

O FAZER MUSICAL TIKUNA NA ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO CD “WOTCHIMAUCU”

Danielle Colares Lins¹

Resumo

Este artigo aponta considerações feitas a partir da audição do CD *Wotchimaucu*, Cantigas Tikuna, produzido pelos Tikuna do bairro Cidade de Deus, Zona Norte de Manaus, Amazonas, que teve como um de seus objetivos o registro e divulgação do fazer musical Tikuna. Através de audições deste, foi feita a análise etnomusicológica, verificando os mitos e critérios musicais. Como educadora em música, percebo que conhecer a música indígena permite uma abordagem mais inclusiva e diversificada em sala de aula, contribuindo como uma ferramenta para o intercâmbio do conhecimento na esfera social.

Palavras - chave: Música, Tikuna, Etnomusicologia

Abstract

This article points some observations made from the hearings of the *Wotchimaucu*, cantigas Tikuna cd, produced by Tikuna people from Cidade de Deus neighborhood, North Zone of Manaus, Amazonas. The cd had as a goal the register and divulgation of Tikuna music. Through the cd hearings, it has been carried out the analyses, verifying the myths and musical criteria. As a music teacher, I realize that knowing indigenous music contributes to an inclusive and diversified approach in a classroom, contributing as a tool to the knowledge interchange in the social sphere.

Key - words: Music, Tikuna, Ethnomusicology.

¹ daniellecolares_lins@yahoo.com.br.

Mestranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – PPGAS/UFAM

Introdução

Wotchimaucu, a palavra título do CD, em Tikuna significa “gente colada, pregada”. Esta tradução levou-me a refletir sobre a iniciativa de um grupo indígena urbano em manter uma ligação com sua cultura tradicional, criando uma oportunidade de continuação de sua música, de seus cantos. A música é uma boa entrada para o entendimento desta etnia e neste projeto, pretendo mostrar a importância deste fazer musical Tikuna, onde o objeto de análise é o cd *Wotchimaucu, cantigas Tikuna*¹. Este trabalho tem como objetivo geral “A análise etnomusicológica do cd *Wotchimaucu* produzido pelos Tikuna” e como objetivo específico: “Revisão bibliográfica da literatura etnomusicológica em especial sobre a música indígena das terras baixas da América do Sul”. Neste âmbito, foram realizadas leituras dos textos de especialistas na área da Etnomusicologia como Anthony Seeger (2008), John Blacking (2007), Rafael José de Menezes Bastos (2007); Deise Lucy Montardo (2009) e Acácio Piedade (2008). Para o conhecimento e imersão na cultura Tikuna foi feita uma revisão bibliográfica dos textos sobre este grupo, nas obras de Priscila Faulhaber (2000) e em dissertações recentes, como por exemplo, de Silvana Teixeira (2012). Foi realizada uma entrevista com o músico e produtor artístico do cd, Eliberto Barroncas.

A etnia Tikuna é o maior grupo indígena do país, com cerca de 51.359 indivíduos, segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA). No Amazonas, os Tikuna habitam a região do alto Solimões e na cidade de Manaus, há, pelo menos, um grupo de Tikuna que reside no Bairro Cidade de Deus. Os Tikuna possuem mitos e rituais peculiares, como o ritual da moça nova e também desenvolvem um trabalho de artesanato que expressa muito de sua identidade, como as máscaras Tikuna, relatadas por Faulhaber (2000) e o trabalho de cestaria relatado por Teixeira (2012).

Na área musical acadêmica, vejo que há uma necessidade de realizar trabalhos de pesquisa na área da etnomusicologia. Percebo a relevância de pensar esta postura de educador para atender e abordar de forma consciente a sala de aula. Conhecer mais sobre a música indígena irá contribuir para atuação dos educadores, para um maior respeito às visões de mundo dos alunos e para que não se anule as suas formas de conhecimento, contribuindo assim para uma troca de experiência ao estudar o maior grupo indígena em termos populacionais.

