

Perspectiva acústica Ticuna (Magüta) e os perigos de se “ficar no silêncio”

Edson Tosta Matarezio Filho

Bolsista de pós-doutorado da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA)

sociais@hotmail.com

Resumo

A Festa da Moça Nova, a iniciação feminina dos Ticuna à vida adulta, é um ritual em que a música deve soar a todo momento. Como atestam muitas narrativas míticas sobre as festas que foram negligenciadas, as moças que foram deixadas “no silêncio” acabaram sendo raptadas por seres mal-intencionados. Tudo indica que esses rituais, quando bem realizados, reforçam a perspectiva acústica Ticuna (Magüta), garantindo que as moças permaneçam como ‘pessoas-de-verdade’ (*du’ũgüüchi*).

Palavras-chave: Ticuna, ritual, perspectiva acústica, silêncio, canto

Abstract

The Festa da Moça Nova, the Ticuna’s female initiation into adulthood, is a ritual in which music must sound at all times. As many mythical narratives attest, the parties that were neglected or the girls that were left “in silence” ended up being kidnapped by malicious beings. Everything indicates that these rituals reinforce the Ticuna acoustic perspective (Magüta), ensuring that the girls remain as “true-people” (*du’ũgüüchi*).

Keywords: Ticuna, ritual, acoustic perspective, silence, singing

Introdução

Em muitas comunidades ticuna do alto rio Solimões mantém-se a tradição de iniciar as jovens púberes à fase adulta da vida. O maior grupo indígena do Brasil¹, localizado principalmente na tríplice fronteira com a Colômbia e o Peru, comporta uma diversidade interna. A maior parte das comunidades ticuna não realiza mais a Festa, algumas estão retomando e outras parando, por influência de missões evangélicas. Na comunidade de Nossa Senhora de Nazaré (ver nota 1), a totalidade das moças, após terem sua primeira menstruação, é colocada em reclusão por um período até que sua Festa esteja preparada. É a chamada Festa da Moça Nova, o ritual de iniciação feminina dos Ticuna, com duração de três dias – começa na sexta-feira e termina no domingo – e é realizado para marcar a saída das moças novas (*worecū*) da reclusão.

A Festa da Moça Nova é um ritual bastante complexo e se inicia bem antes dos três dias de festa que acontece no final de semana. Publiquei recentemente um livro que apresenta e analisa em detalhes os preparativos, a música e o ritual (Matarezio Filho 2019a). Os preparativos podem levar meses de trabalho das famílias, especialmente dos pais das moças. O roçado de mandioca deve ser cultivado para produzir o *pajauru* (bebida fermentada), muita caça é moqueada para as trocas rituais de carne e bebida por adornos e máscaras que são trazidos pelos convidados (Matarezio Filho 2019b) e diversas comunidades são convidadas para a Festa ficar bem animada.

No espaço deste artigo, apenas comento alguns aspectos do referido ritual, termos nativos usados para se referir às canções e, principalmente, a importância de haver música ininterrupta na Festa. Passo a uma consideração do “código acústico” nos mitos ticuna, mostrando o poder transformacional do som, presente até hoje nos rituais e no cotidiano. Abordo também os perigos dos “chamados” de outros seres e de a moça “ficar no silêncio”. Procuro mostrar como os “cantos de aconselhamento” na Festa da Moça Nova se opõem a esses perigos, exortando as moças a respeitarem os parentes e prevenindo um sequestro de perspectiva. Por fim, arrisco algumas interpretações do ritual no sentido de uma perspectiva acústica, sonora ou sonorismo ticuna, lançando mão de teorias desenvolvidas nos últimos anos.

1 Os Ticuna se autodenominam povo Magüta. Seriam 53.544 indivíduos só no Brasil de acordo com a Siasi/Sesai, 2014. Este artigo se baseia em trabalhos de campo realizados desde 2012 em comunidades do igarapé Camatiã, município de São Paulo de Olivença (AM), Brasil, principalmente na comunidade de Nossa Senhora de Nazaré. Também realizei breve período de campo na comunidade de Vendaval, às margens do Solimões, mesmo município. Até o momento, minha última incursão à campo foi em 2019, totalizando cerca de um ano em área indígena.

Uma breve nota sobre a música ticuna

Algo que devemos ter em mente quando estudamos a música de outros povos é o fato deste termo, “música”, ser uma abstração quase exclusivamente europeia². Segundo o musicólogo alemão Carl Dahlhaus:

Se, pois, a categoria “música” (...) é uma abstração que em muitas culturas se levou a cabo, e noutras não, encontramos então perante a infeliz alternativa ou de reinterpretar e alargar o conceito europeu de música até a alienação quanto à sua origem, ou de excluir do conceito de música as produções sonoras de muitas culturas extra-europeias (Dahlhaus 2009[2001]: 15).

