritiva. Quando perguntamos a um de nossos compadres campesinos algo sobre o que um dos presentes estava "cantando" no seu yupaku de despedida do morto, recebemos imediatamente a advertência: "Ele não está cantando! Ele está chorando!" (SCHIEL, 2005: 7)

Os aspectos internos e subjetivos dos Wayñus foram explorados nos estudos de Ricardo Cavalcanti Schiel, que destacam uma semelhança que identifiquei com a música indígena acreana, no que diz respeito à concepção e autoria das melodias. Essas melodias são atribuídas aos seres e forças da natureza, de acordo com a cosmovisão dos povos ameríndios.

(...) O mais próximo que chegamos disso é aquilo que os quéchuas-falantes, por exemplo, chamam de wayñus (que alguns pesquisadores registram como “huayños”), termo que se pode traduzir muito pobremente por “canções”. No entanto, nem tudo o que reconheceríamos como “canções” são wayñus. (...) De outra parte, em termos gerais, a idéia de uma autoria individual é algo bastante frágil. Na composição inicial dos wayñus indígenas quase sempre intervêm a ação de um ser da cosmologia andina, um ser do “mundo de baixo”, dos subterrâneos (que é também o lugar — geográfico — paradigmático do passado), o Ukhu Pacha. No sul da Bolívia esse ser é conhecido como o Tata Sirinu (ou “Seu Sirinu” — ou Sereno), quem a escatologia católica caracteriza como um “diabo”. (...) Os wayños campesinos, tirados das quebradas por onde passeia o Tata Sirinu, seriam, assim, apenas uma de suas formas (ou estágios) possíveis. Executados nos ayllus (“comunidades”), tais wayñus são depois transmitidos a outros executantes ou levados às feiras regionais ou festas de santo nos povoados, onde outros os aprendem, a partir das boas normas de convivência. Em alguns casos, como no norte da região de Potosi, há uma figura social especializada em levar ou recolher/“comprar” wayñus (Cavour, 1994: 40). Alguns os chamam de licoiras (Sánchez, 1989). É essa circulação mais ampla da música que vai lhe enriquecendo de matizes e borrando a referência a um “autor” original — há que se levar em conta que o primeiro “autor” é o Tata Sirinu —, em favor de sua conversão a um “patrimônio” coletivo. (SCHIEL, 2005, P.8)

Para ambos os povos, a autoria não é atribuída a uma pessoa, mas a um ser externo, independente e consciente, embora não material. Esse ser “entrega” uma melodia específica como um presente ou uma instrução. A melodia, independentemente de ser acompanhada por palavras ou não, pode receber contribuições adicionais de terceiros, na adição de letras ou adaptações para diferentes instrumentos. O conceito de um “primeiro autor”, que, para certos Wayñus, é atribuído a Tata Sirinu, uma entidade espiritual que reside dentro da montanha, se repete nas tradições da Amazônia ocidental abordadas nos objetos de pesquisa, como os Baques, Cumbias e Txanás.

Em sua forma musical possui como característica uma estrutura construída em sequências de compassos diferentes, sobre a frase melódica que é linear e não cíclica simétrica dentro de um ciclo curto e repetitivo, como ocorre na música popular ocidental. A Figura 91 - Estrutura do Wayñu. (Fonte: transcrição do autor, 2023), destaca os principais padrões rítmicos associados aos instrumentos mais conhecidos e representativos dessa linguagem.

WAYÑUS
PRÁTICAS MUSICAIS ANDINAS

BPM 95

CULTURA ORAL

The musical score is written for ten instruments in 4/4 time. The instruments are: CHASCHAS, CAIXA 1, CAIXA 2, CHARANGO 1, CHARANGO 2, BOMBO 1, BOMBO 2, VARIACAO BOMBO, BOMBO SIKUS 1, and BOMBO SIKUS 2. The score shows rhythmic patterns for each instrument, with some parts featuring triplets and accents.

Figura 91 - Estrutura do Wayñu. (Fonte: transcrição do autor, 2023)

Neste exemplo as Chaschas, que são chocalhos feitos com unhas de caprinos, e o Bombo 1 executam a célula que forma a base de um Wayñu, que estrutura o ritmo a partir da linha das frequências graves ocorrendo nas unidades de tempo.

A estrutura das frequências agudas é formada pelos elementos rítmicos escritos na Caixa 1, Caixa 2 e Charango 1, que podem ser caixas claras, palmas, matracas, aros de tambores, claves de madeira e regiões agudas quando reduzidas para instrumentos harmônicos e arranjos.

Na Caixa 1, uma malha é formada por uma colcheia seguida de duas semicolcheias no meio, divididas de forma binária.

Na Caixa 2, a uniformização da intenção ternária constante em cada tempo/pulso cria um efeito polirrítmico, em cima da base binária que ancora a melodia.

Na linha Charango 1, há uma síncopa com uma pausa no primeiro tempo, que também pode ser executada em violões ou instrumentos de sopro, quando atuam como acompanhamento.

A linha Charango 2, apresenta um exemplo frequentemente ensinado nos métodos tradicionais desse instrumento, executado na posição de mão direita, conhecida como "Pica Flor", que imita o movimento de voo de um beija-flor.

O Bombo 1, apresenta a síntese já mencionada pelas Chaschas.

O Bombo 2, mostra uma condução com intenção ternária, frequentemente usada em refrãos.

A Variação Bombo ocorre no início do compasso e é usada no final das frases ou de suas seções. Os Bombos Sikus 1 e Bombos Sikus 2, são dois padrões de conduções frequentemente utilizados no mapeamento e composição das melodias dos Wayñus, ambos com suas células marcadas no contratempo e pelo sinal de acento, indicando o golpe aberto na pele dos instrumentos.

Toda a estrutura rítmica dos Wayñus é construída sobre a pulsação marcada na cabeça do tempo pelo instrumento grave, que tem a função de estabelecer uma base que mapeia e reforça a sequência de compassos. Instrumentos como os Bombos, são tambores graves com cerca de 60 centímetros de diâmetro e pele de lhama, que individualmente produzem um som seco com graves pouco ressonantes. Quando tocados em conjunto, criam o efeito conhecido como "flan" para os percussionistas, onde as notas não ocorrem exatamente no mesmo tempo milimétrico, criando uma sensação de "peso" e eco. Nesta função, os músicos estão prontos para o improviso e mapeiam os compassos dessas composições a partir das estruturas e motivos da melodia acompanhada.

O exemplo a seguir demonstra os aspectos melódicos pertinentes aos Wayñus. A Sikuerada ou Sikuri, é um grupo formado por dezenas de flautas de tubos semelhantes à flauta de Pan, separadas em naipes que dividem as tríades correspondentes das escalas, permitindo a execução coletiva da melodia. Cada flautista segura um Siku em uma mão e uma baqueta de Bombo na outra, executando o mapeamento do compasso em sincronia com a melodia que é soprada nos tubos, juntamente com os movimentos de respiração e corpo. A Figura 92 - Exemplo de forma de um Wayñu (Fonte: acervo do autor, 2023) apresenta a transcrição da obra *Saka Sikuri*, executada pelo grupo autóctone: Central Huyu Huyu do povo Aymara.

SARA SIKURI

Danza Aymara

Conjunto autóctono Central Huyu Huyu

$\text{♩} = 75$

SIKUS

ERKE

BOMBO

3

rit.

accel.

Figura 92 - Exemplo de forma de um Wayñu (Fonte: acervo do autor, 2023)

A melodia transcrita é uma redução das dezenas de Sikus que se mesclam entre dinâmicas de ataque e extensões melódicas. O Erke é um tubo com cerca de três metros de comprimento com um chifre na ponta, tocado por pressão labial e tem a função de acompanhar os Bombos. Em suas notas longas, produz vibratos que criam subdivisões menos precisas, mimetizando os ecos das montanhas.

As três melodias têm diferentes números de tempos: a primeira com sete tempos, a segunda com doze e a terceira com oito. O Erke e o Bombo são executados de acordo com as seções da forma musical. A estrutura de compassos compostos e subdivididos pode ser melhor compreendida na transcrição quando observados os acentos dos Bombos relacionados às figuras rítmicas do Erke.

Nos Wayñus, são comuns as melodias compostas por escalas com 5, 6 e 7 notas, geralmente derivadas dos modos Jônio, Dórico e Eólio. Uma cadência harmônica emblemática é {V7- I- III7-VIm}, que começa na dominante e vai para a tônica maior, em seguida parte para a dominante do sexto grau relativo, que se torna uma segunda tônica, agora menor. Isso divide a tonalidade em dois grupos complementares de graus relativos, que dialogam entre si com fraseados que costumam as cadências.

Os elementos e características apontadas, indicam uma hipótese de “parentesco” dos Wayñus com a Cumbia peruana selvática, que por sua vez, compartilha a mesma origem com os povos indígenas do Acre. Alguns estudos foram selecionados para contribuir na compreensão do hub cultural que ocorre em relação a essa região e os povos das terras baixas, com ênfase nos povos da família linguística Pano.

À leste, encontram-se os Marubo, enquanto a oeste, os Shipibo, todos compartilhando a prática do uso da ayahuasca como uma tecnologia de conhecimento essencial para suas cosmovisões. Os povos Aruák estão mais presentes nas áreas ocidentais, e os Arawá nas áreas orientais.

As principais referências utilizadas no Peru são os termos "Selvático" ou "Bosquesino", populares também em toda Amazônia Sul Ocidental de língua espanhola. A literatura de referência é a obra do antropólogo peruano Jorge Gashé, intitulada "Sociedade Bosquesina," composta por três volumes nos quais ele apresenta o modo de vida e a cosmovisão dos povos da Amazônia Sul Ocidental.

El bosquesino es el habitante rural de la selva amazónica que vive en el bosque y del bosque y sus aguas. (...) La categoría “bosquesino” no distingue a priori entre “mestizos” e “indígenas” en una época en la cual la sociedad bosquesina evoluciona de día en día, los indígenas “amestizándose” hasta cierto punto y los mestizos “indigenizándose” en cierto grado, – si se nos permite expresarnos de esta manera alusiva, pues, precisamente, contestamos el uso de estos términos. (SUESS, 2011, P.40) (...).¹⁰¹

O termo "música selvática" é amplamente utilizado para descrever as práticas musicais populares indígenas nos países da Pan-Amazônia de língua espanhola. Meu primeiro contato com esse termo ocorreu com grupos musicais da Colômbia, Peru e Equador que visitaram o Acre entre 2011 e 2017, participando de oficinas e trocas de experiências musicais em

¹⁰¹ Tradução completa da citação: “O silvícola é o habitante rural da floresta amazónica que vive na floresta e da floresta e das suas águas (...).) A categoria "silvícola" não distingue a priori entre "mestiços" e "indígenas" numa época em que a sociedade da floresta evolui de dia para dia, os indígenas "amestizando-se" até certo ponto e os mestiços "indigenizando-se" até certo ponto, - se nos é permitido exprimirmo-nos desta forma alusiva, pois, precisamente, contestamos o uso destes termos. (SUESS, 2011, P.40), (...) O uso destes termos genéricos de "sociedade florestal" e "democracia florestal ativa" justifica-se pela vigência dos mesmos princípios ou valores sociais, da mesma lógica subjectiva de vida, em todas as comunidades da Selva Baja, mas não exclui que esses valores e essa lógica tenham conteúdos e variáveis específicas que devemos observar, identificar e interpretar em cada comunidade ou grupo de comunidades. Estas variáveis incluem as "tradições étnicas" nas comunidades pertencentes a um povo indígena. (SUESS, 2011, P.21). Os tradutores padrão escrevem “silvícola” como tradução de *bosquesino*, que podemos traduzir também como *selvático*.

colaboração para eventos. A partir dessas vivências, iniciei uma busca sobre o termo "música selvática", encontrando informações em publicações e referências que abordam o estado do conhecimento sobre as práticas musicais que contribuem para a compreensão do objeto aqui tratado.

As pesquisas sobre o termo "Cumbia" apontam a Colômbia como seu local de origem. A pesquisa de Bibiana Sioux Rosa contribui para a compreensão da música selvática, enfatizando que "a cumbia, o porro e o vallenato, ritmos de regiões periféricas e discriminadas do país - sobretudo devido à expressiva população negra - foram inseridos nos repertórios das orquestras do país, adquirindo características de gênero musical" (ROSA, 2017, p. 8).

A formação *clássica* da Cumbia colombiana possui nas frequências agudas, o Guiro, Maracas; médias o tambor escavado em tronco tocado com as mãos, chamado Alegre, que trabalha com repiques e fraseia sobre a base do tambor Llamador, que marca o pulso. As frequências graves são executadas na Tambora, um tambor de ressonador duplo tocado com baquetas e claves em sua borda. O trabalho melódico e harmônico flautas indígenas de apitos superiores, que executam "ostinatos", sobre os quais são sobrecritas melodias cantadas. Ao longo do tempo, essas melodias passaram a ser executadas por sanfonas de botões, saxofones e, posteriormente, arranjadas para orquestras e diversas formações de bandas. Os instrumentos mencionados estão expostos na Figura 93 - Gaiteiros de San Jacinto. (Fonte – internet).



Figura 93 - Gaiteiros de San Jacinto. (Fonte – internet)

Na década de 1940, houve o surgimento das Cumbias orquestradas, que alcançaram as classes médias e altas da Colômbia e a inserção música rural na execução do gênero pela indústria discográfica (ROSA, 2017, p. 35). Na década de 1960 a Cumbia começou a incluir instrumentos como guitarras, baixo elétrico, baterias e o kit cubano de percussões, que acrescentou congas, bongôs e timbales, e partir da década de 1970, a Cumbia se internacionalizou, chegando a quase todos os países da América Central, do Caribe, México e Peru (ROSA, 2017).

O desenvolvimento da Cumbia no Peru teve início, após durante as décadas de 1940 e 1950, a capital Lima receber um grande fluxo migratório de povos andinos, que se estabeleceram nas periferias, onde desenvolveram um circuito cultural baseado nas "Chicherias", que são estabelecimentos onde se consumia a bebida *Chicha* acompanhada de música andina. Isso resultou no desenvolvimento de uma música andina urbana, que logo ganhou espaço na emergente indústria fonográfica, sendo consolidada sob o nome de "Cumbia Andina". Segundo Bibiana Rosa Siouax (2017): "A cumbia peruana, portanto, nasceu em Lima, uma cidade marcada pelo inchaço urbano e pelo surgimento de comunidades de migrantes a seu redor, demarcando experiências andinas, costenhas e selváticas". (ROSA, 2017, p. 45).

O termo "Cumbia Andina" foi introduzido por Enrique Delgado, o primeiro compositor a desenvolver o uso da guitarra elétrica para incorporar sonoridades, temas e repertórios andinos originários das harpas, bandurrias, charangos e flautas indígenas. Executada desta forma por outros compositores, a Cumbia Andina elevou-se no mercado fonográfico como uma continuação dos Wayñus no contexto urbano e como uma música transnacional andina. A Figura 94 - Enrique Delgado e banda. (Fonte – internet), demonstra os instrumentos elétricos e uma estética visual que mescla elementos incaicos e ocidentais.



Figura 94 - Enrique Delgado e banda. (Fonte – internet)

A partir do final da década de 1960, as práticas musicais selváticas da Amazônia ocidental foram incluídas no mercado fonográfico da Música Chicha e passaram a ser rotuladas com termos como Cumbia Tropical, Cumbia Amazônica ou Cumbia Selvática.

A cumbia, importada da Colômbia, foi então recebida por ondas de rádio em diversas regiões do país. Mais do que isso, foi inserida em repertórios dos grupos de música locais e, logo, a cumbia peruana tomou forma. A influência do huayno andino e da migração Andes – Lima com certeza foi definitivo para a territorialização da cumbia no Peru a partir de Lima, (...) Além de elementos da selva peruana, o grupo Juaneco y Su Combo, por sua proximidade maior com cidades brasileiras e amazônicas, também comunicavam elementos que enunciam uma Amazônia regional. (ROSA, 2022, p.65)

A difusão das Cumbias expandiu-se pela América Latina e nos anos seguintes, adaptou-se em outros países, como Argentina (Cumbia Villera e Cumbia Norteña), Chile e Bolívia. Cada região desenvolveu suas próprias variantes da Cumbia, mantendo as células rítmicas e os elementos distintivos que caracterizam o gênero por sua estrutura com um andamento geralmente entre 75 e 100 BPM, com acentuações das notas agudas no contratempo. A Cumbia selvática, representando as terras baixas da Amazônia sul-ocidental, tornou-se o expoente da Cumbia que obteve uma maior projeção global.

