

SHUAYNNE



TRADIÇÕES ORAIS, CANÇÕES E MEMÓRIAS SHANENAWA

CRISTIANE DE BORTOLI
SHUAYNE [AMARAL BRANDÃO SHANENAWA]

VÍDEOS E CANÇÕES DE SHUAYNE

Além de ler as histórias do mestre Shuayme, você também poderá assistir e ouvir as canções em vídeos disponibilizados on-line.

Acesse: <https://shorturl.at/hxyRT>





N E P A N

Editora do Núcleo de Estudos das Culturas Amazônicas e Pan-Amazônicas

www.nepaneditora.com.br | editoranepan@gmail.com

Diretor administrativo: Marcelo Alves Ishii

Conselho Editorial: Agenor Sarraf Pacheco (UFPA), Ana Pizarro (Universidade de Santiago do Chile), Carlos André Alexandre de Melo (Ufac), Elder Andrade de Paula – (Ufac), Francemilda Lopes do Nascimento (Ufac), Francielle Maria Modesto Mendes (Ufac), Francisco Bento da Silva (Ufac), Francisco de Moura Pinheiro (Ufac), Gerson Rodrigues de Albuquerque (Ufac), Hélio Rodrigues da Rocha (Unir), Hideraldo Lima da Costa (Ufam), João Carlos de Souza Ribeiro (Ufac), Jones Dari Goettert (UFGD), Leopoldo Bernucci (Universidade da Califórnia), Livia Reis (UFF), Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro (Ufam), Marcela Orellana (Universidade de Santiago do Chile), Marcello Messina (UFPB/Ufac), Marcia Paraquett (UFBA), Marcos Vinicius de Freitas Reis (Unifap), Maria Antonieta Antonacci (PUC-SP), Maria Chavarria (Universidade Nacional Maior de São Marcos, Peru), Maria Cristina Lobregat (Ifac), Maria Nazaré Cavalcante de Souza (Ufac), Miguel Nenevé (Unir), Raquel Alves Ishii (Ufac), Sérgio Roberto Gomes Souza (Ufac), Sidney da Silva Lobato (Unifap), Tânia Mara Rezende Machado (Ufac).



Edufac

Editora da Universidade Federal do Acre – Edufac

Rod. BR364, Km 04 • Distrito Industrial

69920-900 • Rio Branco • Acre

Coordenador Geral: Angela Maria Poças

Conselho Editorial: Adelize dos Santos Souza, Ana Carolina Couto Matheus, André Ricardo Maia da Costa de Faro, Ângela Maria Poças (presidente), Antonio Gilson Gomes Mesquita, Carlos Eduardo Garção de Carvalho, Cristieli Sérgio de Menezes Oliveira, Dennys da Silva Reis, Esperidião Fecury Pinheiro de Lima, Francisco Aquinei Timóteo Queirós, Francisco Raimundo Alves Neto, Jáder Vanderlei Muniz de Souza, José Dourado de Souza, José Roberto de Lima Murad, Maria Aldecy Rodrigues de Lima, Rafael Marques Gonçalves (vice-presidente)

Coordenadora Comercial: Ormifran Pessoa Cavalcante

SHUAYNE



TRADIÇÕES ORAIS, CANÇÕES E MEMÓRIAS SHANENAWA

CRISTIANE DE BORTOLI
SHUAYNE [AMARAL BRANDÃO SHANENAWA]

Financiamento: Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap/Capes/Ufac).



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
LINGUAGEM E IDENTIDADE



LABORATÓRIO
de interculturalidade



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B739s Bortoli, Cristiane De

Shuayne: tradições orais, canções e memórias Shanenawa / Cristiane De Bortoli, Amaral Brandão Shanenawa. – Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2022.

151 p.: il. color.

E-book em formato PDF.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-65-89135-44-9 – Nepan Editora

ISBN: 978-65-88975-33-6 – Edufac

1. Índios da América do Sul – Brasil – Acre. 2. Índios da América do Sul – Memória e oralidade. 3. Tradição oral – Povos indígenas. I. Título.

CDD 22. ed. 980.41

SUMÁRIO

Agradecimentos	8
Prefácio	
O Mestre Shuayne Shanenawa	10
Apresentação	12
Entre varadouros e ramais: como encontrei o Povo Pássaro Azul – Shanenawa	17
Voando com o mestre pássaro azul	19
Novas narrativas, novas vozes, novos olhares	27
Povo Shanenawa	37
Aldeia Shane Kaya	44
Shuayne.....	53
Percepções sobre as canções: repetições, ecos, ritmo	74
Canções para <i>Xikari</i>	77
Canções para rezo	97
Relato de uma experiência mítica.....	107
Referências.....	144
Sobre os autores.....	149

AGRADECIMENTOS

A trajetória que vivenciei junto ao povo Shanenawa foi intensa e realizada com muitos encontros, trocas, colaborações e apoios, e é preciso agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram nesse processo.

Inicialmente agradeço à Universidade Federal do Acre, pois este livro é resultado de uma pesquisa em nível de mestrado realizada entre 2018 e 2020 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade (PPGLI), e que contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O encontro com Shuayne foi primordial para que este trabalho fosse possível. Agradeço sua generosidade em me ensinar sobre o pensamento do povo Shanenawa, bem como em proporcionar a oportunidade de ouvi-lo e de ter confiado a mim a tarefa de trazer sua voz para a escrita. Foi um processo tão intensamente colaborativo que não há como deixar de reconhecer e agradecer a todos os membros da aldeia Shane Kaya que me receberam em seu grande ninho, sempre com muito carinho e acolhimento. Agradeço a todos em nome de suas filhas Pekāshaya, Nawashahu, Peyrani, Runimã, Sãpuani e Mukani. Permitiram-me criar asas e me ensinaram a voar em seu jardim, indo até a lua e voltando para o terreiro, a percorrer ramais e varadouros, a mergulhar em igarapés e ouvir os cantos dos pássaros, em especial, o shane. E, com isso, pude aprender e conhecer sobre a cultura e pensamento shanenawa.

Agradeço a meu marido e indigenista Jairo Lima que, com sua vasta experiência e profundo conhecimento sobre os povos indígenas do Acre, me ensinou a adentrar nesse universo de forma cuidadosa. Quando necessário, fez sugestões e críticas que me ajudaram a avançar em minhas reflexões. Ao longo de todo esse percurso, auxiliou-me com materiais, documentos e ensinamentos sobre diversas questões indígenas. Também agradeço a cumplicidade, compreensão e apoio em todos os momentos em que precisei estar distante da família. E sem o apoio completo da família não teria sido possível a realização deste trabalho, assim, também agradeço a meu filho Círdan, que desde sua primeira visita na aldeia diz que a Shane Kaya corre em suas veias; a meus filhos de coração Sarah e Lucas; a meus pais e meu irmão que, mesmo de longe, sempre me apoiaram em minhas caminhadas e voos; e aos meus sogros que me deram o suporte nos momentos que precisei ficar em Rio Branco.

Outras pessoas também contribuíram em diversos momentos e gostaria de agradecer: à querida amiga e comadre Diana, que me acolheu em sua casa e com quem compartilhei muitas reflexões sobre linguagem; à querida amiga e colega de trabalho Joana, que me auxiliou em parte do trabalho de campo e está sempre junto nos ramais, rios e varadouros; ao amigo Domingos, que sempre esteve disposto a dialogar, compartilhar e indicar bibliografias; ao professor Shelton, pelas longas conversas sobre línguas indígenas; ao Dr. Joaquim Maná Kaxinawa que, como indígena da família pano e pesquisador huni kuĩ, contribuiu com um outro olhar, como um parente dos Shanenawa, um olhar de dentro e sensível, expondo questões que colaboraram com este texto, especialmente sobre o uso de termos em shanenawa; às professoras Mariana Pantoja e Andrea Martini, que me acolheram no curso “Saberes Tradicionais”, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais, da UFAC/Campus Floresta, o que possibilitou ampliar meu olhar pelo campo da antropologia; à Rosângela Tugny que, em conversas durante o XIII JALLA, me auxiliou a perceber possibilidades de análises e no final de meu processo aceitou fazer parte da banca de defesa.

Este tipo de trabalho também necessita de apoios institucionais, os quais preciso agradecer à FUNAI/CR Juruá, que apoiou a realização da “Oficina de Cantoria Shanenawa” e que, através de sua equipe de indigenistas, sempre esteve disponível para dirimir dúvidas e disponibilizar materiais; ao IFAC, pelo afastamento concedido para que eu pudesse me dedicar integralmente ao mestrado; e ao Instituto Fronteiras, que apoiou a realização da “Oficina de Cantoria Shanenawa”.

Devo um agradecimento a todos os professores do PPGLI/UFAC por compartilharem conhecimentos e experiências que me fizeram ampliar meu olhar sobre a grande área da linguagem. E a todos os colegas do Laboratório de Interculturalidade (Labinter/UFAC) que me acompanharam nessa trajetória.

Agradeço ao professor Gerson Albuquerque pela leitura criteriosa da versão final deste livro, pelo incentivo e apoio para sua publicação e divulgação de forma mais ampla.

Por fim, agradeço à professora Maria Inês de Almeida, minha orientadora, que sempre me fez ir além, me instigando e estimulando a pesquisar mais. Com sua leitura cuidadosa, me orientou como percorrer um caminho investigativo sem impor formas, mas com zelo para que eu não me desviasse de meu objetivo. Também a agradeço por se dispor a trazer suas generosas palavras no prefácio desta obra.

E agradeço principalmente ao povo Shanenawa, por existirem e resistirem nessa parte da Amazônia.

Shavá, Shavá!

PREFÁCIO

O MESTRE SHUAYNE SHANENAWA

A pesquisa de Cristiane De Bortoli sobre os cantos Shanenawa abre um caminho muito importante no conhecimento da “Escola Indígena”. Com esse termo o Laboratório de Interculturalidade (LaBinter) do PPGLI/ UFAC designa o espaço-tempo de um ensino que transcenderia as salas de aula das aldeias e se estenderia pela educação brasileira, num movimento libertador sonhado desde os tempos da Colônia. Seria uma escola baseada nas vozes de mestres indígenas.

Como se institui um mestre em tal escola? Neste livro, temos algumas pistas, que nos levam ao que seria uma escola indígena Shanenawa, por exemplo. Não só através dos cantos, mas das histórias e da ciência em geral, Cristiane vislumbrou um mestre Shanenawa, o Shuayne, e abriu caminhos acadêmicos para que o ensino deste ancião se alastrasse.

No Acre, a poesia oral traz a floresta para o ambiente universitário, mas sem romper com a escrita: a cópia, a tradução, a leitura são práticas que necessariamente convocam o corpo e a paisagem. Trazer os cantos Shanenawa e a voz de Shuayne para o universo literário, propiciando que os leitores entrem no ensino de Shuayne, implica levá-los a se conectar no mito do Pássaro Azul (shanenawa), ouvir o seu canto. Copiando Shuayne, o texto se encarregará de levar seus leitores ao canto Shanenawa. Assim podemos dizer da prática que se institui no LaBinter, a da tradução: copiar, copiar, até que a paisagem se transforme em canto – na pura língua. Implica, portanto, em ver/ouvir a performance dos mestres, apreciar suas artes. Conhecer a maestria de um intérprete, receber sua obra vocal, é a tarefa que este livro de Cristiane realiza, entregando ao público a obra de Shuayne.

Esta obra consiste em performances “verbivocovisuais” (que se poderão visualizar também nos registros audiovisuais que acompanham o livro) e em suas gramáticas percebidas na pesquisa, enfim, o livro traz uma teoria secretada no processo de escuta a que Cristiane se dispôs.

Para ser o intérprete competente da “cultura” shanenawa, Shuayne precisou compreender bem seu meio ambiente, saber das condicionantes para se praticar um canto: onde, quando, para que, a quem e o que é permitido. Os cantos de “Xikari” ou de “Rezo” são demonstrações de uma tipologia textual definida na prática e teorizada pelo mestre nas longas entrevistas durante a pesquisa de Cristiane. E a maestria se firma no conhecimento transmitido, a ponto do canto de Suayne estar associado a uma verdadeira “revolução” shanenawa (retorno às fontes), operada por sua família na aldeia Shane Kaya. Essas transformações emanadas pela voz/espírito shanenawa de Shuayne são também colocadas no foco deste livro.

Se a autoria não fosse uma questão do Direito, e da Literatura, mas tão somente uma experiência da letra, os sujeitos implicados numa obra escrita seriam sempre apagados pelo texto. E esta impessoalidade teria a força do risco – a marca, o estilo. No caso deste livro sobre os cantos do povo Shanenawa, cujo intérprete mais respeitado é o Shuayne, o que Cristiane busca é ajudar a desenhar sua marca, transformar sua voz em ensino escolar que não rompa com as tradições familiares. Essa educação escolar indígena é importante para uma região onde a oralidade e a escrita são lados do mesmo caleidoscópio.

Eis por que podemos pensar que uma verdadeira integração das mídias só se produzirá ao cabo de um esforço crítico amplamente fundado na cultura tradicional, transmitida pela escritura e mantida de modo privilegiado no meio urbano. Se existe crise ou mal-estar, a solução para ambos não se encontra na volta a nenhum estado anterior e puro, mas no reconhecimento e na superação de tudo o que até então nos atingiu. As vozes que estão mais presentes e que ressoarão amanhã são as que terão permeado toda a espessura da escritura (Paul Zumthor, *Introdução à Poesia Oral*, 1997, p. 31).

A valorização dos mestres nessa escola é a mesma que se vê nas aldeias. A maestria é decorrência do caminho aberto pela performance, pela experiência que resta nas marcas, no movimento, na evolução daquele que se propõe a desenvolver uma arte, seja ela qual for (desenho, canto, narração, medicina, tecelagem, caça...). Os professores, os pesquisadores acadêmicos, os agentes do Estado moderno, que se firma na escrita sobre papel (e agora na web), cumprirão tarefa do escriba, num utópico retorno à “academia” (como aquela fundada na Grécia por Platão, antes de Cristo, num jardim dedicado a Atena), em que o mestre pensava em movimento, e o ensino se configurava em ato.

Maria Inês de Almeida
Coordenadora do Laboratório de Interculturalidade do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Linguagem e Identidade (Ufac)

APRESENTAÇÃO

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inonimadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.

(Manuel de Barros)

Este livro é fruto de minha dissertação de mestrado, defendida em abril de 2020 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, sob orientação da professora Maria Inês de Almeida.

É um estudo sobre a poética do povo Shanenawa (Povo Pássaro Azul), mais especificamente canções e narrativas, que são atualizadas através das memórias do ancião Shuayne (Amaral Brandão Shanenawa), patriarca da aldeia Shane Kaya e mestre desse conhecimento. Surgiu a partir de uma demanda apresentada por essa comunidade, com a qual trabalho desde 2016, relacionada à necessidade de produção de materiais que contenham as canções e histórias *shanenawa* que Shuayne domina, bem como a trajetória de vida desse grande mestre.

A relação construída com Shuayne foi de colaboração e cumplicidade. Suas memórias, seus conhecimentos e suas reflexões sobre a cultura de seu povo estão presentes ao longo deste livro. As canções e histórias apresentadas são as suas versões das tradições orais de seu povo. Há toda uma teoria poética *shanenawa* explicada por ele quando relata fatos e explica formas e usos dessas tradições. Neste trabalho, Shuayne é muito mais que um sujeito da pesquisa, a sua voz atravessa todo o texto e é a partir dela que eu pude refletir e teorizar com outros autores. Daí a importância de destacar sua coautoria nesta publicação.

Quando comecei a conviver com a comunidade da aldeia Shane Kaya sempre me diziam que eu precisava aprender a voar com o *shane*, que só assim eu poderia compreender suas histórias e canções. E para a escrita deste trabalho não pude deixar de observar essa orientação, desenvolvendo-a como um grande voo com Shuayne.

Início o primeiro capítulo mostrando como percorri varadouros e ramais até conhecer o povo Shanenawa e, em seguida, começo o voo como aprendiz de Shuayne, o grande pássaro azul. Apresento meu encontro com o povo Shanenawa, nossos primeiros trabalhos e a decisão de levar o que já realizava a um programa de pós-graduação. Destaco que a voz *shanenawa* que guia esta obra é a do Shuayne, o mestre das canções desse povo, que as mantém vivas através de suas performances e as ensina aos mais novos. Também exponho minhas inquietações, trato sobre a necessidade de termos novas narrativas que apresentem novas vozes e olhares dos povos originários da Amazônia ocidental, principalmente os que vivem no Estado do Acre. Abordo a invisibilidade dada a esses povos pela sociedade acreana em sua construção histórica, como suas vozes foram silenciadas e justifico a necessidade de conhecermos os povos que já viviam no Acre quando os colonizadores chegaram, pois, suas culturas certamente são matríciais na constituição da cultura regional.

A história de vida de Shuayne é apresentada no segundo capítulo, que é iniciado com um breve histórico do povo Shanenawa e sua organização social. Com o auxílio de outras vozes *shanenawa*, apresento o histórico da aldeia Shane Kaya, que foi criada pela família de Shuayne em 2014. E abordo a história de vida de Shuayne e sua família, considerando-o como o intérprete, autor e narrador de canções e histórias que apresenta através de sua performance, bem como o tradutor de sua língua materna para o português e tradutor de uma cultura à outra.

No terceiro capítulo estão reunidas canções e histórias *shanenawa* apresentadas por Shuayne. Chamo esse conjunto como sua ‘obra vocal’ e está expressa por dez ‘canções para *xikari*’ e duas ‘canções para rezo’, segundo classificação feita por ele. Todas as letras foram transcritas conforme foram apresentadas, são as versões que Shuayne apresentou em suas performances filmadas e gravadas. Esse conjunto de artes verbais faz parte da poética oral do povo Shanenawa e as tradu-

ções foram feitas pelo próprio Shuayne que, após cantar na língua, nos explica em português o que cada canção está contando, cabendo a mim uma análise com um olhar externo sobre o que contam e ensinam, bem como a tradução do oral para o escrito. Essas performances de Shuayne podem ser apreciadas no material audiovisual que acompanha este trabalho, disponível online e com acesso indicado no início do livro.

No último e quarto capítulo faço um relato e algumas reflexões sobre a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, realizada em parceria com a Aldeia Shane Kaya e que fez parte da metodologia da pesquisa do mestrado. Foi um encontro entre gerações onde Shuayne e anciões de outras aldeias *shanenawa* participaram como mestres da cultura *shanenawa*. Os demais participantes foram professores e lideranças de aldeias *shanenawa*, bem como a comunidade da aldeia Shane Kaya, que foi a anfitriã. Muitos temas que envolvem o uso das canções são abordados, tais como os tipos de canções, seus usos e funções dentro da sociedade *shanenawa*, as danças, adornos e formas de transmissão dos conhecimentos. Apresento algumas reflexões a partir de minha escuta ao longo desse grande encontro, que foi registrado em audiovisual e na escrita para, posteriormente, serem produzidos materiais para uso nas escolas *shanenawa*.

Para ilustrar a abertura de cada capítulo trago *kene* [Grafismos/desenhos que possuem significados e usos específicos] *shanenawa*, que foram retirados do livro “Shanenawahu Tapimati” [Shanenawahu Tapimati – ensinando Shanenawa, 2010]. Eles foram desenhados e registrados por Nawashahu (Eni Carla), filha mais velha do Shuayne, através de um trabalho que realizou enquanto professora de seu povo.

Finalizo meu voo com o grande pássaro azul, Shuayne, com as considerações finais que representam o retorno ao ninho após uma incursão pelo terreiro e jardim dos *shanenawa*.

APRENDENDO A VOAR COM
O POVO DO PÁSSARO AZUL:
SHANENAWA



Encontraram o voo,
que estava perdido nas gavetas de esquecer,
objetos do passado.

(Francis Mary)

ENTRE VARADOUROS E RAMAIS: COMO ENCONTREI O POVO PÁSSARO AZUL – SHANENAWA

Meu encantamento com a temática da música indígena surgiu em 2002, quando era aluna do curso de Licenciatura em Educação Artística: Habilitação em Música, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis-SC. Neste ano, cursei a disciplina “Música e Mídia”, ministrada pelo professor Acácio Piedade, que estava retornando de seu doutorado em etnomusicologia, onde pesquisou o canto do *Kawoká* do povo Wauja, do Alto Xingu. Ao apresentar resultados de seu trabalho e relatar sua experiência junto a este povo, senti afinidade com essa temática e comecei a buscar mais informações sobre a música dos povos indígenas do Brasil. Os povos do Acre me chamaram a atenção, principalmente os Huni Kuĩ e Ashaninka, que na época tinham mais visibilidade fora do Acre. E também porque eu convivia, desde 1997, com um amigo e poeta acreano,¹ que estudava na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que me apresentou boa parte da história desse estado, sempre enfatizando que os povos indígenas daqui mantinham vivas as suas culturas. Na mesma época, tive o prazer de conhecer mais de perto alguns trabalhos antropológicos relacionados à música do povo Guarani da Aldeia Morro dos Cavalos, que fica próxima à Florianópolis. Conheci o Coral Guarani que gravou o CD *Mborai Marae'ÿ* – “Cantos Sagrados”, que se tornou referência para vários pesquisadores e para divulgação da cultura desse povo. Foi o primeiro CD de música indígena com o qual eu tive contato, até mesmo porque antes desse período não era comum a produção de CDs com essa temática e o acesso a este tipo de material também não era facilitado como é atualmente com a internet. Isso não quer dizer que hoje tenhamos uma ampla produção que contemple todo o universo musical indígena, porém temos mais acesso ao que já foi produzido e mais pesquisadores se dedicando a essa temática.

Em 2005, morando em Brasília-DF, tive a oportunidade de ouvir pessoalmente uma apresentação do Benky Ashaninka² durante o “I Seminário de Políticas Públicas para a Cultura Popular”, ocasião em que cantou em sua língua materna e falou sobre a cultura de seu povo. Neste mesmo período tive acesso ao livro “Músicas africanas e indígenas no Brasil”, publicado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que contém um artigo do Joaquim Maná³ e do Ibã Sales Huni Kuin⁴ sobre a música do povo Huni Kuĩ, acompanhado por um

CD. Decidi que não podia mais adiar a ida ao Acre para conhecer essas culturas ‘*in loco*’. Cabe observar que desde o ano 2000, por várias vezes, tentei viajar para este estado, no entanto, não tinha sido possível até esse momento. No final de 2005 viajei para conhecer este lugar com essas diversas culturas indígenas que me encantaram. Estabeleci-me em Rio Branco em 2006, onde, até 2012, trabalhei na Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil, convivendo com muitos indígenas que viviam na capital e outros que por ela transitavam eventualmente. Com estes encontros pude vivenciar e aprender um pouco mais de cada povo e, entre as lideranças indígenas que tive contato, conheci a Pekãshaya⁵ (Edina), uma das filhas de Shuayne e liderança reconhecida pelo movimento indígena. No período em que estudei na Universidade de Brasília (UnB), pude ampliar meu olhar sobre as culturas populares e de povos indígenas através da valorização de mestres e repertórios presentes em diversas disciplinas da Licenciatura em Música, que traz para dentro da instituição mestres reconhecidos por notório saber.

Em 2014 mudei para Cruzeiro do Sul, onde minha convivência com os povos indígenas do Vale do Juruá passou a ser mais próxima e mais intensa. Em 2015 comecei a trabalhar no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Acre (IFAC), no Campus de Tarauacá, que é o município acreano que tem mais terras indígenas ao seu redor. No mesmo ano, realizei um projeto de extensão de intercâmbio cultural entre o Coral Taraya, que eu coordenava no IFAC, e o grupo de música Pinu Huya Keneya, do povo Huni Kuĩ da Aldeia Pinuya, Terra Indígena Kaxinawá da Colônia 27. Foi uma experiência muito rica e exitosa, e acabei me aprofundando nesse universo cultural indígena, principalmente dessa região.

Em outubro de 2015, fui convidada pela Pekãshaya para conhecer a comunidade *shanenawa* da Aldeia Shane Kaya, que se localiza próximo ao município de Feijó, com acesso pela BR 364, no Ramal do Cardoso. Na ocasião, apresentaram-me a preocupação da comunidade no que se refere ao estudo de canções e histórias *shanenawa* que ainda não foram registradas ou sistematizadas em algum tipo de material, bem como a demanda pela gravação de um CD com as canções que eles cantam em suas festas. Então, de 2016 a 2018 realizamos dois projetos. O primeiro, aprovado em um edital interno da Pró-reitora de Pesquisa do IFAC, teve como objetivo o estudo das canções de autoria de membros da comunidade e canções de conhecimento coletivo que já estão registradas no livro “Shanenawahu Tapĩmati” e que foram ensinadas por Shuayne (Amaral Brandão), com a gravação do CD “*Xikari Niiti Shane Kaya*”, que foi distribuído para as comunidades *shanenawa* e também foi comercializado pela associação da aldeia Shane Kaya. O outro projeto, aprovado por um edital do CNPq específico para a criação de núcleos de agroecologia, teve como objetivo o estudo das canções e histórias relacionadas à agricultura, sendo um projeto integrado com as áreas de agronomia e floresta, com a criação do Núcleo de Agroecologia de Tarauacá do IFAC/Campus Tarauacá

(NATA), cujo o foco é atender as populações indígenas, ribeirinhas e rurais da Regional Tarauacá/Envira, que juridicamente é a área institucional de atuação desse campus.

Com esses dois projetos, fui conhecendo mais histórias importantes da cosmologia desse povo e me envolvendo cada vez mais com essa comunidade, sobretudo com Shuayne, que além das histórias e canções *shanenawa*, começou a me contar outras narrativas de sua trajetória de vida. Em seus relatos, ele sempre dizia que tem muito mais histórias, que só de canções ele sabe mais de cinquenta e demonstrou o interesse em registrar tudo que sabe para que as próximas gerações possam aprender a cultura e histórias de seu povo através de sua voz.

Portanto, percebi que meu trabalho com esta comunidade não se encerraria com esses dois projetos e decidi cursar esse mestrado para que eu pudesse dar continuidade ao que já havia iniciado, aprofundando o estudo das tradições orais, canções e narrativas *shanenawa* que estão vivas na memória de Shuayne.

VOANDO COM O MESTRE PÁSSARO AZUL

Para continuar o percurso junto ao povo Shanenawa foi necessário fazer escolhas para que as vozes que estavam ressoando ao meu lado pudessem ser ouvidas em outros ambientes. A primeira decisão foi definir que a voz principal deste trabalho seria a de Shuayne (Amaral Brandão Shanenawa), patriarca da aldeia Shane Kaya, o principal narrador, intérprete e autor das versões das narrativas passadas da oralidade para a escrita, tendo a versão na língua materna e explicação em português, traduzidas por ele.

A partir disso, muitas questões foram suscitadas: quem é esse narrador, esse intérprete das canções desse povo? Onde vive, em que contexto social e cultural está inserido? Por que e em que circunstâncias seu povo foi silenciado e invisibilizado? Qual sua trajetória de vida? Qual o papel desse narrador intérprete enquanto autor das versões que permanecem vivas em sua memória e se expressam através de sua performance? Como esse conhecimento vem sendo repassado de geração em geração? Sobre o que essas canções falam, contam, explicam, ensinam? Em que circunstâncias são usadas na comunidade? Como traduzi-las?

São muitas indagações para as quais neste trabalho buscamos algumas respostas, tendo consciência de que não são certezas absolutas, bem como não se esgotaram nesta pesquisa.

Para pensar sobre essas questões e no intuito de tentar respondê-las, buscamos diversos autores que nos auxiliaram nesse desafio, tendo como principal aporte teórico o medievalista suíço Paul Zumthor que, através de seus estudos sobre a poesia oral, nos trouxe diversos elementos para pensarmos o papel da oralidade na continuidade de culturas de povos indígenas, como essa literatura

oral se apresenta pelos intérpretes em suas performances ao narrar, cantar, entoar suas histórias e canções, na busca também de compreender o que esse conjunto de narrativas orais conta e ensina.

O primeiro elemento que Zumthor nos apresenta para tratarmos de poética oral é a voz que, segundo ele, existe em silêncio dentro do corpo até que seja externalizada através de sons emitidos por um sopro que é criador, é a vida se manifestando pelo espírito. O sopro, enquanto elemento criador, pode ser observado nas histórias de criação do mundo do povo Huni Kuĩ, também da família linguística pano. Para eles, o sopro e a voz são princípios de constituição do cosmos, de criação da vida. Com a voz, eles perpassam mundos visíveis e invisíveis, se comunicando com outros seres. Através dela, se expressam e externam “aspectos relacionados aos pensamentos, que podem ser transformados em sons, palavras e cantos, trazendo mensagens vindas daquele fundo virtual sociocósmico”.⁶ É pela emanção da voz que um corpo fala, se expressa, se revela, permitindo que a linguagem nela transite. Os sentidos e sentimentos expressos em sons emitidos pela voz demonstram que ela está para além das palavras e dos limites do corpo de quem a emite. É por meio da voz que a linguagem se manifesta, que passa a existir em um contexto social e a ter significados, as “nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto”.⁷

E é através da voz emitida por diversos corpos de um mesmo grupo social que uma tradição oral se consolida, é pela voz poética que um saber tem continuidade entre gerações. As tradições orais são essenciais para a compreensão da história da humanidade, uma vez que “as civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas”,⁸ como é o caso do povo Shanenawa. É pela oralidade que os conhecimentos foram e continuam sendo repassados de geração em geração e é importante ressaltar que oralidade não implica em analfabetismo. Sobre isto, o antropólogo Bessa Freire, ao apresentar um relato de uma senhora quilombola que domina sua língua (Gira da Tabatinga, de origem banto) na oralidade e diz não ter a letra mas ter a palavra, coloca que “ela não é carente da escrita, como afirmam alguns letrados, mas independente da escrita”.⁹ A oralidade tem autonomia em relação à escrita, no entanto não se exclui a importância de serem registradas as tradições orais nos mais diversos suportes, incluindo a escrita alfabética.

Muitos povos ao redor do mundo resistem através de suas tradições orais, com seus saberes sendo repassados através de sábios, mestres ou especialistas. Este último termo é usado por Zumthor para denominar os detentores dos conhecimentos específicos de determinado grupo social e que possuem o reconhecimento como os sábios pelos demais membros de seu grupo social. Esses especialistas, que em algumas culturas são chamados de sábios e em outras de mestres,

também são conselheiros por terem o conhecimento e a vivência aprofundada em suas culturas. Possuem determinados conhecimentos que lhes são específicos, são eles os responsáveis em manter vivos diversos elementos que constituem as características culturais de um povo.

Além de dominarem os conhecimentos na oralidade, esses especialistas/sábios/mestres possuem formas próprias para transmitirem o que sabem através de suas performances, fazem “da comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal”.¹⁰ Durante uma performance há, necessariamente, ao menos um emissor e um receptor que interagem em um determinado tempo e lugar. Em relação ao elemento tempo, possui uma duração de tempo própria, que varia a cada performance, e uma temporalidade relacionada a um tempo sócio-histórico, “toda performance comporta assim – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada”.¹¹ A conotação do tempo em relação à performance é um fator de toda comunicação oral, está intrínseco e não há como ocorrer uma performance que não seja influenciada diretamente pelo elemento tempo. O lugar é outro componente constituinte da performance que a interfere diretamente. Em todas as culturas existem lugares próprios em que as performances acontecem, variando de acordo com a sua característica, “todas as culturas possuem ou possuíram seus lugares sagrados, umbilicais, enraizando o homem na terra”.¹² Os lugares onde elas acontecem podem variar, interferindo em sua realização. Os lugares onde Shuayne fez suas performances para este trabalho foram escolhidos por ele, no espaço coletivo de sua aldeia, onde se sentia mais à vontade para cantar e ser filmado, normalmente sentado perto do igarapé que cruza o território da comunidade. Em virtude de sua avançada idade, preferiu permanecer sentado, às vezes embaixo de um espaço coberto por telhas de alumínio e outras embaixo de árvores que lhe proporcionavam sombra e frescor.

Para o autor, quem está fazendo a performance é chamado de intérprete, que se torna o autor da versão que está sendo apresentada. Esse intérprete é responsável por transmitir, através da voz e do gesto, a poética oral que está sendo apreciada pelos ouvintes, pelo ouvido e visão. Durante a performance, os movimentos do corpo, a gestualidade, o olhar e a voz do intérprete entram em interação com o público, que expressará reações auditivas, corporais e afetivas.¹³ Além da gestualidade, o intérprete se apresenta com acessórios, indumentárias e vestimentas que fazem com que sua performance tenha características próprias. A escolha do lugar implicará em seleção de elementos cênicos que, juntamente com o figurino, complementarão o conjunto visual que a compreenderá, “gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada

um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço”.¹⁴

O conjunto de narrativas que compõem a poética oral de um povo, de um grupo social, de um intérprete, de um autor, Zumthor designa como ‘obra vocal’. Esse conjunto estará relacionado a um tempo e lugar próprios, sendo atualizado continuamente através dos intérpretes que, através de suas performances, farão com que permaneça vivo dentro de seu grupo social. Através da apresentação da obra vocal de um povo, pode-se conhecer as características de sua poética oral, envolvendo o ritmo, repetições, relações que ocorrem entre o que está sendo apresentado pelo intérprete e os sons do espaço onde a performance acontece. A língua materna é responsável em manter as propriedades rítmicas em função de sua estrutura. As repetições são características recorrentes em poéticas orais de grupos sociais predominantemente orais, “em nível profundo, onde se constituem as propriedades da palavra viva (por oposição à escrita), é toda narração que é espontaneamente repetitiva [...] esta tendência polariza, em maior ou menor grau, todos os gêneros da poesia oral”.¹⁵ Para o autor, os ecos e os ritmos se apresentam de forma espontânea, não havendo regras fixas, no entanto, pela frequência que ocorrem, acabam tendo formas semelhantes de se manifestar em um conjunto ou obra vocal, com variações.¹⁶ Os recursos utilizados pela comunicação oral se transformam através das gerações, em lugar e tempo que variam de acordo com o contexto.

Junto com Zumthor, outros autores também nos acompanham nesse estudo. Para tratar do entrelaçamento entre música e mito na cosmologia indígena, o antropólogo Lévi-Strauss vem como outro autor que se tornou essencial neste estudo para aprendermos a pensar o mito, ou melhor, aprendermos a viver o mito, deixando-o nos envolver e permitindo que nos leve a perceber as inúmeras possibilidades de pensamentos que ele pode nos revelar. Como o autor coloca, ao estudarmos os mitos “não pretendemos, portanto, mostrar como os mitos pensam, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia”.¹⁷ Walter Benjamin nos auxilia a pensar sobre o papel do narrador e sobre a difícil tarefa da tradução, questões que são de fundamental importância neste trabalho. Já Foucault, através da obra “As palavras e as coisas”, permeia este estudo com várias reflexões, sobretudo nos alertando sobre a necessidade de estarmos problematizando o óbvio e nos deslocando para pensarmos o tempo e espaço onde essas narrativas estão inseridas. Conhecer o contexto em que estão as narrativas *shanenawa*, segundo Foucault, nos ajuda a compreender a construção dos signos que são utilizados em suas atualizações. Vários outros autores ao longo do trabalho complementam nossas reflexões e apoiam nossa análise.

Para ouvirmos essa voz guia, precisamos conhecer quem é esse narrador e intérprete Shuayne. Iniciamos por compreender o narrador enquanto aquela pes-

soa que repassa um conhecimento pela oralidade, um sábio/mestre das tradições e histórias de seu povo que, segundo Benjamin, traz os ensinamentos sobre a vida através de suas narrativas, aquele que sabe entoar canções e contar histórias dentro de um contexto próprio, singular, que neste caso é específico do povo Shanenawa. É através de vozes como a de Shuayne que a poética oral desse povo, expressada por canções e histórias, permanece viva e presente em suas comunidades. Zumthor nos diz que “a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria”.¹⁸ Shuayne demonstra essa vontade, ele ressalta que quer sua voz sendo ouvida: “eu tô fazendo esse gravação pra deixar aqui na Shane Kaya, pra aprender, vão aprender, se Deus quiser, escutando esse história vão aprender”.¹⁹ É pela voz que muitos povos indígenas resistem e permanecem com suas culturas vivas, e é através dela que memórias e ensinamentos são repassados de geração de geração.

