

CUXIYMAUARA: INDIGENIZAÇÃO DA MÚSICA EM SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA (AM) E COMUNIDADES DA REGIÃO

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto¹

Resumo:

Cuxiymauara é a palavra em nheengatu que se refere a uma musicalidade específica de São Gabriel da Cachoeira (AM), foco deste trabalho. A etnografia da prática musical com relação ao contexto cultural do Noroeste Amazônico apresentada aqui ensaia uma “teoria da musicalidade *cuxiymauara*”. Parte dessa possível teoria da música local tem por premissa o que os antigos indígenas escutaram e propagaram como música boa e a relação desse repertório antigo, retirado dos discos e da rádio, com a atual prática dos músicos contemporâneos ao animar as festas e eventos da região. O que dizem os mais antigos sobre a música que se conhece pelo nome de *cuxiymauara*? Onde ela ocorre? Que repertório agrega? Desenvolvem-se essas questões iniciais para uma etnografia da música *cuxiymauara*. Trata-se de uma musicalidade que compartilha conhecimentos diversos acerca do mundo, do cosmo e da política dos povos indígenas da região e que se processa num conhecimento de música observado em campo entre as gerações de músicos da cidade de São Gabriel.

Palavras-chave: música indígena; *cuxiymauara*; memória.

Abstract:

The local music in São Gabriel da Cachoeira is marked by the greater indigenous presence in the Brazilian territory. *Cuxiymauara* is a word in nheengatu that refers to a specific musicality, focus of this work. A description of the practical musical context found for this expression works with the categories that form a theory of *cuxiymauara* music. Part of this possible theory of a local indigenous musicality is premised on what the ancient indigenous people of the region listened to and propagated as good music. This repertoire is related with a current practice and the efforts of the current musicians to animate festivals and events of the region with a song that is known by name of *cuxiymauara*. It is a musicality that shares knowledge about the world, the cosmos and the politics of the indigenous peoples of the region and that takes place in a knowledge of music observed in the field among the generations of musicians of São Gabriel city.

Keywords: indigenous music; *cuxiymauara*; memory.

¹ Curso de doutorado em andamento PPGAS – UFAM. E-mail para contato: agenor7@hotmail.com

Introdução

Escutei pela primeira vez a expressão *cuxiymauara*² em 2013 para se referir a musicalidade de São Gabriel da Cachoeira e suas festas de santos. Neste período, participava do projeto de documentação e registro da música indígena do Noroeste Amazônico e do estado de Roraima chamado *A música das cachoeiras – do Alto rio Negro ao Monte Roraima*. Foi nos trabalhos de gravação fonográfica com os músicos locais que surgiu a expressão *cuxiymauara* para designar determinado repertório de músicas que tocavam na rádio e nas festas de muitas comunidades próximas e distantes da cidade de São Gabriel da Cachoeira.

Hoje em dia penso o *cuxiymauara* como uma expressão local para definir determinada musicalidade e fazer musical de traço indígena. Uma espécie de grupo sonoro que compartilha determinada linguagem musical específica, diria Blacking (2007: 208). Essa musicalidade possui determinadas premissas teóricas e algumas técnicas práticas que não se relacionam com as teorias da música ocidental difundida nos conservatórios e cursos de música das grandes universidades brasileiras. Portanto, teço considerações aqui sobre uma teoria da música nativa dos músicos locais. O *cuxiymauara* está marcado pelo cotidiano dos indígenas, seus costumes e sua cosmopolítica.

O exercício proposto é uma etnografia da música de São Gabriel, focado na diferença das concepções entre duas gerações sobre o que é *cuxiymauara*. Entre essas duas concepções se encontra a atualização da tradição que hoje em dia é executada com teclado eletrônico, vocal e dança no cotidiano da cidade com maior número de habitantes indígenas do Brasil.

***Cuxiymauara*: a música de antigamente**

Cuxiymauara é como os músicos de São Gabriel da Cachoeira (AM) chamam uma determinada prática de música local. Esse fazer musical, que também compreende a dança, está equilibrado entre o antigo e a novidade. O antigo como referência às músicas “de antigamente”, repertório que compõe o acervo criativo dos músicos locais. A novidade se relaciona à criação de novas composições a partir desse repertório “antigo” e sua atual disseminação nos clubes e festas da cidade.

