



**O projeto *Anna Eserenka*: performances e intercâmbios de saberes musicais na
Universidade Federal de Roraima (UFRR)**

Pablo de Castro Albernaz¹
Indira Viana Caballero²

Resumo: O projeto *Anna Eserenka*, cadastrado no Programa de Extensão Universitária da UFRR (PROEXT2015), foi idealizado por jovens integrantes da banda *Cruviana*, criada em 2011 por alunos do Curso de Gestão Territorial Indígena, vinculado ao Instituto Insikiran. Contando com a participação de membros de duas comunidades situadas na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR), e com o apoio do movimento indígena e da comunidade universitária em geral, esse projeto realiza diversas atividades que concebem a prática musical como forma de “intercâmbio” de saberes, criando possibilidades de vivências de musicalidades indígenas e não-indígenas. O objetivo deste trabalho é refletir sobre a experiência musical concebida pelos alunos indígenas e, a partir da sugestão de Seeger (2015), pensar esses intercâmbios e performances musicais como “modalidade preferencial para muitos processos sociais”, enfatizando o caráter criador e comunicacional da música nas Terras Baixas da América do Sul.

Palavras-chave: Saberes musicais. Povos indígenas. Natureza.

**El proyecto *Anna Eserenka*: performances e intercambios de conocimientos
musicales en la Universidad Federal de Roraima (UFRR)**

Resumen: El proyecto *Anna Eserenka*, registrado en el edicto PROEXT2015 de la UFRR, fue concebido por jóvenes integrantes de la banda *Cruviana*, creada en 2011 por alumnos del Curso de Gestión Territorial Indígena, vinculado al Instituto Insikiran. El proyecto cuenta con la participación de miembros de dos comunidades situadas en la Tierra Indígena Raposa Serra do Sol (RR), y el apoyo del movimiento indígena y de la comunidad universitaria en general. Así, sus miembros realizan diversas actividades que conciben la práctica musical como forma de “intercambio” de saberes, creando posibilidades de vivencias de musicalidades indígenas y no indígenas. El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la experiencia musical concebida por los

1 Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutorando em Filosofia na Eberhard Karls Universität Tübingen, Alemanha. Professor do Instituto de Antropologia da Universidade Federal de Roraima (UFRR). E-mail: coordenacao.antropologia@ufr.br

2 Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (UFG).

alunos indígenas a partir de la sugerencia de Seeger (2015), de pensar esos intercambios y performances musicales como "modalidad preferencial para muchos procesos sociales", enfatizando el carácter creador y comunicacional de la música en las Tierras bajas de América del Sur.

Palabras clave: Saberes musicales. Pueblos indígenas. Naturaleza.

The *Anna Eserenka* project: performances and exchanges of musical knowledge at the Roraima Federal University (UFRR)

Abstract: The *Anna Eserenka* project, registered in the UFRR's University Extension Program (PROEXT2015), was conceived by young members of the band *Cruviana*, created in 2011 by students of the Indigenous Territorial Management undergraduate course linked to the Insikiran Institute. With members from two communities located in *Raposa Serra do Sol* Indigenous land (RR) and with the support of the indigenous movement and the university community in general, this project carries out several activities that conceive musical practice as a form of knowledge exchange, creating possibilities for the experience of indigenous and non-indigenous musicalities. The purpose of this article is to reflect on the musical experience conceived by indigenous students and, based on Seeger (2015), to think of these musical exchanges and performances as "a preferential modality for many social processes", emphasizing the creative and communicational character of music in the Lowlands of South America.

Keywords: musical knowledge. Indigenous peoples. Nature.

Projeto *Anna Eserenka*

O presente artigo tem por objeto os intercâmbios de saberes musicais promovidos no âmbito do Projeto *Anna Eserenka*, vinculado ao Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Antes, porém, cabe destacar que a UFRR possui um enorme contingente de alunos indígenas, provavelmente um dos maiores (ou o maior) entre as universidades brasileiras, realidade que aponta para a forte interação e para a presença indígena cada vez maior dentro da UFRR. O ingresso de alunos indígenas acontece desde a fundação da Universidade (1989), muito antes de serem implementadas políticas de ação afirmativa. A criação do Instituto Insikiran³ em 2001, uma das primeiras instituições voltadas especificamente para o ensino superior indígena no Brasil, foi resultado das demandas do movimento indígena local por uma política de acesso ao ensino superior que contemplasse as especificidades dos povos da região. Atualmente, os números apontam que, além de comporem maciçamente o corpo discente do Instituto Insikiran (635 alunos, segundo dados de 2015), os alunos indígenas estão matriculados em outros cursos da UFRR totalizando mais de mil discentes, que correspondem a cerca de 10% do total de alunos dessa instituição.

