

OS CANTOS DA REAHU: UMA REFLEXÃO ANTROPÓLOGICA SOBRE OS CANTOS YANONAMI DO RIO MARAUIÁ E RIO MATURACÁ

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.199376

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPERDRA
20 ANOS

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-6323-7986>

LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES

Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Manaus, AM, Brasil,
69053-035 – cienciashumanas@uea.edu.br

ORCID
<https://orcid.org/0009-0006-4601-3263>

MBOE'ESARA ESÃĨÃ TREMEMBÉ

Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Santa Isabel do Rio
Negro, AM, Brasil, 69740000 – ppgassecretaria@ufam.edu.br

RESUMO

Neste texto iremos abordar os cantos noturnos denominados *amõamõu* dos grupos yanonami¹ do rio Marauaiá e do rio Maturacá, os quais, juntamente com a dança *praiãĩ*, acontecem durante a festa ritual dos mortos, chamada na língua Yanomami de *Reahu*. Procurando determinar as dinâmicas dos cantos e seus contextos no estabelecimento das relações sociais do grupo, a base teórico-metodológica dar-se-á pelos escritos da Antropologia da Performance, alicerçados pelos trabalhos de campo realizados durante o doutoramento dos autores.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia; Canto;
Performance; Yanonami

1. Usaremos o termo *Yanonami* (com “n” e “i”) todas as vezes que me referir ao subgrupo linguístico da região de Maturacá e Marauaiá, pois assim se denominam. Usaremos, por sua vez, o termo *Yanomami* (com “m” e “i”) para nos referirmos ao conjunto cultural e linguístico mais amplo, composto por vários subgrupos, conforme apresento na tese de doutorado: *O(s) Corpo(s) Kõkamõu: A performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá* (2009).

KEYWORDS
Anthropology;
Corner; Performance;
Yanonami.

ABSTRACT

In this text, we will address the nocturnal chants called *amõamõu* of the yanonami groups from the Marauíá and Maturacá rivers, which, together with the *praiá* dance, take place during the ritual feast of the dead, called *Reahu* in the Yanomami language. Seeking to determine the dynamics of the songs and their contexts in the establishment of the group's social relations, the theoretical-methodological basis will be given by the writings of Anthropology of Performance, supported by fieldwork carried out during the authors' doctoral studies.

1. INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, os elementos associados às pesquisas antropológicas foram erigidos em nichos bastante específicos, entre os quais podemos exemplificar: estruturas sociais, parentescos, estruturas políticas dos clãs, mitologias, entre outros. Somente há algumas décadas que outras temáticas passaram a incorporar o corpo da antropologia, dentre elas, podemos citar, por exemplo, a música, a dança, o desenho e a performance art. No entanto, nos últimos anos, esses temas vêm crescendo de forma significativa na Antropologia, haja vista o desenvolvimento progressivo no número de apresentações de trabalhos em eventos, como: a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) e a Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM); além dos lançamentos de coletâneas bibliográficas, como: *Antropologia e Performance: Ensaio Napedra* (Dawsey 2013), *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance* (Raposo et al 2013), *Arte e Sociabilidades em Perspectivas Antropológicas* (Montardo e Domínguez 2014) e *Arte, Som e Etnografia* (Montardo e Domínguez 2021), entre outros.

Todavia, mesmo com o crescimento de interesse por parte de estudiosos, a antropologia da arte e a antropologia da performance perpassam historicamente nossos campos de pesquisa de forma transparente, ou acabam sendo invisibilizadas pelos etnógrafos, cuja afeição por temas "clássicos" acaba minimizando a possibilidade de abertura de grandes temáticas que norteiam a vida daqueles com quem nos propusemos a dialogar através de um encontro etnográfico.

Este artigo tem como base as experiências de trabalhos de campo realizados pelos autores junto aos Yanomami do Rio Marauíá e aos Yanonami do Rio Maturacá. A partir de tais experiências, foram produzidas a dissertação de mestrado *Mito e Ethos entre os Yanomami de Xitipapiwei* (Sousa 2010)² e a tese de doutorado *O(s) corpo(s) Kõkamõu: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá* (Gonçalves 2019)³. Essas pesquisas foram inicialmente alicerçadas em notas de experiências de

2. Dissertação de mestrado defendida, em 2010, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas por Paulo Roberto de Souza.

3. Tese de doutorado defendida, em 2019, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas por Luiz Davi Vieira Gonçalves.

campo com categorias clássicas, utilizando a observação participante, o estudo de mito e o uso da língua yanonami, isso resultou em dados *ad externo* distantes dos objetos de pesquisa, mas que representavam elementos importantes para compreender de que forma se davam as relações sociais entre os yanonami, principalmente no momento ápice de suas vidas: a *reahu* – festa ritual dos mortos.

