

**O *Kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual
em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas**
Kapiwayá repertoire and its place in a Desana clan
music-coreographic-ritual universe, upper Rio Negro, Amazonas

Líliam Cristina da Silva Barros

Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil

Resumo: O artigo apresenta a descrição de um repertório musical específico (*Kapiwayá*) e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual de um clã Desana. A pesquisa foi realizada em São Gabriel da Cachoeira (AM), por meio de entrevistas com o especialista em cantos – o *bayá*. O estudo aborda o aspecto da formação da humanidade e da construção da pessoa a partir das práticas musicais e rituais, tendo como ponto de partida o mito de criação do mundo e os repertórios musicais deste grupo indígena.

Palavras-chave: Música. Cosmologia. Desana. Rio Negro. Amazonas.

Abstract: The paper presents a description of a specific musical repertoire (*Kapiwayá*) and its place in the Desana clan musical-choreographic-ritual universe. The survey was conducted in São Gabriel da Cachoeira, state of Amazonas, Brazil, through dialogues with the *bayá* (chant specialist). The text introduces aspects of the humanity creation and the human being formation through performances and rites, taking as its starting point the myth of creation of the world and the musical repertoires of this indigenous group.

Keywords: Music. Cosmology. Desana. Rio Negro. Amazonas.

BARROS, Líliam Cristina da Silva. *Kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 2, p. 509-523, maio-ago. 2012.

Autor para correspondência: Líliam Cristina da Silva Barros. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Rua Augusto Corrêa, n. 1. Campus Profissional. Guamá. Belém, PA, Brasil. CEP 66075-110 (lbarros@ufpa.br).

Recebido em 05/04/2010

Aprovado em 15/06/2012



INTRODUÇÃO

O estudo ora apresentado constitui um desdobramento de pesquisas anteriores realizadas na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas (Barros, 2003, 2006), e está vinculado ao projeto “Mito e Música no clã Desana *Guahari Diputiro Porã*”, que integra a linha de pesquisa Música indígena na Amazônia, do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA), da Universidade Federal do Pará¹.

O presente artigo aborda as conexões entre mito, rito e práticas musicais no clã Desana *Guahari Diputiro Porã*, apresentando o repertório masculino denominado *Kapiwayá* como exemplo destas inter-relações. Os *Guahari Diputiro Porã* tradicionalmente habitam a comunidade de Santa Marta, no rio Papuri. Atualmente, membros deste clã moram no distrito de lauretê, no rio Uaupés, fronteira com a Colômbia. O estudo foi realizado a partir de diálogos com o *bayá* (especialista em cantos) da comunidade, com o qual foi possível conhecer as narrativas míticas e os aspectos simbólicos atrelados à performance musical. As conversas com o *bayá* ocorreram em São Gabriel da Cachoeira e em Belém, no estado do Pará². Também foram utilizadas gravações realizadas na cidade de São Gabriel da Cachoeira durante evento denominado Festribal³, possibilitando a observação da performance musical, envolvendo dança, ornamentos corporais e tudo o mais que está relacionado. Para este estudo, valorizou-se a memória como “elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff,

2010, p. 469, grifo do autor), observando o fato de que se trata de um especialista, cujo conhecimento é tacitamente reconhecido pelos seus pares como referência e autoridade.

Foi feita uma aproximação com a literatura etnológica amazônica, especialmente vinculada à região do rio Negro, bem como com autores que discutem rito, performance e mito (Carneiro da Cunha, 2009; Mello, 1999, 2006; Piedade, 1997, 2004). Tendo em vista que, para este trabalho, foi priorizada a memória e a maestria individual do *bayá*, este artigo não pretende dar conta da totalidade complexa do universo musical deste clã, e sim oferecer uma interpretação de parte deste universo, gerada a partir de diálogos e vivências com o *bayá*.

Os elementos ligados com mito, rito e música permeiam todos os repertórios musicais, tendo como pilar o repertório das flautas sagradas⁴, base das cerimônias solenes que ocorrem durante os rituais intertribais de troca denominados *dabucuri*. Neste artigo, será apresentado apenas o repertório de *Kapiwayá*, suas conexões com o contexto mais abrangente dos *dabucuri* e suas inter-relações com a mitologia Desana.

Os *dabucuri* são o palco de diversos repertórios musicais e costumam acontecer sempre que há fartura de frutas do mato (bacaba, açáí, ucuqui, ingá do mato, cucura do mato) ou de pescado. Quando é tempo de muitas frutas do mato, o dono da casa marca o dia da festa e chama os convidados, que vão buscar os frutos durante uns três dias, até o dia do *dabucuri*. Assim que chega o convidado, ele é mandado sentar num banco e logo são oferecidos os manjares. No primeiro dia da festa, é servido o *caxiri* e são consumidas as frutas; neste momento, as

¹ Barros, Líliam. “Mito e música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, Amazonas”. Relatório de Pós-Doutorado (não publicado). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2009.

² Em 2007, o *bayá* foi convidado para participar como palestrante de um evento em Belém do Pará.

³ Evento realizado pela Prefeitura, que congrega duas agremiações culturais. Tais gravações foram feitas nesta ocasião por mim e cópias foram deixadas com os Desana. A grafia dos termos em Desana ora apresentada foi redigida pelo próprio *bayá*.

⁴ Também chamadas de *Jurupari*, em nheengatú, ou *Miriá Porã*, em Desana. Trata-se de um repertório musical masculino, interdito a mulheres de qualquer idade e a homens não iniciados, cujo personagem principal – Miriá Porã – é, ao mesmo tempo, um legislador e a própria existência musical. Este repertório musical é executado durante os ritos de iniciação masculina.

mulheres costumam cantar o repertório de *ahãdeakü*⁵. Os convidados retribuem com outro *dabucuri*. Todos esses momentos são realizados ao som de *carigo*⁶ e de *japurutú*⁷ (Figuras 1 e 2, respectivamente). Pode haver trocas de bens artesanais, uma vez que, na região, existe a especialização artesanal entre as diversas etnias, compondo uma rede formal de redistribuição de bens artesanais, tanto quanto de alimentos e víveres, numa troca intercomunitária (FOIRN/ISA, 1998, p. 38). Os *dabucuri* possibilitam também o “acesso dos indivíduos a recursos naturais não disponíveis num dado território, promovendo a exploração econômica racional em nível regional” (FOIRN/ISA, 1998, p. 64).