Através de sua voz podemos conhecer parte de sua obra vocal, o conjunto das canções e histórias que nos apresenta. Investigamos quais são e como estão presentes as poéticas orais do povo Shanenawa na aldeia Shane Kaya: canções, histórias do povo? Quais relações essas poéticas orais possuem entre si e com os elementos envolvidos na cosmologia do povo Shanenawa? Tratamos as narrativas orais *shanenawa* considerando que oral é “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”.²⁰ Essas narrativas fazem parte da poética oral *shanenawa*, compõem a cultura desse povo em determinado tempo e lugar, e que segue sendo repassada pela oralidade, com transformações que ocorrem através da performance de cada mestre/sábio, surgindo variadas versões.

Neste trabalho fazemos um recorte das poéticas orais *shanenawa* tratando mais sobre as canções. Cada canção conta uma história, é usada em determinado contexto, ensina, explica algo, e não se separa das histórias do povo. Podemos considerar que as canções e histórias *shanenawa* são narrativas míticas. Muitas definições de mito são apresentadas por diversos autores, seguimos com o pensamento mítico levistraussiano em nossa experiência de deixar os mitos, presentes nas canções e histórias *shanenawa*, pensarem ‘em nós’ durante a trajetória desse voo com o mestre pássaro azul Shuayne. Durante o percurso desta pesquisa, pude vivenciar uma experiência que ocorreu durante uma gravação na qual Shuayne está contando uma história e um animal cruzou o terreiro e não conseguimos descobrir que bicho era. Durante a noite, o animal apareceu no sonho de Shuayne para dizer que era um encantado que estava passando ali para me mostrar que ele existia e que eu tinha que acreditar no que a história estava contando, que só assim eu iria entender o que estava ensinando. Através dessas histórias e das diversas formas em que elas se apresentam é que podemos conhecer e compreender

o pensamento *shanenawa*. Esta situação vivenciada está relatada de forma detalhada no terceiro capítulo deste trabalho.

Ao apresentar cada canção, Shuayne explica o que ela nos conta, nos relata e nos ensina, de forma que podemos compreender os elementos e comportamentos da sociedade *shanenawa*. Identificamos os fragmentos de histórias que, em um processo de bricolagem, vão compondo as ‘histórias do povo Shanenawa’ nas versões apresentadas por Shuayne em suas performances.

Junto com Shuayne, foi decidido priorizar neste trabalho as ‘canções para *xikari*’ e algumas ‘canções para rezo’. *Xikari* são festas em que se divertem com danças tradicionais, cantando, brincando, dançando e bebendo *matxu*, que é o nome dado à caiçuma²¹ do povo Shanenawa, uma bebida fermentada feita com macaxeira e um tipo específico de batata que lhe dá uma coloração rosada, e “*xikari* é tradicional nosso dança como assim carnaval”.²² A palavra carnaval é usada por Shuayne para expressar que é uma festa brincada, divertida e alegre. Eles comumente falam que vão ‘brincar um *xikari*’. As ‘canções para rezo’ são usadas em certos momentos para determinado fim, como espantar algum animal, pedir ajuda de outros seres para o plantio, entre outras finalidades. Esses dois tipos de canções são denominados por Shuayne como ‘canções para *xikari*’ e ‘canções para rezo’ pela função que elas exercem. A cada apresentação de uma canção ele diz “essa aí é pra *xikari*” ou “essa é pra rezo”.

As canções *shanenawa* são classificadas de acordo com o seu uso e função. Essa classificação é feita por eles e é ensinada pelos mais velhos, anciões, mestres, os detentores desse conhecimento. Durante a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, realizada como parte do trabalho de campo desta pesquisa, foram listados os tipos de canções com seus usos, funções e formas de transmissão, o que será explicado com mais detalhes nos terceiro e quarto capítulos. Nesta oficina estiveram presentes nove anciões e as denominações e classificações dos tipos de canções foram apresentadas por eles a partir dos questionamentos dos participantes. Primeiramente há o termo *wamene* para denominar música de forma geral. Sobre os tipos de canção foram listados: canções para *xikari*, que podem ser chamadas de *yamãyti*, são mais animadas, agitadas e são usadas em festas de *xikari*; *shuĩti*, que é um tipo de canção para reza; *pakari*, que é um tipo de canção para cura; *meka*, são canções específicas para rituais²³ de *Uni*.²⁴ O termo *sayti* é um tipo de grito de alegria/guerra que fazem durante as festas, quando acaba uma brincadeira ou em uma situação de comemoração. Entre outros povos da família linguística pano, como os Yawanawá e os Marubo, este termo é usado para designar um tipo de canção.²⁵ Para denominar as canções em português, que são cantadas normalmente em rituais de *Uni*, foi orientado pelos anciões que seja utilizada a expressão ‘*nawa yamãyti*’, *nawa* significando outro povo, neste caso o ‘não indígena’, e *yamãyti* canção mais animada, normalmente acompanhada por instrumentos musicais.

A decisão em priorizar as ‘canções para *xikari*’ e ‘canções para rezo’ foi tomada junto com Shuayne, que sempre escolheu o que cantar para gravar. Essa nomenclatura utilizada sobre os tipos de canções é a que Shuayne apresenta em sua fala, a qual será mantida ao longo de todo o trabalho. Para ele, os outros tipos de canções devem ser ensinados a poucas pessoas e no seu contexto de uso. Ele solicitou que fosse filmado o que pode ser ensinado para todos. Foram gravadas catorze ‘canções para *xikari*’, quatro ‘canções para rezo’ e seis histórias. Iremos apresentar e analisar dez ‘canções para *xikari*’ e duas ‘para rezo’. Como gravamos muitas canções foi necessário fazer um recorte e a escolha ocorreu em função dos temas que são tratados em cada uma. As demais poderão ser analisadas em outro trabalho.

A coleta dos dados foi realizada principalmente através de entrevistas, conversas individuais, rodas de conversa com a comunidade e as filmagens de performances do Shuayne cantando e contando as canções e histórias de seu povo. Também foi realizada uma “Oficina de Cantoria *Shanenawa*” na aldeia Shane Kaya, com a participação de nove anciões *shanenawa* de várias aldeias, tendo o Shuayne como anfitrião, e doze professores de escolas *shanenawa* também de diversas aldeias. A oficina foi realizada em parceria com a Escola Keshuani *Shanenawa*, da aldeia Shane Kaya, com o apoio da FUNAI/Coordenação Regional do Juruá, do Laboratório de Interculturalidade (Labinter/UFAC), do Instituto Fronteiras e do IFAC. Além dos anciões e professores, toda a comunidade Shane Kaya e algumas lideranças de outras aldeias também participaram. A experiência vivenciada nessa oficina está relatada no quarto capítulo. Foi um momento importante para o povo *Shanenawa* dialogar internamente sobre as canções, bem como me auxiliou a aprofundar informações que contribuíram para este trabalho.

A proposta de gravar e filmar tudo que Shuayne me apresentou foi de acordo com a demanda da comunidade apresentada ainda em 2015, relacionada à intenção de registrar suas canções e histórias. E ele sempre ressaltava que queria filmar o conhecimento que possui para ficar para as gerações futuras. Grande parte do material foi coletado através de gravação em audiovisual e em áudio, para que posteriormente possa ser editado e usado pelo próprio povo como material de apoio para a educação *shanenawa* e como registro das memórias de Shuayne.²⁶ Foi realizada uma primeira edição das performances em audiovisual contendo as canções e as explicações sobre elas em português e em *shanenawa*.

Para o processo desse registro das canções e histórias que se manifestam pela oralidade de Shuayne foi preciso considerar que

o registro escrito de narrativas ou poemas até então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela. Um desdobramento ocorre: doravante tem-se um texto de referência, apto a gerar uma literatura; e às vezes sem o contato com ele, a série contínua das versões orais se sucedem no tempo.²⁷

Outra categoria importante que surgiu durante esse processo de trazer a oralidade para a escrita foi a tradução, que se tornou um desafio para ser trabalhado a partir das seguintes questões: Como fazer a tradução das canções *shanenawa* para o português, ou ainda, traduzir da cultura *shanenawa* para a cultura não indígena, e da oralidade para a escrita? Para me auxiliar nesta tarefa, me apoiei em Walter Benjamin, que argumenta que a tarefa do tradutor não é de reproduzir algo idêntico sintaticamente, mas sim produzir um conhecimento sobre o que a narrativa nos apresenta. Pensando em como proceder com essas ‘traduções’, a primeira decisão foi trabalhar conjuntamente com Shuayne como tradutor, que através de sua voz nos conta o que dizem as canções, tanto em sua língua materna quanto na língua portuguesa. Nas performances registradas ele cantou a canção em *shanenawa* e, em seguida, fez uma explicação do que trata a canção, o que ela conta, o que ensina, às vezes utilizando alguns versos para detalhar o que acontece ao longo da canção. Essa explicação ele fez em português e em sua língua materna. Em português para que quem não é *shanenawa* possa conhecer o que está sendo cantado e para que os *shanenawa* que ainda estão aprendendo sua língua também compreendam. E na língua *shanenawa* para que possa ser usado como material para o ensino da língua na educação *shanenawa*, e esses mais novos que atualmente só compreendem em português possam futuramente entender em *shanenawa*. O audiovisual serve tanto para registrar sua performance quanto poderá auxiliar o ensino da oralidade da língua *shanenawa*, possibilitando a observação visual de um falante no uso fluente da língua. E a mim coube a tarefa de trazer esse conhecimento da oralidade para a escrita e a produção de reflexões sobre o que dizem essas poéticas orais.

Como a escrita da língua *shanenawa* ainda está em processo de consolidação, provavelmente tem muitas palavras que trago neste trabalho que ainda terão sua escrita modificada. Utilizei como suporte para a escrita das palavras em *shanenawa* o auxílio de professores da aldeia Shane Kaya, que foram corrigindo minha escrita ao longo da pesquisa. Para a versão final, fizeram a revisão da transcrição das letras das canções, tarefa que foi encabeçada principalmente pela Mukani, cacique e coordenadora da Escola Keshuani Shanenawa. Também usei os materiais já publicados sobre a língua *shanenawa*: “Cartilha Shanenawa” (2004); “Descrição Morfossintática da língua Shanenawa – Pano” (2004); “Shanenawahu Tapĩmati” (2010); “Weya xarahu kenewê tapĩmati: tsãy kenea tapĩmati” (2018). No entanto, em conversas com várias pessoas e durante a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, pude constatar que existem posicionamentos distintos em relação à escrita *shanenawa*, sendo necessário destacar que a forma como estão escritas neste trabalho não são definitivas e estão sujeitas a transformações.

NOVAS NARRATIVAS, NOVAS VOZES, NOVOS OLHARES

A necessidade de termos novas narrativas que tragam o pensamento de povos que não tiveram suas vozes ouvidas tem sido demonstrada e tratada por diversos estudiosos de diversas áreas do conhecimento, sobretudo no campo da linguagem e da antropologia. No âmbito acadêmico observamos muitas pesquisas que trazem novas narrativas de povos indígenas, quilombolas e outros grupos sociais desprezados pela sociedade dominante. Entretanto, essas produções ainda são incipientes e muitas vezes não possuem uma circulação em ambientes externos às universidades, o que poderia contribuir na transformação do olhar da sociedade sobre esses povos. Nesse Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, há o estímulo para que mais pesquisadores produzam outras escritas, outras narrativas com outras vozes, que venham “ajudar a redefinir nossos territórios existenciais, nossas escolhas, nossas experiências em um mundo que subjuga a vida a um mero conjunto de palavras”.²⁸

Herrera ressalta que existem muitas comunidades ameríndias em várias regiões do continente americano, com centenas de produções em suas línguas, que não são valorizadas em função da predominância e dominação da história sob a perspectiva eurocêntrica. O autor enfatiza que esses milhares de narrativas de sociedades ameríndias, tanto as escritas quanto as orais, se tornam um vasto material que precisa ser estudado. Muitas ainda estão vivas somente na oralidade, não foram registradas e correm risco de desaparecer com a morte dos mais velhos que possuem os conhecimentos.

Muitos povos foram silenciados e invisibilizados pelas produções escritas que estão consolidadas pelas narrativas que tecem a historiografia amazonialista e que possuem sua base em registros de colonizadores. Said, na obra “Cultura e Imperialismo”, destaca o poder que a narrativa escrita possui ao nomear o outro e ao descrevê-lo em seu contexto, tornando-se dono de algo através da linguagem. Determinada realidade é construída através de um discurso relacionado a uma conjuntura política e sociocultural em determinado tempo e espaço, não existindo imparcialidade nem neutralidade por parte de quem a está escrevendo. O autor enfatiza que “o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos”.²⁹ A construção de novas narrativas, feitas com outros olhares e por outros sujeitos, podem recontar fatos e histórias que foram manipulados ou ocultado pelos dominadores, tornando-se uma forma de resistência.

O conceito de Amazônia vem sendo tecido, desde o século XVI, por narrativas de viajantes que passaram por rios e terras desta imensa região e foram construindo imagens sobre este espaço como um lugar vazio, que precisava ser ocupado, explorado, um espaço que não possuía desenvolvimento, com riquezas

naturais exuberantes, com povos que não eram reconhecidos como seres humanos e eram tratados como animais selvagens. Euclides da Cunha, em sua obra “À margem da História”,³⁰ mencionando narrativas de viajantes anteriores a ele, descreve a Amazônia como um espaço vazio tanto demograficamente quanto em sentidos e ideologias, retratando-a como um lugar que precisava ser ocupado com as ideias de ‘outros’, os civilizados que teriam capacidade para desenvolver a região. Os milhares de povos que viviam aqui foram completamente desconsiderados e invisibilizados, era um espaço a ser conquistado por ‘outros’ que se tornariam os donos deste lugar. A maioria das narrativas sobre a Amazônia foi feita por estrangeiros que integraram as equipes de expansão dos impérios, dentre estes estavam cientistas de diversas áreas, naturalistas, autodidatas, missionários, engenheiros, médicos, desenhistas, que a descreveram a partir de suas referências de seus países de origem. Esse conceito de vazio, tão usado em narrativas sobre a Amazônia, “se constitui como um dos mais poderosos mitos de justificativa para toda a sorte de violências físicas e simbólicas no processo de expansão [...] para essa parte dos mundos não europeus”.³¹ Essa noção de ‘vazio’ precisa ser superada na atualidade, pois está ‘cheio’ de silenciamentos das violências cometidas contra os povos originários desses lugares. Muitas vidas foram ceifadas e muitos povos foram dizimados, sumindo completamente da história contada e narrada. Nessas narrativas há o apagamento de “línguas, memórias, culturas e histórias outras [...] inventando e catalogando seus povos, rios, fauna e flora, fabricando identidades e fronteiras [...] a Amazônia como um texto homogêneo”.³² A desconsideração da diversidade e multiplicidade de povos e culturas fez parecer que todos os lugares dentro dessa imensa floresta são iguais, que todos os povos são os mesmos. Esta homogeneidade representada não valoriza a riqueza cultural que existe por entre árvores, varadouros, rios e igarapés. Cada povo, com suas histórias, mitos, músicas, línguas e culturas, é um universo singular a ser conhecido e valorizado.

A Amazônia, enquanto invenção discursiva, é resultado de um “processo histórico no qual as diferentes culturas e humanidades existentes nos territórios que a conformam ou que para ele foram deslocados (...) foram nomeadas de carentes de racionalidade, culturas e humanidades”.³³ E como as narrativas são formas de nomear, criar significados e significantes sobre um lugar, sobre algo que já existe, esse estereótipo criado sobre os povos originários infelizmente permanece nos discursos do senso comum.

Os viajantes nomearam a partir de seus olhares, tendo como referência os elementos de seus mundos totalmente diferentes, portanto como poderiam compreender os povos e culturas que aqui existiam se eram tão distintos do que eles conheciam? No verbete “Afroindígena”, Pacheco responde a esta indagação colocando que, para os estrangeiros, entender linguagens, imaginários e simbologias destes povos seria muito mais difícil que ignorá-las, assim, os viajantes europeus

normalmente as excluía, principalmente porque seus interesses não eram de interação, mas de invasão e dominação desse território tão cheio de riquezas naturais.

Nas narrativas que construíram o Acre também podemos observar silêncios sobre o que acontecia nesta região antes do seringalismo. Também trazem a imagem de um espaço vazio a ser ocupado, com muitas riquezas naturais a serem exploradas. Um espaço que foi tomado pelos seringalistas que, por sua vez, trouxeram nordestinos para trabalhar em um contexto totalmente diferente de onde vieram. Esses nordestinos que aqui se tornaram seringueiros são considerados por muitos como os principais formadores da sociedade acreana. Albuquerque, no texto “Acre”, questiona essas narrativas e a necessidade incessante que existe localmente em marcar este território como brasileiro, desconsiderando os povos originários e amenizando os massacres violentos que sofreram, como se aqui fosse realmente um vazio que foi ocupado a partir dos ciclos da borracha e como se a origem desta sociedade surgisse com a vinda de seringueiros para cá, como uma marca identitária. As versões oficializadas sobre os diversos lugares são narrativas normalmente criadas pelos dominadores, colonizadores, opressores, que silênciam e apagam as vozes dos oprimidos, colonizados. É pelo domínio da linguagem que as narrativas dos opressores detêm o poder sobre os oprimidos, pois como nos diz Dussel, colonizar é nomear e nomear é tomar posse de algo. E aqui, assim como em muitos outros lugares, as sociedades originárias, predominantemente ágrafas, se tornaram ainda mais vulneráveis a terem suas histórias apagadas por muito tempo. Zumthor salienta que “se a classe dominante monopoliza as técnicas de escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão, e os poetas orais passam, com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos”.³⁴

O processo de invasão do Acre, ocorrido a partir do final do século XIX, seguiu padrões colonizadores de ocupação das terras da Amazônia, com grandes massacres humanos que, segundo Veras de Souza, ocorrem através de “processos conhecidos de racialização instituído pelos colonizadores europeus, consistente na aplicação sistemática de violências física e epistêmica/subjetiva dirigidas às populações indígenas e aos próprios migrantes nordestinos tornados seringueiros”.³⁵ Sobre o processo de racialização dos indígenas no Acre, o autor ressalta que aqui também houve genocídio, escravidão, exploração e catequização. Os massacres aconteceram através de correrias que ocasionaram a desapropriação dos territórios indígenas, bem como a negação da humanidade a estes povos, que eram tratados como selvagens e animais. Segundo Iglesias:

os povos indígenas que viviam no alto rio Juruá e em seus afluentes foram objeto de ‘correrias’, expedições armadas, patrocinadas por patrões, seringalistas e caucheiros (...) Para os povos indígenas, as ‘correrias’ resultaram em massacres, na captura de

mulheres e meninos e na gradual dispersão dos sobreviventes em terras firmes dos fundos dos seringais e pelas cabeceiras dos principais afluentes do rio Juruá.³⁶

O controle do trabalho ocorreu pelo “sistema de escravidão e servidão dos indígenas, posto que desconsiderados na sua alteridade”.³⁷ O padre Baptiste-Parriquer, o catequista de índios Felizardo Cerqueira, o general Glimes Rego Barros e o padre Constant Tastevin, produziram narrativas que descrevem os massacres que dizimaram vários povos indígenas da região no final do século XIX e início do século XX, embora a memória histórica acreana silencie e apague esses massacres e genocídios, sinalizando que as “formas complexas que os regimes de poder e de verdade assumem contemporaneamente recriam os nexos entre os factos históricos, recriando a história como ficção através de evidências discursivas que se sustentam, afinal, numa lógica da ocultação dos acontecimentos”.³⁸

Segundo Said, as experiências pós-coloniais são acompanhadas por muitas tragédias que decorrem de “limitações de se tentar lidar com relações que são polarizadas, radicalmente desiguais e rememoradas de diferentes formas”.³⁹ Essas diferentes formas de rememorar trazem como consequências muitas divergências de pensamento e mesmo que tenhamos novas narrativas sendo escritas, a aceitação de outras concepções de fatos, sob outras perspectivas, comumente não ocorre de maneira favorável aos que foram colonizados. Para que fatos e situações vivenciadas que foram ocultadas pelas narrativas predominantes sejam reveladas, “é necessário reconverter o silêncio em voz daqueles que viveram desde dentro do acontecimento”.⁴⁰

Os povos indígenas tiveram suas vozes desprezadas, suas narrativas sobre a invasão desse território acreano não estão presentes nas obras que tratam da história do Acre. Mas estão nas memórias de muitos indígenas e precisam ser reveladas, registradas em novas narrativas, trazendo outros olhares para o que chamamos de Acre. E ao serem contadas no presente, essas memórias se atualizam, “o passado se faz presente (...) o tempo próprio da lembrança é o presente, isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio”.⁴¹ Estamos sempre buscando memórias de fatos acontecidos em lugares e em momentos que não voltarão, que nunca saberemos ao certo o que se passou, a não ser pelas narrativas de quem os viveu e que vai contar segundo o seu olhar e sua memória atual, podendo omitir ou acrescentar fatos. Segundo Vilela, “o pensamento é uma cartografia do tempo e do espaço”,⁴² e as narrativas têm falhas, são ficções no sentido de não se ter a realidade expressa em suas diversas faces e normalmente são escritas por olhares do Estado, o olhar do dominante, de quem possui o poder.

As narrativas atuais estão relacionadas com fatos que as antecederam e que influenciaram o que somos e o que não somos hoje, assim como o que vivemos e narramos hoje influenciará o futuro. Não podemos eliminar o tempo do passado,

ele surge no presente inevitavelmente e se apresenta nas narrativas com ideologias, podendo escravizar ou libertar, “fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro”.⁴³

Ao trazer novas narrativas do povo Shanenawa estamos trazendo informações que ficaram na memória e no esquecimento e, a partir delas, podemos revelar elementos de uma cultura velada, mesmo sabendo que, ao ser contada no tempo presente, será atualizada. E ao que não está escrito, ao que foi ocultado, ao que não foi narrado, Vilela traz o conceito de nomadologia, com base em Deleuze e Guattari, que é o ‘contrário’ da ‘história’. Aponta-nos que é preciso mudar a concepção da história e criar um verdadeiro estado de exceção, considerando que “todos os tempos são espaços memoriais e os processos de libertação são [...] forçosamente nomádicos”.⁴⁴ Deste modo, essas novas narrativas indígenas podem ser consideradas nomádicas, trazem o que está oculto. São narrativas que visibilizam povos e que dão vozes a silenciados, que trazem outras memórias a fatos já narrados, que não substituem narrativas históricas existentes, mas acrescentam outros olhares sob outras perspectivas. Por conseguinte, “a memória é participação na verdade do mundo (...) assim, ao incorporarmos a história do outro no presente, o outro deixa de ser uma inconsistência ontológica”.⁴⁵

A relação de acontecimentos históricos com lugares geográficos, sobretudo no que se refere a grandes massacres humanos, é uma noção jurídico-política antes de ser um espaço somente geográfico. São espaços de controle de poder, onde prevalece a diferença pela exclusão e não pela diversidade, e a busca de novas narrativas para reconstruir fatos acontecidos pode ser vista como uma ação de oposição, de luta contra um poder impositivo. Trazer a memória de corpos silenciados restaura a dignidade humana de muitos desaparecidos.⁴⁶

Repensar determinados acontecimentos incomoda quem não quer se abrir a novos olhares, quem não quer ouvir outras vozes e conhecer outros saberes. Quem está no poder não quer mudanças que interfiram em sua autonomia e autoridade. E quem vive acomodado, submisso a pensamentos e ideias alheias, mesmo vendo massacres acontecerem diariamente contra os povos indígenas, aceita imensas atrocidades como se fossem normalidades e até com certa naturalidade. Certo comodismo por parte da população pode ser relacionado com alguns discursos atuais sobre tolerância. Duschatzky e Skliar destacam a proximidade da tolerância com a indiferença, onde surge o risco do esquecimento dos fatos pela aceitação da diferença, com uma forma leviana de pensar sobre fatos históricos que não podem ser silenciados nem aceitos como algo normal que aconteceu e que continua acontecendo, como os genocídios que ocorreram em diversas partes do mundo, e os que seguem a ocorrer sob nossos olhos de outras formas, algumas físicas e outras conceituais.

Trazer as narrativas orais, sobretudo histórias e canções, do povo Shanenawa através das memórias de Shuayne é uma forma de termos outras narrativas, com outros olhares, de um povo que foi dominado e escravizado, mas que resistiu e procura viver com sua cultura. Cultura essa que foi construída e que está em constante processo de mudança e, de acordo com o antropólogo Clifford Geertz, pode ser definida como uma teia de significados que é tecida pelo homem, um sistema de símbolos que estão presentes na vida do ser humano que se relaciona e interage através deles. Para o autor, a cultura está em constante transformação, é um grande mecanismo de produção de significados que são compartilhados publicamente em um espaço social pelos membros de um sistema cultural, uma comunidade. Está relacionada ao campo da linguagem e ao modo como os homens nomeiam e dão significados aos elementos do meio social em que convivem. A cultura, e suas mudanças, depende da interação, pode ser entendida como tudo que é transmitido e recebido publicamente, portanto, compartilhado socialmente.⁴⁷

As experiências vividas historicamente influenciam diretamente na cultura dos diferentes povos e em suas formas estéticas, os fatos históricos vão delineando as sociedades e suas identidades. É necessário compreendermos que “as identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”.⁴⁸ Precisamos estar atentos no que se refere à definição de elementos culturais que formam as identidades de um povo, onde não podemos pensar a cultura e identidade com conceitos essencialistas, mas sim compreender as culturas como “conjuntos contrapontuais, pois a questão é que nenhuma identidade pode existir por si só, sem um leque de opostos, oposições e negativas”.⁴⁹ Este autor também nos coloca que no final do século XX cresce a consciência da “linha entre culturas” e traz a questão de que as culturas além de não serem isoladas, elas “mais adotam elementos ‘estrangeiros’, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente”.⁵⁰ Os elementos do ‘outro’ podem trazer algumas ressignificações e novos elementos que, em muitas situações, não podem ser evitados.

As narrativas históricas e sociais, bem como as interações entre culturas diferentes, interferem nos modos de ser das pessoas, tanto no individual quanto no coletivo, e mesmo que tenham elementos que passam de geração em geração de forma única, as narrativas destes elementos se transformam com os discursos e práticas vivenciadas e às quais estão expostos. Não existe uma cultura intacta sem interferências de outras com as quais tenha tido contato, deste modo “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas”.⁵¹ E as mudanças são percebidas através das narrativas, que muitas delas podem ser consideradas emancipatórias, esclarecedoras ou até integradoras.

Precisamos sempre buscar novas formas de não silenciar e de impossibilitar o esquecimento, sempre lembrar, e para isto, é necessário ressaltar a importância da arte, em suas diversas manifestações, como outras formas de narrativas.⁵² As canções do povo Shanenawa, entranhadas nas histórias, danças, pinturas e adornos, trazem muitas informações e conhecimentos que ainda não foram publicados, sejam em materiais escritos, em áudios, audiovisuais ou em outros suportes. A simbiose que acontece entre um canto e uma dança não cabe somente em palavras, é narrado enquanto é vivenciado. As histórias e canções desse povo permanecem vivas porque são continuamente recontadas e vividas em comunidade, tendo na oralidade sua principal forma de transmissão.

No período em que esse povo viveu escravizado em seringais, foi criando formas para sobreviver, tanto física quanto culturalmente. Os saberes *shanenawa* que existem hoje são resultantes das reinvenções criativas do cotidiano e as táticas de sobrevivência que utilizam e, por conseguinte, vão formando novos elementos de suas identidades. Os tempos e espaços que percorrem, influenciam o que são hoje e o modo como vivem suas culturas, as quais não podemos caracterizar como fechadas, sacralizadas e imutáveis. Podemos conhecê-las pela existência de narrativas que estão vivas nas memórias e nas práticas culturais deste povo, considerando que estão em constante processo de atualização e transformação, deste modo, este trabalho contribui com parte da história deste povo, sobre o que ele é hoje, no tempo presente e no lugar onde vive.

NOTAS

1 César Felix, poeta acreano, que cursou história na UFAC e na UFSC, militante de movimentos sociais, ativista cultural e poeta do Grupo Margem Esquerda. Foi proprietário do antigo bar “Cantoria” (1992 a 1996) e do espaço cultural “Café com Poesia” (2014 a 2019), em Rio Branco-AC. Publicou livros, CD e participou de exposições de fotopoemas, de forma independente.

2 Liderança ambiental e espiritual Ashaninka da Aldeia Apiwtxa, Terra Indígena Ashaninka do Amônia. Fundador e presidente do Instituto Yorenka Tasorentsi.

3 Joaquim Paulo de Lima Kaxinawa, liderança huni kuĩ, doutor em linguística, com foco na língua hãtxa kuĩ, da Aldeia Mucuripe, Terra Indígena Kaxinawa da praia do Carapanã.

4 Isaias Sales Ibã Kaxinawá, txana, mestre de canto do povo Huni Kuĩ, da Aldeia Chico Curumim, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão; Criador do Movimento dos Artistas Huni Kuĩ (MAHKU).

5 Edina Carlos Brandão Shanenawa, liderança shanenawa, terceira filha do Shuayne, da Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa. Foi tesoureira da Associação dos Artesãos e Artesãs do Vale do Juruá e presidente do Conselho Distrital de Saúde Indígena do Vale do Juruá (CONDISI/Juruá).

6 Oliveira, Já me transformei, 2016, p. 55.

7 Zumthor, Introdução à poesia oral, 2010, p. 8.

8 Ibidem.

9 Freire, A canoa do tempo, 2014, p. 11.

10 Zumthor, op. cit., 2010, p. 85.

11 Ibid., p. 168.

12 Ib., p. 171.

- 13 *Ibidem*, 2010.
- 14 *Ibid.*, p. 231.
- 15 *Ib.*, p. 157.
- 16 *Ibidem*, 2010.
- 17 Lévi-Strauss, *Mitológicas I (O crue o cozido)*, 2004, p. 31.
- 18 Zumthor, *op. cit.*, 2010, p. 9.
- 19 Shuayne, 19/03/2019.
- 20 Zumthor, *op. cit.*, 2010, p. 32.
- 21 Termo de provável origem Nheengatu. É um tipo de bebida fermentada feita com tubérculos e presente na cultura de diversos povos indígenas. Ver Cândido, *Descrição morfossintática da língua Shanenawa (Pano)*, 2004.
- 22 Shuayne, 18/03/2019.
- 23 Em outros contextos este termo pode ter diversos significados. É necessário compreendermos que para os shanenawa o ritual de Uni é uma prática cultural.
- 24 Medicina tradicional usada pelo povo Shanenawa, feita com o cozimento de duas plantas, o cipó mariri (*bannisteriopisis caapi*) e a folha da chacrona (*psicotria viridis*), conhecido também como ayahuasca. Ver Salgado, *Segurança alimentar em Terras Indígenas*, 2005.
- 25 Cesarino, Oniska, 2008; Werlang, *Emerging peoples*, 2001.
- 26 Os equipamentos utilizados para a gravação de áudio e do audiovisual foram: Gravador Tascam DR – 22WL; Câmera fotográfica Canon T6i; Microfone para câmera Rode Videomic GO. O armazenamento foi feito em dois HDs externos para termos uma cópia de segurança. Para a transcrição dos áudios foram utilizados os softwares InkScribe e Express Scribe. E para a edição do audiovisual foi usado o software Filmora.
- 27 Zumthor, *op. cit.*, 2010, p. 38.
- 28 Albuquerque, Acre, 2016, p. 29.
- 29 Said, *Cultura e Imperialismo*, 1995, p. 11.
- 30 Cunha, *À margem da História*, 1999.
- 31 Albuquerque, *Amazonialismo*, 2016, p. 82.
- 32 *Ibidem*, p. 77.
- 33 *Ibid.*, p. 83.
- 34 Zumthor, *op. cit.*, 2010, p. 245.
- 35 Souza, *Seringalidade*, 2017, p. 147.
- 36 Iglesias, *Os Kaxinawá de Felizardo*, 2008, p. 19.
- 37 Souza, *op. cit.*, 2017, p. 147.
- 38 Vilela, *Corpos inabitáveis. Errância, Filosofia e memória*, 2001, p. 242.
- 39 Said, *op. cit.*, 1995, p. 55.
- 40 Vilela, *op. cit.*, 2001, p. 243.
- 41 Sarlo, *Tempo passado*, 2007, p. 10.
- 42 Vilela, *op. cit.*, 2001, p. 233.
- 43 Sarlo, *op. cit.*, 2007, p. 12.
- 44 Vilela, *op. cit.*, 2001, p. 234.
- 45 *Ibidem*, p. 245.
- 46 *Ibid.*, 2001.
- 47 Geertz, *Interpretação das culturas*, 1978.
- 48 Hall, *Quem precisa de identidade?* 2014, p. 108.
- 49 Said, *op. cit.*, 1995, p. 103.
- 50 *Ibidem*, p. 51.
- 51 *ibid.*, p. 30.
- 52 Vilela, *op. cit.*, 2001.

SHUAYNE, MESTRE
DAS CANÇÕES SHANENAWA:
NARRADOR, INTÉRPRETE
E SUA PERFORMANCE



A resistência é uma ética dos que estão vivos.
(Eugénia Vilela)

A voz que neste trabalho vem nos apresentar canções do povo Shanenawa e outras histórias e relatos é a do Shuayne, um mestre, sábio e conhecedor profundo da cultura de seu povo. Em português chama-se Amaral Brandão Shanenawa e em 10 de agosto de 2019 completou 99 anos de idade.

Para melhor ouvirmos Shuayne, precisamos primeiramente conhecer quem é o povo Shanenawa, através de suas memórias e de outros que também já o descreveram. O tempo que iremos delimitar para tratar dessa história será o tempo de vida do Shuayne, um século a partir de 1920. As informações sobre o povo Shanenawa que são anteriores a este período já foram narradas por seu irmão Fakaynu (Bruno Brandão), mais velho que ele dez anos, e estão na cartilha “Shanenawahu Tapĩmati”. Outros pesquisadores¹ que já estudaram o povo Shanenawa também trazem versões sobre essa trajetória, coletadas com os mais velhos das aldeias e com lideranças. O contexto a ser apresentado se refere a esse período de tempo em que este povo seguiu uma trajetória espacial que também os delimita para compreendermos o que está presente hoje nas memórias de Shuayne e que é vivenciado culturalmente em sua comunidade Shane Kaya. De acordo com Foucault, o homem, através de seus discursos, se posiciona perante o mundo produzindo verdades a partir de suas experiências de vida, e conhecendo o contexto onde Shuayne, o povo Shanenawa e a aldeia Shane Kaya estão inseridos, poderemos compreender a construção dos signos que foram e estão sendo utilizados na atualização das narrativas orais *shanenawa*.

POVO SHANENAWA

O Povo Shanenawa habita a floresta amazônica em sua parte ocidental, mais especificamente na parte central do estado do Acre. O nome Shanenawa é composto etimologicamente pelas palavras *shane*, que é uma espécie de pássaro de cor azul, e o sufixo *nawa*, que significa povo, sendo denominado desta forma como o ‘Povo Pássaro Azul’. Linguisticamente, o povo Shanenawa pertence à família linguística Pano, que não está vinculada a nenhum tronco linguístico e está presente tanto no Brasil, quanto na Bolívia e Peru com línguas de vários povos.² O sufixo *nawa*, além de significar povo, também está relacionado a parentes aproximados da família Pano, outros povos, e mais recentemente tem sido usado, principalmente entre os indígenas, para se referir aos ‘brancos’ ou ‘não indígenas’.³ Nes-

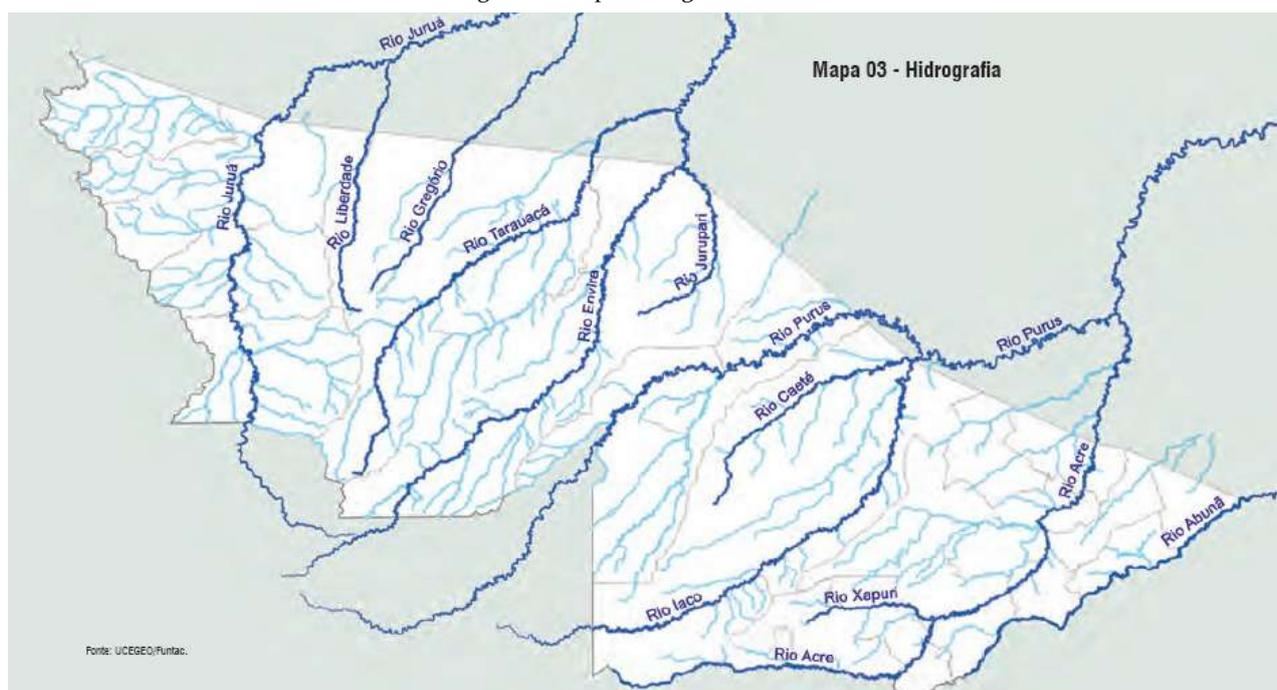
te último uso acentua-se foneticamente a segunda vogal ‘a’, sendo pronunciado ‘*nawá*’. Segundo o linguista Joaquim Kaxinawá, “os Huni Kuĩ se referem aos não indígenas por meio da expressão ‘*raku nawá*’ ‘povo vestido’, ou seja, povo embrulhado com tecido, mas atualmente a expressão mais usada para se referirem aos não indígenas é ‘*nawá*’”.⁴ Sobre o pássaro *shane*, segundo Shuayne, é difícil de ser visto, voa sozinho e nunca em bando, gosta de viver na copa de árvores de cumaru e poucas pessoas têm o privilégio de vê-lo.