O que se apresenta como uma “infeliz alternativa” para o musicólogo europeu, contudo, é o material por excelência do etnomusicólogo. Talvez uma das questões mais interessantes da etnomusicologia seja: o que é música para determinado povo? E, neste caso, a alienação quanto à origem do termo música é inevitável³.

Minha intenção neste texto, no entanto, é mais modesta. Examinando as artes verbais e fala cotidiana ticuna verificamos que são bastante ricas e variadas. Vejamos algumas delas antes de abordarmos mais detidamente os cantos do ritual da moça nova. Com relação à fala, três termos são bastante próximos: *_ga* (palavra, voz ou idioma), *dea* (fala cotidiana) e *u* (dizer, relatar ou contar). As narrativas míticas são designadas *ore* (ver Firmino & Gruber 2010), mesma palavra utilizada para classificar as histórias bíblicas (Goulard 2012).

Muitas palavras são usadas na língua ticuna para se referir ao canto, mais especificamente ao ato de cantar. Cantar, para um ticuna, pode indicar muitos tipos de artes verbais. Diversas canções que registrei em campo me foram indicadas como *_tchiga*, termo que possui a mesma raiz, *_ga*, apresentada acima (Goulard 2012: 26-27). Em um sentido amplo, nos diz a linguista Montes Rodríguez, *_tchiga* corresponde à “‘significado’, ‘palavra’ de una entidad mítica o humana, el significado de las cosas, la historia de algo ou alguien, las historias míticas” (2004: 58). Temos aqui uma fronteira entre os gêneros, *ore* (narrativa mítica) e *_tchiga* (“canção”), que não correspondem exatamente aos nossos

2 Ver também Oliveira Pinto (2001: 244).

3 Ou talvez nem tanto, se estamos tratando das origens da palavra, concordo com Menezes Bastos & Piedade: “é conveniente lembrar que a forma grega *mousike* (a arte (*techne*) das Musas) foi usada, até pelo menos o século V a.C., para referir não apenas ‘música’, mas também ‘poesia’ e ‘dança’ (Comotti 1979:3). Este nexos faz com que *mousike* se aproxime de vários conceitos africanos, ameríndios, árabes, melanésios e também conceitos ocidentais modernos (“jamais fomos modernos”)” (1999: 138).

termos. Com frequência, por um lado, os personagens míticos cantam, de outra parte, as letras das canções contam “histórias”, semelhantes às narrativas míticas. Uma infinidade de “canções” (*_tchiga*) direcionadas às moças no ritual repete diversas vezes: “agora vou contar a *tua história* [*cutchiga*], moça nova” (ver Matarezio Filho 2019a: 59).

Tudo indica que *wiyae* seria a noção mais geral de canto, a ideia mais próxima de nossa palavra “canto” ou “canção”. Dentro desta noção de *wiyae*, existem outras categorias mais específicas. *Wawe*, por exemplo, é uma palavra que designa o que chamamos de “acalanto”. Serve para se referir a um canto mais suave, como quando se canta para uma criança dormir.

Existe ainda uma noção importante para compreendermos o canto que é entoado no ritual. *Utü* é a palavra usada para se referir ao canto executado na Festa da Moça Nova, com a voz aguda (*igauĩ*), mas também ao canto dos pássaros. Os homens cantores da Festa da Moça Nova, por exemplo, cantam alternando entre a voz natural e o registro em falsete, tipo de canto que é denominado *utü*. Não serve para se referir ao cantor de forró, por exemplo. Dessa maneira, a arte verbal *utü* parece ser um comutador de perspectiva por excelência para os Ticuna, na medida em que é compartilhado com outra espécie, os pássaros, mas também é *utilizado pelos xamãs para se comunicarem com outros seres do cosmos, animais, plantas, espíritos e paisagens* (Matarezio Filho 2019c). Ao cantarem em falsete, “com voz de mulher”, nas Festas, podemos pensar se não há também um movimento dos homens em se posicionarem na perspectiva da mulher cantora⁴.

“Ficar no silêncio”

Os seres mais perigosos do cosmos são os chamados *ngo’o*, termo comumente traduzidos para o português como “bichos”. Uma variedade de “bichos”, os Tchurara (ou Yureu) possuem a fama de roubar as moças púberes. Quando perguntei o nome da canção da moça que foi iniciada pelo Tchurara, Ondino⁵ me disse que se chamava “canção da moça nova que foi levada pelo bicho porque ninguém cantou para ela”. Este título nos revela algumas coisas. Primeiro, para muitas das canções não há uma preocupação entre

4 Análise mais extensamente esta hipótese no tópico “Falsete e gênero – o ‘travestismo vocal’” em meu livro sobre a Festa da Moça Nova (Matarezio Filho 2019a: 66–72). Anteriormente, tal hipótese começou a ser elaborada no artigo “Do corpo ao cosmos - condensações rituais dos Ticuna” (Matarezio Filho 2014b)