As grandes festas de *dabucuri* são realizadas quando acontece uma grande safra de frutas, com 50 ou 60 pessoas. No grande *dabucuri*, acontece o rito de iniciação dos rapazes, quando ocorre o aprendizado das flautas sagradas, destinadas aos homens apenas, denominadas *Miriá Porá Mahsã*. Segundo os relatos do *bayá*, tais cerimônias não ocorrem mais há algum tempo em sua comunidade.

Cristiane Lasmár (2005) menciona que a hierarquia entre os grupos é marcada pelo princípio da igualdade e fraternidade. Tal redistribuição ocorre por meio dos rituais de trocas de bens artesanais intertribais, os *dabucuri*, palco também dos diversos repertórios musicais.

Durante as viagens a São Gabriel da Cachoeira, foram vivenciados *dabucuri* realizados nas roças de uma família Desana, com convidados de diversas etnias, e com a realização de diversas danças, como *carigo*, *japurutú*, *Kapiwayá*, *ahãdeakü* e toque de cabeça de veado⁸. No cenário urbano desta cidade, os *dabucuri* vivenciados não possuíam as mesmas características dos mencionados pelo principal

colaborador deste trabalho – o *bayá* Raimundo Galvão –, morador de uma comunidade no rio Papuri. Os ritos solenes que podem ser realizados em *dabucuri* especiais não ocorrem no cenário urbano de São Gabriel da Cachoeira. No entanto, o conhecimento sobre estes ritos e o conhecimento musical ainda estão presentes na memória dos moradores indígenas locais, especialmente nos rezadores⁹ e *bayá*.

O repertório musical que será apresentado – *Kapiwayá* – faz parte dos *dabucuri*, tanto no cenário urbano de São Gabriel da Cachoeira quanto nas comunidades que vivem mais afastadas. Este repertório pode ser tocado também em eventos turísticos, como o Festival. Os dados aqui apresentados correspondem a situações ideais para a realização deste repertório, contendo informações sobre o surgimento do mesmo no princípio do mundo e suas características musicais.

O SURGIMENTO DO MUNDO

Segundo os *Guahari Diputiro Porá*, antes de surgir o mundo já existiam três seres espirituais: *Umuko Neku Bupu* (avô do trovão, o dono do mundo); *Baaribo* (dono da alimentação); e *Bupu Mago* (filha do trovão). *Baaribo* iniciou o processo de criação do mundo e da humanidade. De sua união com *Bupu Mago*, nasceu *Miriá Porá Masú* (dono das flautas sagradas), *Abe* (sol), *Abe Nami Masú* (lua), *Apikō Weri Masú* (Gente da Terra de Leite), *Keri* (morador da água) e seus irmãos *Buyaru* e *Wehetero*, *Keri Piro Magu* (ancestral maior dos *Wanano*) e *Diru Diroá Masatigu* (irmão maior dos *Diroá*). Outros filhos nasceram de *Bupu Mago* (Galvão e Galvão, 2004). De acordo com Barros (2009, p. 170-171):

⁵ Repertório musical feminino caracterizado pela improvisação do texto poético a partir de motivos rítmico-melódicos que se adaptam ao texto. Estudos atuais demonstram que este repertório também pode ser cantado por homens, em solo ou duetos (Braga, 2011).

⁶ Flauta de pá feita com tubos de taboca, tocada em sistema de alternância, com temática e coreografia específica. Este repertório musical é tocado pelos homens. As mulheres participam dançando.

⁷ Aerofone feito a partir da palmeira paxiúba, tocado aos pares no sistema de alternância, executado por homens. As mulheres participam dançando.

⁸ Instrumento musical confeccionado a partir do crânio de veado, tendo alguns buracos vedados com breu. O toque de cabeça de veado é executado no momento de servir o caxiri e é acompanhado de coreografia concomitante à melodia.

⁹ Rezadores ou *kumuá* (plural de *Kumú*) são especialistas em cura de doenças, feita por meio de rezas/"benzimentos" originados nas Casas de Transformação.



Figura 1. Cariços do clã *Guahari Diputiro Porã*, confeccionados pelo *bayá*. Foto: Lohana Sobania Gomes.

Depois do nascimento dos filhos de *Bupu Magu*, foi realizada a primeira festa dos iniciantes. *Abe* preparou *caxiri* de maniva e convidou *Miriá Porã Masú* para ensinar a música das flautas sagradas. Assim, houve a tentativa de iniciação de meninos em duas turmas de crianças. Ambas foram frustradas e resultaram na morte das crianças. Na terceira vez, *Miriá Porã Masú* convocou a turma para assar um fruto chamado *uacu* e, com a fumaça, ficou tonto e caiu da árvore da qual estava espiando os meninos. *Miriá Porã Masú* prendeu os meninos dentro de seu corpo e tinha a intenção de destruir a humanidade. Dizia que não morria por nada, a não ser pelo fogo. Um dos meninos, *Ditiro*, tinha conseguido escapar e contou toda a história para seu pai, *Abe*. Outro filho de *Abe*, *Gãe*, conseguiu escapar da barriga de *Miriá Porã Masú* transformado em periquito e também contou tudo ao pai. *Abe*, então, planejou uma festa com muito *caxiri*. Convidaram *Miriá Porã Masú* e o embriagaram de *caxiri*. Em meio a danças, derrubaram-no no fogo, fazendo-o perecer.

Na verdade, *Miriá Porã Masú* não queria contribuir para a criação da humanidade, ao contrário, queria destruí-

la, mas seus planos não deram certo. A apresentação das flautas sagradas e o aprendizado dos cantos foram elementos fundamentais para a criação dos seres humanos naquela época primordial.

SOBRE O ROUBO DAS FLAUTAS SAGRADAS

As flautas sagradas surgiram no início do universo na pessoa de *Miriá Porã Masú*. Após sua morte no fogo, surgiram pés de paxiúbas no local onde seu corpo se desfez em cinzas. Essas paxiúbas deveriam ser usadas para a fabricação das *Miriá Porã* – flautas sagradas. As paxiubeiras produziam sons por si mesmas, assim como o próprio *Miriá Porã Masú*, cujo corpo era perfurado e por ele saíam sons (Barros, 2009, p. 173).

