

Resumo

Este trabalho propõe uma aproximação etnográfica ao universo musical (em particular a prática dos cantos) do grupo indígena usualmente conhecido como Uitoto (= Huitoto, Witoto), a partir de um de seus sub-grupos, os Murui, rio Caraparaná, Amazônia colombiana. Trata-se de material pontual, mas revelador do pensamento e ação musicais entre o grupo, tendo como provocação inicial a questão: Qual a primeira lição para alguém que está começando a aprender cantos? Ou, mais adequado: O aprendizado de cantos, de onde começa?

Palavras-chave: *antropologia da música, Uitoto, Witoto, Huitoto, Murui, cantos, Amazônia colombiana, rio Caraparaná.*

BIRUI JIIBINA RUANA ÑAŦE: "TODAY THE COCA PLANT SPEAKS OF SONGS":

NOTES FOR AN ANTHROPOLOGY OF MUSIC AMONG THE UITOTO-MURUI

Abstract

This work proposes an ethnographic approach to the musical universe – in particular the practice of chanting – of the indigenous group usually known as Uitoto (= Huitoto, Witoto), examining the case of one of its subgroups, the Murui from the Caraparana River, Colombian Amazon. This is partial material, but it proves revealing of musical thinking and action within this group. It starts with the provocative question: What is the first lesson for someone who is beginning to learn chants? Or more adequately: Where does the learning of chants begin?

Keywords: *anthropology of music, Witoto, Uitoto, Huitoto, Murui, chants, Colombian Amazon, Igaraparana River.*

Edmundo Marcelo Pereira Mendes. Antropólogo Ph.D. Professor da Universidade Federal Rio Grande do Norte, Brasil. Vice-líder do grupo de pesquisa LEME - Laboratório de Estudos em Movimentos Étnicos. edmundopereira@gmail.com. <http://www.cchla.ufrn.br/ppgas>.

Hermes Ortiz. Indígena murui de San Rafael, río Caraparaná, departamento de Amazonas, Colombia.

Sólo así me fue posible examinar a todo momento lo que allí sucedía, especialmente con motivo de las continuas reuniones que se celebraban en las tardes y en las noches, y durante las cuales también se cantaba algunas veces.

Preuss 1994: 25

Este trabalho propõe uma breve aproximação etnográfica ao universo musical¹ do grupo indígena usualmente conhecido como Uitoto, em particular a partir de um de seus sub-grupos, os Murui². O material apresentado fez parte do conjunto etnográfico reunido dentre os anos 2000-2001, quando o antropólogo fazia investigação de campo para sua tese de doutoramento (Pereira 2005). De fato, a produção de material etnomusicológico não era o foco naquele momento, mas sim a discursiva. O ponto é que ambos domínios –se de fato conformam domínios, o retórico e o musical– se tocavam. Um investimento no aprendizado dos cantos –dentro de uma preocupação mais geral com os processos de transmissão de conhecimento– veio a acontecer ao final da pesquisa por conta de incidentes vividos em campo, o que explica sua pouca profundidade, mas, por outro lado, possibilitou o rendimento alcançado dado o modo de aproximação escolhido a esse campo de conhecimento.

Trata-se, portanto, de material pontual e pouco denso, mas revelador do pensamento e ação musicais dentro o grupo, tendo como provocação inicial a questão: “Qual a primeira lição para alguém que está começando a aprender de cantos?” ou, mais adequado localmente, “O aprendizado de cantos, onde começa, de onde vem?”. Neste sentido, não se apresenta aqui uma etnografia de alguma performance musical, nem uma etnografia exaustiva do que seja “música” dentro o grupo –até onde essa categorização tem rendimento heurístico–, mas uma breve introdução ao modo como o tema é discutido e transmitido, na instituição local chamada de mambadero (*jibibr*), local de reuniões noturnas masculinas de diálogo ritual e transmissão de conhecimento. A entrada nesse campo de investigação, o dos cantos, se inscreve, portanto, em rotinas e saberes anteriormente mapeados no processo etnográfico no que diz respeito às práticas de transmissão geracional do conjunto de conhecimentos nomeado, dentre outros termos, como Palavra de Coca e de Tabaco (*jibina uai d'ona uai*). Pressupõe, nos termos de Tambiah (1985), ter “aprendido a aprender”. Voltaremos a este ponto na seção seguinte.

Neste ambiente que pode ser provisoriamente definido como de ritualidade e etiqueta³, centro-me no modo de perguntar, de dar início ao que em alguns casos pode chegar a uma transação de conhecimento: o modo como um jovem se aproxima de um ancião, o modo como inicia a aquisição e, ao longo dos anos,

vai consolidando um conjunto de conhecimentos tendo a produção e consumo das plantas de coca e de tabaco (*Erythroxylon coca* var. *ipadu* e *Nicotiana tabacum*, respectivamente) como instrumentos e ocasião pedagógicos. Além de alguns poucos bailes e ensaios para futuros bailes em que estive presente, registrando e participando, meu principal colaborador, neste conjunto circunscrito de dados, foi Hermes Ortiz, jovem uitoto-murui, do aldeamento de San Rafael, conhecido localmente como exímio cantor (*rora ma*). Hermes é filho de Ángel Ortiz, *iya ma* (chefe) e “dono de mambeadero” (conhecedor)⁴, cargos e conhecimentos correspondentes de que é herdeiro e dentro dos quais desde aproximadamente os 13 anos é educado pelo pai. Neste sentido, devo explicitar as condições de produção –ou de possibilidade, nos termos de Bourdieu 2002– do conhecimento ora organizado: ao final do processo etnográfico de 2001 –ao longo de uma semana–, uma vez sendo Hermes muito curioso pela “música dos brancos”, acertamos que ele me ensinaria sobre os cantos dos bailes, “desde seus fundamentos” –termos de Hermes–, e que eu o ensinaria noções de violão. Ressalto ainda que apesar do material ora reunido tornar difícil, ao final, uma definição catedrática da fronteira que separa música de retórica –canto (*rua*) de palavra (*uai*)–, ênfase que foi em meio a conversas sobre música-musicalidade que os presentes dados foram produzidos, conversas que nos levaram, ao final, de volta à palavra e ao mambeadero, e das quais apresentamos agora alguns primeiros resultados.

Ao final, produzimos: 1) uma versão da narrativa de *Za erani*, herói cultural, aquele que, depois do Criador, *Buinaima*, aqui aparece como o primeiro que cantou e aquele que organizou o primeiro baile. Esta narrativa dá conta do aparecimento dos primeiros cantos, bem como de sua relação com dois outros temas centrais: o levante da maloca, “teto do mundo”, e a promoção de bailes; 2) gravações de cantos de entrada, meio e saída –assim os classificamos–, escolhendo como fruta inspiradora –como repertório específico– o burití (*Mauritia flexuosa*) por estar na época (agosto de 2001); 3) e, por último, transcrevemos e traduzimos o material gravado, resolvendo ainda cada uma das adivinhações encontradas –uma vez que alguns cantos guardavam uma adivinhação que devia ser resolvida pelo dono da maloca que celebra o baile–. Todas as adivinhações (*eeik*) estão relacionadas a conhecimentos do mundo botânico, animal e cosmológico, cujo desenlace tinha como uma de suas funções últimas “esfriar” (“curar”) a gente e a terra.

Cantando para esfriar o coração dos que vivem na foz desse rio

Para calmar esa violencia se hacia por medio del baile. Un tiempo ya celebro baile como que para enfriar todas esas violencias de las personas. Entonces esos en eso cantaban, en ese rito, en esa ceremonia que hicieron, diciendo como decir: el que vive en la orilla de este río, el corazón de ese blanco se va enfriando, endulzando.

don Ángel Ortiz, 02/2000

A primeira experiência com música entre os Uitoto se deu durante uma gravação com don Ángel Ortiz sobre o período de atuação das empresas gomíferas na região (Mambadero, San Rafael, 02/2000). Sua avó paterna Nemência Ihe contara que no momento em que todos começaram a pressentir que seria o fim do grupo, quando já a maior parte dos sobreviventes à escravidão caucheira havia sido trasladada para o lado peruano do rio Putumayo ao longo da década de 1920, os *iya mas* restantes resolveram dar um “último baile”. Esta seria uma última tentativa, concentrada, de, através de seus conhecimentos mágico-rituais, “esfriar” o coração do *rama* –traduzível por “estrangeiro”, “canibal”–, do branco. Além disso, todos os “objetos de poder” seriam colocados em um cesto e lançados ao rio para não cair em mãos dos caucheiros. No dia anterior ao baile, quando normalmente se entoa, aos pares –homem e mulher–, os *buiñua*, cantos para tomar cauanã –bebida produzida com a massa de frutas, acrescida de amido de mandioca, que gera um caldo espesso–, um *buiñua* em especial foi entoado⁵, para “esfriar” o coração do caucho e dos caucheiros, o coração daqueles que “viviavam na foz do rio”. Tinha como estribilho: *cajutcho f raji*, traduzido por don Ángel como “caucho frio”, “caucho esfriado”⁶.

Neste momento, à luz dessa pequena cena histórica, bastante intrincada de significados e processos de significação (vide Pereira 2005)⁷, devemos fazer uma primeira correlação entre três temas, todos elementos que se constituem uns aos outros e que aparecem no mesmo momento de fundação: 1) os cantos –nossa chave de entrada–; 2) os bailes; e 3) a maloca. Como disse don Ángel recentemente: “Você quer aprender sobre cantos, para quê? Para ficar cantando por aí? Você tem é que aprender sobre bailes. Se vamos falar de cantos, temos de falar de baile, se vamos falar de baile, temos de falar de maloca. E, ao final, se vamos falar de maloca, vamos falar de governo” (Maloca, San Rafael, 02/2009). Por ora, não cabe destrinchar toda a rede de associações operada pelo ancião (vide

Pereira 2005), mas apenas fazer notar que a música, ou mais especificamente, o cantar, não deve ser entendida isoladamente das demais esferas sociais, em especial, neste exercício analítico, a ritual⁸.