5 Professor e cantor de Festa de Moça Nova, Ondino Casimiro (Doctürëcurügöecüo, morador da comunidade de Nossa Senhora de Nazaré e um dos principais colaboradores da minha pesquisa). A biografia de Ondino foi registrada no filme documentário *Caminho de Mutum* (Matarezio Filho & Senlle 2018)

os Ticuna de se colocar um nome nelas. Este título foi arranjado apressadamente por efeito da minha pergunta, muito provavelmente ele não existia antes. O nome da canção foi tão improvisado quanto as próprias canções o são. As extensas canções – tanto no repertório quanto na duração delas – são em parte memorizadas e em parte improvisadas na hora, dificilmente se registra no gravador exatamente a mesma canção. Em segundo lugar, o título da canção demonstra como o canto sintetiza o ritual. Ter alguém que cante para a moça é quase sinônimo de realização da Festa da Moça Nova.

“Ficar no silêncio”, dizem os Ticuna, é o grande perigo que correm as pessoas que não passam pelos rituais durante a vida⁶. Este risco é enfatizado nas canções da Festa, não somente para a moça nova, mas também para as crianças e bebês. Temos um exemplo disso na “Canção de Ralar Jenipapo”:

Nü'ūmayetcharü tchaipüne

“Eu faço barulho com o meu pedacinho de avai”

Ngemacaniwai nünematatürü taütürüwai toüncuyangepüne'ü

“Por isso que [o bebê] não ficou no silêncio”

Esta música é cantada para as crianças que são pintadas na Festa. Há sinais disto ao longo da letra, principalmente no final da música, quando a criança é chamada por um vocativo indicado pela partícula *pa* (*pa torü buriyana* = “nossa criança”). O cantor está dizendo que ele pegou o *aru* – instrumento de percussão, a referência aqui é por sinédoque, já que o *aru* é feito de vários “pedacinhos de avai” – e a criança não vai ficar no silêncio. Podemos notar, portanto, esta oposição recorrente, entre cantar para os neófitos ou deixá-los “no silêncio”, a mercê do canto de outros seres.

A música ininterrupta do ritual, como nos mostra o desenrolar do ritual da moça nova, contribui para posicionar as pessoas em uma perspectiva humana entre os Ticuna, as ‘pessoas-de-verdade’ (*du'ūgüüchi*). Contudo, os elementos acústicos dos mitos ticuna e a música ritual não possuem necessariamente alguma relação com a formação do cosmos. Cabe neste ponto, portanto, uma crítica à ideia de uma inextricável relação entre o código acústico e as cosmogonias, ou seja, as narrativas míticas que contam sobre a origem do cosmos⁷. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho de Wisnik:

6 O foco da Festa são as meninas púberes, mas crianças de ambos os sexos são pintadas de jenipapo, urucum e passam por um pequeno ritual durante a Festa.

7 Ver Matarezio Filho (2017) para uma reflexão sobre as relações que aparecem no mito e no ritual sobre o amadurecimento do cosmos, dos corpos e das plantas para os Ticuna.

Marius Schneider (o estudioso mais informado sobre o lastro mítico do mundo modal, que ele estudou nas mais diferentes tradições), afirma que todas as cosmogonias têm um fundamento musical. “Toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação”. Em outros termos, sempre que a história do mundo fosse bem contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste (1989: 33)⁸.

Podemos nos perguntar porque outros códigos não poderiam ser produtores do cosmos? Esses são os mais diversos e são impostos pela própria narrativa dos mitos, na medida em que podem ser lidos e analisados enfatizando um ou outro código⁹. A lição estruturalista nos ensina que no estudo das narrativas míticas não se deve privilegiar um determinado código em detrimento dos outros. Lévi-Strauss deixa isso bem claro em diversas passagens de sua obra, especialmente na “Abertura” de *O Cru e o Cozido* (2004 [1964]: 19-52). Em *A Oleira Ciumenta*, o autor é categórico, “[a] originalidade da reflexão mítica está, pois, em operar por meio de vários códigos” (1986: 215). Neste mesmo livro há também a retomada de uma célebre crítica feita a Freud¹⁰. Dois erros do pai da psicanálise em suas análises míticas são enumerados por Lévi-Strauss: 1) “querer decifrar os mitos por meio de um código único e exclusivo [o código sexual], quando é da natureza do mito empregar sempre diversos códigos, de cuja superposição decorrem as regras de tradutibilidade (...) [2]” o segundo erro consiste em acreditar que, dentre todos os códigos à disposição dos mitos, um ou outro seja obrigatoriamente empregado” (idem: 231). O “código acústico”, portanto, pode ser privilegiado em algumas cosmogonias, como as hindus ou judaico-cristãs, mas está longe de ser o único possível.