3 Os cursos oferecidos no Instituto Insikiran são: Licenciatura Intercultural (destinado à formação de professores para o ensino fundamental em escolas indígenas), Gestão Territorial Indígena e Gestão em Saúde Coletiva Indígena

O Projeto *Anna Eserenka*, cadastrado no Programa de Extensão Universitária da Universidade Federal de Roraima (edital PROEXT2015), foi idealizado por jovens integrantes da banda *Cruviana*, criada em 2011 por alunos do Curso de Gestão Territorial Indígena do Instituto Insikiran. Desde a sua origem, o Projeto teve como propósito realizar diversas atividades que concebem a prática musical como forma de intercâmbio de saberes, possibilitando experiências de musicalidades indígenas e não-indígenas. Inicialmente aprovado em 2013 na categoria de Projeto, transformou-se em Programa dois anos depois, ao ser aprovado em edital para esta categoria, dando continuidade, nas palavras de seus autores, ao “impacto na educação e na cultura indígena no âmbito da universidade” desencadeado pelo trabalho iniciado em 2011/2012. Atualmente, o grupo é composto por discentes indígenas de diferentes cursos da UFRR – todos da etnia Macuxi, embora já tenham participado jovens de outras etnias e um integrante não-indígena, aluno do curso de música – e conta com o apoio de colaboradores, como professores de técnica vocal e percussiva, promovendo melhor qualidade musical⁴.

Os objetivos do Programa incluem o levantamento das bandas compostas por indígenas no estado de Roraima; o levantamento de informações, nas comunidades e nas escolas que participam do Programa, sobre músicas e instrumentos musicais tradicionais; a realização de oficinas para a construção de instrumentos indígenas, bem como a coleta de matérias-primas usadas na sua confecção; pesquisas bibliográficas referentes a músicas tradicionais indígenas da região; e, ainda, ensaios e apresentações da Banda *Cruviana* não apenas em eventos promovidos pela UFRR, mas também pelo movimento indígena de Roraima e outros para os quais o grupo seja convidado. Ao longo de sua existência, alguns desses objetivos foram integralmente alcançados, enquanto outros ainda precisam ser mais bem explorados em uma provável continuidade do Programa. O aprofundamento da relação dos jovens com a música resultou em um trabalho autoral com canções compostas em diversos gêneros musicais, refletindo a pluralidade de influências dos jovens participantes da *Cruviana*, e no projeto de gravação de um CD.

Entre os propósitos alcançados, chama a atenção o trabalho realizado com as comunidades e escolas indígenas, voltado para a confecção de instrumentos tradicionais. Por um lado, estas eram ocasiões propícias para que os membros da banda aprendessem

4 Desde o início, estava previsto que cada um dos bolsistas desempenharia uma função como músico (tecladista, flautista, guitarrista, baixista, zabumbeiro, violonista, técnico de som e vocalista) durante todo o período da execução do Programa, totalizando dez integrantes bolsistas. A banda é composta por Emerson (guitarra e vocal), Ênio André (teclado), Darles Neto (baixista), Euclides Junior (violão e percussão), Esteferson (teclado e violão), Mac Dones (bateria, percussão), Marcos (flauta), Carlos Alexandre (teclado e sanfona) e Juce Carneiro (vocal). O Programa é coordenado pela Prof.^a Ise de Goreth Silva.

mais sobre as matérias-primas que compõem tais artefatos, a sua origem, a forma ideal de manejar esses materiais e de extrai-los de seus contextos naturais observando certos interditos. Por outro lado, em contrapartida, foram realizadas oficinas de violão ministradas pelos integrantes da banda, marcando claramente um intercâmbio de saberes musicais – intenção presente desde a concepção inicial do Programa, iniciativa dos próprios alunos, e manifesta, na prática, em diversas fases da proposta.

Um dos aspectos positivos que emerge com a própria banda *Cruviana* consiste em promover a interação entre discentes indígenas e os demais alunos da UFRR através da “vivência musical” e, em outro plano, estimular os intercâmbios entre músicos indígenas e não-indígenas no estado de Roraima. Segundo o texto de apresentação do projeto, “essa iniciativa possibilita transitar entre culturas, visando a interculturalidade com foco na valorização da cultura indígena, sem deixar de lado outros estilos musicais”. Assim, segue o texto, “pretende-se promover o intercâmbio e a divulgação de culturas indígenas que se transformam, mas preservam a identidade de seus membros, ao contrário da visão romântica, idealizada e estática da cultura indígena, como regularmente é veiculada em Roraima, inclusive nas comunidades indígenas”.

Conforme as proposições do Programa, as músicas narram “histórias de povos e comunidades, traduzem a realidade dos diversos tempos, marcam identidades e lutas dos movimentos sociais indígenas”. Desse modo, a música se torna “um mecanismo de divulgação cultural, um instrumento político e de conscientização dos povos indígenas em Roraima”, algo que é afirmado também nas narrativas dos integrantes. O acesso a diferentes estilos musicais no cotidiano das juventudes indígenas, tanto nas aldeias como nas cidades, é destacado como algo potencialmente criativo que não enfraquece a relação com as músicas tradicionais, ao contrário, possibilita que vários jovens se destaquem “como compositores da realidade indígena e atores nas transformações socioculturais”. A música aparece, ainda, “como função de comunicação, símbolo pessoal, identidade étnica ou de grupo” e como “um meio poderoso de criar um sentimento de pertença, ou a um grupo étnico particular ou a um lugar”. Com isso, são “estabelecidos vínculos históricos entre o grupo/povo, ou seja, a música é uma ferramenta de união e conhecimento”. Nesse sentido, por exemplo, destaca-se a importância do *parixara*, dança que “simboliza claramente a identidade indígena em Roraima, com uso de instrumentos específicos como tambores e chocalhos, danças com movimentos e ritmos que marcam os cantos e músicas tradicionais”.