A maioria dos povos que habitam esta parte acreana da Amazônia também pertence à família Pano, como os Huni Kuĩ (Kaxinawá), Noke Koi (Katukina), Shanenawa, Yawanawá, Jaminawa, Puyanawa, Nukini, Náua, Jaminawa-Arara, Kuntanawa, Shawãdawa (Arara) e Apolima-Arara.⁵ O povo Marubo, também da família Pano, apesar de geograficamente viver no Amazonas, possui uma relação intensa com os povos da região do município de Cruzeiro do Sul, no extremo oeste acreano, Vale do Juruá, fronteira com o Amazonas.

Assim como os demais povos que habitam esta região amazônica, o Povo Shanenawa sofreu violências causadas pela ocupação dessas terras em função do extrativismo de caucho e látex. Em um de seus relatos, Shuayne contou que seu avô morreu de gripe em poucos dias e que o patrão não dava nenhum remédio para ele melhorar: “Morreu com gripe. Naquele tempo não tinha nada não, os índios, o patrão não quer nem dar conta, igual um bicho, porque quando fica verme, o patrão não vai dar nem pílula”.⁶ Ele diz que não gosta de lembrar do modo como eram tratados, mas que também não consegue esquecer. Segundo Sarlo, “propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada”.⁷

Habitavam inicialmente a região do alto rio Gregório, passando depois para o rio Tarauacá, rio Muru e depois o alto rio Envira, próximo à fronteira com o Peru. Trabalharam forçadamente em diversos seringais ao longo do rio Envira até chegarem na região próxima ao município de Feijó, onde estão desde a década de 1950.

Figura 1 – Mapa hidrográfico do Acre



Fonte: Relatório do INCRA/AC⁸

Pelo mapa, podemos observar que as regiões mais altas dos rios Gregório, Tarauacá e Envira são muito próximas. Para irem de um rio ao outro, percorriam caminhos pela mata que são chamados de varações, ou melhor, varavam pelos caminhos que iam abrindo ou que já tinham sido abertos por outros grupos. Essas varações estruturam os lugares, construídos pelo seu uso coletivo, desfazem os limites e fronteiras onde diversos povos circulam e habitam. Brugnara destaca a importância dessas varações que se articulam com a rede hidrográfica, “produzindo uma infraestrutura complexa que amplia, através desse modo de circulação e uso do território, os domínios das territorialidades implicadas”.⁹

No livro “Shanenawahu Tapĩmati”, essa trajetória feita pelos *shanenawa* foi relatada por Fakaynu (Bruno Brandão), irmão mais velho do Shuayne, onde narra que no Rio Gregório “naquele tempo, muitas nações viviam juntas em uma mesma área: Hurunawa, Mastanawa, Kaxinawa e Yawanawa”.¹⁰ Sobre essa reunião de povos no alto rio Gregório, Shuayne me relatou:

Meu avô Manoel Gomes foi pegado não sei que ano, foi lá no Gregório, onde estão os Yawanawa, onde meu avô nasceu. Meu pai nasceu lá no Gregório. Gregório antigamente, português atraía tudinho, ficou assim igual numa ilhazinha, muito Shanenawa, Yawanawa, Hurunawa, Yskunawa, é, são só *nawa*, é Shanenawa, Yskunawa, Kamanawa, é, cumé, Shawānawa, só vê *nawa* [...] Huni Kuĩ, agora colocaram nome Huni Kuĩ, antigamente era Kaxinawa.¹¹

Fakaynu e Shuayne são filhos do cacique Tekafayni (Inácio Brandão), considerado a primeira liderança *shanenawa*, desde a saída do alto rio Gregório. Mas nasceram em lugares distintos dessa trajetória e são filhos de mães diferentes.

Fakaynu nasceu no rio Tarauacá em 1910 e tem como mãe dona Joana,¹² e Shuayne no alto rio Envira, em 1920, sendo sua mãe a dona Madalena, com nome indígena Siriani.¹³ Para compreendermos mais detalhes dessa trajetória do Gregório até o Envira, veremos parte do relato de Fakaynu, retirado do livro “Shanenawahu Tapĩmati”:

Um dia, em uma festa de *mariri*, ocorreu briga por causa de mulher [...] meu pai não aguentou a confusão e, por isso, resolveu reunir o grupo dele e descer o rio Tarauacá [...] entramos na mata e saímos no seringal do Bayma, no Muru; de lá descemos para o Iboacu e dali, varamos para o Califórnia, de onde subimos para a cabeceira. Naquele tempo, havia muito índio ‘brabo’. Quando a gente ia tirar madeira, os índios brabos iam no nosso acampamento para roubar e matar. Por isso, o Custódio mandou a gente amansar os ‘brabos’ [...] Passamos algum tempo amansando esses caboclos [...] Em um dia bem cedo, eles mataram com cacetadas meu tio mais novo. Depois, eles fugiram para a aldeia deles para pegar mais flecha. Voltaram e mataram o cunhado do meu pai [...] Depois disso, descemos para o Seringal Simpatia. Lá, passamos 15 anos tirando madeira, cortando seringa [...] Em 1940, nós chegamos ao seringal Nova Olinda e lá passamos oito anos [...] E de lá descemos para o São Francisco.

No São Francisco, o patrão era bom, mas havia um primo dele que era ruim [...] ele prometeu nos matar e novamente nós saímos em busca de outro lugar para evitar que algum parente o matasse. Nós viemos, então, atrás do outro patrão, o Alcides Vieira. Ele comprou uma ‘voltazinha’ de terra do rio Envira em frente à cidade de Feijó. Aí mandou fazer uma derrubada e nós a fizemos. Naquele tempo, o Antonio Sena falou que a turma de caboclo que trabalhava com ele tinha pegado sarampo e tinha morrido todo mundo. Ele disse que gostava muito dos caboclos e pediu para a gente trabalhar com ele, nem descer e nem subir o rio, mas sim ficar com ele. Resolvemos, então trabalhar com o Antonio Sena, mas um ano depois ele morreu e o seu genro assumiu os trabalhos. Ele, porém, não queria que a gente trabalhasse mais no seringal da família. Era o tempo do governo Jorge Kalume, que prometeu para o velho Inácio tirar parte da terra para ele. Assim fez: comprou a terra para o velho meu pai. Foi aí que a FUNAI apareceu. Eu também fui atrás. Viajei cinco vezes para Brasília. Aí a Funai ajudou e o engenheiro tirou a picada, ficando a terra demarcada às margens do Rio Envira até a cabeceira do igarapé Paroá.¹⁴

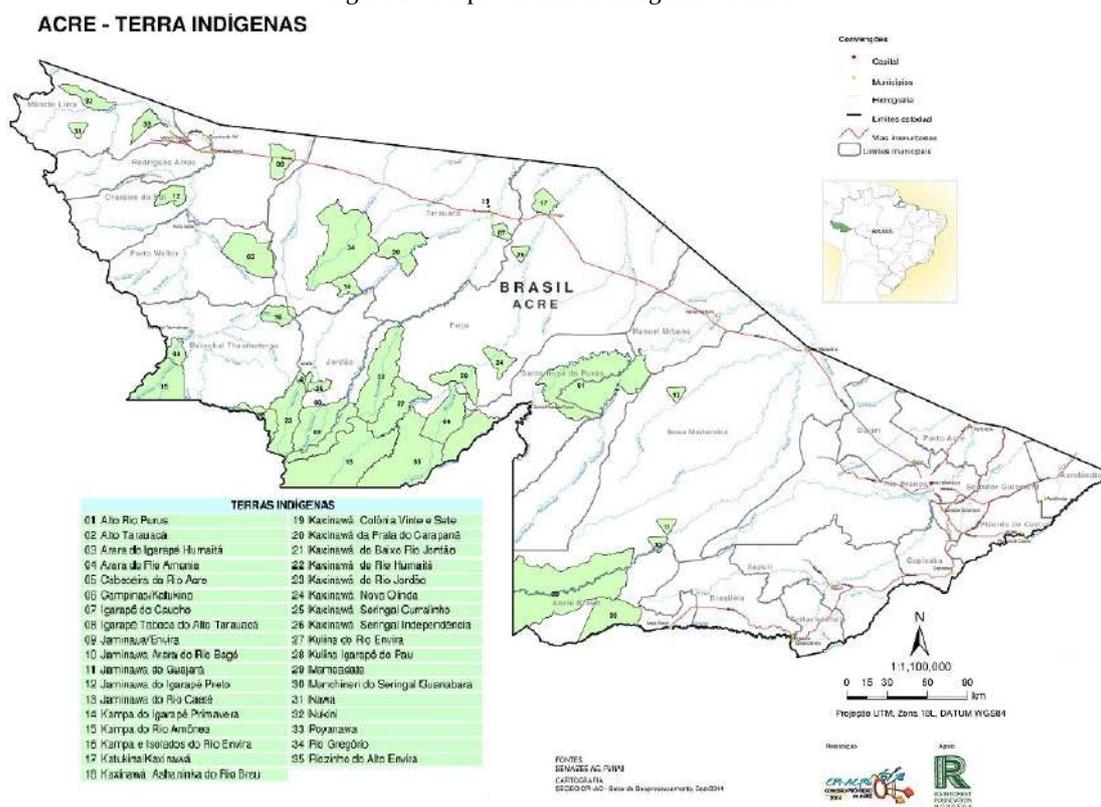
O período narrado por Fakaynu como tempo do governo Jorge Kalume precede a Constituição Federal Brasileira de 1988. Com a criação desta legislação, os processos de demarcação de terras indígenas avançaram em função do direito de uso de terra garantido no Artigo 231, onde “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens”.¹⁵

O processo de demarcação da terra onde os *shanenawa* vivem desde a década de 1950 iniciou na década de 1980 e foi finalizado em 1991, quando oficialmente foi demarcada esta terra com o nome de Terra Indígena Katukina/Kaxinawá,

através do Decreto nº 283, publicado em 29 de outubro de 1991, com uma área de 23.474 hectares.¹⁶ Depois de perceberem que o nome estava Katukina e não Shanenawa, algumas lideranças procuraram as autoridades, mas foram orientados a deixar como estava para não correrem o risco de perder a terra em virtude de um processo de revisão. O equívoco do nome durante o estudo para a demarcação da terra parece ter ocorrido em função de uma placa com o nome Katukina que estava na frente da aldeia, na margem do rio Envira.¹⁷ Esta Terra Indígena é habitada pelo povo Shanenawa e por parte do povo Huni Kuĩ.

No mapa abaixo (figura 2) podemos observar a localização dessa terra indígena (número 17) no centro-norte do estado do Acre, tendo acesso pelo Rio Envira e também pela BR 364, principal rodovia que atravessa todo o estado, de leste a oeste. O rio Envira faz parte da Bacia Hidrográfica do Juruá, que se estende do centro ao extremo oeste do estado do Acre, tendo como principais rios o Envira, Tarauacá e Juruá. Nesta região se concentra a maioria das terras indígenas presentes no Acre, como podemos observar no mapa abaixo:

Figura 2 – Mapa das Terras Indígenas do Acre



Fonte: FUNAI/CR Juruá

A população atual do povo Shanenawa, segundo dados coletados em novembro de 2019 no Distrito Especial Sanitário Indígena/Alto Rio Juruá (DSEI/ARJ), é de aproximadamente 1118 pessoas, que vivem em onze (11) aldeias: Morada Nova, com 478 habitantes; Nova Vida, com 162; Paredão, com 160; Cardoso, com 82; Shanenawa, com 63; Shane Kaya, com 99; Quarenta, com 43; Vitória, com 37; Coação da Floresta, com 34; Dois irmãos, com 26, e; Shaneihu, com 28.

A primeira aldeia foi a Morada Nova, criada em 1966 e que permanece como referência do local de chegada desse povo nessa região do rio Envira. Com o tempo foram criadas as outras aldeias, as quais foram listadas acima em ordem temporal de criação.

Sobre a estrutura familiar, “os grupos domésticos *shanenawa* se baseiam em núcleos compostos de casais mais velhos, seus filhos e filhas solteiros e casados, noras e genros, netos e também filhos de criação”.¹⁸ Uma característica da cultura *shanenawa* é que os bebês, assim que nascem, são entregues aos avós para serem criados por eles geralmente até o fim da primeira infância, por volta dos cinco anos de idade. Uma nova aldeia geralmente é criada por um núcleo familiar que se desloca para outro espaço dentro da terra indígena.

Assim como em outros povos indígenas, a organização social *shanenawa* tem como representante político e social a figura do cacique, que é a liderança principal. Segundo Yauanawa:

Os *Shanenawa* possuem uma organização centralizada na figura do chefe, cujo cargo é hereditário. À liderança, cabe o dever de se dedicar inteiramente aos interesses da comunidade, representando-a no contato com autoridades públicas não indígenas. O chefe político tem poder de decisão. Embora, atualmente, decisões importantes sejam tomadas coletivamente em reuniões com a participação de todos.¹⁹

O termo ‘cacique’ é uma denominação genérica usada para designar o chefe de sociedades ameríndias, sendo usado também pelos *shanenawa* para designar os chefes de suas aldeias. Há o nome próprio masculino ‘*Shaneihu*’ que significa ‘chefe’ (da família, da comunidade, entre outros). Entretanto, o termo usado frequentemente por eles para designar o chefe ou representante geral de cada comunidade é ‘cacique’. Deste modo, seguiremos utilizando este termo ao longo deste trabalho para nos referirmos aos chefes das comunidades.

Outras lideranças importantes nessa sociedade são os pajés, parteiras, professores, agentes agroflorestais indígenas (AAFI) e os agentes indígenas de saúde (AIS). Mais recentemente foi criado o cargo de agente indígena de saneamento (AISAN), ligado ao Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI), que possui um papel importante também na sociedade indígena *shanenawa*.

Em relação ao termo ‘pajé’, é necessário compreendermos que esta palavra é de origem tupi e é utilizada de forma genérica para “indicar os especialistas em conhecimentos médicos e esotéricos”.²⁰ Seu uso é frequente entre vários povos indígenas, no entanto não distingue as particularidades desses especialistas em cada povo.

Entre o povo Shanenawa é frequente o uso deste termo, contudo existem os termos próprios para os dois tipos de especialistas relacionados à cura na sociedade *shanenawa*: *yuxiã* e *rauyá*. Ao longo do trabalho utilizaremos esses dois termos, exceto quando o termo pajé estiver em alguma fala citada. Segundo Shuay-

ne, o *yuxiã* é o pajé do espírito e o *rauyá* é o que vai fazer a medicina das plantas, que faz os remédios: “O *yuxiã*, é aquele faz baixar a sessão, o do espírito, esse chama *yuxiã*. E *rauyá* é o que vai fazer a medicina, porque ele sabe, ele dá banho (de ervas), defuma, coloca no olho, essas coisas assim”.²¹

Em relação às medicinas, utilizam o *Uni*, que é um chá feito com o cozimento de duas plantas, o cipó *mariri* (*banisteriopsis caapi*) e a folha da chacrona (*psicotria viridis*), conhecido genericamente como ayahuasca e que possui denominações próprias em cada povo²² que faz uso dessa medicina em suas práticas culturais. Utilizam também o rapé, o *kambô*,²³ o banho de ervas, a defumação e garrafadas, que são chás feitos com o cozimento de diversas plantas, que são escolhidas de acordo com a necessidade da enfermidade. Para o olho, utilizam o sumo de duas plantas: a sananga e o *huti ushti*. Mas Shuayne explicou que a sananga é pra tirar panema²⁴ do marupiará (caçador), aplicam nos olhos dos cachorros que acompanham os caçadores. Para o olho humano ele explica que usam o *huti ushti*, que é de uma frutinha: “agora assim bota *huti ushti*, só no olho é *huti ushti* [...] é folha não, é, raspa, joga num pau, faz assim com minhas filhas, meus netos, que aquele foi doente, tá arriado, não tem força, daí bota ele e a força vem”.²⁵

Durante a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, as mulheres anciãs utilizaram uma outra planta que explicaram que é só para mulheres, para limpar o olho e dar força para realizarem suas atividades. Para o banho de ervas e a defumação utilizam várias plantas e também fazem garrafadas, que são chás que a pessoa em tratamento tem que tomar como um remédio, em certa quantidade orientada pelo *rauyá*, durante vários dias, a depender de cada doença.

Sobre a educação escolar *shanenawa*, em cada aldeia tem uma escola *shanenawa* com sistema de ensino diferenciado, bilíngue e que valoriza os conhecimentos tradicionais.²⁶

O acesso para as aldeias varia de acordo com o período de chuva, conhecido como inverno amazônico (outubro a maio), e de seca, o verão amazônico (junho a setembro). Entretanto, em algumas aldeias o acesso ocorre somente por ramais, independente do período, variando neste caso a possibilidade de entrar com veículos ou somente a pé. Entre as aldeias existem varadouros que as conectam e são utilizados pelas comunidades para se visitarem.

É um povo que encontrou formas de sobreviver e continuar existindo enquanto grupo, criando estratégias e aproveitando as oportunidades que se apresentavam para contornar as regras impostas pelos patrões seringalistas. Para isso foram táticos, assim como os ‘homens ordinários’ definidos por Certeau, na obra “A invenção do cotidiano. Artes de fazer”, como as pessoas que precisam criar táticas para burlar as estratégias que são colocadas pelos dominadores. Shuayne e seus parentes são esses ‘homens ordinários’, sobreviveram a massacres, criaram modos e artes de fazer em seus cotidianos, nos quais foram constituindo suas prá-

ticas culturais, mesmo que às escondidas. Certeau argumenta que modos e artes de fazer no cotidiano são as formas que o homem comum cria como estratégias e táticas para sobreviver no mundo e contexto em que está inserido. Ao relatar sua trajetória desde seu nascimento no Alto Rio Envira, passando por vários seringais como trabalhador escravo de patrões seringalistas, Shuayne evidencia situações que teve que enfrentar para sobreviver, narra estratégias que seu povo usou e usa para continuar vivo.

ALDEIA SHANE KAYA

A Aldeia Shane Kaya foi criada oficialmente em janeiro de 2014. A palavra *shane*, como já explicado anteriormente, significa ‘pássaro azul’ e *kaya* significa ‘verdadeiro’. Mas dependendo do contexto *shane* também significa o ‘chefe pássaro azul’, portanto o nome da aldeia ‘*Shane Kaya*’ está relacionado ao ‘verdadeiro pássaro azul’ ou ‘verdadeiro (chefe) pássaro azul’.²⁷ O patriarca da aldeia é Shuayne, casado com dona Txirá, cujo nome em português é Antônia Carlos Brandão. O casal, juntamente com suas filhas, filhos, genros, netos, bisnetos, moravam na Aldeia Morada Nova, a primeira aldeia *shanenawa*, que fica na margem esquerda do rio Envira, quase em frente ao centro do município de Feijó-AC.

Em 2013, Shuayne e sua família decidiram procurar um outro espaço dentro da Terra Indígena Katukina/Kaxinawa para criarem uma aldeia com o objetivo de viverem sua cultura em sua plenitude.

Segundo relatos de Shuayne e demais membros de sua família, na aldeia onde moravam, a influência da cultura não indígena estava se sobrepondo à cultura *shanenawa*, que já era fragilizada por todo o processo histórico pelo qual este povo passou. Shuayne colocou, em *shanenawa* e seu genro Naynawa traduziu, que “o próprio nosso povo, eles começaram a ignorar a gente quando a gente começou a usar nossa pintura corporal, começamos falar nosso *tsãy*, que é o nosso idioma”.²⁸ Por ser uma aldeia grande, com muitas famílias, o local destinado ao roçado na Morada Nova ficava muito distante e Shuayne queria um espaço onde pudesse fazer seu roçado perto de sua casa. Diversos aspectos foram considerados por ele e sua família para tomarem a decisão de criar outra aldeia, tais como espaço para roçado, crescimento do núcleo familiar de Shuayne e Txirá, entre outros. Mas a questão espiritual teve um papel importante nessa decisão. Sentiram a necessidade de viver em um espaço onde pudessem aprofundar as práticas culturais *shanenawa* em todos os aspectos, principalmente as espirituais, sem interferências de outras religiões e culturas. Com orientações obtidas através do uso de *Uni* em rituais específicos, constataram que deveriam procurar um outro espaço na Terra Indígena para se estabelecerem. Realizaram uma reunião familiar, na qual decidiram pela criação da aldeia e se organizaram para fazer a busca por um local adequado.

Em 2014, encontraram um espaço de mata fechada mais ao sul da Terra Indígena, abriram o caminho e ali se estabeleceram, fundando a aldeia Shane Kaya, com o objetivo de viver de forma aprofundada os elementos que compõem a cultura *shanenawa*.

Para encontrar esse lugar, Shuayne explicou em sua língua e pediu para seu genro Naynawa traduzir:

Então, ele está dizendo como que a gente veio pra cá né, ele tá falando que a gente veio pra cá com um objetivo de vir e abrir uma localidade. Diante da nossa conversa a gente decidimos abrir uma localidade e a gente veio junto. E ele veio junto e fez como que fosse uma pesquisa, como ele é pajé, ele olhou a localidade, se era uma localidade específica de a gente morar, então, daí ele falou ‘aqui é um local específico, aqui tem medicina, aqui dá, aqui tem tudo pra gente transformar aquilo que é do nosso pensamento né’, e assim foi feito, viemos e hoje nós estamos aqui.²⁹

Como *rauyá*, Shuayne observou as plantas da região para saber se teriam as ervas medicinais necessárias, as que utilizam para fazer seus banhos de ervas, defumação, remédios, além de observar se a região também seria boa para o roçado e para a distribuição das casas das famílias.

Mais detalhes sobre a trajetória para chegar nesse local foram narrados pelos membros da comunidade em uma reunião que fizemos após o meu exame de qualificação. Na ocasião, apresentei a versão do texto que já havia escrito, de forma dialogada e aberta para comentários, opiniões e sugestões. Foi um momento em que considero que passei por um segundo exame de qualificação, mas este foi realizado pelo olhar da comunidade Shane Kaya. Várias observações foram feitas ao longo da leitura do texto e muitos detalhes foram acrescentados, sobretudo sobre a trajetória, criação e história dessa aldeia.

Então, nós saímos da aldeia Morada Nova, Naynawa tinha um barco e levou a família né, mais as mulheres e as crianças. Ele pegou nós e levou até o porto da cidade, lá ele tinha um carro também e nós embarcamos no carro, viemos pela BR e entramos aqui na fazenda do Nivaldo, nós viemos por aqui. Entramos por aqui, bem aqui, quase detrás da casa do Ismael (Siã) ali. Ali ele veio pra cá cortando com terçado, fazendo pique, assim nós viemos procurar. Daí quando nós voltamos, ele já foi olhar pra onde é que ia fazer o caminho de saída pra não entrar aqui na fazenda do nawá né. Como a terra era até a beira do Cardoso, então daqui ele já levou nós de volta, foi fazendo pique de novo e saiu lá no roçado do Augustinho, do Cardoso. Saiu lá, daí nós saímos no Cardoso e fomos. Depois ele voltou fez um pique aqui pelo Cardoso mesmo. E foi quando ele veio e já ficou aqui com os meninos pra abrir. Então, ficou Naynawa Epa, Naynawa Fake, Yawakumã, o Ipu, o Waxi, que ficaram aqui 20 dias sem ir pra aldeia (Morada Nova), trabalhando pra construir a casa e limpando aqui. Mas também os outros vieram, mas vinham e voltavam pra aldeia, que foi o meu cunhado, o Shuhunawa, que é o marido da Peyrani, o Yskuhu, meu cunhado Samuel, marido da Mase, minha irmã, meu genro Siã, que vinham e voltavam. Às vezes passavam dois dias por lá, quando chovia não dava pra vim, mas esses cinco fi-

cou aqui, como diz o ditado, debaixo de sol e chuva. Ou com fome, ou sem fome, pra construir aqui essa aldeia, então, foi construída a primeira casa e no dia 19 de janeiro de 2014 fizemos a primeira mudança, que veio a família do Naynawa Epa, eu, a esposa dele, que é esposa dele né. Veio meu filho Yawakumã e a sua esposa e a Peyrani mais o Shuhunawa, 3 famílias vieram. Eu tinha esquecido o Yawa, mas o Yawa veio comigo também, nós fizemos nossa mudança com nossos filhos, primeiro nossa casinha, que tá no mesmo canto ali. Aí depois veio meu irmão José Nicolau, o Wasihu. Veio, foi, construiu a casinha dele bem aqui. Depois veio o genro, nosso genro né, o Txahu, o marido da Lúcia, o genro da Reneide. E depois veio foi a Mase (Sãpuani), depois veio a Paula, depois veio a Mukani, veio a Matxani. Depois veio a Mãtxiani, a Tânia, a casa era aqui. Nossa casa era esse circulozinho aqui, era tudo. A casa da Peyrani ali, a minha ali, a do Txanu ali, do Nicolau aqui, da Txirá aqui, depois veio a Txirá com o Siã né, que era aquela casa que tinha aqui mais bem feita, era nossa sede. E nós morava nesse cantinho. É, o Txanu, o segundo, terceiro morador que veio, ele morava bem onde tá esse chapéu de palha, é o marido da Lúcia, da Txivã. Daí o Ipu, já ficou aqui mesmo né também, junto com nós quando nós viemos e depois veio o pai, depois veio a Mara (Runimã) e por último veio a Pekāshaya. O último de tudo veio o meu irmão, o Nilo (Yskuhu).³⁰

A distribuição inicial das casas aconteceu na parte central em formato circular, região baixa e próxima do igarapé. Inicialmente as casas foram feitas de paxiúba e cobertas de palha. E a mudança para casas construídas com madeira tratada (serrada) foi acontecendo aos poucos e pela necessidade de cada família. “Primeira casa serrada aqui foi da Mukani, morava daquele lado, daí deu uma chuva muito forte, repiquete deu, daí levou colchão com ela. Aí mandou serrar, foi mesmo a história. Primeira casa serrada aqui”.³¹

A casa da cacique Mukani permanece no mesmo local na parte baixa, próxima do igarapé, mas as outras famílias mudaram suas casas para regiões mais altas, sendo que a “segunda casa de madeira serrada foi da Mãtxiani”,³² “a terceira foi do papai (Shuayne), quando ele já saiu daqui (centro da aldeia) ele já foi pra casa dele. A quarta foi a minha”.³³ Mukani ressaltou que a primeira casa que Shuayne e Txirá moraram, na parte baixa, era bem pequenina.

A mudança para as partes mais altas foi organizada também de forma circular e foi planejada por eles. Definiram os lugares pensando o círculo como um cocar, sendo cada um deles uma pena do *shane kaya*, conforme relatado:

Esse já foi o projeto mesmo da aldeia, da família. Quando nós viemos pra cá, nós fomos escolhendo o lugar das casas, cada um foi apontando: esse é meu lugar, esse é meu lugar, esse aqui vai ser minha casa, daí virou um círculo. E como aqui era pra ser aldeia Shane Kaya, que era verdadeiro pássaro azul, então se nós somos verdadeiro, nós vamos fazer nossa aldeia em forma de cocar. E nós somos a pena, somos verdadeiros. Era esses pensamentos que a gente teve.³⁴

O principal acesso para a aldeia ocorre através da BR 364, Km 06 no sentido Feijó-Tarauacá, no ramal do igarapé do Cardoso, por onde também chega na

Aldeia Cardoso. No entanto, como já foi explicado no texto anterior, existem varadouros que ligam as diversas aldeias da Terra Indígena e as comunidades mais próximas utilizam esses diversos acessos.

Figura 3 – Imagem aérea da aldeia Shane Kaya



Fonte: Google Earth

Nesta imagem podemos observar a entrada do ramal pela BR 364, na parte esquerda inferior da imagem. Da entrada do ramal na BR até a aldeia a distância é de um quilômetro e meio, com algumas subidas e descidas. Quando está no período de seca esse trecho pode ser feito com carro ou moto, mas quando chove é somente a pé e às vezes de moto, dependendo da intensidade e continuidade das chuvas. No lado direito do ramal, podemos identificar o limite da Terra Indígena, que faz fronteira com a fazenda do Nivaldo, citado na descrição da trajetória para chegarem nesse local. Pela imagem percebemos o contraste entre a área de floresta pertencente à aldeia e a área desmatada da fazenda. No quadrante superior direito da imagem há uma pequena parte aberta, sem árvores, onde aparece um trecho do varadouro que segue em direção à aldeia Shanenawa.

Figura 4 – Imagem aérea aproximada da aldeia Shane Kaya



Fonte: Google Earth

Aproximando mais a imagem, destacamos como é organizada espacialmente a aldeia. Na parte inferior esquerda aparece o ramal de chegada na aldeia, com as primeiras casas, uma de cada lado do ramal. Podemos observar as casas distribuídas de forma circular em áreas mais altas. No centro da aldeia está o espaço coletivo, chamado de “terreirão”, onde realizam suas festas e reuniões. Ali recentemente foi construída uma estrutura de alojamento, com espaço para atar rede ou montar barraca, uma cozinha, banheiro seco e chuveiro. Também tem um palco e uma outra área com uma cozinha tradicional, onde cozinham à lenha e que normalmente é utilizada quando tem grandes eventos, como um festival que ocorre anualmente no final do mês de junho e início de julho. O igarapé que corta a aldeia passa por essa parte central, que é a parte mais baixa. Esse igarapé seca no verão e fica bem cheio durante o período de chuvas. Atualmente possuem dois poços de água que abastecem a comunidade.

A aldeia, desde sua formação, é predominantemente liderada por mulheres, pelas filhas do Shuayne, seguindo a característica da sociedade *shanenawa* em relação à hereditariedade de quem ocupa este cargo. Foi iniciado com a Pekāshaya (Edina - figura 5), que foi a primeira cacique da aldeia e que continua sendo uma liderança responsável pela articulação institucional da comunidade. Em 2015, sua irmã Nawashahu (Eni Carla - figura 5) assumiu como cacique e, em 2017, passou a seu esposo Naynawa (Valdemir – figura 6). Em 2018, o cargo de cacique foi passado para Mukani (Samara – figura 5), a filha mais nova do casal, e o vice-cacique para Siã (Ismael – figura 7), neto do Shuayne, que depois de um tempo passou a ser o cacique e a Mukani ficou como vice-cacique. Atualmente, Mukani é a cacique e o vice-cacique é o Yawakumã (Alan – figura 8), neto de Shuayne e filho de Nawashahu (figura 5) e Naynawa (figura 6). Na imagem abaixo, da esquerda para

a direita, observamos a Pekãshaya (Edina), Mukani (Samara) e Nawashahu (Eni Carla).

Figura 5 – Filhas de Shuayne: Pekãshaya, Mukani e Nawashahu (da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Alessandra Melo³⁵

Figura 6 – Genro de Shuayne: Naynawa



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim³⁶

Na figura acima vemos o Naynawa, genro de Shuayne, que assumiu a liderança da aldeia após a sua esposa Nawashahu. E na imagem abaixo o Siã, neto

de Shuayne, que foi vice-cacique e cacique, junto com Mukani, e que é o Agente Agroflorestal Indígena da comunidade.

Figura 7 – Neto de Shuayne: Siã



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli³⁷

Na imagem abaixo podemos observar o Yawakumã, que é o atual vice-cacique.

Figura 8 – Neto de Shuayne: Yawakumã



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli³⁸

A aldeia possui 21 famílias, num total de 99 habitantes, dados de fevereiro de 2020.

Cabe destacar que há um número de mulheres muito maior que o de homens, posto que do total de habitantes cerca de dois terços são do gênero feminino. O casal Shuayne e Txirá só tiveram filhas biológicas mulheres e entre seus netos e bisnetos é mais frequente o nascimento de meninas do que de meninos. Na imagem abaixo temos parte dessa família reunida no aniversário de 89 anos de Txirá, comemorado no dia 30 de novembro de 2019, com todas as filhas, alguns netos e bisnetos, onde percebemos que a maioria é menina.

Figura 9 – Parte da família de Shuayne e Txirá – esquerda para direita e de trás para frente: Runimã, Mukani, Sãpuani, Pekāshaya, Shuayne, Txirá, Peyrani, Nawashahu (filhas, em pé); Waymuka, Txanaury, Mātxiani, Yāsã (colo), Vari, Yana (colo), Txirá, Yaka, Sana, Ayani, Shetamaka, Pekāshaya, Payma, Nawani, Jailton Nawa, Naynawa Neto, Pakakuru, Nawashahu, Siriani, Teká, Paka, Txirá Neta (netos e bisnetos, agachados)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim³⁹

Na musicalidade da comunidade uma característica marcante é o coro de vozes femininas, bem agudas, que acompanha os cantores enquanto dançam com seus lenços que, ao estarem em movimento, parecem asas de passarinhos voando. Podemos observar essa sonoridade no CD “*Xikari Niiti Shane Kaya*”, gravado entre 2017 e 2018, que foi lançado em março de 2019.⁴⁰ O protagonismo feminino se manifesta nos diversos setores da comunidade e para além dela, conhecida externamente como aldeia das mulheres. No entanto, isso não quer dizer que não há atuação nem lideranças masculinas, cada pessoa possui o seu papel na comunidade. O trabalho coletivo é uma característica marcante dessa aldeia, todas as

ações são discutidas, decididas e organizadas de forma coletiva em reuniões que envolvem todos os membros da comunidade.

Sobre a produção alimentar, plantam os roçados com legumes variados, sendo a macaxeira e as bananas de diversas variedades os destaques dessa produção. Seguem o costume de fazer roçado em mutirão, marcam um dia para todos ajudarem no roçado de uma família, depois de outra e outra, e assim, coletivamente, plantam os roçados de toda a comunidade. Shuayne explicou que atualmente:

Todo mundo tem roçado, agora, botamos roçado porque tinha muito roçado, estragou, no ano passado eles fizeram um, quem botou foi meu filho Nilo, Nazal, minha neta Maria e Maná, fizeram hoje. E tem a casa de farinha, que esse ano, se Deus quiser, vamos fazer farinha (...) esse negócio de trabalhar sozinho não vai não.⁴¹

Há uma grande variedade de fruteiras e pimentas. Produzem uma variedade de macaxeira, que eles chamam de *atsa upash*, que se come crua, é adocicada e succulenta, lembrando a textura de maçã. Segundo os membros da comunidade, atualmente não veem a produção dessa variedade em outras comunidades do Acre, mas relataram que provavelmente já foi produzida em outros locais, por outros povos, em outros tempos. Possuem uma casa de farinha e uma máquina de extrair polpa de açaí, que tanto serve para alimentação da comunidade quanto para vender para os visitantes.