Cuxiymauara é uma categoria nativa que se cristalizou e espalhou rapidamente

² Como define Stradelli no dicionário português-nheengatu, Cuccy significa antigo. Cuccymauara, segundo o mesmo dicionário, é o que está localizado em um tempo anterior.

entre os músicos e o público da região a partir de 1990 e foi incorporada ao vocabulário das práticas de fala do português de São Gabriel da Cachoeira para se referir a uma forma de fazer e escutar música, especialmente marcada pelas categorias do conhecimento indígena dos habitantes locais. De maneira genérica, uma espécie de “*flashback* indígena brasileiro”, mas com referência a gêneros de música popular como guitarrada, carimbó, forró e lambada. Entre os antigos e os novos compositores indígenas, a criatividade individual somada à tradição atualizam a memória indígena por meio da performance musical frente à “ordem e o progresso” do estado brasileiro.

Trabalhei com músicos referência no *cuxiymauara*. Acompanhei algumas viagens para tocar em festas em comunidades próximas à sede do município. Além de fazer parte da audiência da festa, toquei em apresentações e gravações junto aos músicos que permitiram tal envolvimento. Além da experiência com os músicos e compositores, observei o público e conversei com pessoas que ajudaram a entender essa criação do *cuxiymauara* como uma “tradição da região”. Esses são passos para uma abordagem antropológica da música, com especial atenção a etnografia da música conforme as recomendações de Anthony Seeger (2008) e seu texto *Etnografia da Música*, esclarecedor sobre o assunto.

Esse quadro básico entre músicos especialistas, audiência, público e relatos pessoais sobre o que é *cuxiymauara* compõe a etnografia da música que se propõe aqui. Essa metodologia de análise sobre a diversidade de concepções sobre a música é o básico, segundo Seeger (2008). Para entender melhor a música como uma “capacidade humana”, nos termos de Blacking (2007), a descrição da música deve levar em conta fatores “não-musicais”, ou seja, as relações socioculturais que modelam a “superfície sonora”.

Primeiramente, o *cuxiymauara* tem uma forte relação com as festas de santo, sendo a música preferida entre muitos festeiros. Essa prática transpõe múltiplos espaços e eventos, como por exemplo, os que verifiquei *in loco*: festa do dia das mães da comunidade *Duraka*, casas comerciais como o Galpão do Forró, balneários como o do Dedé Chagas, bares do bairro Dabaru e Areal, comunidades próximas e distantes da sede do município de São Gabriel. Essa diversidade de lugares indica o seu público variado. Assim como as teorias atuais da etnomusicologia apontam para a relação fulcral entre as linguagens não-verbais da dança e da música (Seeger, 2010; Blacking, 2017; Montardo, 2002), os músicos e o público local não separam a dança e a música *cuxiymauara*. Portanto, a teoria nativa dos músicos de São Gabriel também está preocupada com a dança e com seu efeito sobre o público.

Apesar de se referir literalmente a um “tempo antigo” e, por conseguinte, a uma prática musical passada, o *cuxiymauara* é atualmente praticado por muitos jovens

e compõe um aspecto do mosaico contemporâneo da musicalidade do Alto Rio Negro, que deve ser considerado. No encontro entre a criatividade das novas gerações e as expectativas dos mais velhos está o ponto chave para a invenção do *cuxiymauara* como música própria desse contexto indígena contemporâneo de São Gabriel.

O *cuxiymauara* surgiu em 1990

A narrativa dos músicos que conheci atribui a Carminda, proprietária do Balneário Dedé Chagas (nome do seu marido), o início dessa expressão que se misturou ao português falado da cidade de São Gabriel. Ela pedia para os músicos nas festas de santo que promovia no local: *Yasu iapurasi cuxiymauara?* (tradução livre: “toca as músicas de antigamente?”). O processo de seleção do repertório musical da festa que ocorria entre a dona do local, o público e os músicos contratados, se dava em *nheengatu*. Assim teria iniciado essa forma de referência a um estilo específico de música que tocava na rádio e que compartilhava o gosto de todos.