Como componente fundamental do contexto em que se insere a banda *Cruviana*, cabe ressaltar a importância da música para os povos indígenas na região de Roraima, elucidada desde os relatos de Koch-Grünberg (2006 [1917]). Em 1911, o etnógrafo alemão realizou as gravações fonográficas que são os primeiros registros sonoros nos quais se pode ouvir as práticas musicais dos povos norte-amazônicos (MENDIVIL, 2006); registros que foram de importância central na constituição da musicologia comparada alemã (HORNBOSTEL, 1974) que deu origem à etnomusicologia moderna. Atualmente, a centralidade da música pode ser observada em certos desdobramentos que evidenciam a relação entre música e política, como é o caso do famoso grupo musical indígena roraimense, *Caxiri na cuia*, de grande influência entre as gerações mais jovens, segundo os próprios membros da banda *Cruviana*. Com letras engenhosas, capazes de articular aspectos triviais da cultura local com as reivindicações políticas contundentes dos povos indígenas sob o ritmo do forró regional ou forró da maloca – geralmente, composições com três ou quatro acordes, que servem de base musical para as diversas canções e letras –, o *Caxiri na cuia* transforma suas músicas em um potente instrumento político e se tornou referência na cena musical local e alhures, para indígenas e não-indígenas. A sua influência é visível, por exemplo, no objetivo da banda *Cruviana* de tocar nas assembleias realizadas pelo movimento indígena atuando como “grupo de animação”, outro termo nativo usado para designar esses grupos musicais indígenas.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a experiência musical concebida pelos alunos indígenas da UFRR e, a partir da sugestão de Seeger (2015), pensar esses intercâmbios e performances musicais como “modalidade preferencial para muitos processos sociais”, enfatizando o caráter criador e comunicacional da música nas Terras Baixas da América do Sul (MENEZES BASTOS, 2007). De acordo com os dados obtidos, sugere-se como hipótese geral a continuidade de um modelo estético e sônico macuxi, representada por duas expressões musicais de grande importância no contexto local: o *parixara* e o forró da maloca, ambos os gêneros marcantes no universo sonoro dos jovens músicos da banda *Cruviana*. Esses gêneros enfatizam uma abertura do *socius* e também o destaque aos instrumentos musicais – presentes de forma acentuada no ritual do *parixara* – como será discutido a seguir.

Do *parixara* ao forró da maloca

Diversos estudos etnomusicológicos apontam para a importância da sonoridade e da audição nas sociedades ameríndias nas Terras Baixas da América do Sul (MENEZES

BASTOS, 1999; Piedade, 2004; MONTARDO, 2002; SEEGER, 1988; STEIN, 2009). De acordo com Menezes Bastos (1999, p.102), entre os Kamayurá, os verbos indicadores dos sentidos que atuam nas taxinomias e axiomas perceptuais denotam categorias de conhecimento (verbos conceituais) que se apoiam fartamente na acústica. Por conseguinte, “do total das mensagens significantes por eles recebidas do mundo exterior (‘natural’, ‘humano’ ou não, e ‘sobrenatural’) grande percentagem se constitui de moções sonoras” (op. cit., p. 102-103). Para os Kamayurá, a importância dos códigos acústicos se revela na palavra falada, na música e na “convivência com a mata” que “exige uma acuidade auditiva extremamente desenvolvida, a monitoração das ações neste meio sendo, basicamente, de fundamento sonoro” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 103).

Entre os caribes Macuxi, também se observa essa centralidade dos sons – musicais ou não – no cotidiano das aldeias e nas cidades. Os macuxi são um povo de língua caribe, habitante da região das Guianas, precisamente entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território contínuo que abarca porções do Brasil e da Guiana⁵. Voltemos a Theodor Koch-Grünberg, célebre etnógrafo alemão que, em sua centenária visita à região macuxi, notou a importância da música para esse povo. Logo nas primeiras páginas de seu diário, o etnógrafo descreve a realização de gravações fonográficas na aldeia Koimelemóng, na Serra do Mel, onde, diante do fonógrafo de Edson⁶, o chefe Pitá cantou as canções de dança dos macuxi *tukuí*, *oarebã*, *murua*, *parischerá* e *mauari*.

Após as sessões de gravação dos fonogramas, houve uma importante festa que o etnógrafo também pôde observar. Era a hora do banho vespertino, quando uma criança taurepang correu em sua direção, gritando que “a *parischerá*” estava chegando. Tratava-se da chegada dos visitantes e caçadores. Os dançantes, que vinham da savana distante, se aproximavam em uma longa fila, vestindo belos adornos que cobriam parte do rosto e das pernas, feitos com palha de inajá. Com “tubos feitos da leve madeira ambaúva”, ornados na frente com diversos tipos de imagens talhadas em madeiras, eles agitavam seus

⁵ Os Macuxi fazem parte de uma unidade étnica mais abrangente, os Pemon (junto com os Taurepang e Arekuna), que se contrapõe aos Kapon, termo que designa povos como os Ingarikó e Patamona. De acordo com o censo de 2004, a população Macuxi era estimada em torno de 19 mil pessoas, metade delas habitando as regiões da Guiana Inglesa (SANTILLI, 2004). “O território macuxi em área brasileira hoje está recortado em três grandes blocos territoriais: a TI Raposa Serra do Sol, a TI São Marcos, ambas concentrando a grande maioria da população, e pequenas áreas que circunscrevem aldeias isoladas no extremo noroeste do território macuxi, nos vales dos rios Uraricoera, Amajari e Cauamé. A mais populosa é a TI Raposa Serra do Sol, na porção central e mais extensa de seu território. Essa área é habitada por uma população global estimada em 10 mil habitantes distribuídos em 85 aldeias cuja grande maioria é Pemon [dados de 2004]” (SANTILLI, 2004).