Uma característica marcante dessa comunidade é a produção de artesanato. São peças bastante variadas e muito coloridas. A maioria da população da aldeia é artesã, com suas peças sendo comercializadas na comunidade e em feiras de artesanato que acontecem no Brasil. A maior parte dos artesãos da aldeia possuem a carteira de artesão que é emitida pelo SEBRAE. De crianças a idosos, observamos a prática de produzir artesanato e boa parte da renda das famílias é obtida através de sua comercialização. Shuayne produz arco e flecha para enfeite e para caça, sendo a referência desse tipo de artesanato em seu povo.

Aqui aldeia do artesanato, porque só aqui faz muito artesanato, porque nesse outro aldeia num faz, porque minhas filha faz artesanato, faz pra todo lugar. Porque aqui é o dono que faz artesanato é aqui na aldeia Shane Kaya. O pessoal vem direto pra cá pra comprar artesanato daqui. Eu tenho carteira, também faço artesanato.⁴²

A escola indígena da aldeia, chamada Escola Keshuani Shanenawa, possui atualmente sete professores: Mukani, Txirá, Naynawa Fake, Shuhunawa, Hukunu, Mâtxiani e Sãpuani. Destes, somente Sãpuani não possui ensino superior, mas fez o magistério indígena, um curso intercultural que valoriza a educação diferenciada. A escola atende o Ensino Fundamental (I e II) e possui uma proposta de ensino diferenciado, valorizando os conhecimentos tradicionais e o ensino da língua *shanenawa*.

Desde a criação da aldeia, buscam parcerias e auxílio para os projetos da comunidade para que os diversos aspectos e práticas culturais sejam fortalecidos, envolvendo todos os modos de vida e de expressão *shanenawa*.

SHUAYNE

Shuayne nasceu em 10 de agosto de 1920, mas só foi registrado em 18 de outubro de 1920. Assim, em agosto de 2019 completou 99 anos. É filho de Tekafayni (Inácio Brandão), o patriarca do povo Shanenawa, e de Siriani (Madalena Huni Kuĩ), a última esposa de Tekafayni. Como na cultura *shanenawa* há o costume em que os avós criam os netos em seus primeiros anos de vida, Shuayne teve uma proximidade com seu avô Manoel Gomes: “aprendi tudo com meu avô, não tem mistura com ninguém, eu me criei, meu avô me criou”. Seu avô Manoel Gomes se chamava Kumã na língua *shanenawa* que, segundo Shuayne, significa o nome de um deus que “formou a terra, Kumã que formou a fruta, Kumã que formou a comida, formou e ensinou todos a fazer o bem”.⁴³

Shuayne nasceu na fronteira do Brasil com o Peru, no alto rio Envira, no Seringal Simpatia. Em português seu nome é Amaral Brandão Shanenawa e na língua *shanenawa* possui dois nomes: Shuayne, por parte de pai, e Siã, por parte de mãe.

Meu nome na língua, minha mãe me chama Siã, meu pai Shuayne. A mãe chama nome de tio dela, mãe da gente. Agora o pai chama o nome do pai dele, nós índio é assim, mãe chama da parte da mãe dela, o pai chama parte do dele [...] eu nasci na fronteira e descí o rio Envira. Lá no Simpatia, extrema com Peru. Eu descí ali, aonde esses índios tão saindo. Naquele tempo índio no mato perdia muita gente, mataram meus dois tios, tia, roubava muita coisa, para nós aguentar nós fomos descendo devagarzinho.⁴⁴

Shuayne trabalhou em seringais durante o segundo ciclo da borracha, desde o alto Rio Envira, passou por vários seringais até chegar aonde hoje é a Terra Indígena Katukina/Kaxinawá, onde vive com sua família na Aldeia Shane Kaya.

Primeiro morava, Califórnia, Simpatia, tirando madeira, aquele tempo da madeira, meu pai tirava madeira e eu ajudava, eu me lembro, eu tinha uns 12 anos, 10 anos, eu ajudava, tirava madeira, aí a gente deixava as coisas no acampamento, os caba brabo levava tudo, só leva a farinha, rasga saco, leva farinha, vai embora. Aí vai, por isso que nós viemos embora, baixemo pro Nova Olinda, do Nova Olinda viemos onde tá, onde os Huni Kuĩ tão lá Nova Olinda, daí viemo pro São Francisco e do São Francisco nós viemos pra cá.⁴⁵

Quando criança falava somente na língua materna, aprendeu o português quando já estava mais velho por necessidade de sobrevivência nos seringais.

Lá no alto sempre na língua, depois falar português, depois nós chegamos a aprender as coisas tudinho, a idade. Mas lá em cima ninguém antigamente patrão não

ligava, índio era matado que nem galinha no terreiro. Mas índio, por isso nós não tinha aula pra nós, eu não aprendi porque naquele tempo só rico, esses portugueses pagava aula pro filho dele aprender. Naquele tempo pobre índio vaqueiro era criado igual cachorro sem dono, não tinha língua pra nós.⁴⁶

Pelo relato de Shuayne, constatamos o que já tratamos anteriormente sobre como eram tratados os povos indígenas pelos patrões nos seringais. Por não terem tido a oportunidade de estudar o português desde crianças, a língua materna foi mantida por essas pessoas mais velhas, sendo o Shuayne um dos poucos falantes da língua *shanenawa*. Ele aprendeu tudo em sua língua: “eu sei história tudinho e nome dos bichos e nome das madeiras, eu canto na minha língua, falo com a minha língua. Eu falo português mal”.⁴⁷ Ao afirmar que fala mal o português, Shuayne expõe que sua primeira língua é a *shanenawa* e que o português é sua língua secundária, ou até mesmo estrangeira, a língua do outro que necessitou aprender. Ainda ressaltou que sua mãe sempre o chamava para aprender as canções na língua materna e que um dia iria precisar desse conhecimento, o que ele mesmo concorda e expõe que atualmente está sendo valorizado e que seus familiares precisam aprender com ele.

Minha mãe chegava seis horas e dizia “tu não sabe cantar? Pois você sabe cantar dos branco, dos *nawa*? Você tem que vir pra cá meu filho, um dia vai precisar”, de fato mesmo estou precisando hoje de minha língua [...] eu não me acomodei na linguagem dos *nawa* não, a minha é aquela mesma que eu levo quando eu vou pra minha casa, a do meu pai, eu vou levar aquela comigo.⁴⁸

O contexto em que estava inserido, as condições a que foi exposto durante sua infância, por um lado, favoreceu o aprendizado de sua língua materna e da forma de viver na floresta, aprendeu as histórias e canções de seu povo, bem como o modo de vida na mata. De acordo com Ingold, o estímulo a partir do ambiente em que a pessoa vive é necessário para que adquira um conhecimento, a experiência de vida é que favorece o processo de apropriação de um conhecimento. Os conhecimentos são adquiridos pela experiência e pela descoberta, em uma interação constante entre a pessoa e o meio em que vive. A mãe de Shuayne, ao alertá-lo sobre a necessidade de estar junto, chamando-o para o momento de cantar e de ouvir as histórias, demonstra a importância da experiência, da vivência, para realmente apreender o conhecimento de seu povo. Aprendia de tudo da tradição no convívio com os mais velhos, principalmente seu avô e sua mãe: “Naquele tempo criança é, quando meu avô cantava pra nós tudinho, eu escutava, também cantava, acompanhando ele e dançando o *mariri* [...] é, desde o princípio vai lá no mato, tem por exemplo, a mãe dizendo ‘tem cipó chamado esse nome, cipó aquele dali’, e ia aprendendo as coisas”.⁴⁹

Shuayne é casado com Txirá, que em português chama-se Antônia e é Huni Kuĩ. Tiveram seis filhas (figura 10): Nawashahu (Eni Carla), a mais velha; Peyrani (Reneide), a segunda; Pekāshaya (Edina), a terceira; Runimã (Maria), a quarta;

Sãpuani (Mase, Carla Sandra), a quinta, e; Mukani (Samara), a sexta filha, a caçula, como também é chamada. Antes de casar-se com Txirá, Shuayne foi casado com quatro irmãs, como era o costume antigamente. Com uma delas teve o Yskuhu (Nilo – figura 11), seu filho mais velho, com outra teve o Wasihu (José Nicolau) e com outra teve uma menina que faleceu ainda pequena. O Yskuhu mora na aldeia Shane Kaya e o Wasihu na aldeia Morada Nova. Dessas irmãs somente uma está viva, a dona Hilda, que mora na aldeia Morada Nova.⁵⁰ Sobre o costume de ter várias mulheres, Shuayne explica: “Meu pai tinha três mulheres. Antigamente só vivia com duas, três mulheres, se uma morre fica com a outra. Naquele tempo nós não comprava nada, é tudo na natureza mesmo, no mato, pra comer. Hoje, porque compra muitas coisas, nós não temos duas mulheres não, é só uma mesmo”.⁵¹

Figura 10 – Filhas biológicas de Shuayne e Txirá: Runimã, Mukani, Sãpuani, Pekãshaya, Shuayne, Txirá, Peyrani e Nawashahu (da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim⁵²

Figura 11 – Yskuhu e Txirá (da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim⁵³

Atualmente, Shuayne e Txirá criam a Vatani (Arlene – figura 12), que tem 14 anos e é criada por eles desde os seis meses de idade, quando sua mãe biológica faleceu. E antes de terem suas filhas biológicas, tiveram uma filha de criação, a Maxi Fake (Lucileia), que atualmente vive na Aldeia 18 Praias, localizada na Terra Indígena Kaxinawá do Igarapé do Caucho, no rio Muru, município de Tarauacá – Ac, distante quarenta e sete quilômetros de Feijó. Além dos filhos, eles criaram e ainda criam alguns netos, como é costume na cultura *shanenawa*.

Como já foi apresentado anteriormente, entre os *shanenawa* existe dois tipos de pajé, o do espírito, denominado *yuxiã*, e o da medicina, chamado *rauyá*. Shuayne é um *rauyá*, conhecedor das plantas medicinais, e sua esposa Txirá é parteira, que em *shanenawa* é denominada pela expressão “*aïhu fakehu atxinisi*”. Ele fala com muito orgulho sobre isso e pediu que eu tirasse uma foto deles:

Figura 12 – Shuayne, Txirá e Vatani (da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli⁵⁴

Ao ver a imagem, Shuayne ressaltou que ali estava “o pajé e a parteira”.⁵⁵ Ao lado deles está a filha Vatani, que sempre acompanha Txirá. A forma como ele fala sobre ser *rauyá* e sobre Txirá ser ‘*aïhu fakehu atxinisi*’ (parteira) destaca o valor do conhecimento tradicional que eles possuem. São conhecimentos que para serem repassados para a nova geração precisam ser vivenciados continuamente.

Como *rauyá*, Shuayne possui conhecimentos que são muito mais amplos e profundos, consegue perceber os lugares de forma a identificar se determinado espaço é adequado para morarem, se existem elementos necessários para viverem a cultura de seu povo. Observa o mundo de diferentes formas, sob diversos olhares, e “é por isso que, por vocação, desses mundos disjuntos alternativos, incomensuráveis de algum modo, ele é o geógrafo, o decifrador, o tradutor”.⁵⁶ O espaço físico que ocupam foi analisado por Shuayne de forma detalhada antes de decidirem se estabelecer onde hoje está a aldeia Shane Kaya. Mapeou o local, a geografia do lugar, identificou as plantas, decifrando tudo que estava no ambiente e, antes disso, ao beber *Uni*, visualizou o que precisavam fazer para viverem a cultura *shanenawa* nesse espaço, traduzindo para sua família o que estava vendo no trabalho espiritual e como deveriam agir, de forma a “interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas”.⁵⁷

Em sua aldeia é o mais velho e é considerado por todos como o grande mestre, pai e professor. E para além dos limites de sua aldeia, é o mestre das canções *shanenawa*, o especialista que Zumthor coloca como a pessoa que é reconhecida

em uma sociedade como a que possui um profundo conhecimento das tradições orais, sendo-lhe reservado o domínio das canções.

Aqui as coisa, informando aqui na nove aldeia e saiu daqui porque ensinei meus neto, minhas filha.⁵⁸ Aí no dia de *xikari*, quando vem, grava, aí leva lá a gravação e canta nesses aldeia aí, hoje em dia num tem quem sabe igual eu, só velho, meu avô e daí meu avô me ensinou. Primeiro ninguém num queria perguntar como é que fazia música, como é que dançava não, quer saber do português. Hoje em dia tá pelejando pra aprender a linguagem, pra aprender música, medicina, chamar a força do cipó.⁵⁹

Quando ele descreve que no *xikari* os outros parentes gravam-no cantando e levam para as outras aldeias para aprenderem, constatamos o seu reconhecimento como o especialista das canções *shanenawa* pela sociedade de seu povo. Também ressalta o reconhecimento de seu avô como seu grande mestre, seu professor, que é sua referência, e destaca que a geração atual está buscando esse conhecimento.

Shuayne é o grande professor que ensina a todos no cotidiano, na experiência, assim como aprendeu em sua vida toda, através da oralidade. A valorização da palavra falada, da voz pronunciada, das histórias contadas, continua sendo um elemento fundamental na comunidade. Yawakumã, neto de Shuayne, vinte e quatro anos de idade, disse que “tem noite que ele (Shuayne) canta *mariri* pra tudo nós escutar”⁶⁰ e que, como jovem, procura sempre contar as histórias que aprendeu para seus filhos. Outra neta, a Nawani, que tem dez anos, relatou que gosta muito quando ele (Shuayne) fica de noite contando a história do jacaré para ela dormir.

Ele pode ser considerado o narrador que Walter Benjamin nos apresenta como a pessoa que repassa o conhecimento pela oralidade, que conhece suas histórias e tradições, que sabe aconselhar por ter a sabedoria entranhada em suas narrativas, é a pessoa que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.⁶¹ O que ele narra, o que ele canta, o que ele nos encanta vem de sua experiência de vida, de sua vivência dentro da cultura do povo Shanenawa ao longo de seus quase 100 anos, um século que marca o tempo a que este trabalho se recorta. Como narrador, apresenta elementos que nos ajudam a compreender melhor a história desse povo e nos dá a possibilidade de conhecermos a poética *shanenawa* através de canções e histórias. Como narrador principal deste trabalho, Shuayne torna-se o autor de sua própria história, das versões de canções e histórias que aprendeu com seu avô, sua mãe e seu pai. Como intérprete de canções e histórias de seu povo, consegue manter vivas outras vozes que escutou ao longo de sua vida, atualizando-as e trazendo-as para um tempo e lugar próprios. Esse é o tipo de autor que se torna o porta-voz de narrativas de uma sociedade, que traz as narrativas através de sua performance.⁶²

Como principal conhecedor das canções de seu povo, Shuayne possui sua forma própria de cantar, de interpretar as canções, com uma performance que lhe

é singular, mesmo que traga características que são de seu povo, que aprendeu vivendo sua cultura entre seus pares. Quando começa a cantar, todos que estão ao seu redor param para ouvi-lo, reações auditivas, corporais e afetivas do público são ativadas por sua performance.⁶³ Durante a festa de comemoração de seu aniversário de 97 anos, que aconteceu em doze de agosto de 2017, ocasião que reuniu pessoas da maioria das aldeias *shanenawa*, houve um momento bastante especial, em que Shuayne saiu cantando e dançando pelo terreiro, de braço dado com dona Santa e dona Hilda, que são cunhada e prima, respectivamente. Todos que estavam presentes assistiam emocionados a este momento, sendo ressaltado por seus familiares que essa forma de cantar e dançar é própria de Shuayne e dos mais velhos. Outro momento em que observei uma forte emoção do público em relação à cantoria de Shuayne foi durante o ritual de encerramento da “II Conferência Indígena da Ayahuasca”, que aconteceu em 14 de agosto de 2018, na Terra Indígena Puyanawa. Na ocasião, estavam presentes representantes de catorze povos indígenas do Acre e durante o ritual havia o momento de apresentação de cada povo. Quando o cacique Joel Puyanawa chamou o povo Shanenawa, Shuayne já levantou cantando e se dirigiu ao centro do terreiro, os outros *shanenawa* presentes o acompanharam ao centro, mas só faziam o coro em alguns momentos das canções, sua presença e sua voz tomaram conta de todo o ambiente, ultrapassando as fronteiras materiais. Todos que participavam do ritual, cerca de 200 pessoas, ficaram emocionados e o aplaudiram com muita alegria ao final de sua apresentação. Essas situações exemplificam o conceito de performance de Zumthor, que a define como uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”.⁶⁴

Sua forma de apresentar as canções é marcada por sua voz, por seu corpo, por sua performance, com sua simplicidade, humildade e alegria. Zumthor alerta que a performance nunca é anônima, ela se faz no presente, em um tempo e lugar em que há o encontro entre o intérprete e o ouvinte. A simbiose desse encontro aflora sensações e emoções que são marcadas pela performance desse intérprete, que “é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista”.⁶⁵

O lugar, o tempo e os participantes são componentes da performance que variam em cada cultura e de acordo com o contexto. Algumas culturas possuem regras para esses componentes que devem ser seguidas, existem cantos que só podem ser cantados em determinados contextos e por alguns especialistas. Um exemplo disso entre os *shanenawa* são as canções utilizadas em rituais em que tomam *Uni*. Tem canções para cada momento do ritual e canta somente quem já possui certo nível de desenvolvimento espiritual. Dependendo do contexto em que o ritual ocorre, pode variar o cantor. No ritual de encerramento da “II Conferência Indígena da Ayahuasca”, no qual Shuayne levantou e começou a cantar

antes de todos os outros *shanenawa* presentes, que poderiam também cantar, o contexto foi o elemento determinante para que ele, como o *rauyá* com maior conhecimento (e mais idade, no dia com 98 anos), fosse o intérprete das canções *shanenawa*. Para a performance é necessário que se tenha competência, “além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e espaço [...] É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama, emanação do nosso ser”.⁶⁶

Esse saber-ser no espaço e tempo é uma competência que o intérprete só consegue quando possui o domínio do conhecimento por todo o seu corpo, quando sabe o momento em que tem que fazer sua performance e para quem ela é direcionada, é algo que flui, “é a integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz”.⁶⁷ O tempo que dura uma performance e em que momento ela acontece são determinados pela cultura na qual ela existe, localizado em um tempo sócio-histórico. Mesmo que se desligue desse tempo, o momento em que acontece a performance o transcende. A performance tem valores próprios que podem mudar cada vez em que uma canção é cantada, a depender da situação em que ocorre.

Desde 2015, quando fui convidada para gravar as canções utilizadas na aldeia Shane Kaya, comecei a participar de diversos momentos em que elas eram apresentadas, tanto por Shuayne quanto por outras pessoas da comunidade. Shuayne sempre demonstrou a preocupação sobre o repasse desse conhecimento aos mais novos e, ao longo do período em que já estávamos realizando os outros projetos, demonstrou a vontade de ser gravado e filmado para que sua forma de cantar, sua performance, ficasse registrada para as próximas gerações.

Eu já estou pra morrer [...] ninguém perguntava não, mas se quiser aprender eu ensino [...] hoje em dia estão precisando, é toda aldeia que tá precisando [...] agora eu estou fazendo esse gravação pra deixar aqui na Shane Kaya, pra aprender, vão aprender, se Deus quiser, escutando esse história vão aprender [...] quero deixar minha voz pro final da vida, final do ano, pro meus netos.⁶⁸

A decisão de filmar a performance de Shuayne cantando as canções que conhece partiu da vontade apresentada por ele e, em conjunto com a comunidade, chegamos a um consenso de filmá-lo cantando sozinho, no momento e lugar escolhido por ele. Portanto, além dos momentos que já relatei, em que pude acompanhar suas performances em festas de *xikari*, em festivais, em rituais de *Uni* e festas de aniversário, a maioria das canções apresentadas por ele que serão abordadas no próximo capítulo foram gravadas na aldeia Shane Kaya durante vários dias e encontros que tivemos com esta finalidade. Essas performances estão contextualizadas em um tempo histórico em que a manutenção dessas canções pode ocorrer pela oralidade mediatizada que, segundo Zumthor, se utiliza de outras mídias como suporte. Esse autor alerta que nós, seres humanos, precisamos estar

continuamente nos reinventando para sobreviver e uma das estratégias usadas por este povo para que suas narrativas continuem vivas é a gravação da performance de Shuayne para que seus netos, bisnetos e próximas gerações o vejam e o ouçam cantando quando não estiver mais neste plano físico.

Essa performance, assim, possui os elementos tempo e lugar relacionados a um momento sócio-histórico que tem um objetivo que se estenderá por outros tempos, momentos e lugares. Para Zumthor, “a performance é publicidade”,⁶⁹ publicidade no sentido de tornar público, seja qual for a forma e os meios pelos quais ocorra.

No contexto atual em que vive, a performance de Shuayne transparece seu ser, representa o que ele sabe de sua cultura, quem ele é, com sua humildade e alegria, que são características suas que se apresentam através de seu corpo, de sua voz, de seus gestos e olhares. Sobre os gestos, compreendemos que “um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance”.⁷⁰ Essa competência está relacionada ao domínio que o intérprete tem sobre determinado conhecimento que está sendo exposto através de seus gestos. Podemos observar isso na performance de Shuayne ao cantar e contar histórias.

A gestualidade de Shuayne é expressa em sua performance principalmente através de seu olhar e sua postura corporal. Enquanto canta, seu olhar circula o ambiente e volta sempre aos ouvintes, fazendo com que seu olhar e sua voz se expandam, preenchendo o ambiente e invadindo corpo e alma de quem está ouvindo e vendo. Através de sua performance ele se oferece a um contato, a uma interação única daquele momento, sempre com uma expressão alegre em seu rosto, finalizando cada canção com sons como ‘*uuuuuuuh*’, ‘*eeeeeeeh*’, ‘*iiiiiiiiiiih*’, que parecem imitar alguns pássaros, e com risos, demonstrando a alegria de estar fazendo o que gosta, de cantar as canções de seu povo, as quais aprendeu principalmente com seu avô. Por já ter uma idade avançada, para essas gravações ele escolheu permanecer sentado, movimentando pouco seus braços e pernas. Mas mesmo quando canta em pé, sua gestualidade se concentra nos membros superiores, principalmente nos gestos do rosto, com o olhar e expressões faciais que lhes são próprias. Mantém sempre uma postura com a coluna ereta, firme, como de quem olha longe, de quem alcança através da voz, lugares além do meio físico, comunicando-se também com os ‘seres invisíveis’ do ambiente.

Sua expressão corporal traz elementos de seu grupo social. Ao aprender observando seu avô, aprendeu como cantar, como se expressar, “com meu avô, no *mariri*, meu avô cantava no *mariri*, eu pegando e escutando, eu tenho que aprender [...] eu escutava, também cantava, acompanhando ele e dançando o *mariri*”.⁷¹ Toda cultura possui certas convenções gestuais que se repetem, mas não são regras e podem ser modificadas. A gestualidade, assim como a voz, faz parte da oralidade, os movimentos do corpo são integrados à poética oral. A ausência de

movimentos também faz parte da gestualidade, da expressividade em uma performance. Na gestualidade, “de qualquer maneira que o grupo social a oriente ou a limite, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia”.⁷²⁻

O corpo do intérprete também traz a indumentária e o cenário, sendo apropriados e únicos em cada performance e de acordo com o contexto, assumindo valores diversos. Em cada encontro em que gravei e/ou filmei Shuayne, ele se preparava antecipadamente, com ornamentos que considera importantes para estes momentos. Independente se seu público fosse apenas eu ou se tivessem mais pessoas presentes, ele sempre escolhia um cocar ou um *maite*, que é uma espécie de ornamento que utilizam na cabeça, como uma coroa, feito de taboca pintada com *kene*⁷³ e com um feixe de penas diversas que fica na parte de trás, conforme podemos observar na imagem a seguir.

Figura 13 - Shuayne



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli⁷⁴

Esta imagem é um registro de nossa primeira conversa gravada, que aconteceu no dia vinte e cinco de março de 2017. Como era período de chuva e o ramal estava muito ruim, cheguei na aldeia quase uma hora atrasada em relação ao ho-

rário em que havíamos combinado. Ele já estava pronto me esperando, com este lindo *maite*, uma gravata e uma pulseira feitas de miçangas, e ao seu lado colocou um conjunto de arco e flecha que ele mesmo fez, compondo o cenário.

Algumas vezes ele vinha com dois *maite* e me perguntava “qual deles fica melhor?” e eu respondia para ele escolher o que se sentisse melhor, pois todos são lindos. Ele experimentava um e outro, eu tirava foto e ele escolhia pelas fotos.

Figura 14 - Shuayne



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli⁷⁵

Nesta imagem podemos observar que ele está com outro *maite*, com outra gravata e que o cenário escolhido por ele foi com a mata ao fundo, onde passa um igarapé. Também escolhe a camiseta que dá mais destaque a seus adereços.

Figura 15 - Shuayne



Fonte: Acervo da autora / Foto: Alessandra Melo⁷⁶

Já nesta imagem observamos o uso de um cocar e de *kene* em sua pintura corporal, mais especificamente no rosto. Esteve com este cocar e *kene* durante os quatro dias em que gravamos as canções para o CD “*Xikari Niiti Shane Kaya*”, entre 23 a 26 de março de 2018. Ao chamar a atenção para essa questão, lanço mão das palavras de Paul Zumthor, pois, dependendo da circunstância, “a vestimenta contribui, por sua aparência global ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe”.⁷⁷

Através das vestimentas que escolhe em cada ocasião, podemos constatar que ele traz símbolos que perpetuam as experiências vividas em sua coletividade. E os espaços e elementos que compõem o cenário de suas performances não são aleatoriamente selecionados, mas fazem parte de sua vida, de suas experiências no lugar em que encanta através de suas performances. O conjunto dos elementos de sua performance, voz, gestualidade, ornamentos, cenário, tempo e lugar, tudo junto é algo que o transcende, sua voz “personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência”.⁷⁸

Shuayne, o grande mestre pássaro azul, encanta todos que estão no ambiente através de sua performance, trazendo em cada momento, simbologias e ensinamentos de sua cultura. Sua história de vida junto a seu povo se torna um alicerce para que a cultura *shanenawa* continue sendo vivenciada pelas gerações posteriores. Os conhecimentos que possui são primordiais para a cultura *shanenawa*, sobretudo a sua obra vocal, assunto que será abordado no próximo capítulo.

NOTAS

1 Ver Gláucia Vieira Cândido, Descrição morfossintática da língua Shanenawa (pano), 2004; Carlos Antônio Bezerra Salgado, Segurança alimentar em terras indígenas: os Shanenawá no rio Envira – Acre, 2005; José Luiz Yauanawá, Casamento interétnico e mudança social na Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, 2012; Edileuda Gomes de Araújo Shanenawa, Nukē Xikariinū Matxurihi: Traços da cultura política Shanenawa, 2012; Maria de Fátima Nascimento Urruth, Shanenawa – O povo do pássaro azul: as possibilidades de uma educação ambiental profunda, 2015; Francisco Charles Fernandes Falcão, Projeto Político-Pedagógico Shanenawa: saberes, fazeres e práticas discursivas, 2019 e Nayara Gonçalves Costa, Etnobotânica de plantas alimentícias utilizadas pelo povo Shanenawa do município de Feijó, Acre, 2019.

2 Cândido, op. cit., 2004.

3 Yauanawa, op. cit., 2012.

4 Kaxinawá, Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ, 2014, p. 24.

5 Ibidem; Souza, Povo e língua Jaminawa (variedade de Kayapucá), 2017.

6 Shuayne, 25/03/2017.

7 Sarlo, Tempo passado, 2007, p. 10.

8 Relatório de Análise de Mercados de Terras – ANO/2016 Câmara Técnica Agrônômica da SR.14/AC.

9 Brugnara, A cultura vem a pé, 2018, p. 36.

10 Fakaynu, Shanenawahu TapīMati/Ensinando Shanenawa/povo Shanenawa, 2010, p. 70.

11 Shuayne, 25/03/2017.

12 Salgado, op. cit., 2005.

- 13 Shuayne, 25/03/2017.
- 14 Fakaynu, op. cit., 2010, p. 70-71.
- 15 Brasil, Constituição da República Federativa do Brasil, 1988.
- 16 Terras Indígenas, 2019.
- 17 Instituto Socioambiental (ISA), Povos Indígenas no Brasil, 2018.
- 18 Yauanawa, op. cit., 2012, p. 11.
- 19 Ibidem.
- 20 Cunha, Cultura com aspas e outros ensaios, 2017, p. 336.
- 21 Shuayne, 25/03/2017.
- 22 Dentre alguns povos indígenas que habitam o estado do Acre, sobretudo a região do Vale do Juruá, são usadas as denominações: Kamarãpy para os Ashaninka; Uni, para os Yawanawá, Shanenawa, Noke Koi, Nukini, Náua; Huni, para os Huni Kuĩ; Hëu, para os Puyanawa; Tsĩbu para os Shawãdawa, entre outras. Ver FUNAI, 2017.
- 23 “Vacina do sapo”, ou simplesmente de “kambô”, é mais uma das medicinas indígenas da Amazônia, muito comum no Acre e no Peru, que se utiliza da secreção de uma rã (*Phyllomedusa bicolor*) para afastar as “panemas”. Ver Lima, Kambô, 2016.
- 24 “Panemas” - que é o estado negativo de nosso espírito que atrai doenças, problemas e desarmonias na vida da gente. Ver Lima, op. cit., 2016.
- 25 Shuayne, 25/03/2017.
- 26 Para aprofundar a leitura sobre a Educação Escolar Indígena do povo Shanenawa, ver Falcão, op. cit., 2019, estudo no qual o pesquisador aborda a construção histórica da educação escolar shanenawa, explicando como foram instituídas as escolas e como foi o processo de construção do Projeto Político-Pedagógico Shanenawa, verificando como os conhecimentos tradicionais estão presentes nesse documento orientador das escolas shanenawa.
- 27 Pekãshaya, 01/12/2019.
- 28 Shuayne, traduzido por Naynawa, 26/03/2018.
- 29 Ibidem.
- 30 Nawashahu, 01/12/2019.
- 31 Yawakumã, 01/12/2019.
- 32 Mukani, 01/12/2019.
- 33 Nawashahu, 01/12/2019.
- 34 Ibidem.
- 35 Foto tirada durante a gravação do CD Xikari Niiti Shane Kaya, 24 de março de 2018.
- 36 Foto tirada durante a “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 28 de novembro de 2019.
- 37 Foto tirada durante a entrega do CD Xikari Niiti Shane Kaya para a aldeia, 18 de março de 2019.
- 38 Foto tirada no dia 19 de março de 2019.
- 39 Foto tirada no dia 30 de novembro de 2019, durante o aniversário de 89 anos de Txirá.
- 40 Para ouvir essa sonoridade e observar as características colocadas sobre as danças, acessar o vídeo do pré-lançamento do CD, que aconteceu no dia 30 de junho de 2018, durante o “4º Festival da Aldeia Shane Kaya – Pré-lançamento do CD Xikari Niiti Shane Kaya”, disponível no canal do Youtube “Crônicas Indigenistas - Música Indígena”, no link <https://www.youtube.com/watch?v=GU1Y8OeEegM>, acessado em janeiro de 2020.
- 41 Shuayne, 19/03/2019.
- 42 Shuayne, 01/12/2019.
- 43 Shuayne, 07/05/2017.
- 44 Shuayne, 25/03/2017.
- 45 Shuayne, 25/03/2017.
- 46 Shuayne, 25/03/2017.
- 47 Shuayne, 25/03/2017.
- 48 Shuayne, 25/03/2017.
- 49 Shuayne, 25/03/2017.

- 50 Pekāshaya, 18/03/2019.
- 51 Shuayne, 25/03/2017.
- 52 Foto tirada na noite do dia 30 de novembro de 2019, durante o aniversário de 89 anos de Txirá.
- 53 Foto tirada na noite do dia 30 de novembro de 2019, durante o aniversário de 89 anos de Txirá.
- 54 Foto tirada durante a entrega do CD Xikari Niiti Shane Kaya para a aldeia, 18 de março de 2019.
- 55 Shuayne, 18/03/2019.
- 56 Cunha, op. cit., 2017, p. 114.
- 57 Ibidem, p. 109.
- 58 Na data da entrevista havia nove aldeias, foram criadas mais duas, tendo atualmente onze aldeias Shanenawa.
- 59 Shuayne, 18/03/2019.
- 60 Yawakumã, 25/03/2019.
- 61 Benjamin, A tarefa do tradutor, 1994, p. 201.
- 62 Barthes, O rumor da língua, 2004.
- 63 Zumthor, Introdução à poesia oral, 2010.
- 64 Ibidem, p. 31.
- 65 Ibid., p. 239.
- 66 Ibidem, p. 166.
- 67 Ibid.
- 68 Shuayne, 19/03/2019.
- 69 Zumthor, op. cit., 2010, p. 176.
- 70 Ibidem, p. 217.
- 71 Shuayne, 25/03/2017.
- 72 Zumthor, op. cit., 2010, p. 221.
- 73 Grafismos que são utilizados nos artesanatos, nas pinturas corporais e possuem significados e usos específicos.
- 74 Foto tirada no dia 25 de março de 2017, primeira vez que gravei Shuayne.
- 75 Foto tirada no dia 18 de março de 2019.
- 76 Foto tirada durante a gravação do CD “Xikari Niiti Shane Kaya”, 23 de março de 2018.
- 77 Zumthor, op. cit., 2010, p. 230.
- 78 Ibidem, p. 232.

OBRA VOCAL DE
SHUAYNE



Cada pássaro tem o seu canto, uns adivinhando o sol, outros chuvas, de forma que o canto do pássaro tem algo a ver com a natureza. Por isso é que o homem da mata, através de sua vivência, consegue descobrir os “Mistérios dos Pássaros”.

(Hélio Melo)

Neste capítulo trataremos do conjunto de canções e histórias *shanenawa* que Shuayne tem desenvolvido como sua ‘obra vocal’ que, segundo Zumthor, vem do conhecimento das narrativas que compõem a cultura de um povo, ligadas a um tempo e local próprios, atualizadas continuamente pelo intérprete através de sua performance. Para o autor,

toda palavra poética (passe ou não pela escrita) emerge de um lugar interior e incerto [...] um acontecimento se produz, de modo quase aleatório (o próprio rito não é mais que uma apropriação do acaso), num espírito humano, sobre os lábios, sob a mão, e eis que se dilui uma ordem, revela-se outra, abre-se um sistema, e interrompe-se a entropia universal. Lugar e tempo onde, num excesso de existência, um indivíduo encontra a história e, de maneira dissimulada, parcial, progressiva, modifica as regras de sua própria língua.¹

Neste estudo, o intérprete, autor e narrador Shuayne nos apresenta uma parte de seu imenso repertório de canções e histórias *shanenawa*, que são suas memórias transformadas em sua obra vocal. Faremos um recorte desse repertório focando em ‘canções para *xikari*’ e ‘canções para rezo’.

Canções e histórias fazem parte da poética oral do povo Shanenawa, as quais podemos considerar como poéticas míticas, que agem através de seus significados. São poéticas que nos mostram como as coisas acontecem e se transformam na sociedade *shanenawa*. Shuayne ressalta que sabe as ‘histórias de seu povo’ que tratam de diversos assuntos: “eu sei contar história, agora história só não tem de chuva, estrela, terra, céu e sol. Agora, resto tudo tem história”.² São canções e histórias que explicam como surgiram diversos elementos da natureza, regras, comportamentos e outras questões referentes à sociedade e cosmologia *shanenawa*.

Podemos compreender que essas canções e histórias são narrativas míticas considerando o pensamento científico de Lévi-Strauss, que trata o mito como histórias que ensinam e explicam concepções e visões de mundo pelo olhar de um grupo social ou um povo. Concordando com Cunha, falar que uma história é mítica “implica, isto sim, que ela transborde de sentido, um sentido que lhe é anterior, já que remete a uma classificação, a uma ordem que preexiste e o determina”.³

As canções *shanenawa* possuem fragmentos de histórias que se mesclam, sendo necessário compreendermos que a canção e a história não se separam, e que as canções contam histórias, ensinam e/ou explicam algo. Ao fazer a expli-

cação sobre o que a canção “*Maxi Fake*” ensina, Shuayne finalizou com: “história foi assim, esta história foi tirado da música do *Maxi Fake*”.⁴ Essa explicação demonstra a clareza de Shuayne sobre o fato de que a canção conta uma história no pensamento *shanenawa*.