No intuito de retornar, pelo menos dentro de uma espécie de reminiscência, a *ver, ouvir e reescrever*, parafraseando Roberto Cardoso de Oliveira (1991), aqueles aspectos que outrora foram deixados de lado, retornam para este artigo como *locus* central e com todo o protagonismo necessário para uma reflexão antropológica. Dessa forma, vamos focar a *Reahu* como o meio por excelência das práticas dos *amõamõu* – cantos noturnos –, com o objetivo de determinar sua dinâmica e seu contexto no estabelecimento das relações sociais do grupo.

2. CONTEXTO ETNOGRÁFICO

O povo Yanomami tem seu ponto de origem nas cabeceiras do rio Orinoco, localizadas entre a serra do Parima e do rio Branco na Venezuela, que, ao descer para a fronteira brasileira, recebe o nome de rio Negro. A hipótese mais provável é que o grupo surgiu de um isolamento étnico e que iniciou sua diferenciação interna passados alguns séculos. Segundo o antropólogo Bruce Albert (1985), os Yanonami formam uma sociedade de caçadores-agricultores que habitam a região da floresta tropical ao norte da Amazônia, totalizando uma área contígua de 192.000 km². Embora essa área seja percebida como uma enorme extensão territorial, estudos geológicos desenvolvidos na região apontam um solo terrivelmente impróprio e inadequado para a agricultura.

No território brasileiro, a área indígena é de cerca de 9.664.975 ha, ou 96.650 km². Podemos, ainda, encontrar nessa região acidentes geográficos importantes da geologia brasileira – a saber, o ponto mais alto do Brasil, o Pico da Neblina, que foi tombado como Parque Nacional do Pico Neblina (Sousa 2010).

Como já foi possível perceber, o povo Yanonami está localizado em dupla fronteira: Brasil e Venezuela. No Brasil, os Yanonami estão divididos entre dois estados, o do Amazonas e o de Roraima, com uma população em torno de 17.000 pessoas, as quais se dividem em cerca de 238 aldeias, colocando-os em sétimo entre os grupos indígenas brasileiros com população mais numerosa. Além dessa divisão territorial, existe a dos grupos, que podem se classificar em: *yaná*, *yanomamo*, *yanomai*, *ninã* (Albert e Kopenawa 2015), partilhando aspectos da mesma produção cultural e material e

das mesmas estruturas sociais, mas se distanciando, em uma escala de aproximação, nos aspectos linguísticos, embora seja possível uma frágil comunicação entre os grupos mais distantes.

O povo Yanomami pode ser considerado, dentro de uma perspectiva linguística, como uma família da qual é possível identificar, segundo Migliazza (1972), quatro dialetos principais: o *Yanomam* (ou *yanomama*, *yanomae*), o *Sanema* (*sanumá* ou ainda *sanima*), o *Yanam* (ou *ninam*), e, por fim, o *Yanomami* (ou *yanomamo*). Estas inúmeras variações na grafia derivam, provavelmente, do percurso histórico de contatos e de pesquisas realizadas entre os yanomami por parte de pesquisadores, viajantes e, principalmente, de missionários. (Sousa 2010, 19).

No Amazonas, os Yanomami estão divididos segundo as calhas dos rios: rio Marauiá, rio Maiá, rio Maturacá, rio Padauari, rio Demini, rio Cauburis, rio Marari, e, mais recentemente, rio Preto e seus respectivos afluentes. Atualmente, o rio Marauiá e afluentes contam com dezoito *xaponopë* (aldeias). Cada *xapono* (aldeia) é formado por grupos familiares que ocupam um espaço comum denominado *yãno* ou *yahi*. Alguns colocam *xapono* e *yãno* como sinônimos, mas o termo linguístico *xapono* engloba todos os núcleos familiares, enquanto *yãno* (ou *yahi*⁴) representa apenas o espaço de habitação da família.

Maturacá está situada à margem esquerda do Rio Negro, sendo banhada pelos rios Maturacá e Ariabú, e suas águas escuras, após alguns quilômetros, misturam-se com as águas claras do Rio Cauaburis. O Cauaburis nasce nas montanhas da fronteira do Brasil com a Venezuela, região conhecida popularmente como “Cabeça do Cachorro”, e quase toda sua extensão está dentro do território Yanomami. Assim, a cartografia da região de Maturacá é composta por cinco *xaponopë* à beira do Rio Maturacá e Ariabú, são eles: *xapono* Ariabú, *xapono* Maturacá, *xapono* União, *xapono* Maria Auxiliadora e *xapono* Santa Maria. Além deles, há mais quatro *xaponopë* – Maiá, Inanbú, Aiarí e Nazaré – distribuídos às margens do rio Cauaburis e seus afluentes (Gonçalves 2019).