O contexto sociocultural entre as comunidades dos seringais peruanos, bolivianos e brasileiros era semelhante, repetindo-se assim nas práticas musicais, por exemplo nas adaptações em sanfonas de botões, violinos, violões e outros instrumentos de percussão. Enquanto no Acre os Baques de Samba e Marcha foram gradativamente sendo excluídos dos processos culturais, no Peru grande parte das práticas indígenas hibridizadas nos seringais, embasaram e se continuaram nas Cumbias.

Sobre estas práticas musicais anteriores, que abasteceram os elementos das Cumbias peruanas, a pesquisa realizada por Ricardo López Alcas e Korina Grely Irrazabal Laos, oferece uma visão valiosa ao demonstrar as características musicais do Bombo Baile, que é relacionado às festas e atividades sociais coletivas, e dos Icaros,¹⁰² que ocorrem dentro do campo da música ayahuasqueira. As duas práticas, embora distintas, desempenham papéis importantes dentro da mesma cultura e comunidade e compartilham das mesmas estruturas básicas em sua linguagem musical.

Abordando os Icaros, o artigo "Entre rezos y bombos: Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú" de Korina Grely Irrazabal Laos explora a dualidade cultural das práticas musicais na selva peruana, explica que são cantos de cura executados pelos Pajés da Amazônia peruana, com origens em termos como "Ikari" em Quéchua, que significa "assoprar fumaça," e "Ikara" em Shipibo, que significa o "canto do maestro." A música ayahuasqueira desempenha um papel fundamental em todos os aspectos da vida selvática, facilitando a comunicação, a transmissão de conhecimento, o acesso a espiritualidade e a vida material necessária para a sobrevivência desses povos.

A autora também levanta uma questão importante sobre as características musicais relacionadas à métrica e à formação de compassos. Ao analisar o pulso e os compassos do Icaros, a autora conclui que existe uma "ausência do conceito métrico de compasso."¹⁰³ No

¹⁰² Icaros são nomes dados para as canções de ayahuasca pela maior parte dos povos da Amazônia peruana.

¹⁰³ (...) la ausencia del concepto métrico de compás, ya que sus estructuras melódicas no son constantes; sin embargo, puede percibirse un pulso más o menos fijo, o, en algunos casos, prescindir de la sensación de pulso, lo cual no exige a la música de una sensación rítmica, la cual se halla implícita en el discurrir melódico. Cada frase cantada está conformada por cinco u ocho sílabas, es decir, las frases cantadas pueden ser pentasílabas u octosílabas; con menos frecuencia, se observan frases heptasílabas. Por lo regular, cada sílaba puede ocupar un pulso, o unidad de tiempo, o presentar un melisma de dos sonidos por sílaba dentro de un pulso. (LAOS, 2018, p.4)

entanto, ela observa a possibilidade de outra forma de concepção, baseada nas sílabas, na respiração e nas intenções musicais internas que surgem do espírito. As frases musicais são compostas por uma concatenação mista de compassos, e, em alguns casos, fazem parte de outro conjunto (LAOS, 2018).

A Figura 95 - Análise de Icaro por Korina Grelly Irrazabal. (Fonte- IRRAZABAL, 2018), traz como referência a transcrição de Korina Grelly Irrazabal Laos, publicada em seu artigo "Entre rezos y bombos: Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú," onde podemos observar a organização sequencial dos compassos e as inflexões destacadas pela autora. Esses elementos estão presentes tanto nas práticas musicais dos Wayñus quanto na música indígena do Acre.



LEYENDA

- ∪ Inflexión ascendente
- // Final de frase
- × Nota indeterminada

Figura 95 - Análise de Icaro por Korina Grelly Irrazabal. (Fonte- IRRAZABAL, 2018)

Neste contexto, cada seção pode ser considerada a formação de um compasso, com a primeira apresentando uma unidade menor e as seguintes possuindo a mesma duração. Quando se transcreve um fragmento de uma performance completa, geralmente se encontram diversos motivos, frases e desenvolvimentos compostos por unidades de compasso diferentes, que se concatenam em uma composição maior.

Os instrumentos que desempenham o papel de conduzir os rituais são a voz e a Chakapa: um chocalho feito de folhas idêntico aos dos Manchineri do Brasil, conforme demonstra a Figura 96- Uso do instrumento Chakapa:



Figura 96- Uso do instrumento Chakapa

Outra correspondência importante entre as culturas selváticas aqui tratadas, são as relações entre os grafismos, a música e outras epistemologias de compreensão interna aos praticantes. Os autores Bernard Brabec de Mori e Laida Mori Silvano de Brabec explicam em seu artigo intitulado "La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música"¹⁰⁴, o como esses desenhos geométricos, criados pelos Shipibo-Konibo, estão intrinsecamente ligados à cosmovisão e à música que acompanha suas práticas (MORI, BREBEC, 2007). Os padrões geométricos refletem as visões que surgem durante a experiência com a ayahuasca e são uma expressão da comunicação com o mundo espiritual. Estes desenhos são uma forma de registrar as visões e compartilhá-las com a comunidade, contribuindo para a compreensão e interpretação coletiva dessas experiências, conforme exemplificados na Figura 97 - Exemplo de tecelagem Shipibo-Conibo (Fonte: internet).

¹⁰⁴ Tradução do autor: A coroa da inspiração: Os desenhos geométricos dos Shipibo-Konibo e suas relações com cosmovisão e música.

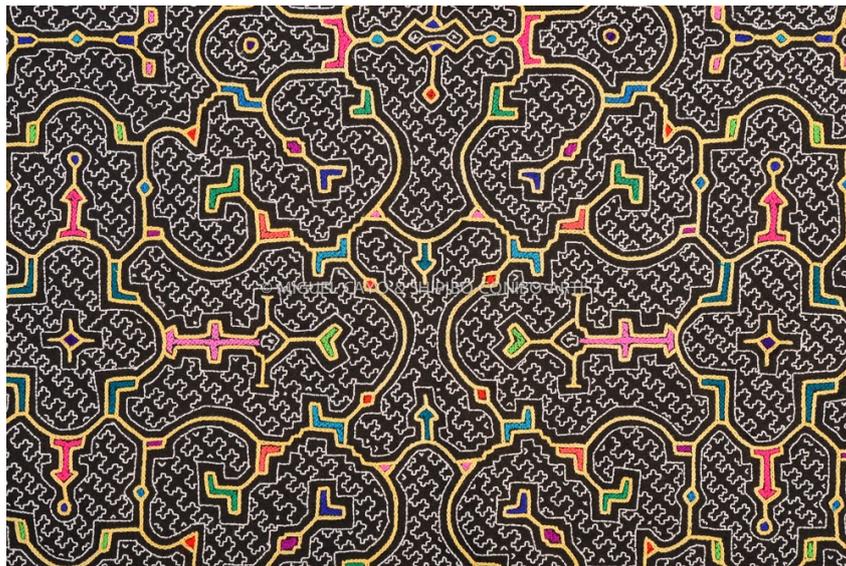


Figura 97 - Exemplo de tecelagem Shipibo-Conibo (Fonte: internet)

Outra correspondência importante é a reincidência do nome *kene*, para os desenhos utilizados nos grafismos, naturalmente por serem ambos povos da família linguística Pano, a mesma da maior parte dos indígenas do Acre. De um modo geral, tanto os *Kenes* que pelo meio visual utilizam o suporte do grafismo, quanto os *Icaros* pelo meio imaterial da música, são formas de fixação das informações obtidas dentro da ayahuasca.

A Figura 98 - Frame do vídeo onde Pajé faz a "leitura" do Icaro. (Fonte- internet), ilustra o processo de "leitura" de um Icaro por meio da imagem na tecelagem.

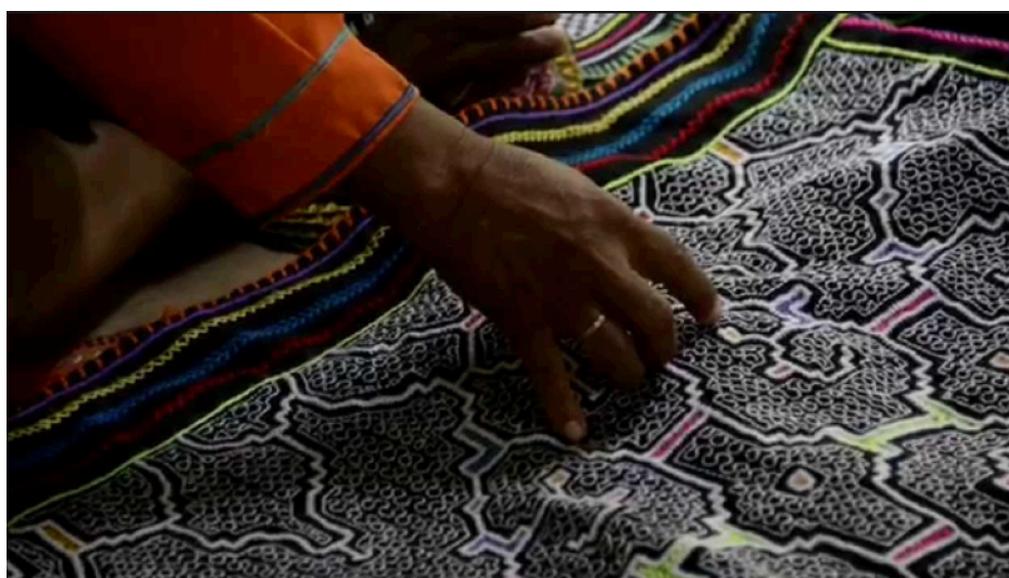


Figura 98 - Frame do vídeo onde Pajé faz a "leitura" do Icaro. (Fonte- internet)

O artigo esclarece que a relação entre os desenhos geométricos dos Shipibo-Konibo e sua música ocorre nos parâmetros intrínsecos da experiência espiritual e não como um sistema de escrita e leitura musical comparável ao sistema do padrão ocidental.

A principal distinção entre a música relacionada à ayahuasca, na qual os Icaros são entoados, e o Bombo Baile, que envolve o consumo de bebidas alcoólicas, está no uso dos tambores. A música relacionada à ayahuasca incorpora elementos sonoros mais sutis, como arcos de boca dedilhados, assovios, sopros cantados e chocalhos de folhas. Essa música também incorpora a paisagem sonora da floresta, que é composta pelos sons dos insetos e animais.

O Bombo Baile desempenha um papel central nas festas realizadas em terreiros e espaços abertos. Conforme evidenciado na Figura 99 - Denominações do Bombo Baile. (Fonte - ALCAS, 2018, P. 7), o esquema elaborado por Ricardo López Alcas identificou as práticas do Bombo Baile, que compartilham a linguagem musical comum entre si, identificando as cidades onde se originaram os principais grupos de Cumbia.

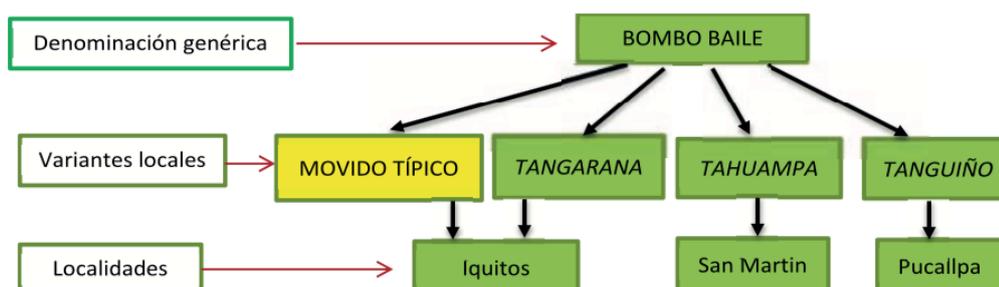


Figura 99 - Denominações do Bombo Baile. (Fonte - ALCAS, 2018, P. 7)

Bombo Baile é um nome genérico que engloba diferentes denominações locais para a mesma prática musical, que é um conjunto de música instrumental que normalmente reúne percussões e sopros. A Figura 100 - Conjunto de Bombo Baile (Fonte: internet, 2021), expõe exemplo típico da região da Amazônia peruana.



Figura 100 - Conjunto de Bombo Baile (Fonte: internet, 2021)

Através da rede web foram encontrados pesquisadores peruanos com seus trabalhos que trazem dados e indicações sobre a correspondência entre suas Cumbias e os *Baques* acreanos. Yon Govy Ramírez-Rodríguez possui um canal na rede Youtube onde publica aulas tutoriais para o aprendizado da queña amazônica. Na videoteca estão disponíveis as diversas práticas: a *Waracha*, o *Chaganakui*, a *Tangarana*, a *Pandillada*, a *Tahuampa*, e o *Movido Típico* ou *Bombo Baile*. Especialmente a *Tangarana*¹⁰⁵ é abordada em uma das vídeo aulas em que cita Salazar (1988) “La tangarana es conocida hasta hace poco como Movido Típico o Bombo Baile. Este ritmo musical es la síntesis de la fusión de la Cumbia colombiana, de la Samba brasileña y el San Janito equatorial” (APUD 2021, GOVY).

Yon Govy acrescenta que pela dança observa-se que o passo principal do *Samba* brasileiro é igual ao passo conhecido na música selvática como “passo de la anaconda”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Trecho do vídeo no time: 1:27, disponível no link <https://youtu.be/pJQbpoJGmig>

¹⁰⁶ Trecho do vídeo no time: 2:55, disponível no link <https://youtu.be/pJQbpoJGmig>

Acrescento ainda que o tema “Anaconda” faz parte do repertório de diversas mestras e mestres ligados a Marujada do Juruá e aos povos originários do Acre. A respeito do *Samba* é necessário refletir de qual Samba se está referindo a partir da fronteira peruana com o Brasil, pois de acordo com os dados que são apresentados nesta pesquisa existe a referência do Baque de Samba acreano presente entre estas comunidades.

Na Figura 101 - Referência da estrutura rítmica do Bombo Baile, segundo ALCAS, 2018. (Fonte - ALCAS, 2018, p. 15) está reproduzida a referência do autor peruano a respeito das principais linhas rítmicas dos instrumentos que compõem o Bombo Baile.

Festivo ♩ = +/- 115

The musical score is for a 2/4 time signature, marked 'Festivo' with a tempo of +/- 115. It consists of three staves: Maracas, Redoblante, and Bombo. The Maracas part has a rhythmic pattern of D D I D D I. The Redoblante part has a rhythmic pattern of D D D D D. The Bombo part is divided into two sections: 'Toque de entrada' (f) and 'Patrón estándar' (mf). The 'Toque de entrada' section has a rhythmic pattern of D D D D D. The 'Patrón estándar' section has a rhythmic pattern of D I D I D I. The Bombo part is played with the left hand on the palillo and the right hand on the membrana. The 'Patrón estándar' section is played with the mazo apoyado en el parche.

Figura 101 - Referência da estrutura rítmica do Bombo Baile, segundo ALCAS, 2018. (Fonte - ALCAS, 2018, p. 15)

Para acrescentar, as informações fornecidas por Holzmann (1968) e Izquierdo (1975)¹⁰⁷ são valiosas para entender as características rítmicas e os instrumentos das práticas musicais na região. As fórmulas de compasso mencionadas são fundamentais para compreender as estruturas rítmicas dessas práticas. Além disso, a descrição dos principais instrumentos de percussão, como o Redoblante, o Bombo, os timbales, maracas, guiro e sementes, fornece insights sobre os elementos que compõem a sonoridade dessas práticas. Essas informações

¹⁰⁷ Referência no site: <https://www.librosperuanos.com/libros/detalle/15235/Pueblo-y-bosque.-Folklore-amazonico>

são úteis para analisar as semelhanças e influências entre as práticas musicais da região amazônica e aquelas encontradas no Acre e em outras partes da América Latina.