Neste sentido, devemos chamar a atenção não só para a relação entre cantos e bailes, mas também para o baile enquanto momento de consumação dos trabalhos materiais e simbólicos –de tomar, semear, colher e caçar especialmente para a ocasião (o que supõe articulação de familiares e aliados), à preparar cantos e narrar sobre as origens e organização de um certo baile-. Trabalhos e investimentos que tem como sua materialização máxima e duradoura a maloca (*ananeko, aiyoko*), estrutura organizativa que demanda dedicação e retidão ético-moral em seu manejo. Estes trabalhos são, em grande medida, pensados e coordenados no mambeadero a partir de seus preceitos e rotinas. Mais uma vez, para os que adentram as lógicas sócio-culturais uitoto, estamos de volta a este centro de decisões e de conformação de parâmetros socio-culturais (vide Pereira 2005), que podemos qualificar como um “compósito de conhecimentos tradicionais” (nos termos de Turner 1968: 2). Concretamente, estamos em um espaço social de transação e produção de conhecimento a partir da retórica de discursos rituais (vide Gasché 2002). É nele que encontraremos uma noção local que neste exercício nos permitirá associar o processo que articula as noites sentadas ouvindo e indagando um ancião; passando por todos os cuidados e precauções ao longo da organização e preparo de um baile e sua execução; noção evocada no canto lembrado por Nemência: esfriar, no caso narrado, os “corações dos que vivem na foz do rio”, então senhores do caucho e da escravidão.

Nos termos de Turner (2008: 21), estamos diante de uma “metáfora-radical” do grupo, uma vez ser noção que pode articular diferentes situações sociais, bem como é tipológica para o pensamento indígena⁹, e tem sua prática relacionada a uma certa conformação ético-moral através de uma certa educação do corpo e do espírito (vide Echeverri e Pereira 2005). *Esfriar (mara tate)* –noção em geral associada à outra noção central para o mundo do mambeadero, “adoçar” (*ra metate*)– aparece com regularidade tanto nas palavras rituais noturnas, no conjunto retórico que don Ángel Ortiz chamou, dentre outros termos, como Palavra de Coca e de Tabaco; bem como em todas as etapas de processamento dessas plantas. Ao final, do ponto de vista da Palavra de Coca e do Tabaco, “esfriar” e “adoçar” são metas que norteiam todos os trabalhos, resultando da ação individual ou conjunta que gerou união, reprodução e abundância. De fato, na prática etnográfica, foi justamente no processamento da coca no mambeadero que por primeira vez apontei a noção, sendo relacionada ao processamento das matas de coca e de tabaco que precisam ser processadas (esfriadas) justamente por virem quentes da natureza.

Este dado seria recorrente ao longo da investigação em diversas outras situações, no caminho que ia dos trabalhos do roçado, passando pelo cuidado com os filhos, e chegando até o mambadero. Como colocado em outra ocasião (Echeverri e Pereira 2005: 152): fazer coca é um processo de esfriamento (adoçamento) de uma substância potencialmente quente e daninha, como tudo o que é gerado e colhido na natureza¹⁰. Esta idéia podendo, portanto, ser estendida aos demais processos vitais, da natureza e do mundo social. Do ponto de vista do mambadero, esta concepção se encontra especialmente materializada nas etapas de processamento da coca e do tabaco –com todo o universo técnico e simbólico relacionado a cada uma dessas etapas: queimar, tostar/torrar, pilar, mesclar, peneirar, mambear, transformando o quente em frio–, no consumo e no falar, na palavra noturna, nas regras retóricas que regem esses diálogos formalizados. O que não significa absolutamente que este seja um ambiente marcado apenas por seriedade e concentração, ao contrário, sendo constantemente perpassado por graça e bom humor. Manejando a todo este conhecimento, com suas potencialidades e perigos, quando um avô, um *n mairama*, fala de noite, com sua palavra, “palavra doce”, palavra que “cura”, com essa palavra está “esfriando” os corações de sua gente, dos inimigos, está fazendo “amanhecer” uma gente saudável e disciplinada com abundância nas colheitas, abundância advinda de sua capacidade de se organizar e trabalhar.

Nesse ambiente noturno, epicentro do universo simbólico-ritual que tem nos bailes sua máxima consumação e expressão, e na maloca seu edifício acolhedor, cabe ainda relacionar palavra (*uai*) e canto (*rua*). A citação de Preuss (1994) com que abrimos este exercício, de sua pesquisa na década de 1910 é bastante reveladora tanto de como as práticas etnográficas se desenrolam desde então (de que, ao final, todos nos *sentamos*¹¹ ao trabalhar com esse grupo); quanto da realidade etnográfica dentro da qual encontraremos os cantos sendo pensados e transmitidos: o *mambadero*. É nesse espaço de Palavra que vamos cantar, que vamos, do ponto de vista dos conhecimentos relacionados à Palavra de Coca e de Tabaco, aprender a cantar “desde os seus fundamentos/raiz” (*jiyak mona*). É no mambadero que vamos encontrá-los sendo ensinados antes de um baile, que vamos ter seus significados revelados em relação ao que um determinado baile representa¹².

Gasché (2002: 6), em seu estudo do que chama de uma “retórica uitoto”, propõe uma classificação para as “formas de discurso ritual” encontradas no mambadero: *rafue*, *uai* e *zomarafue*. Neste momento, tomando a expressão de don Ángel como eixo agregador para a palavra de mambadero, de Palavra de Coca e de Tabaco, esta ganha aqui contornos retóricos específicos, atravessando

o caminho que alinhava a palavra falada¹³ (*moo uai/komuilla uai*), passando por discursos ritmados e cantados (*rafue, uai e zomarafue*), e chegando, em nosso caso, ao canto (*rua*). Em termos lingüísticos, em termos de performance retórica, parece que em todos os casos, estamos, inevitavelmente, no registro do mambeadero, de seus fundamentos e formas de expressão. Estamos no campo da Palavra de Coca e de Tabaco, ou, ainda, de *rafue*, termo polissêmico que pode abarcar não só a todos os gêneros citados, mas a materialização dessa palavra nos trabalhos cotidianos, no cuidado com os parentes, tendo sua máxima realização nos bailes. “Se alguém pergunta a um indígena uitoto sobre o significado do vocábulo *rafue*”, reporta Echeverri de sua experiência, “a resposta mais provável é baile” (Candre y Echeverri, 1993: 162)¹⁴. E neste caminho, portanto, que começa com um discurso ritual, segue com os trabalhos por vezes acompanhados de um discurso ritual cantado, para terminar no baile com seus cantos, as noções de “esfriar”/“adoçar”, tanto como meio quanto como meta, os perpassam e articulam para referirem-se ao ato de fazer “amanhecer” (*monaitate*) o bom alimento (*mare monifue*). Como disse, recentemente, don Ángel: “o baile é um triunfo” (San Rafael, 02/2009). Depois que se escolheu a boa palavra para educar os seus, palavra que multiplica (*jebuilla uai*), depois que se organizou e realizou os trabalhos, então se canta, então se dança, então se celebra, consumando e consumindo a abundância produzida ao longo do processo de “esfriamento” (“adoçamento”) do mundo natural e do mundo social.

“Sentado sozinho”

Segundo a articulação dos conhecimentos tradicionais por don Ángel¹⁵ e a gente de seu mambeadero, um dos nomes por que era chamado o “baile de frutas” era *eeik*, que também nomeia a um gênero de canto do repertório desse baile, além de literalmente poder ser traduzido como “adivinhação”. No Igaraparaná, esse baile é chamado de *yuak*. Estamos em um ponto delicado e muito interessante de nosso exercício. Gasché (2009b: 39-40), de sua ampla experiência dentre os Uitoto de Peru e Colômbia, é enfático em que a este baile se chama de *yuak* independente das variações encontradas ao longo de grupos e sub-grupos¹⁶. Neste ponto, para além das possíveis incongruências da etnografia apresentada dadas suas condições de produção e objetivos, e das competências do ancião murui de San Rafael, cabe refletir sobre o problema das variações a nível especialmente diádico e relacional com outras variações de outros especialistas. No caso de Don Ángel, modo como maneja os conhecimentos do

mambeadero, parece estamos diante de um projeto político de produção de uma “comunidade murui” distinta da gente Muina do Igaraparana (vide Pereira 2005). Mas voltando à versão de don Ángel, que etnograficamente (apesar do debate que encerra) nos será a guia. Em termos etimológicos, o ancião traduzia a *eeik*, “aprofundando” –nos seus termos– seu significado referindo-se a expressão *eeime komek*, traduzida como “coração de ancião”, que ao final é o coração do próprio *Buinaima*, o Pai-Criador. Esta passagem nos remete à narrativa cosmológica em que o Criador, quando estava sentado, pensando no que criaria, retira de si, de seu centro, de seu “coração”, de sua “essência”, o canto, a palavra, palavra que consola, ensina e alimenta.

Mas voltemos ao trabalho com Hermes. A classificação básica dos repertórios do baile de frutas por ele apresentada era de: *muinak*, cantos daqueles que vêm de baixo (foz do rio), e *muuik*, cantos daqueles que vêm de cima (cabeceiras do rio)¹⁷. Mais adiante voltaremos a esse ponto. O primeiro canto que trabalhamos foi um *muuik*, que em seu refrão¹⁸ dizia:

<i>dama kue raa n</i>	eu sentado sozinho
<i>dama kue kue kue kue</i>	eu sozinho
<i>jai jai jai iii</i> ¹⁹	
<i>jiyene jiyene jai jai</i>	

Esse foi um dos cantos que o ouvira entoando, dias antes, enquanto tostávamos coca. Podemos dizer que foi através desse canto que adentrei, literalmente, o campo dos cantos entre o grupo, no caso em particular o relacionado à ritualidade presente no mambeadero e acionada em toda a sua expressão nos bailes. Hermes costumava cantar quando trabalhávamos dizendo que tanto ajudava a trabalhar, quanto era bom porque treinava de forma a não esquecer, o mesmo que dizia don Ángel quando por vezes punha-se a cantar nos trabalhos diários do roçado. Quando nos pusemos a traduzi-lo, revelou que esse canto era uma adivinhação, *eeik*. De fato, o canto continha duas adivinhações, o que caracterizava alguns dos cantos desse baile em particular, os “mais antigos”, que vêm desde o “primeiro baile”, do qual nasceram todos os demais bailes, todos os cantos, início de uma “carreira cerimonial” de bailes, e dentro dessa, de cantos. “Por um lado”, revelou,

o que está apontado é que um “avô”, um grande conhecedor, faleceu e agora cabe a nós continuarmos sentados, sozinhos. Por outro lado, seu sentido profundo aponta para o próprio Criador, *Buinaima*, uma vez que só ele se sentou sozinho, no início da Criação, só ele pode efetivamente estar sozinho (San Rafael, 02/2001).