Os Tikuna

A etnia Tikuna ou Maguta está dividida em 36.377 mil indivíduos no Brasil (Funasa, 2009), 8 mil na Colômbia (GOULARD, J.P., 2011) e 6.982 mil no Peru (INEI, 2007). O povo indígena Tikuna habita há pelo menos dois mil anos, a região do Alto Rio Amazonas/Solimões (LOPES, 2001). Os Tikuna estão distribuídos nas fronteiras políticas de três países: Brasil, Colômbia e Peru, o que compreende um território de 600 quilômetros de extensão, em sentido leste/oeste, partindo de Chimbote no Peru, percorrendo o trapézio colombiano no Alto Solimões e segue até a Barreira da Missão, na cidade de Tefé, como mostra o mapa a seguir:

1- *Wotchimaucu-cantigas Tikuna*. Direção artística: Eliberto Barroncas. Gravação e mixagem: Zé Maria Pinto. Masterização: W & O. [Manaus], CD, 1 CD (duração: 9'30 in.).



Figura 01 – Mapa da região Tikuna

Fonte: <http://www.scielo.org.co/img/revistas/anpol/>

Desta forma, é comum que além de sua própria língua, os Tikuna também falem português e espanhol. Por ocupar um território fronteiriço, a etnia Tikuna lida com as particularidades dos três países. Além da língua, hábitos, costumes, há a religião, educação e outros discursos que também transitam e influenciam diretamente essas culturas. Segundo Pacheco de Oliveira “Os Tikuna habitavam a terra-firme, contudo, com a presença cada vez mais freqüente de caçadores, começaram a consolidar-se em áreas ribeirinhas e lagos, distribuindo-se em aldeias, onde o número de habitantes pode variar de 50 a 3.000 indivíduos” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2002).

No fim do século XIX, com o apogeu da era da borracha, os índios Tikuna foram escravizados por comerciantes, que eram conhecidos como “patrões”. Com esta situação, suas terras foram transformadas em títulos dominiais e licenças de posse e exploração, nas quais estes índios passaram a viver como agregados. Em 1945, o governo decidiu intervir e o serviço de proteção ao índio (SPI) adquiriu uma fazenda, em Tabatinga, para abrigar os índios fugitivos dos seringais. A partir de 1975, foram instalados 6 postos indígenas na região de Benjamin Constant, mas como os conflitos eram constantes, em 1982, ocorreu uma mobilização por terra, que resultou na criação do Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT). Sob o apoio de pesquisadores, foi criado em 1992, na cidade de Benjamin Constant o Museu Maguta, o primeiro museu indígena do país, administrado por este grupo.

O Bairro Cidade de Deus e a Comunidade *Wotchimaucu*

Surgido na década de 90, localizado na Zona Norte de Manaus, Amazonas, o bairro conta com uma população estimada em 70.142 indivíduos de acordo com dados do IBGE, 2010. O bairro originou-se por um processo de ocupação irregular, conhecida como comunidade Cidade de Deus e, foi iniciada por uma família de mi-

grantes sem – terra. Atualmente, o bairro conta com uma infra estrutura mínima, fato este que incomoda a população do bairro e também a comunidade *Wotchimaucu*, que reside no local há 20 anos.

Em 1995, a comunidade *Wotchimaucu* instalou-se no bairro Cidade de Deus, com indígenas vindos dos municípios de Tabatinga, Benjamin Constant e Santo Antônio do Içá. Segundo Silva “os Tikuna migraram para Manaus devido a alguns motivos como, procura de trabalho e educação para os filhos, buscando a melhoria da qualidade de vida” (SILVA, 2009). Atualmente, na comunidade *Wotchimaucu*, encontram-se 120 indígenas e 60 famílias.

Contudo, os indígenas mostram-se insatisfeitos com a infra estrutura do local, que é considerado na atualidade a décima maior favela do Brasil, com 10.559 das habitações em áreas carentes, representando assim, 15, 7 dos domicílios em favelas, conforme dados do IBGE. Ao depararem-se com esta realidade, os membros da comunidade *Wotchimaucu* fundaram em 2002, a Associação Comunidade *Wotchimaucu* (ACW), que é amparada legalmente e tem como objetivos buscar melhorias para comunidade, promover geração de renda e o fortalecimento da cultura Tikuna. Na Associação são realizadas assembleias para a discussão sobre os problemas enfrentados por seus membros e, principalmente os itens relacionados à precarização do bairro Cidade de Deus: falta de estrutura no serviço de saneamento básico; abastecimento de água; saúde; educação e segurança, além de buscarem soluções, como afirma o coordenador da comunidade Agnilson Tikuna, em entrevista a um jornal local:

Nossa comunidade é esquecida pelo poder público. Os Tikuna procuraram a capital para ter melhoria na qualidade de vidas, mas infelizmente nos colocaram para esta área e fomos abandonados, nossas vitórias são mínimas, mas a luta é constante. (Acrítica.uol.com.br, junho de 2015)

Diante dessa situação, Silva (2009) observa as relações que são explicitadas neste contexto, como por exemplo, a relação de caráter identitário e territorial da etnia. Segundo a autora, o que em alguns casos, poderia significar um desaparecimento das etnias com a migração destas para as cidades, ou pelo menos passarem por um processo de adaptação em que seus costumes fossem desvanecidos, o que acontece de fato, surge como uma manifestação de auto-identificação étnica. Os graus de parentesco e sentimentos de solidariedade compartilhados pelo grupo dão subsídios pra a reafirmação identitária deste, pois situações enfrentadas como o desemprego, insegurança e falta de infra estrutura fazem com que a comunidade assuma um senso de caráter político, reformulando sua etnicidade, fortalecendo-os, para a reclamação de seus direitos e benefícios para a comunidade:

Cada vez mais estes povos se organizam politicamente, sejam em suas terras ou migrando para as cidades, onde percebem que a afirmação de suas culturas e a

manutenção de ritos e instituições sócio-tradicionais se tornam partes integrais de sua mobilização política, caracterizando novas formas de protagonismo. (SILVA, 2009, p.1)

Em seu resumo, intitulado “Formação de comunidades indígenas na cidade de Manaus” publicado na 61ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Silva (2009), aponta as relações de trabalho em que estes encontram na capital amazonense. Em suas comunidades de origem, a atividade era fundamentada na agricultura de subsistência e que ao migrar para Manaus, foi substituída por atividades nos setores industriais, formais e informais. Esta mudança traz, consequentemente pelo sistema capitalista, relações de individualismo.

Os indígenas afirmam que encontram-se em situação de esquecimento por parte destes e até mesmo em projetos sociais é difícil serem contemplados, pois os editais são burocráticos. Na educação os membros da comunidade foram ouvidos, e com o apoio da Semed (Secretaria Municipal de Educação) contratou-se um professor para ensinar às crianças sua história, linguagem e tradição, mas ainda deixa a desejar nas outras disciplinas. Em 2012, a comunidade ganhou um centro digital e em 2013 firmou uma parceria com o CETAM (Centro Tecnológico do Amazonas), onde os indígenas recebem aulas de informática e passam por formação profissional.

A música Tikuna e o Festival de Música indígena

A música Tikuna é classificada em tradicional e moderna (PEREIRA e PACHECO, in cd *Maguta Aru Wiyaeagu*, 2002). “A música tradicional, geralmente são músicas antigas, que trazem narrativas de origem e fundação do cosmos, do mundo e das coisas, das gentes e dos animais” (PEREIRA E PACHECO, 2002, in CD *Maguta Aru Wiyaeagu*). São geralmente músicas herdadas do povo antigo, através da oralidade e ligadas aos rituais e ações cotidianas mais importantes, são as músicas cantadas durante a Festa da Moça Nova (*worecutigu*) e outros rituais nela reunidos, como os cantos de conselho, cantos para ralar jenipapo, canções de ninar e cantos de improviso, que ocorrem em cima de uma base melódica tradicional, onde o cantor narra livremente sobre feitos acontecidos ou que estão acontecendo e narra o clã a que este povo pertence.

O festival de música indígena é um evento realizado pela irmandade dos capuchinhos da igreja católica, que acontece anualmente na comunidade de Belém do Solimões, dentro da reserva indígena do Ewaré I e II, no município de Tabatinga, Alto Solimões e que conta atualmente com uma população de aproximadamente 6.276 indivíduos (Aurelio Schimitt.blogspot.com). O festival surgiu em 2007 entre os capuchinhos e em 2011, a banda Raízes Caboclas, da qual o músico e produtor Eliberto Barroncas faz parte, foi a banda base do festival. Deste modo, os músicos

estabeleceram um primeiro contato com as cantigas e a partir daí foram realizados ensaios e, assim foi possível a organização das músicas.

No cd *Wotchimaucu*, foi realizada a escolha de cantar as músicas tradicionais, os mitos de origem e canções de autoria indígena, bem como a manutenção de seus instrumentos e ritmos originários como elementos do seu fazer musical, explicitando o objetivo da gravação do cd em manter e divulgar seu repertório tradicional.