(...) su ritmo puede ser binario o ternario. En la forma binaria están las marchas, movido típico, corrido, danzas llanas, chimaychi, mientras que en la forma ternaria están las pandillas, el changanakuy y la kajada. Los instrumentos que realizan las bases rítmicas para la música amazónica son el redoblante y el bombo; sin embargo, en la actualidad el formato musical incluye timbales, maracas, güiro y algunas semillas de shacapas. (APUD. RODRIGUEZ, ESPINO, EQUENIQUE; 2021).

Abordando as práticas do Bombo Baile, uma entrevista concedida pelo compositor Andrés Vargas Piñedo, conhecido como Don Andrés embasa o panorama da música selvática anterior à Cumbia peruana. Ele foi o primeiro instrumentista a gravar a música selvática em sua prática tradicional, no ano de 1966 pelo selo El Virrey. Compôs um conjunto para essa finalidade, incluindo sua flauta Tin Tín como solista, um violino nos contrapontos e um conjunto percussivo de Bombo Baile com caixa, bombo e maracas. A Figura 102 - Don Andrés (Fonte: internet; Foto Raúl García, 2021) mostra um retrato do compositor trabalhando como músico de rua no Peru.



Figura 102 - Don Andrés (Fonte: internet; Foto Raúl García, 2021)

O conteúdo da entrevista apresenta as referências anteriores às Cumbias peruanas, que nos processos da indústria fonográfica se organizaram em estruturas híbridas, porém mantiveram as características de suas identidades musicais. Descreve um panorama muito

detalhado sobre as práticas musicais da Amazônia peruana em seus contextos e finalidades sociais, através de informações históricas e geográficas dos diversos povos. Sobre as motivações dos encontros comunitários, descreve situações muito parecidas com o que ocorria no Acre. Sofriam nos seringais, do mesmo mal da escravidão e desumanização por algozes diferentes, separados por fronteiras imaginárias e línguas que colonizaram os mesmos povos que viviam entre o Brasil, a Bolívia e Peru.

As festas que ocorriam após mutirões de trabalhos diversos, seja na agricultura ou construções, no Acre ainda são chamados de *Ajuntos*, e nas comunidades peruanas foram descritas por Andrés Vargas por *La Minga* ou *Mingas*. Nelas eram realizados os Bailes das danças chamadas de *Picarescas*, aos ritmos *Waracha*, *Chaganakui*, *Tangarana* e a *Pandillada* – que são similares ao *Baque de Marcha* acreano; e *Sitarakui* – similar à *Tahuampa* peruana e ao *Baque de Samba* acreano. Estes todos são tocados nas danças chamadas *Movido Típico* ou *Bombo Baile*¹⁰⁸. Em ambos países, apresentavam sistemas de organização muito parecidos na gestão dos espaços, bandas, danças, repertório e regras sociais.

Considera as valsas e boleros como música *Crioula*, relacionadas a costa peruana – *costeña* – onde se desenvolveram práticas musicais em hibridismos com os africanos e europeus. Defende que a *Carrada* ou *Umilla*, uma dança que ocorre no carnaval presente em Lima e conhecida por corta monte, que tenha sido levada a capital pelos migrantes da selva, um dado importante sobre as migrações para a capital e a inserção e consumo da música selvática. *Umillja* é o nome da palmeira típica da selva, o açaí brasileiro, e a festa ocorre nas festas patronais no mês de agosto. Reafirma com simplicidade que a inspiração de suas melodias provém das músicas e danças festivas como a *Quadrijana* ou *Sikincheru*, semelhantes as quadrilhas brasileiras dançadas por casais. Abaixo foi traduzido o texto de apresentação da entrevista no site, que explica a trajetória desta importante referência da música selvática.

Entrevista realizada em 25 de maio de 2018 pelo gestor cultural Mario Cerrón Fetta e pelo musicólogo Luis Alberto Salazar Mejía. O mais importante precursor e divulgador da música da selva peruana: Andrés Vargas Pinedo, no estande da Rádio

¹⁰⁸ Seu tema mais tocado “Alegria em la selva”, Provided to YouTube by Altafonte Alegria en la Selva · Conjunto Típico Corazón de la Selva El Fabuloso Sonido de Andrés Vargas Pinedo © 2021 XM Released on: 1980-03-21 Disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=eOR5BM1DI8k>

Inkarri. breve retrato deste precursor da música da selva. Andrés Vargas Pinedo, nasceu em 23 de setembro de 1943 na cidade de Yurimaguas-Alto Amazonas-Loreto. Três dias depois que ele nasceu, sua mãe percebeu que seus olhos estavam irritados e o levou a um posto de saúde administrado por freiras (Hospital Santajima). Por negligência, em vez de colírio branco, deram-lhe o líquido chamado "Santa Lucía, sem têmpera", que era, segundo Don Andrés, "equivalente à gasolina", que ao ser aplicada queimava seus olhos, deixando-o cego. Ainda muito jovem, seu irmão construiu para ele uma rudimentar quena com restos de uma cana que servia de fogos de artifício nas festas da padroeira. Com esse instrumento ele conseguiu tocar algumas melodias. Mais tarde recebeu de presente uma quena verdadeira com a qual podia tocar qualquer melodia que ouvisse. Ele viajou para Iquitos e começou a tocar com alguns músicos. Integrou o Ensemble "Corazón de la Selva" com o qual gravou o primeiro LP de jungle music, chegando a gravar outro. Ele viajou para Lima, onde aprendeu a ler com o sistema Braille. Criou e integrou o grupo "Los Pihuichos de la Selva" com o qual também gravou dois LPs. Ele é o criador de muitos temas musicais populares como "Ushpa gallo" e o "movido típico" "Alegría en la selva" que é dançado por quase todos os grupos que dançam música do leste do Peru. Como quenista, também integrou grupos de música andina tendo composto "Selva selvita" gravada por "Pastorita huaracina". Atualmente vive tocando nas calçadas da loja Tottus em San Isidro, onde continua trabalhando para se sustentar. Ele não tem previdência, aposentadoria ou ajuda de nenhuma instituição. (TRADUÇÃO NOSSA)¹⁰⁹

A principal referência da Cumbia selvática peruana é o grupo Juaneco y su Combo, fundado no final da década de 1960, uma das bandas pioneiras na popularização desse estilo musical. Eles combinaram os instrumentos modernos com as melodias e ritmos das práticas selváticas ancestrais, criando uma sonoridade única. No entanto, em 1977, um acidente aéreo

¹⁰⁹ ¹⁰⁹ "Entrevista realizada el 25 de mayo del 2018, por el gestor cultural Mario Cerrón Fetta y el musicólogo Luis Alberto Salazar Mejía. al más importante precursor y difusor de la música selvática peruana: Andrés Vargas Pinedo, en la cabina de Radio Inkari.. A continuación, una breve semblanza sobre éste precursor de la música selvática. Andrés Vargas Pinedo, nació el 23 de Setiembre de 1943 en la localidad de Yurimaguas- Alto Amazonas-Loreto. A los tres día de nacido su madre se dio cuenta que tenía los ojos irritadaos y lo llevó a una posta sanitaria administrada por religiosas (Hospital Santajima), por negligencia en vez de colirio blanco le dieron el líquido llamado "Santa Lucía, sin destemplar", que era, según refiere Don Andrés "equivalente a la bencina", el cual al ser aplicado le quemó los ojos dejándolo invidente. Cuando era muy pequeño, su hermano le construyó una rudimentaria quena de los restos de una caña que se utilizaba para los fuegos artificiales de las fiestas patronales. Con ese instrumento logró tocar algunas melodías. Después recibió de regalo una quena de verdad con la que podía ejecutar toda melodía que escuchaba. Viajó a Iquitos y comenzó a tocar con algunos músicos. Integró el Conjunto "Corazón de la Selva" con el que grabó el primer LP de música de selva, llegando a grabar otro más. Viajó a Lima donde aprendió a leer con el sistema Braille. Creó e integró el grupo "Los Pihuichos de la Selva" con los que también grabaron dos LP. Es creador de muchos temas musicales de mucha popularidad como "Ushpa gallo" y el "movido típico" "Alegría en la selva" que es bailado por casi todos los grupos que bailan música del oriente peruano. Como quenista ha integrado también grupos de música andina habiendo compuesto "Selva selvita" grabado por "Pastorita huaracina". Actualmente toca en las afueras de la tienda Tottus de San Isidro, donde sigue trabajando para mantenerse. No cuenta con seguro social, jubilación ni ayuda de ninguna institución"

tirou a vida de metade da banda, afetando sua continuidade e ascensão. A Cumbia selvática peruana e Juaneco y su Combo, só ganharam visibilidade novamente nas décadas de 1990, quando grupos de fusão com jazz, rock e a Cumbia urbana de Lima ajudaram a revitalizar o gênero.

A Figura 103 - Juaneco y su Combo (Fonte: internet) mostra a importância que Juaneco y su Combo atribuiu às suas origens Pano e Aruák, com seus figurinos compostos por mantos com grafismos *kenes*, armas tradicionais, cocares e pinturas. Além disso, a imagem destaca os instrumentos musicais que se tornaram icônicos na Cumbia amazônica, como guitarras elétricas, baixo elétrico, órgão elétrico, timbales, bongos, pratos, campanas e maracas.



Figura 103 - Juaneco y su Combo (Fonte: internet)

A pesquisa de Bibiana Rosa Sioux (2017) destaca a influência da música regional brasileira na Cumbia peruana, especialmente através do produtor peruano Alberto Maravi, que trabalhou na Rádio Tupi de São Paulo e conheceu canções como "Mulher Rendeira" e "Andorinha Preta". Após retornar ao Peru e fundar a gravadora INFOPESA, Maravi traduziu essas canções para o espanhol e as adaptou à Cumbia Shipibo-Conibo, executada pelo Juaneco y su Combo.

A pesquisa também menciona a relação entre Pucallpa, no Peru, e Cruzeiro do Sul, o segundo maior município do Acre, destacando que, para os povos indígenas da região,

considerar essas cidades como "cidades irmãs" tem um significado especial, indicando parentesco no sentido cultural e linguístico.

Muitas das canções produzidas pelo Juaneco y su Combo e outras bandas da região são compostas na forma de "Pegaditas" ou sequências de pot-pourris, características das práticas musicais peruanas, que também são comuns no Acre, onde são chamadas de "Partes." Essas composições são estruturadas para atender aos períodos de tempo necessários para o público dançar. Andrés Vargas Piñedo considera o estilo da Cumbia tocado por Juaneco y su Combo, como "étnico, mestiço ou tropical". Sua análise traz o olhar de um músico formado nas práticas anteriores ao termo "tropical", adotado pela indústria fonográfica. Sua identificação se encontra no termo "étnico" por meio da contribuição das práticas dos povos originários e "mestiça", indicando algumas fontes para o hibridismo ocorrido na apropriação que seus parentes do Juaneco y su Combo, que são da etnia Shipibo da cidade de Pucallpa, fizeram ao utilizarem instrumentos ocidentais como a guitarra elétrica, o baixo, as percussões cubanas entre elementos de timbres relacionados ao rock psicodélico das décadas de 1960 e 1970, porém utilizando a linguagem da música selvática ande foram gerados, ou seja as células das *Tahuampas*, *Pandijllada* e outras.

A seguir serão abordados os dois andamentos de Cumbias peruanas, que correspondem aos Baques de Samba e Marcha.

Como exemplo de Cumbia "lenta", destaco a peça instrumental "Entardecer en la Selva" do Juaneco y su Combo, que apresenta um andamento médio, entre 75 a 100 BPM. Essa composição reúne células rítmicas das práticas musicais selváticas da Amazônia peruana e tem correspondências com as práticas musicais do Acre, tendo como equivalente brasileiro o Baque de Samba, que também compartilha semelhanças em andamento, ritmo, melodia e harmonia, com o Wayñu como seu correspondente na música andina.

Percebe-se que as composições musicais, tanto no Peru quanto no Acre, compartilham elementos rítmicos e melódicos das práticas culturais indígenas selváticas, como Tangarana e Tahuampa. A Figura 104 - Cumbia Amazônica. (Fonte: transcrição do autor, 2023) apresenta uma transcrição desses elementos abordando sua estrutura rítmica, em que estão demonstradas as células que reunidas configuram a estrutura mais conhecida da Cumbia peruana. Nela foram estão identificáveis as células referentes em caráter idêntico às células ensinadas pelos mestres seringueiros do Acre, principalmente quanto às fontes Antônio Pedro

e Antônio Honorato. Este padrão irá se repetir nas diversas práticas que o absorveu ou que dele já fazia parte e se adaptou com outra roupagem.

CUMBIA AMAZONICA 1
PRÁTICAS MUSICAIS SELVÁTICAS

BPM 95 CULTURA ORAL

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 95 BPM. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are: RECO / GUIRO, MARACA, CAMPANA, CONGA, TIMBALES / BONGO, BONGO, and BAIXO ELETRICO. The RECO / GUIRO and MARACA parts feature a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The CAMPANA part has a more complex pattern with dotted notes. The CONGA part has a simple, steady pattern. The TIMBALES / BONGO part has a complex, syncopated pattern. The BONGO part has a complex, syncopated pattern. The BAIXO ELETRICO part has a simple, steady pattern.

Figura 104 - Cumbia Amazônica. (Fonte: transcrição do autor, 2023)

A melodia e a harmonia da composição "Entardecer en la Selva", estão dentro dos campos modais relativos da tonalidade, uma característica comum das músicas andinas e ayahwasqueiras, conforme demonstra a Figura 105 - "Atardecer en la selva" de Juaneco y su Combo. (Fonte: Transcrição do autor, 2023)

Juaneco y su Combo

Figura 105 - “Atardecer en la selva” de Juaneco y su Combo. (Fonte: Transcrição do autor, 2023)

Na segunda parte da peça, a partir do 10º compasso, a melodia segue uma trajetória descendente, utilizando o modo menor com as sete notas. Isso cria um contraste entre a sua primeira seção, que tem um movimento ascendente e uma abertura de acordes em escala pentatônica, e a seção, que tem uma resolução descendente por meio de uma melodia bem definida.

O exemplo de Cumbia “rápida” é apresentado pela Figura 106 - “Cumbia Rápida”: Juaneco y su Combo. (Transcrição do autor, 2023). Essa variante de Cumbia é encontrada apenas no Peru e tem um correspondente no Baque de Marcha do Acre. Essa peça tem um andamento rápido, com cerca de 120 BPM, o que permite uma ampla variedade de desenhos rítmicos. Ela incorpora elementos das práticas conhecidas como Pandillada pelos Ashaninka, bem como outras citadas por Don Andrés, como Waracha, Chaganakui e Sitarakui. Os instrumentos usados na gravação do Juaneco y su Combo na década de 1970 são distribuídos de acordo com a Figura 26:

CUMBIA AMAZONICA 2
PRÁTICAS MUSICAIS SELVÁTICAS CULTURA ORAL

BPM 120

RECO / GUIRO
MARACA
CAMPANA
CONGA
TIMBALES / BONGO
BONGO
BAIÑO ELETRICO

Figura 106 - “Cumbia Rápida”: Juaneco y su Combo. (Transcrição do autor, 2023)

O trecho citado do artigo de Yvo Govy traz uma importante referência dos autores Izquierdo e Pérez de Arce (1975). Citam diversas práticas musicais na região selvática que contribuem com o tempo de execução rápido, demarcando a Cumbia peruana rápida, correspondente ao Baque de Marcha.

En la Amazonía, los géneros o estilos musicales son variados, dentro los cuales se mencionan: sitaracuy, chimayhi, machashca-baile, velada, changanakuy (Salazar, 1988). La música de la Amazonia es joven, llena de vigor y se suele pensar que es un ritmo alegre porque en la mayoría de los casos, el tiempo de ejecución es rápido. (APUD RODRIGUEZ, ESPINO, EQUENIQUE; 2021).