De acordo com Lévi-Strauss, o mito é formado por fragmentos de histórias, com inúmeras possibilidades de compreensão e interpretação, o “pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos, os mitos são *in-termináveis*”.⁵ As transformações que acontecem nessas histórias ao longo dos tempos e gerações acompanham as mudanças do pensamento *shanenawa*. As narrativas míticas operam com outras lógicas e, segundo o autor, para compreendermos o universo mítico de um povo precisamos nos distanciar de nosso pensamento racional e cartesiano, abrindo espaço para que esse universo nos invada com outras reflexões e concepções, sob outras perspectivas. Neste trabalho buscamos nos abrir à poética mítica presente nas canções *shanenawa* e, ao tratarmos sobre o que elas dizem, procuramos expor nossas compreensões sobre o que nos ensinam e, assim como os ritos e mitos, são *in-termináveis*.

O conhecimento expresso pelas canções e histórias *shanenawa* possui uma ciência própria e se desenvolve pelas práticas culturais desse grupo social, em sinal de que, “essa sabedoria pode também expressar-se nas vivências ocorridas nas ruas, casas de farinha, quintais, terreiros de igrejas, estaleiros navais, museus, narrativas míticas, entre incontáveis espaços onde vicejam experiências de aprendizagem e onde se forjam subjetividades”.⁶

Podemos dizer que as canções *shanenawa* envolvem saberes que trazem ensinamentos para todos os membros da comunidade, de forma a orientar suas ações cotidianas e suas vidas para que as regras que são repassadas sejam consideradas e respeitadas. É um tipo de saber que está relacionado à experiência, à convivência social, ao cotidiano, que surge e se desenvolve dentro de determinado contexto. Por terem essa relação direta com o modo de vida das pessoas, podem sofrer alterações ao longo do tempo, uma vez que acompanham as transformações históricas e comportamentais, pois “esses saberes dependem de uma certa ordem cultural local posto que diferem de sociedade para sociedade, de uma geração à outra, bem como diferem em suas regras de ação e seus modos de proceder”.⁷

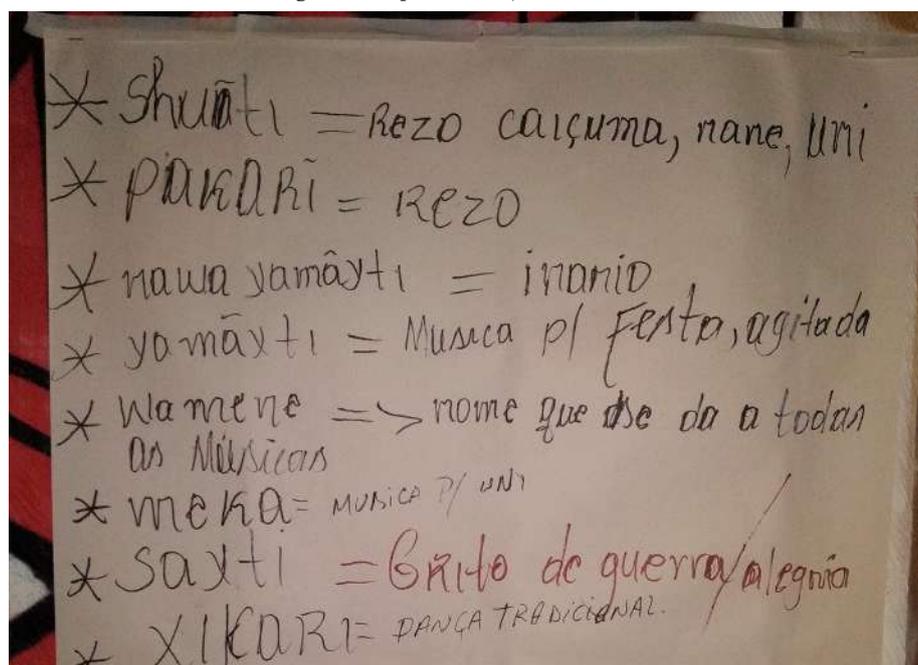
Esses saberes *shanenawa* são construídos pela convivência com quem sabe e ensina pela oralidade, pela prática, em um processo de ensino-aprendizagem que ocorre naturalmente, onde a observação por parte de quem está aprendendo se torna essencial. Podemos observar isso na interação que ocorre entre o intérprete e o ouvinte/público durante a realização de uma performance. Em festas de *xikari*, Shuayne começa cantando sozinho e os outros vão acompanhando aos poucos, depois ele começa a dançar e os demais vão seguindo. Existem regras e

normas que vão orientando e organizando a forma como esse saber é repassado, uma forma de narrativa que envolve o corpo todo e que possui uma hierarquia que deve ser respeitada. A forma como Shuayne ensina segue regras e normas do tempo atual, não necessariamente é a mesma forma como acontecia há gerações passadas, bem como está sujeita a ser modificada.

A decisão de Shuayne em gravar e filmar tudo que sabe é uma nova forma pela qual ele está se dispondo a passar seu conhecimento, através da produção de material que possa ser utilizado em sua ausência.

Segundo Shuayne e outros anciões *shanenawa* que participaram da “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, realizada em novembro de 2019 na aldeia Shane Kaya, existem vários tipos de canções na cultura *shanenawa*, que são classificadas por eles principalmente pela função e pelo contexto em que são utilizadas. As características sonoras se diferenciam principalmente no que se refere ao ritmo, andamento e, atualmente, a possibilidade de uso de instrumentos musicais no acompanhamento. Em relação ao ensino e repasse das canções, também existem diferenças sobre quem pode ensinar, quem pode aprender e em que circunstâncias deve ocorrer, variando de acordo com o tipo de canção.

Figura 1 – Tipos de canção *shanenawa*



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli⁸

Na imagem acima podemos observar os tipos de canções e informações que foram construídas coletivamente durante a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, com a orientação dos anciões e mestres *shanenawa*.

Para denominar música de forma geral o termo indicado pelos anciões é *wamene*. No entanto, o seu uso não é frequente entre a geração atual. Essa palavra também é o nome de uma canção apresentada por Shuayne (canção 4) que conti-

nuamente cantam em festas de *xikari*. Portanto, tanto é o nome de canção quanto é o termo para designar música em *shanenawa*.⁹

Sobre o *shuïti*, é um tipo de canção para reza e foi ressaltado pelos anciões que não poderia ser cantada no contexto da oficina porque é “algo de rezo”. As canções desse tipo não podem ser ensinadas de dia e só pode ser ensinada através da vivência, durante o seu uso em momentos específicos de cura e somente para pessoas que foram destinadas a este tipo de aprendizagem, as quais deverão ser indicadas pelo *rauyá* ou *yuxiã*. Pode ser cantada em rituais onde consagram o *Uni*, com proteção de *kene* pintado no corpo com *nane*¹⁰ e pode também ser usada tomando *matxu* em certas ocasiões também relacionadas a “rezo”.

O *pakari* é um tipo de canção para ser usada em processos de cura, que é cantada para quem está doente e em momentos específicos de tratamento, geralmente em banhos de ervas e defumação. Por ser canção exclusiva para cura não pode ser cantada em nenhum tipo de festa. Só pode ser ensinada a poucas pessoas destinadas a aprenderem os processos de cura, como os *rauyá* e *yuxiã*. Essas são mais restritas ainda que os *shuïti*.

As canções específicas para serem utilizadas em rituais de *Uni* são denominadas *meka* e também são aprendidas apenas através da vivência nos rituais e somente algumas pessoas podem cantar, as que são iniciadas e ensinadas pelo *rauyá* ou *yuxiã*. Normalmente nos rituais de *Uni* há um momento mais para o final do ritual em que começam a cantar canções em português acompanhadas por violão, podendo ser de autoria deles mesmos ou de outras pessoas, inclusive de não indígenas. Durante a oficina foi conversado sobre como chamariam essas canções e foi orientado pelos anciões que seria *nawa yamãyti*, sendo a palavra *nawa* direcionada a outro povo, neste caso não indígena, e *yamãyti* por ser um tipo de canção mais agitada. São semelhantes a pontos e hinários, canções das igrejas de daime, nas quais também utilizam a ayahuasca.

As canções para festas, como o *xikari*, que são mais animadas e agitadas, foi indicado o termo *yamãyti* para designá-las. Mas assim como o termo *wamene*, não é frequentemente usada pela geração atual.

Sobre *sayti*, algumas pessoas usavam essa palavra para se referir às canções *shanenawa*, mas foi explicado pelos anciões que essa compreensão é para o povo Yawanawá. E que para o povo Shanenawa, *sayti* é um tipo de grito de alegria/guerra, que fazem durante as festas, quando acaba uma brincadeira ou em uma situação de comemoração.

Também existem as ‘canções para rezo’ que, segundo Shuayne, são cantadas em certos momentos com determinado fim, como exemplo a canção de espantar caboré, cantada de noite para espantar esse pássaro (caboré) que quando canta significa sinal de maus presságios, a canção dos legumes que é usada quando se

vai plantar o roçado, a canção que acompanha a história de criação do povo Shanenawa, entre outras.

A decisão de priorizar as ‘canções para *xikari*’ e ‘canções para rezo’ foi tomada junto com Shuayne, que sempre escolheu o que cantar e gravar. Essa nomenclatura é a que Shuayne apresenta em sua fala, a qual será mantida ao longo deste trabalho.

Em relação ao termo *xikari*, além de ser o modo como chamam as festas em que dançam e cantam bebendo *matxu*, é também como denominam as danças tradicionais.

Existem canções que podem ser usadas em diversos contextos, podendo ter mais de um tipo de função e de uso. Como exemplo, tem canção que pode ser cantada em festa de *xikari* e em ritual de *Uni*.

As canções apresentadas serão as versões das performances de Shuayne, com a letra na íntegra como ele cantou, seguida de sua explicação em português. A explicação em *shanenawa* está no material em audiovisual. A escolha em deixar a letra toda ocorreu em função de mostrarmos a sua versão do dia de sua performance, com suas repetições, que a depender do contexto (tempo e lugar) variam. Segundo Foucault, quando alguém narra o mesmo fato ou o reescreve, traz o seu olhar e a sua forma de pensar em nova versão em um novo tempo-espço. Essas versões de Shuayne possuem essa característica e os nomes das canções foram apresentados por ele, podendo ter outros nomes em outros materiais.

Por ser um repertório muito grande, neste trabalho apresentamos uma parte, deixando o restante para outro trabalho a ser desenvolvido posteriormente em novas pesquisas. Analisamos dez (10) ‘canções para *xikari*’ e duas (2) ‘canções para rezo’. Dentre este segundo tipo, uma delas é acompanhada por história.

Retomo a explicação feita no primeiro capítulo em relação à escrita das palavras em *shanenawa* que utilizo ao longo do trabalho e, em especial, neste capítulo, onde apresentamos as letras das canções. Como a língua *shanenawa* encontra-se em processo de consolidação de sua escrita, muitas palavras que trazemos ainda terão suas escritas modificadas. Transcrever as letras das canções apresentadas por Shuayne foi um desafio para mim e para os professores e demais membros da aldeia Shane Kaya, que me auxiliaram nesse processo ao longo da pesquisa. Principalmente para a coordenadora da Escola Keshuani Shanenawa, Mukani, que encabeçou a revisão da versão final dessa escrita das letras das canções, em um trabalho conjunto com Shuayne.

Os materiais publicados sobre a língua *shanenawa* também foram considerados e observados: “Cartilha Shanenawa” (2004); “Descrição Morfosintática da língua Shanenawa – Pano” (2004); “Shanenawahu Tapĩmati” (2010); “Weya xarahu kenewê tapĩmati: tsã y kenea tapĩmati” (2018).

Na língua *shanenawa* fonologicamente existem as vogais “a, e, i, u” na escrita alfabética, que são emitidas foneticamente com sonoridades específicas e com variações. Em relação à vogal “u”, há variação fonética que se realiza como [u]¹¹ ou [o]; e a vogal “e” foneticamente se realiza como [ɨ] ou [ĩ].¹² Há um fragmento presente em algumas canções que foneticamente percebemos como [oho oho oho oho], mas que é escrito “*huhu huhu huhu huhu*” em *shanenawa*, conforme orientação da comunidade da aldeia Shane Kaya. Há muitas outras particularidades fonéticas da língua *shanenawa*, contudo como nosso foco não é o estudo específico da língua não as detalharei aqui.

Ao longo do tempo que convivo com o povo Shanenawa, pude observar que existem posicionamentos distintos em relação à escrita *shanenawa*, algo que é comum quando tratamos de uma língua que ainda não possui uma escrita consolidada. Desta forma, é importante compreendermos que as formas como as letras das canções estão escritas neste trabalho não são definitivas e estão sujeitas a alterações.

Para fazer a transcrição da explicação de Shuayne em português, utilizei aspas simples para as partes em que ele traz versos da canção e aspas duplas para os trechos que ele traz a fala dos personagens em discurso direto. Para decidir como escrever a divisão dos versos, busquei ouvir as pausas proporcionadas pela respiração e a cadência rítmica proporcionada pela língua *shanenawa*.

Para transcreever o prolongamento das vogais utilizei o sublinhado,¹³ como exemplo: “iiiiiiiiiiiiii”, onde o som da vogal “i” é emitido uma vez e se prolonga por um tempo que varia, representado pela quantidade de vezes que a letra é repetida na escrita.

PERCEPÇÕES SOBRE AS CANÇÕES: REPETIÇÕES, ECOS, RITMO

As letras das canções estão estruturadas em versos curtos que apresentam o ritmo que é proporcionado pela língua *shanenawa* e pela forma de cantar do intérprete. Segundo Zumthor, “o ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios”.¹⁴ Ao ouvirmos as canções, sentimos como é o ritmo e a cadência que se repete ao longo desse conjunto vocal *shanenawa*, pela performance de Shuayne. Transformações rítmicas podem acontecer quando as canções são interpretadas por outras pessoas, mas há uma sonoridade que não muda, que é própria desse povo, assim como o mitema¹⁵ que se apresenta em diversas versões mantendo o elemento mínimo que o caracteriza. Em uma tradição cultural, os ritmos das poéticas orais resistem a mudanças que ocorrem através dos tempos por diversos fatores, tendo na língua apoio necessário para que isto ocorra, uma vez que a estrutura de uma língua materna orienta as convenções rítmicas.¹⁶ As palavras organizadas em versos orientam o ritmo das canções *shanenawa*, que dialogam com sons onomatopéicos.

A repetição é uma característica presente nestas canções, compondo um jogo de ecos que são espontâneos e se modificam a cada performance. Poderíamos dizer que são ‘regras’ dessas canções se pensarmos em uma estrutura fixada pela frequência em que ocorrem. Ou podemos explicar que elas estão presentes de forma natural e espontânea e que podem ser modificadas pela liberdade que o intérprete possui em transformar seu texto em cada performance, sem destoá-lo de sua essência. A quantidade de vezes em que determinado verso se repete ao longo de uma canção varia em cada performance; a partir da interação com o ouvinte o intérprete repete um verso quantas vezes sentir necessidade, podendo serem geradas inúmeras versões com ‘regras’ e ‘variações’. Zumthor, ao tratar da poesia oral africana, destaca a “fecundidade desta aliança entre uma regra inelutável e uma espontaneidade inesgotável”.¹⁷ Essa espontaneidade inesgotável dá origem às variações das versões das canções, mantendo a relação com a ‘regra’ que está intrínseca nas canções *shanenawa*. Shuayne explica que “o nosso costume é assim de cantar”.¹⁸ Ele segue o ‘costume’ de cantar da maneira como aprendeu com seu avô, com elementos próprios das canções *shanenawa* que foram aprendidos pela observação e vivência.

Sobre as repetições presentes nas canções, constatamos essa existência a partir de nossa lógica discursiva ocidentalizada, concordando com o pensamento de Taugny, compreendemos as canções com seus elementos como “estados oscilantes de um mesmo fenômeno: a enunciação como um jogo de reverberações”.¹⁹ Zumthor aponta que os etnólogos apresentam a repetição como uma recorrência presente na poesia oral de diversos povos. Pedro Cesarino, em seu estudo sobre a poética oral do povo Marubo - também da família Pano e que habita a floresta amazônica no estado do Amazonas, na fronteira com o noroeste acreano - analisa as repetições presentes nas canções *marubo*, ressaltando que se apresentam de diferentes formas para além da repetição intencional. A repetição, segundo ele, acontece através de palavras, de versos, de fragmentos de palavras ou sons, que se articulam de distintos modos. Rosângela Tugny, concordando com Cesarino, também trata de repetições e ecos presentes nas canções do povo Maxakali, quando apresenta a “*Escuta e poder na estética tikmũ’ũn maxakali*”.²⁰ A autora destaca que ao trazer as canções da oralidade para a escrita “é inconcebível fazer economia de repetições, de linhas de agrupamentos, assim como foi impossível suprimir passagens dos cantos nos registros gravados e publicados”.²¹ São elementos essenciais que não podem ser reduzidos porque sem eles não conheceríamos o que são as canções desses povos. Zumthor aponta que toda narração possui repetições espontâneas,

feita de retomadas de um dado que ela, interpretando, amplifica, de tal forma que o elemento novo da narrativa reporta, em parte, a esta mesma glosa. A narração

instaura assim um diálogo com seu próprio sujeito (...) essa tendência fundamental polariza, em maior ou menor grau, todos os gêneros de poesia oral.²²

A maioria das ‘canções para *xikari*’ são iniciadas com um fragmento sonoro que se escreve ‘*huhu huhu huhu huhu huhu*’ e foneticamente soa como ‘oho oho oho oho oho’. Quando esse fragmento aparece em diferentes canções, percebemos que melódica e ritmicamente são cantados/repetidos da mesma forma, embora variem na quantidade de repetição do “*huhu*”. Para quem está ouvindo pela primeira vez pode parecer que as canções são iguais, pois iniciam sonoramente de modo semelhante. Constatamos isso nas canções 1, 2, 3, 5, 8, 9 e 10. Estes ‘*huhu huhu huhu huhu*’ também aparecem, às vezes, pelo meio das canções, como ecos que vão acontecendo tanto em uma canção quanto ao longo da festa de *xikari*. Em outros momentos que ouvi as canções 4, 6 e 7, este fragmento também esteve presente, mas nas performances para este estudo elas não foram cantadas pelo intérprete.

As ‘canções para rezo’ não possuem esse fragmento sonoro, ele só está presente nas ‘canções para *xikari*’. Entretanto, este tipo de canção apresenta uma característica sonora marcada pelo prolongamento de sons vocálicos nos finais dos versos. Eles ocorrem com frequência nas vogais da última sílaba da palavra final dos versos. Não está presente em todos os versos, mas em sua maioria, dando uma sensação de infinitude.

A variedade de formas em que as repetições se manifestam nas canções também pode ser tratada como um certo mergulho no texto, “se localiza em determinados lugares privilegiados, ou invade o texto. Ela retoma identicamente seu tema, ou opera uma variação parcial, ela se constrói em consecução rigorosa, ou de acordo com modalidades de alternância”.²³

Outro elemento presente nessas canções e narrativas apresentadas por Shuayne são as onomatopeias, que surgem tanto nos finais das canções quanto no meio das explicações que ele faz em português. A partir desse conjunto de canções e histórias apresentadas podemos identificar que ao final das canções, e em algumas vezes no meio, Shuayne faz sons que se assemelham a cantos de pássaros: ‘*iiiiiiiiiiiiih*’, ‘*eeeeeeeeeeeh*’. Em alguns momentos ouvimos uma sintonia com os pássaros cantando ao longo da performance, como se estivessem se comunicando com Shuayne, o nosso grande pássaro azul. Ou ainda, Shuayne se comunicando com os pássaros, quando podemos perceber que “um instinto vital leva a poesia oral a explorar, a tirar o máximo proveito dos recursos próprios da comunicação vocal”.²⁴

Muitas vezes ouvimos canções que consideramos longas e por não sermos membros daquele grupo social e não compreendermos a língua, não conseguimos acessar lugares onde elas poderiam nos levar. Ao ouvir as canções somos guiados pelos sons, entretanto, se compreendermos as palavras, os seus significados nos

apresentam elementos da cultura *shanenawa* que vão além dos sons, do ritmo e melodia das canções. Os significados das palavras emitidas vão nos envolvendo em um ambiente que conhecemos conforme ocorre o envolvimento mais aprofundado com a cultura desse povo. Mas,

sem dúvida, a canção capaz de propiciar, depois de uma duração bastante longa, um prazer a quem a canta ou ouve, possui uma qualidade que outras não têm, mas a capacidade de prazer é também condicionada culturalmente. Para os membros de uma comunidade, esta é provavelmente a razão que enfeita com uma beleza especial (mas às vezes, para outras, especiosa!), sua poesia tradicional.²⁵

As canções *shanenawa* apresentadas pela performance de Shuayne neste trabalho possuem essa beleza especial e especiosa a que Zumthor se refere, trazem a poética oral desse povo a uma apreciação que envolve a todos que têm a oportunidade de ouvi-las, seres visíveis e invisíveis.

CANÇÕES PARA XIKARI

Como já foi explicado, *xikari* é um tipo de festa com danças tradicionais que os *shanenawa* fazem com o objetivo de se divertirem. Também é chamada de *mariri*, principalmente entre outros povos da família pano. Segundo Shuayne “*xikari* é festa, é mesma coisa chamar *mariri*, mas ‘o natural’ mesmo é *xikari* [...] é tradicional nosso dança como assim carnaval”.²⁶ Nesta festa ele cantam, dançam e bebem *matxu* que, como já foi explicado, é uma bebida fermentada feita de macaxeira, também chamada por caçuma. No entanto, Txirá, esposa de Shuayne, explica que existe diferença entre os tipos de caçuma em função do tempo de fermentação: “*Mutsa* é mingau, *atsa mutsa* é mingau de macaxeira, é aquele que bebe na hora que faz, o *matxu* é aquele que fica mais dois dias fermentando”.²⁷

As ‘canções para *xikari*’ são cantadas ao longo da festa e variam as temáticas, no entanto sempre possuem um caráter alegre. Eles costumam dizer que vão ‘brincar’ *xikari*, é um momento de diversão e brincadeiras, com coreografias que variam de acordo com as canções.

A seguir, apresento as dez ‘canções para *xikari*’, acompanhadas pela explicação de Shuayne em português e com as minhas impressões.

Canção 1 - *Kurumãni Txiraxkitã Ayunũ*

Versão gravada na manhã do dia 18 de março de 2019.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. <i>Huhu huhu huhu</i> | 11. <i>Iri shuhu keneya</i> |
| 2. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 12. <i>Iri shuhu keneya</i> |
| 3. <i>Kurumãni txiraxkitã ayunũ ayunũ</i> | 13. <i>Iri shuhu keneya</i> |
| 4. <i>Kurumãni txiraxkitã ayunũ ayunũ</i> | 14. <i>Awa penu naku</i> |
| 5. <i>Huhu huhu</i> | 15. <i>Awa penu naku naku</i> |
| 6. <i>Nai sani ayunũ</i> | 16. <i>Awa tae viranĩ</i> |
| 7. <i>Nai sani ayunũ</i> | 17. <i>Awa tae viranĩ</i> |
| 8. <i>Kuruyapa ayunũ</i> | 18. <i>Kuni shepa siri</i> |
| 9. <i>Kuruyapa ayunũ</i> | 19. <i>Kuni shepa siri</i> |
| 10. <i>Iri shuhu keneya</i> | 20. <i>Siri siri siri</i> |

- | | |
|--|--|
| 21. <i>Kuni shepa siri</i> | 33. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 22. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 34. <i>Awa penu naku</i> |
| 23. <i>Kurumāni txiraxkitā ayunū ayunū</i> | 35. <i>Awa penu naku</i> |
| 24. <i>Kurumāni txiraxkitā ayunū ayunū ayunū</i> | 36. <i>Naku naku naku</i> |
| 25. <i>Nai sani ayunū</i> | 37. <i>Naku naku naku</i> |
| 26. <i>Nai sani ayunū</i> | 38. <i>Awa tae viranĩ</i> |
| 27. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 39. <i>Awa tae viranĩ</i> |
| 28. <i>Kuruyapa ayunū</i> | 40. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 29. <i>Kuruyapa ayunū</i> | 41. <i>Kuni shepa siri</i> |
| 30. <i>Kuruyapa ayunū ayunū ayunū</i> | 42. <i>Kuni shepa siri</i> |
| 31. <i>Iri shuhu keneya</i> | 43. <u><i>iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiih!</i></u> |
| 32. <i>Iri shuhu keneya</i> | |

Explicação de Shuayne em português:

'*Kurumāni txiraxkitā ayunū*', através que as piaba vem do céu então vamos aproveitar e comer esses piaba, e nós vamo passar na cada do deuse, esse casa aqui '*iri shuhu keneya*' é casa do deuse todo pintado, nós passar por esse daí, aí no segundo é... '*iri shuhu keneya, iri shuhu keneya*' é porque casa do deuse é bem pintadinho todo esse, então "nós vamos passar por essa casa do deuse e nós vamos pra é"... '*awa tae penu naku naku*', aí é que vai virar palha seco em todo canto pra ele andar... "Então, nós vamos rastejar anta, pra matar anta"... aí vai mais adiante a mulher tá tirando poraquê fino pra tirar cabeça pra cocar siri, siriquim, pega cabeça, cozinha, mulher cozinhou, cozinhou poraquê, segura cabeça, tira carne todinha, joga fora, só fica com osso pra fazer o 'idé'. Aí a '*kuni shepa siri siri*', aí '*iri shuhu keneya*' essa aí é casa dele '*iri shuhu keneya, iri shuhu keneya, huhu huhu huhu huhu, iri shuhu keneya iri shuhu*'... '*iri*' é deuse, '*kene*' é casa do deuse, deuse é, "vamos passar esse daí", e mais é '*iri shuhu pete, iri shuhu pete*', '*pete*' porque nós vamos tampar casa do deuse, aí mais adiante, anta tá passando casa no terreiro deuse, '*iri shuhu pete...awa penu naku, awa penu naku, awa tae viranĩ*', o resto tudo vira, '*awa tae viranĩ, awa tae viranĩ, kuni shipa siri, kuni shipa siri, iiiiuiiiiiiih*'. Tudo misturado, né, caçando, pega outro, pega acolá, é música é que deus deixou, meu avô cantar pra mim, pergunta "quem foi mais ele?" Esse '*kurumāni*' é música muito interessante, esse chama tudo quanto é, canção chama é, '*sani*' caiu do céu, piaba cai do céu, pode comer, é piaba louro, vamos comer primeiro, daí vai passar pra casa do deuse, passar pra casa do deuse, terreiro do deuse, a casa dele é bem pintadinha, aí fora tem uma parede de paxiúba pra ninguém entrar, daí desse paxiúba pra lá é anta que tá, tem muita palha seca, passa por baixo, aí mais adiante já é rastro da anta, vai atrás da anta, encontrou a mulher tirando poraquê pequeno, cozinha, tirando pé da cabeça, jogando (fora), só fica com osso pra queimar pra formar friagem, interessante né, *xarakapá!*²⁸

A canção fala da história em que as piabas, um tipo de peixe bem pequeninho, caem do céu acompanhando a chuva e são comidas pelas pessoas. Depois fazem uma trajetória passando pela casa pintada do deus, que é cercada, encontram um rastro de anta na palha seca e o seguem. E mais adiante encontram uma mulher cozinhando o poraquê, que é outro tipo de peixe, para separar a carne da espinha. Ela queima o osso desse poraquê para 'formar friagem', ou seja, para trazer o frio. Segundo ele, depois de dois dias que a mulher queima o poraquê a friagem chega.

Friagem é o termo utilizado no Acre para o período da chegada de frentes frias. Quando está chegando uma frente fria normalmente esquenta muito, cai uma chuva forte ou temporal e no dia seguinte fica frio. O período em que começam a chegar as friagens é quando finaliza o período de chuvas (maio) e vai iniciar o período de seca, chamado de verão amazônico, que também é o período em que ocorrem várias piracemas de peixes diversos. Shuayne ressalta que “mulher matou poraquê, tá tirando a carne, segura pela cabeça, tira poraquezinho pra transformar friagem, queimar osso de poraquezinho, grande não, pequeno, poraquê pequeno, num instante queima, com dois dias transforma friagem, não aguenta não, friagem forte”.²⁹

A história que piabas caem do céu está presente em narrativas de pessoas mais velhas que viveram em seringais ou colônias nessa região acreana. Colônia são terras de ex-seringais, situadas em áreas rurais mais distantes das cidades. Durante o curso do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da UFAC, ouvi do professor Francisco Bento Silva que em sua infância, quando morava numa colônia, existia essa história e a chamavam de chuva de piaba:

Quando eu era criança/pré-adolescente, morava em uma colônia na BR 364, indo para Porto Velho. Perto da casa havia um córrego e um açude, que ficava mais distante. A chuva de piabas ocorria quando chovia muito forte e com vento. Esses peixinhos apareciam no terreiro e no gramado próximo a casa. A explicação dos adultos era de que chovia peixe. Era uma explicação que bastava e tem até literalidade se levarmos em conta as explicações mais racionais. Por esta via, em momento de temporais os peixes de córregos e açudes ao nadar na superfície ou pularem na água são arrastados pelo vento e caem em terra.³⁰

Nessa versão do professor Bento não há a relação com as friagens. Outros dois colegas do município de Cruzeiro do Sul, Acre, informaram que também ouviam essa história dos mais antigos.

Conheci uma senhora, chamada Raimunda, na feira de agricultores em Cruzeiro do Sul que me relatou que quando morava em colônia chovia piaba quando tinha chuva de temporal. Segundo ela, quando o tempo fechava para chover eles colocavam bacias no terreiro e, após passar a chuva, recolhiam as bacias cheias de piabinhas. Destacou que seu avô dizia que era o arco-íris que levava as piabas para a atmosfera e que fazia chover junto com a água. Essa explicação do avô de dona Raimunda está relacionada com os temporais e normalmente as friagens chegam precedidas por temporais e frequentemente surgem arco-íris.

A canção “*Kurumãni Txiraxkitã Ayunũ*” é cantada em qualquer momento do *xikari* e Shuayne aprendeu com seu avô Manoel Gomes, “esse música que meu avô me ensinou é só no *matxu*, no *xikari* [...] o cara que precisar, ele canta qualquer hora”.³¹

Essa versão foi filmada na manhã do dia dezoito de março de 2019, no espaço central da aldeia, na parte coberta onde tem uma estrutura grande que serve para atividades e reuniões da aldeia e também como alojamento para os visitantes. Sentado em uma cadeira de madeira, Shuayne apresentou a canção, falando sobre o que a canção trata antes de cantá-la.

Em sua performance, podemos observar que em certos momentos fecha os olhos como se estivesse buscando partes da canção em sua memória. Durante a explicação sobre o que diz a canção, feita em português após cantá-la, Shuayne acrescentou um verso, “*iri shuhu pete, iri shuhu pete*”, que não havia cantado, o que demonstra a variação que ocorre a cada vez que a canção é cantada, algo que é recorrente em tradições orais.

Enquanto estava cantando, focou o olhar na câmera e quando começou a explicar o que dizia a canção passou a olhar diretamente para mim, que estava sentada no chão ao lado do tripé com a câmera, momento em que usa também seus braços e mãos para fazer alguns gestos representando o que estava contando. Quando começa a explicar na língua *shanenawa*, ele volta o olhar para a câmera, enfatizando que aquela explicação é direcionada para o seu povo, para quem vai utilizar esse material para aprender.

Sobre as repetições presentes nesta canção, podemos observar que os versos são cantados normalmente com a repetição de duas ou quatro vezes. Alguns repetiram três vezes com a repetição de alguma palavra a mais, variando um pouco. Outra variação interessante que podemos observar é a que acontece entre os versos **18 a 21**:

18. *Kuni shepa siri*

19. *Kuni shepa siri*

20. *Siri siri siri*

21. *Kuni shepa siri*

Neste trecho vemos que o terceiro verso, em um conjunto de quatro repetições, faz uma variação mantendo somente a palavra *siri*, que é repetida três vezes em substituição das outras duas *kuni* e *shepa*. Mas o ritmo se mantém o mesmo pela quantidade de sílabas que seriam pronunciadas se fosse a repetição do verso *kuni shepa siri*.

Também podemos perceber que a melodia segue a mesma lógica de repetição entre os versos. Os que são repetidos duas vezes normalmente são entoados com a mesma melodia, e o mesmo ocorre com os grupos de versos que são repetidos quatro vezes.

Outro aspecto que é recorrente entre as ‘canções para *xikari*’ e que está presente nessa canção é ser iniciada por “*huhu huhu huhu huhu*”, expressão melódica e rítmica característica de canções *shanenawa* para *xikari*. Este trecho está presente no início (versos **1 e 2**) e se repete ao longo da canção (versos **5, 33, 22, 27 e**

40) em momentos como se fossem ecos e ao mesmo tempo pudessem estar representação a mesma função que um refrão, separando estrofes diferentes. Cabe destacar que quando aparecem ao longo da canção não se repetem como no início.

E para finalizar a canção, Shuayne traz um “iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiih” como se fosse um grito de um pássaro e, nesse momento da performance observamos que uma borboleta azul passa pela sua frente.

Ao terminar a explicação em português, ele ressalta que é muito interessante e fala o termo *xarakapá* que quer dizer algo “muito bonito, coisa muito interessante, muito interessante, *xarakapá*”.³² Em muitos outros momentos, apresentando outras canções ou histórias, ele utiliza este termo, ressaltando que ele acha muito bonita a canção ou história.

Canção 2 - *Yae Feru*

Versão gravada na tarde do dia 18 de março de 2019.

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. <i>Huhu huhu huhu</i> | 27. <i>Huhu huhu</i> |
| 2. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 28. <i>Nawa sheki nāniti</i> |
| 3. <i>Yae feru nakia</i> | 29. <i>Nawa sheki nāniti</i> |
| 4. <i>Awe txai fitani</i> | 30. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 5. <i>Yae feru nakia</i> | 31. <i>Yae feru nakia</i> |
| 6. <i>Yae txai fitani</i> | 32. <i>Yae txai fitani</i> |
| 7. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 33. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 8. <i>Yae feru nakia</i> | 34. <i>Yae feru nakia</i> |
| 9. <i>Yae txai fitani</i> | 35. <i>Yae txai fitani</i> |
| 10. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 36. <i>Huhu huhu huhu huhu huhu</i> |
| 11. <i>Neanawa txiru</i> | 37. <i>Huhu huhu</i> |
| 12. <i>Neanawa txiru</i> | 38. <i>Neanawa txiru</i> |
| 13. <i>Neanawa txiru</i> | 39. <i>Neanawa txiru</i> |
| 14. <i>Neanawa txiru</i> | 40. <i>Neanawa txiru</i> |
| 15. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 41. <i>Neanawa txiru</i> |
| 16. <i>Mastanawa awe txai karení</i> | 42. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 17. <i>Mastanawa awe txai karení</i> | 43. <i>Mastanawa awe txai karení</i> |
| 18. <i>Mastanawa awe txai karení</i> | 44. <i>Mastanawa awe txai karení</i> |
| 19. <i>Karení karení</i> | 45. <i>Karení karení</i> |
| 20. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 46. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 21. <i>Huhu huhu huhu</i> | 47. <i>Nawa sheki nāniti</i> |
| 22. <i>Fakatawa hururya</i> | 48. <i>Nawa sheki nāniti</i> |
| 23. <i>Fakatawa hururya</i> | 49. <i>Fakatawa hururya</i> |
| 24. <i>Fakatawa hururya</i> | 50. <i>Fakatawa hururya</i> |
| 25. <i>Fakatawa hururya</i> | 51. <u>iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiih</u> |
| 26. <i>Nawa sheki nāniti</i> | |

Explicação de Shuayne em português:

Essa música tá dizendo que primo dele mora sozinho no igarapé, noutro igarapé, “ah, vou buscar meu primo”, ele mora sozinho, foi buscar primo dele. Aí foi buscar ele, a tribo dele ‘*neanawa txiru*’, ‘*neanawa*’ é tribo dele ‘*neanawa*’, ‘*txiru*’ porque a saia dele é bem curtinha, ‘*txiru neanawa*’ a saia dele é bem curtinho, então ele é ‘*txiru*’. A boca dele como que é, primeiro *xikari*, *matxu* ele cantou assim, de lá pra cá ele cantou começou esse daí, *matxu*, aí ‘*neanawa txiru*’, porque a saia dele, o nome dele é *neanawa*, *pakari txiru*, porque a saia dele é bem curtinho, daí ele mesmo levantou e se foi, esse cantou aí, ‘*neanawa txiru*’. Mais adiante é o primo dele perguntou “primo, eu matei umas queixada”, aí tava mentindo, “você tá me enganando, tá me enganando”, “não engana, bora ver, depois o pessoal, vou partir pessoal pra buscar”,

e ele “tá me enganando, tá mentindo, os outros me não sabem não”. Daí o ferro, o bico do ferro dele é taboca, aí afinou com bico dele, afinou tudinho, mexeu, “dá pra cortar, vai se matar”, “vê se tá me mentindo, bora”, ‘*aun txai, axo xo xo me parebũ mi kabũ*’. Aí ele foi aí atravessando o igarapé, ia subindo o barranco, “esticou flecha pra mim”, vai lá do outro lado, vão buscar ele, aí viu que saltou ‘ih’, aí ele viu, igual aquele espinho ali, três toco, aí diz ‘(falou na língua)’, “*xará, é teu irmão, é xará*”. Daí correu, entrou no mato, aí chegou lá. Tinha muito toco de tacanal, tinha muito toco de tacanal, aí, aí tá ali no roçado, foi lá, encontrou só milho, milho cearense, não tem outra comida, aí tirou, debulhou, tá pisando milho cearense pra fazer ao menos fubá pra comer, esse daí... interessante né...*xarakapá!*³³

Essa canção trata da forma como um *shanenawa* foi chamar um parente de outro povo, que estava morando sozinho em um igarapé, para ir viver com ele na sua aldeia. Logo no início ele explica o nome do povo em função do tamanho da saia que ele usava, que era bem curtinha. Em seguida, mostra a estratégia que foi usada para que o parente indígena viesse com ele, demonstrando que sempre estava desconfiado se estava sendo enganado. Com a expressão “*xará, é teu irmão, é xará*”, ele destaca a forma como os povos se aproximam como parentes, mesmo quando são de povos diferentes. No final ele trata do alimento que encontraram para se alimentar, trazendo a característica do milho como cearense. Este termo pode ter sido utilizado para designar uma espécie que era de outro grupo de pessoas que vieram de fora e que trouxeram suas sementes ou podemos identificar a relação dessa espécie de milho com os seringueiros que vieram para o Acre, que grande parte era cearense. No livro “*Shanenawahu Tapĩmati*” o significado da expressão ‘*nawa sheki*’ significa ‘milho duro’. Pela tradução de Shuayne constatamos a atualização da história para o tempo que Shuayne vive. Ele traz as referências do ‘outro’ a partir de suas vivências nos seringais, com o contato com os cearenses, expresso em sua tradução da letra da canção que coloca o milho cearense como uma referência de uma espécie de milho que deve ter sido trazida por cearenses que vieram para o Acre nos ciclos da borracha.