Abe possuía um filho chamado *Kisibi*, que deveria realizar o rito de iniciação. No entanto, *Kisibi* levantou-se tarde para vomitar de madrugada e terminou vomitando



Figura 2. *Japurutú* tocado por Maximiano Galvão (irmão do bayá Raimundo Galvão) e Erculano Alves (*Kumu*). Foto: Lohana Sobania Gomes.

duas mulheres – *Diakapiro* e *Yuhusio* – e um homem – *Abe Magu Kisibi*. Se *Kisibi* tivesse vomitado na hora certa, isto é, na hora que *Abe* havia marcado, não haveria transformação da gente, nem haveria parto. Não haveria mulher no mundo. Era por meio do vômito que as pessoas iriam se multiplicar (Galvão e Galvão, 2004).

Após diversos episódios, as mulheres se apoderaram das flautas sagradas e, pouco a pouco, foram se apoderando de todas as funções masculinas. Depois de muito perseguir as mulheres, *Kisibi* conseguiu cercá-las num local chamado *Tauripu* (Pedra da Cerca de Paris¹⁰), também conhecido como Cachoeira de Aracapá. Mastigaram pimenta e cuspiram, dando surgimento às flautas *Sîmiomî* e *Põrerõ*. Então, *Kisibi* e seus companheiros tocaram essas flautas, assustando as mulheres e recuperando as flautas sagradas.

Após estes acontecimentos, *Kisibi* e *Deyubari Goãmu* realizaram viagem em uma cobra-canoa ao longo dos rios Amazonas/Solimões e Negro, chegando até a Colômbia, num processo de humanização dos seres humanos e aquisição de bens simbólicos fundamentais para a sobrevivência, entre eles, os repertórios musicais, que surgiam das Casas de Transformação.

TORNAR-SE PESSOA: A TRANSFORMAÇÃO DA HUMANIDADE

Uma breve análise da mitologia revela que a humanidade e tudo o que é necessário para a sua sobrevivência, ou seja, os cantos, os instrumentos musicais e os ritos, surgiram no início do mundo. Os seres humanos foram gerados por um processo não natural – a mistura de fumaça de cigarro

¹⁰ Paris são cercados feitos para o resguardo dos iniciantes.

e pó de ipadu através de um 'benzimento' – dentro do útero de uma mulher assexuada. A primeira geração de seres humanos ainda deveria contribuir para completar o processo de humanização da segunda geração, que seriam as turmas de iniciantes de *Miriá Porã*. E esse processo de humanização só se concretizou após a morte de *Miriá Porã Masú*. Antes, porém, houve uma tentativa das mulheres em mudar a ordem social instaurada, sufocada por *Kisibi*. Observa-se que o processo de aprendizado das flautas sagradas faz parte do processo de transformação da humanidade por meio dos ritos de iniciação masculina, nessa época primordiais. Pode-se fazer um paralelo com a atualidade, considerando os ritos de passagem como um constante processo transformativo à condição de seres humanos e manutenção da ordem social. Tal processo transformativo implica também maturar os períodos de vulnerabilidade marcados pelo ritual de iniciação em que os jovens têm contato com *Miriá-Porã* e fortificam seu espírito através do ritual demarcatório do que simboliza sua primeira menstruação.

Em toda a narrativa mitológica, a música desempenha um papel central. Da mesma maneira ocorre no plano ritual, em que estabelece conexões entre as dimensões do natural e do sobrenatural. Piedade (2004) também afirma a relação intrínseca entre música, mito e rito entre os povos xinguanos e entre os mundos natural e sobrenatural. No entanto, sabe-se que a relação entre a música e o sobrenatural não é exclusiva dos povos indígenas amazônicos, e estudos recentes com sociedades indígenas do Nordeste verificam a centralidade das práticas musicais em rituais e práticas sociais (Magalhães, 2008; Rosse, 2008).

A cosmogonia Desana na versão deste clã e os mitos relativos ao surgimento da humanidade indicam a constante necessidade de transformação da humanidade num processo rumo à construção da pessoa. Este processo está centralizado, segundo é possível interpretar a partir do mito das flautas sagradas e da iniciação de *Kisibi*, no repertório de *Miriá Porã* e, posteriormente, no surgimento de todos os outros

repertórios nas Casas de Transformação. Juntamente com os repertórios musicais, os outros artefatos necessários à vida também surgiram nas Casas de Transformação: as pinturas corporais, os adornos, os 'benzimentos', as rezas etc.

Estudos recentes do pesquisador indígena Israel Dutra (2010) apontam a expressão 'Casas de Emergência' como sendo mais apropriada para designar os locais de surgimento dos grupos humanos. Segundo este autor Tuyuka, a base da mitologia indígena é a mesma para todos os povos do rio Uaupés, assim como os repertórios musicais, distribuídos a todos os povos por ocasião da 'emergência' (em seus termos) dos mesmos. Neste artigo, a expressão 'Casas de Transformação' está sendo utilizada em razão de ter sido cunhada pelo próprio *bayá* do clã *Guahari Diputiro Porã* em entrevistas e em suas publicações (Galvão e Galvão, 2004).

Segundo a análise de Hugh-Jones (1979) entre os *Barasana*, durante os períodos liminares (nascimento, iniciáticos, casamentos, menstruação e morte), os seres humanos estão em situação de vulnerabilidade ou potencialmente vulneráveis ao contato com o sobrenatural, o que pode ser perigoso e até mesmo fatal.

A construção da pessoa também está relacionada ao caráter transformativo em torno da construção do corpo, ao utilizar os enfeites cerimoniais surgidos nas Casas de Transformação, eles mesmos (os enfeites) tornados em bens simbólicos a partir do corpo de animais, surgidos ao longo das Casas de Transformação, por vias mágicas ('benzimentos'). Os próprios enfeites são denominados 'enfeites de transformação', segundo a narrativa mítica (Galvão e Galvão, 2004, p. 320).

O rito de iniciação que deveria ter ocorrido nas primeiras turmas dos iniciantes, ainda com *Miriá Porã Masú*, teria contribuído para a formação completa dos seres humanos e, depois, poderia ter sido finalizada na iniciação do filho de *Abe*. No entanto, como tal não aconteceu, este processo foi completado ao longo da viagem às Casas de Transformação, com *Kisibi* e *Deyubari Gôãmu*,

na recuperação dos bens simbólicos e na transformação do corpo invisível em corpo físico.