Um dos grandes feitos do Juaneco y su Combo foi expressar as práticas musicais selváticas por meio dos instrumentos disponíveis ou que eram mais eficazes na produção fonográfica, preservando e representando a linguagem milenar dos povos indígenas da Amazônia sul ocidental.

No Peru, a partir de meados de 2005, as comunidades Shipibo, principalmente em Pucallpa, iniciaram um movimento cultural chamado Cumbia Mashá. Nesse movimento, eles reivindicaram e afirmaram a autoria da Cumbia Selvática como gênero e linguagem musical

atribuída aos povos indígenas locais. Eles declararam que a ayahuasca era a principal fonte das melodias e ritmos da Cumbia Mashá. Perceberam que a linguagem de sua música havia sido usada como base para a Cumbia cantada em espanhol e popularizada na mídia. Para se destacar e serem aceitos, passaram a compor a partir das experiências com a ayahuasca, substituindo a língua espanhola pela língua Shipibo, da família Pano. Esse fenômeno cultural também ocorreu no Brasil a partir de 2008 com os Txanás, sem qualquer conexão entre os dois casos.

Revisitando o conceito de autoria e fontes dos Wayñus, Cumbias Mashá, melodias recebidas na ayahuasca por Noé Fachín do Juaneco y su Combo, os Icaros e outras práticas compartilham do mesmo processo. Nesse processo, o "autor" não está compondo, mas "recebendo" a melodia como um presente de uma montanha, planta, espírito de animal ou pessoa. Para eles, não se trata de processos criativos individuais, mas sim de uma conexão com a imaterialidade e outras formas de consciência, comunicação e existência que fazem parte de suas cosmovisões.

Correspondendo os dados estudados e abordando a bibliografia sobre as terras baixas, busquei a referência de Rafael Menezes de Bastos, que desempenhou um papel pioneiro nas pesquisas sobre as práticas musicais indígenas nas terras baixas, que englobam grande parte do território brasileiro. Ele definiu em sua obra "Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Segunda Parte)", (BASTOS, 2006), conceitos definidos por quatro 'marcas' a respeito de suas características estruturais formais e hermenêuticas.

(...)A primeira marca que considerarei, sobre a qual tenho insistido em várias oportunidades caracteriza o papel - e seu valor, consensualmente visto como estratégico - desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual na região. caracteriza o papel da música na trama ritual amuesha como o de centro integrador dos discursos nela presentes, centro este que por assim dizer costura a unidade da expressão ritual a partir da diversidade existente entre os referidos discursos. Tudo se passa ali como se a música fosse o lugar centrípeto, para onde convergem – em sua diversidade – os discursos visuais, olfativos e de outros canais que compõem os ritos. (BASTOS, 2007, P.6)

A primeira marca mencionada refere-se à estrutura intersemiótica em que a prática musical desempenha um papel central dentro de um fenômeno ritual. Isso significa que a produção da música é ritualizada, não com um objetivo puramente estético, mas como uma ferramenta para a comunicação com a imaterialidade ou para cumprir outros propósitos

rituais. Muitas das práticas abordadas nesta dissertação apresentam essa característica, onde a música desempenha um papel crucial como meio de conexão com o mundo espiritual ou como parte essencial do ritual em si. Essa estrutura intersemiótica é fundamental para entender o significado e a função da música nas práticas rituais dessas comunidades.

(...) A segunda característica notável da música nas terras baixas da América do sul que abordarei pode ser resumida sob o rótulo de seqüencialidade e tipifica a organização musical dos rituais no plano intercancional ou de articulação entre as respectivas canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes. Essa seqüencialidade no plano intercancional – cujo tipo de organização evoca a da suíte ocidental (Fuller 2007) – foi primeiramente descrita de forma sistemática por mim entre os tupi-guaranis kamayurá do Alto Xingu (Menezes Bastos 1990, 1994, 1996a, 2004a, 2004b, Menezes Bastos e Piedade 1999). Posteriormente, ela foi estudada entre os aruaques kulina do Acre (Silva 1997) (...). (BASTOS, 2007, P.8)

A segunda característica trata de como cada povo possui suas próprias organizações de seqüencialidade, como ocorre na música executada para rituais com o uso da ayahuasca onde as peças musicais conduzem os efeitos e a experiências dependem da eficiência na performance. Em geral encontramos nos dados aqui apresentados esta forma de composição aberta, onde a estrutura musical pode variar de uma performance para outra.

(...) A terceira marca da música nas terras baixas da América do sul que comentarei – que tenho chamado de estrutura núcleo-periferia – caracteriza o tipo de relação entre os indivíduos e grupos de executantes formadores dos conjuntos musicais (solo, coro, etc.). A estrutura em tela, que também distingue o plano coreográfico das danças respectivas, constitui-se pela relação – em sucessão e/ou simultaneidade - entre o que denomino núcleo e o que chamo periferia. (...). (BASTOS, 2007, P.12)

A terceira marca mencionada se refere à centralidade espacial que é uma característica presente nas práticas rituais indígenas e nas manifestações da cultura popular em todo o Brasil. Essa centralidade espacial destaca o local onde ocorrem esses rituais e manifestações, muitas vezes em espaços específicos que possuem significado ritual. Por exemplo, em toda a região norte, podemos observar isso em tradições como os Bois Bumbás e o uso da ayahuasca (Daime). Esses rituais são realizados em espaços rituais específicos, e a configuração espacial desempenha um papel importante na estrutura e no significado das práticas.

(...) A quarta marca relevante da música nas terras baixas da América do sul tipifica o processo predominante na região de composição de peças musicais, a variação. Neste processo, o material temático, tipicamente os motivos, exposto via de regra no caput das peças, é elaborado através de vários procedimentos - entre os quais os de repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e outros -,

as transformações daí resultantes guardando as características essenciais daquele material (...). (BASTOS, 2007, P.13)

A quarta marca mencionada diz respeito à elaboração criativa como um mecanismo para a continuidade de um motivo, obra ou padrão, permitindo a expansão da sua ação e a atualização da sua afirmação no presente. Esta marca enfatiza como as práticas musicais são capazes de se adaptar, evoluir e se renovar ao longo da performance. No contexto das práticas da Amazônia sul ocidental, este estudo demonstra como essas variações musicais se desenvolvem, se agrupam e conseguem criar novas estruturas e significados.

Em relação ao Acre, Rafael Menezes de Bastos faz referência às práticas musicais dos Kulina (atualizados como Madija) e destaca a relação intrínseca dessas práticas com os elementos sonoros gerados pela natureza. Isso é congruente com o que o mestre tradicional seringueiro Antônio Pedro afirmou sobre a origem dos Baques de Samba. Segundo Antônio Pedro, a origem dessas práticas musicais estava associada aos indígenas do rio Envira, como os Madijá, Huni Kui e Ashaninka, que utilizavam os cantos do pequeno sapo chamado "sururu" como referência rítmica. Esse exemplo ilustra como as práticas musicais na região da Amazônia sul ocidental, muitas vezes têm raízes profundas na interação com o ambiente natural e na incorporação de elementos sonoros da natureza em suas expressões musicais.

(...) Concluo este texto apontando dois traços salientes – entre muitos que poderia considerar - de sistemas musicais da região em estudo que (...) Começo referindo-me à tendência catabática – orientada para baixo, ou seja, para a terra – e não acrobática - para cima, isto é, para o ar - da dança entre os xinguanos caribes matipú (Véras 2000). Ela parece ser uma característica forte da dança entre os demais xinguanos - conforme as investigações de Piedade, Mello e minhas -, para quem dançar supõe um especial gosto pelo peso na direção do chão. (...) Outro ponto saliente a reportar é a incorporação na música dos humanos de elementos sonoro-musicais provindos por assim dizer da natureza, o que Silva (1999) notícia entre os aruaques kulina do Acre. Trata-se, no caso, da pulsação da música de um ritual, que o autor demonstra convincentemente estar no cantar dos grilos. (...) (BASTOS, 2006, P.15)

No extremo leste do hub: Andes -Amazônia sul ocidental – Terras baixas, está a fronteira do Acre com o Amazonas, onde surgem vales que se estendem por uma vasta extensão até alcançar o litoral atlântico. A pesquisa conduzida por Guilherme Werlang concentra-se nos Marubo, povo da família linguística Pano que habita a porção mais oriental da Amazônia sudoeste, já em território do estado do Amazonas. Compartilhando fronteiras e interações

com diversos grupos das terras baixas, como os Arawá, Baré e outros, os Marubo são reconhecidos pelos parentes Noke Koi do Acre, como referenciais de conhecimentos ancestrais profundos e antiquíssimos, abrangendo rituais, práticas medicinais e tradições culturais, incluindo a expressão musical.

(...)Pois os marubo, entre os seus parentes pano, são ícones de uma área cultural maior – uma amálgama de diversas sociedades no sudoeste amazônico, um pivô sociocultural entre as altas e baixas terras sul-americanas. E, assim sendo, é de se supor que uma musicologia comparativa que tome os marubo como um de seus eixos há de nos fazer entrever um horizonte musical maior (...). (WERLANG, 2011, P.42) (REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 34-65, março/maio 2008.)

É relevante refletir sobre os valores que prevaleceram em diferentes sociedades e o papel da musicologia nesse contexto. Schiel também aborda a questão das denominações e definições conceituais relacionadas às fronteiras e divisões entre as terras altas e baixas:

Pôr em questão a forma e os recursos conceituais pelos quais a etnologia moderna buscou consagrar a divisão entre as terras altas e as terras baixas da América do Sul como domínios etnográficos diferentes por natureza. O que aqui se defende é que esta divisão é, antes de mais nada, sucedânea de um modelo analítico. Uma mudança de modelo etnológico poderia, dessa forma, desembocar na dissolução de fronteiras presumidas como naturais. Entre Andes e Amazônia, por exemplo. Nesse sentido, procura-se aqui sugerir, sintética e preliminarmente, a partir de um caso etnográfico específico, uma aproximação interpretativa dos contextos etnográficos dessas duas regiões, por meio de uma perspectiva antagônica àquela que consagrou a “grande divisão” continental. (SHIEL, 2014, P.1)

Concluindo este tópico entre as terras altas e baixas, estas análises apontam para existência das conexões entre diferentes povos indígenas distintos que coexistiram e interagiram ao longo de períodos consideráveis, estabelecendo relações culturais que precedem os primeiros contatos. Os deslocamentos e migrações, frequentemente causados por conflitos, também influenciaram as práticas culturais, resultando em adaptações diversas ao longo das trajetórias sob o impacto da colonialidade. Os contextos mencionados contribuirão para a dissolução conceitual das fronteiras, revelando as conexões e continuidades dentro da área da musicologia.

4.2. Os Baques de Samba e Marcha

Entre as linguagens musicais que receberam pelas populações seringueiras o termo “Baque”, os Baques de Samba e Marcha amalgamaram a maior parte dos elementos de permanências das linguagens musicais dos povos indígenas nativos da Amazônia sul ocidental.

O termo Baque, segundo os praticantes de música nos seringais e aldeias indígenas do Acre, designa a personalidade e identidade rítmica de cada músico, bem como as práticas ou gêneros musicais independentes da origem: “Baque de Samba”, “Baque de Valsa”, “Baque de Xote” e assim por diante. Segundo o Sr. Santinho¹¹⁰, um mestre tradicional do interior do Acre: “Todo tocador tem um Baque, tem o Baque do Xote, do Samba, da Valsa, da Mazurca, de tudo mas, todo tocador tem um ritmo”. Sua fala afirma que o termo tanto atende, para a personalidade rítmica na execução do instrumento, quanto se refere às linguagens musicais também reconhecidas pelo termo “ritmo”, que por sua vez fazem parte das diversas práticas musicais aqui apresentadas.

Quanto a etimologia do termo Baque, este pode ser uma corruptela de *Batuque*, que segundo as pesquisas deriva de *Batucagé* da língua *Bantu*: “antigo termo usado para designar celebração ritual com cânticos e soar de tambores; festa de negros, com música e comida farta” (LAZZARY, 2017/ apud. LOPES, 2015, p. 30). Nas outras manifestações musicais brasileiras Baque ou Batuque também se referem à personalidade ou identidade de uma proposta ou tradição rítmica. O termo “Batuque” também é difundido nos nomes de práticas afrobrasileiras em diversos Estados, como Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Amapá, e nos Maracatús de Nação em Pernambuco.

O termo Samba já era comum no Nordeste para designar as práticas musicais indígenas relacionadas ao Samba de Coco, quando parte de sua população migrou para o Acre. Fábio Gomes em seu artigo: “A extensa família do samba | O samba indígena”, publicado no Anais; 1 do IPHAN: “Os sambas brasileiros : diversidade, apropriação e salvaguarda”, exemplifica uma grande quantidade de evidências e confirmações do termo Samba ser empregado à música indígena no nordeste. A diferença principal é que no Acre haviam populações Pano, Aruák e

¹¹⁰ Entrevista concedida por Raimundo Sabóia Gomes, Tarauacá, Acre, 2003. Disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=bDmi_xen5DQ

Arawá que inevitavelmente e para o bem, imprimiram em sua produção musical, elementos nativos que enriquecem a música brasileira com o Baque de Samba, como uma contribuição relacionada às fronteiras com as terras altas e predominância indígena.

Iniciando as análises formais, apresento as características estruturais rítmicas, de uma linguagem musical que a partir dos dados levantados, demonstra possuir uma identidade estética e uma dinâmica coesa de funcionamento nas práticas musicais expressas nos exemplos abordados:

Sobre os Elementos rítmicos identificados:

- Figuras comuns entre dados apresentados;
- Sobreposição de células ternárias sobre unidade de tempo;
- Estrutura sequencial concatenada por compassos compostos;
- Construção de compassos compostos a partir do embasamento na unidade de tempo, pensar ao mesmo tempo em 1 e em todas as unidades de compasso possíveis;
- Motivos rítmicos - melódicos em ostinatos e ou utilizados como módulos que podem gerar suas variações;
- Polirritmias construídas por cânones e ostinatos;
-

A Figura 107- Células 1 e 2 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor) mostra uma célula estrutural que utiliza um único tempo, atuando como um módulo para o desenvolvimento de inúmeros motivos que geram “ostinatos”. Por meio da sua repetição, incorporam outras notas e figuras rítmicas, criando variações graduais ao longo da música. Esse motivo é comumente utilizado em compassos compostos ou em transições dentro das práticas musicais, como na porritimia dos Wayñus andinos, bem como nos Baques de Samba e Marcha, incluindo Cumbias lentas ou rápidas e Txanás.

(80 – 100 BPM)

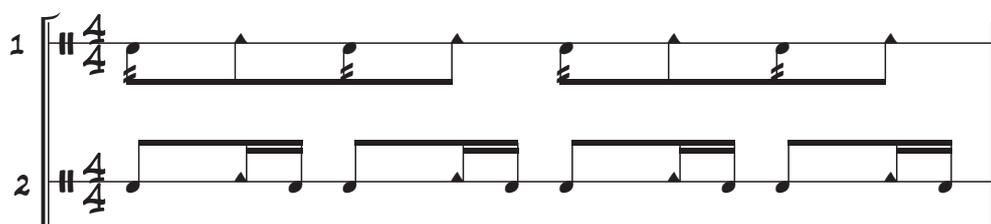


Figura 107- Células 1 e 2 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor)

A Figura 108- Células 3 e 5 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor), mostra uma célula que indica a referência rítmica mais popular da Cumbia peruana. Seu desenho ocupa dois (2) tempos que por sua vez se divide em dois grupos, sendo um (1) para cada tempo: O primeiro utilizando quatro semicolcheias e o segundo duas colcheias, que se correspondem e assim definem os desenhos caracterizam a identidade do Baque de Samba e Cumbias Lentas peruanas. Quando ocorre uma mudança na fórmula de compasso, esta estrutura é quebrada e invertida, necessitando a aplicação das células (1) e (2) do exemplo anterior, que utilizam compassos de 1 tempo.