⁶ O fonógrafo de Edson foi o primeiro aparelho da história para a captação e a reprodução de sons em cilindros de cera. Com essa inovação científica, Koch-Grünberg pôde realizar os primeiros registros de cantos indígenas do norte-amazônico que compõem o acervo do Arquivo Fonográfico de Berlim, primeiro arquivo musical do mundo (ZIEGLER, 2006).

instrumentos para cima e para baixo, enquanto dançavam batendo com o pé direito no chão a cada dois passos e dobrando levemente o tronco para frente, fazendo os movimentos em direção anti-horária e chegando, pouco a pouco, à praça da aldeia (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 77). As mulheres, pintadas de vermelho e preto e adornadas com tangas de miçangas, dançavam com a mão direita sobre o ombro do parceiro e, “a um sinal do primeiro dançarino, ficam parados, o rosto voltado para o centro do círculo, com uma das mãos, os instrumentos diante de si ou apertados debaixo do braço, e cantam suas canções simples, bem ritmadas, e melodias graves” (op. cit., p. 78). No segundo dia, o “principal dia da festa”, a dança começou por volta das três horas da tarde, quando uma enorme corrente de dançarinos de *parischerá* chegou, vinda do oeste da savana, “sob a gritaria abafada das buzinas de madeira, uns duzentos participantes. Uma visão grandiosa”, escreve o autor (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 78) Eles cantavam e dançavam em um enorme círculo na praça da aldeia; no meio, homens e mulheres dançavam o *tukúi*, a dança do beija-flor, “soprando sempre o mesmo som de maneira estridente num curto pedaço de taquara”. Ainda de acordo com o etnógrafo, na dança *parischerá* e no *tukúi*, às vezes são entoados “longos cantos épicos com inúmeras estrofes” (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 79).

Em um levantamento sobre os trabalhos relacionados à música defendidos pelos alunos indígenas do curso de Licenciatura Intercultural do Instituto Insikiran (UFRR), observamos a importância atual do *parixara* e do *tukui*. Em seu trabalho “*Os cantos na comunidade Monte Moirá*” (2016), Solon analisa os rituais macuxi da chegada dos caçadores e visitantes. De acordo com o autor, os termos *parixara* e *tukui* servem para designar, respectivamente, os grupos dos visitantes e dos anfitriões. Solon destaca que o “ritual da dança do *parixara* compreende o momento em que o grupo visitante chega enfeitado, pintado, trajado com suas vestimentas, dançando e cantando para se encontrar com o grupo anfitrião, ‘os *tukui*’, que também se encontram preparados para os receber dançando” (op. cit., p. 19). Os anfitriões, ou o grupo dos *tukui*, também devidamente adornados e pintados, cantam e dançam *parixara yamí yapí’si*, que significa “recebendo os *parixara*” (ibid.).

Brito (2010), em seu estudo sobre o forró da maloca, também descreve o *parixara* e o *tukui*, salientando a relação, por um lado, entre visitantes e anfitriões, e, por outro, entre homens e mulheres. As atividades de preparação das festas, coordenadas pelos chefes (*tuxauas*), envolvem a distribuição de tarefas: enquanto os homens visitantes são os responsáveis pela caça, as mulheres do grupo anfitrião ficam encarregadas da preparação

dos alimentos cultivados e das bebidas fermentadas. O momento da recepção dos caçadores é um dos pontos altos do ritual, dando início ao consumo irrestrito de bebida fermentada feita à base de mandioca, designada pelo termo *caxiri*, dos alimentos produzidos pelas mulheres e das carnes trazidas pelos visitantes. Assim, a chegada dos caçadores é o momento em que todos os participantes comem e bebem juntos, ocasião na qual também são realizados ‘desafios’, com anfitriões e visitantes medindo forças em uma simulação de conflito. Após esse desafio, começam o canto e a dança *parixara* e *tukui*. Conforme Brito (op. cit.), o *parixara* representa os convidados que chegam cantando e quem os recebe cantando é o grupo do *tukui*, de forma que o *parixara* é a dança das pessoas que chegam (convidados) e o *tukui* é a dança das pessoas da casa (anfitriões).

Hoje em dia, as danças do *parixara* continuam sendo realizadas pelos povos indígenas de Roraima. Porém, se antes elas faziam parte de uma cerimônia de longa duração, mais recentemente, com a intensificação do contato com a sociedade não-indígena, elas foram transformadas em celebrações mais curtas ou fragmentárias, que acontecem na interação com os visitantes como forma de “demonstração da cultura”, dividindo espaço com as novas manifestações musicais, designadas como forró da maloca ou grupo de animação (ibid.).

Se as bandas de animação são um fenômeno recente, a influência da cultura popular não-indígena, sobretudo nordestina, remonta há mais de um século⁷. Em 1911, Theodor Koch-Grünberg mencionou em seu diário a invasão de terras do Território da União (áreas indígenas) na região leste de Roraima, capitaneada por fazendeiros que introduziam o gado extensivo nas savanas. Esse modelo de economia e de ocupação territorial impulsionou a chegada de levas de imigrantes nordestinos que vinham trabalhar nas fazendas da região, onde mantiveram estreito contato com os índios das etnias do leste, em especial os Macuxi. Os intercâmbios culturais entre indígenas e nordestinos fizeram com que o forró – ritmo musical típico do Nordeste brasileiro e que engloba subgêneros como baião, xaxado, xote e quadrilha, popularizados no Brasil e no exterior através da figura do cantor e compositor Luiz Gonzaga – se tornasse popular entre os povos indígenas que habitam as regiões de campos e serras de Roraima.