Em relação à arquitetura do *xapono*, as *yahi* estão dispostas de tal maneira que formam um círculo central denominado *mi ximorewë* (pátio central), todas as *yahi* têm sua frente voltada para o *mi ximorewë*. É comum

4. As palavras em questão são sinônimo de confusão terminológica. *Yahi* seria *casa*, referindo-se à casa em si, ao objeto (*hei, yahi kë a!*). Por outro lado, *yãno* equivaleria ao *lar*, mas também à *casa*, isto é, uma relação subjetiva entre o sujeito e o seu espaço. Entretanto, é preferível e mais produtiva a utilização do termo *hãto nahi*, isto é, a casa onde se mora, onde se dorme comumente e em família.

confundir os aspectos dos *xaponopë* entre os ‘grupos yanomami’ e aferir que a disposição dos Yanonami do Marauiá tenha, inicialmente, influência da organização das comunidades regionais do rio Negro. Entre os grupos da Venezuela e alguns de Roraima, o *xapono* é uma gigantesca casa coletiva, mas, essa casa comunal não é encontrada entre os *sanimá* nem entre os yanomami dos rios Marauiá e Maturacá. Dessa forma, ressaltamos a importância desse aspecto, porque é aí que vão se desenvolver as performances do *praiái* e do *amõamõu*.

A seguir, entraremos nos aspectos da *reahu*, seção em que contextualizaremos e analisaremos os elementos, os gêneros e as especificações dos cantos yanomami.

3. REAHU, PRAIAI E AMÕAMÕU: O GÊNERO DOS CANTOS NA CULTURA YANONAMI

Por volta 2007, um dos *xapono* yanomami, no rio Marauiá, afluente do rio Negro, estava encoberto por uma densa e sombria atmosfera de morte. Os gritos e tiros de espingardas denotavam os últimos suspiros de um ancião yanomami. Mas, mais do que isso, era a morte de um pajé-*hekura*⁵. Os gritos e as lamentações eram possíveis serem percebidos a quilômetros de distâncias. Tão logo falecera o xamã, os parentes se puseram a conduzir lenha para a fogueira mortuária, a tecer o *matohi*⁶ com folhas de *ubi* (*sp. Geonoma jussieuana*) e a esculpir o pilão para usar na pulverização do *pei u pë* (ossos) do falecido. Durante toda a madrugada choravam copiosamente. No dia seguinte pela manhã, o grupo de caçadores saíram para o *heniyemou* (uma espécie de caça coletiva que procede o encerramento da *reahu*). Ainda nesta manhã, se percebia os homens carregando o corpo do *hekura* em uma rede e sendo depositado sobre a fogueira já acesa. Enquanto as chamas consumiam o corpo, os choros ecoavam uníssonos pelo *xapono* e pela floresta silenciada pela morte. Neste mesmo dia, no período da tarde ouvia-se uma agitação no *xapono* e, tão logo a sombra da morte se dissipou nos gemidos copiosos dos familiares, um movimento

5. A tradução da palavra xamã, na língua Yanomami falada pelos Yanonami de Maturacá, é *hekura*, mesmo termo usado para espíritos. Assim, optamos pelo termo da língua dos Yanonami, usaremos “*pajé-hekura*” para pajé e “*hekura-espírito*” para denominar os espíritos. No plural, é adicionando *-pë*, ficando *hekurapë-espíritos* e “*pajés-hekurapë*”. Do mesmo modo, utilizaremos a palavra *hekuramou* ao invés de xamanismo. Em Roraima, eles utilizam o termo *xapori*.

6. Pequeno cesto tecido com folhas de ubim (*sp. Geonoma deversa*) para guardar as cinzas do parente falecido.

se iniciou: era aquilo que eles chamam de *praiiai*, a dança que aconteceria durante a tarde todos os dias, enquanto durasse a *reahu*. De um lado do *xapono*, estavam todos os homens, pintando-se, enfeitando-se e conversando entre si. Arquitetavam as *performances* do *praiiai*. Do outro lado, longe da vista dos homens, estavam as mulheres, também se enfeitando e se ornamentando. Urucum, jenipapo, leite de bananeira, penas, penugens, adornos, brincos de penas e miçangas multicoloridas formam os elementos desse universo de ornamentação.

A dança estava sendo realizada com rica ornamentação⁷, adereços e pinturas corporais. Os homens adultos e jovens participam da dança de forma oficial, as crianças são inseridas a nível de aprendizagem. Não há um lugar específico para se entrar no pátio central. Os participantes entram onde combinam a concentração. Entram aos pares, cada um se direciona para o lugar oposto do outro. Correndo ou a passos rápidos, o dançante vai pausando a trajetória em pontos estratégicos e, nesta pausa, utilizam-se de uma dança performática, imitando uma ação heroica, um animal ou até mesmo uma ação do cotidiano, acompanhada ou não de frases curtas. As mulheres também entram em pares e igualmente fazem as paradas, mas diferente da dança masculina, elas carregam ramos de palmeiras em formato de arco e agitam-na continuando a trajetória. Depois que todos terminam, os grupos se juntam, mulheres e homens, formando uma fila indiana de ambos os sexos. A fila de homem caminha em direção do centro do pátio e fazem uma roda, neste momento as mulheres circundam a roda masculina e espalham-se, às vezes sentando-se ali mesmo na terra batida. Na roda masculina, soltam gritos e pulam o mais alto que podem, de mãos dadas giram velozmente para a direita, depois param bruscamente. Os participantes vão espontaneamente ao centro, um por um, e puxam um canto, o qual é repetido em coro. Entre gritos e risadas finalizam o *praiiai*. Depois seguem para o rio para se limparem. À noite, por volta das 19h começa o *amõamõu*. O *amõamõu*, por sua vez, se inicia com as mulheres, das mais idosas até as meninas pueris. Como no *praiiai*, o *amõamõu* acontece no pátio. Forma-se um grande grupo e um cantor solo