(80 – 100 BPM)

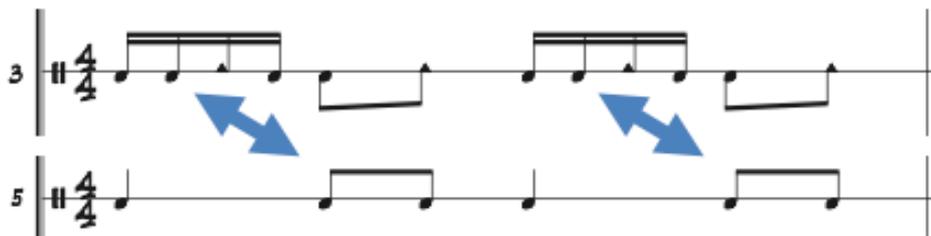


Figura 108- Células 3 e 5 do Baque de Samba (Fonte: transcrição do autor)

A Figura 109- células 3 e 4 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor) apresenta as células 3 e 4 do Baque de Marcha, correspondente ao exemplo anterior quanto a estrutura em dois (2) tempos, que por sua vez se divide em dois grupos, sendo um (1) para cada tempo. Em ambos, as setas apontam a complementaridade entre as partes.

(100 – 125 BPM)

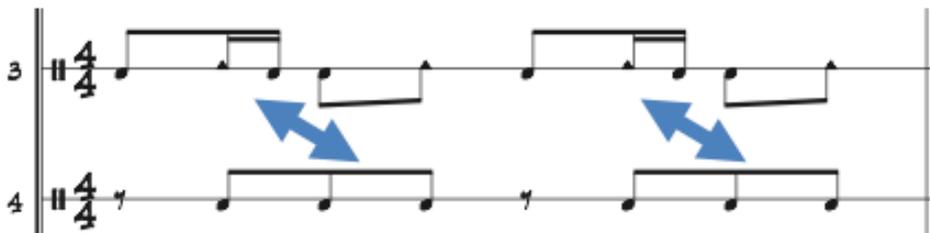


Figura 109- células 3 e 4 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor)

A Figura 110- Célula 5 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor), apresenta uma linha rítmica encontrada somente no Baque de Marcha, que ocorre no andamento médio de 120 BPM e permite a atuação de uma linha de maior espaçamento com a utilização de quatro (4) tempos. É encontrada nos bordões dos violões ou marcadas em tambores mais graves,

abrindo improvisações nestes ciclos maiores em acompanhamento das articulações da melodia, sendo esta prática recorrente entre os indígenas e seringueiros.

(100 – 125 BPM)



Figura 110- Célula 5 do Baque de Marcha (Fonte: transcrição do autor)

As análises que seguem tratam da estrutura pensada em seu conjunto, considerando as frequências entre graves e agudos e os instrumentos de referência. A nota acima da linha indica a mão esquerda, e abaixo a mão direita. É uma linguagem que trabalha com a independência motora a partir de uma divisão bilateral.

A Figura 111- Baque de Samba por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor), apresenta a transcrição das linhas rítmicas com a instrumentação proposta pelo mestre. A célula (1) divide os baqueteamentos, executando com a direita o tempo com o som grave de pele, e com a esquerda, o contratempo com o som agudo. Esta baqueta esquerda mantém-se no contratempo, seja da primeira até a quinta célula, inclusive nas variações.

BAQUE DE SAMBA
POR ANTONIO PEDRO E ANTONIO HONORATO

BPM 95

Figura 111- Baque de Samba por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor)

Durante as práticas, foi percebida uma sequencialidade gradual entre o conjunto das cinco vozes, que foram escritas desta forma. A semicolcheia constante no contratempo na frequência aguda, que também é característica das Cumbias peruanas, cumpre um papel organizador por oferecer uma linha segura, regular e constante, que conecta o grupo e ajuda a estabilizar o andamento.

Na Figura 112- Baque de Marcha por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor) estão transcritas as vozes e variações, de acordo como Antônio Pedro nos ensinou em oficinas e em seu grupo Uirapurú. As células (4) e (5) acrescentam ciclos maiores do que os que ocorrem no Baque do Samba, ao passo que as células (1) à (3) trabalham em um andamento mais rápido, ampliando o espectro de divisões rítmicas.

As células (1) e (2) são idênticas entre o Samba e a Marcha. As seguintes definem a diferenciação entre os dois Baques, com seus desenhos formados a partir dos espaços permitidos pelo andamento.

BAQUE DE MARCHA
POR ANTONIO PEDRO E ANTONIO HONORATO

BPM 120

The musical score is titled 'BAQUE DE MARCHA' and is composed by Antônio Pedro and Antônio Honorato. It is set in 4/4 time with a tempo of 120 BPM. The score is divided into six parts, each corresponding to a different instrument or voice: 1. MARACAS, 2. TAMBORIM VIOLAO 1, 3. TAMBORIM VIOLAO 2, 4. CUICA VIOLAO 3 PASSO DA DANCA, 5. GRAVES, and 6. VARIACOES. Each part is written on a five-line staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The score is presented in a clean, black-and-white format with a clear layout.

Figura 112- Baque de Marcha por Antônio Pedro, 2023. (Transcrição do autor)

A seguir serão expostas as transcrições do professor de Antônio Pedro, o percussionista Chico Pariri do povo indígena *Huni Kuin*.

A Figura 113- Baques de Samba por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor), demonstra como eram executados os tamborins nas Festas de Inácio Shanenawa por volta da década de 1950. ¹¹¹

BAQUE DE SAMBA

TAMBORIM DO CHICO PARIRI - RECOLHIDO POR ANTONIO PEDRO NA DECADA DE 1950, CUIXAMA SHANENAWA.

LEGENDA: BPM 95

MAO ESQUERDA AGUDO
1

MAO DIREITA GRAVE
2

3

Figura 113- Baques de Samba por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor)

Em vídeo aula ¹¹² Antônio Pedro descreve com detalhes como ocorriam as transmissões de conhecimento musical durante as festas. Logo nos primeiros segundos, apresenta uma sequência de Baques de Samba, em vozes que eram distribuídas em dois tamborins diferentes. A partir da cronometragem 1:55, apresenta as sequências relacionadas aos Baques de Marcha. Na cronometragem 5:15, executa ainda dentro da sequência de Baques de Marcha uma célula que estabelece o eixo de tempo unitário que pode ser convertido em compassos compostos que podem formar um sequencial, como ocorre na Koyana Ashaninka, nos Icaros dos Shipibo e nos Wayñus andinos, conforme a Figura 114- Baques de Marcha por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor).

111 Disponível no <https://www.youtube.com/watch?v=Dt8wiU8Rqts&t=5s>

112 Disponível no <https://www.youtube.com/watch?v=Dt8wiU8Rqts&t=5s>

BAQUE DE MARCHA BPM 120

TAMBORIM DO CHICO PARIRI - RECOLHIDO POR ANTONIO PEDRO NA DECADE DE 1950, CUIPIXANA SHANENAWA.

LEGENDA
 MAO ESQUERDA
 MAO DIREITA

Figura 114- Baques de Marcha por Chico Pariri, década de 1950. (Transcrição do autor)

Com Antônio Honorato, pude aprender outras variações importantes, para a finalização de frases e ou compassos nos Baques de Samba e Marcha, também muito comuns nos arranjos das Cumbias do grupo Juaneco y su Combo, e no violão dos Txanás, conforme está transcrito na Figura 115- Variações para Baque de Samba / Marcha (Fonte: acervo do autor, 2023).

Figura 115- Variações para Baque de Samba / Marcha (Fonte: acervo do autor, 2023)

Os tamborins que Antônio Pedro conheceu com os Shanenawa na década de 1950 eram executados com baquetas que recebiam pontas feitas de uma fibra semelhante ao algodão, expelida das sementes da samaúma¹¹³ e untada com cola natural de uma seiva que endurecia, ideal para execução de rulos sobre a pele bem esticada e fina. Os aros originais eram feitos de cipó titica *Heteropsis Flexuosa*; endêmico na Amazônia; as principais madeiras utilizadas eram

¹¹³ É uma árvore gigante considerada sagrada como a grande mãe, a rainha da floresta.

o Cedro *Cedrella Frissilis*, a Paxiúba *Iriarteia Exorrhiza* e a Paxiubinha *Iriarteia Ventricosa*. As peles mais apreciadas eram de animais utilizados para alimentação e de menor porte chamados por *Imbiara*, como o macaco capelão (Também conhecido como Bugio), a cotia, a ariranha e e animais predadores como os gatos do mato, jiboia, sucuri, ou seja, peles que ofereçam boa elasticidade para uma tensão que trabalhe das frequências médias para agudas.

O instrumento demonstrado na Figura 116- Tamborim acreano. (Fonte: acervo do autor) é executado na posição vertical, com o baqueteamento dividindo vozes e funções diferentes entre as duas mãos, através da fonte sonora que pode separada por exemplo, entre raios¹¹⁴ harmônicos da pele do instrumento, entre a beira e a pele ou entre o corpo e a pele.



Figura 116- Tamborim acreano. (Fonte: acervo do autor)

O próximo exemplo de tamborim é um frame que retirei de um vídeo, de uma apresentação de um grupo da cidade de Puerto Maldonado, Peru. O instrumento correspondente ao tamborim acreano está no lado esquerdo da foto, executado com duas baquetas reunindo diversas das células comuns entre os *Baques* e *Cumbias* selváticas. Foram apresentadas Tahuampas e Padilladas, na formação típica dos grupos de Bombo Baile

¹¹⁴ “Raios” ou “Aros” harmônicos são as circunferências formadas desde o centro de uma pele de tambor sendo cada uma formadora dos diferentes timbres dos instrumentos.

conforme demonstra a Figura 117- Correspondente peruano do tamborim acreano, 2018. (Fonte: acervo do autor).



Figura 117- Correspondente peruano do tamborim acreano, 2018. (Fonte: acervo do autor)

Na Figura 118- Duas vozes. (Fonte: internet. Foto: Luis Moura, 2017; autor, 2012), retratado à esquerda, Antônio Honorato encontra-se envolvido na divisão das duas vozes entre tambores distintos, enquanto à direita, Antônio Pedro emprega o mesmo conceito, porém distingue-se pela variação do timbre, utilizando técnicas que incluem a utilização de rulos, ajustes na pressão exercida sobre a pele dos tambores e a exploração de harmônicos.



Figura 118- Duas vozes. (Fonte: internet. Foto: Luis Moura, 2017; autor, 2012)

A forma de tocar o tamborim é uma continuidade da estrutura da linguagem bilateral explanada neste tópico. Se repete em toda a Amazônia sul ocidental, adaptada nas diversas práticas, instrumentos e épocas, expressando uma lógica comum de pensamento musical, inerente aos seus povos.

4.3 Correspondências estruturais entre as práticas musicais amazônicas no Acre

Quando ouvimos o Baque de Samba do Acre, fica evidente que sua estrutura musical se assemelha mais ao Wayñu e à Cumbia peruana do que a qualquer outro gênero musical brasileiro. Da mesma forma, o Baque de Marcha do Acre também demonstra suas semelhanças com a Cumbia peruana. As várias versões desta mesma sintaxe musical, que receberam nomes e instrumentações diferentes, compartilham elementos comuns que permitem sua identificação. Concluindo esta pesquisa, apresento algumas dessas características que se repetiram nos dados apresentados até agora.

A síntese necessária nas adaptações históricas dessas práticas musicais interrompe um período de estabilidade em que se desenvolveram anteriormente. Muitas vezes, preservam somente parte dos elementos musicais essenciais, resultando em adaptações que envolvem a utilização de novos nomes e roupagens, de maneira semelhante ao que ocorreu com as culturas afro-brasileiras.

De acordo com a definição de Leonard Meyer, o conceito de estilo é a "reprodução de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos resultantes desse comportamento, que emerge a partir de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições" (MEYER, 1989, p. 3). Os padrões estéticos e contextuais encontrados em práticas musicais específicas podem ter fronteiras geográficas bem definidas, mas também estão sujeitos a uma série de fluxos e interações decorrentes de migrações e trocas culturais que ocorrem nos encontros entre diferentes grupos populacionais.

A seguir apresento elementos e aspectos melódicos - harmônicos desta musicalidade indígena da Amazônia sul ocidental. O uso de escalas pentatônicas engloba diversas combinações de modos, utilizando intervalos de segunda menor, quarta aumentada e sétima menor. Além disso, em algumas destas tradições musicais, encontramos registros de alturas ainda não estudadas e que estão atualmente em desaparecimento nas práticas musicais indígenas. Essas alturas de frequência reaparecem como heranças de concepções e linguagens

musicais ancestrais, manifestando-se por meio de nuances de microtonalidades. Essas nuances musicais podem ocorrer, por exemplo, ao descer em resoluções de melodia ou ao subir em direção à tônica.

Em muitas das práticas musicais aqui citadas, é característico o hibridismo no centro tonal envolvendo tonalidades relativas e modulações. Esse hibridismo cria efeitos de suspensão e atenção, adicionando complexidade à estrutura musical. Em algumas dessas tradições, composições com um menor número de compassos tendem a ser mais densas em termos de conteúdo musical. Isso pode resultar em obras que são minimalistas em quantidade de elementos, mas que possuem uma construção de grande significado e fortes marcas estéticas.

A partir da relação entre os graus relativos, apresento uma melodia que é uma referência da abrangência geográfica e cultural da Amazônia sul ocidental, recorrente em inúmeras obras mencionadas nesta pesquisa. Ela transita entre os graus VI-V-III-V antes de concluir no grau I. Foi identificada em todas as fontes citadas, destacando-se a presença em Antônio Pedro, nas melodias dos Huni Meka Huni Kuin, Hinos do Daime, Txai Macedo e Txanás.

A Figura 119- Melodia típica dos Baques. (Fonte- transcrição do autor, 2023), tem como fonte o compositor Antônio Pedro. O tema é construído sobre um motivo, normalmente tocado no violão como um ornamento dentro dos acordes de acompanhamento ou solado como motivo, secção ou exatamente a melodia do exemplo abaixo. É muito ampla a repetição deste motivo nos repertórios de todas as práticas abordadas como por exemplos, nos *Huni Meka* dos Huni Kuin, nos Hinos do Daime, nas composições do Txai Macedo, nas Cumbias selváticas, nos *Icaros* e Txanás, entre outras tantas. Ele evidencia o sexto grau, que se movimenta brevemente para o quinto grau e terceiro grau maior, retornando finalmente ao quinto grau na função dominante, imprimindo uma característica marcante e presente na música popular da Amazônia, da mesma forma que o nordeste é lembrado quando da movimentação entre primeiro grau descendendo à sua sétima menor. A linha da percussão foi escrita como referência rítmica da célula principal do Baque de Samba, para favorecer a visualização do desenho da estrutura que possui seu equilíbrio formal entre as notas espaçadas e subdivisões de acordo com as análises já realizadas nas páginas 245 e 246.

The image displays a musical score for Guitar and Percussion in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system is marked with a '2' above the staff, indicating a second ending. The third system is marked with a '4' above the staff, indicating a fourth ending. The guitar part is in treble clef, and the percussion part is in a simplified notation on a single staff.

Figura 119- Melodia típica dos Baques. (Fonte- transcrição do autor, 2023)

Tanto os violões quanto os tamborins, praticam a mesma sintaxe musical, dividindo em dois conjuntos, as células rítmicas orientadoras dos Baques de Samba e Marcha. No vídeo “4.2. ANTONIO PEDRO: HISTÓRIA E VIOLÃO”,¹¹⁵ se encontram todos estes detalhes e outras informações sobre estas práticas. Na Tabela 18- Distribuição das células nos violões de acompanhamento estão organizadas as células rítmicas mais utilizadas nos violões, considerando que são cinco (5) células que estruturam cada um destes Baques, que serão analisados no quarto capítulo.