“Nós”, completa, “mesmo quando não o vemos, estamos sempre sentados com ele”. Ao longo de um baile, cabe aos donos da maloca, seus organizadores, adivinharem as charadas propostas pelos que chegam de fora, que tem como uma de suas funções centrais cantar e dançar. Esse mesmo tipo de material aparece em outras etnografias, como a de Preuss (1994) e Jif komui (1997). Mas é Gasché (2009a: 1-2) que descreve detalhadamente esse processo: idealmente, os cantores-dançarinos convidam os *rafue naan* (donos do baile), gente da mesma linhagem patrilinear do cabeça dos convidados, para adivinharem o que está sendo cantado. De fato, existem dois tipos de cantos-adivinhação: um mais simples e ordinário, cantado em coro, cuja resposta deve ser em forma de canto ou discurso, com brevidade; e outro mais complexo, cantado em par, no mambeadero, cuja resposta é expressa em longo discurso ritual que enuncia a história do objeto –no caso a fruta– sobre o qual se indagou a origem (Idem: 5-6). Mais uma vez, *adivinhar*, ou mais especificamente, ter resolvido a adivinhação, também se relaciona com o grande movimento geral de “esfriar”-“adoçar” a vida em todas as suas facetas e participar da geração de abundância. Dito de outro modo, é mais um processo de transformação/produção de que se bem sucedido, pode “curar” e “alegrar” os familiares e demais membros do grupo²⁰.

Nesse mesmo período, no mambeadero, don Ángel contou de “uma espécie de jogo tradicional”²¹, *uulik*, realizado depois do baile *eeik* (*yuak*). Nele, uma bola feita de camadas de borracha era jogada apenas com os joelhos. Em espanhol, usou a expressão “juego de pelota”. Esse assunto havia vindo à tona, noites antes, quando um jovem veio perguntar-lhe o que os “antigos” diziam sobre o futebol. Iria haver um grande campeonato em San Rafael dali a poucas semanas reunindo equipes de todo o Putumayo e Igaraparaná, e os organizadores, todos jovens, queriam saber como conduzir a organização dos jogos dentro dos preceitos da coca e do tabaco. Nessa noite, don Ángel fez, como sempre, longa fala em que a Palavra de Coca e de Tabaco, seu *rafue* –especificamente, seu *yetarafue* (traduzível como “palavra de conselho”²²)–, mostrava toda a sua plasticidade, centrando-se sobre a importância de “saber competir”, de como “os antigos eram leais em seus afazeres”. E relacionaria com *uulik*, cujo objetivo não era ganhar, ainda que houvesse um vencedor, mas “alegrar o coração do Criador”. “Quando jogamos, o Criador descansa”, explicava o ancião.

Neste ponto, começaremos a formalizar um pouco nossa exposição. O material reunido nesse período é extraordinariamente semelhante ao recolhido por Konrad Preuss na década de 1910. E nos serve como eixo comparativo para pensar e apresentar nosso material. Não tanto para que pensemos em continuidades, mas antes, diante das variações locais encontradas não só entre rios

-no eixo Amazonas-Putumayo-Caquetá- e sub-grupos -no caso, Murui e Muina/Muinane- mas também entre clãs, para que possamos reconhecer um manejo bem semelhante da ritualidade da gente do Caraparaná, nos termos de don Ángel, um “manejo dos Murui”. Em 1915, em visita aos “uitotos que fugiram do Caraparaná”, na quebrada Niña María, rio San Pedro, af uente do Orteguzaza, dentre os materiais que registrou com seu fonógrafo Edison²³, estavam narrativas cosmológicas e cantos de diferentes bailes (*ok ma*, *uuk* e *yadiko*), gravados dias antes de um desses bailes, *ok ma* (Preuss 1994: 15). Neste material, encontramos a baile chamado *uuk*²⁴, termo que tanto aponta para o “jogo de bola” que precede ao baile, quanto ao baile em si²⁵. No material produzido em San Rafael, encontramos a mesma seqüência narrativa: para chegar ao baile propriamente, passa-se pelo jogo de bola, desde a constituição dessa bola, especialmente ritualizada. Neste, dentre a classificação de cantos apresentados, encontraremos a *eeik* referindo-se a certos cantos, “pedindo ao dono que explique este canto mediante uma narração” (o mesmo aparece em Preuss 1994).

Seguindo, portanto, os arranjos encontrados em San Rafael, falar de cantos é falar de bailes, e falar de bailes, enfatiza Hermes, começa com o baile de frutas, baile que tanto celebra, quanto investe na futura abundância alcançada com os trabalhos nos roçados e frutais, de tudo que seja vegetal²⁶. Mas voltemos ao mambadero. Como em Preuss, o material registrado em San Rafael, cantos e narrativas, tem a memória local e os arranjos de conhecimento do mambadero como suas fontes, como sabemos, memória pós-caucho, memória fragmentada e reconstituída²⁷ através de seu manejo criativo por seu “dono”, seu *iya ma*, seu *nimairama*. Nos termos de Barth (1987), estamos diante de uma “cosmologia em construção”, a partir dos repertórios sócio-culturais do grupo em diálogo com os processos históricos vividos. Aprender cantos pode se dar, evidentemente, ao longo da própria função, no decorrer dos bailes, repetindo-se após algumas tentativas as estrofes e refrões de cantos. De fato, faz parte de um dos modos de aprendizado apontados por qualquer “cantor”, por qualquer conhecedor de alguns dos repertórios de bailes. Mas, ao final, como dizia don Ángel após ter termos terminado um longo processo de tradução de versões resumidas de duas grande narrativas: *fue oiakad me jibibir mo eeimemo niyano j kanoite*, “aquele que quiser aprender, que se aproxime do ancião no mambadero e pergunte” (Pereira 2005). Quer dizer: é no mambadero que tal conhecimento se complexifica e pede do aprendiz maior investimento. Não seria forçoso recuperar a noção de “alta tradição” de Redfield (1956), para dar conta do modo como encontramos o conhecimento dos cantos nesse espaço de transmissão ritual de conhecimento, em sua versão vernacular. Ainda que estejamos diante do que parecem

ser sistemas abertos de conhecimento, variáveis e situacionais, nesta instituição ritual masculina de diálogo e transmissão de conhecimento, não só se aprende a cantar, dentro das respectivas seqüências de cada baile, quanto se “especifica” o significado de um determinado canto –por vezes, palavras em um canto– e se o posiciona em uma dada seqüência dentro do que um baile tem de narrativa –de mito sendo performado– e de preparação –de trabalho, corpo e espírito– para o processo de transformação/produção que esse materializa.

Ao final, o conhecimento dos materiais elementares para se estar preparado para cantar em um determinado baile pode levar algumas noites no mambadero, por vezes semanas, ouvindo e memorizando narrativas de origem do canto e do primeiro repertório de cantos, bem como da relação entre os cantos, os bailes e a maloca, e ao final, o lugar ocupado pelos bailes em termos materiais e espirituais dentro dos grandes ciclos da vida tendo aos roçados, para o caso do repertório reunido, como eixos centrais –de todo o investimento em tomar, queimar, plantar, em cuidar para colher, e colher para celebrar–²⁸. Por isso, assim como em Preuss (1994), aqui também um baile como este só pode ser realizado a cada dois anos.

Por fim chegamos à expressão que dá título a este exercício: *birui jibina ruana ñaite*, “hoje a mata de coca fala de cantos”. Assim começou muito cerimoniosamente Hermes quando sentamos para gravar. Estamos no campo de *rafue*, da Palavra de Coca e de Tabaco: pelo formalismo retórico-ritual com que tomou a tarefa de me apresentar quais seriam os elementos básicos que um jovem deveria saber para cantar em um baile; e pela organização do conhecimento apresentado, iniciado com um conjunto de duas narrativas cosmológicas, para, a seguir, apresentar um conjunto de cantos, em seqüência, com suas respectivas traduções e significados mais profundos, nos termos de don Ángel, mais “técnicos”. Estamos, portanto, *sentados* no mambadero.

Canto (*rua*), palavra-voz (*uai*) e alento (*jafaiki*): da origem dos cantos ou da primeira vez em que se cantou

Hermes começou narrando o momento em que aparece o primeiro canto. Era o princípio de tudo, que nos levou ao início da própria cosmologia do grupo, quando encontramos ao Criador, *Buinaima*, sentado, na escuridão, pensando na criação, pouco depois de ter criado a si mesmo de um redemoinho que juntou a poeira que havia (narrado em espanhol, 08/2001):

Certo momento, no início, *Buinaima*, quando ainda estava só, sentado na escuridão, pensando no que criaria, sentiu fome, espiritual e material. Para alimentar-se e alentar o pensamento de como iria criar o mundo, o Criador amanheceu o primeiro canto. Este nasceu de *uik*, o coração do próprio Criador. Ele cantou:



Essas são as primeiras palavras de canto. Palavras de muita essência. Palavras que fortalecem, Palavra de vida. Ainda não havia boca (*fue*), não havia voz (*uai*). Nesse momento aparece a palavra-voz (*uai*).. E é como um acalanto. Como pegar uma criança no colo para que ela adormeça. Até hoje uma mãe canta esse canto para seu filho. Foi um alento para o criador, o alimentou, o curou.

Depois, pensa o Criador: “vou criar o homem”. Cria a terra, o céu, os paus, os animais. O homem é a voz de tudo que existe. A grande voz de tudo somos nós. O homem é o coração de todo o planeta. É o administrador da natureza.