7. A estética das pinturas corporais nos rituais yanonami é outro tema a ser abordado, já que os materiais nem sempre são convencionais. Eles utilizam capim, barro branco, argila vermelha, ou, se se pintam completamente, utilizam da mais fina plumagem até capim seco colhido na hora, dos pigmentos mais naturais, como o jenipapo, até a tinta guache comprada a R\$ 2,50 em Santa Isabel do Rio Negro.

vai à frente puxando os cantos, sendo seguido pelo demais em coro. Escuridão total, feixes de luzes das lanternas, entre conversas e risos, às vezes, durante a troca de solista, alguém conta um fato engraçado ou algum “fato sexual”, que é motivo de risos e todos seguem. Segue-se até por volta das 23h, finalizando o *amõa suwëpë*. A pausa da noite seguiu até 01h da madrugada, neste momento, se escutam vozes juvenis chamando para participar do *amõa wãropë*. Além dos feixes de luzes das lanternas bem definidas cortando o ar carregado de fumaça e bruma da madrugada, também ia um jovem carregando uma garrafa de café que distribuía ao longo da cantoria. Cantaram até próximo da alvorada. (Notas de campo).

Como é possível perceber no trecho etnográfico acima, podemos dizer que existem três tipos de cantos na cultura yanonami: o canto xamânico, *hekuramou*; o canto do homem e o da mulher, que se enquadram na categoria do *amõamõu*; e o terceiro, designado como *himou*. O primeiro, *hekuramou*, é cantado apenas pelos pajés-*hekurapë* e, devido a suas características xamânica e dinâmica *sui generis*, não iremos abordá-lo neste artigo, muito embora o pincelemos mais adiante. Já o último, *himou*, só é utilizado durante a *reahu*, festa ritualística dos mortos, em cujo término se celebra o ritual osteofágico (ingerem o pó de ossos do falecido em um mingau de banana denominado *kurata u ki*); ele funciona como uma espécie de prelúdio a um grupo de *hamapë* (convidados) de *xapono* de outras regiões.



Foto: *Praia*, xapono do Komixiwë, Rio Maraiã (Santa Isabel do Rio Negro/Am). Fonte: Acervo Mbo'esara Esãã.

4. O CÂNTICO XAMÂNICO: *HEKURAMOU* UMA CONVERSA COM OS ESPÍRITOS

Entre os três tipos de cantos supracitados, o *hekuramou* possui uma dinâmica específica e um objeto teleológico diferente dos demais. Ele é executado durante as sessões de cura; assim como diariamente, como uma forma de manter o equilíbrio do mundo, impedindo-o de desabar; ainda, é cantado para se comunicar com os *hekurapë*-espíritos.

Um pajé-*hekura* yanonami passa por um longo processo de formação xamânica, em um período equivalente a doze anos. Durante essa formação, ele passa por vários mestres pajés-*hekurapë*, aprendendo a identificar os *hekurapë*-espíritos⁸ e a negociar os estágios de sanidade dos pacientes. O processo se inicia com a inalação do *ẽpena* em pequenas quantidades. À medida que vai progredindo na aprendizagem xamânica o ato de ingerir, o *epenamou* passa a ser intensificado. Como já foi mencionado anteriormente, o *hekuramou* é executado com dupla finalidade, estabilizar a saúde de um paciente e servir como base de sustentação para organização do mundo.

O processo se inicia coletivamente, todos sentados na *upraa* (casa de xamanismo⁹). Usando um *mokohiro* (tubo para inalar o *ẽpena*), a substância é soprada diretamente na narina do pajé-*hekura*. Este fica de cócoras enquanto o movimento de sopro é feito por um soprador um pouco mais elevado. O efeito do enteógeno é rápido. Acocorado, o pajé-*hekura* vai ficando em transe e, aos poucos, seu espírito é movido para o contato em outro plano. A dança começa nesse momento. Não há um modo de dança preestabelecida, nem uma estrutura de dança predefinida, cada pajé-*hekura* e o espírito com que entra em contato possuem sua própria performance. Entretanto, os pajés-*hekurapë* fazem um movimento singular, de braços aberto, como se estivessem em pleno voo. Já de pé e dançando, os pajés-*hekurapë* conversam com os *hekurapë*-espíritos, entram em um plano de diálogos sobre o passado, o presente e o futuro do povo Yanonami.