Tabela 18- Distribuição das células nos violões de acompanhamento

Baque	Células no Violão	Células dos Tamborins
Samba	1º	1, 2, 4
	2º	3, 5
Marcha	1º	1, 2, 4
	2º	3, 5

¹¹⁵ Disponível no link: 4.2. ANTONIO PEDRO: HISTÓRIA E VIOLÃO
<https://www.youtube.com/watch?v=EZmmHdnl59c>

A próxima análise aborda os cadenciais harmonizados pelos Txanás, para suas canções no violão contemporâneo. Diferem daqueles que seus avós seringueiros aprenderam com os nordestinos, por serem uma geração que cresceu livre dos trabalhos forçados nos seringais, criados dentro das terras próprias e demarcadas. O uso da ayahuasca foi empregado como uma escola, um professor e uma ferramenta que orientou a reinterpretação das músicas tradicionais, direcionando uma forma própria de harmonização, agora sobre a prática das línguas originárias. Quando necessitam transpor a tonalidade, utilizam o capotrasto, recurso que auxilia, porém limita o aprendizado do instrumento.

Os exemplos abaixo apresentam cadenciais desenvolvidos pelos Txanás (Fonte: acervo do autor e prática em campo desde 2008).

Tonalidade maior

I – II^m – IV – I

I – VII⁷ – VI – I

I – V – IV – I

Tonalidade menor

I^m – VI – VII – III – V – I

I^m – IV – I – III – I

O exemplo: **V7 – I – III⁷ (V7 do VI) – VI^m**; é uma das cadências mais populares na música andina, presente entre os Wayñus e também popular no Brasil no contexto do Bumba Meu Boi de Parintins, assim como nos Baques, Cumbias e Txanás. Essa cadência parte do quinto grau em direção à tônica maior, e sua terça torna-se o quinto do sexto grau do relativo menor.

Para analisar a consolidação entre ritmo e melodia na forma musical, utilizo o exemplo apresentado na Figura 120- Forma sequencial de “La Marcha del Sapo”. (Fonte- transcrição do autor, 2023)A forma está disposta de acordo com a segunda marca elaborada por Rafael Menezes de Bastos, que se refere à sequencialidade de motivos e frases sobre suas próprias variações. “La Marcha del Sapo” está construída em uma forma típica dos Icaros, onde as melodias se desenvolvem sequencialmente de acordo com as visões e a força percebida no

efeito da ayahuasca. Para melhor visualização, cada seção da música está destacada em cores diferentes, demonstrando as quantidades de compassos em sua forma sequencial.

O uso do termo "Marcha" no título remete diretamente ao ritmo correspondente no Brasil, conhecido como Baque de Marcha. Esse exemplo ilustra exatamente o que acontece na forma das composições de Zenaide Parteira, Antônio Pedro, Hinos do Daime, Marujada, Txanás e tantos outros, pois seguem o mesmo princípio cognitivo relacionado a esta linguagem musical.

La Marcha del Sapo

Em Juaneco y su Combo

Guitar

The musical score for "La Marcha del Sapo" is presented in a sequential form. It begins with a guitar part in the key of E minor (one sharp) and 4/4 time. The score is organized into two systems of staves. The first system includes staves 1 through 6, and the second system includes staves 7 through 11. Chord progressions are indicated above the notes: Em, B7, D, and combinations thereof. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some dotted rhythms. The score concludes with a double bar line at the end of the 11th staff.

Figura 120- Forma sequencial de “La Marcha del Sapo”. (Fonte- transcrição do autor, 2023)

Este estudo buscou apresentar os aspectos e ancestralidades musicais comuns que persistem ao longo dos *tempos*, por meio de uma sintaxe musical que demonstrou-se possuir uma forma estética característica e um contexto histórico comprovado. Sua abrangência está sistematizada na Figura 121 – Estrutura comum da musicalidade Pano-Aruák-Arawá. (Fonte: produção do autor), por meio do mapeamento dos andamentos em BPM (Batida por minuto), que em relação às práticas musicais abordadas, foram classificadas em três grupos, que são

desdobramentos da mesma estrutura. Esta, demonstrou a predominância de dois principais grupos de andamentos, que naturalmente viabilizam a ocorrência de células exclusivas em cada um deles. A terceira versão desta estrutura concilia um andamento médio, que ultimou em reunir estas células que eram exclusivas. A distribuição das células funciona como uma engrenagem que necessita de equilíbrio e constância na dinâmica do movimento rítmico, para que faça sentido à percepção humana e resulte na reação involuntária da dança nos corpos, completando assim a finalidade das práticas musicais estudadas.

Na cor verde estão agrupadas as práticas que compartilham o menor andamento e possuem suas sonoridades evidentemente semelhantes entre si, sendo elas o Baque de Samba, a conexão entre a Cumbia peruana e seus pares em outros países, assim como os Wayñus andinos.

Na cor laranja estão agrupadas as práticas de andamento rápido, que não possuem conexão comprovada com as práticas andinas, nem tampouco com os correspondentes da Cumbia nos outros países, sendo este andamento de Cumbia uma exclusividade do Peru.

Na cor amarela estão marcadas as práticas que utilizam a maior abrangência de andamento, oriundas das tradições indígenas com menos influências e adaptações.

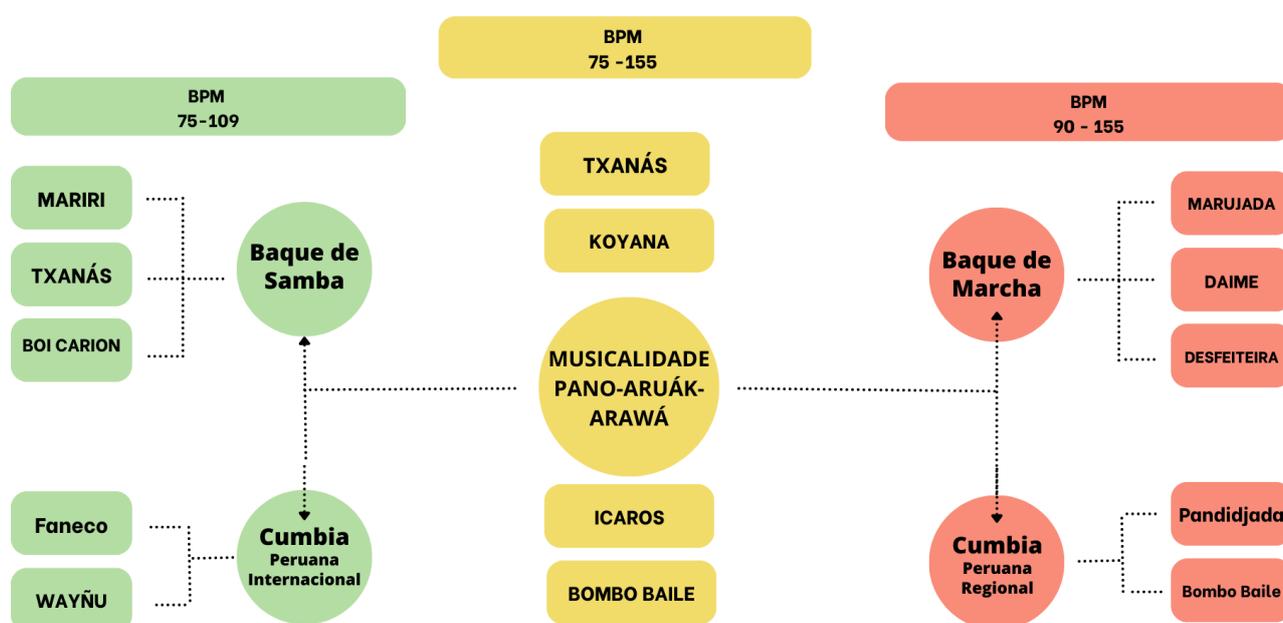


Figura 121 – Estrutura comum da musicalidade Pano-Aruák-Arawá. (Fonte: produção do autor)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo evidenciou a riqueza cultural dos povos indígenas e sua capacidade de transformação social por meio das práticas musicais, destacando a necessidade de sua continuidade para sua inclusão na musicologia brasileira. Os dados sistematizados na estrutura da historiografia indígena acreana, revelaram a trajetória das práticas musicais dos povos indígenas na Amazônia Sul Ocidental, oferecendo uma visão abrangente de suas continuidades e descontinuidades ao longo das gerações. Foram apresentados dados e fontes, em maior número dos povos Pano, seguidos pelos Aruák. Os Arawá participaram da contextualização enquanto parte do substrato cultural que também contribuiu nas estruturas musicais aqui estudadas.

Além disso, a pesquisa forneceu uma base de dados para estudos futuros sobre a música indígena e a cultura amazônica, ao mesmo tempo em que destacou a importância dessas práticas culturais em pautas essenciais para as mudanças necessárias na proteção da região e do planeta.

Os resultados gerais e específicos contribuíram para o entendimento das estratégias de resistência cultural, da transmissão geracional de práticas musicais, do mapeamento de instrumentos e eventos e das questões de apropriação cultural. A pesquisa também ressaltou a importância da parceria entre as fontes e pesquisadores, possibilitando a comunicação entre a academia e as comunidades nativas.

As identificações e levantamentos sobre as práticas musicais da Amazônia sul ocidental enriquecem nossa compreensão de outras formas de pensamento e musicalidades, revelando aspectos excluídos da ascendência cultural do povo brasileiro. Demonstrem uma clara conexão cultural entre o Acre e os países vizinhos Bolívia e Peru, em que a ancestralidade procura de várias formas se manter independentemente das fronteiras estabelecidas.

Ao abordar as formas de adaptação e suas estratégias de permanências, a música se destaca como uma ferramenta de ascensão e proteção social para as comunidades indígenas no Acre, ajudando na recuperação de suas identidades culturais e as transformando em um meio de vida sustentável. Todas as aldeias que estão aos poucos se integrando nesta estratégia, vivenciam uma notável transformação na vida de toda comunidade, especialmente as crianças e jovens que atualmente enxergam em suas próprias práticas musicais, uma perspectiva de melhor qualidade de vida.

A pesquisa teve como desafio a escassez de referências bibliográficas na área da musicologia acerca da região e do objeto abordado, porém percebo ao final deste trabalho, a reunião de autorias que incluem a honrosa participação de representantes dos povos, comunidades e movimentos estudados.

Os processos multiculturais de trocas e apropriações estão se consolidando, tornando a música indígena acreana uma referência importante no Brasil e no exterior. No entanto, no Acre, essa cultura permanece pouco difundida nos meios de comunicação e amplamente desconhecida em todas as classes sociais. Para promover uma cadeia de produção cultural sustentável, é necessário criar estruturas e ferramentas que facilitem o acesso, a difusão e a circulação da cultura indígena. Pesquisas posteriores poderão conhecer um Acre que só é possível ser enxergar de perto e por dentro da convivência diária com as fontes, que também esperam neste trabalho, uma oportunidade de serem de alguma forma reconhecidas e percebidas como parte da história da música brasileira.

Os dados aqui apresentados foram somente uma parte, dos que realmente fizeram parte deste processo de vivências e pesquisas realizadas durante 15 anos, não sendo possível abordar todas elas em um trabalho de dissertação de mestrado. O ineditismo por sua parte, impõe algumas dificuldades quanto às referências e a própria escrita em apresentar uma cultura ainda muito desconhecida e singular, que reúne línguas e costumes complexos que por outro lado, fazem parte da riqueza da música brasileira. A própria concepção de identidade nacional é abalada quando se compreende que o estado do Acre, findou por se anular culturalmente para ser integrado aos padrões nacionais.

A ancestralidade indígena presente no Brasil é deveras negada, embora faça parte da maior parte da população em regiões como a Amazônia. Os estereótipos acerca de suas culturas definem estes povos genericamente como aldeados e pertencentes a uma estética exótica. Foi apresentado um espectro amplo da pulverização de uma linguagem musical, em práticas culturais diversas que mantiveram as características que a define e delimita como sintaxe. Genericamente no Brasil, poucas ou quase nenhuma linguagem musical indígena é reconhecida como substrato de práticas musicais mais amplas, que são consolidadas como música nacional, sendo necessários outros estudos para que possam ser esclarecidos, seus conteúdos, trânsitos, adaptações e origens. Este apagamento se dá devido ao racismo estrutural que apaga autorias, epistemes e elementos que demarcariam os aspectos que

identificam as procedências indígenas no campo da música. Muitas vezes elas são referidas de forma limitante e restritas a imitação de sons da natureza e referências estereotipadas, que passam longe de compreender que existe um mundo desconhecido e originário da musicalidade dos povos indígenas.

Quanto a contribuição para a musicologia, foram apresentadas práticas musicais inéditas ao meio acadêmico, na identificação de sintaxes e linguagens musicais amazônicas, especificamente na região abordada em suas conexões transnacionais. As estruturas dos Baques de Samba e Marcha, se repetiram nas diversas práticas apreciadas, demonstrando por isso suas permanências e assim, suas características contextuais, musicais e hermenêuticas que os definem como uma estrutura própria, que se articula e movimenta-se em padrões modulares, possibilitando outras transportações em instrumentos, práticas culturais, línguas e contextos.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi; Padovani, José. “O tonalismo como força colonizadora na África”. *Revista Vórtex*, v. 9, n. 1, p. 1–34, 2021.
- AZEVEDO, Amilton Magno. “Samba: um ritmo negro de resistência”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.
- ARAÚJO, Maria Gabriela Jahnel de. “Cipó e Imaginário entre Seringueiros do Alto Juruá”. *REVER: Revista de Estudos da Religião*, No 1 / 2004 / pp. 41-59; ISSN 1677-1222.
- BARROS, José D’ Assunção Barros. “Música indígena brasileira – filtragens e apropriações históricas”. *Proj. História, São Paulo*, (32), p. 153-169, jun. 2006.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte”. UFSC: Florianópolis, 2007.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. "Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Primeira Parte)", *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006.*
- BASTOS, Rafael José de Menezes. "Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Segunda Parte)", *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006.*
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, 2004.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “Etnomusicologia no Brasil”. [s.l.]: SciELO - EDUFBA, 2016.
- BARBOSA, Raildo Brito, “O Festival Acreano de Música Popular – FAMP: Entre Práticas e Representações”, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Universidade Federal do Acre, Rio Branco - Acre 2016.
- BLACKING, John. "How Musical is Humankind?". University of Washington Press. 1973.
- BORTOLI, Cristiane de. “Tradições Orais E Canções Shanenawa Através Das Memórias De Shuayne, Patriarca Da Aldeia Shane Kaya”. Universidade Federal Do Acre. Programa de pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco- AC. 2020.
- BRANT, Marina; "Os geoglifos do Acre: um patrimônio histórico-social amazônico " 04 Jul 2020. ArchDaily Brasil. ISSN 0719-8906.

BRUGNARA, Gisela de Andrade “A cultura vem a pé: práticas espaciais na Alta Amazônia“ São Paulo, 2018. 193 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

CASTRO, MARIA ZENAIDE GOMES DE; "Tecendo novos olhares para a educação escolar indígena: a escola diferenciada Huni Kuin na região do breu e seus diversos atores", universidade estadual de campinas faculdade de educação, campinas 2015

CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo. “Para além de terras altas e terras baixas: modelos e tipologias na etnologia sul-americana”. Revista de Antropologia, v. 57, n. 2, p. 251–290, 2014.

CORRÊA, Paula; A Experiência da Tal – Televisión America Latina - Tal.Tv; Zapping Tv: “El paisaje de la tele latina”; Friedrich Ebert Stiftung Fes Comunicación; Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES, www.fesmedia-latin-america.org/ ISBN 978-958-8677-18-7; Bogotá, 2013.

WEIK, Christian. “Música de ayahuasca no dispositivo neoxamânico: a Amazônia do global ao local”, Revista Txai - v. 1, n. 1 - teatralidades amazônicas - práticas e reflexões. 2017.

COOK, Nicholas. “What is Musicology?”. BBC Music Magazine, pp. 31-3. May 1999.

Comissão Pró-Índio do Acre; Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2019 /CONGIC 2019, Belo Horizonte; MG.

CUNHA, Euclides da. Amazônia, “Um paraíso perdido”. [s.l.: s.n.], 2003.

DIAS, Gonçalves. “I-Juca Pirama.” Poemas de Gonçalves Dias. Ed. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.