O repertório que Carminda solicitava se referia ao que ele escutava na infância, quando vivia em *Marabitanas*, comunidade distante da sede do município 12 horas de barco motor no sentido de *Cucuy*, fronteira com Venezuela. Foi no internato em Assunção do Içana onde ela passou parte de sua infância. Desse modo, quando afirmou que não havia “esse negócio de *cuximauara* em 1990-e-pouco, mas nunca deixei minha tradição”, percebi a possibilidade de uma antropologia da música na contemporaneidade da cidade de São Gabriel ao relacionar a história e a memória revivida na prática da música atual entre os indígenas locais.

Entender a memória por meio da prática musical entre habitantes indígenas em São Gabriel da Cachoeira é considerar as práticas do passado em constante atualização nas novas gerações. Não se deve cair no senso comum acadêmico dos cursos de música ocidental que afirmam que, um violão ou um teclado eletrônico, possa destruir uma cultura assim como uma hidroelétrica ou projeto de mineração. Estamos diante de coisas distintas, afirma Deise Lucy Montardo (2017). O instrumento temperado não carrega a teoria da música ocidental em sua totalidade. O que os indígenas e as mais diversas comunidades ao redor do mundo fazem com esses instrumentos não anula nem destrói sua cultura. Muito provavelmente há uma indigenização das teorias ocidentais da música como num processo cultural contemporâneo sugerido por Marshall Shalins (1997).

Como Seeger (2008: 238) salienta a respeito uma apresentação musical: o fato de que “sempre existirá uma próxima vez” aponta para o que se chama de tradição; o fato de que “a próxima vez nunca será igual a de antes” aponta para a mudança inerente ao processo sociocultural. Seeger afirma que são esses eventos, tradição e

mudança, que formam a base para uma etnografia da música. A prática *cuxiymauara* parece também relacionar esse passado em um fazer musical contemporâneo, indicando expectativas para o futuro dessa musicalidade indígenas.

Dessa forma é possível, através dessa justaposição entre o passado reconstruído pelas narrativas locais e as práticas musicais atuais, o compartilhamento de uma história local que revela muito das relações entre os grupos indígenas. Para entender um pouco essa relação do passado dos indígenas por meio da investigação sobre o que seria *cuxiymauara*, foi necessário conversar com músicos de 22 anos, assim como com sexagenários. A memória dos antepassados conecta muitos parentes indígenas que vieram do interior e fixaram residência na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

Ademar Garrido, compositor da região, nascido em 1955 na comunidade de São Felipe, indígena Baré, descreve em uma de suas músicas “a orquestra” de seus antepassados. “Pandeiro, violão, sanfona, harmônica” são instrumentos também destacados na narrativa de Carminda, indígena Baré, nascida também na década de 1950: “Quando os parentes do meu pai em *Cucuy* se reunia na minha comunidade, em *Marabitana*, vixe!... Isso [a música *cuxiymauara* de hoje em dia] faz com que eu me lembre dos meus pais que também tocavam isso antigamente” (entrevista de campo em maio de 2016).

Literalmente, *cuxiymauara* quer dizer “de antigamente”. Quando se refere à música local de São Gabriel, *cuxiymauara* pode ser uma “viagem ao passado” para os mais antigos por meio de suas lembranças e sentimentos. O processo que relaciona a superfície sonora da música às trajetórias de vida e história dos indígenas da região de São Gabriel, pode-se dizer, é quase didático e está representado na expressão nativa *cuxiymauara*.

O fazer musical e as preocupações com o tempo

Os instrumentos de hoje não são os mesmos de antigamente. O andamento da música também mudou. Ary até *Ykuema*, cantor e compositor especialista em *cuxiymauara* que me apresentou à cena musical local de São Gabriel da Cachoeira, sempre destacou em nossas conversas a “aceleração” do *cuxiymauara* atual em relação ao repertório antigo.