Assim aparece o primeiro canto (*rua*). Também vemos aparecer a boca e a voz, ao final, a palavra em ação: *fue*. Hermes explicou que este “u u u” era o sinônimo de *mare monifue*, de fato, era o próprio alimento: “aí cabe tudo, material e espiritual, essa é a voz de Deus, essa é a Palavra, *uai*”²⁹. Mais uma vez podemos voltar a Seeger (1987: 25) para também pensar a palavra e o canto dentro de uma mesma “arte vocal”, ao menos no que diz respeito aos finais últimos da ação vocal: “esfriar”, “adoçar”. Parece que desde o início estamos no campo de *ra-fue*³⁰, pela ideia de que a formalização discursivo-musical pode ter efeito sobre a realidade, no caso, “alenta o coração”, “alimenta” –e ao final, cura-. Além disso, por encontrarmos o mesmo campo semântico-lexical articulado entre os gêneros discursivos formalizados e praticados no mambadero (Gasché 2002, Candre e Echeverri 1993, Echeverri 1997). Esta pequena célula musical –em variações– será encontrada em alguns dos cantos *æik* registrados, o que, para o pensamento musical local, atesta sua antiguidade, por estarem dentre os “primeiros cantos”, fato que é corroborado também pelos usos da linguagem, considerados de alta erudição. Quer dizer: podem ser necessários alguns dias para um jovem, frequentando o mambadero, entender, tanto o significado de certas palavras, quanto o de certas imagens, e mesmo, no caso do baile de frutas, para dispor

de certos conhecimentos precisos do mundo natural, chaves para algumas das adivinhações.

Por fim, ainda acompanhando Seeger (1987: 52) quando propôs responder a questão de “por que os Suyá cantam”³¹, somos também levados por nossos interlocutores às narrativas cosmológicas, à “origem dos cantos”, uma vez que a resposta a tal questão se baseou “em parte em entender o que é o canto e como ele é transmitido”. No caso, dentre os elementos centrais reunidos neste exercício, podemos dizer que os Uitoto, em especial a gente Murui de San Rafael, cantam por que cantar traz alento, e alento traz vida. Cantam porque cantar alimenta o corpo e o espírito, porque cantar “cura” a gente e os roçados, porque cantar ensina.

***Zaierani*: a primeira maloca, o primeiro baile e os primeiros cantos**

Y con esta historia se llama a las frutas para que haya y
llegue en abundancia la cosecha.

Jifikomui 1997: 226.

Após essa narrativa, que dá conta do primeiro momento em que o Criador, *Buinaima*, cantou e de uma das funções centrais do cantar, esfriar, Hermes passaria a narrar sobre o herói cultural *Zaerani*, de como este “reuniu os homens bons” e “formalizou e implementou *yetarafue*”, a “palavra de conselho/disciplina”, a “palavra de governo”³². No caso em particular, de como formou a primeira roda que seria o primeiro mambeadero, por sobre o qual se levantaria a primeira maloca. Dentro da classificação narrativa utilizada no mambeadero de don Ángel, estamos no conjunto de narrativas classificado como “cesto antigo” (*jaga*), o Cesto das Trevas (*jit rui k r ga*), que dá conta do conjunto de narrativas do período antediluviano³³. Tomando funções e temáticas bíblicas para fazer traduções entre cosmologias, *Zaerani* é apresentado como um “profeta”, como alguém que “sabia que o Criador um dia viria”, e que ao mesmo tempo era “iluminado” por este³⁴. Coube a este personagem ser instrumento do Criador, que lhe ia “avisando” de como constituir a primeira maloca, o primeiro baile, o que cantar e como bailar³⁵.

Zaerani foi o primeiro narrador. O Criador baixou por seu coração. Ele era a boca de Deus. Deus acionou por meio de *Zaerani*. Como dizia o próprio *Zaerani*: *uulik*

ka moo naim e iya, “Nosso pai nos entregou seu coração”. Já se falava de mambeadero, nosso altar, nossa igreja. Já havia mambeadero, mas não se lembravam Dele. Com *Za erani* veio *Yetarafue*, a Palavra de Conselho, veio a família, o humano. *Yetarafue* é o bastão do ancião, de *Moo Buinaima*, Pai Criador. O bastão *j guida*, que é a Palavra de Coca e de Tabaco.

Com ele, dividiram-se os dois cestos: o Cesto das Trevas (*jit rui k r ga*) e o Cesto de Sabedoria (*n maira k r ga*). O primeiro cesto era dos animais, dos *juziña uruk*, “f lhos da terra”, seres de violência. Não se pode dizer que era um iluminado, *Za erani*, pois, na verdade, era o próprio criador que falava pela sua boca. *Za erani* saiu escolhendo humanos e frutas, animais, elementos, tudo que fosse bom, que servisse para o homem, que multiplicasse a vida. Tudo que não fosse do mundo de *k za*, o “duende”³⁶, deus dos que crêem na terra, o próprio *Juziñamui*, a anta.

Za erani fez um ovo, *j g*, de onde haviam nascido os humanos: de massa de mandioca, de farinha de tapioca. Pôs no meio do mambeadero, f ncado. Era um ovo material e espiritual. Nesse tempo, o único conhecedor, o único *n mairama* era *Za erani*.

Assim, a Palavra do Pai Criador, *Moo uai*, por meio de *Za erani*, se converte em Palavra de Coca e de Tabaco, Palavra de Vida, em *n maira rafue*, Palavra Sábida, Palavra dos Grandes Conhecedores.

Daí passou o tempo e se formaram mais conhecedores. Quando chegou esse tempo, *Za erani* disse: “Filhos, como já temos a teoria, vamos para a prática”. Aparecem os cargos. Aparece o governo. Seus f lhos (*uruk*) cuidam dos trabalhos e f cam sentados e *Za erani* é o proprio *j g*. Aí sim f zeram maloca (*ananeko*). Já cantaram: *Uuu Uuu*.

E prepararam o primeiro baile. Disse *Za erani*: “O que se recolhe, somos nós próprios, os bons frutos que Deus recolhe. Os primeiros frutos e a primeira colheita vamos oferecer ao Pai Criador, *Moo Buinaima*, através de uma alegria espiritual, de uma diversão espiritual. Joguemos com o coração do criador: *Uuik eeime komek*, “a bola é o coração do avô”³⁷.

Pensaram: “Mas com qual material vamos fazê-lo?”. Pensaram na seringa, *t z ga na*³⁸. Foram buscar esse leite, conjurando sentados desde o mambeadero:

<i>jae</i>	<i>jino bat nomo</i>	<i>t z ga na</i>	
antes	lá fora	seringa (espírito que encolhe)	
<i>jai</i>	<i>birui</i>	<i>foo</i>	<i>benomo</i>
agora	hoje	aqui	dentro
<i>mare</i>	<i>monifue</i>	<i>iga na</i>	<i>ite</i>
boa	alegria ³⁹ alimento	o espírito que encolhe (artrite) ⁴⁰	é

Disseram: “Untemos, também, o peito do *n mairama*”. Ai se coalhou esse leite. Daí tiraram algodão para ir forrando, *raiiak ño*, esse espírito que é como cheirar pimenta e espirrar. Disseram desde o mambeadero:

<i>jae</i> antes	<i>jinobat nomo</i> lá fora	<i>zerede</i> doença que faz tossir	<i>jagy ra ite</i> espírito é
<i>jai</i> agora	<i>birui</i> hoje alimento	<i>mare</i> boa	<i>monifue</i> alegria
<i>jagy ra</i> espírito dessa doença ⁴¹	<i>ite</i> esta	<i>biekoni</i> neste lugar	

Depois, pensaram em um terceiro material: f o de tucum. Disseram, sentados no mambeadero, conjurando:

<i>t z ga na</i> seringa (espírito da artrite)	<i>ite</i> era	<i>jae</i> antes		
<i>jinobat nomo</i> lá fora	<i>birui</i> hoje	<i>jai</i> agora	<i>foo</i> dentro	
<i>mare</i> boa	<i>monifue</i> alegria, alimento	<i>iga na</i> artrite	<i>ite</i> é	<i>biekoni</i> neste lugar

Sentados no mambeadero, conjuravam, convertiam o mal em bem. Da mesma maneira eles podiam nos converter. Foram cobrindo um chumaço de algodão com a seringa, fazendo várias camadas que iam sendo amarradas com tucum, até f car na forma de um coração.

Foi aí que amanheceram os cantos. Aqui, os cantos nascem da boca do homem, dos f lhos do Pai Criador. Há cantos especiais, ensinados pelo próprio criador, natos, especiais. Estes levam as palavras: *uuu uuu*, como no início. A esses cantos se chama *b tarak eeime komek rua*, “cantos do coração do avô”.

O modelo de organização apresentado na narrativa, de que o jogo de bola, *uuik*, antecede o baile propriamente *uuik*, quando se entonam cantos *eeik*, é o

mesmo encontrado nos materiais de Preuss (1994: 723): “durante la f esta *uulik* se entonan los cantos *eeik*”. Neste material, no entanto, não aparece nenhum personagem chamado *Za erani*, que do ponto de vista do modo como San Rafael organiza o baile de frutas, é central, aparecendo inclusive em alguns dos cantos *eeik* gravados. Curiosamente, este personagem aparece em compilação de narrativas cosmológicas reunidas por um *Muinama* de La Chorrera, gente de fala *mnka*, Jif komui (1997). Aparece relacionado, não só ao baile de frutas, mas a própria ocupação da região em volta da grande cachoeira no médio Igaraparaná, no período cauchero batizada como La Chorrera⁴². Logo no início, encontramos a *Za erani* apresentado como o “pai dos frutos”:

La ciência de *Za erani* estubo principalmente en lo botánico procurando que las plantas dieran más frutos, y que hubiera abundancia, para sostener holgadamente a su pueblo (Jif komui 1997: 221)⁴³.