Por outro lado, podemos afirmar que um dos códigos privilegiados no segundo volume das *Mitológicas*, intitulado *Do mel às cinzas*, é o “código acústico” (2004[1967]: 104 e *passim*), que se refere à fala, ruídos, algazarras, berros, choros, gritos, barulhos, sons de instrumentos, assobios, chamados, cantos, etc. Para o grupo de mitos analisados por Lévi-Strauss neste volume das *Mitológicas*, o “código acústico” ofereceria um “valor operacional” maior, pois ofereceria uma “linguagem comum” na qual as mensagens dos demais níveis ou códigos poderiam ser traduzidas (2004 [1967]: 443).

8 Mais adiante Wisnik menciona uma frase de Schneider que sintetiza esta ideia: “A fonte de onde emana o mundo é sempre uma fonte acústica” (Schneider *apud* Wisnik 1989: 34).

9 A título de exemplo, poderíamos elencar os códigos geográfico, econômico, sociológico e cosmológico, os níveis em que são feitas as análises no grupo de mitos presentes em “A Gesta de Asdiwal” (Lévi-Strauss 2013 [1958]).

10 A crítica já estava elaborada no pioneiro artigo “A estrutura dos mitos”, publicado originalmente em 1955 (Lévi-Strauss 2008 [1955]), em que Lévi-Strauss faz uma releitura do mito de Édipo.

O “código acústico” está bastante presente nos mitos ticuna. Uma das referências é a variante ticuna do motivo do “chamado da madeira podre”, que Lévi-Strauss (2004 [1964]) relaciona à origem da vida breve. Nos mitos dos povos de língua jê que tratam do motivo do “chamado da madeira podre” os humanos que aceitaram o chamado da madeira podre têm, por isso, a duração de suas vidas encurtadas¹¹. Os humanos, do ponto de vista dos espíritos (ã’ẽ)¹² ticuna, são vistos como madeira podre¹³. Este tipo de perspectiva dos espíritos (ã’ẽ), portanto, remete a este grupo de mitos sobre a vida breve. O mesmo motivo do “chamado” que pode encurtar a vida humana aparece nos mitos e rituais ticuna, mas em sentido inverso. O chamado é feito pelos imortais (ü’üne) no sentido de immortalizar os personagens do mito ou os participantes da Festa¹⁴. A moça não deve se enganar com o chamado do “inimigo”, do Tchurara, por exemplo, como no trecho de uma das canções entoadas dentro do trompete *to’cü* na Festa¹⁵:

Pa wowiyu

“Moça [nova] sozinha”

Ëcuwai meätürü cuaure’ü

“Pode [ficar] bem guardada”

Taütama ucaũ nütchama

“Não atenda ao chamado da pessoa errada/do inimigo”

A palavra *ucaũ* refere-se a um “negócio que não serve, falso, que não está bom”. Esta pessoa pode ser o Tchurara, que assedia a moça nova para iniciá-la caso sua Festa seja negligenciada por seus parentes. Atender ao chamado da pessoa errada pode levar à perda da imortalidade que se pretende atingir com o ritual. Essa possibilidade é atestada em inúmeros mitos (Matarezio Filho 2019a: 196-198).

11 No mito apinayé de Origem do Fogo (M9), por exemplo, “[o herói] tinha a permissão de responder aos chamados sonoros do rochedo e da madeira dura e, se tivesse agido segundo os conselhos recebidos, os homens viveriam tanto quanto os seres minerais ou vegetais; mas, como ele também responde “ao doce chamado da madeira podre”, a duração da vida humana seria, a partir de então, encurtada” (Lévi-Strauss 2004 [1964]: 179).

12 “Princípio vital” (Goulard, 2009), duplo da pessoa viva, pensamento (Angarita 2013).

13 “Quando um espírito (ã’ẽ) vê gente, ele vê igual pau podre. Contam que uma pessoa se deitou no chão para ver um espírito passar. Mas quando ele passou, não percebeu a pessoa deitada lá, viu apenas pau podre. Estes espíritos ficam vagando pela floresta”, me contou o ticuna Prof. Ondino Casimiro.

14 No artigo “A Canção dos Imortais dos índios Ticuna” (Matarezio Filho 2015a) faço uma análise mais pormenorizada do chamado dos imortais na referida canção por meio da metodologia de análise de canções de Luis Tatit, semiótica da canção.

15 Trecho de canção cantada pelo ticuna Francisco Alexandre (*Ûpetücürũgütchiäcü*), da comunidade de Nossa Senhora de Nazaré.