MÚSICA, DANÇA E ENFEITES CORPORAIS

Os cantos foram criados pelo poder de *Miriá Porã* porque ele é o dono dos sons, das flautas sagradas. Esta é a sua herança. Segundo o *bayá* da comunidade, em Desana, a palavra música é *Miriáponabayakō*, sendo que o termo *miriá* significa flauta sagrada; *pona*, sobre som de flauta sagrada; e *bayakō*, dançar. O tocador das flautas sagradas é o dirigente desse repertório e é chamado de *Miriá Porã Mahsá* ou *Miriá Poriri Mahsá* (que sabe tocar flautas sagradas).

Pela própria exegese nativa do termo 'música', observa-se sua ligação com a dança, como parte da mesma concepção, além da ligação, por meio do termo *Miriá*, com o ancestral mítico dono dos cantos.

Além do repertório de flautas sagradas, os demais cantos e instrumentos musicais, como o repertório de *Kapiwayá*, surgiram ao longo das Casas de Transformação, o que confirma sua origem mítica como bens simbólicos herdados de seus ancestrais pelos povos do rio Negro. O canto e a dança são meios de acessar a realidade mitológica, sempre atualizada pelas práticas rituais.

Os enfeites cerimoniais, surgidos durante a viagem nas Casas de Transformação, também fazem parte deste processo de construção do corpo, juntamente com a dança. Eles foram deixados por *Boreka* como herança para os Desana, para serem utilizados durante as cerimônias rituais. A confecção desses adornos implica o conhecimento das matérias-primas utilizadas (pêlos, dentes e penas de animais, fibras, sementes, pedras de quartzo etc.) nos procedimentos mágicos para a sua preparação – 'benzimentos' para tirar o pitiú¹¹, para as penas nascerem sempre bonitas nos pássaros e os pêlos soltarem facilmente e sem cheiro das peles dos animais – e da técnica específica para sua fabricação – o tempo

de secagem, o uso do fogo, a leveza do corte das fibras etc. A distribuição dos enfeites cerimoniais foi feita por *Deyubari Gôãmu* aos povos do rio Negro no final de sua jornada pelas Casas de Transformação, juntamente com as terras que cada povo recebeu. O senso estético implica a perfeição da confecção e a acuidade sonora, no caso dos instrumentos, também prevista na mitologia.

REPERTÓRIOS MUSICAIS DESANA

A classificação dos repertórios musicais Desana deu-se a partir do relato do *bayá*, da análise das entrevistas realizadas com ele e a partir da transcrição de uma palestra proferida pelo mesmo em 2007¹². Segundo os relatos, a cultura musical Desana está organizada da seguinte maneira:

- Bastão Sagrado – *Kapiwayá*;
- *Japurutu* e *Cariço*;
- *Dabucuri* específico com flautas sagradas – *Miriá Porã* e *Pôrero*;
- 'Benzimentos' tradicionais;
- *Ahãdeakü*;
- Curas tradicionais – pajelança.

Durante a pesquisa de campo, em 2009, esta classificação foi apresentada ao *bayá*, que pontuou apenas o fato de o repertório de pajelança ficar separado, sem vínculo com os *dabucuris*. Os demais repertórios entremeiam os *dabucuris*, partilhando de seu caráter comunicativo entre grupos afins e outras etnias. A prática musical é central na geração de comunicabilidade e trocas.

A dança é indissociável dos sons, constituindo um dos elementos necessários para a compreensão do fenômeno/conceito 'música'. Os enfeites corporais, as coreografias, a espacialidade, o ritmo, os movimentos pendulares corporais, especificamente, com o menear da cabeça, além do uso do pé direito como marcação rítmica, são as características mais proeminentes do estilo de dança rionegrina.

¹¹ Cheiro específico de carne de caça não lavada, peixe não lavado, ovo, cobra e outros animais.

¹² A palestra fez parte da programação do Seminário de Proteção aos Conhecimentos das Sociedades Tradicionais da Amazônia, realizado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi em 2007.

Os repertórios cantados individualmente são cantos xamânicos, 'benzimentos', *ahãdeakü*, *caricho* solo e flautas diversas. Destes, apenas os cantos xamânicos e 'benzimentos' estão ligados com cerimônias solenes. Os repertórios coletivos são o *caricho*, *japurutú*, *Kapiwayá* e *Miriá Porã*. Todos pertencem ao domínio masculino. As mulheres participam apenas dançando, com exceção dos últimos, interditos à visão feminina. As mulheres podem ouvir os sons das flautas, ao longe. Estes repertórios ocorrem durante os *dabucuris*. As músicas que pertencem à esfera ritual solene estão relacionadas com os repertórios de *Miriá Porã*, *Kapiwayá* e cantos xamânicos. Esses repertórios promovem intermediação com o sobrenatural e, tal como foi dito, são de domínio masculino e constituem um repertório à parte, cujo conhecimento é único e exclusivamente do pajé.

Em conversa com o *bayá* Desana, foi observada esta distinção entre os diversos repertórios musicais, delimitada pela presença da narrativa mitológica nos repertórios musicais, ou seja, os que narram ou revivenciam os mitos. Justino Rezende, estudioso Tuyuka, apresenta uma dicotomia entre cantos e danças sagradas e cantos e danças de divertimento. O autor diz que "os Tuyuka narram o mito de forma solene durante as cerimônias de cantos/danças" (Rezende, 2007, p. 81). Continua o autor (Rezende, 2007, p. 92, grifos do autor):

Os Tuyuka denominam os cantos de danças de basamo. São músicas cantadas e dançadas, relacionando-se aos mitos de origem, ao ciclo da vida humana e da natureza. Cada dança e canto corresponde a um acontecimento da vida, relembra o passado, celebra o presente e prepara o futuro. Quem canta e dança está educando as pessoas para os valores Tuyuka, pois são fundamentos para a vida. Há variedade de cantos e danças para cada época do ano ou evento. As cerimônias de cantos de danças exigem uma preparação espiritual e material das pessoas. Os cantos e danças tradicionais são sagrados e os indivíduos que participam precisam estar bem preparados. Em meio a estes cantos/danças cerimoniais, nos intervalos, acontecem os cantos e músicas de divertimento: *sü* (caracol), *ñamã koã* (osso de veado), *ñama dt̥poa* (flauta de cabeça de veado), *kuware* (casco de jabuti), *weru weru*

hihikoa (flauta de osso de anta), *perurige* (flauta de pã), *tōrōriwɔ* (flauta de taboca), *seruru hirō* (flauta de pã pequena).