Podemos recuperar mais uma vez as gravações de Rosendo (Preuss 1994: 725) para ressaltar outra faceta desse grande investimento que é um baile: “Durante los bailes narramos nuestra historia”. Mas qual história? Primeiro, na situação de elocução registrada, a referencia é ao próprio *eeik* entoado, aos propósitos de quem o canta, como em outra passagem de Rosendo (Idem: 724), uma vez alguém ter trazido “uvas caimaronas”⁴⁴ para o baile: “La gente viene a preguntarle al jefe la historia, para tener conocimiento de ella”. No caso, a “história” (origem) da uva. Por outro lado, estamos diante de parte do conjunto narrativo-performático que dá conta dos conhecimentos relacionados ao mundo vegetal, ou, ao menos, onde estes conhecimentos estão apresentados de maneira críptica. Jif komui (1997: 227) chega a chamar a estes conhecimentos de uma “agronomia”. De como *Za erani* aprendeu e ensinou “como deben ser cuidadas las plantas para que produzcan más frutos” (Idem). Gasché (comunicação pessoal, 2009), no entanto, enfatiza que em termos ênicos, o conjunto narrativo-performático –discursos, cantos e danças– que tem a *Za erani* como personagem central, refere-se, principalmente, ao do tempo de friagem, fenómeno metereológico que acontece entre junho-julho –período inclusive de restrições e cuidados rituais–, fenómeno que garante colheitas de frutos abundantes. De todo modo, evidencia-se que o “baile de frutas” é um dos bailes mais complexos em termos de conhecimentos reunidos do mundo natural e cosmológico, expressos nos cantos, e que devem ser conhecidos para se poder decifrá-los. Não é à toa que quando o dono do baile decifra um *eeik*, informou Rosendo (Preuss 1994: 734), a gente dizia: “El jefe es un gran sabedor, conoce la historia desde el comienzo, sabe mucho. Por eso organiza la f esta *uulik*. El dueño de esta maloca es un gran sabedor, por eso, el solo entiende el canto *eeik*, pues no se cansa”.

Neste ponto do exercício, parece já evidente que, como enfatizava don Ángel, “o baile não é qualquer jogo” (San Rafael, 02/2009). É empreendimento de alto custo em investimento, acúmulo e distribuição de bens materiais e simbólicos. Pela exegese que lhes dão seus narradores, Hermes como narrador e don Ángel como comentador, estamos em um momento de grande expressão de conhecimento, capacidade de trabalho e aliança –dos roçados ao mameadero até o baile em si– em que vários eixos se inter-relacionam: a maloca, o baile, o jogo de bola, a música como expressão cantada da Palavra do Criador, a agricultura, a capacidade de fazer alianças. Afinal, como salientaram desde os inícios pai e filho, para falar de cantos, temos de falar de baile, e para falar de baile, temos de falar de maloca. Se se erige uma maloca, deve-se inaugurá-la com um baile, um primeiro baile, *era*, já com cuidados e prescrições rituais, mas feito fundamentalmente para inaugurar o espaço social, para bater o chão da maloca (*jofa ana zaiataja / zaitaina*), antes de iniciar propriamente uma carreira cerimonial⁴⁵. Um dos bailes que podem iniciá-la é *eeik* (*yuaik*). Se retomarmos a provocação do ancião, do por que aprender cantos, para quem, se o que tem de ser aprendido é sobre os bailes? O baile é um dos palcos de expressão máxima da música –vocal e instrumental– e da dança, da capacidade de um cantor em ter se preparado para aquele momento, de ter se submetido a dietas, de ter investigado sobre aquele baile, sobre seus cantos, para que sua performance tenha a capacidade de esfriar, adoçar, todas as mazelas físicas e simbólicas acumuladas ao longo do tempo. Efeito esperado que se consuma quando o dono do baile, dono da maloca, também preparado, decifra o conteúdo do canto, esfriando tudo e fazendo “amanhecer”.

Eeiki

Ieri eeik d roga uuik mo.

Por esa razón, durante la f esta *uuik*, se entonan los cantos *eeik*.

Preuss 1994: 723

Finalmente, no ritmo do aprendizado dos conhecimentos ligados à origem e fundamentos do cantar, bem como ao modo como este se relaciona com outras instituições, chegamos, por fim, aos cantos propriamente. Gasché (2009a: 1) define os *eeik* como uma *classe* de cantos que tem como intenção “desafiar as capacidades cognitivas, retóricas, especulativas e morais de um dono de baile”.

Neste sentido, estes cantos-adivinhação devem ser pensados tanto no quadro dos demais “gêneros discursivos” do grupo, quanto no lugar que ocupam em uma “longa série de relações sociais competitivas acionadas por vários bailes ao longo de carreiras cerimoniais” (Idem 2009b). Podemos também recuperar as idéias de Seeger (1987) já citadas, quando propõe, como aproximação ao universo dos cantos suyá, aproximá-los, ou posicioná-los, junto às demais artes verbais alinhando, do ponto de vista de sua organização discursiva, palavra e canto. Para o caso uitoto, unindo *uai* (palavra) e *rua* (canto), que como vimos, nascem juntos quando o Criador por primeira vez, sentado na escuridão, canta: u u u.

Mas voltando aos trabalhos com Hermes, uma primeira coisa a fazer foi escolher uma fruta, que seria a sobre a qual cantaria e que apareceria expressa em parte do repertório cantando, com cantos especialmente a ela dedicados. Na ordem mais usual, começaríamos pelo umari, o que aparece também na etnografia de Preuss (1994: 721). Mas escolhemos fruta da época em que estávamos: o burití. Partindo das classificações de cantos que Hermes apresentou, gravamos pelo menos um de cada classificação, perfazendo um total de 10 cantos. Ou talvez mais correto fosse dizer que, dado o tamanho que tais cantos podem atingir e o modo como estão relacionados às situações performáticas em que são entoados –seu caráter improvisado–, de fato, estamos diante de fragmentos de cantos, se considerarmos que em um baile estes podem ser bastante extensos, em especial os cantos *eeik* (Gasché, comunicação pessoal, 2002; e Preuss 1994: 722). Como vimos, uma primeira classificação separa os repertórios em *murui* (cantos da gente de rio acima) ou *muinak* –canto da gente de rio abaixo–. Hermes detalhou que nesse baile, a maloca era pensada como estando dividida em duas partes, um lado Murui, ao norte –ou para cima em relação ao rio–, e um lado Muina, ao sul –ou para baixo–. Este fato já era um condicionante para os convidados, responsáveis por cantar. De acordo com o lugar de onde se tinha chegado em relação à maloca, tinha-se de cantar murui ou muina.

A partir daí, o jovem cantor classificou, em espanhol, os cantos –entrada, meio e saída, e cantos de mambeadero–, com os seguintes comentários:

Netarak “canto entre a entrada na maloca e o meio do baile”.

Rorak “canto de meio, canto de baile propriamente, já passada a entrada” (Adivinhação).

Aiñorak “canto de saída”.

B tarak “canto de mambeadero, cantado pelos *nmairamas*, depois da meia-noite” (Adivinhação)⁴⁶.

Dos 10 cantos gravados, 8 –4 para cada sub-grupo- eram de entrada-meio e saída e 2 eram de mambeadero⁴⁷. A um destes dois últimos, tomaremos como exemplo analítico nesta seção. Explicou Hermes:

Esses cantos, nesse primeiro baile, baile de frutas, *eeik*, são cantados por dois *n mairan* no mambeadero, cada canto com suas adivinhações. Dura mais ou menos duas horas esse momento. Esses adivinhadores são preparados. Iniciam o desafio em ordem, de extremo a extremo, do mais pequeno ao maior. São *fakadot na* os que adivinham, ou os que cantam (*fakado*). Esses cantos são o próprio *eeik*, são os mais antigos, vem desde o princípio, são o próprio coração do Criador, *uuik*.

Apesar da ênfase no fato desses cantos- adivinhação especiais poderem chegar a ser bem longos, o material que Hermes efetivamente canta tem alguns poucos minutos, espécie de refrão a ser repetido em moto contínuo. De todo modo, de fato, estamos diante de fragmentos de cantos –que esperávamos fossem representativos–, de pequenas cadeias de significantes e significados produzidos ao sabor da situação de elocução. Este ponto, em termos de maior alcance deste exercício, acarreta problemas analíticos e de representatividade a serem enfrentados com posteriores desenvolvimentos etnográficos. De todo modo, para Hermes, não só são representativos estes cantos, quanto se configuram como conhecimentos mais do que suficientes –que evidentemente ao longo do aprendizado devem ser aprofundados– dentro do que nos propusemos: supondo que um jovem queira aprender cantos, por onde começar? Quais os conhecimentos básicos para se iniciar esse aprendizado? Ao final, produzir portas de entrada e reconhecimento de materiais e pressupostos de campos de conhecimento que podem ficar, ao longo do estudo, cada vez mais complexos. Dentro do material registrado, escolhemos para um último exercício de breve exposição e análise, um dos cantos classificados como “de maior complexidade” dentre os traduzidos, um dos *eeik b tarak*. No pensamento local, estes *eeik* estão entre os cantos mais “antigos”, quer dizer, dentre os “primeiros entoados”, diretamente ensinados pelo próprio *Za erani* –tendo este os aprendido diretamente de *Moo Buinaima*–, o que se evidencia pela presença da frase “u u u”, que só acontece nestes cantos e que se refere justamente à mesma palavra-canto entoada pelo Criador.

Vejamos, então, um fragmento de canto- adivinhação da gente de rio acima, *eeik b tarak muruik*, sem acompanhamento rítmico, em série de cinco notas –aproximadamente F G C D# F2– “no que parecem ser duas frases melódicas, se consideramos a terceira – parece ser o caso – como pequena variação da primeira (ver página seguinte)”⁴⁸.

♩ = 50

Yü-ri yü-ri yü-ri yü-ri yü-ri u u u u u u
pegar pegar pegar pegar pegar

Ya-yo-be je-nu-i u u u u u u
folha buscar
de palmeira

Rui-ri-be je-nu-i u u u u u u
folha buscar
dessa
de palmeira*

Ku-e me-ni[†] ji-za yü-no u u u u u u
eu Criador filho receber
menino

Ku-e yu-a ji-za yü-no[‡] u u u u u u
eu baile filho receber
de frutas

* Echeverri (comunicação pessoal, 2009) informa tratar-se da espécie ruir g (*Astrocaryum gynacanthum*).