To'oena, a primeira moça nova que aparece nos mitos, é seduzida pelo som – também uma espécie de “chamado” à curiosidade da jovem – dos trompetes proibidos para ela¹⁶. Ipi, o gêmeo *trickster* da mitologia ticuna, é atraído pelo som no mito de origem dos Ticuna (Magüta). É provocando o riso de sua cunhada, a filha do Umari, que ele a localiza em seu esconderijo e tem uma relação sexual com ela. Na história “Como foi o aparecimento do carapanã” (*Nhuãcü nango'ũ go agu*, Firmino & Gruber 2010, vol. 1), um mutum comeu os pedacinhos queimados de um Ucae, outra variedade mítica de “bicho” (*ngo'o*). Esses pedaços se transformaram em carapanã e ficaram fazendo zoada na moela e no papo do mutum. Yoi, irmão judicioso de Ipi, matou o mutum e guardou as partes que faziam zoada para seu irmão não pegar. Mas Ipi continuou procurando pelo som. “Quando ele achou, pegou a buchada do mutum e rasgou na mesma hora. Os carapanãs avançaram nele e não eram pequenos. Eram carapanãs grandes que chuparam Ipi todinho, só sobrou o couro dele”. Temos, portanto, um grupo paradigmático com três personagens que se substituem em função de suas relações com o “chamado” do som externo. 1) To'oena, que sai inadvertidamente da reclusão ao ouvir o som; 2) Ipi, que procura o som, mas é proibido de ver o que o produz e; 3) A filha do Umari – uma variante de To'oena (Matarezio Filho 2015b) – também sai de sua reclusão na flauta de Yoi, numa explosão de risos, provocada por Ipi.

Por meio desse quadro de relações dos personagens com um “chamado” sonoro começamos a antever a importância que o código acústico possui nos mitos e na vida ticuna. Comparando um mito apinayé (M9) com o mito bororo de referência de *O Cru e o Cozido* (M1) e um mito dos Timbira Orientais (M10), Lévi-Strauss tira conclusões sobre a relação entre ruído e silêncio que nos ajudam a entender esta mesma relação nos mitos e no ritual dos Ticuna:

Em M1 e M10, o herói é *sujeito de ruído*; faz um pouco de ruído, mas não muito. Em M9, ele é *objeto de ruído*, e ouve muito, não pouco. Não se poderia supor que, nos três casos, o caráter da vida na terra, de ser – por sua duração finita – uma mediatização da oposição entre a existência e a não-existência, é concebido como uma função da impossibilidade em que o homem se encontra, de se definir sem ambiguidade em relação ao silêncio e ao ruído? (2004 [1964]:179-180).

Estes mitos apresentam, segundo Lévi-Strauss, uma “proposição metafísica” (2004[1964]: 180). Esta mesma proposição – que relaciona ruído e silêncio com existência

16 Sobre os trompetes ticuna executados na Festa da Moça Nova, ver o filme “IBURI Trompete dos Ticuna” (Matarezio Filho 2014c) e também Gruber (1999) e Matarezio Filho (2015b).

e não-existência, de diferentes maneiras – podemos encontrar na Festa da Moça Nova. A moça deve permanecer em silêncio durante toda a reclusão, sob pena de morrer atacada por um “bicho” (*ngo’o*). Ao mesmo tempo em que a moça deve permanecer em silêncio, ela não pode ser deixada no silêncio. Ela e as crianças que são iniciadas. Deixá-los no silêncio significa dar a chance para que outro ser maléfico os inicie. O Yureu ou Tchurara, o “bicho” mais perigoso para a moça nesta fase, possui uma super-audição. Qualquer um que evoque seu nome, mesmo que no volume mais baixo possível, corre o risco de atrair este “bicho” e ser devorado. Os imortais (*ü’üne*) também possuem uma potente audição, contudo, insistem em chamar os mortais e estes não os ouvem (Matarezio Filho 2015a).

A Festa dura cerca de três dias, assim tem seus momentos de maior ou menor animação. Ao longo dos rituais que presenciei, todo o tempo ouve-se o som do tamborim *tutu*, sem cessar. Não é raro os mais velhos se lembrarem de Festas com cinquenta tamborins tocando ao mesmo tempo. As festas que presenciei tinham, no máximo, dez e o som era bastante alto, sendo possível escutar a dezenas de metros de distância. Mesmo quando não estão dançando – quando estão, por exemplo, preparando o *pajauaru* (bebida fermentada), fazendo os instrumentos, as máscaras e os adornos –, o tamborim não para de soar. Durante toda a Festa, mesmo que esteja bem esvaziada, há ao menos uma pessoa percutindo um tamborim (*tutu*). Ou seja, o *tutu* produz um som contínuo que é ouvido durante todo o ritual. A música está presente do começo ao fim da Festa, sob pena de outros seres de audição aguçada perceberem o silêncio e causarem algum mal.

Conselhos cantados da Festa da Moça Nova

Como afirmei de passagem acima, as letras das canções da Festa, de modo geral, sofrem um tipo de variação sobre um texto de base que poderíamos chamar de improvisações. Não sei se um cantor(a) ticuna concordaria comigo nestes termos, pois ele(a) diria que está cantando como aprendeu. A questão é que existe uma variação – seja na ordem dos versos, na colocação de novas palavras e novos versos – que faz com que consideremos boa parte da letra como improvisada sobre uma base melódica fixa. As melodias são repetidas e mudam as letras que são cantadas. As canções ticuna fazem o que Lévi-Strauss afirmou como uma característica geral dos rituais, no *Finale d’O Homem Nu* (2011[1971]: 648), elas fragmentam o processo ritual e seus versos, melodias e danças são exaustivamente repetidos. Temos, portanto, as duas características definidoras de ritual para Lévi-Strauss, fracionamento e repetição.