A canção é cantada em qualquer momento do *xikari* e Shuayne aprendeu com seu avô.

Essa versão foi filmada na tarde do dia dezoito de março de 2019, no terreirão do centro da aldeia, onde é o espaço coletivo. O local escolhido por Shuayne tem um banco de madeira que fica na sombra de pequenas árvores que margeiam o igarapé que fica ao fundo, onde comumente sentam para conversar.

Nesse dia, já havíamos gravado algumas canções pela manhã, em outro espaço, e essa canção foi a segunda que apresentou no período da tarde. Após cantar, resolveu logo explicar na língua *shanenawa* para depois explicar em português.

Assim como nas outras canções filmadas, podemos observar em sua performance que, em certos momentos, fecha os olhos para se lembrar dos versos da canção. Também ao cantar e explicar a canção na língua *shanenawa*, o seu olhar

ficou bem direcionado para a câmera e ao começar a explicação em português focou em meus olhos. Para captar melhor seu olhar quando estava olhando para mim, me posicionei logo atrás do tripé com a câmera.

Enquanto explicava a história da canção, fez vários gestos e sons onomatopéicos que complementaram sua explicação. Ao falar sobre o lançamento de uma flecha, posicionou seus braços como se estivesse lançando-a, fazendo o som dela ao ser lançada no ar. Através de sua performance nos envolvemos na história e sentimos o lançamento dessa flecha como se fosse real.

Ao longo da performance, principalmente no início, podemos ouvir muitos pássaros cantando, alguns mais próximos e outros mais longe, inclusive um galo canta de vez em quando, apesar de ser no período da tarde. O som da água do igarapé correndo ao fundo aparece sutilmente. Outros sons que podemos ouvir são de elementos do cotidiano da aldeia, como o motor de um motosserra que, bem longe, estava sendo usado por uma pessoa na preparação de material para a construção de uma casa. Todos esses sons compõem a sonoridade da performance realizada no local da vivência de Shuayne, onde sons incidentais estarão presentes nos apresentando outras atividades que são realizadas no mesmo momento. Com os pássaros, percebemos uma harmonia como se estivessem em diálogo com a voz de Shuayne, o mestre pássaro azul. É uma comunicação entre pássaros.

Sobre as repetições presentes nesta canção, podemos observar que tem dois versos (3 e 4) que se repetem nessa sequência em diversos momentos da canção, mas repetem duas vezes seguidas somente na primeira vez em que são apresentados (versos 3 e 4, 5 e 6). Esses versos explicam que um *shanenawa* está indo buscar o primo na outra aldeia, que é o tema principal da canção.

Outro tipo de repetição interessante nesta canção e que também acontece em outras é a repetição da última palavra de um verso como uma forma de reforçar o que está sendo falado. Isto está presente no verso 16, que se repete duas vezes na sequência (17 e 18) e sua última palavra se repete no verso subsequente (19):

16. *Mastanawa awe txai kareni*

17. *Mastanawa awe txai kareni*

18. *Mastanawa awe txai kareni*

19. *Kareni kareni*

Isto ocorre do mesmo modo entre os versos 43 e 45, mas somente com uma repetição do verso completo:

43. *Mastanawa awe txai kareni*

44. *Mastanawa awe txai kareni*

45. *Kareni kareni*

A melodia se repete da mesma forma que os versos, tendo um desenho melódico e ritmo semelhante à canção anterior, a “*Kurumãni txiraxkitã ayunũ*”.

Essa canção também é iniciada por “*huhu huhu huhu huhu*” nos versos 1 e 2, expressão melódica e rítmica característica das canções *shanenawa* para *xikari*. E se repete ao longo da canção (versos 7, 10, 15, 20, 21, 46, 27, 30, 33, 36, 37 e 42) como ecos e tendo uma mesma função que um refrão, separando estrofes. Nesta canção aparece mais vezes que na canção anterior e também tem dois momentos ao longo da canção que é repetido em dois versos seguidos (20 e 21, 36 e 37), como no início.

E para finalizar a canção, Shuayne traz novamente o som “iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii-iiih” como o grito de um pássaro, e neste ele finaliza com um grande sorriso.

Canção 3 - Uma

Versão gravada na manhã do dia 18 de março de 2019.

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Huhu huhu huhu</i> | 18. <i>Uma pena keranu</i> |
| 2. <i>Nuku uma ayunũ</i> | 19. <i>Huhu huhu</i> |
| 3. <i>Nuku uma ayunũ</i> | 20. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 4. <i>Nuku uma ayunũ</i> | 21. <i>Uni uma ayunũ</i> |
| 5. <i>Nuku uma ayunũ</i> | 22. <i>Uni uma ayunũ</i> |
| 6. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 23. <i>Penu uma ayunũ</i> |
| 7. <i>Nai samu nananu</i> | 24. <i>Ayu panamã</i> |
| 8. <i>Nai samu nananu</i> | 25. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 9. <i>Nai samu nananu</i> | 26. <i>Fari kuna ni awe</i> |
| 10. <i>Nai samu nananu</i> | 27. <i>Fari maira tana keranu</i> |
| 11. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 28. <i>Nu inu kanumã</i> |
| 12. <i>Ui numa takará</i> | 29. <i>Pena pena keranu</i> |
| 13. <i>Ma pena akae</i> | 30. <i>Ui numa takará</i> |
| 14. <i>Nu inu kanumã</i> | 31. <i>Ma pena akae</i> |
| 15. <i>Pena pena keranu</i> | 32. <i>Nu inu kanumã</i> |
| 16. <i>Huhu huhu</i> | 33. <i>Pena pena keranu</i> |
| 17. <i>Nuku pena xakaratanu</i> | 34. <i>Huhu huhu</i> |

Explicação de Shuayne em português:

Essa música eu cantei aqui: ‘UMA’. ‘UMA’ é pra senhora ir tomando *Uma*, aí quando bem cedo, aí ‘*nai samu*’ invadindo aquela terreirão como esse daqui, invadindo ‘*nai samu, uummm uummm*’ e derramou muito *Uma*. É tirando um bocado de *Uma* pra fazer cera pra fazer mel, aí foi, aí o galo já cantou “vambora”, aí ‘*nai uma takará, takará uma, takara uma*’, toma ... “*shava* parente, galo já cantou e chamando dia pra não ir embora, o que nós fizemos? Nós deixemos nossa resposta querida, nossa namorada como num *xakaratanu*, passou a noite com nossa namorada, deixa a espera chorar”, ‘*uma xakaratanu nu inu kenumã*’, daí namorada veio no braço do namorado ‘*tey munu xitara*’, deixa a saudade pra namorada, como ‘*xakaratanu*’, aí ‘*takara*’, cantou porque galo já cantou, “vambora”, não deixaram nossa saudade pro outras namorada. Aí vai que ‘*penu uma ayunũ ayunũ*’ porque deixou aquela saia de *xila*, ‘*penu uma ayunũ*’ canta pra mulher, deixa pra *xila* da mulher, “esse *xila* aqui é da minha namorada”, vai aqui, tá outra pessoa. Daí mais adiante canta ‘*fari kuna ni awe*’, o sol já focou lá no cumaru no chão, em cima da terra pra não ir embora, ‘*fari kuna muiratanakanu nu inu kanumã huhu huhu, ui numa takará, ma pena akae, fari pena ni awe, fari maira tana keranu, nu inu kanumã, pena pena keranu, huhu huhu, iiii*’! Daí adora festa, adora cantar esse daí pra ir embora.³⁴

Essa canção vai dizendo para as pessoas que estão no *xikari* para tomarem “*uma*”, que é o *matxu* tomado numa taboca de bambu: “*uma* é caiçuma com *xikari*”.³⁵ A canção vai contando que estão bebendo muito *uma* e ficam bêbados que até esquecem das namoradas. Depois o galo canta já demonstrando que está tarde e logo o sol vai aparecer, chegando perto da hora de irem embora da festa. Não há um momento específico para ser cantada durante o *xikari*, mas normalmente a fazem pelo meio da festa, envolvendo um modo de tomar *uma* que está dentro de uma taboca: “faz qualquer hora, ‘*uma*’ é um cano de taboca comprido, agora quem tem fôlego acaba três tabocas comprido, enche de *matxu*, daí dá pra outro, tira aquele curtinho e derrama lá, molha tudinho, aí pra tomar banho (de *matxu*)”.³⁶ Após essa explicação, Shuayne pediu para sua neta Mãtxiani (Tânia), que acompanhou algumas gravações, explicar como é a brincadeira enquanto estão cantando essa música.

É uma taboca que a gente coloca quando tá fazendo *matxu*, e enche ela de caiçuma. Aí vai ficar fermentando, aí tem um certo horário que a gente vai pedir que é o horário do *Uma*, cantando essa música e vai dar pra alguém beber. Tipo eu posso dar pra um primo meu, eu não posso dar pro meu irmão, ‘hihi’. Aí eu dou pra ele beber e tiro a tampa da taboca, e como tá bem fermentada, ele vai ter que beber o *matxu* todinho da taboca e vai ficar bêbado, aí é a música cantada nessa hora.³⁷

Ao explicar como é a brincadeira quando estão cantando a canção “*Uma*”, sua neta Mãtxiani detalha que a pessoa que está servindo não pode oferecer o *uma* para irmão, somente para outras pessoas, podendo ser primo. Quando abre a tampa da taboca, por estar muito fermentado, geralmente sai uma grande quantidade de *matxu*, que faz com que a pessoa que vai beber tome um ‘banho de *matxu*’. Após beber tudo a pessoa fica bêbada e vai dançar.

Essa versão dessa canção foi filmada na manhã do dia dezoito de março de 2019, no espaço que serve para atividades e reuniões da aldeia e também como alojamento para os visitantes, já descrito na primeira canção. Foi necessário gravar duas vezes porque o equipamento deu problema na primeira vez e o áudio não ficou bom. Também tivemos uma pequena interferência ocasionada por vento e um telefone que tocou, prejudicando o áudio da gravação.

Em sua performance, podemos observar que Shuayne está quase o tempo todo olhando meio para baixo e usando o recurso de fechar os olhos para lembrar dos versos. Na explicação em português focou seu olhar em mim e na explicação na língua *shanenawa* retomou o olhar para a câmera. Ao explicar em português, em alguns momentos cantou uns versos e finalizou com o som “*iiiiiiiiiiiiiiii*”. Na versão registrada vemos que ele não terminou dessa forma, mas provavelmente foi pelo fato de ter sido cantada duas vezes e acabou reduzindo o final, ocasionando já uma variação pela performance.

Não há uma sequência fixa entre eles. Eles aparecem com repetições de duas ou três vezes seguidas, esporadicamente aparecem sozinhos.

Nesta versão dessa canção não foi incluído o fragmento “*huhu huhu huhu huhu*” que aparece com frequência nas ‘canções para *xikari*’.

A melodia se repete acompanhando a repetição dos versos e o ritmo se modifica o prolongamento da vogal final da última palavra em alguns versos (8, 17, 19, 20, 21, 24, 25 e 26), dando uma sensação de suspensão do tempo.

E para finalizar a canção, Shuayne traz novamente o verso com o qual iniciou, que trata da picada do carapanã.

Canção 5 - *Maxi Fake*

Versão gravada na tarde do dia 18 de março de 2019.

1. *Huhu huhu huhu*
2. *Huhu huhu huhu huhu*
3. *Maisnawa ferunã*
4. *Ewe fene wakatsi*
5. *Waka utsa unua*
6. *Ferunã awe fene wakasma*
7. *Huhu huhu huhu huhu*
8. *Huhu huhu huhu huhu*
9. *Txai rua putane*
10. *Nu mera raynu*
11. *Huhu huhu huhu huhu*
12. *Fari kuku maite*
13. *Fari kuku maite*
14. *Fari kuku maite*
15. *Fari kuku maite*
16. *Huhu huhu huhu huhu*
17. *Nawa fake fetani*
18. *Nawa fai nauanu*
19. *Hukuru hukumã*
20. *Hukuru hukumã*
21. *Nawa fake fetani*
22. *Nawa fai nauanu*
23. *Hukuru hukumã*
24. *Hukuru hukumã*
25. *Hukuru hukumã*
26. *Huhu huhu huhu huhu*
27. *Maisnawa verunã*
28. *Ewe fene wakatsi*
29. *Waka utsa unua*
30. *Ferunã awe fene wakasma*
31. *Huhu huhu huhu huhu*
32. *Waka utsa unua*
33. *Ferunã awe fene wakasma*
34. *Maisnawa ferunã*
35. *Ewe fene wakatsi*
36. *Huhu huhu huhu huhu*
37. *Txai rua putane*
38. *Nu mera raynu*
39. *Huhu huhu huhu huhu*
40. *Txai rua putane*
41. *Nu mera raynu*
42. *Huhu huhu*
43. *Fari kuku maite*
44. *Fari kuku maite*
45. *Huhu huhu huhu huhu*
46. *Fari kuku maite*
47. *Fari kuku maite*
48. *Huhu huhu huhu*
49. *Nu kuru fekuma*
50. *Nu kuru fekuma*
51. *Nawa fai nauanu*
52. *Nawa fake fetani*
53. *Nawa fai nauanu*
54. *Nu kuru fekuma*
55. *Nu kuru fakuma*
56. *Huhu huhu huhu huhu*
57. *Huhu huhu huhu huhu*
58. *Maisnawa ferunã*
59. *Ewe fene wakatsi*
60. *Waka utsa unua*
61. *Ferunã awe fene wakasma*
62. *Huhu huhu huhu*
63. *Txai rua putane*
64. *Nu mera raynu*
65. *Txai rua putane*
66. *Nu mera raynu*
67. *Huhu huhu huhu*
68. *Fari kuku maite*
69. *Fari kuku maite*
70. *Fari kuku maite*
71. *Fari kuku maite*
72. *Huhu huhu huhu*
73. *Nawa fake vetani*
74. *Nawa fai nauanu*
75. *Hukuru fetani*
76. *Nawa fake fetani*
77. *Nawa fai nauanu*
78. *Hukuru hukumã*
79. *Hukuru hukumã*
80. *Huhu huhu huhu*
81. *Nawa fake fetani*
82. *Nawa fai nauanu*
83. *Hukuru hukumã*
84. *Hukuru hukumã*
85. *Huhu huhu huhu*
86. ii

Explicação de Shuayne em português:

Essa música fala que essa mulher ‘*Maxi Fake*’, nome dela é “*Maxi Fake*”. Aí a mulher, a marido dela só vive dá peia, só vive dá peia, então resolveu “num quero mais homem preguiçoso não, eu vou pra aldeia arranja homem trabalha pra me sustenta”. Aí ela foi, arrumou as coisas, “mãe, eu vou levar caçuma pro meu marido, me pinta aqui todinho, me benze aqui na minha cara”. Aí (mãe) diz assim “mas minha filha tu não vai, atrás de matar”, “mata nada, ele vai achar bom comigo todo pintadinha”. A mãe dela disse assim “minha filha, não pinta não, teu marido vai me matar”, “mata não mãe, pinta aqui com *nane*, com *payxiti*”. A mãe diz assim “sim minha filha”, aí pintou ela todinha, pintou ela todinha. “Mãe, bota uma *matxu* dentro de um potezinho pra mim, pra eu chegar com, eu encontrar com ele vai ficar alegre, vai me dar um beijo”. A mãe “minha filha, tu vai só pra morrer, teu marido tá aqui, você não pode nem pentear, você não pode achar graça, passa lama na mão dele passa no teu rosto pra não chegar com ninguém, você é muito judiada, minha filha”, “não mãe não judiado não”. Ela passou mãe dela, pintou ela todinha, com *nane*, parte toda, “mãe eu já vou”, pegou mãe dela deu um beijo mãe dela. “Minha filha nunca foi assim tão alegre, cuidado minha filha”, disse “cuidado”. Foi lá perto do roçado, deixou caçuma, desenhou lá no folha, aí foi embora pro outro caminho, pegou caminho do valentão, outra aldeia, foi lá “uuuuuuuuu”, gritava. Lá o *vari* “ih rapaz, tão gritando, bora bora”, *tuxawa* na frente, cacique na frente, pegou todas coisas, era a mulher. Aí mulher, daí cacique pra ela “*nawa ni ewe*” (fala na língua o que o cacique disse 07:21), “...aí cacique diz assim” (fala na língua), “daí trouxe ela com todo mundo, quer bater deixa, o cacique num deixou não, bater não” (fala na língua), história foi assim, esse história pelo tirado da música do “*Maxi Fake*”.⁴²

Esta canção conta a história de uma mulher que é maltratada pelo marido e resolve ir atrás de outro marido em outra aldeia e para isso pede ajuda à sua mãe. Pede que a pinte com jenipapo e que faça caçuma para ela levar. Sua mãe insiste para que ela não vá, temendo que o marido a mate e que ela seja maltratada na outra aldeia. Na outra aldeia, é recebida e protegida pelo cacique que não deixou ninguém bater nela. A história retrata a situação da mulher que não tinha um bom marido e a estratégia que ela encontrou para mudar sua realidade. Segundo a Pekāshaya, atualmente “quando uma mulher tá assim sem se pintar, sem estar alegre, sem se arrumar, triste, só levando pisa e ouvindo o que o marido fala, as outras mulheres dizem que ela está ‘*Maxi Fake*’, começam a chamar ela de *Maxi Fake*”.⁴³ A história contada pela música expõe uma situação que deve ser evitada pelas mulheres. Elas não querem ser chamadas de *Maxi Fake*, que esse nome traz elementos de uma mulher que se submete à vontade do marido e precisa mudar a situação para não ser mais chamada por esse nome.

Essa versão foi filmada na tarde do dia dezoito de março de 2019, no terreirão do centro da aldeia, onde é o espaço coletivo. O local escolhido por Shuayne tem um banco de madeira que fica na sombra de pequenas árvores que margeiam o igarapé que fica ao fundo, onde comumente sentam para conversar.

Em sua performance podemos observar que em certos momentos fecha os olhos como se estivesse buscando partes da canção em sua memória, assim como acontece nas outras canções que apresentou. E aqui podemos perceber mais de uma vez que além de fechar o olho, respirou e depois retomou com o verso que lembrou. O som dos pássaros ao fundo fica evidente principalmente quando começa a explicação em português, com galos cantando também.

Enquanto explica em português, faz algumas inclusões de frases na língua *shanenawa* e utiliza sons onomatopéicos para incrementar sua performance da história.

Sobre as repetições presentes nesta canção, observamos grupos de versos que se repetem na mesma sequência por várias vezes, como se fossem estrofes que se repetem, intercalados pelo fragmento “*huhu huhu huhu huhu*” que, em certos momentos, aparece no meio desses versos. Esses grupos aparecem também em ordens distintas, como exemplo:

3. *Maisnawa ferunã*
4. *Ewe fene wakatsi*
5. *Waka utsa unua*
6. *Ferunã awe fene wakasma*

32. *Waka utsa unua*
33. *Ferunã awe fene wakasma*
34. *Maisnawa ferunã*
35. *Ewe fene wakatsi*

Ou:

49. *Hukuru hukumã*
50. *Hukuru hukumã*
51. *Nawa fai nauanu*
52. *Nawa faki fetani*

81. *Nawa faki fetani*
82. *Nawa fai nauanu*
83. *Hukuru hukuma*
84. *Hukuru hukuma*

O fragmento “*huhu huhu huhu huhu*” aparece ao longo da canção por várias vezes, estando presente no início e no final da canção antes do “*iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii-iiiiiiiiiiiiii*” que Shuayne faz no fim da maioria das canções como se fosse um grito de um pássaro.

Canção 6 – *Aĩhu Shumaya Itxapa (Shumayahu Itxapa)*

Versão gravada na tarde do dia 18 de março de 2019.

1. *Yamã yamã yamã*
2. *Yamã yamã yamã*
3. *Yamã yamã yamã*
4. *Yamã yamã yamã*
5. *Yamã yamã yamã*
6. *Yamã yamã yamã*
7. *Ëwe nahu fikãpe*
8. *Matu nawa finu*
9. *Ëwe nahu fikãpe*
10. *Matu nahu finu*
11. *Waka utsa nahãwã*
12. *Ëwe nahu fikãpe*
13. *Matu nahu xinu*
14. *Shumayahu itxapa itxapa*
15. *Herere herere*
16. *Ini waka may kerere kerere*
17. *Waka may kerere kerere*
18. *Ëwe nahu fikãpe fikãpe*

19. *Matu nahu finu finu*
20. *Shumayahu itxapa itxapa*
21. *Shumayahu itxapa itxapa*
22. *Waka utsa nahãwã*
23. *Ëwe nahu fikãpe fikãpe*
24. *Shumayahu itxapa itxapa*
25. *Matu nahu finu finu*
26. *Yamã yamã yamã*
27. *Yamã yamã yamã*
28. *Yamã yamã yamã*
29. *Yamã yamã yamã*
30. *Ëwe nahu fikãpe fikãpe*
31. *Matu nahu finu finu*
32. *Waka utsa unua*
33. *Ëwe nahu fikãpe fikãpe*
34. *Waka utsa unua*
35. *Ferunã*
36. *Ëwe nahu fikãpe fikãpe*

37. *Matu nahu finu finu*
38. *Shumayahu itxapa itxapa*
39. *Waka may kerere kerere*
40. *Waka may kerere kerere*
41. *Yamã yamã yamã*
42. *Yamã yamã yamã*
43. *Yamã yamã yamã*
44. *Yamã yamã yamã*
45. *Ēwe nahu fikāpe*
46. *Matu nahu finu*
47. *Waka utsa unua*
48. *Feru nahawã*

49. *Ēwe nahu fikāpe fikāpe*
50. *Ēwe matu nahu finu finu*
51. *Yamã yamã yamã*
52. *Yamã yamã yamã*
53. *Yamã yamã yamã*
54. *Yamã yamã yamã*
55. *Waka may kerere kerere*
56. *Waka may kerere kerere*
57. *Waka may kerere kerere*
58. *Waka may kerere kerere*
59. *Ih ih iiiih* (imitando o canto de um pássaro que está cantando ao fundo de toda canção)

Explicação de Shuayne em português:

Esse música tá falando que tem muita moça, “vamos trocar mulher, tu fica com minha da minha aldeia, eu fica com seu, tua irmã, tua prima, traz aqui, eu dou minha pra mim trocar”. Aí pega esse música e vamos descer pra baixo, vamos fazer outro show lá na outra aldeia, ela tá cantando isso, vamos ... (começa a falar na língua) ... tá dizendo que “você me chamou pra *xikari* aqui, nós viemos aqui, fazer *xikari ni* em tua aldeia, aí combinaram fazer, então vambora fazer”, cantou esse daí (...) trocaram mulher que na outra aldeia só tinha um homem, noutra aldeia só tem é menina, então trocaram (...) começo foi assim, então tá, começou as coisas, hoje quer saber como foi, então eu contei pra ele esse daí.⁴⁴

Essa música trata da troca de mulheres entre homens de aldeias diferentes. Um homem chama outro para trocaram de mulher, envolvendo irmãs e primas. Ao ser perguntado se fazem essa troca quando cantam a canção no *xikari*, Shuayne respondeu que não, que eles cantam para saber como isso ocorreu, uma história de seu povo sobre o início da relação entre homens e mulheres apresentada pela música. Podemos identificar que houve uma negociação de troca de mulheres como uma estratégia para que pudessem ampliar a população das duas aldeias.

Essa versão foi filmada na tarde do dia dezoito de março de 2019, no terreirão do centro da aldeia. O local escolhido por Shuayne tem um banco de madeira que fica na sombra de pequenas árvores que margeiam o igarapé que fica ao fundo, onde comumente sentam para conversar. Ao seu lado estava sentado seu neto Tuĩ, que ele criou quando era pequeno e que recentemente veio morar na aldeia e está aprendendo as canções com ele.

Nessa versão cantada por Shuayne ele apresentou o nome “*Aĩhu Itxapa*”. A mesma canção está registrada no livro “*Shanenawahu Tapĩmati*” como “*Shumayahu Itxapa*”, que coloquei entre parênteses no título da canção. Mantive o nome falado por ele na data que apresentou essa versão e decidi incluir o nome que está na cartilha em função de ter identificado isso durante a oficina de cantoria.

Assim como nas outras canções filmadas, podemos observar em sua performance que em certos momentos fecha os olhos para se lembrar dos versos da canção. Ao explicar a história da canção em português e na língua *shanenawa* di-

recionou o olhar para mim, que estava logo ao lado da câmera, e utilizou de gestos com a cabeça, braços e mãos para complementar sua explicação, virando o corpo quando queria indicar que era da outra aldeia. Seu neto Tuĩ ficou ao seu lado o tempo todo só escutando e olhando para a câmera, concentrado.

Durante a performance podemos ouvir que os pássaros estavam cantando bem perto e parecia que estavam se comunicando com a cantoria de Shuayne. Em todas as canções podemos ouvir os pássaros, mas nessa teve um que estava cantando tão próximo que podemos sentir a conexão entre ele e Shuayne, que às vezes virava um pouco a cabeça em direção à esquerda de onde vinha o som do pássaro. No final da canção, quando ele normalmente faz “*iiiiiiiiiiiiiiii*”, ele fez “*ih ih iiii*”, imitando o canto desse pássaro que, em seguida, também cantou, ficando explícita a comunicação entre eles. De todas as performances gravadas para este trabalho, essa foi a que essa relação ficou mais evidente. O som da água do igarapé correndo ao fundo aparece sutilmente.

Sobre as repetições presentes nesta canção, podemos observar que tem um verso “*yamã yamã yamã*” que aparece repetido quatro ou seis vezes em momentos da canção exercendo uma função de um refrão. Essa palavra *yamã* significa cantar. Em várias canções *shanenawa* ela aparece repetida três vezes formando versos, veremos essa ocorrência também na canção onze “*Pupu Itxuti*”.

Os outros versos se repetem ao longo da canção, com alterações nas sequências em que ocorrem. Podemos observar também variações de palavras entre alguns versos, tendo palavras que aparecem frequentemente em um verso e depois aparece em outro que está diretamente relacionado com o primeiro:

18. *Èwe nahu fikāpe fikāpe*

19. *Matu nahu finu finu*

Os versos dessa canção são mais longos, o que proporciona um ritmo mais acelerado, mas que se acalma no refrão com o verso “*yamã, yamã, yamã*”. A melodia se repete de acordo com os versos.

Nessa canção não tem o fragmento “*huhu huhu huhu huhu*” que aparece com frequência nas ‘canções para *xikari*’.

Canção 7 - *Kaxi Kaxi*

Versão gravada na manhã do dia 19 de março de 2019.

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> | 13. <i>Kaxi kaxi</i> |
| 2. <i>Haytxu haytxu haytxu</i> | 14. <i>Yae shuku txiafa</i> |
| 3. <i>Kuniã reshkĩ</i> | 15. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> |
| 4. <i>Haytxu haytxu haytxu</i> | 16. <i>Awa shesha sheni tsiusta</i> |
| 5. <i>Panu ana tsiusta</i> | 17. <i>Kaxi kaxi</i> |
| 6. <i>Kaxi kaxi kaxi kaxi</i> | 18. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> |
| 7. <i>Haytxu haytxu haytxu</i> | 19. <i>Kuais kuais kuais(onomatopeia)</i> |
| 8. <i>Panu ana tsiusta</i> | 20. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> |
| 9. <i>Kaxi kaxi</i> | 21. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> |
| 10. <i>Yae kashkea txiafa sheni</i> | 22. <i>Kaxi kaxi</i> |
| 11. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> | 23. <i>Panu ana tsiusta</i> |
| 12. <i>Kaxi kaxi</i> | 24. <i>Kaxi kaxi kaxi</i> |

25. *Yae kashke txiafa*
26. *Yae shuku txiafa*
27. *Kaxi kaxi kaxi*
28. *Kaxi kaxi kaxi*
29. *Yae shuku txiafa*
30. *Kaxi kaxi*
31. *Pau ana tsiusta*
32. *Kaxi kaxi*
33. *Sawe kerani*
34. *Kaxi kaxi*
35. *Awa kesha*
36. *Awa kesha tsiusta*
37. *Kaxi kaxi*
38. *Awa kesha tsiusta*

39. *Kaxi kaxi*
40. *Kaxi kaxi*
41. *Awa kesha tsiusta*
42. *Kaxi kaxi*
43. *Pau ana tsiusta*
44. *Kaxi kaxi*
45. *Yae shuku txiafa*
46. *Kaxi kaxi*
47. *Kaxi kaxi*
48. *Yae kashke tsiusta*
49. *Kaxi kaxi*
50. *Kaxi kaxi*
51. *Kaxi kaxi*

Explicação de Shuayne em português:

Esse daí é, essa *kaxi 'kaxi kaxi'*, a mulher tão bonita é, quer namorar com a mulher bonita, é o que é '*kaxi kaxi panu ana siusta*', aí tá dizendo que são bunda grande, as mulher bonita, é dançando que, lembrando das mulher bonita que vão dançando mais eu, aí por isso esse daí (...) tava 'fum fum', '*kaxi kaxi kaxi kaxi*', abana com fogo. A mulher diz 'kuais kuais kuais, kuais kuais', faz assim (simula o gesto abanando palha no pé da outra pessoa). Uma palhazinha pra fazer fogo de palha aí abanando no pé dele, dele abana, os meninos dançando, '*kaxi kaxi kaxi*', faz assim, acho tão bonito. Hoje em dia nós nunca dancemo com *kaxi* não, agora nós canta.⁴⁵

Essa canção é uma brincadeira em que os homens e mulheres pegam um ramo de palha e colocam no fogo da fogueira e vão abanando essa palha fumaçando na canela um do outro, chamando para dançar e brincando de falar partes do corpo. Primeiro são os homens que vão abanando a palha com fogo na canela das mulheres e depois é a vez das mulheres.

Essa versão foi filmada na manhã do dia dezanove de março de 2019, no terreirão do centro da aldeia, onde também gravou outras canções. Sentou em um toco de madeira feito de tora, na sombra de pequenas árvores que margeiam o igarapé que está ao fundo.

Em sua performance antes de começar a cantar, explicou com gestos como é para fazer enquanto dançam essa canção "*kaxi kaxi*, é com fogo é [...] tava 'fum fum', *kaxi kaxi kaxi kaxi*, fum, abana com fogo",⁴⁶ mostrando como as pessoas ficam abanando uma palhinha com fogo perto da canela da outra pessoa, os homens abanando nas mulheres e as mulheres abanando nos homens. Faz os gestos mostrando como fazem com a palha e dá um sorriso demonstrando que é uma brincadeira bem divertida.

Podemos observar que fecha os olhos para se lembrar dos versos da canção, assim como faz nas outras, no entanto nessa isso ocorre poucas vezes.

Sobre as repetições presentes nesta canção, constatamos que são poucos versos diferentes que se repetem ao longo da canção. E há um verso, "*kaxi kaxi kaxi*" que se repete constantemente, aparecendo de forma individual ou repetidos por quantidade vezes variadas. Apesar de *kaxi* significar morcego, na brincadeira

ção, intercalados com a repetição do fragmento “*huhu huhu huhu*” e a expressão “*aweeeeee aweeeeee*”. Os outros versos que possuem mais palavras distintas se repetem de duas em duas vezes e em alguns a última palavra se repete como um eco.

Em relação à presença do fragmento “*huhu huhu huhu huhu*”, constatamos que nesta canção ele aparece somente pelo meio da canção, diferentemente de outras canções em que ele aparece sempre no início, ao longo e no final da canção.

Em alguns versos há o prolongamento da última vogal cantada, alterando o ritmo: versos 4, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 25, 26, 30 e 31. Inclusive, isso ocorre no verso que é composto pelo fragmento “*huhu huhu huhu*”.

Nessa canção apareceram outros sons “*txaaaa txaa*”, que não haviam aparecido em nenhuma outra canção e que podemos sugerir que são onomatopeicos.

Um elemento interessante que acontece no final de sua performance é que quando canta o último verso “*atxanĩnĩ atxanĩnĩ*”, ele diz “e sai correndo!” para indicar o movimento que a pessoa tem que fazer quando acaba a canção, como uma brincadeira.

Canção 9 – *Uynũmã Takara*

Versão gravada na tarde do dia 07 de maio de 2017.

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. <i>Huhu huhu huhu</i> | 22. <i>Pena pena keranũ</i> |
| 2. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 23. <i>Nuke kene shakaratanũ</i> |
| 3. <i>Nu ynu kanumã uynũmã takara</i> | 24. <i>Ma pena keranũ</i> |
| 4. <i>Ma pena akae</i> | 25. <i>Nuke kene shakaratanũ</i> |
| 5. <i>Nu ynu kanumã</i> | 26. <i>Pena pena keranũ</i> |
| 6. <i>Pena pena keranũ</i> | 27. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> |
| 7. <i>Huhu huhu huhu</i> | 28. <i>Nai samu nãnãnu nãnãnu nãnãnu</i> |
| 8. <i>Uni huma ayunũ</i> | 29. <i>Nai samu nãnãnu nu pakenũ</i> |
| 9. <i>Uni huma ayunũ</i> | 30. <i>Uynũmã kanumã</i> |
| 10. <i>Uni huma ayunũ</i> | 31. <i>Ma pena pena keranũ</i> |
| 11. <i>Uni huma ayu paname</i> | 32. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 12. <i>Panu huma ayunũ</i> | 33. <i>Nuke kene shakaratanũ</i> |
| 13. <i>Ayu paname</i> | 34. <i>Ma pena keranũ</i> |
| 14. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 35. <i>Uynũmã takara</i> |
| 15. <i>Fari huma yafê</i> | 36. <i>Ma pena akae</i> |
| 16. <i>Fari tamê tamê kerunũ</i> | 37. <i>Huhu huhu huhu huhu huhu</i> |
| 17. <i>Huhu huhu huhu</i> | 38. <i>Uni panu huma ayunũ</i> |
| 18. <i>Uynũmã kanumã</i> | 39. <i>Panu huma ayunũ</i> |
| 19. <i>Pena pena keranũ</i> | 40. <i>Uni ayu paname</i> |
| 20. <i>Huhu huhu huhu</i> | 41. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 21. <i>Nu ynu kanumã</i> | |

Explicação de Shuayne em português: “Essa festa da namorada, *katxa* de namorada. É, Kumã já, ah, se o mulher ou homem, rastro dele, não é namorada não, é na sogra pra criar pra fazer...homem ou mulher pode cantar”.⁴⁸

Essa canção já é para chamar para namorar, diferente da “*Atxanĩnĩ*” que era para paquerar. Aqui já é para outra etapa de relacionamento, onde já passaram da paquera e agora estão convidando o outro para namorar.