O CD *Wotchimaucu*, cantigas Tikuna

O CD *Wotchimaucu* foi gravado pelos Tikuna da comunidade Cidade de Deus, Zona Norte de Manaus, com produção e direção artística do músico Eliberto Barroncas e produção logística de Celdo Braga. O encarte que acompanha o cd traz as seguintes informações: depoimento do diretor artístico, letras das canções em português, ficha técnica dos participantes e pinturas Tikuna.

As doze faixas são frutos de um trabalho autoral, arranjadas e selecionadas pelos Tikuna, de acordo com seus significados. A iniciativa de gravação em CD partiu dos próprios Tikuna residentes na cidade de Manaus, CD com o interesse de manter e divulgar seu repertório tradicional e por esta razão preferiram utilizar-se apenas de seus instrumentos originários, esta atitude, está sendo muito recorrente a vários povos indígenas, como encontrado no depoimento de Timóteo Verá Popyguá, no encarte do CD dos Guarani, *ÑandeRekoArandu: memória viva guarani* (1998) apud (Montardo, 1999), este idealizador do cd afirma que a gravação em registro material é um meio de que as etnias dispõem para divulgação: “Quando você não mostra, o povo branco fala que não tem mais cultura, não tem tradição. E, de repente, você mostra e você é valorizado. Através do cd, todo mundo vai ver que o Guarani tem isso, Guarani existe. Vai existir. A música fala isso.” Além da divulgação da cultura como no caso dos Guarani, os Tikuna vêem nesta gravação a possibilidade de cantar suas memórias e tecer um diálogo direto com sua cosmologia através do canto de seus mitos, que representa a origem de sua existência.

O disco tem 12 faixas com duração total de 49 minutos e 30 segundos e possui boa qualidade fonográfica. As faixas são cantadas por coro composto de homens e mulheres adultos que cantam em todas as faixas, em coro uníssono, exceto nas faixas 9 e 10, em que há a presença de uma divisão de vozes. O canto em uníssono também é presente em outras etnias, como mostra Seeger ao referir-se aos gêneros vocais dos Kisêdjê: “Canto em uníssono designa cantos que são habitualmente cantados em registro mais grave [...] os cantores podem ser homens e mulheres, meninos, meninas e idosos, cantando em conjunto ou em grupos distintos...” (SEEGER, 2015, p.70)

Não há a presença de *vibrato* vocal nas cantigas do cd. As faixas 1, 5, 7 e 9 (e suas respectivas durações 5’07, 2’35, 4’10 e 5’48) fazem referências ao mito de origem e seu território. As faixas 2, 4, 6, 8, 10 e 11 registram a fauna, flora e a subsistência da etnia, (3’31, 4’30, 6’14, 4’13, 3’52 e 3’53). A faixa 3 faz referência ao rito de iniciação feminina,

o ritual da moça nova. A faixa 12 é uma cantiga de despedida. Os instrumentos usados no cd são tambores, maracás, violão, havaí (chocalho) e pau-de-chuva, sendo utilizados em todas as faixas.

O mito de origem é citado nas faixas de 1, 5, 7 e 9. “Os mitos geralmente são contados pelas pessoas mais velhas da tribo e são pagos com beijos, carne ou *pajuaru*.” (PEREIRA E PACHECO, in cd *MagutaAruWiyaeagu*, 2002). Conta o mito que os Tikuna foram originados pelos irmãos *Jo’i* e *Ipi*. *Ipi* se transformou em peixe e *Jo’i* pescou estes peixes no igarapé *Eware*, que aos quais ao sair da água se transformavam em Tikuna, daí a auto-denominação *Maguta*, que significa “gente pescada com vara”. A música da faixa 1 foi composta por OGBT, 5 e 9 por Aldenor Félix e 7 composta por Domingos. Todas as faixas acima citadas, estão na tonalidade de Lá Maior, exceto a faixa 5, que encontra-se na tonalidade de Ré Maior; possuem divisão rítmica binária, movimento melódico ligado, intervalos conjuntos e disjuntos em um registro médio e, possuem nota de longa duração no final das frases. A definição de intervalo conjunto e disjunto aqui usada é a de Med, o qual refere-se a intervalo como diferença de altura entre dois sons; intervalo conjunto é formado por notas consecutivas e intervalo disjunto é formado por notas não consecutivas. (MED, 1996, p.60) Entende-se por registro grave ou agudo, a extensão que a voz ou um instrumento musical pode alcançar, o registro médio, portanto, é um intermediário entre estas duas extensões. Deste bloco, a música da faixa 9 é a única que apresenta coro polifônico. O *ritardando* final vocal é encontrado nas faixas 7, 3 e 9. A divisão rítmica é bem marcada pelo violão e também pelos instrumentos como os maracás, pau-de chuva, havaí e tambor. A faixa 5, possui refrão cantado em português: “*Somos Tikuna (3x). Somos povo maguta. Somos tikuna wot-chimaucu.*”; a faixa 9, é cantada em coro heterofônico, com pergunta e resposta.