No gênero de canções que chamei “canções de aconselhamento” da Festa¹⁷, a moça é lembrada em muitas passagens das canções de sua relação com sua mãe, especialmente de todas as vezes em que a desobedeceu ou faltou com o respeito. A imagem evocada é a da cotia, como um animal raivoso¹⁸:

Õerutawai cu'ütürüwai na mûcûraûgu
 “Quando a mamãe mandar”
Taûtama taûgacuya ya ocutiara
 “Você não responderá com preguiça”
Tchigurünwai cutchamata ngîetügu i cuya puragü'ũ
 “Como a cotia, com arrogância”
Iri iri pa worecü
 “Moça Nova”
Notürüwai guni ya yema oegacü gama (...)
 “Porque seria um desgosto”

Em nosso imaginário o caniço não remete a algo que tenha força (*pora*). Contudo, na cultura ticuna, em que o mito relata que eles surgiram da pescaria com caniço de Yoi, este caniço remete a algo muito forte, indestrutível. Muitos foram os relatos que ouvi de que o caniço de Yoi ainda pode ser visto no Eware, iagarapé de origem dos Magüta (Ticuna). Na passagem abaixo vemos a alma da mãe da moça sendo comparada à força do caniço. Em contraposição está a moça que ainda não controla sua raiva quando vai falar com a mãe:

Tauütchima poraneyayima nainecü ngiaeyîgurü otchametü
 “A festa só está acontecendo porque a alma da tua mãe é forte como um caniço” *Õerutawai taüütchimawai*
 “Se tua mãe não tivesse força, não teria festa”
 (...)
Yeaiyema curüwai
 “Aquele lá é sua [mãe]”
Otchametü õerütawai cuütürüwaina mucûraûgu tauütamã oegacüya
 “Quando sua mãe manda em você, não pode ficar com raiva”
Ocutiara yatchigurüüwai cutchamatatürü ngietügü cuyapuragü

17 Para um exame mais detalhado do conteúdo destas canções, ver Matarezio Filho (2019: 72-87).

18 A mesma comparação da moça com uma cotia também aparece nas canções de Festa de Moça Nova (*pelazón*) dos Ticuna da Colômbia. Neste trecho, por exemplo, “Cuando ésto termine, después de ésto no seas como la guara [cotia] que sale gritando y gruiñendo cuando tu mamá te mande a traer agua” (Montes Rodríguez 1991: 55).

“Não responda para a sua mãe, como faz a cotia, [com raiva]. Não fale com raiva ao mesmo tempo que ela”

Pa iri iri pa worecü

“Moça nova”

Como podemos ver, o aconselhamento da moça é bastante duro. Além da provação física pela qual a moça está passando, e que culminará com o arrancamento de seus cabelos ao final do ritual, ela deve passar por esta exposição moral. O tema do desrespeito à mãe aparece nestas “canções de aconselhamento”, que são entoadas dentro da reclusão, mas são mais presentes quando a moça tem os cabelos arrancados. Neste momento, me disseram alguns ticuna, “a moça tem que sofrer” (Matarezio Filho 2014a). Ela é lembrada de todas as vezes que tratou mal sua mãe, por isso estaria passando por aquela provação.

O tema do respeito à mãe e aos mais velhos aparece em variações ou microvariações¹⁹ nas letras das canções. Ele é fracionado e repetido ao longo do aconselhamento, como nos exemplos que mostrei acima, aludindo a situações de desrespeito que poderiam ter se passado entre as moças e sua mãe, introduzindo “diferenças, por menores que sejam, no seio de operações que poderiam parecer idênticas” (Lévi-Strauss 2011[1971]: 649). As provas físicas e os insultos por que passam as neófitas, em diversos momentos do ritual, repetidamente, é outra variação do fracionamento do sofrimento à que as moças são submetidas na Festa. Característica muito presente nos rituais de iniciação à vida adulta (Zempléni 1991: 377), essa imposição de sofrimento físicos, “construtivo e honroso” (Houseman 1999: 84), é realizada num contexto altamente ritualizado, de que as moças se recordarão com orgulho por toda a vida²⁰. Em minha convivência com os Ticuna pude observar, e as etnografias são unânimes em afirmar, que no cotidiano as crianças são tratadas com muito carinho, sem violência.

Conclusão - aspectos do sonorismo ticuna

Como destaquei acima, as pessoas devem estar atentas aos “chamados”. Responder àqueles que alinhem sua posição como sujeito com a perspectiva humana ticuna (‘pessoas-de-verdade’ - *du’ügüüchi*). E de que seria composta esta perspectiva ticuna? As moças passam todo o ritual de olhos vendados, estão proibidas não só de olharem as chamadas “flautas sagradas” – que neste caso são trompetes. A interdição recai sobre a visão de

19 Para uma apresentação dos produtivos rendimentos da noção de microvariação nas análises das construções literárias, pictóricas ou musicais dos povos ameríndios, ver Rosse (2016).