A dissertação de mestrado de Mariana Gabbay Braga (2011) também apresenta a divisão dos repertórios musicais em solenes e não solenes. A Tabela 1 apresenta os repertórios musicais nessas categorias.

Na Tabela 2, estão os repertórios musicais Desana e sua utilização dentro do *dabucuri*, segundo a orientação do *bayá* Desana.

Os *Kapiwayá* são cantos exclusivamente masculinos e não são desvinculados da dança. Os relatos apontam para a nomenclatura cantos/dança quando se refere a este repertório, mencionando o termo *miriaponabayakō*. Os *Kapiwayá* surgiram durante a fase de formação do mundo. As letras são fixas, bem como as melodias. Os cantos possuem muitas estrofes, são coletivos e acompanhados de coreografia. Possuem enfeites específicos que também surgiram nas Casas de Transformação. São cantados na língua Desana e os dançarinos são comandados pelo *bayá*. A lança chocalho – *murucú maracá* em língua geral e *Yegu* em Desana – pode ser usada nesses cantos pelo *bayá*, feita por ele mesmo. O *Yegu* é o "esteio ou osso do mundo (*umuko waigōã*): simboliza os níveis do mundo na visão dos Desana" (Galvão e Galvão, 2004, p. 2). A mitologia Desana relata que *Abe* (sol) encontrou o cipó *ñasã me* (cipó de maracá), usado na confecção do maracá na boca do *Ñasã Ya* (Igarapé de Maracá). Nas Casas de Transformação, surgiram objetos como penas de arara, 'benzimento', ossos, surgindo também os cantos de *Kapiwayá*. Segundo o *bayá*, desde quando surgiram, esses cantos não foram modificados. Piedade (1997), em sua pesquisa com os *Yepá Masa*, sugere a origem *Aruak* dos cantos de *Kapiwayá*, tendo em vista o fato de os mesmos não conhecerem a língua destes cantos. O autor sugere também uma aproximação entre a palavra *Kapiwayá* e *caapi* (*Banisteriopsis* sp.). O *bayá* chama esses cantos de *gaapi bayakō*, o que também pode ser relacionado com o *caapi*. Segundo ele, as letras das músicas possuem algumas palavras da língua Desana



Tabela 1. Categorias de repertórios musicais.

Instrumentos aerofônicos comuns	Instrumentos aerofônicos solenes	Cantos masculinos	Cantos femininos	Instrumentos percussivos
<i>Cariço</i>	<i>Miriá Porã</i>	<i>Kapiwayá</i>	<i>Ahãdeakü</i>	Maracá
<i>Japurutú</i>	<i>Pörerô e Símiomî</i>	Cantos do Inajá		Chocalhos
Osso de veado	Flauta Piraíba	Cantos com bastão de ritmo		Bastão de ritmo
Cabeça de veado	Flauta <i>Umu</i>	Cantos de maracá		Casco de jabuti
Flauta mosca	Flautas <i>Nasî</i>	Cantos do pajé (repertório separado – só do pajé)		<i>Kapiwayá</i>
Flauta cotia	Flautas <i>Buhu</i>			
Flautas <i>Mawaco</i>	Flautas <i>Doe</i>			
Flautas <i>Maha</i>	Buzina			

Tabela 2. O *dabucuri* e os repertórios musicais.

	Grande <i>Dabucuri</i> de frutas	Pequeno <i>Dabucuri</i> de frutas	<i>Namöierinã</i>	<i>Wai poori nu</i>
Ritos especiais	Rito do cigarro		Rito de iniciação masculina	Flautas Sagradas – <i>Símiomî</i> e <i>Pörerô</i>
Instrumentos aerofônicos solenes			X	X
Instrumentos aerofônicos comuns	X	X	X	X
Instrumentos percussivos	X	X	X	X
Cantos masculinos	X	X	X	X
Cantos femininos	X	X	X	X

antiga¹³, sem compreensão. Em sua descrição deste gênero musical, Piedade (1997, p. 66) menciona a ligação entre o *Kapiwayá* e os ciclos das estações do ano, evidenciados a partir de ciclos temáticos que unem os cantos, sugerindo uma relação de sequencialidade (Menezes Bastos, 2007).

Na mitologia do clã *Wari-Diputiro Porã*, contada por *Diakuru* e *Kisibi*, os cantos de *Kapiwayá* possuem uma orientação temporal, tendo como base 'uma noite inteira' ou 'um dia inteiro', durante os rituais, aspecto também mencionado por Piedade (1997). Na mitologia do referido clã, a noite, na época de seu surgimento, teria a duração de um canto de *Kapiwayá* (Fernandes e Fernandes, 1996).

A orientação cíclica, temporal, que organiza o tempo e o repertório, garante uma unidade condutora temática, verificada aqui apenas pelos temas das músicas.

Na organização do *bayá*, os cantos de *Kapiwayá* estão ordenados em 'danças de maracá', 'danças do Inajá'¹⁴ e 'danças com bastão de ritmo' (ver Tabela 3). Dentro de todos os tipos de cantos *Kapiwayá*, existe um trecho destinado ao *caapi* denominado *gaapî bayakô*. Os *Kapiwayá* podem ser realizados nas cerimônias de *dabucuri* de frutas, após a iniciação, após o rito do cigarro e em outros tipos de *dabucuri*. Os rapazes começam a cantar esse repertório após terem participado do ritual de iniciação.

¹³ O estudioso e professor Tuyuka Israel Dutra define esta linguagem dos *Kapiwayá* como sendo 'clássica'.

¹⁴ Refere-se à palmeira do mesmo nome.

Tabela 3. Repertório de *Kapiwayá* e suas divisões, segundo o *bayá* Desana.