La música es un camino que debe ser recorrido para encontrarse con los seres espirituales. Este camino no está exento de peligros y obstáculos, lo que aparece en las coreografías de lucha en las cuales realizan movimientos de ataque y defensa. (Montardo 2009, 68).

8. Os *hekurapë* são descritos como pequenos seres humanoides, cerca de 25cm, cobertos com *pauxi* (ornamentos), de cores brilhantes e multicoloridos.

9. Em algumas regiões, a *upraa* recebe outros nomes, como *toxa*, por exemplo.



Foto 1
hekuramou aldeia
Maturacá Fonte:
acervo Luiz Davi
Vieira



Foto 2
hekuramou
noturno, xapono
do Komixiwë, Rio
Maraiiã (Santa
Isabel do Rio
Negro/Am). Fonte:
Acervo Mbo'esara
Esãã.

5. O AMÕAMÕU: O CANTO DA NOITE

O *amõamõu* é o canto que mais caracteriza a *reahu*. Ele possui uma dinâmica diferente dos demais, não só nos aspectos de produtividade como também nos semânticos. O *amõa* (canto) pode ser definido segundo o gênero de quem o produz: *amõa wãro*, o canto do homem, e *amõa suwë*, o canto da mulher. O canto yanonami possui uma espécie de *copyright*,

ou seja, um dono ou uma dona. Uma vez que seja cantado por quem não é seu dono, este se sente numa obrigação moral de retribuir ao autor do canto uma bonificação (*matohi*, que se manifesta através de um objeto, normalmente uma camisa, um calção, um *topë* (miçanga), entre outras coisas). Todos conhecem as músicas e seus respectivos donos(as) e sempre dizem: *hei Amoroko ke e!* (este canto é do Amaroko!), *kiji amõa Hayata ke e!* (aquele canto é do Hayata!). Os cantos e seus respectivos donos são conhecidos nas aldeias próximas, como pudemos constatar.

O *amõa* é cantado durante a *reahu*, no momento do *amõamõu*, e o gênero de quem canta é marcado tanto pelo tempo (horário da mulher cantar/horário do homem cantar) como pela semântica (o que o homem canta/o que a mulher canta). O conteúdo do canto definirá o gênero. Neste aspecto, as composições dos *amõapë*¹⁰ possuem características semelhantes aos mantras tibetanos, frases curtas com uma escala musical diacrônica. Para efeitos de análise, a tradução de um *amõa* poderá viabilizar um estudo antropológico, mas, em nível de profundidade semântica, a análise do *amõa* só terá real significância dentro do seu próprio lócus, na sua própria língua, como bem aponta Merriam (1964 e 1977),

Para entender a música enquanto produto e estrutura construída seria necessário, de acordo com Merriam, aprender a entender conceitos culturais, que fossem responsáveis pela produção destas estruturas. Merriam caracterizou a pesquisa etnomusicológica como “*the study of music in culture*” para, na década seguinte, acentuar ainda mais o paradigma cultural, definindo a área de pesquisa como “*the study of music as culture*”.

Um fato que nos chamou bastante atenção é que o *amõamou* só ocorre no período da noite, diferentemente do *hekuramou* ou do *himou*. Como já foi observado na introdução etnográfica, a primeira parte da noite é cantada pelas mulheres: *mi titi ha suwëpë pë amõamõu pario* (as mulheres preparam o espaço para o canto dos homens).

6. O QUE CANTAM OS YANONAMI?

Os cantos mencionados na cultura yanonami possuem uma pertinente carga simbólica que nos remete a duas dimensões: *performance* e *agência*. Steven Feld (1984) postula em *Ethnomusicology* que, pelas performances musicais, é possível identificar e analisar as expressões e suas respectivas estruturas sociais, uma vez que dramatizações e representações musicais

10. Plural para *canto*.

proporcionam uma leitura das questões sociais. Entre os elementos ligados ao *amõamou*, estão, por exemplo, as relações matrimoniais. Durante a *reahu*, os casamentos são desfeitos, refeitos e construídos.

A produção dos cantos yanonami nos remete a uma dimensão global do homem e a sua relação com a sociedade que o envolve. Sabemos que a música é aprendida culturalmente, o que nos remete, como diria Blacking (1973), a uma organização artificial dos sons, assim como implica, de certo modo, também em uma organização de símbolos comunicacionais, a qual colocará o indivíduo daquela sociedade em um estado de inter-relação. É interessante pensar nessa dinâmica, uma vez que, se entendermos o canto yanonami como processo e não apenas como produto, poderemos compreender o pano de fundo em que se constroem os significados de suas vidas sociais.