20 Apresento um estudo sobre o ponto de vista das moças sobre a Festa em Matarezio Filho (2020).

forma ampla, a base do cocar lhes tapa os olhos. Ao mesmo tempo em que a audição lhes é extremamente estimulada. As moças devem estar atentas a todos os sons da Festa.

Os parentes não podem deixar as crianças e jovens “no silêncio” e devem alertá-los, por meio de conselhos (*ucuẽ*), a não seguirem os “chamados” de seres mal-intencionados. Vimos que o som ou o “código acústico” está em relevo na mitologia e na vida ritual ticuna. Um som atrativo ou um “chamado” opera como um comutador de perspectivas²¹. Em um texto de 2011 sinalizei que seria produtiva uma ênfase no aspecto acústico que o perspectivismo animista ameríndio suscita:

Até então as análises sobre o aspecto perspectivista do pensamento ameríndio se debruçaram principalmente em seu sentido visual. Entretanto, as formulações deste pensamento (Viveiros de Castro 2002; Lima 1996) deixam patentes a existência de uma ‘perspectiva’ acústica diferenciada para as diferentes ‘gentes’ que habitam o mundo²² (Matarezio Filho 2011: 171).

Isso que chamei de “perspectiva acústica” foi desenvolvido recentemente de forma melhor elaborada pelos pesquisadores Matthias Lewy, Bernd Brabec de Mori e Ana Maria Ochoa Gautier. Desenvolvendo as consequências do perspectivismo no sentido de uma “ontologia do som”, os autores lançam mão do conceito de “sonorismo ameríndio” (Lewy 2015), “perspectivismo sonoro” (Brabec de Mori 2012, 2015) ou “multinaturalismo acústico” (Gautier 2016). Com este complemento auditivo da perspectiva visual, teríamos a possibilidade de uma definição da perspectiva (sonora) de uma entidade para além de “sua fisicalidade e sua percepção visual” (Lewy 2015: 85).

Ao que tudo indica, a música, em sentido amplo, e as canções entoadas na Festa da Moça Nova têm como uma de suas intenções garantir que os jovens, especialmente as moças, permaneçam na posição de sujeitos humanos ticuna. Essa seria a contrapartida acústica da perspectiva que se elabora no ritual. “[L]as canciones contribuyen a la construcción social de la persona indígena” (Brabec de Mori 2015: 116), o mesmo se passa com as neófitas no ritual de iniciação ticuna. Evidentemente, as intervenções corporais – como, por exemplo, a pintura com sumo de jenipapo e o arrancamento dos cabelos das moças – têm um papel fundamental também na definição do ponto de vista ou na garantia

21 “Quem responde a um tu dito por um não-humano aceita a condição de ser sua ‘segunda pessoa’, e ao assumir, por sua vez, a posição de eu já o fará como um não-humano” (Viveiros de Castro 2002: 397)

22 Lima nos dá um belo exemplo neste trecho: “Assim, *para si mesmos*, os porcos tocam flautas, que para os humanos são simplesmente os cocos (esvaziados do miolo, comida desse animal) que os porcos fuçam, provocando a emissão de um som que lembra o apito *para* uma audição humana, mas cuja musicalidade, na audição dos porcos, é tão rica como aquela das flautas” (1996: 31).

que o ponto de vista não se altere, não seja roubado.

Referências

ANGARITA, Abel Antonio Santos Wachiãükü. 2013. *Percepción tikuna de Naane y Naüne: territorio y cuerpo*. Dissertação de Mestrado. Instituto Amazónico de Investigaciones, Universidad Nacional de Colombia.

BRABEC de MORI, Bernd. 2012. "About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience". *Indiana*, 29: 73-101. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020/1658>

_____. 2015. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un 'eslabón perdido' ontológico?". In: B. Brabec de Mori; M. Lewy; M. A. García. (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, pp. 99-118. Disponível em: <https://bit.ly/2DkLCOK>

DAHLHAUS, Carl. 2009. "Que é a música?", Que é a música?, DAHLHAUS, Carl & EGGBRECHT, Hans Heinrich. Edições Texto & Grafia, Ltda, Lisboa.

FIRMINO, Lucinda S. & GRUBER, Jussara G. 2010. *Ore i nucümaügüü: Histórias Antigas*. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticunas Bilíngues – OGPTB/ Coleção Eware.

GAUTIER, A. M. O. 2016. "Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of music in ecomusicology". *Boundary 2*, 43 (1): 107–141.

GOULARD, Jean-Pierre. 2009. *Entre Mortales e Inmortales – El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. Lima: CAAAP/CNRS-MAEE-IFEA.