Na música da faixa 3, composta por Pedro Araújo na tonalidade de Dó Maior, temos referência ao mito da moça nova, onde também são citados o *Eware*, o território sagrado onde os Tikuna foram pescados, os mascarados, os instrumentos e aparatos usados para a realização do ritual. O mito Tikuna conta que uma jovem estava reclusa aguardando o ritual de iniciação, quando escutou o som do aricano (longa flauta indígena que as mulheres são proibidas de ver) e em seguida ouviu o som de vozes que cantavam e batiam tambor. Curiosa, ela abandonou o seu retiro e resolveu olhar os dançarinos, que por sua vez a violentaram e mataram-na. Desse dia em diante, os céus separaram-se da terra e os homens deixaram de ser imortais. E hoje os Tikuna realizam este ritual em memória da moça com um destino infeliz e ao realizá-lo cada família cuida para que suas jovens obtenham os conhecimentos necessários para tornarem-se mães e esposas preparadas para sua sociedade.

As faixas 2 e 4 composta por Adelmo Fernandes; 6 por Rosa Dica Ponciano; 8 de Maria Cruz; 10 (música tradicional); 11 e 12 de Domingos, (ambas em Lá Menor) registram a fauna, flora e a subsistência da etnia. Como no bloco anterior, as faixas acima citadas possuem divisão rítmica binária, movimento melódico ligado, graus



Figura 02 – Capa do CdWotchimaucü

Fonte: www.overmundo.com.br

conjuntos e disjuntos em um registro médio e, possuem nota de longa duração no final das frases. Neste bloco, é interessante notar que as faixas 2 (em Lá Menor) e 4 (em Ré Maior) apresentam trechos em *staccato* instrumental, e a faixa 2 possui *ostinato*. Neste bloco, chama atenção a música da faixa 6, em Sol Maior, que é a mais longa do álbum e assim com a faixa 8, em Lá Menor, é composta por uma mulher, o que vem a ser um fato interessante, pois geralmente as músicas tradicionais são de composição masculina. A faixa 10, em Dó Maior, possui um movimento melódico ligado apenas no refrão e é cantada em coro polifônico

Os instrumentos

Os instrumentos musicais atuam como um canal transmissor dos vários discursos que permeiam a linguagem musical. Este canal apresenta-se distintivamente para cada sociedade e, para as etnias pode assumir um papel específico, desempenhando funções especializadas de acordo com o meio a que estão inseridos, como citado por Montardo (2009) sobre a função destes dentre os Guarani: “Os instrumentos musicais estão na mitologia de maneira destacada e merecem atenções e comportamento específicos por parte dos Guarani, pois são considerado como seres vivos.” (MONTARDO, 2009, p. 162). A classificação que adotarei no presente trabalho é a baseada no sistema Honrbostel & Sachs (1961) apud Arce, 2013, tendo em vista a “contribuição destes autores à incorporação e ao conhecimento de uma grande gama

de novos instrumentos que aportaram no auge da etnografia e ao nascimento da musicologia comparada.” (ARCE, 2013, p. 45), cuja citação é válida, pois os autores mencionados deram importância aos instrumentos sob a perspectiva americana de uso. Apresentarei aqui os instrumentos utilizados na gravação do cd *Wotchimaucu*, Cantigas Tikuna.

Instrumentos percussivos

São considerados instrumentos de percussão os que produzem som mediante pancadas em qualquer superfície ou por atrito. (CÂMEU, 1977, p.191) Aqui temos o tambor, o maracá, o havaí e o pau- de chuva.

Tambor

É um membranofone, que constitui-se em um instrumento musical cujos ressonadores são feitos pela vibração de uma membrana tensionada. O instrumento utilizado no cd é de tamanho grande, com pinturas de grafismo Tikuna sendo utilizado em todas as faixas.