A banda *Caxiri na cuiá* foi criada pelos índios Macuxi no ano de 2004, à época da luta judicial pela homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. A agrupação protagonizou um uso inovador do forró como meio de reivindicação política ao lançar o

⁷ Sobre a migração nordestina em Roraima, ver Souza e Nogueira (2013).

disco que leva o nome da banda. As faixas contidas no álbum tratavam de temas ambientais e políticos e abordavam, a partir da lógica dos Macuxi, os conflitos pela retomada das terras. Uma das canções pedia que o então presidente do Brasil, Luiz Antônio Inácio Lula da Silva, homologasse a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, o que acabou ocorrendo em 2005. À exceção da faixa que dá nome ao álbum, todas as demais músicas podem ser consideradas ‘canções de protesto’ e apontam para uma apropriação original de expressões sonoras estrangeiras e a criação de letras com conotações políticas. Uma música que não faz parte do disco “Caxiri na cuia”, mas cuja expressão política é emblemática ao oferecer uma perspectiva reversa acerca do contato, se intitula “Um dia desse”, composta em 1998, por Eronildo Macuxi:

Um dia desse perguntei do meu avô
pra saber o que passou,
quando o branco na região chegou.
E nesta hora ele quase chora
da história que contou.

Ele me disse eu sinto muito
mas é preciso contar
só assim que eu pudesse acreditar.

Branco chegou dizendo amigo, vem comigo
e deu cachaça pra beber
e trouxe ainda um toca-disco
e me ensinou a dançar o carimbó,
embriagado eu caí, a noite inteira
ele fez tanta besteira com a sua vovó.

Ele contou muitas coisas de tristeza para mim
a sua vida foi sofrida, sendo escravo pra valer
no final falou que a vida branca é tão ruim.
Agora digo tem motivo
pra devolver a terra macuxi,
o homem branco quer ter tudo para si
e eu quero para todos
e assim ser feliz⁸.

Margareth Brito, aluna do curso de Licenciatura Intercultural do Instituto Insikiran e integrante da banda *Caxiri na cuia*, realizou em seu trabalho de conclusão de curso a catalogação e análise das letras musicais dos “grupos de animação” da comunidade do Maturuca – centro político da TI Raposa Serra do Sol e do Conselho Indígena de Roraima (CIR). Segundo a autora, observa-se nelas “uma rica obra musical, principalmente pelos

8 Retirada de Brito (2010, p. 12).

diversos conteúdos que estão subjacentes nelas e pela importância cultural e política, com postura crítica da realidade, na qual os grupos de animação estão inseridos” (Brito, 2010, p. 6). Outro objetivo do seu trabalho foi mostrar como os povos indígenas do Maturuca estão interagindo com e produzindo as condições de acesso aos saberes não-indígenas, muitas vezes adaptando e ressignificando esses conhecimentos, sem que necessariamente estejam sendo dominados ou perdendo a sua cultura (op. cit.).

Nesse trabalho, o primeiro realizado em torno do registro das composições dos grupos de animação, Brito também se propôs a fazer um levantamento da história desses conjuntos, referências principais para os integrantes da banda *Cruviana*. Ao analisar uma das primeiras canções compostas na região do Maturuca, em 1987, a autora associa a letra da canção, que aborda a violência da invasão dos fazendeiros em seu território, com o espaço conquistado pelas lideranças e organizações indígenas junto aos “parceiros governamentais e não governamentais”. As composições tocadas pelos grupos de animação são relacionadas às novas formas de organização das reivindicações indígenas pelo direito de “continuar a existirem e viverem no seu território de forma coletiva, pensando e decidindo por conta o seu futuro” (ibid., p. 7). Para a autora, o fazer musical dos grupos de animação está estreitamente vinculado ao cenário da política interétnica nas assembleias das associações indígenas; além de cartas e documentos enviados às autoridades, as músicas seriam outros meios de comunicação com os brancos, “seja cantando suas letras nas reuniões, encontros e assembleias, ou por meio de divulgação de fitas cassete, CDs e outros meios”. Uma das mais belas canções presentes no disco *Caxiri na cuiá* descreve de forma poética as décadas de luta pela recuperação do território que corresponde à TI Raposa Serra do Sol:

Agora sim já se esfria a cabeça
Tá decretada a nossa libertação
Vamos chegando para o centro Maturuca
Vem cá na luta venha para o malocão.

Eiá eiá eiá esse índio tem o dom que os jovens têm que seguir
Eiá eiá eiá e ele nunca se envergonhe da cultura macuxi.

É um exemplo de quem luta a vitória alcança
São trinta anos de terror e opressão
Mas com coragem paciência e união
Está nas mãos a nossa homologação.

Eiá eiá eiá esse índio tem o dom que os jovens têm que seguir
Eiá eiá eiá e ele nunca se envergonhe da cultura macuxi.

Tem capivara, jacaré na damorida,
Tem tapioca com vinho de buriti,
Vem festejar a vitória tão sofrida
De bem com a vida tomando um bom caxiri

Eiá eiá eiá esse índio tem o dom que os jovens têm que seguir
Eiá eiá eiá e ele nunca se envergonhe da cultura macuxi.