† Nesta passagem, Gasché (2009, comunicação pessoal) comenta que o aparecimento do termo “meni” (Criador menino) coloca um problema para a classificação deste canto como sendo do “baile de frutas” uma vez que menciona o “dono” mítico de um outro Baile chamado menisa. Para uma classificação geral e definição dos bailes encontrados dentre os Uitoto e alguns dos Povos do Centro, vide Gasché (2009b).

‡ Gasché (2009, comunicação pessoal) propõe a seguinte tradução literal para esta passagem: “el recibir de la hija del dueño de yua”.

Hermes traduziu literalmente este canto como: “Pegue esta palavra e busque a folha dessa Palmeira”. O processo adivinhatório tinha dois movimentos. Um primeiro referido à vida material, aos processos sociais e naturais, a plantas, pássaros. E um segundo, referido à organização social do conhecimento e da retórica do mambadero. Ao final, adivinhar pressupunha conhecer bem o mundo social, natural e cosmológico (vide Gasché 2009a e 2009b). Partindo para a adivinhação aí presente, temos a folha da palmeira *yayor* (ou *zitor*)⁴⁹ [linha 2] é a usada para envolver o *ambil*⁵⁰. Essa é a primeira parte a decifrar. Hermes completa, já em segundo seus termos, “palavra de mambadero”, dando sentido ao canto dentro do campo discursivo da cosmologia, segundo movimento do processo de decifração: “Nós somos *yayobe*, que envolvemos o tabaco dentro de nós, em nosso coração. E nós somos também esse *ambil*, que é sustentado por essa folha. Assim *yayobe* é também *yetarafue*, essa folha que cobre tudo, a Palavra de Conselho, a palavra deixada pelo Criador para educar a seus filhos (*uruk*) e aos filhos de seus filhos.

Considerações finais

Para cada f esta debes empezar un nuevo libro [*rafue*]
a fin de evitar cualquier confusión.

Rosendo, en Preuss 1994: 31

Chegamos ao final dessa pequena introdução ao processo de aprendizagem de cantos dentre os Murui a partir de um jovem cantor de San Rafael do rio Caraparaná. Partindo da provocação –bastante ocidental, diga-se de passagem– sobre que precisaríamos saber em termos básicos para iniciar uma aprendizagem de cantos, fomos levados ao início da criação, investigamos sobre os bailes a que cada repertório pertence –e por qual baile começar, com modéstia e progressivo acúmulo de conhecimento (cantos, danças, histórias e adivinhações) e capacidade de produção de alimento–, fomos sendo alçados a outros campos de conhecimento de acordo com as outras instituições a que o cantar esteve relacionado. No caso, ao final, especialmente, encontramos as formas retóricas locais⁵¹, a formalização discursiva própria do mundo sócio-cultural do mambadero e das carreiras cerimoniais entre parceiros de baile. Neste ponto, precisamos recuperar alguns fatos, dar conta de um esboço geral deste –nos termos de Beaudet (1993: 527)– “discurso sobre a música”, ou, mais etnograficamente para o presente caso: discurso sobre a palavra-canto.

O que sabemos sobre música dentre o grupo? O que sabemos sobre cantos? Onde vamos encontrá-los na literatura dedicada ao grupo? De fato, apesar de ser área ainda em exploração –em especial por prescindir de uma aproximação entre antropologia-música-lingüística–, descrições e análises gerais desse campo musical vem sendo elaboradas desde a década de 1920. Os trabalhos mais antigos a que tivemos acesso são os de Preuss (1994) e Bose (1934). Além de apresentar o primeiro trabalho denso cruzando cosmologia, bailes e cantos, Preuss realizou as primeiras gravações de cantos e narrativas entre o grupo. O trabalho de Bose apresenta um estudo musicológico formal das gravações de Preuss, com transcrições e análises de estrutura melódica e rítmica detalhada, além de uma organologia dos instrumentos trazidos do Ortegua. Desse mesmo período, no trabalho de Tessmann (1999), temos também uma apresentação organológica –em meio a lâminas de “cultura material” – no verbete dedicado aos Uitoto⁵². Na década de 1970, Gasché e Guyot (1976), do bojo de grande mapeamento socio-cultural de alguns dos grupos do rio Igaraparaná, dedicaram-se ao tema da música entre os Uitoto e Bora dentro de uma coleção do Museu do Homem (Arquivos Etnomusicológicos) quando editam gravações de campo⁵³. Na década de 1980, no bojo da ampliação e consolidação de pesquisas dentre os Uitoto e seus vizinhos, tivemos mais um investimento em gravações por Yépez (1985). Este material, de poucas informações, traz notáveis gravações tanto de diálogo rituais e vozes solo, quanto gravações em bailes. Por fim, Gasché (1984) publicou um pequeno artigo sobre os *buiñua* e sua relação com as diversas funções exercidas em um baile, de trabalhadores, a donos da maloca, revelando, pela música, sua organização e hierarquia⁵⁴. Mais recentemente (Gasché 2009a), trabalhou com material bem próximo ao aqui reunido, apresentando formalmente ao “gênero” de canto-advinhação *eeik*, oferecendo a tradução de quatro exemplares, como suas respectivas soluções e comentários aprofundados.

E diante desses investimentos, o que nosso breve material nos diz –ou pode dizer?– Primeiro, mais uma vez, que estudar cantos dentre os Murui significa estudar uma série de outros assuntos, todos relacionados ao canto: os bailes, a maloca, os processos de cura, o bom governo. Esse ensinamento neste trabalho tem dupla orientação: 1) para o jovem aprendiz: Hermes enfatiza que, de fato, é uma das primeiras constatações de um jovem quando começa a frequentar o mambadero e vai se interessando por determinados assuntos mais do que por outros, constatação que o aturde e confunde por algum tempo. Este fato é também enfatizado pelo “dono de mambadero” com o qual um jovem se senta, como colocado anteriormente, quando perguntei a don Ángel Ortiz sobre o aprendizado dos cantos: “para falar de cantos, temos de falar de baile, para falar de baile temos de falar de maloca e falar de maloca é falar de governo”. E 2) para

o pesquisador: o que em si pode não trazer grande novidade para campos –como a antropologia– em que a íntima –quase indissociável– relação entre os diversos momentos da cultura é um pressuposto –nem sempre alcançado, no entanto–, que, no presente caso, se apresentou no modo como um exercício investigativo inicialmente dedicado à uma aproximação à música/musicalidade encontrada em San Rafael –em especial a relacionada ao mambadero, aos usos sócio-culturais da coca e do tabaco– paulatinamente entra pelo campo do discurso, da sócio-lingüística como ferramenta e campo disciplinar a ser acionado no processo de compreensão –como enfatizado, recentemente, por Gasché 2009a–.

Segundo, que, portanto, cantar, ou melhor, conhecer o universo dos cantos com maior profundidade, exige investimento que pode se complexificar bastante no jogo que une narrativas, cantos, danças e que tem os processos de organização dos bailes como epicentro sócio-cultural. No caso da lição que Hermes nos deu: 1) conhecer a cosmologia –“para vir desde os fundamentos”–; 2) conhecer as narrativas que localizam o aparecimento de bailes e seus repertórios performativos –cantos e danças–; 3) conhecer os repertórios de cada baile –memorizar melodias e letras, guardar e entender as seqüências em que os cantos são entoados–, para, ao final; 4) entender o significado do que é cantado. Terceiro, que os cantos são suportes de referências de diversas ordens, do botânico ao cosmológico –nos dados apresentados, especialmente cosmológicas– que para os que detêm –ou estão em processo de aquisição– os conhecimentos vernaculares do grupo, são densos de significado, são casos exemplares das formas em que a palavra (*uai*), a palavra articulada em discursos formais, pode se apresentar. E quarto, que, portanto, cantar é mais um dos instrumentos através dos quais se pode *esfriar* –como o Criador o fez quando teve fome e se sentiu só– os corações dos homens, das plantas e dos animais, da vida em sentido amplo, mais um instrumento na produção constante de abundância de alimento e cooperação.

Notas

Agradecimentos: uma primeira versão, bastante elementar, deste conjunto de dados e reflexões foi apresentada no primeiro Congresso da ABET (Recife, 2002). Recentemente, retomei este trabalho, então apenas esboçado. Apresentei-o no último encontro do Leme (Laboratórios de Estudos em Movimentos étnicos), Maceió, 2009. Agradeço aos colegas pelos comentários em ambas as ocasiões. Como sempre, sou grato a don Ángel Ortiz pelo período que passamos juntos naquele 2000-2001, bem como a sua família e aos demais membros e autoridades locais que possibilitaram meus períodos em área e a retomada, recente, de novos investimentos. Neste trabalho, sou especialmente agradecido a Hermes.

Agradeço também à acolhida e comentários desde o início da organização destes materiais até uma primeira versão deste texto por Juan Echeverri e Jorge Gasché. A Echeverri, desta vez, agradeço pelo incentivo à escrita dessas poucas notas. A Gasché, agradeço, especialmente, às severas e generosas críticas a uma primeira versão deste trabalho que muito o enriqueceu e desafiou. Por fim, agradeço a Ivan Fonseca e Ronaldo Freire de Lima pela ajuda no exercício de transcrição-aproximação musical de alguns dos cantos registrados no Caraparaná. E a Maria Freire, pelos comentários e revisão geral da versão final.