Maracá

É um idiofone, ou seja um instrumento que produz som por si mesmo, por atrito. É um chocalho de forma globular. Estes tipos de chocalhos contem em seu interior sementes ou pedras pequenas, como seixo. Utilizado em todas as faixas.

Havaí

Instrumento idiofone é um chocalho- joelheira ou tornozeleira, que produz som por atrito. Confeccionado com sementes, é amarrado nos joelhos ou nos pés. Utilizado em todas as faixas.

Pau- de chuva

É um idiofone, chocalho de forma tubular, que produz som por atrito. Assim como o maracá este tipo de chocalho contem em seu interior sementes ou pedras pequenas, como seixo. Utilizado em todas as faixas.

Violão

O violão é um cordofone, ou seja, instrumento musical em que uma ou várias cordas estão estendidas entre pontos fixos. Possui 6 cordas, é de origem europeia e foi introduzido no Brasil com a chegada dos jesuítas no século XVI. É interessante notar o fato da apropriação do violão nas etnias indígenas, incorporando-o a um instrumento importante para o fazer musical indígena. E como ressalta Montardo: “Chamo a atenção para a origem europeia do violão, mas também para a sua incorporação, tão antiga por parte dos Guarani, que o enquadram em sua mitologia” (MONTARDO, 2009, p.167)

Letras

As letras encontradas nas músicas revelam os temas da cosmologia Tikuna e seu cotidiano. Explicitam o mito de origem e o território sagrado, *Eware*, o mito da Moça Nova, a fauna e a flora, constituindo assim uma temática tradicional, definida por Pacheco, como já citado anteriormente. Esta caracterização da temática ocorre também no gênero discursivo, como afirma Bakhtin: "As letras das canções aliadas às músicas, nos ajudam a explicitar a temática, item que caracteriza também o gênero discursivo." Bakhtin [1982 (1979)] apud Montardo (2009, p.160). De acordo com a audição do cd, as letras são bem articuladas, audíveis, com estrofes curtas, exceto da cantiga 3, cuja letra é mais extensa e, esta relação é expressa .

Andamento

Entende-se por andamento a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical (MED, 1996, p. 187). Para representar o andamento nas audições das cantigas, tomei como referência a batida do chocalho, no primeiro tempo (tempo forte), como medida mínima de referência temporal, em batidas por minuto (bpm), usando um metrônomo. Observei que há um andamento *Lento* em todas cantigas, variando de 48 a 55 bpm. Ao ouvir as cantigas pude observar que o andamento começa em uma velocidade *Lento moderado* e, de acordo com as audições das cantigas, há uma aceleração em relação ao andamento inicial, segundo o tempo medido no metrônomo, marcando-se o tempo forte no chocalho sendo esta aceleração presente em todas as faixas. Este *accelerando* é observado em alguns trechos específicos, como por exemplo, nas entradas das vozes em determinadas faixas, ou dos instrumentos percussivos, como os maracás e, ainda na repetição de uma frase, sendo a cantiga assim caracterizada com uma melodia acelerada e com forte marcação rítmica. Quanto às finalizações de frases, percebo que as cantigas são encerradas com notas longas nos final das frases e das faixas e, que há *rallentando* em algumas faixas (3 e 9). Com relação a compassos, há *accelerando*, na maioria das faixas e um exemplo será comentado no item abaixo, na transcrição da faixa 4 *O canto do sorva*. O *rallentando* e *accelerando* nas faixas analisadas, indicam a meu ver, o processo rítmico de andamento muito comuns na música que é acelerar para indicar um momento de ápice ou ênfase em um certo momento da música e ralentar ou desacelerar para indicar um término de frase ou mesmo término da canção, desta forma, percebo que há nas canções do cd estes indicativos.

O canto do Sorva

Sorva (*Sorva domesticus L.*) é uma fruta regional, de gosto doce e aqui integra o bloco das cantigas que falam sobre os alimentos. Ao transcrever esta cantiga, é possível observar que se encontra na tonalidade de Ré maior e inicialmente com andamento de 50 bpm . Ao desenrolar da música, percebe-se que esta há um aumento



Anexo 1. Transcrição de O canto do Sorva por Elizeu Costa e Danielle Colares.

gradativo do andamento e assim permanece até o final da faixa. Há um *ritornello* após o compasso 16, que é repetido por 9 vezes. A transcrição encontra-se abaixo.