Essa forte relação que a música mantém com o tempo de execução da performance também é preocupação de Ademar Garrido e dos integrantes de sua

banda, o grupo Marupiara. Nos ensaios e rodas de violão que participei na casa dele, pude perceber a exigência dos mais jovens integrantes para que ele mantivesse um ritmo mais acelerado, que, segundo eles, “animava mais a festa”.

Com essa prerrogativa dos mais jovens, Ademar sempre começava a música com um susto acelerado e depois ia caindo o andamento pouco a pouco. Os outros instrumentistas tentavam “puxar o andamento para cima”, o que não dava certo e fazia Ademar se atrapalhar entre os três instrumentos que executa: gaita, violão e voz. Quando em um encontro só estivera presente eu e Ademar, pude tocar no seu próprio tempo e explorar mais essa questão temporal da música que marca a geração de Ary até *Ykuema* e a de Ademar Garrido.

As músicas do Ary até *Ykuema* eram todas bem aceleradas e acompanhadas do eletro-ritmo do teclado. Ele é de uma geração Baré mais nova que Ademar e tem clientes que contratam seu show em algumas festas de santo. Em companhia de um ou dois tecladistas, ele viaja e toca nas festas de comunidades próximas ou em clubes pela cidade. Em suas composições estão em destaque a comunidade da Serrinha, Mercês e Ilha do Chile. Pude participar de uma dessas viagens para a comunidade de *Iá-miri*, sentido *Cucuy*. A festa do divino Espírito Santo promovida na comunidade foi animada com seu serviço de show e sonorização.

Com um “kit” (nome que Ary dá a um sistema de som com amplificação suficiente para fazer uma festa de santo), um teclado e um microfone sem fio a apresentação dura mais de 7 horas. Inicia por volta das 20h e termina às 6h. Algumas pausas na música acontecem respeitando os momentos de reza e liturgia católica. Outros intervalos são para o *correrê*, prática ritual onde se compartilha a bebida alcóolica com todos que estão no salão, seja dançando, tocando ou apenas observando a festa.

O trabalho de Ary é muito intenso. Ele é representante de uma geração recente em plena atividade e prática do estilo *cuxiymauara*. O seu nome artístico agrega a expressão *nheengatu* “até *Ykuema*” que no bilinguismo português-*nheengatu* marcado da região quer dizer: “até amanhecer o dia”. Grosso modo, este é o compromisso de sua *performance* e de seu serviço musical. Além de alugar e montar o sistema de som, o mais importante é manter a animação, a tranquilidade da festa, todos os equipamentos funcionando e tocar “até de manhã”.

O teclado eletrônico faz com que todo o show seja tocado em um ritmo regular de precisão digital. Todas as músicas são cantadas e tocadas pelo tecladista, guitarrista ou qualquer músico acompanhante no “metrônomo”. Para conseguir executar com alguma desenvoltura a música ao vivo, nessas condições, é preciso bastante prática no metrônomo. Eu tentei cantar e tocar guitarra e senti bastante essa dificuldade.

A teoria da música local a partir das várias narrativas sobre o *cuxiymauara*

A literalidade da expressão *cuxiymauara* aplicada à música local, as negociações que ocorriam entre gerações sobre o tempo mais adequado à animação do público, a extensão do repertório e o uso de novos instrumentos musicais são elementos elencados a partir das várias narrativas e contextos que se relaciona ao *cuxiymauara*. Esses elementos formam as premissas para entender o que dizem os indígenas de São Gabriel sobre sua musicalidade.

Com acompanhamento de um teclado eletrônico as melodias, letras, solos e harmonias executadas somente na festa de *Iá-miri*, por exemplo, somam mais de 7h de duração. Esse repertório é trabalhado intencionalmente para instigar a animação do público por toda a noite ou por vários dias. A dança tem papel central nessas diversas premissas conceituais sobre o *cuxiymauara*.