- 1 Nos termos de Blacking (1973: 3), a “organização social dos sons” dentro o grupo.
- 2 Esta sim uma autodenominação que podemos chamar de “nativa”. Localmente, é cada vez maior a tendência a não usar mais a designação “Uitoto”, que quer dizer “inimigo” entre as línguas carib e pela qual o grupo vem sendo conhecido desde pelo menos os últimos dois séculos. Uma das usadas, de acordo com o subgrupo a que se pertence, é a de Murui, considerada como sendo a “verdadeira”, a “própria”, para a gente do Caraparaná. Murui é traduzível por “os de cima”, o que remete à narrativa de origem dos membros grupo, quando estes, após saírem do buraco *komemafo*, fixam-se na região rio acima do lugar hoje conhecido como La Chorrera, alcançando as cabeceiras do rio Caraparaná. A outra parte do grupo fixa-se ao sul, abaixo, autodenominando-se Muina, “os de baixo”. Ambas as partes falam dialetos diferentes, mas compreensíveis entre si, *bue* e *mnka*. Após o período de atuação das empresas do caucho na região (1900-1930), os Murui passaram a habitar o médio rio Caraparaná, e os Muina –também conhecidos por índios e não-índios como Muinane–, o rio Igaraparaná. Utilizo aqui, maiormente, a denominação Uitoto-murui, por ser o etnônimo Uitoto de uso corrente na região e na bibliografia antropológica, acrescentando, no entanto, da autodenominação Murui, especificando a qual grupo uitoto me refiro. À parte as diferenças dialetais, a organização social e cosmológica do grupo é basicamente a mesma.
- 3 Para um aprofundamento dos temas que giram em torno à instituição do mambadero, um dos temas por excelência desenvolvido na antropologia e nos campos intelectuais indígenas, vide Echeverri (1997), Echeverri e Pereira (2005), Pereira (2005) e Gasché (2002, 2009).
- 4 O termo *iyama* é usualmente traduzido por “cacique” ou “curaca”, chefe político que na maior parte das vezes ocupa também o lugar de chefe cerimonial. “Dono de mambadero” é o nome de uso corrente em espanhol para apontar a um “tradicionalista”, outro termo empregado, indivíduo identificado por ser um especialista no grupo do que este considera ser seu conhecimento tradicional. Um termo dentro os dialetos uitoto que pode ainda ser utilizado, mas de emprego mais raro nos contextos experienciados, é o de *nimairama*, traduzível por “sábio”, por vezes “filósofo”, e mesmo “historiador” ou “chefe das histórias” (Preuss 1994, Jif komui 1997). Outro termo ainda, também usual, já articulando simbolicamente ao parentesco a carreira de conhecimentos, é o de *uzuma*, avô.
- 5 Os *buiñua* estão entre os poucos cantos uitoto em cuja estrutura há lugar para o improviso, onde versos podem ser acrescentados. Podem ser utilizados, por exemplo, para criticar o “dono do baile”, reclamando que há pouca comida, que há pouca coca, que

não se foi bem recebido . Existem duas classes de *buiñua*, que ao final, representam posições sociais na organização geral do baile e da sociedade como um todo: *ua buiñua*, dos donos do baile, e *juniko buiñua*, dos trabalhadores (Gasché 1984).

- 6 Nos dicionários uitoto (Minor e Minor 1987: 38 [dialeto *m nka*]; B.Burtch 1983: 97 [dialeto *bue*.]), encontramos a *f rade* sendo traduzido por consolar, parar, tranquilizar, especialmente usado para referir-se aos filhos (*urue*), a fazer os filhos pararem de chorar. Não fizemos a etimologia do termo.
- 7 Não há espaço neste pequeno artigo para aclarar os processos históricos por que passaram os Uitoto nos últimos 150 anos, centrais para se entender as configurações contemporâneas socio-culturais do grupo e seus vizinhos. Para tanto, vide Pereira (2005), onde tanto comparece uma longa narrativa de San Rafael sobre o período de ação do caucho até atualidade, quanto o compêndio –não exaustivo– da longa literatura antropológica e histórica dedicada ao interflúvio Caquetá-Putumayo.
- 8 O que, note-se, é característico de boa parte dos grupos indígenas brasileiros. Vide Bastos (1999, 2007), Seeger (1987) e Beaudet (1993, 1997), Basso (1985), apenas para citar alguns dentre os trabalhos mais citados.
- 9 Em um campo intelectual local que pode chegar a ser bastante formalizado e vernacular. Nos termos de Redfield (1956), estaríamos diante de uma “alta tradição” em escala local, de erudição, refinamento e transmissão de etno-conhecimentos de diversas ordens, do material ao simbólico.
- 10 “Neste sentido, a coca é muito parecida com a mandioca brava (*Manihot esculenta*) –um tubérculo venenoso que precisa ser “processado” (*f roka*, “feito, concertado”) para ser transformado em comida “humana” (*monifue*): *sã*, processada, nutritiva” (Echeverri e Pereira 2005).
- 11 “Sentar” (*ra de*) é outro termo desse espaço de aprendizado ritual. Voltaremos a esse termo mais adiante.
- 12 O que não significa, obviamente, que ensaios e fundamentações não possam ocorrer em outros espaços e dinâmicas, entre membros da mesma geração, e destes com membros de seu grupo familiar.
- 13 Sobre esta passagem do trabalho, Gasché (2009, comunicação pessoal) explica: *uai* é traduzível literalmente por “voz”, “también de los pájaros, etc. Pero *uai* son también todos los otros géneros de discursos, aun cuando están cantados, pues el significado propio de la palabra es “voz””.
- 14 Seguramente um dos epicentros simbólicos da retórica do mambadero, pode ser traduzido por “notícia”, “assunto”, ou “conhecimento”, “tradição”. Ou ainda, como a palavra que faz “amanhecer”, que gera saúde e abundância, que se materializa em coisas (Candre e Echeverri 1993: 162).
- 15 Em termos gerais Murui, “dos de aqui, do Caraparaná”, gente que fala em *bue*. Em Pereira (2005), apresento brevemente o que podemos chamar de uma linhagem de conhecimento a que ele se filiava e que nos remete mais longinquamente a *Uruani*,

que vivia do alto Caraparaná desde antes do período caucheiro, pai de Nemência, sua avó paterna. Além disso, foi com *Uruani* que Kuegajima se sentou, personagem com quem don Ángel se sentaria, após o falecimento de seu pai, para “aprofundar seus conhecimentos” do mambeadero.

- 16 Gasché (2009, comunicação pessoal) enfatiza, ainda, que no Igaraparaná “se habla no de *yua* sino de *yua*. Los murui del Ampiyacu llaman al “baile de frutas *yua*; en ningún sitio escuché que *eeik* se refiere al baile, sino siempre a un género de cantos (que se canta en los bailes *yua* /*yua* y en *uuik*); desde luego, la palabra no es unívoca para un solo baile)”.
- 17 Gasché (2009, comunicação pessoal), complexifica ainda mais esse quadro classificatório e de composição, quando informa ainda de dois outros gêneros, *jaiok* y de *jimok*, cantados por gente do Norte e do Sul, dos centros da floresta.
- 18 Uso aqui o termo “refrão” sem maiores preocupações formais, uma vez que tal idéia não existe entre os uitoto. Uso aqui o termo apenas para marcar uma das duas partes em que geral os cantos eram compostos, que de fato soavam como refrões pela forma que eram cantados e o lugar que ocupavam na execução musical, quando se cantava com especial ênfase e para o qual sempre se retornava.
- 19 A segunda parte não tem tradução. Como disse Hermes: “es puro canto. Para llenar lo que falta”.
- 20 Como em Echeverri e Candre (1993), em que o *rafue* de don Hipólito Candre *Knera*, não por acaso, tem como sub-título “palabras para sanar y alegra el corazón de sus huérfanos”.
- 21 “Por que não é apenas um jogo, afinal se refere ao Criador”, completaria o ancião.
- 22 Sobre *yetarafue* e seu manejo por Don Ángel, vide Pereira (2005).
- 23 Este material faz parte do acervo de gravações em cilindros de cera do Berliner Phonogramm-Archiv. Bose (1934: 2) informa que este teria trazidos 78 fonogramas na bagagem, a maior parte composta por cantos de diversos bailes.
- 24 Na grafia proposta por Becerra e Petersen em sua organização da versão colombiana da obra (Preuss 1994).
- 25 O principal informante de Preuss (1994: 23-25) seria Rosendo *Razeyue*, “cantante y narrador”, do clã *ra*, sendo a tradução dos cantos gravados realizada com um conjunto de conhecedores no mambeadero.
- 26 Gasché (2009b) enfatiza que dentre os bailes pelos quais se pode começar uma carreira de bailes está o de frutas por ser mais modesto e demandar menos acúmulo de conhecimento e alimento.
- 27 Vide Echeverri (1997), Candre e Echeverri (1993), Pereira (2005) e Echeverri e Pereira (2005).
- 28 Vale lembrar que no caso em questão estamos no contexto de cantos dedicados ao mundo dos vegetais, cantos de baile de frutas, ao passo que em outros bailes se referem também aos animais (Gasché, 2009, comunicação pessoal).

- 29 Em material compilado pelo padre Jesús San Róman, dentre os grupamentos uitoto do Peru, em longa narrativa de Aurelio Rojas encontramos o menso momento: “3. En ese principio apareció el hijo de la nada, criatura de esse vacío, hijo del vacío aire, no tenía familiar ni parientes, poco a poco solamente venía, venía apareciendo su voz, rumores de voces se formaba, estaba sujeto en ese vacío y se movía en ese vacío” (Rojas e Román 1986: 103).
- 30 Palavra de difícil tradução dentro dos dialetos uitoto. Nesse momento cosmológico, aparece a palavra *fue*, que em seu sentido ritual é o mesmo que *rafue*. “Ambas são a mesma palavra”, enfatiza Hermes. Etimologicamente, Candre e Echeverri (1993: 161) oferecem a seguinte versão: “*rafue* no se refiere, de hecho, ni a una “palabra” ni a una “cosa”, *rafue* es la actividad mediante la cual las palabras se transforman en cosas –es el movimiento de lo deseado a lo real a través del tiempo. Este movimiento está sintetizado en las dos raíces que forman el vocablo *rafue*: *raa* “una cosa” e *ifue* “algo que se dice”. Don Ángel dizia, no jogo polissemântico da tradução, que o termo apontava para “a sabedoria do Pai Criador que fala por nossa boca”. E que ao final, apontava para “nós”, os “seres humanos”. Além disso, dizia ainda que aí estava a essência da própria existência, uma vez que o primeiro *raa*. Em Preuss (1994: 46), encontramos ao Criador sendo nomeado como *Rafuema*, traduzido por “aquele que possui as narrações”, o “dono das histórias”, justamente “aquele que criou esta narração [a da criação do mundo] depois de ter pensado muito”.
- 31 Grupo da Amazônia oriental brasileira.
- 32 Mais uma vez estamos no campo de *rafue*. Entendido como um discurso específico dentro das classificações locais, *yetarafue* (literalmente traduzível por “Palavra de fogo” ou “palavra-raio”) pode ser traduzido como “Palavra de Disciplina”, ou ainda “Palavra de Conselho”. É a palavra por excelência cuja função é a de educar, é a de conformar ético-moralmente a pessoa. Do ponto de vista de um chefe, é governar, é sustentar os filhos e o povo. Para um maior aprofundamento, vide Pereira (2005).
- 33 Na versão de Jif komui (1997: 221-222), de La Chorrera, Igaraparaná, clã *aron*, o mesmo personagem aparece no período ante-diluviano. Gasché (2009, comunicação pessoal) informa também que além de uma inundação, a passagem diluviana nas narrativas uitoto – e dos demais Povos do Centro – pode se referir a um “incêndio original”, um “dilúvio de fogo”, que se derramou da medula do osso de um pássaro.
- 34 Segundo Hermes, a etimologia do termos *za erani* teria como raízes os vocábulos *za* e, traduzido como “lixo”, “poeira”, “alma”, referindo-se à matéria utilizada pelo criador quando formou o redemoinho de onde apareceu; *raa*: “coisa”, “espírito”; e *ni, bini*: “terra” ou “carne”. Até onde pudemos chegar no entendimento dessa intrincado processo de significação, o nome do personagem se referiria ao primeiro movimento, justamente quando aparece o Criador, quando por primeira vez *raa* se transformou em *ifue*, o primeiro *rafue*. Também o nome do personagem guarda esse movimento central para um homem de mameadero, o de das boas palavras gerar boas obras.
- 35 Narrado em espanhol e recitado em *bue*, posteriormente traduzido. San Rafael, agosto, 2001.
- 36 Gasché (2009, comunicação pessoal) informa que o mesmo termo *kza* aparece em seus dados como se referindo a um “gigante”, que se ergue por sobre o bosque.
- 37 *Feime* é literalmente traduzível por “ancião”.