No artigo “Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência”¹¹, Victor Turner, ao terminar sua análise, relata que o ritual é o local onde reverberam as experiências sociais:

Meu argumento tem sido que a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social – entre elas, os dramas sociais –, fontes de forma estética, incluindo o drama no palco. Mas o ritual e sua progênie, com destaque às artes performativas, derivam do coração subjuntivo, liminar, reflexivo, e exploratório do drama social, onde as estruturas de experiência grupal são copiadas, desmembradas, lembradas, remodeladas, e, de viva voz ou não, tornadas significativas (Turner 2005, 13).

Neste sentido, tecendo a teoria de Victor Turner com os dados aqui apresentados, o canto é motriz fundamental na realidade Yanonami. Nesta perspectiva, o canto yanonami é, em si mesmo, a manifestação de um evento prenhe de *agência*.

Como evento, ele é manifestação singular, isto é, ainda que se reproduza um canto com um mesmo cantor e compositor, este nunca será ouvido do mesmo modo¹². Desta forma, podemos compreender que o canto yanonami nos traz uma relação entre *performance (praiiai)* e evento (*reahu*). A agência

11. Texto original “Turner, Victor W. 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”. In: *The Anthropology of Experience*, ed. Turner, Victor W. e Edward M. Bruner. 33-44. Chicago, University of Illinois.

12. Em uma experiência em Maturacá em 2018, área yanonami, durante as aulas ministradas na Licenciatura Indígena, pude participar de um *amõamõu*. De posse de um celular, gravei um canto que me chamou atenção. No dia seguinte, compartilhei a gravação com yanonami do próprio *xapono*, bem como de outros *xaponos* (Ariabú, Auxiliadora e União) e pedi que transcrevessem o que ouviam, para a minha surpresa obtive várias versões do mesmo canto.

circula entre este binômio. O *amõamou* passa, então, a ser compreendido na perspectiva de uma tríplice fronteira (*performance*, evento, agência), a qual é responsável, como aponta Jonathan Hill (2014), pelo processo de passagem da musicalização de um ato individual para a coletividade, ou seja, para a criação de um espaço social.

Nesses termos, o canto yanonami é uma manifestação social individual e, ao mesmo tempo, coletiva. Cada yanonami tem o seu canto (nem todos são possuídos por um). O canto yanonami não é uma composição inspiracional; ele possui sua própria dinâmica e existe em si na forma de uma *agência* interlocutória, ou seja, se manifesta em seu interlocutor através de um processo ao mesmo tempo semiótico e dialógico.

A complexa dimensão performativa Yanonami é ativada pela musicalidade que corresponde à sonoridade do canto, de gritos, gemidos, assovios e suspiros, que representam para o pajé-*hekura* acontecimentos longínquos no tempo, os quais apenas ele consegue entender, em diálogo junto aos seus *hekurapë*-espíritos. Os cantos da *performance*-ritual, chamados na língua de *hekurapë amõapë*, são originários desses seres de impossível visualização para os não preparados. Assim sendo, eles são fontes de conhecimento e de importância vital para os *xaponopë* yanonami.

De acordo com os pajés-*hekurapë* interlocutores, os *hekurapë*-espíritos têm a habilidade de transitar nas esferas cósmicas atemporais, por conta disso, nos rituais, tratam de assuntos diversos, prevenindo e combatendo doenças, contando histórias dos seus ancestrais, passando informações de *parimi* (Deus) e de muitos outros temas. Neste sentido, corroborando Erving Goffman (2011), são construídas as intituladas linhas, já que, para ele, todas as pessoas vivem em um mundo de encontros sociais e desempenham, em cada contato, o padrão verbal e não verbal por meio de sua opinião. Assim, é construída a fachada, um conjunto de linhas a partir do qual pode ser definido o valor social que uma pessoa reivindica para si mesma, pela linha que os outros pressupõem que ela tenha assumido durante um contato particular. Neste estudo, temos como exemplo a *performance* vocal desempenhada pelo pajé-*hekura*, em razão de estabelecer os diálogos necessários para o cumprimento das necessidades e dos objetivos de cada pajé-*hekura* presente no ritual.

Seguindo com Goffman (2011), a fachada pessoal e a fachada dos outros são regras do próprio grupo, logo, é a definição da situação que determina quantos sentimentos devemos ter pela fachada estabelecida, compilando as linhas e, conseqüentemente, a distribuição dos sentimentos. Dessa forma, entendo a fachada como um conjunto de linhas espalhadas ao redor dos encontros sociais. Ademais, quando uma pessoa está dentro da fachada, ela responde com confiança e convicção. No *hekuramou*, essa

confiança e convicção são demonstradas pela realização da performance das vozes dos pajés-*hekurapë*, que apresentam um diversificado e rico recurso estético vocal. O canto do *hekura*-espírito ocorre da seguinte forma:

Quando ele cheira *ëpena*, quando ele começa a cantar com esses *hekuras*, tipo som, (faz o som), abre janela lá em cima como essa janela (aponta para uma janela), com os *hekurapë*, abriu lá, eles têm casas com eles, aí abre lá, como fica azul, vem lá de cima e entra aqui (aponta a fonte) e entra aqui (aponta a boca), entra aqui na cabeça e aqui na língua, entra outros tipos de cantos, o *hekura* (pajé) recebe dessa fita os cantos que vem dos *hekurapë*, ela brilha muito, como se fosse luz, uma fica azul bonita, vem descendo, de lá vem descendo, vem descendo. (Cacique Antonio Lopes, tradução Claudio Figueiredo, fevereiro, 2017).