_____. 2012 "La metamorfosis ritual: la identidad religiosa en la Amazonia". *Revista Colombiana de Antropología*, 48 (2): 15-37.

GRUBER, Jussara Gomes. 1999. "Instrumentos musicais ticunas". *Apostila manuscrita*. Publicado também no volume organizado por Antonio Alexandre Bispo: Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens - II, em *Musices Aptatio-1996/97- Jahrbuch*, Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae.

HOUSEMAN, Michael. 1999. "Quelques configurations relationnelles de la douleur". In: F. Héritier (ed.), *De la violence II*. Paris : Editions Odile Jacob. pp.77-112.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1986. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. 2004 [1964]. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 2008[1955]. "A Estrutura dos Mitos". In: *Antropologia Estrutural um*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 221-248.

_____. 2011[1971]. *O Homem Nu*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 2013 [1958] "A Gesta de Asdiwal". In: *Antropologia Estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 167-223.

LEWY, Matthias. 2015. "Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas", In: B. Brabec de Mori; M. Lewy; M. A. García. (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. pp. 83-98. Disponível em: <https://bit.ly/2DkLCOk>

LIMA, Tânia Stolze. 1996. "O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi". *Mana*, 2(2): 21-47.

MATAREZIO FILHO, Edson T. 2011. "Alguns aspectos do sistema musical-ritual dos Ticuna". In: V. ENABET - *Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Belém. *Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET*: 169-177.

_____. 2014a. "Para crescer é preciso sofrer. A Festa da Moça Nova dos Ticuna". In: *Anais do II Seminário Infância Criança Indígena*, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. Disponível em: <https://bit.ly/2Pt6p9A>

_____. 2014b. "Do corpo ao cosmos - condensações rituais dos Ticuna". *Periferia (Bellaterra)*, 19: 28-54. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.426>

_____. 2015a. "A Canção dos Imortais dos índios Ticuna". In: Aquino, Z. G. O.; Gonçalves Segundo, P. R.; Marega, L. M. P.; Cavalcante F, U.; Santos, T. J. F.; Dioguardi, G. (ed.), *A multidisciplinaridade nos estudos discursivos*. São Paulo: Editora Paulistana. pp. 178-202. Disponível em: <https://bit.ly/2TdKphl>

_____. 2015b. "Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova". In: B. Brabec de Mori; M. Lewy; M. A. García. (Org.), *Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. pp. 121-135. Disponível em: <https://bit.ly/2DkLCOk>

_____. 2017. "O amadurecimento dos corpos e do cosmos - mito, ritual e pessoa ticuna". *Revista De Antropologia*, 60(1): 193-215. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.132073>

_____. 2019a. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. São Paulo: Editora Humanitas.

_____. 2019b. "Uma passagem entre as duas Américas: mito e ritual ticuna", *Etnográfica*, 23 (3): 579-604. <https://doi.org/10.4000/etnografica.7214>

_____. 2019c. "Do resgate de almas à execução do feiticeiro: notas sobre o xamanismo Ticuna". *Sociedade E Cultura*, 22(1): 218-239. <https://doi.org/10.5216/sec.v22i1.49691>

_____. 2020. "Do ponto de vista das moças: a circulação de afetos na Festa da Moça Nova dos Ticuna". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(1), e20190065: 1-21. <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0065>

MENEZES BASTOS, Rafael José de; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1999. "Sopros da

Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani". *Mana*, 5(2): 125-143.

MONTES RODRÍGUEZ, Maria Emilia. 1991. "Los cantos tradicionales entre los Ticuna (Amazonas). Ensayo de caracterización. Textos de la música vocal en torno al ritual de iniciación femenina". *Programa de becas Francisco de Paula Santander*, Instituto Colombiano de Cultura, Colombia. Manuscrito disponível em: <https://bit.ly/2RNdsXg>

_____. 2004. *Morfosintaxis de la lengua tikuna: Amazonia Colombiana*. Bogotá: Ediciones Uniandes (Lenguas Aborígenes de Colombia. Descripciones; 15).

OLIVEIRA PINTO, Tiago. 2001. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 44 n° 1.

ROSSE, Eduardo P. 2016. "Processos de microvariação nas estéticas ameríndias". *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 6: 104-120.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". In: *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

WISNIK, José Miguel. 1989. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

ZEMPLÉNI, Andras. 1991. "Initiation." In: P. Bonte ; M. Izard (ed.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Filmografia

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. 2014c. *IBURI Trompeta dos Ticuna*, Filme documentário, DVD, NTSC, 14 min., color, som. São Paulo de Olivença (AM)/São Paulo (SP): LISA-USP/FAPESP. Disponível em: <https://vimeo.com/108367090>

MATAREZIO FILHO, Edson. T.; SENLLE, Marília. *Caminho de Mutum*. Filme. 2018. NTSC, cor, 20 min. LISA-USP. Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/caminhodemutum>

Recebido em 4 de outubro de 2019.

Aceito em 6 de agosto de 2020.