Nesta seção, descrevemos, em linhas gerais, a centralidade da música entre os Macuxi, notadamente as canções vinculadas à cerimônia do *parixara* – que se integram em um sistema intercancional (MENEZES BASTOS, 2007) –, a importância da incorporação de novos gêneros musicais, em particular o forró, e a sua reapropriação enquanto instrumento de reivindicação política. A seguir, descreveremos como a banda *Cruviana* ressignifica esses gêneros, ao inserir, de maneira original na paisagem musical local, outros ritmos e estilos musicais em suas performances e composições.

***Anna Eserenka* ('Vamos cantar'): a música como forma de alteridade e de expressão da natureza**

É importante ressaltar que as atividades do Programa *Anna Eserenka*, iniciado em 2013 ainda como projeto, orbitam ao redor da banda *Cruviana*, fundada dois anos antes. A intenção dos jovens estudantes, ao buscarem um professor que pudesse ajudá-los a submeter um projeto ao Programa de Extensão Universitária (PROEXT), era criar a possibilidade de subsídios materiais (para a compra de instrumentos e outras despesas, como alimentação e transporte) ao grupo já anteriormente formado. Outra intenção dos alunos era a abertura de espaços onde pudessem aprender mais sobre música, visto que a grande maioria dos integrantes da *Cruviana* possuem formação autodidata.

Em entrevista realizada com os integrantes da banda *Cruviana* em abril de 2017, percebe-se a importância da música na vida comunitária e familiar desses jovens. Alguns deles são filhos de importantes lideranças indígenas vinculadas ao CIR e de músicos que tocavam nos grupos de animação. Além das canções tradicionais, dos forrós regionais e dos hinos religiosos católicos e evangélicos, a maioria dos jovens cresceu ouvindo músicas em rádios e programas de televisão e, entre as influências musicais citadas, há diversos cantores e compositores conhecidos nacionalmente, como Roberto Carlos, Roberta Miranda, Paulo Ricardo, Amado Batista, Adriana Calcanhoto, e gêneros musicais como rock, pop, reggae, sertanejo e pagode.

Por meio da audição e do aprendizado autodidata com o auxílio de revistas de cifras, todas essas novas influências foram incorporadas pelos jovens da banda e se somam às influências regionais, indígenas ou não, como o forró, que já caiu no gosto das populações indígenas de Roraima há várias décadas; as primeiras composições desse gênero, registradas no estado, datam da década de 1980. Os jovens da banda queriam trilhar novos rumos musicais, incorporando outros estilos ao seu repertório sem, entretanto, se distanciarem da estética indígena e do potencial político do fazer musical. O relato de Doni Karapiá, um dos compositores e letristas da banda, revela os objetivos dos jovens com a *Cruviana*:

Eu não me sentia representado pelos outros grupos de animação. Música é um meio de nos expressarmos, é uma linguagem universal. Então, a banda *Cruviana* veio a calhar para a perspectiva de olhar para a comunidade, para a vivência indígena e a questão identitária, cultural; também para divulgar para o público não-indígena a música indígena. Nossas composições falam das necessidades, dos nossos anseios, nossas conquistas, belezas, desafios.

A fala de Doni Karapiá expressa as possibilidades de criação musical proporcionadas pelo Programa *Anna Eserenka*, espaço que oportuniza a ampliação dos gêneros musicais já existentes, como o forró da maloca. A convivência cada vez mais íntima com a cidade, somada à experiência na universidade, influenciou os anseios criativos desses jovens, dando lugar à mistura de estilos que transforma a sua relação com a comunidade e com a cidade, bem como as estratégias de divulgação das músicas indígenas para um público mais amplo. Para Doni Karapiá, a música como “linguagem universal” é um canal de comunicação privilegiado com o outro, inclusive os outros não-humanos, expressos na relação intrínseca entre música e natureza:

Essa perspectiva que a gente tem, se estou pensando em algo para compor, vamos falar de natureza, cada um de nós tem uma influência, vivência, uma perspectiva diferente. Tem pessoas que são do alto São Marcos, outros do médio, baixo, que são regiões diferentes, com perspectivas de vidas diferentes, as necessidades não são as mesmas. Mas os nossos interesses em relação aos nossos direitos, às nossas conquistas, são como se fosse a nossa bandeira. Muitas vezes ouvimos as pessoas falarem que índio é preguiçoso, índio é burro, essas pessoas eu posso chamar quase como ignorantes. Esse programa foi essencial em minha formação como pessoa e como um agente mobilizador das perspectivas intelectuais. Eu não me sentia representado por outros grupos. Essa verdade que há em nós, ela muitas vezes é cantada e as pessoas ficam com a pergunta, “será que é assim?” E essas perguntas fazem com que elas possam participar do nosso universo.

Para os integrantes da banda *Cruviana*, a práxis musical é um canal privilegiado para transmitir noções, ideias; em suma, para relacionar-se com o Outro. A banda toca periodicamente em eventos na Universidade Federal de Roraima para um público, em grande parte, não-indígena e, em suas apresentações, a banda *Paricarana* – também da UFRR, composta integralmente por alunos não-indígenas – toca a música *Tuna* (água), composta pela *Cruviana* e que versa sobre a relação com a natureza desde a perspectiva indígena, exemplos desse potencial da música como canal de comunicação.