Portanto, a manutenção da fachada estabelecida no ritual entre o pajé-*hekura* e o *hekura*-espírito é exercida pela performance do pajé-*hekura*. Neste sentido, vimos a performance enquanto exibição virtuosística e em ordem de interação, tal como Richard Bauman (2014) salienta no artigo “Fundamentos da performance”.

Nessa performance virtuosística, Bauman (2014) realça os detalhes das formas de comunicação, perspectivas de estilo, textualidade, alteridades de gestos, timbres, pausas na respiração, paralelismo gramático, discurso direto, padrões métricos, entre outras formas culturalmente embasadas de se falar de modo geral.

Analisando a *performance* do pajé-*hekura* no ritual *hekuramou yanonami*, com as lentes de Richard Bauman e Erving Goffman, encontramos tanto o modo virtuosístico– com as falas empoderadas, gritadas, leves, suaves, cantadas com melodias etc. –, quanto a ordem da interação que é estabelecida nos tempos atuais pelo *toxakësi* (casa ritual), onde as performances são realizadas diariamente nos *xaponopë* de Maturacá e Marauiá, ou seja, trata-se de um enquadramento espacial e social, uma ordem de interação no domínio da presença conjunta da performance ritual. Neste sentido, apresentamos um exemplo vivenciado por um dos autores deste artigo, Mbo’esara Esâiã, durante uma *reahu*, em 2011, no *xapono* do Tabuleiro região de Marauiá:

Eu: Noriyë, weti naha kahëni ëhë amõa wa taprarena?

Jovem: Ya tapranomi!

Eu: Weti naha? Ëhë tama?

Jovem: Awei ipayë, makui ya tapranomi. Yetuhami ya hiri-remã. Kamiyë ya marõhamou tëhë amõani ware a nakarema.

*Kamani ware a kukema. Kamiyë ihe Kamani a amõamopra-
rema, ìhi ware a tapoma. Awei.*

*Eu: ìhiriki!*¹³

O interessante na análise da fala do jovem yanonami é que ele usou a forma verbal *tapoma*, que vem do verbo *tapou* e que quer dizer *possuir*. Ou seja, o canto o possuiu e não o contrário. Na tradução do diálogo (na nota de rodapé), optamos deliberadamente pelo verbo *ficar*. Entretanto, o verbo *ficar* se traduz para *kuo hea*. Se compreendermos, como Jonathan Hill (2014), que a musicalidade é um processo discursivo e, portanto, semiótico, poderemos perceber que a composição não se trata de uma inspiração, mas de um processo de significação de sons naturalmente desorganizados (o som, ruído ou barulho da floresta, por exemplo) para criar um culturalmente construído (Blacking 1979). Há, nesta forma de buscar *do canto*, uma alteridade em que as fronteiras entre sujeito e objeto são totalmente diluídas. Uma folha que cai ao chão, uma pena que balança na brisa, um ranger de galho na mata, o som de um pássaro e até o som de uma pisada escutada ali, do lado de fora da casa, são eventos carregados de agência. São formas dialógicas em que se reconhecem, reciprocamente, as alteridades (*pessoa-pessoa/pessoa-coisa*) neste jogo de musicalidade discursiva.

Tomando a leitura nesta perspectiva, poderemos parafrasear Seeger quando se perguntou: *Por que cantam os kisêdjê?* Mas, repronominando a questão: *o que cantam os Yanonami? Quando cantam?* O que cantam e não “como ou porque cantam” é o que vai demarcar as fronteiras do gênero nos cantos yanonami. Um *hekura* canta e o outro escuta o que este está cantando, uma vez auscultado *o que* se canta abre-se o processo de reconhecimento do *pei maïjo* que assola o doente. No *amõamou*, o canto, como espaço de relação, prepara o lugar para as afinidades de cônjuges, bem como para a instituição de alianças entre famílias. Os cantos do *amõa* não remetem somente a elementos da natureza (galhos, árvores, plantas, flores, rios etc.), como também de entidades espirituais (*hekura, xapori, hutukara, etc*) e objetos domésticos (*ara xina, pauxi, hãtõ, etc*); animais (*xama, texõ, ira, paxo, etc*) e seres mitológicos (*aïakõrariwë, texõriwë, omãwë, etc*). Também nesta dinâmica, o *himou* vai marcar *aquilo* que será comunicado ao *hama*¹⁴ e não como se faz o *himou*. Vale ressaltar que a relação “*que*” tratada nos remete à produção simbólica e de significados na musicalidade, mas que interagem com suas respectivas *performances*.