Danças com bastão de ritmo	Cantos com maracá	Dança do Inajá
<i>Wakú Baiyakō</i> (canto do barulho)	<i>Sâhari – Bayakō</i>	<i>Ugá Pagari Bayakō</i> (canto de inajá grande)
<i>Severo Baiyakō</i> (canto dos calangos)	<i>Kerô – Baiyakō</i>	<i>Ugá pûri Bayakō</i> (folha do inajá)
<i>Waiabaia Pagari</i> (canto do peixe)	<i>Nâhasã – Paga Bayakō</i>	<i>Wapiri Bayakō</i> (canto do eclipse da lua)
<i>Wai Baia Muhtarigã</i> (canto do peixe miudinho)	<i>Ñasadara Bayakō</i>	<i>Ukugarí Bayakō</i> (flores do tubo do ritmo)
<i>Mari Baiyakō</i> (canto do caminho de tristeza)	<i>Kai bayakō</i>	<i>Tuadiori Bayakō</i> (canto do ovo de calango)
<i>Buya bayakō</i> (canto da cutia)	<i>Nasikã Bayakō</i> <i>Guisãori bayakō</i>	<i>Tugari Baiyakō</i> (canto de flor do <i>iuirapixuna</i>)
	<i>Bairu Baiyakō</i>	
	<i>Surisã Baiyakō</i> <i>Pea bayakō</i>	

Os cantos de maracá foram encontrados em *Dia Ñasãro Wí'i* (casa do Maracá), no rio Papuri, por *Kisibi* e *Deyubari Gõãmu* (Galvão e Galvão, 2004, p. 123). Esses locais sagrados eram as Casas de Transformação percorridas por *Deyubari Gõãmu* e *Kisibi*, de onde surgiram os estoques simbólicos dos grupos indígenas do rio Negro. Nessas casas, surgiram os instrumentos musicais, os cantos, as doenças, os 'benzimentos', as línguas indígenas e tudo o mais que faz parte da cultura desses povos. O canto dos vestidos, por exemplo, surgiu numa Casa de Transformação e trata sobre os vestidos que são usados durante as festas de choro, vestidos feitos de *tururi*, material que também surgiu nas Casas de Transformação.

Abaixo, estão os cantos de maracá:

1. *Sâhari – Bayakō*;
2. *Kerô – Bayakō*;
3. *Nâhasã – Paga Bayakō*;
4. *Nahsa – Dara Bayakō* (canto do maracá);
5. *Kaia Bayakō* (canto da carne do Umari);
6. *Nasikã Bayakō* (canto do camarão);
7. *Bairu Bayakō* (sem tradução);

8. *Surisã Bayakō* (canto do vestido);

9. *Pea Bayakō* (canto das lenhas);

10. *Guisãri bayakō* (canto da tartaruga).

OS CANTOS DE CAAPI

O relato a seguir é baseado na performance vivenciada no Festrival, e é coerente com outras performances vivenciadas em situações distintas, como *dabucuris* e apresentações em geral em São Gabriel da Cachoeira:

O *bayá* e outro homem entram com sua lança maracá, tinindo-a, anunciando que vai falar. Faz um discurso em Desana. "Porque hoje em dia o jovem diz que não aguenta mais dançar, que só quem é muito antigo. Ele tá dizendo que é importante a bebida *caxiri* que a gente chama". Os homens se preparam para a dança. Entram em fileira, seguindo o *bayá*, com seus bastões de ritmo e os chocalhos nos tornozelos até chegar no final do salão, onde se posicionam lado a lado, segurando nos ombros uns dos outros. O *bayá* iniciou o canto com a exclamação "Ah - Hú" no sentido grave para o agudo, percutindo o bastão no chão irregularmente. A este momento da música, Piedade chama de *vinheta inicial*, termo que considero apropriado, pois corresponde a um momento específico da forma. Começam, então, o



texto em uníssono, com a pulsação sendo marcada pelo bastão e o pé direito, num passo pra frente e outro pra trás, numa clara subordinação ao texto. Pouco depois chegam as mulheres. Da mesma forma que a dança anterior, o padrão rítmico segue 3 passos para frente e 2 para trás, sob o fundo da solista com sua nota pedal, sempre na mesma altura. A solista canta com os lábios semicerrados, num timbre fechado e seu canto dura cerca de um minuto e meio. Seria necessário entender o momento em que a nota pedal deve entrar na música, talvez esteja ligada como texto. A melodia única se repete indefinidamente, possivelmente em forma estrófica ou com refrão. A coreografia dessa música inclui volteios de cada par no meio do salão. Também nessa dança apenas os homens cantam, fazendo uns meneios leves na cabeça. Posteriormente as mulheres saem da dança e os homens continuam em fila indiana, com passos sempre para a frente. Parados no final do salão, tem início a *coda* final, com trêmulo e *rittardando*, nas exclamações “ah”, “ih” e assobios¹⁵.

Esses cantos podem ser emitidos no *dabucuri* e depois da festa de iniciação masculina. Após, faz-se a cerimônia de homenagem à bacia de *caxiri* (*Ñokapadoboguri*). Durante essa cerimônia, o *bayá* utiliza o enfeite de mão, fabricado com penas do rabo da arara *Karê maha* (Galvão e Galvão, 2004, p. 142). O canto do *caapi* representa um momento específico dos cantos de *Kapivayá*, momento em que se oferece o *caapi*, segundo relatos do *bayá*. O uso do *ayahuasca* auxiliava os antigos a aprenderem mais e enxergarem no plano sobrenatural. Dessa forma, seu canto era fortalecido.

As situações ideais de realização dos ritos e cantos tradicionais não ocorrem na atualidade, pois, segundo relatos em entrevistas, não há mais o consumo das bebidas mencionadas e as danças não são realizadas frequentemente.

Observa-se a presença feminina na condição de dançarina acompanhante do homem e na condição de participante da performance musical, com sua nota pedal longa e corrente durante o *Kapivayá*. Segundo o *bayá*, a mulher solista é preparada para isto desde criança pelo *bayá* e chama-se *dihí Go*, que quer dizer “acompanhante das fileiras dos dançarinos”. Piedade (1997) também menciona a presença

desta mulher nos cantos de *Kapivayá Yépá Masa*, indicando, pela sua transcrição musical e descrição da performance, a ocorrência formal do canto feminino ao longo do *Kapivayá*.

IUKU DEARI BAYAKÔ: DANÇAS COM TUBO DE RITMO

São danças executadas com bastão de ritmo, com coreografias específicas, letra e melodia fixa, de caráter coletivo e sempre guiadas pelo *bayá*. O material usado na dança (bastão de ritmo, adornos, maracás) fica guardado em saco de *tururi*¹⁶, no esteio da maloca. O bastão de ritmo pode ser feito de taboca ou jupati. Segundo a organização do *bayá*, as danças com tubo de ritmo são as seguintes:

1. *Wakú Bayakô* (canto do barulho);
2. *Savero Bayakô* (canto dos calangos);
3. *Waiabaya Pagari* (canto do peixe);
4. *Wai Baya Muhtarigâ* (canto do peixe miudinho);
5. *Mari Bayakô* (canto do caminho de tristeza);
6. *Buya Bayakô* (canto da cutia).