De acordo com os jovens músicos, suas composições instrumentais necessitam invariavelmente de letras, o que é expresso na afirmação comum de que “música tem que ter letra”. E como vimos nos exemplos acima, essas letras demonstram uma perspectiva indígenas acerca do contato e da relação com os brancos. Além da letra, a música, embora com pouca variação melódica e harmônica, os instrumentos musicais e a sua diversidade de timbres também são aspectos que apontam para uma relação de continuidade entre as manifestações musicais tradicionais e a incorporação desses novos gêneros, ampliando o potencial comunicativo dessas artes voco-sonoras.

Um dos objetivos propostos no Programa *Anna Eserenka* foi a realização de oficinas de construção de instrumentos musicais tradicionais, que eram depois executados nas festas de *parixara*. O *parixara*, como vimos, é uma cerimônia que conta com a presença participativa de grande audiência durante as várias fases do processo ritual, marcadas pelo canto coletivo e o consumo de caxiri. Além disso, conforme Solon (2016), o *parixara* dá ênfase aos instrumentos musicais, utilizando tambores, bastões de ritmo e instrumentos de sopro. Destaca-se, aqui, a relação de similaridade entre as cerimônias e festas do *parixara* – como momento de comunicação com ‘o fora’ – com as músicas vocais e instrumentais e com os gêneros musicais dos brancos, incorporados pelos Macuxi nessa mesma estrutura de comunicação voco-instrumental com o Outro.

Como salientou Doni Karapiá, apesar de haver uma “mesma bandeira” relativa a direitos e conquistas, por outro lado, há diversidade nas experiências dos jovens com a ‘natureza’. A sua fala aponta para uma inversão do paradigma multiculturalista, ao mencionar algo semelhante a um “multinaturalismo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) inerente às diversas manifestações musicais dos integrantes da banda. Em seu trabalho de conclusão de curso no Instituto Insikiran (UFRR), intitulado “Análise das músicas indígenas na comunidade Tucumã: *parixara* e *tukui*” (2012), Amaro afirma que “a música tem a sua inspiração na natureza” e que “a natureza inspira os próprios instrumentos

usados no acompanhamento da música”. Solon, por sua vez, explica essa relação entre música e natureza nos seguintes termos:

A natureza fala, canta, festeja. Um observador macuxi capta na natureza as vozes e as interpreta; dá o significado e o sentido em suas canções. Desta forma, os cantos têm uma relação com o homem e a natureza. Ele cria e recria; e afirma seu canto ligado à natureza, transformando a voz dos pássaros e dos animais diurnos e noturnos na fala humana. Captam os sons das folhagens das árvores, os sons das águas nas corredeiras/cachoeiras, da chuva, da ventania ameaçadora, da voz dos animais e dos insetos, etc. (SOLON, 2016, p. 14).

Stein, em sua tese sobre os cantos corais das crianças Mbyá-Guarani (2009), ao analisar as falas de um índio Mbyá que afirmou ser “a natureza expressão da música”, observa a relação de indiscernibilidade entre natureza e cultura. Um tanto distante dos filósofos contratualistas europeus, que imaginavam a “humanidade” e o domínio da cultura e da política como o distanciamento progressivo da natureza, para os Mbyá e para os Macuxi, a natureza possui agência expressiva, sendo entendida como parte ativa do cosmos. A natureza como expressão da música seria, portanto, a contrapartida sonora das várias naturezas que compõem o cosmos como expressão do sagrado, pois, como lembra a etnomusicóloga, os Mbyá partilham de uma mesma paisagem sonora com seres de distintos registros corporais (STEIN, 2009, p. 129).

Em sua etnografia sobre os Kaluli, que vivem na floresta tropical úmida das Terras Altas Meridionais da Papua Nova Guiné, Stephen Feld (1990) analisa os sons como um sistema de símbolos, isto é, modos e códigos de comunicação sonora que possibilitam a compreensão do *ethos* e do modo de vida desse povo. Feld defendia a hipótese de que os Kaluli, por serem habitantes da floresta, deviam usar o som em detrimento de outros sistemas sensoriais, dadas as múltiplas expressões sonoras encontradas na floresta e as relações estreitas entre ecologia, os sons do mundo natural e os sons de expressão cultural (op. cit.).

Conclusão

Quem nasce na comunidade, nasce com um pé na música, porque desde criança você começa a dançar o *parixara* nas assembleias, nas grandes festas na comunidade. Nosso objetivo é conhecer melhor as músicas da comunidade, o que as comunidades têm para nos oferecer. O que as comunidades têm tocado nas festas. E o que a gente sabe de música tem repassado para as comunidades. Essa troca de conhecimentos, sobre as músicas, os instrumentos tradicionais, como se faz o instrumento... A

gente sabia que os instrumentos são feitos com tais sementes, madeiras, materiais, mas não sabíamos o histórico, de como proceder para retirar as matérias primas, tem toda uma questão espiritual, sobre como retirar esses materiais e como produzir os instrumentos. E acabamos fazendo as oficinas de instrumentos (Marcos, flautista da *Cruviana*).

A fala de Marcos, “quem nasce na comunidade nasce com o pé na música”, demonstra a importância do *parixara*, uma das primeiras referências musicais para os Macuxi até os dias de hoje. O forró regional também conquistou um lugar importante, adentrando um espaço antes ocupado predominantemente pelos elementos relacionados ao *parixara*. Porém, a difusão do forró na paisagem musical local não implicou o desaparecimento das sonoridades tradicionais. Ao contrário, existem diversos elementos de continuidade entre eles, ressignificados na apropriação criativa e criadora dos jovens.