SOUZA, Erinilson Severino de. “Musicalidade indígena Manchineri e o uso da ayahuasca no município de Xapuri–acre”. Departamento de Ciências Sociais; Universidade Federal de São Carlos; São Carlos. 2018.

EVANGELISTA, Anderson Pereira; SILVA, Adriane Corrêa da. "O folguedo Marujada brincado/dançado no acre: tradição carnalizada que integra a cultura corporal do estado amazônico". Revista Humanidades e Inovação v.7, n.13 – 2020.

LEITE, Ferreira Neto, João J L. “A Analítica Da Subjetivação Em Michel Foucault”. Revista Polis E Pique, V. 7, N. 3, P. 7, 2018.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. “Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Claudio Santoro”. Dissertação. Universidade de Brasília. Brasília-DF 2016.

FONTENELE, Ana Lúcia; QUINTANNA, Ciro; “Música popular urbana no Estado do Acre: décadas de 30 e 40 do século XX”, XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

FORNELL, Víctor Hugo Gutierrez. “Performance del canto coplero: la baguala y la vidala como práctica cultural andina”. Foz do Iguaçu. 2016.

SILVA, Francisco Bento da. "Do Rio de Janeiro para a Sibéria tropical: prisões e desterramentos para o Acre nos anos de 1904 e 1910". Revista Tempo e Argumento; Florianópolis, jun. 2011.

FREIRE, Kamái. “Por uma musicologia “verdadeiramente” africana- brasileira: entrevista com Meki. 2022. Revista Claves vol. 9 n. 14 (2020.2) ISSN: 1983-3709

GALVÃO, Eduardo. “Áreas culturais do Brasil, 1900-1959”. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Instituto Nacional de Pesquisas da Amazonia. Antropologia - 8, Belém. Pará. 1960.

HOLZMANN, R. “De la Trifonía a la Heptafonía en el Perú”. Revista San Marcos. Lima. 1968.

IBGE, “Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju”, Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em colaboração com a Fundação Nacional Pró-Memória . - Rio de Janeiro : IBGE, 1981, ISBN 85-240-0001-5.

IGLESIAS, M. P. “Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá”. ABA: Rio de Janeiro, 2010.

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; OCHOA, Maria Luiza P. (Org). “História Indígena; Comissão Pró-Índio do Acre”. CPI/AC. Rio Branco. 1996.

OCHOA, Maria Luiza P; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo (org.). Índios do Acre: Comissão Pró Índio do Acre, 2003.

GOMES, Fábio. "A extensa família do samba | O samba indígena". – Anais; 1, IPHAN: "Os sambas brasileiros : diversidade, apropriação e salvaguarda". organizado por Márcia Sant'Anna. Brasília, DF: Iphan. 2011.

IZQUIERDO, F. “Pueblo y bosque. Folklore amazónico.” Villanueva Editor. 1975.

JUNIOR, João Francisco da Mota. “La carta de Mandén e la segunda generación de los derechos humanos: Enseñanzas antecedentes de África”. Revista Diálogos Possíveis; UNISBA. Salvador. BA. 2019.

KERMAN, Joseph. Musicologia. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LIMA, Deborah; PY-DANIEL, Victor. (Orgs.). “Levantamento Etnoecológico das Terras Indígenas do Complexo Kanamari Bia: Kanamari do Rio Juruá e Katukina do Rio Bia . Fundação Nacional Do Índio; Projeto Integrado De Proteção Às Populações E Terras Indígenas Da Amazônia Legal”. Cooperação Técnica Alemã – Deutsche Gesellschaft Für Technische Zusammenarbeit. Brasília: FUNAI/PPTAL/GTZ, 2008.

LINK, Rogério Sávio. “Vivendo na terra do meio: o mito apurinã revelando a realidade histórica “. Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho/RO – Brasil, 2020.

MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. “Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas.” In Musicologia[s]. Edite Rocha e José Antônio Baêta Zille, orgs. Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3. Barbacena, MG: EdUEMG , 2016. p. 113-146.

MANCHINERI, Organização do Povo Indígena do Rio Iaco- Comissão Pró Índio do Acre: “Tsrunki Manchinerine Hinkakle Pirana: História dos Antigos Manchineri”. Rio Branco, 2010.

MAPAYA, Madimabe Geoff. Ndwamato MUGOVHANI, George. “Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana”. Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. 2021.

MARTINEZ, Tony Berner Fasabi. web Oficial del Centro de Estudios Sociales Sepahua: <http://www.cess1.org>; <http://sepahuaperu.blogspot.pe/p/historias-y-relatos.html>. 2010.

MARTINI, A. “Em busca de um objeto permanentemente selvagem. Do exercício etnográfico em monografias indígenas”. Curitiba: Brazil Publishing. 2020.

MARTINI, Andréa. 2019. “Tecendo Limites no Alto Rio Juruá”. Curitiba: Brazil Publishing. 2020.

MEDEIROS, M. C. “I-Juca Pirama”: O poema-diorama de Gonçalves Dias. Travessias, Cascavel, v. 5, n. 1, p. e5092. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5092>. 2011.

MENDES, Kelen Pinto, "Música e poética: cantarolando saberes na Amazônia acreana", Universidade Federal do Acre, Programa de Pós- Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, Acre. 2020.

MIGNOLO, Walter D. “La opción descolonial”. Misceláneo, Estudios transatlánticos, Núm. 1. Páginas 4-22, Universidad de Granada,18071-Granada (España). 2008.

MIRANDA, Marlui Nobrega. “O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil”. Universidade de São Paulo, Agencia USP de Gestão da Informação Acadêmica. (AGUIA), 2021.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. "Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros". Salvador: EDUFBA, 2011.

MORI, Bernd Brabec de /BRABEC, Laida Mori Silvano de. "La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música" 4. S Damerika-NistInnentreffen Wien. Viena, Austria, 2007.

NAVEIRA, Miguel Alfredo Carid; "Yawanawa: da guerra à festa". Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis. 1999.

NETO, Virgílio Bomfim, BITTENCOURT, Miguel: "Expressividade, performance e cânticos de cura na revitalização cultural Yawanawa" Colaço Bittencourt; REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 4, volume 4(1):187-203, 2017.

NUMENDAJÚ, Curt; "Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes"; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2. ed. – Dados eletrônicos – Brasília, DF : IPHAN, IBGE, 2017.

OCHOA, Ana Maria. "Músicas locais em tempos de globalización". 1ª ed Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Alice Haibara de, "Já me transformei: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá)". USP. São Paulo. 2016.

OPIAC - Organização dos Professores Indígenas do Acre. "Huni Meka: cantos do Nixi Pae"- Rio Branco: Comissão Pró-Índio. 2007.

PAIVA, Rayza Mucunã & MALAGUTI, Cyntia Santos de Sousa; "Coleção Autoria Indígena" da Comissão Pró-Índio do Acre: análise gráfica das capas dos livros de leitura. Rio Branco. 2019.

PANTOJA, M. C. "Os Milton: cem anos de história familiar nos seringais". EDUFAC: Rio Branco, 2008.

PELERGINO, Mattos, Amilton Pelegrino. "Por que canta o MAKHU? Movimento dos artistas Huni Kuin". artigo. UFAC. 2015.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, n. 23, p. 103–112, 2011.

PIMENTA, José; "O amazonismo acriano e os povos indígenas: Revisitando a história do Acre"; Amazôn., Rev. Antropol. (Online) 7 (2): 327-353, 2015, Universidade de Brasília, Brasília, DF.

Org. PIMENTA, José; SMILJANIC, Maria Inês . “Etnologia Indígena e Indigenismo: “Povos indígenas, desenvolvimento e integração fronteiriça: o caso do Acre e da fronteira Brasil-Peru”.; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UnB Departamento de Antropologia/ICS; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFPR. Gráfica e Editora Positiva Ltda. Brasília 2012.

PINHEIRO, Francisco de Moura. “A INVENÇÃO DA FLORESTANIA: a participação da mídia acreana na construção de um novo discurso ideológico”. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC/SP. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA. São Paulo 2013.

RABELO, Kátia Benati. “Daime música: identidades, transformações e eficácia na música da doutrina do daime” . Belo Horizonte 2013. Mestrado em música e cultura. UFMG.

RAMÍREZ-RODRÍGUEZ, Y. G. “Quena amazónica: expresión artística y cultural en la música peruana”. Et al. Rev. electrón. complut. inves. educ. music. 19, 2022: 121-129.

RIBEIRO, Alfonso Dávila. "Músicas populares tradicionales del trapezio amazónico ;;Egua..." Cartilla De Iniciación;"La Música Suena Boniito, Mano!". República de Colombia Ministerio De Cultura. Primera Edición. ISBN: 978-958-753-089-6. 2012.

ROMÃO, José Eustáquio, FREIRE, Paulo e CABRAL, Amílcar. “A descolonização das mentes” Editora e Livraria Instituto Paulo Freire. São Paulo. 2012.

ROMERO, Victor Martins dos Santos; “Seu Bima: A trajetória musical de um migrante/seringueiro no estado do Acre”, Rio Branco, 2015.

ROSA, S.A Bibiana Soyaux de Almeida. “A selva invade Lima: representações amazônicas na capital”. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez, artigo no 603. 2017.

ROSA, S.A Bibiana Soyaux de Almeida. “Outros territórios da cumbia: Consolidação da cumbia peruana como gênero de música popular”, Universidade De Brasília – Unb Instituto de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em estudos comparados sobre as Américas. 2018.

SANTOS, Alexandre Anselmo dos; ROMERO, Victor Martins dos Santos. “Entrevista com Antônio Pedro”. Revista Uirapuru. 2008, 2º ed. P. 11.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Epistemologias do Sul”. Biblioteca Nacional de Portugal. Edições Almedina. 2009..

SCHAAN, D., A. Ranzi & M. Pärssinen (Eds.) "Arqueologia da Amazônia Ocidental: os geoglifos do Acre". Belém: Editora Universitária, UFPA, 2008.

SCHIEL, Ricardo Cavalcanti. "Música Andina", Memorial da América Latina. São Paulo, 2005.

SILVA, Domingos Bueno da. "Música e Pessoalidade: Por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús". Dissertação apresentada no PPG em Antropologia Social, Florianópolis 1997.

SILVA, Domingos Bueno da. "Yubaka Hayrá: Notas sobre a Conferência Indígena da Ayahuasca", Revista de antropologia, PPGA, UFPR / 2018.

SILVA, Marco Antonio Iusten. "A terra das doenças e o retorno dos pajés : uma saga noke koĩ". Departamento de Antropologia. UNB, 2018.

SUESS, Jorge Gasché y MENDOZA, Napoleón Vela, Colaboradores: Wil de Jong, "SOCIEDAD BOSQUESINA Tomo I: Ensayo de antropología rural amazónica, acompañado de una crítica y propuesta alternativa de proyectos de desarrollo. "? , Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), Iquitos Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), Lima Center for Integrated Area Studies, Kyoto University (CIAS), Japón, 2011.

SUESS, Jorge Gasché y MENDOZA, Napoleón Vela, Colaboradores: Erma Babilonia Cáceres, Julio César Vela Mendoza y Wil de Jong, "SOCIEDAD BOSQUESINA Tomo II: Qué significa para los bosquesinos "autonomía", "libertad", "autoridad" y "democracia"? , Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), Iquitos Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), Lima Center for Integrated Area Studies, Kyoto University (CIAS), Japón, 2011.

TENE, Norberto Sales Kaxinawá, "Nixpu pima – O ritual de passagem do povo Huni Kuin" monografia, UFAC, 2013, Rio Branco.

TOJAL, Iago de Araújo. O Baque do Acre a música dos seringais acreanos. Artigo, Departamento de música da UNICAMP. - 14th - 16th November 2019 Sociedade portuguesa de investigação em música, Lisboa. 9th Conference On Musical Research 14 - 16 de Novembro 2019.

TOJAL, Iago de Araújo. "O Baque do Acre: resgatando a memória musical dos seringais acreanos". Artigo. IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia , XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP Musicar Local: Aprendizagem e Prática. Campinas 2019.

ULHÔA, Marta; OCHOA, Ana Maria (org.) "Música popular na América Latina: pontos de escuta". Porto Alegre: UFRGS, 2005.

WALSH, Catherine. "Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época". Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2009.

ZARUR, George de Cerqueira Leite, “SIGNIFICADO E EFEITOS DA PUBLICAÇÃO DO MAPA ETNO-HISTÓRICO DE CURT NIMUENAJÚ PARA A ANTROPOLOGIA BRASILEIRA” - “Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes”; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2. ed. – Dados eletrônicos – Brasília, DF : IPHAN, IBGE, 2017.

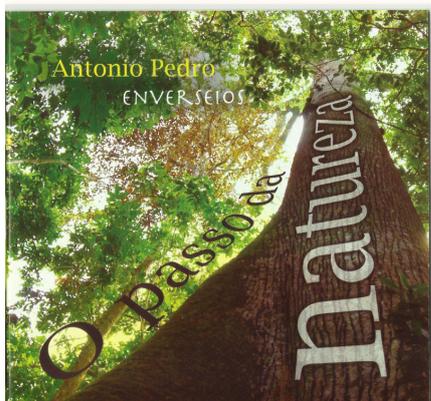
APÊNDICE A

TRAJETÓRIA BAQUEMIRIM

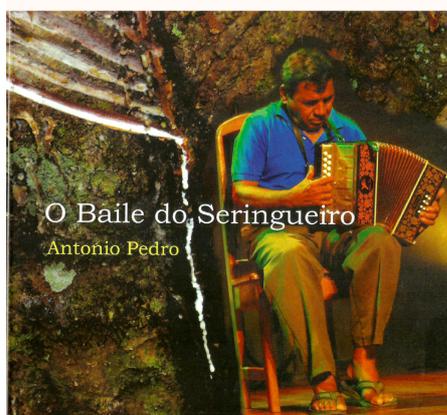


APÊNDICE B

CATÁLOGO FONOGRÁFICO



O passo da natureza foi o primeiro álbum do Mestre Antonio Pedro publicado em formato físico de CD, no ano de 2010. Apresenta parte do repertório da música ayahuasqueira em suas composições a respeito dos 'encaros' - espíritos donos de plantas e animais, comunicados através dos enverseios que são canções formadas a partir das criações de versos em repente, dentro das visões da medicina tradicional da ayahuasca.



O baile do seringueiro apresenta o repertório que era executado nas festas dos seringais acrianos desde o início do século XX, através dos instrumentos trazidos pelos migrantes nordestinos e nortistas como/ a sanfona de botões, os violões, entre outros, desenvolvidos nos seringais junto com os indígenas como/ tambores de borracha e espantacão.



O álbum BAQUE DO ACRE foi publicado em 2012 no formato de CD pelo músico e produtor Alexandre Anselmo, mestres e mestras tradicionais seringueiros e seringueiras da música acreana, que com a colaboração de outros músicos, registraram um valioso repertório da música dos seringais acreanos a partir da primeira metade do século 20.

Ficha Técnica

Produção Geral/ Baquemirim

Direção artística/ Alexandre Anselmo

Masterização e mixagem/ Germano Lins

Voz/ Antonio Pedro, Carmem Almeida, Antonio Honorato, Veriana Brandão, Adalberto Silva, Aldenor Costa.

Violão Solo/ Abismar Gurgel (mestre Bima)

Sanfona, violão/ Antonio Pedro

sanfona/ violão/ percussões/ bandolim /cavaquinho Alexandre Anselmo

Percussões/ Antonio Honorato

Piano/ Rosemar Brilhante

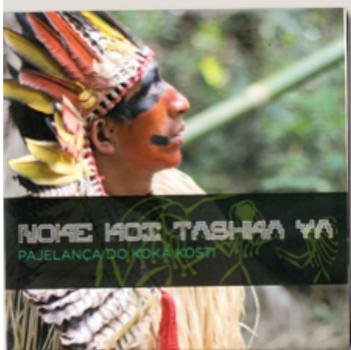
Regência do Coral Boca Pequena/ Kelen Mendes e Rose Santos



Publicado em 2014, é o primeiro álbum completamente em língua indígena acreana contemporâneo, que contribuiu com o movimento dos TXANAS (a juventude indígena do Acre que utiliza instrumentos da música mundial adaptados em suas sintaxes musicais), São 9 composições próprias em Yawanawa e a faixa título Kanarô, herança de sua família materna que vem do povo Noke Koi Kamanawa.