DANÇA DO INAJÁ

O canto do Inajá possui 80 estrofes divididas em oito partes. Na verdade, são vários cantos, um repertório. São cantados quando realizados *dabucuris* de peixe, de carne de animais do mato, de frutas de mato. O aprendizado desse canto é feito oralmente, de geração em geração. Possui estrutura fixa, não podendo ser modificado nada na letra, no ritmo e na melodia. Os jovens aprendem desde criança. Segundo a organização do *bayá*, o canto do Inajá é constituído dos cantos a seguir:

1. *Ugâ Pagari Bayakô* (canto de inajá grande);
2. *Ugâ pûri Bayakô* (folha do inajá);
3. *Wahpiri Bayakô* (canto do eclipse da lua);
4. *Ukugarî Bayakô* (flores do tubo do ritmo);
5. *Tuadiori Bayakô* (canto do ovo de calango);
6. *Tugari Bayakô* (canto de flor do *iuirapixuna*).

¹⁵ Barros, Líliam. “Mito e música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, Amazonas”. Relatório de Pós-Doutorado (não publicado). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2009.

¹⁶ Entrecasca de árvore utilizada como ‘tecido’.

Dentro do repertório de Inajá, existe uma parte cantada apenas pelo *bayá*, considerada central porque fala do *caapi*. A seguir, há uma tradução aproximada da letra de *Wahpiri Bayakô*:

Estou embriagado de *ayuhasca*
Eu penso que estou sonhando
Então traz mais pra cá o *camuti* de *ayuhasca*
Eu quero beber mais
Para fortalecer meu canto

A seguir, a letra de um dos cantos de Inajá, o *Wahpiri Bayakô* (canto do eclipse da lua), transcrita pelo *bayá*:

Eiama-a EEEma-a u u u'mike'e
Iamari Kena iui Kena iu ia
Mari Kena iu Kena iuku-u
Diia mari Kena Kena iuka – a
Mari Kena Kena iuka – a
Ia Kenaru waiumeri Diia iuku-u
Diia mari nowe-e mari nowe-ei a iuku
Diia mari nowe-e mari nowe-eia iuku-u
Ta Kenaru mari nowe ia Diia Dikuia
Waiu meri Diia Iuku-u
Diia mari Kena Kena iuka-a
Mari Kena Kena iuka-a
Ia Kenaru waiu meri Diia Diuku-u
Diia mari nowe-e mari nowe-e ia uku-u
Diia mari nowe-e mari nowe eia iuku-u
Ta Kenaru mari noweia Dii iukuia
Waiu meru Diia iuku-u

O *bayá* explicou o significado da letra da música, que geralmente está relacionado com a visão do *caapi*:

Eu estou começando a cantar com um pessoal sonhador
Se ele me quer derrubar se esquece que a bebida é forte
E se é forte ele não vai me derrubar
Deu visão de sangue
Sangue faz me fortalecer
Eu mesmo vou sentir que ele vai me esperar
Eu pensei que vou sentir sem nada

Que a bebida não vai me dar visão
Ele não vai me atacar e destruir a minha intenção
Pra eu poder cantar mais
Estou ficando como se fosse peixe agora
Estou embriagado
Estou ficando igual como um peixinho
Estou embriagado
Eu não quero ser merecido assim
Eu quero ser de nada para embriagar

Os cantos de *Kapiwayá* possuem uma forma repetida. Iniciam-se com uma introdução, denominada vinheta (Piedade, 1997; Barros, 2006), característica em que ocorrem os assobios, exclamações (ahúúú), balanço da lança-chocalho e dos maracás. Esta vinheta tem função introdutória, tal como já foi mencionado anteriormente em outros trabalhos (Piedade, 1997; Barros, 2006). Logo após, têm início as sessões das estrofes. A partir da análise do canto do eclipse da lua (*Wahpire Bayakô*), foi possível identificar a ocorrência de frases A, B, C e D que se repetem uma vez. Por fim, a vinheta final com novos assobios, exclamações e balanço dos instrumentos de percussão. No canto executado pelo *bayá*, por ocasião desta pesquisa, a melodia é organizada entre dois centros tonais – dó e fá. A marcação do pulso é dada pela prosódia, com ênfase nas sílabas tônicas das palavras que possuem também a função de impulsionar a batida dos pés e do bastão de ritmo, bem como dos volteios, característicos da coreografia do *Kapiwayá*. A característica repetitiva deste repertório coincide com a informação do *bayá* de que não se deve mudar o *Kapiwayá*. De fato, neste repertório, não há espaço para improvisações e mudanças (na Figura 3, há uma transcrição do canto *Wahpire Bayakô*).

O fragmento transcrito apresenta quatro frases que se repetem. Cada frase possui uma divisão binária, que está apresentada pelas letras minúsculas 'a' e 'b'. Os três motivos principais utilizados aparecem logo na primeira frase 'A' e suas variações aparecem nas demais frases. As repetições incluem os motivos e suas variações com pequeníssimas alterações relacionadas com uma ou mais

The figure displays a musical score for the song 'Wahpire Bayakô' in staff notation. The score is organized into seven systems, each with a letter label (A, B, C, D, B', C', D') and contains the following elements:

- System A:** Lyrics: "Wai - me - rú ba - ya - ka - wa, wai - me - rú ba - ya - ka - wa,". Annotations include "motivo 1", "motivo 2", "variação 1 do motivo 1", and "motivo 3".
- System B:** Lyrics: "wai - me - rú ba - ya - ka - wa ko - we - ru ko - wa - a da - ni,". Annotations include "variação 2 do motivo 1", "variação 1 do motivo 2", and "variação 1 do motivo 3".
- System C:** Lyrics: "pa - ni - i ko - wa ti - i ko - wa i a - nê ai - men - di - ko,". Annotations include "variação 3 do motivo 1", "variação 2 do motivo 2", and "motivo 4".
- System D:** Lyrics: "a - va jdu mi - di - dja dju - u - ku ia - a - di - me - rú ba - ya - ka - wa,". Annotations include "motivo 1", "variação 3 do motivo 2", "A'", "variação 4 do motivo 1", and "motivo 2".
- System B':** Lyrics: "wai - me - rú ba - ya ka - wa wai - me - rú ba - ya ka - wa ko - we - rú ko - wa - a da - ni,". Annotations include "variação 1 do motivo 1", "motivo 3", "B'", "variação 2 do motivo 1", "variação 1 do motivo 2", and "variação 1 do motivo 3".
- System C':** Lyrics: "pa - mi - i ko - wa ti - i ko - wa i a ai - men - di - ko,". Annotations include "variação 3 do motivo 1", "variação 4 do motivo 2", and "variação 1 do motivo 4".
- System D':** Lyrics: "a - va jdu mi - di - dja dju - u - ku." Annotations include "motivo 1" and "variação 3 do motivo 2".