13. *Eu: Amigo, como você compôs o seu canto?*

Jovem: eu não o compus.

Eu: como assim? Ele não é teu?

Jovem: sim, ele é meu. Mas não fui eu que fiz. Eu o escutei. Ele (o canto) me chamou quando eu estava pescando. Ele ‘falou’ comigo. Ele cantou rápido o canto pra mim. Ah ele ficou comigo. Entendeu?

Eu: humm, entendi.

14. *Hama* é o visitante de terras distantes (Venezuela ou de Roraima, por exemplo).

Por fim, seria interessante e necessário retomar algumas categorias nativas sobre o processo de musicalidade na cultura yanomami, além de pensar como a musicalização do mundo da vida, nesta cultura, passa por um processo de fixação de imagem. Para a cultura ocidental, a música passa pela dimensão do sentimento, uma experiência de sensação íntima (paz, tranquilidade, serenidade, horror, ódio, euforia), abeirando o “espiritual”. No *amõamou*, a dimensão que toca a humanidade yanomami é imagética¹⁵, o canto nos remete a uma imagem e não a um sentimento. Por essas características, faz-se necessário reeducar a nossa capacidade de ver, para podermos enxergar o que cantam os yanomami.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, Bruce e Davi Kopenawa. 2015. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Albert, Bruce. 1985. *Temps du sang, temps des cendres: représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du sudest (Amazonie brésilienne)*. Tese de doutorado, Université de Paris X, Paris.
- Bauman, Richard. 2014. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29, no. 3: 707-720.
- Blacking, J. 1979. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9: 1-26.
- Blacking, J. 1973. *How Musical is Man?*. London: Faber & Faber.
- Dawsey, John C. (et al.). 2013. *Antropologia e Performance: ensaios NaPedra*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Feld, Steven. 1984. Sound Structure as Social Structure, *Ethnomusicology*, vol. 28, no. 3: 383-409.
- Goffman, Erving. 2011. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes.
- Gonçalves, Luiz Davi Vieira. 2019. *O(s) corpo(s) Kōkamōu: a performatividade do pajé-hekura Yanomami da região de Maturacá*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.
- Hill, Jonathan. Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização. 2014. In: *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*, ed. Deise Lucy Montardo e María Eugênia Domínguez. Florianópolis: EDUFSC.
- MERRIAM, A. O. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

15. Essa característica nos remete aquele trecho anterior em que citamos o caso de várias versões para um mesmo canto. Em tese, o canto yanomami é uma imagem e como uma imagem possibilita vários pontos de vistas, como em um quadro com vários *pontos de fuga* para dar ênfase a um objeto visual.

- Montardo, Deise Lucy e María Eugênia Domínguez, org. 2014. *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: EDUFSC.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira: La música y la danza en la cosmología Guaraní. Diciembre de 2009. Revista Acontratiempo, no. 14.
- Montardo, Deise Lucy e María Eugênia Domínguez, org. 2021. *Arte, Som e Etnografia*. Florianópolis: EDUFSC.
- Oliveira, Roberto Cardoso de, ed. 1991. *A antropologia de River*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Raposo, Paulo (et al.). 2013. *A terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EDUFSC.
- Sousa, Paulo Roberto de. 2010. *Mito e Ethos entre os Yanomami de Xitipapiwei*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.
- Turner, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de campo*, vol. 13, no. 13: 177-185.

Luiz Davi Vieira Gonçalves é professor Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas. Pós-doutorando em Teatro pela Universidade de São Paulo. Doutor e Pós-doutor em Antropologia Social (UFAM). Bacharel e licenciado em Artes Cênicas (UFG). Na modalidade participante integra os seguintes Grupos de Pesquisa: Grupo Maracá CNPq/UFAM, Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI-UFAM, grupo IMAM: Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena CNPq/UFG e o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama NAPEDRA CNPq/USP. É integrante pesquisador da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, coordenando o GT IMAM. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural – IBP.

Mbo'esara Esãã Tremembé, é antropólogo da etnia Tremembé, nasceu no estado do Ceará, nordeste do Brasil. Aos 20 anos se mudou para Recife -PE, onde se formou em Licenciatura Plena em Filosofia pelo Instituto Salesiano de Filosofia- INSAF em 2006. Em 2007 foi convidado a trabalhar com o Povo indígena Yanomami da região do estado do Amazonas na área da educação, onde aprendeu a língua e o modo de vida do povo yanomami. Em 2008 ingressou no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, Brasil, com dissertação sobre Mito e Ethos yanomami. Em 2019, ingressou no mesmo programa para cursar o doutorado também em antropologia social. Atualmente, Mbo'esara Esãã é Gestor da Escola Estadual Indígena Sagrada Família, escola yanomami que fica no Rio Marauã no distrito de Santa Isabel do Rio Negro, Amazonas, Brasil.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 25/05/2022

Aprovado em: 23/05/2023