Ficha Técnica

Produção Geral / Shaneihu Yawanawa
 Direção artística/ Alexandre Anselmo
 Mixagem e masterização Germano Lins
 Voz /Shaneihu, Panani e Alainara
 Percussões/ Paulo Nobre, Bernade Muller e Alexandre Anselmo
 Violão/ charango/ sopros/ Alexandre Anselmo
 Violoncelo/ Pedras Leão



Noke Koi é a autodenominação do povo verdadeiro que nasceu na beira do mar, numa oca como se fosse teia de aranha e hoje vive na floresta Amazônica. Tashkaya Kamânawa faz referência à árvore do cumaru que fica nas margens do rio Apiuri no Acre. Sendo uma região tradicional onde viviam os ancestrais deste povo, o pajé Koka Kosti escolheu o local para a construção de uma aldeia. Ali, para se afastar da cidade e preservar sua cultura, cuidam do rio, da terra, de suas famílias e lutam em defesa da floresta. O álbum apresenta canções indígenas conhecidas internacionalmente, como Wacomaya e Kanarô.

Ficha Técnica

Produção Geral/ Baquemirim e Chilenos
 Mixagem e Masterização Alexandre Anselmo
 Curadoria/ Metxo Katukina
 Vozes e flauta (kora rewe)/ Comunidade Noke Koi do Rio Gregório



YAWANAWA- Coleção documentos sonoros indígenas, Comissão Pro Índio do Acre e IPHAN, 2017. A partir do acervo de fitas K7 da instituição, em curadorias com pesquisadores indígenas, o conjunto apresenta músicas e histórias de alguns dos mestres e mestras registrados desde a década de 1970, deixando para as gerações um registro da memória da música milenar. O volume YAWANAWA apresenta os SAITES, Yawanawa e TIRINDE dos vizinhos e parentes NOKE KOI, interpretados por Dona Nega Yawanawa. Em seguida, seguem histórias de seu pai, Yawarani Yawanawa, Raimundo Luiz Tuin Kuru e Tata Yawanawa, sob a curadoria do pesquisador Shaneihu Yawanawa e do mestre Yawarani Yawanawa.

Ficha Técnica

Produção Geral/ Comissão Pró-indio do Acre e IPHAN Direção artística/ Comissão Pró-indio
 Mixagem e Masterização Alexandre Anselmo
 Gravação em campo/ Acervo CPI
 Curadoria/ Shaneihu Yawanawa e Yawarani Yawanawa
 Voz/ Nega Yawanawa, Yawarani Yawanawa, Raimundo Luiz Tuin Kuru, Tata Yawanawa.



HUNI KUIN- Coleção documentos sonoros indígenas, Comissão Pro Índio do Acre e IPHAN, 2017. A partir do acervo de fitas K7 da instituição, em curadorias com pesquisadores indígenas, o conjunto apresenta músicas e histórias de alguns dos mestres e mestras registrados desde a década de 1970, deixando para as gerações um registro da memória da música milenar. O volume HUNI KUIN apresenta os Pakarim de Suero Kaxinawa, canções que interagem com a natureza entre o mundo espiritual e material, e depois canções do ritual do batismo, o NIXPU PIMA, interpretado por Augusto Feitosa, mestre da região do Purus, enquanto estava ensinando esta tradição para os parentes no Jordão, sob a curadoria do pesquisador Josias Mana Kaxinawa e Ayani Kaxinawa.

Ficha Técnica

Produção Geral/ Comissão Pró-índio do Acre e IPHAN Direção artística/ Comissão Pró-índio

Mixagem e Masterização Alexandre Anselmo

Gravação em campo/ Acervo CPI (Terri Aquino e OPIAC)

Curadoria/ Josias Maná e Ayani Kaxinawa

Voz/ Suero Bane Kaxinawa e Augusto Feitosa Kaxinawa



MANXINERU- Coleção documentos sonoros indígenas, Comissão Pro Índio do Acre e IPHAN, 2017. A partir do acervo de fitas K7 da instituição, em curadorias com pesquisadores indígenas, o conjunto apresenta músicas e histórias de alguns dos mestres e mestras registrados desde a década de 1970, deixando para as gerações um registro da memória da música milenar. O volume MANXINERU traz as canções da mestra Joana e as histórias do mestre Fernando, sob a curadoria dos pesquisadores Lucas e Mariana, todos do povo Manxineru.

Ficha Técnica

Produção Geral/ Comissão Pró-índio Acre e IPHAN Direção artística/ Comissão Pró-índio

Mixagem e Masterização Alexandre Anselmo

Gravação em campo/ Acervo CPI (Marcelo Piedrafito e OPIAC)

Curadoria/ Lucas e Mariana Manxineru

Voz/ Joana Antenor Manxineru e Joao Fernandes Manxineru



ASHANINKA- Coleção documentos sonoros indígenas, Comissão Pro Índio do Acre e IPHAN, 2017. A partir do acervo de fitas K7 da instituição, em curadorias com pesquisadores indígenas, o conjunto apresenta músicas e histórias de alguns dos mestres e mestras registrados desde a década de 1970, deixando para as gerações um registro da memória da música milenar. O volume ASHANINKA traz um panorama através de mestres, mestras, grupos, Benki e Wewito Ashaninka, que executaram instrumentos e ritmos tradicionais, sob a curadoria do pesquisador Komayari Ashaninka.

Ficha Técnica

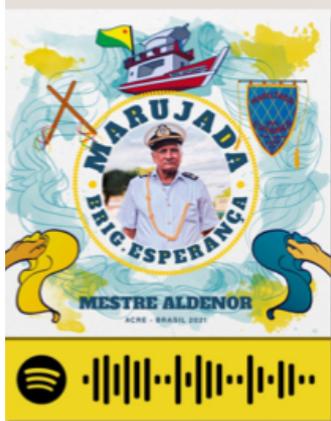
Produção Geral/ Comissão Pró-índio e IPHAN Direção artística/ Comissão Pró-índio do Acre/

Mixagem e Masterização Alexandre Anselmo

Gravação em campo/ Acervo CPI

Curadoria/ Komayari Ashaninka

Voz e instrumentos (Tambor nintiko, shoirentsi e totama) / Benki, Senhor Carlito e Wewito Ashaninka e comunidades da fronteira entre Brasil e Peru.



O álbum Marujada Brig Esperança – mestre Aldenor Souza, surge da pesquisa do músico Alexandre Anselmo, estudioso da musicalidade produzida no Acre. É um registro sonoro das músicas, danças e dramatizações, elementos que fazem parte do folguedo. Os ritmos são coco, valsa, samba e marcha, todos executados nas versões regionais.

Ficha Técnica

Produção Geral / Estúdio Tutak

Direção artística/ Alexandre Anselmo

Mixagem e masterização/ Lindenberg Oliveira

Voz e apito / Aldenor Costa

Violão/ percussões/ baixo /bandolin Alexandre Anselmo

Voz Coral/ Janaina Costa, Rosinha Costa, Preta Costa, Djian, Ravi lima, Patricia Helena, Jobson, Geovane.

Banjo - Chico do Bruno

Trompete- George



Zenaide Parteira é uma mestra tradicional do vale do Juruá, estado do Acre, fronteira entre Brasil e Peru. Compõe desde criança exaltando o meio ambiente e as lutas sociais. No momento em que faz os partos, compõe músicas de improviso com o nome da criança que está nascendo.

Ficha Técnica

Produção Geral / Estúdio Tutak

Direção artística/ Alexandre Anselmo

Mixagem e masterização/ Lindenberg Oliveira

Voz e percussões / Zenaide Parteira

Violão/ percussões/ sanfona/ baixo / Alexandre Anselmo

Cavaco/Geraldo Aquino



Pedro Sabiá nasceu em 29 de junho em 1951 no Seringal Cachoeira, no município de Xapuri – Acre. aprendeu com seu pai o ofício de afinar sanfonas, e junto com seu vizinho Chico Mendes participou do movimento popular em defesa das florestas. Compositor, tocou todos os instrumentos primeiras 5 faixas , em especial a concertina, um híbrido entre a sanfona e a gaita de botoes. A segunda parte do album contou com a interpretação de Andre Dantas, acordeonista acreano que representa as novas gerações do instrumento .

Ficha Técnica

Produção Geral / Estúdio Tutak

Direção artística/ Alexandre Anselmo

Mixagem e masterização/ Lindenberg Oliveira

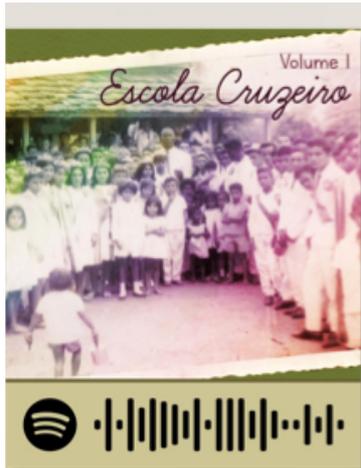
faixas 1 a 5

Sanfona concertina / violão /banjo/ cavaco/ pandeiro / Pedro Sabiá

faixas 6 a 10

acordeonista/ percussões/MID, arranjos/ André Dantas

Cavaco/Geraldo Aquino



Desde 2017 a comunidade Alto Santo, localizada no Acre, matriz do Santo Daime, viveu a experiência de recuperação do repertório musical de todas as gerações, a partir de Mestre Irineu até seus tataranetos, registrado em 2 volumes. Este primeiro, apresenta a produção de músicas de homenagens, inspiração e festas. A renda arrecadada com o produto está direcionada para a viabilidade de um memorial.



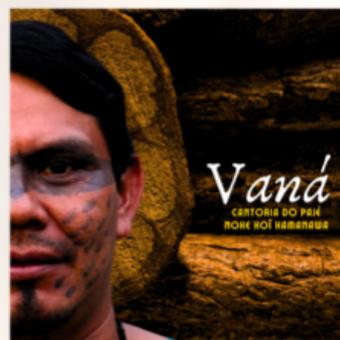
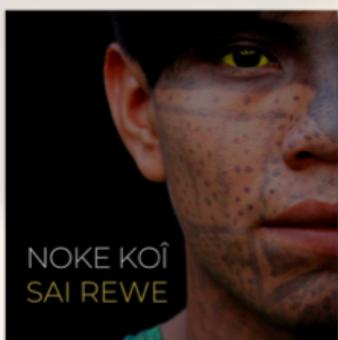
Mestre Bima é uma das referências da música do início da ocupação do território do Acre. Filho de indígena e nordestino, desde seus 10 anos de idade executa violão solo com a memória dos ritmos da região norte em instrumentos regionais.



Mistérios da Natureza é o sexto álbum na carreira da mestra Francis Nunes e traz ao baile o universo cultural da floresta Amazônica, seus seres encantados e a vida nos seringais, assim como reflete sobre ecologia, sustentabilidade e patrimônio histórico. Francis apresenta suas melodias em ritmos de valsas, xotes, mazurcas, sambas e marchas do baque acreano, permeadas pelos saberes da floresta. As músicas são envolvidas por narrativas poéticas sobre a natureza junto de histórias do folclore Amazônico, trazendo em toda a obra uma mensagem de valorização da vida e amor à natureza.



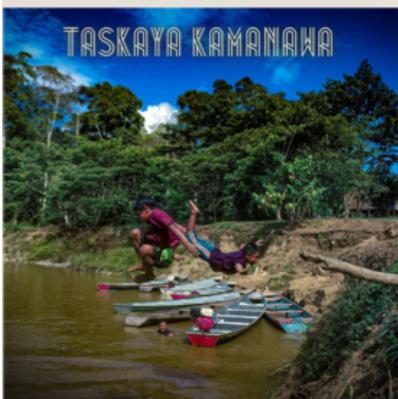
Txai Macédo é compositor acreano e revolucionário da floresta amazônica, responsável pela demarcação da primeira ResEx (Reserva Extrativista) do mundo. Suas músicas são cantadas em diversas aldeias e envolvem ritmos como baques de samba, marcha e valsa. Akiri, na língua geral amazônica, significa Rio dos Jacarés e dá título ao segundo álbum de Txai Macédo, gravado com instrumentos tradicionais e contemporâneos dialogando as linguagens musicais das fronteiras da amazônia ocidental.



Trilogia - Povo Noke Koï

APÊNDICE C

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL



SINOPSE

O média metragem *TASKAYA KAMANAWA* é uma imersão na aldeia Tashaya do povo Noke Koi, localizada no rio Gregório, município de Tarauacá, Acre. Kamanawa é um dos clãs desta etnia que faz parte do tronco étnico linguístico Pano, e significa o clã da onça pintada. Resistiram aos holocaustos da invasão do homem branco, a escravidão dos seringais e na década de 1970 com a abertura da BR 364 que cortou suas terras, passaram a se agrupar em suas margens a espera de benefícios de reparação aos danos causados. As mazelas foram maiores, e por isso em 2015 a liderança Raimundo Macário, o Koka Kosti liderou muitas famílias a reocupar os limites mais escondidos da terra indígena Katukina para reconstruir o viver natural e tradicional para as próximas gerações. O filme foi captado em 2017 por um grupo de apoiadores do Chile em encontro de todas as aldeias formadas a partir desta diáspora, essa em rumo às próprias origens. Em 2021 com apoio da lei Aldir Blanc e Instituto Baquemirim foi montado e está sendo publicado como devolutiva e promoção ao povo Noke Koi e divulgação do filme para captar apoio para sua finalização.

Acesso em: <https://shre.ink/nokekoi-tashyakamanawa>



SINOPSE

O Boi Carion é um boi de reisado, fundado no início do século XX em Mâncio Lima, cidade mais ocidental do Brasil. Esta cultura popular foi mantida e celebrada por gerações, e hoje segue viva através dos ensinamentos do Mestre Tião Moura. Após anos sem realizar as apresentações típicas do dia de Reis, o Boi Carion retomou seu festejo em dezembro de 2019, com todos os participantes: Rei, Rainha, Príncipe, Princesa, General, Secretário, Criada, Embaixadores, Damas e figuras como: Boi Carion, Bode, Jaraguá, Araúna, Barca Bela, Borboleta, Sereia e Joana Baía. Todas essas figuras são comandadas por outro personagem chamado de Mateus, que vem acompanhado por seus caretas, que são os seus filhos com a Joana Baía.

Acesso em: <https://shre.ink/boi-carion>

ANEXO 1

Wutsrukatenni yikakle shikale hima (Cantigas dos antigos para festas)

1-Wanono shikale

Wanono, wanono, wanonoli

Korotoya wamini, wamini

Kkorotoya wamini, wamini

Wanono, wanono, wanonoli

Korotoya wamini, wamini

Kkorotoya wamini, wamini

Tukuwa tukwani, tukwani

Wenu, wenu homalalali

Tukuwa tukwani, tukwani

Wenu, wenu homalalali

Yalilima, yalilima mali kotshali

Wenu, wenu homalalali kotshali

Tententen, tenten, tenten

Koya tsupalala hakoya

Koya tsupalala hakoya

Tukwa, tukwani, tukwani

Tukwa, tukwani, tukwani

(Fonte: "Tsrunki Manchinerine Hinkakle Pirana: História dos Antigos Manchineri", 2010, p. 45, 46)

Wutsrukatenni yikakle shikale hima (Cantigas dos antigos para festas)

6- Makokawa shikale

Makokawa hiririri hiri.

Makokawa tsulolune, tsulolune, tsulolune.

Kawatsulo, kawatsulo, roma, roma, roma.

Koko, koko wali koko, koko wali.

Kawatsulo, roma, roma, roma.

Koko, koko wali koko, koko wali.

Kawatsulo, kawatsulo, roma, roma, roma.

Koko, koko wali koko, koko wali.

(Fonte: "Tsrunki Manchinerine Hinkakle Pirana: História dos Antigos Manchineri", 2010, p. 45, 46)