É impressionante em São Gabriel da Cachoeira (AM) a expectativa sobre a dança nas festas. É uma preocupação dos músicos e um momento minuto esperado para o público. O público não é apenas uma audiência passiva, mas também são legítimos “festeiros”, ativos e responsáveis pela a expressão corporal geral do grupo diante de uma ocasião especial como uma festa, seja de santo ou o aniversário de alguém, por exemplo. Nesse sentido, o contexto em que se apresenta o *cuxiymauara* se conecta com o conceito de música participatória de Thomas Turino (2000, 2008). A participação e performance da audiência são indispensáveis, portanto, para se pensar a música *cuxiymauara*.

O salão de dança nunca ficava vazio quando tocava *cuxiymauara*. O intervalo ritual das rezas e bênçãos das festas de santo são pausas coletivas que dão o ritmo geral da festa. Sem a dança é impossível pensar ou executar o *cuxiymauara*. Na narrativa de muitas pessoas se confunde música e dança quando se trata do assunto.

O corpo, o compartilhamento do corpo na dança em pares provocado pela sonoridade do estilo *cuxiymauara*, apontava ser o alvo principal de uma “teoria da música nativa”. Esse destaque ao corpo para uma possível teoria nativa da música está em harmonia com o quadro teórico geral colocado por Da Matta, Seeger e Viveiros de Castro em relação à noção de pessoa nas sociedades indígenas brasileiras (Seeger *et al.*, 1979).

A dança e a música *cuxiymauara* na prática das festas que participei, entendidas a partir das narrativas dos indígenas sobre um tempo passado de alegria, recriam, ano

após ano, nas festas atuais o elo ancestral indígena compartilhado por muitos habitantes de São Gabriel. Esse quadro coloca em evidência a centralidade do corpo e do público para a elaboração das premissas teóricas de uma musicalidade local. A cerimônia religiosa que acompanha o *cuxiymauara* em algumas festas de santo, nesse sentido, desperta a lembrança das primeiras intervenções coloniais que no Rio Negro foram levadas a cabo pelas missões católicas de evangelização.

Considerações finais

A despeito de toda repressão colonial, o *cuxiymauara* destaca um determinado costume em relação a música e dança acionando uma palavra indígena³. Essa palavra carrega uma história, já distante das novas gerações da cidade, que é atualizada e compartilhada em cada evento onde se pode encontrar o *cuxiymauara*.

Desse modo, analisar a música local, especificamente o estilo *cuxiymauara*, por meio da participação na festa, escutando a narrativa dos praticantes e dos músicos pode contribuir para uma reflexão sobre a memória indígena que resiste e projeta a “indigenização da modernidade” por muitas pessoas da região de São Gabriel da Cachoeira. Espaço semântico onde se encontram a cosmopolítica dos povos da região e as considerações nativa sobre música: o que ela representa para as comunidades locais. Memória que deixou seus símbolos para definir a prática da música local, apesar dos muitos anos de epistemicídio, e pressões de integração dos indígenas por parte do estado brasileiro. Memória e palavra que se refere a um tipo de música e de escuta local que persiste desde antigamente: o *cuxiymauara*.

³ À parte das discussões sobre a origem do nheengatu, essa língua é associada a cultura baré local.

Referências

- APPADURAI, Arjun. A produção da localidade. *In: Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. p. 237-263. Lisboa: Teorema, 2004
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Mundos sonoros amazônicos*. VIII ENABET. Rio de Janeiro: Unirio, 2017.
- SAMUELS, David W. *Putting a Song on a Top of it: Expression and identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: The University of Arizona Press, 2004.
- SEEGER, Anthony; Roberto da Matta & Eduardo B. V. de Castro. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Série Antropologia, n. 32, p. 2-19, 1979.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, v. 17, p. 1-348, 2008.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – Uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II). *Mana*. Rio de Janeiro: v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.
- STRADELLI, Ermanno. *Vocabulários da língua geral: português-nheêngatú e nheêngatú-português, precedidos de um esboço de gramática nheênga-umbuê-sáua miri e seguidos de contos em língua geral nheêngatú poranduaa*. Livraria J. Leite, 1929.
- TURINO, Thomas. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, 2000.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press, 2008.