Considerações Finais

Os vários discursos artísticos (visuais, poético, dança, grafismo) presentes na prática e fazer musical dos Tikuna revelam a importância que a música, como linguagem, ocupa nas relações indígenas, em sua cosmologia, rituais e relações cotidianas. A música atua como o fio condutor para que estes discursos dialoguem e assumam um papel comunicativo eficiente. Ao realizar este diálogo a música ou o fazer musical, consolida-se em ação social, com sentidos atribuídos de caráter transformador. Desta forma, o fazer musical Tikuna resiste, criando estratégias para manter esta prática tradicional, como é caso do festival de música indígena e, como ouvido no cd *Wotchimaucu*, que canta seu mito de origem, o mito da moça nova, relata sua fauna, flora e cultura de subsistência, usando de seus instrumentos e ritmos tradicionais.

Em relação aos critérios musicais analisados, é importante deixar claro que este é um artigo que foi escrito em um período em que a autora queria fazer um paralelo

entre a música ocidental e indígena, em um momento em que a etnomusicologia estava se abrindo ao universo da autora e o ensino da música ocidental era tido como referência. Assim, pelo próprio olhar da autora, atualmente é possível classificar este artigo com uma postura “evolucionista” em relação aos critérios musicais analisados, contribuindo assim para a imersão da mesma na etnomusicologia e ampliação de horizontes musicais.

Contudo, as observações realizadas e que serviram como dados para este trabalho, deverão ser analisados em outro viés posteriormente e são registros nos quais pode-se ver uma musicalidade intrínseca ao viver Tikuna, não distanciando esta das atividades cotidianas ou cerimoniais desta etnia tradicional. Esta musicalidade, levou à reflexão da autora, como educadora em música, perceber que a oportunidade de imersão na cultura indígena para posterior abordagem em sala de aula, promove uma experiência de enriquecimento cultural, onde as várias perspectivas do fazer musical serão discutidas e compartilhadas, promovendo reflexões sobre estas práticas, realizando um intercâmbio de conhecimento, valorizando saberes e registrando-os para que estes venham a contribuir na formação de indivíduos mais conscientes de sua cultura.

Referências

- BARRONCAS, Eliberto. Entrevista pessoal concedida à autora, 15/12/2014.
- BARROS, Lílíam Cristina da Silva.. *Repertórios musicais em trânsito – Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. Belém: Ed. da Universidade Federal do Pará, 2009.
- BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 201- 218, 2007.
- FAULHABER, Priscila. *Refletindo sobre as máscaras Ticuna*. In: XIV Reunião da ANPOCS, GT Antropologia Indígena. Petrópolis, 23 a 27 de Outubro de 2000.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música – 4ª edição*. Brasília, DF, Musimed, 1996.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá – Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. (2ª edição): Florianópolis: Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- _____. *Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte*. In: Mana13(2): 293- 316, 2007.
- _____. *Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín*. In: Anuário Antropológico, Rio de Janeiro, n 95, p. 251- 263, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: Música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do projeto Po-dáali- valorização da música Baniwa*. In: TRANS- Revista Transcultural de Música, n 15, p. 1-13, 2011.

_____. *NandeRekoArandu: memória viva guarani*. In: Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n 11, p. 203-205, 1999.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C.A *Etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 17, pg. 233-235, 2008.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Josibel Rodrigues E. *Formação de comunidades indígenas na cidade de Manaus (AM): O caso Tikuna*. Resumo disponível em www.sbpnet.org.br/livro/61ra/resumos/resumos/4831

TEIXEIRA, Nilza Silvana Nogueira. *Cestaria, Noções Matemáticas e Grafismo Indígenas nas Práticas das Artesãs Ticuna Do Alto Solimões*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade Federal do Amazonas, 2012.

Discografia

MAGUTA ARU WIYAEGU- *Cantos Tikuna*. Produção: Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco. Edição e masterização: Edmundo Pereira, Gustavo Pacheco e Ricardo Calafete. In: Coleção de Documentos Sonoros- Museu Nacional do Rio de Janeiro. [Rio de Janeiro], CD DSMN 2000, 2 CD.

NANDE REKO ARANDU - *Memória Viva Guarani*. Direção Geral: Antônio Maurício Fonseca. Gravação: José Henrique Mano Penna. [São Paulo], CD MGV 2001, 1998, 1CD (duração : 73:39 min.).