Structural markers 'a' and 'b' are placed below the lyrics to indicate specific phrases or segments within the systems.

Figura 3. Transcrição do canto *Wahpire Bayakô*.



slabas que aparecem no texto, que não se repete. Ao que parece, o texto adapta-se aos padrões motivicos, tal qual ocorre no repertório de *ahãdeakü*¹⁷. Assim sendo, esta música pode ser cantada/dançada durante muito tempo. O esquema que segue representa a estrutura deste canto:

A B C D
ab ab ab ab

A B C D
ab ab ab ab

Nota-se a importância da variação como elemento-chave para criação e performance musical neste repertório, e que se verifica em outros repertórios musicais instrumentais, como o *carico* e o *japuturú*, e vocais, como o *ahãdeakü*¹⁸. Numa situação de performance, esta estrutura se repetiria várias vezes. Menezes Bastos (2007) aponta a variação como um das características da música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Certamente, a variação está presente nos processos composicionais e performáticos da música no alto rio Negro e constitui uma de suas características.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou localizar o repertório de *Kapiwayá* no cenário musical do *dabucuri*, evidenciando suas relações com a mitologia e os ritos a partir da visão do especialista de um clã Desana. Posteriormente, foi feita uma descrição da estrutura deste repertório, com bases nas categorias elencadas pelo *bayá*, e demonstração do uso da variação como elemento fundamental na performance deste canto/dança.

Inicialmente, foi apresentado o episódio do roubo das flautas sagradas, vinculado ao repertório de *Miriá Porã* (flautas sagradas), que está na base do processo de construção da

pessoa, tanto no mito quanto nos ritos iniciáticos. Após o episódio do roubo das flautas sagradas, houve a viagem de *Kisibi* e *Deyubari Gôamu*, percorrendo os rios da Amazônia e chegando a diversas Casas de Transformação, de onde surgiram os bens simbólicos, entre eles, os repertórios musicais, incluindo o *Kapiwayá*, elementos fundamentais para o processo de formação da humanidade. Daí compreende-se a centralidade da música no plano cerimonial rionegrino, sugerindo uma amplitude mais abrangente no plano comunicativo dos povos que habitam esta região.

A categorização dos repertórios musicais e seus lugares nos diversos tipos de *dabucuri* também foi feita a partir da visão do *bayá* e de outras vivências em *dabucuris* diferenciados na cidade de São Gabriel da Cachoeira. Assim também ocorreu com a divisão entre repertórios e instrumentos musicais solenes e não solenes.

O esforço de sistematização dos cantos e sua divisão entre os tipos de *Kapiwayá* possibilitam um panorama da grandiosidade deste repertório, sugerindo a necessidade de um inventário completo desse repertório, com vistas a estabelecer bases comparativas entre os cantos deste clã e de outros da área do rio Negro. Todavia, espera-se que este artigo possa contribuir para a literatura da área, apresentando um esboço de caracterização deste repertório musical.

REFERÊNCIAS

BARROS, Líliam. Mito e música entre os Desana nos ritos de iniciação. In: MARTINS, Bene; VIEIRA, Lia Braga; MANESCHY, Orlando (Orgs.). *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*. Belém: EDUFPA, 2009. p. 162-181.

BARROS, Líliam. *Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BARROS, Líliam. *Música e identidade indígena na festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, AM*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

¹⁷ Barros, Líliam. "Mito e música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, Amazonas". Relatório de Pós-Doutorado (não publicado). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2009.

¹⁸ Barros, Líliam. "Mito e música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*, Amazonas". Relatório de Pós-Doutorado (não publicado). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2009.



BRAGA, Mariana Gabbay. **Lágrimas de Boas-Vindas**: o repertório musical de *Ahãdeakü* nas comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira, AM. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac e Naif, 2009.

DUTRA, Israel Fontes. **Xamanismo Utapinôponã**: princípios dos rituais de pajelança e do ser Tuyuka. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FEDERAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES INDÍGENAS DO RIO NEGRO/INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (FOIRN/ISA). **Povos indígenas do alto e médio Rio Negro**: uma introdução à diversidade cultural e ambiental do noroeste da Amazônia brasileira. Mapa-livro. São Gabriel da Cachoeira/São Paulo: FOIRN/ISA, 1998. 128 p.

FERNANDES, Américo Castro (Diakuru); FERNANDES, Dorvalino Moura (Kisibi). **A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Põrã**. São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1996. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 2).

GALVÃO, Wenceslau; GALVÃO, Raimundo. **Livro dos antigos Desana – Guahari Dihputiro Põrã**. Coletânea de narrativas míticas organizadas por D. Buchillet. São João: ONIMRP; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 2004. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 7).

HUGH-JONES, Stephen. **The Palm and the Pleiades**: initiation and cosmology in Northwest Amazonia. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LASMAR, Cristiane. **De volta ao Lago de Leite**: gênero e transformação no Alto Rio Negro. São Paulo: UNESP/ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005. 288 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

MAGALHÃES, Luiz Cesar M. As toantes do Toré Kiriri: um estudo sobre as estruturas de som e linguagem e suas transformações. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2008, Maceió. **Anais...** Maceió: UFAL, 2008.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Sonhar, cantar, curar: música e cosmologia amazônica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. **Anais...** São Paulo: SESC, 2006.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música e mito entre os Waujá do Alto Xingu**. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **O Canto do Kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Xingu. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Yepâ Masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

REZENDE, Justino Sarmento. **Escola indígena municipal Utapinopona Tuyuka e a construção da identidade Tuyuka**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, 2007.

ROSSE, Eduardo Pires. Festa com os espíritos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2008, Maceió. **Anais...** Maceió: UFAL, 2008.