A proposta sonora da banda *Cruviana* é um exemplo claro dessa continuidade sônica. No primeiro ensaio que assistimos, os músicos se dedicaram exclusivamente a preparar os arranjos de duas canções, recentemente compostas por eles. A primeira delas, intitulada “Caçada”, é uma canção *pop* que descreve a saída dos caçadores, primeiro momento do *parixara*⁹. A segunda canção é um *pout pourri*, cuja letra e melodia consistem em um fragmento do *parixara*, em língua macuxi, harmonizado pelos próprios músicos da banda. O vocalista chamou a nossa atenção para o fato de que ambas as músicas tratavam do mesmo tema, a chegada dos caçadores, porém, com combinações distintas no que diz respeito à letra (uma em português, a outra em Macuxi), à melodia e ao arranjo (a primeira, em estilo *pop*, e a segunda, que remete às melodias modais não-ocidentais).

A banda *Cruviana* escolheu a música não só como meio de expressar as vivências das culturas indígenas, mas também como instrumento de uma prática política que ganha novos contornos éticos e estéticos, na medida em que os atores indígenas ocupam musicalmente um novo espaço: a universidade. Se antes as manifestações musicais dos Macuxi ocorriam nas aldeias e assembleias, com a banda *Cruviana* as expressões sonoras encontraram um novo contexto, refletindo a força da presença indígena nas universidades, em especial, na UFRR, do mesmo modo que as bandas de animação visavam tornar as discussões nas assembleias “menos cansativas” com a presença da música (BRITO, 2010, p. 18), e apontando para a indiscernibilidade não apenas entre música e natureza, mas também entre arte e política.

⁹ Estival (1991) descreve o rito dos caçadores dos Arara, um povo caribe como os Macuxi, dividindo-o em três momentos: o período de caça e espera dos caçadores; a chegada dos caçadores, primeiramente sem a caça e simulando lutas; e, por fim, a partida dos caçadores, a refeição coletiva e o toque da flauta transversal *tereret*, culminando na chegada da caça e na realização da festa até o amanhecer.

Anthony Seeger propõe uma antropologia musical que se diferencia de uma antropologia da música por entender que as performances são criadoras de certos aspectos do mundo social, e não apenas “parte” desse “todo”, como na abordagem que define a música como “parte da cultura” (SEEGER, 2015, p. 14). Nesse trabalho, o autor nos lembra que a música é mais do que “sons em um gravador”. Música é a intenção de criar sons diferenciados, de produzir e usar instrumentos que emitem sons musicais; é o uso do corpo para executar os sons; é a emoção na produção, na apreciação e na execução da performance; são os próprios sons, após sua produção. Música é intenção e ação, emoção, valor, forma e estrutura (op. cit., p. 16). De modo semelhante, os alunos Macuxi do Programa *Anna Eserenka* e da banda *Cruviana* ressaltam a importância da música como criadora da vida social, em seu caráter comunicacional e em sua expressão da natureza, além de um meio privilegiado de comunicação com os brancos e com as manifestações musicais ocidentais, ‘canibalizadas’ criativamente pelos Macuxi e incorporadas na estrutura sonora das cerimônias de *parixara*.

Referências

- BRITO, Margareth de Souza. Forró da maloca: catalogação e análise das músicas dos grupos de animação da comunidade indígena Maturuca (Roraima). Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural). Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena. UFRR, Boa Vista, 2016.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. La Musique Instrumentale dans un Rituel Arara de la Saison Séche (Pará, Brésil). *Journal de la Société des Americanistes*. LXXVII, p. 125-156, 1991.
- FELD, Steven. Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. 2ª. Ed. Philadelphia: Ed. University Pennsylvania, 1990.
- HORNBOSTEL, Eric von. La Música de los Makuschi, Taulipang y Yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1979.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. De Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MENDÍVIL, Júlio. Os registros sonoros de Theodor Koch-Grünberg e seus significados para a musicologia comparada. In: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Theodor Koch-Grünberg: Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913. Historische Klangdokumente Serien-Nummer 3*. Berlim Phonogramamm-Archiv, 2006.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Musicologia Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingú. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* vol.13, nº.2, Rio de Janeiro, Out. 2007.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2002.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu*. Tese de doutorado. UFSC, Florianópolis, 2004.

SANTILLI, Paulo. Macuxi. In: Instituto Socioambiental. *Povos Indígenas no Brasil*, 2004. Acesso em: 06 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOLON, Getulio de Almeida. *Os cantos na comunidade Monte Moirá II*. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Intercultural. Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena. UFRR, Boa Vista, 2016.

SOUZA, José Valdo. *Fortalecimento da cultura makuxi através dos cantos e danças tradicionais na comunidade Willimon*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural). Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena. UFRR, Boa Vista, 2012.

SOUZA, Carla Monteiro de; NOGUEIRA, Francisco Marcos Mendes. *Notas sobre a presença nordestina em Roraima*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH), Natal, 2013.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboráí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese de doutorado. Porto Alegre. Programa de Pós-graduação em Música/UFRGS, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZIEGLER, Susanne. *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2006.

*Submetido em: 31-08-2018.
Publicado em: 15-12-2018.*