Essa versão dessa canção foi gravada na tarde do dia sete de maio de 2017, na varanda da casa de Shuayne. Sua esposa Txirá e seu neto Yawakumã acompanha-

ram essa gravação e este o auxiliou na explicação da canção em português. Foi cantada após a canção anterior que era para paquerar.

Assim como na maioria das ‘canções para *xikari*’ observamos que os versos se repetem ao longo da canção, variando as sequências em que ocorrem, e alguns se repetem várias vezes seguidas como se fosse para reforçar o que está sendo cantado. Também apresenta o verso com o fragmento “*huhu huhu huhu*” no início, ao longo e no final da canção, como ocorre em outras canções, momento em que claramente percebemos a separação de uma estrofe para outra sem necessariamente sem um refrão, mas sim uma característica que está presente na maioria das ‘canções para *xikari*’. Ao fundo podemos ouvir os pássaros cantando, completando a representação do conjunto sonoro do ambiente da aldeia.

Canção 10 - *Shey Shey Txatxiri*

Gravada na tarde do dia 07 de maio de 2017.

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 15. <i>Ewe kini panamã</i> |
| 2. <i>Huhu huhu huhu</i> | 16. <i>Ima kini wawani</i> |
| 3. <i>Pakakuru mutiki</i> | 17. <i>Shey shey txatxiri</i> |
| 4. <i>Pakakuru mutiki</i> | 18. <i>Pakakuru mutiki</i> |
| 5. <i>Ewe kini panamã</i> | 19. <i>Shey shey txatxiri</i> |
| 6. <i>Ima kini wawani</i> | 20. <i>Pakakuru mutiki</i> |
| 7. <i>Huhu huhu huhu huhu</i> | 21. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 8. <i>Ewe kini panamã</i> | 22. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 9. <i>Ima kini wawani</i> | 23. <i>Pakakuru mutiki</i> |
| 10. <i>Pakakuru mutiki</i> | 24. <i>Shey shey txatxiri</i> |
| 11. <i>Shey shey txatxiri</i> | 25. <i>Ewe kini panamã</i> |
| 12. <i>Pakakuru mutiki</i> | 26. <i>Ima kini wawani</i> |
| 13. <i>Shey shey txatxiri</i> | 27. <i>Huhu huhu huhu</i> |
| 14. <i>Huhu huhu huhu</i> | 28. <u><i>iiiiiiiiiiiiiiiiiiii!</i></u> |

Explicação em português feita por Yawakumã, neto de Shuayne, que acompanhou parte das gravações: “Música que a gente canta também assim pras mulheres, aí as mulheres engravidam, mas se não quiser engravidar elas podem acompanhar, né epã, é assim né, pra não engravidar. Agora só escutar calada a música vai atrair, fazer efeito”.⁴⁹

Essa canção foi explicada a partir de sua função, que é para ajudar a engravidar, depois da paquera e do namoro. Segundo a regra, quando os homens começam a cantar essa canção, a mulher que não quer engravidar tem que cantar junto. A mulher que ficar calada e não cantar com os demais irá engravidar, ou como diz Yawakumã, a canção atrai e vai “fazer efeito”.

Essa versão da canção foi gravada na tarde do dia sete de maio de 2017, na varanda da casa de Shuayne. Sua esposa Txirã e seu neto Yawakumã acompanharam essa gravação e este o auxiliou na explicação da canção em português. Foi cantada após a canção anterior que era para namorar. As canções “*Atxanĩni*” (canção 8), “*Uynũmã Takará*” (canção 9) e “*Shey Shey Txatxiri*” (canção 10) estão relacionadas com o tema de relacionamento, como se as três formassem uma trilogia em que cada uma sugere uma etapa da relação entre homem e mulher na formação

do casal dentro da sociedade *shanenawa*: paquerar, namorar e engravidar. Foram cantadas nessa sequência durante uma conversa no ano de 2017, quando eu ainda não possuía o equipamento para filmar, portanto, essas canções estão com a versão somente gravada em áudio e não foi feita a explicação na língua *shanenawa*, somente em português.

Podemos observar que, assim como nas demais canções, há a repetição dos versos ao longo da canção. Temos aqui dois grupos de versos que se repetem. A primeira dupla de versos que se repetem da mesma forma é:

5. *Ewe kini panamá*
6. *Ima kini wauani*

E a outra dupla sofre inversão e variação em seu aparecimento:

10. *Pakakuru mutiki*
11. *Shey shey txatxiri*
17. *Shey shey txatxiri*
18. *Pakakuru mutiki*

Assim como na maioria das ‘canções para *xikari*’, observamos que apresenta o verso com o fragmento “*huhu huhu huhu*” no início, ao longo e no final da canção. Ele faz a separação de uma estrofe para outra sem necessariamente se apresentar como um refrão.

Finaliza a canção com o “*iiiiiiiiiiiiiiii*” que Shuayne faz no fim da maioria das canções como se fosse um grito de um pássaro. No entanto, nessa canção nos parece mais um grito de comemoração, onde todos que estavam junto, inclusive eu, o acompanhamos no grito.

CANÇÕES PARA REZO

Pela explicação de Shuayne, o que ele chama de ‘canções para rezo’ são as canções que são utilizadas em determinados momentos para que algo aconteça para se proteger, se preparar, para pedir força, auxílio.

Trazemos aqui duas canções desse tipo. A primeira está relacionada à proteção. E a segunda, que é acompanhada por história, é para chamar a força de espíritos de animais para auxiliá-los em uma atividade específica.

Canção 11 - *Pupu Itxūti*

Versão gravada na manhã do dia 19 de março de 2019.

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Yamã yamã yamã</i> | 10. <i>Yamã eee eeee eeeeeeee</i> |
| 2. <i>Yamã yamã yamã</i> | 11. <i>Yamã yamã</i> |
| 3. <i>Yamã yamã yamã</i> | 12. <i>Tae kiri rania</i> |
| 4. <i>Yamã yamã yamã</i> | 13. <i>Rania nikumã</i> |
| 5. <i>Tae kiri rania</i> | 14. <i>Yamã yamã</i> |
| 6. <i>Yamã yamã yamã</i> | 15. <i>Yamã yamã yamã</i> |
| 7. <i>Tae kiri rania</i> | 16. <i>Yamã yamããã</i> |
| 8. <i>Tae kiri rania feskamã</i> | 17. <i>Yume hushka txitara</i> |
| 9. <i>Yamã yamã yamã e</i> | 18. <i>Txitara nikumã</i> |

19. *Yume hushka txitara*
20. *Txitara nikurã*
21. *Yamã yamã*
22. *Yamã yamã*
23. *Yume hushka txitara*
24. *Txitara nikurã*
25. *Yamã yamã*
26. *Eeeee eee eeee eeeee eeee*
27. *Yamã yamã eeeee eeeee*
28. *Yamã yamã yamã*
29. *Yamã yamã yamã*
30. *Yume hushka txitara*
31. *Txitara nikumã*
32. *Eeeee ee eeeeeeeee*
33. *Epe eshe fitãwê*
34. *Fitãwê nikumã*
35. *Yamã yamã*
36. *Yamã yamã yamã*
37. *Epe eshe fitãwe*
38. *Fitãwe nikumã*
39. *Yamã yamã*
40. *Yamã yamã*
41. *Yamã yamããã*
42. *Shavaina hutxaka*
43. *Hutxaka nikumã*
44. *Yamã yamã*
45. *Yamã yamã yamã*
46. *Shavaina hutxaka*
47. *Hutxaka nikumã*
48. *Yamã yamã*
49. *Yamã yamã*
50. *Yamã yamã*
51. *Eeee eeeee eeeeeee*
52. *Wase eshe hutini*
53. *Hutini nikumã*
54. *Eeeee eeeeeeee eeeeeee*
55. *Yamã yamã*
56. *Yamã yamã*
57. *Yamã yamã*
58. *Yamã yamããã*
59. *Epe eshe fitara*
60. *Fitara nikumã*
61. *Yamã yamã yamã*
62. *Eeeee eeeee eeeeeee*
63. *Yume hushka txitara*
64. *Txitara nikumã*
65. *Yamã yamã yamã*
66. *Yume hushka txitara*
67. *Txitara nikumã*
68. *Yamã yamã*
69. *Eeeee eeeee*
70. *Yume hushka txitara*
71. *Txitara nikumã*
72. *Eeeee*
73. *Tae kiri rania*
74. *Rania pistame*
75. *Ee eee*
76. *Tae kiri rania*
77. *Rania pistame*
78. *Eeeee*
79. *Yamã yamã*
80. *Yamã yamããã*
81. *Tae kiri rania*
82. *Rania pistame*
83. *Yamã yamã*
84. *E eeee eeeee*
85. *Epe eshe fitara*
86. *Fitara nikumã*
87. *Yamã yamã yamã*
88. *Eeeeeee*
89. *Epe eshe fitara*
90. *Fitara nikumã*
91. *Yamã yamã*
92. *Eeeeeeeee eeee*
93. *Shavaina hutxaka*
94. *Hutxaka nikumã*
95. *Eeeeeee eeeee eeeee*
96. *Yamã yamã*
97. *Shavaina hutxaka*
98. *Hutxaka nikumã*
99. *Eeeee ee eeeee eeeeeee*
100. *Shavaina hutxaka*
101. *Hutxaka nikumã*
102. *Eeeee eeeee eeeeeee*
103. *Epe eshe fitãwê*
104. *Fitãwê nikumã*
105. *Yamã yamã*
106. *Yamã yamã yamã*
107. *Wase eshe hutini*
108. *Huniti nikumã*
109. *Yamã yamã yamã*
110. *Wase eshe huniti huniti*
111. *Yamã yamã yamã*
112. *Eeeee eeeeeee*
113. (2 assobios) e fala na língua

Explicação de Shuayne em português:

Ele disse que esse passarinho do mato, caboré, vai pro lugar dele, aqui é lugar não, é, lugar dele é pra baixo do igarapé. Ainda não vi, “essa aí tem *xitara* igual é bola de linha, a linha de costura, linha de crochê, tua perna é cheia de cabelo”, “iskuina bari”, “teu pé é cheio de cabelo, caburé esse teu pé é, teu canela é cheio de cabelo”, aí você vai “teus olhos, sabe teus olhos parece que é cara de jarina, seus olhos tão grande tu, teu pestana parece que era, era, do arara, rabo do arara, parece tua pestana, muito alto, é mais que tu, tua altura”. Assim fica, “rapaz, eu, meu pestana muito altura,

meus olhos tão grande, minha xitara é tamanho de balão de cuia, uma coisa, eu vou me embora, minha canela é cheia de cabelo”. Aí vai embora.⁵⁰

Essa ‘canção para rezo’ é cantada para espantar um pássaro chamado caboré. Esse pássaro é uma espécie de coruja. Ele normalmente canta à noite, sendo sinal de maus presságios e as crianças não conseguem dormir direito quando ouvem o seu canto. Shuayne ressalta que essa canção “é o rezo pra caboré ir embora, se tiver muito caboré, pode cantar. Criança quando ouve assim não dorme direito, aí espanta esse daí. Só de noite, quando caboré canta”.⁵¹

No início de sua performance, antes de começar a canção, fala na língua *shannenawa* que vai cantar a música para espantar caboré e faz o som do canto do caboré como um assobio. Ao cantar, observamos que fecha os olhos em alguns momentos para lembrar os versos para entoá-los, como faz em todas as canções. Os sons do ambiente da aldeia, pássaros, galo, grilos, compõem a paisagem sonora que acompanha sua performance. Algumas pessoas passaram por perto, o que fez com que ele se distraísse, acompanhando o movimento no terreirão com o olhar.

Sobre as repetições presentes nesta canção, podemos observar a existência do verso formado pela repetição da palavra *yamã* que aparece do início ao fim da canção, exercendo a função de um refrão. Como já explicado na canção “*Aïhu Shumaya Itxapa*” (canção 6), onde há o mesmo verso, a palavra *yamã* significa cantar.

Os outros versos se repetem ao longo da canção com alterações nas sequências e com variações em algumas palavras que se deslocam de um verso para outro. Por ser uma canção longa, com muitos versos (113), observamos que a variação na repetição é maior que nas outras canções menores.

Nessa canção há um fragmento sonoro formado pela vogal “e” que aparece como verso em vários momentos da canção “*eeeeeeeeeee eeeeeeee*” com variação na quantidade de vezes que repete a vogal “e” e na duração de tempo que ela é sustentada. Vemos isso nos versos: **10, 26, 27, 32, 51, 54, 62, 69, 72, 75, 78, 84, 88, 92, 95, 99, 102 e 112**. A sensação que ele passa é de estar evocando algo.

Em dois momentos da canção esse fragmento formado pela vogal “e” aparece mesclado com “*yamã*”. Entre os versos **9, 10 e 11**, ele aparece no final do verso do meio:

- 9. *Yamã yamã yamã*
- 10. *Yamã yamã e ee eeeee*
- 11. *Yamã yamã*

E entre os versos **26, 27 e 28**, ele forma o primeiro verso e reaparece no final do segundo:

- 26. *Eeeee eeeee eeee eeeee*
- 27. *Yamã yamã eeeee eeeee*
- 28. *Yamã yamã yamã*

O ritmo da canção muda bastante de acordo com as diversas variações de duração de tempo das vogais e da quantidade de palavras nos versos de forma geral.

Para finalizá-la, Shuayne faz dois assobios e fala uma frase na língua *shane-nawa* que encerra a canção e que também serve para dizer que a criança já pode dormir, que o caboré já foi embora.

Canção 12 - *Kapa Yuxi*

Versão gravada na manhã do dia 19 de março de 2019.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. <i>Kapa yuxi ni</i> | 21. <i>Atsa imã kai akinãããã</i> |
| 2. <i>Kapa yuxi niuuuuuu</i> | 22. <i>Atsa imã kai akinã</i> |
| 3. <i>E mã rua awe txai kuane kuaneeeee</i> | 23. <i>Maniwa imã kai akinãããã</i> |
| 4. <i>E mã rua awe txai kuane kuaneeeee</i> | 24. <i>Maniwa imã kai akinããããã</i> |
| 5. <i>E mã rua awe txai kuane kuaneeeeeeeee</i> | 25. <i>Kapa yuxi ni</i> |
| 6. <i>E mã rua awe txai kuane kuane</i> | 26. <i>Kapa yuxi niuuuu</i> |
| 7. <i>Kapa yuxi ni</i> | 27. <i>Maniwa imã kai akinããã</i> |
| 8. <i>Kapa yuxi niuuuuuuuuuuuu</i> | 28. <i>Kapa yuxi ni</i> |
| 9. <i>E mã rua awe txai kuane kuaneeeee</i> | 29. <i>Kapa yuxi ni</i> |
| 10. <i>Kapa yuxi ni</i> | 30. <i>Shupawa imã kai akimã</i> |
| 11. <i>Kapa yuxi ni</i> | 31. <i>Shupawa imã nu kai anumã</i> |
| 12. <i>E mã rua awe txai kuane kuaneeeee</i> | 32. <i>Kapa yuxi ni</i> |
| 13. <i>E mã rua kai anumã</i> | 33. <i>Kapa yuxi ni</i> |
| 14. <i>Atsa awe kai akinãããããããããã</i> | 34. <i>Txaihu fawe ae mera fekawe</i> |
| 15. <i>Tama awe kai anumã</i> | 35. <i>Fekawe fekawe</i> |
| 16. <i>Tama awe</i> | 36. <i>Wai fekawe fekawe</i> |
| 17. <i>Tama awe kai akinã eeeeeee</i> | 37. <i>Wai fekawe fekaweee</i> |
| 18. <i>Sheki imã kai akinããã</i> | 38. <i>Matu rua mera fekaweeeeeee</i> |
| 19. <i>Sheki imã kai anumããããã</i> | 39. <i>ĩ iii iii</i> |
| 20. <i>Atsa imã kai atsa imã kai akimããããã</i> | |

Explicação de Shuayne em português:

Chama todo bicho do mato pra ajudar, aí você trabalha sozinho, faz conta que trabalha com dez pessoas, acaba logo o serviço cedo, chama todo. Acabou, naquele tempo acabou todo plantação, aí chamou esse (*kapa yuxi*) fez, chamou que criou tudinho, mamão, banana, éee, pimenta, macaxeira, *yoshotá*, tudo quanto pra comer cresceu, onde botou roçado. Agora se tivesse, num tinha não. A sogra não fosse, ia botar o roçado, com dois dias você planta sozinho lá, chama o pessoal do mato, os bicho do mato, todo quanto é bicho do mato planta tudo, tudo, muito bicho no mato, tem muito bicho, chama tudinho, tudinho, os outros planta macaxeira, os outros planta milho, os outros planta, banana, os outro constrói comida, os outro, cada qual planta legume, planta logo. Aí a velha foi e cortou tudo, foi embora, levaram (...) Foi assim, primeiro tanta pessoa onde arranjou, arranjam tanta pessoa, aí viram assim, “num já disse pra não ver? Eu quero plantar com meus pessoal, já chamei minha turma pra plantar no mato”, “que que tem que fazer?” Aí “viram gavião?” “Sim”, viram gavião, correram pra trás, entrou lá no galho do cumaru, balançando, esse mulher virou gavião.⁵²

Essa é a ‘canção para rezo’ dos legumes, que acompanha a história da origem dos legumes que foram trazidos pelo espírito do quatipuru (*kapa yuxi*). Ela é cantada no tempo do roçado quando se está indo trabalhar e quando se está plantando, para chamar ajuda do espírito do quatipuru, que é o dono dos legumes. Cada

parte da música chama um bicho para plantar um tipo de legume. E a sogra, que cortou tudo, vira um gavião. Ao longo da canção vai chamando os bichos do mato para virem ajudar, deixando a pessoa que está trabalhando no roçado mais forte, trabalhando como se tivesse a força de muitas pessoas juntas, “chama tudo quanto é legume, tudo quanto é ‘*imarua yakawãaaaa*’, ‘*imarua*’ tudo quanto é bicho do mato vem aí ajudar eu trabalhar sozinho, “ah, você trabalha sozinho?” Eu trabalha faz de conta que trabalha com dez pessoa”.⁵³

E vai cantando e plantando até terminar o roçado, rapidamente. Shuayne ressaltou que a pessoa que trabalha cantando vai ficando mais forte que os demais, exemplificando que o seu neto Yawakumã “ele está mais ativo que os primo dele, o irmão dele, por cantar trabalhando, por isso espírito de quatipuru dá a força que trabalha e ‘*imã awe*’ chamando o pessoal”.⁵⁴

Para apresentar essa canção, Shuayne resalta no início que é uma canção para aumentar a produção de legumes e que essa canção tem história. Primeiro conta a história na língua *shanenawa*. Utiliza de vários sons onomatopéicos para complementar sua performance e, mesmo sem compreender a língua, podemos identificar os momentos em que ele faz o discurso direto da fala dos personagens pela entonação de sua voz e gestos corporais que utiliza nesses momentos.

Após contar a história na língua *shanenawa*, Shuayne apresenta a canção, momento em que podemos perceber que os pássaros que estão no ambiente intensificam seus cantos, como se estivessem cantando junto com ele. Depois explica o que a canção diz em português para, por último, contar a versão da história em português, na qual utiliza os mesmos recursos sonoros e gestuais que usou na versão na língua *shanenawa*.

O verso que inicia a canção “*kapa yuxi ni*” significa que está chamando o espírito do quatipuru da floresta, que é o animal que vem para auxiliar quem está brocando a terra, quem está plantando. Esse verso se repete ao longo de toda a canção como um chamamento, com a última vogal da última palavra sendo prolongada sonoramente nos versos **2, 8, 11, 26, 29 e 33**. Os outros versos também se repetem, no entanto, como estão relacionados aos outros animais que estão chamando para ajudar no plantio, podemos identificar que variam mais. O prolongamento das vogais da última palavra do verso também é um recurso utilizado para chamar esses outros animais, presente na maioria dos versos. Podemos dizer que esse recurso sonoro é uma característica dessa canção que representa esse chamado. Seu som ultrapassa o ambiente físico, uma vez que estão chamando o espírito desses animais para virem auxiliá-los, dando-lhe forças para brocar a terra e plantar como se fossem muitas pessoas. A variação da duração de tempo dessas vogais está relacionada diretamente à energia que está sendo colocada para invocar esses animais. Apesar de ser cantada para um registro audiovisual e não em seu contexto de uso, vivenciamos uma experiência com um animal que se apresentou

no terreiro enquanto Shuayne fazia essa performance e que depois em sonho veio ao Shuayne para lhe dizer que estava ali junto. Essa experiência está relatada com mais detalhes mais abaixo, no próximo texto desse trabalho.

Para finalizar a canção Shuayne faz o som “*ih ih ih*”, semelhante ao canto de um pássaro, mas que também nos lembra um assobio, como um agradecimento aos espíritos dos animais que o ajudaram.

A versão da história do quatipuru em português, narrada por Shuayne, segue abaixo:

Dois mulher solteira foram buscar macaxeira, cozinham macaxeira. Aí perguntou “mãe, posso pegar uns carazinho, bodó, no igarapé, e siri e camarão?” “Minha filha, vai, não tem quem pesca pra nós não, você num tem pai, vai você mesmo”, “cozinha macaxeira, mãe”. Cozinhou macaxeira, foram no igarapé, foi indo, foi indo, foi indo. Aí pegaram, a cesta já tava pra encher, a cesta dele. Lá quatipuru, lá em cima quatipuru cantou “kaisprrrrrr kaisprrrrrr”, aí dizem elas “ah fosse homem, num instante pegava peixe pra nós”. Daí como passou dois, volta lá, lá em cima do barranco, olhando, segurando um pá, olhando elas subindo. Acharam graça, daí perguntam “quem é você?” “Não, tu me falou que quer que se me encontrava, pegar peixe pra você”, “não, eu falei com quatipuru”, “eu sou quatipuru, é eu que tá achando graça, eu fiz monte de uma, fiz um paiol, quebrei meu milho, eu fazer um monte, daí tá caindo, achando graça, como já montou minha milho, caiu assim, tá achando graça”, “fosse um gente tu pega peixe pra mim”, “então bora”, “então bora, você não tem mulher não?” “Tem não”, “ocê num tem marido não?” “Tem não”, “então vambora”. Daí pegou marido e perguntou “né minha irmã? “É, nós num tem marido, bora mais nós?” “Mais nós”, daí “então vambora” disse, “derrama esse daí!” “Não, nós num come nada não”, “derrama”, “pra que derramar?” “Porque mandei derramar”. Aí aqueles piaba que coisou na cesta, ele derramou, tudinho, depois olhou lá “que vamo comer?” “Não, calma aí”. Viram lá poço grande, “agora vocês vão comer”. Pegou essa pareia aí, virou pareia dele nas costas, enfiou no meio do poço, secou o poço todinho, “agora que tanto? Escolhe peixe que você quer, o graúdo, pequeno, pode escolher aí, você quer, agora vocês vão comer hoje”. Botou pareia dele no meio do poço, enxotou água todinha, só ficou terra e peixe, aí tiraram, aí fez, tiraram palha, fez peixe, todinho, “bora?” Aí, “agora solta água”, daí desligou bomba dele, encheu água de novo, “vambora”, aí ajeitou tudinho, ajeitou o estômago dele, fazer isso. Aí lá no *xubuã*, aí dizia assim “mãe”, “perai, não mostra agora não”, “mãe, eu trouxe homem”. Daí contou, “porque quatipuru fez assim, fez assim, assim, se diz homem, pegou até peixe pra nós, acredita mãe? Secou poço tão grande, botou a pareia dele, secou poço tão grande, secou a água todinha, nós pegamos tá aqui, o peixe, todo peixe, nós trouxe só graúdo, pequeno ficou lá”. Aí a mãe “oh meu deus, tu arranjou marido minha filha?” “É, eu arranjei”, “então traz ele pra cá logo”, “perai, deixa eu falar com ele”. “Mamãe disse pra tu vim”, ele falou “ói, trouxe, tu tem algum namorada?” Mulher enganou “tem não”, “tu tem amante que namora você, que gosta dele?” “Não, tem não”, “esse rapaz tá, gosta dele, ela gosta, ela que gosta dele, ele que gosta dela”, “tem alguma coisa aí não?” “Tem não, pode voltar”, “não, não vai não”, “bora?! “Tu diga pros parente”, que os parente entraram dentro do *kupixawa*, “pros parente não vê minha

cara não, senão vão cair pra trás, ela pode assustar e cair pra trás, aí não”. Disse ela “olha, meu pessoal, eu trouxe um homem, eu fiquei sozinho, cada qual tem mulher, eu num tem marido pra mim procurar”, contou situação todinha, “eu trouxe homem que me quis, eu trouxe mais minha irmã”, a irmã disse “é, nós trouxe, nós num tem, você tal, você tá meu primo, você num quer ficar comigo, então, passa tão necessidade, então vamos procurar e encontrei esse homem, trouxe pra aguentar na alimentação”. Aí todo mundo abaixaram, “eu vou trazer agora, cuidado”, daí “entra”, duas, outra cá outra lá, ela entrou aí disse “senta aqui”, sentou num banco, todo mundo abaixado cabeça, daí vem lá acolá “ói, a tua prima diz que tu não vê aquele cara senão vai morrer”, “morre nada, sabe de nada”, entrou, “tu vê? Aí homem disse assim “eu vim”, “tu veio?” “Tu vem fazer o que?” Daí já vai caindo pra trás, botou sangue pela boca, pelo nariz, pelos ouvido, daí virou. Daí “eu vim trazer pra você, tem algum namorado, alguma coisa chama não, eu já num avisei pra num vê minha cara, de tão teimoso não pode fazer, então, esse daí vai morrer, já morreu”. Aí criou tanta legume, tudo quanto é legume, daí foi lá, agora vamos comer, pessoal chama ele “bora, bora, bora”, foram comer tudinho. Aí esse mulher arranjou outro, outro homem, aí fizeram filho, fizeram dois filhos, um 3 anos e outro 2 anos, aí fizeram flecha pra ele, pensaram, pensaram “rapaz esse vai ser marupiara”, [do tamanho desses daí, do Siã, meninozim, do tamanho daqueles dois menino, pequenininho], todos dois tem flecha pra flechar, dá logo flecha pra ser marupiara. Aí foi lá, “vou caçar, vou caçar”, “vai meu filho”, “faz pamonha pra mim?” Fez pra pamonha pra ele, “bora meu filho, vamos, tá aqui teu flecha, tá aqui teu flecha, vão andando, papai vai atrás”. Vão flechando as coisas, flechando no meio do caminho, “você vai aonde meu pai?” “Nós vamo caçar meu filho, papai vai matar tatu pra vocês comerem”, “então vambora”. Foi lá, lá embaixo fizeram tapiri, foram fogo ali, fizeram fogo, “agora nós vamo gritar não, tem onça”, “sim pai” “vocês ficam caladinho aí, vou dar uma voltinha matar um tatu”, trouxe tatu, tirou o fígado, fez, enrolou numa folha, “tó meu filho, agora esse daqui eu levo pra tua mãe”, quartejou, amoquinhou no fogo da brasa botou, amoquinhou, dormiu, (pensou) “eu vou espiar a minha mulher, se tem outro namorada”. Os meninos dormiram, né, comeram, cheio de tatu e pamonha, pai levou pros filho todinho. Aí foi lá, foi lá, esse mulher já tá com outro homem, fora do *kupixawa*, (pensou) “tu disse que não tinha homem, já tá me traindo assim, pois agora você vai me pagar”, aí virou morcego. Ele, esse *kapanawa*, virou morcego, de noite se transformou num morcego, aí (pensou) “tá, agora você vai me pagar”, virou morcego e cortou os ovos dele, levou os ovos dele, aí esse homem caiu pra trás. Daí mulher disse “que foi?”, “rapaz, homem morreu, caiu”, “que foi minha filha, você tá gritando, homem já tá morto? que foi?” “Foi morcego que levou os ovo dele, morreu”. Daí chegou lá, botou em cima do tapiri e dormiu, (pensou) “teu marido vai me pagar, você também vai morrer”. “Vou caçar de novo meu filho, pra mim levar pra tua mãe amanhã”, “tá pai, nós quer comer”, desmanchou a carne do tatu, de traseiro “pega, filho”, ele comeu “vai pai, nós vamos ficar aqui”. Daí foi, matou outro tatu, aí trouxe tatu, aí entraram dentro buraco mataram tatu lá no ninho, traz puxando, aí chegou, “meu filho, esse carne eu vou assar pra vocês comer, agora esse fígado eu levo pra tua mãe pra comer”, “tá bom”. Daí ele pegou esses ovos do homem, cortou tudinho, misturou com o fígado de tatu, pegou, misturou fígado tatu, fez mucuzim

de folha, levou pra ele, “papai quer comer não?” “Não, eu num come não, você já comeu tatu, agora vai levar pra tua mãe”. O menino foi, a mãe já estava esperando ele, chegou, “mãe, eu trouxe um fígado de tatu moquinhado pra tu, na folha”, “oh, vou comer”, “come, não dá pra menino não”. E comeu, aí mãe chamou “bora comer filho”, “não mãe, já comemos”. Outro num sabe nem falar né, é só outro que sabe fala. Aí foi lá, foi, comeu, “tão gostoso”, “é, fígado de tatu é assim mesmo, tão gostoso”. Aí num instante ficou, pegou a febre amarelo, ficou todo amarelinho esse mulher, num tinha nem sangue mais no corpo dela, só vive esquentando, tanta febre que dá esse, até ia esquentar no fogo, amarelinho, igual só fogo. Aí esse coisa aí, esse kapanawa chegou, perguntou “que tu tem?” “Ah, meu velho num aguenta ficar em pé não, tenho febre, cada vez tô pior”. Aí achou graça, “ahaha, tá vendo? Tu me feriu, duas vezes me fez namorado, agora tu comeu os ovos do teu marido, tá vendo? Comeu os ovos do teu marido, pensa fígado de tatu, comeu os ovos do teu marido, tu tá achando bom? tu pegou febre, eu num vou te tratar não, você vai morrer”. Aí foi assim... naquele tempo num tem dessas, quebrando com a mão, daí cunhado dele foi mais ele “olha, meu cunhado, mexe esse meu cano não, quando chega perto não faz zoada, não abre não, se abrir você vai queimado”. Aí foi abrir, aí, “tá pra chegar”, ‘ftu ftu ftu ftu’ pra ele, “o que é que tá queimando aí?” Isso tampasse é como se parente que soltar faz ‘fhoouo’, fogo queimou ele, tudo quanto pau que foi cercado, queimou tudinho, queimou pau grande pau fino, aí olhou debaixo da terra e disse pra ele “lá vem fogo queimando todo pau, aí é fogo, esse desgraçado abriu minha pareia agora vai queimar”. Aí tem um igarapezinho, pulou dentro do igarapé, tem um buraco, assim foram tudo debaixo do buraco, aí passou o fogo por cima, todinho. Aí quando foi lá, parou lá, foi lá fazer os quatro parede, aí correu, tampou, aí calhou, “é eu, não é outro pessoa não, é eu”. Parou, tampou, “será que meu cunhado morreu, queimou?” Olhou, virou carvão, onde caiu carvão. Daí pulou lá em cima, transformou, pulou lá em cima do galho, abaixou cabeça, o quatipuru só abaixa quando vê assim, pula lá em cima só abaixa a cabeça, abaixa cabeça aí, e ‘kaisprrruuuuuu, kaisprrruuuuuu’, olhou, foi lá, olhou “ah, vou fazer isso daqui, peraí”, desceu no barranco, pegou o barro mole, fez boneca, aí botou aquele osso dentro, da perna, canela, cabeça, fez boneco, enfiou dentro da boneca de barro, aí “jacaré, come esse osso, engole esse daqui”, daí jogou no poço, [escapar *yuxi*, osso no poço, aí foi espumando, espumando, saiu aquela bolacha, “você é muito teimoso cunhado, eu disse pra não mexer, mas se não souber nada, teu pai vai me matar”, mexeu meu pareia de fogo, matou, aí “toma”, subiu, foi buscar remédio, espizou, “senta aí”, por isso que índio aprendeu remédio por esse aí, por causa, aí...] Aí tirou remédio, espremeu por cima dele sentado, faz fica duro, pra forma, aí transformou mesmo cara dele, perna dele, porque o *kapa yuxi* transformou ele, aí “vambora”, olhou pra ele. Aí disse pra mãe dele esse mulher “mãe, meu marido, disse aquele morcego cortou os ovos do homem é ovo do homem que ele levou, fez, misturou com fígado de tatu e comi, por isso que peguei febre”, “ah, é assim meu filha, vou matar, agora vou matar”. Aí pai dela amolou flecha dele, convidou pessoal dele, “bora matar esse *kapa yuxi*”, “vambora”, “filho virou, deu os ovos do homem pra minha filha comer, já era comida, enganada, esse desgraçado, vai matar ele, ele tá sabendo coração dele”. Aí foi assim sentado na cadeira assim, aí o sogro dele ‘nhummm’, “mata, mata e vai embora que

não aceitou, pulou tão ligeiro assim”. Aí pessoal pegou flecha “pua pua pua pua”, pula em cima do milho, levaram espiga do milho dele, furou onde tem muito milho, pulou em cima dele, “awãaaa”, pulou em cima do banana, levaram espírito do banana todinho de volta, aí tudo que é pulou, “vai embora, vamos, você tá matando e já vai embora, você é danado, transformou, vai embora, num é *kapa* não, é homem”, quer flecha, vai pular, tanta fruta, senta em cima por lá, pra levar, chamar espírito pra levar ele de volta. Aí ele desce lá no milho lá, aí “vamos curar meu filho”, “não, papai mandou bora, matar kalango aí no caminho”, daí foram pra acolá, ele pulando e não acertaram ele. Muita gente flechando, num tem quem acerta não, daí foi lá “bora meu filho, corre, corre”, “porque pai?” “Vambora, corre”, aí outro meninozinho correu, foi empurrando até que ir embora subiu acolá. Aí a véia cantou esse “pensou que num vinha mais não, eu pedi ao menos aquele novinho, meu neto novinho, o velho pode levar”, correu, chamou foi lá, “ei, deixa esse pequeno pra mim, tu leva mais maior que eu num tenho quem ficar aí, faz zoada pra mim, tão triste que leva meu neto, volta, ninguém num faz isso não, tão brincadeira contigo, volta”. Aí diz que levou o menino, ele levou, comeu, acaba tudo quanto é legume, quanto é, não tem onde plantar, queimaram a casa grande, *kupixawa* pra fazer roçado, num tinha nem coragem de fazer roçado. Aí plantou, aí outro genro, outro genro, “minha fia, dá caiçuma a teu marido”, aí pegou “tenho 3 genros, pega”, aí a mãe disse “num é esse daí não, esse quer dar pro marido dela, num é esse daí não, é praquela dali”, “ah”, aí a mãe pega é coisa pra tomar caiçuma, fez assim, pega “não, não é não, esse daqui é”, “ah, é ele”, levou ali, ele levantou arrumou as coisas, arrumou flecha, arrumou dele “fica todo tempo assim, um dia vocês vão precisar de mim”. Agora quatipuru já tinha ido embora do mato, era outro genro, “um dia vocês vão precisar de mim, vou estar na outra aldeia”. Aí teve tempo que mandou chamar ele, que num tinha mais roça não, não tinha mais nada, acabou-se, plantaram *kupixawa* pra plantar maniva pra comer macaxeira, daí pegou levaram turma dele, ele é cacique, levaram turma dele, tanta banana estragando, tanta mamão tá apodrecendo no pé dele, levou, e num podia nem falar. Aí “o que era?” “Pra vir buscar nós, nossa legume acabou, *kapa yuxi* levou tudim, nós não tem mais nada não, nós queimou o roçado, nós queimemo a casa pra plantar mani, pra nós hoje escapa”, “vamos buscar mani, vamo buscar roça pra cozinha teu cunhado”. Menino foi lá, “eu vou arrancar”, onde queimaram roçado, casa, a batata tão firme arrancaram tudo isso aí, cozinhou pra ele, “come”, comeu aí olhou pra trás, tem pegou ela, “fosse minha, só um pezinho, minha vó disse que tinha arrancado aqui pra comer, misturar com tripa de jacaré”, aí a véia respondeu “meu filho num é jacaré não, é nossa roça”, “que roça, já viu roça tamanho de tripa de jacaré?” “Então bora”. Cobriu, deixou aí, “num tem almoço, vambora”, daí levaram, o veia num podia nem andar não de fome, levaram na rede, a véia foi tudinho, o pessoal dele foi tudinho, aí cansado, lá em cima da terra, “já tá pra chegar, vamo amarrar aqui”, tem dois pé de mamão, amarrou no mamão, balançou, mamão caiu em cima dele, “pów”, daí perguntou “o que era?” “Era mamão”, aí esse véio pegou com mão, com caroço, enrolou todinho de tão fome demais, e o véio diz assim “hum (fala na língua), agora tô escapando, agora eu tô enxergando vocês”, aí levaram lá na aldeia, de tanto comer ficou gordo, história do *kapa* era assim.⁵⁵

Após contar essa história do quatipuru, Shuayne destacou a importância desse animal para seu povo, que “é ele que traz, ele manda, do espírito manda fazer nós botar roçado, manda plantar, aí chama pessoal dele do mato, nós num tá vendo né, daí traz ele planta pra nós aí, ninguém num tá vendo não, faz, daí nós faz, tem muito legume, quatipuru nós num mata não”.⁵⁶ Desde a primeira vez em que estive conversando com Shuayne, em março de 2017, ele me contou essa história e disse que sempre tem quatipuru passando pelo terreiro, “aqui ninguém não mata não, senão leva tudo, leva tudo quanto é legume, quando quer plantar fica preguiçoso, fica aquele, aqui é o dono da terra, da região”.⁵⁷ Ele passa para ver se tem algum legume faltando para trazer o que não está sendo produzido, “foi ele que escolheu todos legume, tá reparando no que tá faltando aqui no terreirão, aí se tá faltando passa assim, repara que tá faltando algum legume, algumas coisa, aí ele repara aqui pra nós”.⁵⁸

Nesta versão da história do quatipuru podemos observar que são ao menos duas histórias de quatipuru e outros fragmentos de outras histórias que compõem essa narrativa. Esse conjunto de fragmentos de histórias, formando uma história mítica, é o que identificamos a partir dos pressupostos de Lévi-Strauss como bricolagem que, assim como um mosaico, a narrativa apresenta algo único a partir de diversas partes que se unem como uma colagem, sem terem necessariamente uma ordem fixa e podendo ser modificadas a cada versão. Sobre a organização de uma história mítica, Werneck nos apresenta uma reflexão em que a ordem e a desordem estão presentes na transcrição e na organização do mito, mas “tudo se passa como se os mitos se apresentassem aos seus coletores devidamente organizados, expressando uma totalidade indivisa”.⁵⁹ As mudanças que ocorrem a cada vez em que um mito é narrado não o transforma de forma a se desconfigurar, sua estrutura básica continua presente mesmo que novos elementos apareçam e que outros que já estiveram presentes se ocultem.⁶⁰ Podemos dizer que são duas histórias de quatipuru interligadas através de uma terceira que trata do surgimento dos remédios. Diversos elementos podem ser extraídos dessa narrativa, mas o principal é que o quatipuru é o dono dos legumes e é ele quem traz o que falta em um roçado. E isto também está presente na canção, a qual tem a função de evocar o espírito desse animal para fortalecer quem está plantando o roçado com a ajuda de outros bichos do mato que, espiritualmente, também auxiliam no plantio. A relação dos *shanenawa* com o quatipuru apresentada pela história mostra que este animal é respeitado como um animal superior, que tem uma função de auxiliar esse povo com a produção alimentar relacionada aos legumes. Esse tipo de relação com animais já foi observado entre outros povos e de acordo com Tugny,

esses chefes de bandos correspondem aos donos dos povos animais com os quais se encontram e confrontam cotidianamente vários povos ameríndios. São seus mes-

tres, seus pais, seus diplomatas. São aqueles que vivem na borda, capazes de comunicação interespecífica, dotados de humanidade.⁶¹

Através desse recorte da obra vocal de Shuayne, constatamos que as canções ensinam como se portar dentro da sociedade *shanenawa*, explicam situações que devem ser vivenciadas e outras que devem ser evitadas, trazem um saber que é próprio desse grupo social. Esses saberes são uma

forma singular de inteligibilidade do real, fincada na cultura, com raízes na urdidura das relações com os outros, com a qual, determinados grupos reinventam criativamente o cotidiano, negociam, criam táticas de sobrevivência, transmitem seus saberes e perpetuam seus valores e tradições.⁶²

O conhecimento *shanenawa* é passado para as novas gerações pela poética oral que “se encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta (...) a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo”.⁶³

RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA MÍTICA

No dia dezanove de março de 2019 pela manhã, quando encontrei Shuayne para gravarmos mais algumas canções e histórias, as pessoas que sempre estavam me acompanhando precisaram participar de uma reunião na cidade de Feijó e ficamos só eu e Shuayne nessa manhã. Logo que o encontrei, relatei que havia tido alguns sonhos reveladores de situações pessoais e ele então me disse que como eu estava na aldeia eu receberia informações através dos sonhos, e que eu tinha que prestar atenção nos sonhos, no que eles estavam me dizendo. Como todas as vezes que vou a essa aldeia tenho muitos sonhos, prestei atenção em suas palavras e organizei o material para a gravação.