- 38 O termo aqui utilizado para a seringa é considerado como “técnico”. Um termo correto para a planta é *niif rede*. Através da planta da seringa, de fato o que se nomeia aqui é o espírito da artrite, espírito que vive na seringueira, que nela se personifica.
- 39 Note-se que usualmente o termo *monifue* é traduzido como alimento, sendo aqui traduzido por Hermes como “alegria”, “alento”.
- 40 Gasché (2009, comunicação pessoal) propõe a seguinte tradução literal para esta passagem: “Antes, allá afuera (en el monte estaba), ahora aquí adentro (en la maloca) está el árbol siringa como/a la manera de (sentido del sufijo *-na* de *igana*) forma de cuerda de buen saciamiento”.
- 41 Gasché (2009, comunicação pessoal) propõe a seguinte tradução literal para esta passagem: “Anteriormente, allá afuera (en el monte) el toser [?] estaba como/en forma de soplo. Ahora, hoy, el buen saciamiento (alimento) está como/en forma de soplo en este (sitio, donde está la pelota, se puede suponer)”. E comenta: “ambos pedazos indican claramente que lo de antes en el monte era enfermedad y fue transformado para ser, ahora y aquí, en la maloca, *monifue* para el bienestar de la gente”.
- 42 Este é um ponto bem interessante. Em certo momento do trabalho, Hermes disse ter algumas dúvidas, como p.e. o fato que de *Za erani* era um personagem originário do Igaraparaná. Nesse sentido, não era Murui.
- 43 Ainda nesta mesma narrativa, é um filho de *Za erani*, *Ef zierok*, em sua viagem ao subterrâneo, ao “lugar que es el origen de las frutas”, que vê, de baixo, seu caminho de ascensão do centro da terra para a superfície, que eram alimentadas pela água que era como se fosse leite para elas (Jif komui 1997: 228-229).
- 44 Da família *Moraceae*.
- 45 A mesma informação aparece em Tagliani (1991:99). No caso de San Rafael, da maloca inaugurada faz poucos anos, já foi feito baile *era* e um outro, também ainda que pouca demanda material e simbólica, chamado em espanhol de “baile de charapa” (tartaruga). Gasché (2009b: 24) informa que os termos *era rua* (“canto da foz do rio”) ou *jofana ana saitaina/saitaja* (“pisar o chão da casa”) são termos com que se refere à festa de inauguração da maloca; e que *meniza*, o baile de tartaruga, é o primeiro passo em uma carreira cerimonial de *uuk* e de *zki / okna*, mas não de *yadiko*.
- 46 Gasché (2009, comunicação pessoal) comenta ainda sobre a referida classificação: *netarakí*: cantos em coro; *rorakí*: cantos em coro, antes da meia-noite; *aiñorakí*: cantos em coro, cantados depois da meia-noite. Nestes últimos, muda-se a organização da dança, que de circular, passa a ser da direita para a esquerda e vice-versa. E por fim *eiki bitarakí*: cantos-adivinhação, mas não como os *rorakí*, que são cantos-adivinhação ordinários.
- 47 No material de Preuss (1994: 719-746) temos a mesma classificação geral, de cima-debaixo, mas sob os termos *muinak* e *duik*.
- 48 San Rafael, agosto de 2009. Tempo total: 00:02:03. Tomado o caráter introdutório deste trabalho, procurei fazer uma aproximação estrutural a este canto cuja execução é, de fato, caracterizada por uma gama de variações rítmicas. Esta variabilidade, no entanto, não é o foco deste trabalho. Apesar dos problemas, imprecisões e críticas que

- o trabalho de transcrição tem acarretado (Nettl 1983: 65-81), este foi pensado como mais um recurso que, ainda que tomado em suas limitações e contextos de produção, pode ser útil e ilustrativo para quem adentra pelos estudos da música entre os Uitoto.
- 49 Palmeira do gênero *Astrocaryum murumuru*. Echeverri (comunicação pessoal, 2009), identificou a *zitor* como *Bactris fissifrons*.
- 50 Pasta de tabaco acompanhada de sal vegetal usada junto ao consumo da coca, também sendo considerada, no jogo da tradução para o espanhol, como “sagrada”.
- 51 Retórica, inclusive, já bastante estudada, vide, em caráter introdutório, Echeverri (1997) e Gasché (2002).
- 52 Tessmann (1999: 177) apresenta os seguintes instrumentos: “fauta de pan de três tubos”, “cinta de carraca para [cascavel]” e um “Palo de carraca”. Além disso, apresenta alguns *manguarés*, espécie de tambores escavados no meio, golpeados com baquetas com uma bola de caucho em uma das extremidades. Sempre construídos em pares, um grave e outro agudo. Bose (1934: 5) ainda apresenta o *yadiko*, comprido tronco preso nas extremidades que é golpeado pelos homens com as pernas, de forma virar um grande instrumento rítmico.
- 53 Gasché (2009, comunicação pessoal) informa ainda que nesse mesmo ano publicou pequeno catálogo na Suíça para uma exposição (*Amazonie Du Nord-Ouest*) em que apresenta a descrição de alguns instrumentos musicais, parte da coleção etnográfica da Basileia.
- 54 Para uma análise mais apurada dos investimentos feitos dentre os Uitoto e demais Povos do Centro, vide Miñana (2009).

Referências

- Barth, Fredrik. 1987. *Cosmologies in the making. A generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Cambridge University Press.
- Basso, E. 1985. *A Musical View of the Universe. Kalapalo Myth and Ritual Performances*. University of Pennsylvania Publications.
- Bastos, Rafael M. 1999. *A Musicológica Kamayurá*. Santa Catalina: Universidad Federal de Santa Catarina.
- . 2007. “Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte”. *Mana* 13 (2): 293-316.
- Beaudet, Jean-Michel. 1993. “L’Ethnomusicologie de l’Amazonie”. *L’Homme* 126-128, XXXIII (2-4): 527-533.
- . 1997. *Souf es d’Amazonie. Les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre: Société d’Ethnologie.

- Blaking, J. 1973. *How Musical is Man?* University of Washington Press.
- Bose, Fritz. 1934. "Die Musik der Uitoto". *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* Vol. a.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Esboço de uma teoria da prática*. Celta Editora.
- Burtch, Shirley. 1983. *Diccionario huitoto murui*. Tomos I y II. *Serie Lingüística Peruana*, 20. Instituto Lingüístico de Verano.
- Candre K., Hipólito, Juan Álvaro Echeverri. 1993. *Tabaco frío, coca dulce. Palabras del anciano K nera de la tribu canaguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos*. Bogotá: Colcultura.
- Echeverri, J., E. Perreira. 2005. "Mambear coca não é pintar a boca de verde": Notas sobre a origem e o uso ritual da coca amazônica". En: B. Labate y S. Goulart (orgs.). *O Uso Ritual das Plantas de Poder*, Campinas: Ed. Mercado de Letras/FAPESP.
- Echeverri, J. Á. 1997. *The People of the Center of the World. A Study in Culture, History and Orality in the Colombian Amazon*. Tesis de doctorado, New School for Social Research.
- Gasché, J., M. Guyot. 1976. *Música de los Witotos y Boras, selva colombiana*. Collection Musée de L' Homme ET CNRS. Archives d'ethnomusicologie 1.
- Gasché, Jürg (Jorge). 1984. "Algunos buñua "cantos de beber" de los Huitoto". *Amazonía Indígena*, 15-18.
- . 2002. "Witoto rhetoric culture". Mimeo.
- . 2009a. "Four Witoto Riddle Songs". Mimeo.
- . 2009b. "La sociedad de la 'Gente de Centro'". En Seifart et al. 2009.
- . 2009c. "Esbozo gramatical de la lengua Huitoto". En Seifart et al. 2009.
- Jifikomui, Angel Kuyoteka. 1997. *Mitología Uitota*. Medellín: Lealon.
- Minor, Eugene, y Dorothy Minor. 1987. *Vocabulario bilingüe. huitoto-español, español-huitoto*. Editorial Townsend.
- Miñana, Carlos Blasco. 2009. "Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional". *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 13.
- <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=19644>
- Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Perreira, E. 2005. *N maira uruk yetara uruk : "essa é minha luta"*. Ritual e política dentre os Uitot-murui, rio Caraparaná, Amazônia colombiana. Tesis de doctorado. PPGAS-Museu Nacional/UFRJ.