Começamos a gravar a história do quati-puru e a história do surgimento do povo Shanenawa, ambas eu já havia ouvido outras vezes. E nesse dia eu estava preocupada em conseguir uma boa imagem com a filmadora e um bom áudio. Estávamos no espaço do terreirão, espaço central da aldeia, Shuayne estava sentado em um banco de madeira que atrás passa um igarapé. Enquanto ele contava a história, um bicho atravessou o terreiro, bem devagar, como se estivesse desfilando, com passos lentos. Quando eu o vi, desviei meu olhar da câmera, fiquei paralisada, como se tivesse enfeitiçada por sua beleza e não conseguia falar nada. Após algum tempo, que não consigo medir quanto tempo foi, consegui falar para o Shuayne “olha o bicho, o bicho, Shuayne, olha o bicho”. Faltava-me a respiração, estava hipnotizada pelo bicho de tal forma que não consegui me movimentar. Ele então se virou e quando olhou, o bicho entrou no igarapé, ficamos observando e ele saiu por detrás de onde estávamos, cerca de uns oito metros de onde tinha entrado na água. Shuayne começou a falar bem alto para o pessoal que estava no roçado para atalharem o bicho, mas ninguém o encontrou. Somente eu o vi por

completo e o Shuayne o viu de relance quando saiu da água. Ficamos tentando identificar que bicho era, surgiram várias possibilidades, mas a que mais se aproximou foi a de que era uma irara, um animal que raramente passa perto de locais onde tem pessoas.

Passado um tempo, retomamos a gravação e no final da manhã as pessoas que estavam no roçado vieram falar conosco para saber de que bicho se tratava, mas não chegamos a nenhuma conclusão. No período da tarde, Shuayne tinha outros compromissos e eu comecei a organizar o material que já havia coletado e como no dia seguinte eu já iria embora, fiquei preparando minha saída da aldeia. Não encontrei mais o Shuayne, mas relatei o ocorrido para a Pekãshaya, sua filha, que sempre me hospeda em sua casa.

No dia seguinte segui viagem pela manhã e após dez dias retornei na aldeia para o lançamento do CD *Xikari Niiti Shane Kaya*, que havíamos gravado em projeto anterior ao mestrado. Assim que cheguei na aldeia, Shuayne foi ao meu encontro e disse

Naquele dia que o bicho passou, eu fiz dieta de noite e fui sonhar para descobrir que bicho era. O bicho veio no sonho e disse que é um encantado, que é o bicho encantado que cuida da aldeia, que ele veio se mostrar para você, pra que você visse que ele existe e que a história que eu tava contando era verdade. Ele é o dono desse terreiro, ele que cuida de todos os outros bichos daqui. Ele veio pra se mostrar pra você.⁶⁴

Quando Shuayne me disse isso fiquei lisonjeada por ter tido a oportunidade de presenciar aquele momento e, ao mesmo tempo, lembrei das palavras de Lévi-Strauss que diz que ao estudarmos os mitos “não pretendemos, portanto, mostrar como os mitos pensam, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia”.⁶⁵ Precisamos aprender a viver o mito, permitindo que nos leve a perceber as inúmeras possibilidades de pensamentos que ele pode nos revelar, bem como as infinitas formas que ele pode se apresentar. Senti como se fosse um puxão de orelha porque enquanto eu ouvia Shuayne contar a história pela terceira vez eu me preocupei com a tecnologia e me descuidei em me permitir viver o mito naquele momento, e o ser encantado que cuida do terreirão veio me mostrar que ele está ali o tempo todo, visível ou invisível, aparecendo ou não, cada performance de Shuayne é única. Shuayne como *rauyá* (pajé), traduziu a passagem do bicho pelo terreiro e buscou nos sonhos as informações que precisava, “ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê”.⁶⁶

NOTAS

- 1 Zumthor, Introdução à poesia oral, 2010, p. 177.
- 2 Shuayne, 25/03/2017.
- 3 Cunha, Cultura com aspas e outros ensaios, 2017, p. 16.
- 4 Shuayne, 18/03/2019.
- 5 Lévi-Strauss, Mitológicas I (O crue o cozido), 2004, p. 24.
- 6 Albuquerque; Sousa, Saberes Culturais 2016, p. 231.
- 7 Ibidem, p. 233.
- 8 Foto tirada durante a “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 30 de novembro de 2019.
- 9 Há outra canção registrada no livro “Shanenawahu Tapĩmati” com esse mesmo nome, porém completamente diferente da canção apresentada por Shuayne.
- 10 Tinta natural feita com a fruta jenipapo, com coloração preta, que permanece na pele em torno de dez dias.
- 11 Os colchetes [] são usados para indicar a representação fonética de uma palavra ou som.
- 12 Candido, Descrição Morfossintática da língua Shanenawa (Pano), 2004. Este estudo de Candido é de grande importância para aprofundar os conhecimentos sobre descrição da língua shanenawa.
- 13 Esta forma é apresentada por Fernandes, em Do oral ao escrito, 2005.
- 14 Zumthor, op. cit., 2010, p. 184.
- 15 É a estrutura mínima de um mito. Ver Lévi-Strauss, As Mitológicas I (O cru e o cozido), 2004.
- 16 Zumthor, op. cit., 2010.
- 17 Ibidem, 2010, p. 139.
- 18 Shuayne, 25/03/2019.
- 19 Tugny, Escuta e poder na estética Tikmũ’ün Maxakali, 2011, p. 138.
- 20 Ibidem.
- 21 Ibid., p. 135.
- 22 Zumthor, op. cit., 2010, p. 157.
- 23 Ibidem, p. 158.
- 24 Ibid., p. 143.
- 25 Ib., p. 142.
- 26 Shuayne, 18/03/2019.
- 27 Txirá, 07/05/2019.
- 28 Shuayne, 18/03/2019.
- 29 Shuayne, 18/03/2019.
- 30 Silva, 20/08/2019.
- 31 Shuayne, 18/03/2019.
- 32 Shuayne, 18/03/2019.
- 33 Shuayne, 18/03/2019.
- 34 Shuayne, 18/03/2019.
- 35 Shuayne, 18/03/2019.
- 36 Shuayne, 18/03/2019.
- 37 Mãtxiani, 18/03/2019.
- 38 Shuayne, 19/03/2019.
- 39 Shuayne, 19/03/2019.
- 40 Shuayne, 19/03/2019.
- 41 Shuayne, 19/03/2019.
- 42 Shuayne, 18/03/2019.
- 43 Pekãshaya, 23/08/2019.

- 44 Shuayne, 18/03/2019.
- 45 Shuayne, 19/03/2019.
- 46 Shuayne, 19/03/2019.
- 47 Shuayne e Yawakumã, 07/05/2017.
- 48 Shuayne, 07/05/2017.
- 49 Yawakumã, 07/05/2017.
- 50 Shuayne, 19/03/2019.
- 51 Shuayne, 19/03/2019.
- 52 Shuayne, 19/03/2019.
- 53 Shuayne, 25/03/2017.
- 54 Shuayne, 25/03/2017.
- 55 Shuayne, 19/03/2019.
- 56 Shuayne, 19/03/2019.
- 57 Shuayne, 25/03/2017.
- 58 Shuayne, 19/03/2019.
- 59 Werneck, Mito e Magia, 2011, p. 145.
- 60 Lévi-Strauss, Mito e Significado, 1991.
- 61 Tugny, op. cit., 2011, p. 39.
- 62 Albuquerque; Sousa, op. cit., 2016, p. 240.
- 63 Zumthor, op. cit., 2010, p. 181.
- 64 Shuayne, 30/03/2019.
- 65 Lévi-Strauss, op. cit., 2004, p. 31.
- 66 Cunha, op. cit., 2017, p. 109.

**OFICINA DE CANTORIA SHANENAWA:
RELATO E REFLEXÕES DE UM
ENCONTRO ENTRE GERAÇÕES**



Os saberes sagrados ou especializados fazem a ponte entre o novo e antigo, entre o presente e o passado, entre o passado e o futuro. Portanto, a transmissão do saber sagrado ou especializado é o elo entre o novo, o antigo e o futuro, sem o qual essa conexão se perde, em geral, de forma irreversível.

(Gersem Baniwa)

Desde outubro de 2015, quando fui convidada pela comunidade da Aldeia Shane Kaya para trabalhar com eles a valorização e registro dos conhecimentos tradicionais relativos às canções *shanenawa*, tínhamos a clareza de que não seria algo simples e nem seria realizado através de uma única ação. Após aprovarmos os primeiros projetos, comecei a participar de eventos da comunidade e a ser incluída no convívio social em diversas circunstâncias. Em agosto de 2017 participei do aniversário de 97 anos do Shuayne, ocasião em que fizeram uma grande festa com a presença de muitas pessoas das outras comunidades, em especial, das irmãs e primas mais velhas dele, que são falantes da língua *shanenawa*. Nesse encontro, eles dançaram e cantaram o dia todo e estavam muito felizes de estarem juntos vivenciando as brincadeiras e danças da cultura *shanenawa*. Ao longo do dia, observando e conversando com eles, constatei que raramente os mais velhos se encontram, todavia gostariam que isso acontecesse mais vezes. A partir disso, comecei a pensar em formas de proporcionar encontros em que essas pessoas mais idosas, que chamo de anciões e mestres, pudessem estar juntos compartilhando o vasto conhecimento que possuem com as gerações mais novas. E, ao longo da realização dos projetos que estavam em andamento e com o início desse projeto de pesquisa para o mestrado, surgiu a ideia de realizar uma oficina de cantoria *shanenawa* reunindo esses mestres anciões e professores das escolas *shanenawa*. Após conversar com a comunidade da aldeia Shane Kaya, a proposta foi tomando forma, se constituiu como uma ação da aldeia vinculada à escola e como uma parte da metodologia dessa pesquisa.

No plano de trabalho, construído junto com a aldeia da Shane Kaya e os demais parceiros, definimos como principais objetivos:

- Realizar um encontro dos anciões e falantes da língua materna para ensinarem aos professores *shanenawa* as canções *shanenawa* e seu uso na cultura, reunindo-se na aldeia Shane Kaya, T. I. Katukina/Kaxinawa, município de Feijó;
- Promover o ensino das canções pela oralidade, através dos anciões *shanenawa*, com registro escrito pelos professores;
- Registrar as canções em áudio, vídeo e escrita, para posterior organização de material (livro, cartilha, audiovisual);

Portanto, além do ensino através da transmissão oral, nessa ação também coletamos material, escrito e audiovisual, que será posteriormente editado e comporá o acervo da comunidade, tanto como registro desse patrimônio imaterial, quanto como material para ser usado na educação *shanenawa*.

Para realizá-la conseguimos apoio da FUNAI/Coordenação Regional do Juruá, que arcou com os gastos financeiros de toda a alimentação, transporte dos participantes e pagamento da equipe de cozinha e limpeza, além do suporte logístico. Tivemos a parceria do Instituto Fronteiras, uma organização não governamental com sede em Cruzeiro do Sul, com o apoio em relação ao material de escritório e à realização das atividades durante a oficina. O IFAC também colaborou através da professora Joana de Oliveira Dias, que auxiliou na oficina e proporcionou, por meio de uma ação de projeto de extensão, a participação do fotógrafo Ramon Aquim, o qual foi responsável pela captação das imagens e audiovisual.

A “Oficina de Cantoria *Shanenawa*” aconteceu entre os dias 28 e 30 de novembro de 2019 na Aldeia Shane Kaya, reunindo anciões, professores e participantes *shanenawa* de diversas aldeias que compartilharam canções e histórias tradicionais *shanenawa*.

O total de participantes foi de 60 pessoas, sendo 52 indígenas e 9 não indígenas que deram apoio à realização da Oficina. Dentre os participantes *shanenawa*, foram envolvidos anciões, professores, lideranças, adolescentes e crianças de sete (7) aldeias da TI Katukina/Kaxinawá: Aldeia Shane Kaya, a anfitriã; Aldeia *Shanenawa*; Aldeia Morada Nova; Aldeia 40; Aldeia Paredão; Aldeia Cardoso; e Aldeia Dois Irmãos.

Estiveram presentes nove (9) anciões *shanenawa*, que foram considerados por todos como “mestres anciões”. Ao longo de três dias compartilharam conhecimentos sobre o uso das canções, seus significados, como devem ser cantadas, como devem ser aprendidas e ensinadas, de acordo com o contexto de cada uma. Os mestres anciões que participaram são:

Tabela 1 – Lista de participantes anciões da “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”

Ord	Nome em português	Nome Indígena	Idade	Aldeia
1	Amaral Brandão Shanenawa	Shuayne	99	Shane Kaya
2	Antônia Carlos Brandão	Txirá	89	Shane Kaya
3	Ilda Ferreira Gomes Shanenawa	Shaka Yuanã ¹	-	Morada Nova
4	Joaquim Ferreira Shanenawa	Shetehu	65	Aldeia 40
5	Mari Acota Pereira da Silva	Nake	79	Morada Nova
6	Maria Juraci Brandão da Silva Shanenawa	Matsiani	82	Paredão
7	Maxi Shanenawa	Maxi	83	Morada Nova

8	Raimunda do Nascimento Brandão	Runi	81	Morada Nova
9	Rocilda Pereira da Silva Shanenawa	Yuva	56	Dois Irmãos

Fonte: elaborado pela autora

Na foto abaixo estão os anciões que participaram como mestres dessa oficina, incluindo também a parteira Matsa, da aldeia Cardoso, que acompanhou a oficina.

Figura 1 – Participantes anciões da Oficina de Cantoria *Shanenawa*: Yuva, Matsa (descrita na tabela 2), Txirá, Runi, Maxi, Shaka Yuanã, Matsiani, Shetehu, Shuayne e Nake (da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim²

Os demais *shanenawa* que participaram da oficina são:

Tabela 2 – Lista dos demais participantes indígenas da Oficina de Cantoria *Shanenawa*

ord	Nome em português	Nome Indígena	Idade	Representação (professor, liderança, acompanhante, morador, etc)	Aldeia
1	Alan Ismaik Brandão Gomes	Yawakumã	24	Vice-cacique e professor	Aldeia Shane Kaya
2	Alberto Saboia Ferreira Shanenawa	Ibã	17	Acompanhante (filho) do Shetehu	Aldeia 40
3	Antônia Kaila Brandão da Silva Shanenawa	Shaya	21	Professora	Aldeia Shane Kaya
4	Antônio de Jesus Castro Ramos		29	Professor	Aldeia Shane Kaya
5	Antonio Ferreira Gomes	Nuatxi	61	Acompanhante (esposo) da Maxi	Morada Nova

6	Arlene Pereira Clementina Shanenawa	Vatani	13	Moradora - aluna	Aldeia Shane Kaya
7	Carla Sandra Brandão Shanenawa	Sãpuani	36	Professora	Aldeia Shane Kaya
8	Edina Carlos Brandão	Pekāshaya	45	Liderança – articuladora	Aldeia Shane Kaya
9	Elizeu Martins da Silva Kaxinawa	Peskunĩ	35	Cacique e professor	Aldeia Dois Irmãos
10	Eni Carla Brandão	Nawashahu	49	Professora	Aldeia Shane Kaya
11	Francisco Martins de Sousa	Shuhu Nawa	45	Professor	Aldeia Shane Kaya
12	Geilson Castro Ramos	Ipu	24	Morador	Aldeia Shane Kaya
13	Gleixa Brandão Pereira Shanenawa	Yamawi	12	Moradora - aluna	Aldeia Shane Kaya
14	Inácio da Silva Brandão Shanenawa	Tekavaynĩ	46	Cacique e professor	Aldeia Shanenawa
15	Ismael Menezes Brandão	Siã	35	Agente Agroflorestal Indígena	Aldeia Shane kaya
16	Jairle Yawanawa Pequeno	Nay	18	Moradora	Aldeia Shane Kaya
17	José Augustinho Calisto Shanenawa	Tuĩ	55	Liderança	Aldeia Cardoso
18	Juliana Gomes da Silva	Nake	24	Moradora	Aldeia Shane Kaya
19	Kariany Brandão de Sousa Shanenawa	Kariany	16	Moradora - aluna	Aldeia Shane Kaya
20	Kennazy Tayle Brandão Gomes Shanenawa	Txirá	29	Professora	Aldeia Shane Kaya
21	Kennedy Roneique Brandão Gomes Shanenawa	Naynawa Fake	30	Professor	Aldeia Shane Kaya
22	Keyã Batista Brandão Shanenawa	Keyã	17	Acompanhante (filho) do Inácio	Aldeia Shanenawa

23	Lenilson Castro Ramos	Txane	26	Morador	Aldeia Shane Kaya
24	Lucibete Carlos Ferreira Kaxinawá	Maspã	39	Moradora	Aldeia Shane Kaya
25	Luiz Vinicius Brandão Oliveira Shanenawa	Paysma	08	Morador - aluno	Aldeia Shane Kaya
26	Maria Carlos Brandão	Runimã		Moradora	Aldeia Shane Kaya
27	Maria Elizângela Silvino Calisto Shanenawa	Fimi	26	Professora	Cardoso
28	Maria Helena Brandão Silvino Calisto Shanenawa	Matsa	43	Parteira	Cardoso
29	Maria Lucia Brandão Souza Shanenawa	Txivã	23	Moradora – secretária da associação da aldeia	Aldeia Shane Kaya
30	Maria Valdiza Pereira Brandão	Sheta Maka	23	Agente Indígena de Saúde	Aldeia Shane Kaya
31	Maria Viviane Brandão Calisto Shanenawa	Samuani	33	Professora	Aldeia Dois Irmãos
32	Maria Zenilda Batista Brandão Shanenawa	Yuva	41	Professora	Aldeia Shanenawa
33	Markone Brandão da Silva Shanenawa	Maná	25	Professor	Aldeia Paredão
34	Maxwell Prado Brandão Shanenawa	Yuranawa	29	Agente Agroflorestal Indígena	Aldeia Shane kaya
35	Nawani Brandão Gomes Shanenawa	Nawani	10	Moradora - aluna	Aldeia Shane Kaya
36	Reneide Carlos Brandão Shanenawa	Peyrani	47	Professora	Aldeia Shane Kaya
37	Samara Carlos Brandão Shanenawa	Mukani	31	Cacique e coordenadora da escola	Aldeia Shane Kaya
38	Siriani Brandão Gomes	Siriani	15	Moradora - aluna	Aldeia Shane Kaya

39	Tânia Aldenaide Brandão Shanenawa	Mãtxiani	27	Professora e presidente da associação da aldeia	Aldeia Shane Kaya
40	Valdemir Batista Gomes	Naynawa	45	Professor	Aldeia Shane Kaya
41	Waymeka Brandão Vitoriano Shanenawa	Waymeka	14	Morador - aluno	Aldeia Shane Kaya
42	Yāka Brandão Pereira Shanenawa	Yāka	19	Moradora	Aldeia Shane Kaya
43	Yara Cristina Carlos Brandão Shanenawa	Vary	27	Professora	Aldeia Shane Kaya

Fonte: elaborado pela autora

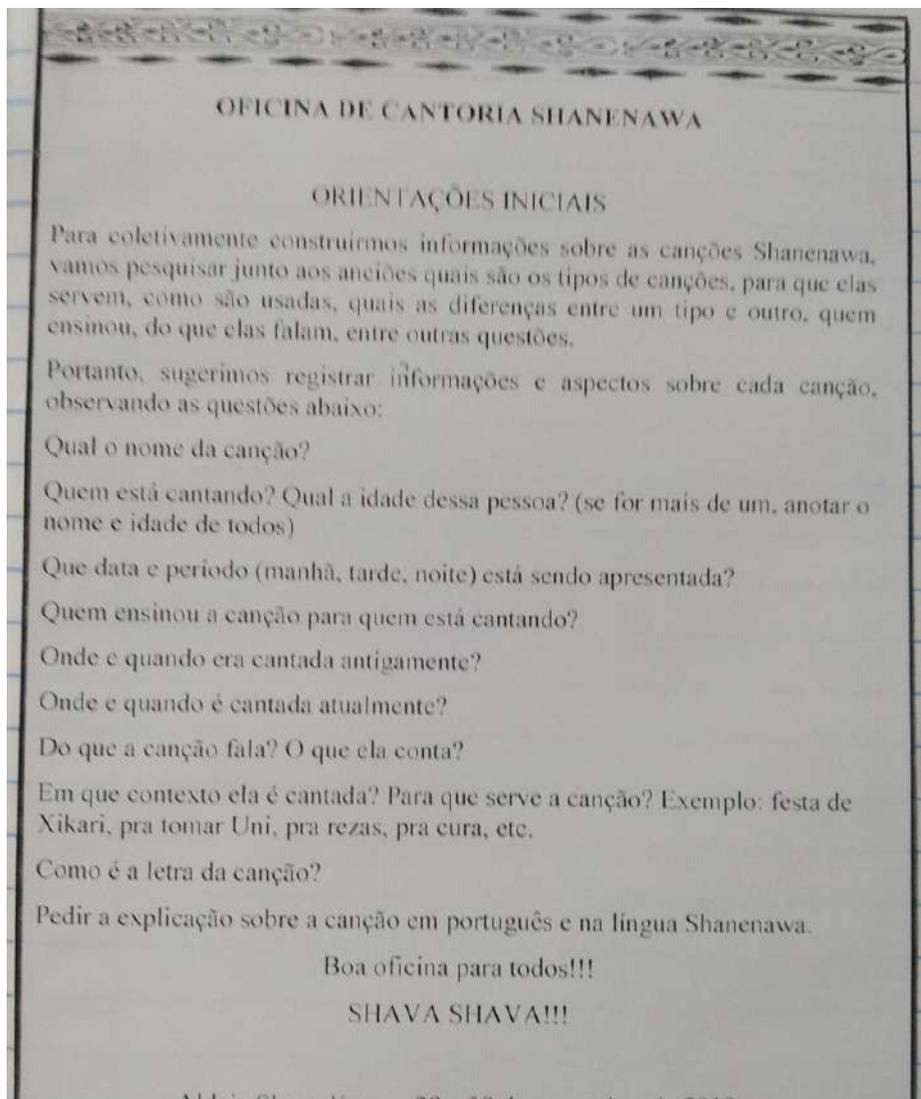
Através dos dados apresentados na tabela acima, percebemos que há uma variação em relação à idade das pessoas e em relação à função que representam em suas comunidades. Essa diversidade é muito interessante e demonstra algo que é comum em ações em comunidades indígenas, que é o envolvimento de toda a comunidade que está sendo anfitriã e a participação das lideranças das outras aldeias, que acompanharam os professores e anciões, ressaltando a importância desse tipo de ação que envolve várias gerações.

A proposta metodológica foi pensada para que os professores e demais participantes *shanenawa* atuassem como pesquisadores junto comigo, de forma que a condução das conversas fosse realizada de forma coletiva e, principalmente, a partir dos anseios deles. Para auxiliar no registro das informações, cada participante recebeu um caderno para fazer as anotações sobre as canções que seriam apresentadas. Na primeira página do caderno foram colocadas algumas orientações para a coleta de informações sobre as canções, com questões norteadoras que serviriam mais para conduzir as conversas do que para serem respondidas literalmente. Refleti muito antes de elaborar essas orientações, pois corria o risco de ir por um caminho que poderia interferir na espontaneidade da conversa durante a oficina. Contudo, a partir de outras experiências com comunidades indígenas que vivenciei, sabia que eles estariam esperando alguma proposta para iniciar a condução do trabalho. Fiz então um pequeno texto de orientações com questões que me guiaram ao longo de minha trajetória pesquisando junto ao Shuayne, ciente que poderíamos decidir que seguiríamos por outro caminho ou, ainda, que no decorrer da oficina poderíamos mudar a forma de condução e metodologia. Também considerei reflexões apontadas por professores *huni kuĩ* no livro “*Huni Meka: cantos do nixi pae*”, que realizaram uma pesquisa sobre essas canções com anciões

e mestres, onde colocam a importância de direcionar as conversas para que não faltem informações que são relevantes pelo olhar deles.

Abaixo está a abertura do caderno de anotações que foram distribuídos aos participantes:

Figura 2 – Caderno de anotações da Oficina de Cantoria Shanenawa



Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli³

A partir das anotações realizadas ao longo da oficina, no último dia passaríamos as informações sobre as canções apresentadas para um material, intitulado “ficha de canção”, que ficaria como base para, posteriormente, ser organizado um livro ou cartilha das canções. A ficha ficou da seguinte forma:

Figura 3 – Ficha de Canção

OFICINA DE CANTORIA SHANENAWA
FICHA DE CANÇÃO

NOME DA CANÇÃO: SHANENAWA KAYNE

Nome e idade de quem cantou (se for mais de um, anotar o nome e idade de todos):
MAXI

Data e período (manhã, tarde, noite) que foi cantada: Tarde no dia 28/11/2019

Quem ensinou para quem cantou: Alô

Onde e quando era cantada: Esta música é cantada quando os mais velhos chamam os mais novos para plantar, colher e doar.

Onde e quando é cantada: No entanto esta música é cantada no início de uma roda de conversa. Exemplo: Reuniões, início de aula.

Do que a canção fala, o que ela conta: Quando Maxi sussurta que esta música é cantada para fortalecer a união.

Tipo da canção (Xikari, pra tomar Uni, pra rezas, pra cura, etc.):

Observações: Esta canção é cantada em Xikari

Professores/pesquisadores: Lara Cristina Carlos Brandão Sharenawá
Carla Sharenawá Brandão Shamenawá
Reneide Carlos Brandão Shamenawá

LETRA DA CANÇÃO:

Fonte: Acervo da autora / Foto: Cristiane De Bortoli⁴

Desde o princípio sabíamos que o desafio de trazer da oralidade para a escrita não seria superado em três dias de oficina, que é um trabalho a ser feito a longo prazo. No entanto, a intenção também era instigar os professores a pensarem como pesquisar e registrar os conhecimentos da poética oral *shanenawa* com esses mestres anciões em seus cotidianos, no âmbito de suas comunidades, atuando como professores/pesquisadores da escola *shanenawa*. Ao longo da oficina observei que esse caderno serviu como um caderno de campo, que os participantes anotaram bastante, inclusive nos momentos de descanso. Conseguimos organizar parte das informações registradas no último dia de oficina, mas a letra da canção ficou para ser transcrita em outra etapa, quando for preparado o material para produção de um livro ou cartilha sobre as canções, pois será necessário ouvir e revisar a escrita com mais tempo e cautela, principalmente por ser uma língua que está em processo de consolidação de sua escrita. Refiro-me ao material que será produzido como ‘livro’ por ser o termo que foi utilizado pelos anciões

durante a oficina, mesmo tenho sido explicado que o formato será definido em outro momento.

A primeira questão levantada pelos participantes foi em relação aos tipos de canções que existem na cultura *shanenawa*. Foram feitos questionamentos sobre quais são, como e em que circunstâncias são cantadas, como aprendê-las, demonstrando a atual preocupação em relação ao modo como estão sendo usadas pelas gerações mais jovens.

Pelas falas dos participantes, percebi que esse assunto foi o eixo central dessa oficina e também de todo o processo que envolve o repasse dos conhecimentos tradicionais de uma geração à outra. Inicialmente, precisamos considerar que essa questão se desdobra em várias: Quais são os critérios utilizados para definir se uma canção é de um tipo ou outro? Como ela é ensinada? Quem pode aprender? Quem pode ensinar? Em que contexto pode ser usada e ensinada?

Ao longo dos três dias, os mestres anciões foram respondendo a essa primeira questão de forma muito cuidadosa, a confiança em passar certas informações foi conquistada aos poucos. Primeiramente, destacaram que as canções se classificam de acordo com o seu uso e função. Ressaltaram que existem algumas que podem ser utilizadas em diversos contextos, contendo mais de um tipo de função e de uso. Como exemplo: tem canção que pode ser cantada em festa de *xikari* e em ritual de *Uni*. A classificação, denominação dos tipos de canções, formas de transmissão e usos, abordados nessa oficina, foram descritos com mais detalhes no terceiro capítulo. Essa classificação está estruturada dentro do pensamento *shanenawa*, tendo como critério principal a função que cada canção exerce dentro do contexto social desse povo. O etnomusicólogo Acácio Piedade, ao estudar a música do povo Tukano, afirma que “o discurso nativo apresenta claramente os gêneros musicais, e partir desse material é o caminho mais fértil para um estudo relativizado da música”, assim, precisamos considerar os “contextos sociais reais, na performance musical em que o gênero é fundado socialmente”.⁵ Essa classificação foi construída em determinado tempo e lugar, pode ser que em outro momento sofra alterações ocasionadas por mudanças socioculturais que ocorram na sociedade *shanenawa*. Um exemplo disso é a denominação das músicas cantadas em português, chamadas de “*nawa yamãyti*”, que antes do contato com os não indígenas não existiam na cultura *shanenawa* e que, neste momento, receberam essa denominação e são frequentemente cantadas pela geração atual.

Ao tratar sobre a forma de transmissão de cada tipo de canção, as falas dos anciões foram bem claras sobre quais não poderão estar escritas no material que será produzido com os resultados dessa oficina. Essas devem ser ensinadas a poucas pessoas e em seu contexto de uso, como os *pakari*, *shuĩti*, *meka*, que são tipos de canções que não são aprendidas por todas as pessoas. Já as ‘canções para *xikari*’ foi indicado que devem ser colocadas no livro e que as crianças precisam aprender

desde pequenas. Os mestres anciões ressaltaram que as canções que não podem estar no livro só podem ser ensinadas durante a vivência da cultura,⁶ que algumas são específicas para os *rauyá* e *yuxiã*, e advertiram que muitos jovens estão cantando algumas canções equivocadamente em momentos que não deveriam ser cantadas. Ao entoar uma canção de cura, por exemplo, a responsabilidade é muito grande e se for usada de forma errada poderá prejudicar e ocasionar o efeito contrário do que se pretende.

Pela orientação dada pelos anciões sobre que tipo de canção deve ou não estar no livro, vemos que a transmissão oral não pode ser substituída pelo ensino baseado na escrita como se fosse um conteúdo a ser reproduzido de forma sistemática. Mesmo que tenha sido registrada de forma escrita, uma canção que compõe a poética oral *shanenawa* precisa continuar sendo aprendida na prática, pela vivência. O material escrito servirá como um suporte adicional, entretanto, é primordial que a canção seja praticada e aprendida na oralidade, pois é pela performance que muitos elementos se mantêm de uma geração a outra. Zumthor destaca que as circunstâncias em que as performances ocorrem influenciam diretamente na transmissão de conhecimentos. Sem a vivência, “sem pôr em prática, a nova geração não tem como observar, como participar de pleno corpo do conhecimento cênico desses elementos que fundamentam a sociedade”.⁷

Ainda na tarde do primeiro dia, Shuayne, Maxi e Shetehu apresentaram várias canções, algumas acompanhadas por histórias. Através de suas performances, pudemos conhecer as particularidades e formas de cantar de cada um. Shuayne apresentou a canção “*Maxi Fake*” seguindo a forma que sempre me apresentou em nossos encontros, cantando na língua, explicando o que diz a canção em português e depois na língua *shanenawa*. Por já estarmos fazendo esses registros há um bom tempo, a sequência apresentada em sua performance foi bem natural e ele cantou de forma bem desinibida. Maxi, sentada ao lado de Mukani, apresentou cinco canções e explicou tudo falando somente na língua *shanenawa*, com a posterior tradução de Mukani. Percebi que estava mais tímida em relação à Shuayne, cantou voltada para as pessoas que estavam ao seu lado, mas aos poucos foi se soltando e ficando mais à vontade. Shetehu cantou e depois explicou em português, sempre sorrindo e alegre, com o corpo levemente voltado para baixo.

Com o andamento da oficina, sentimos a necessidade de visualizar as canções que já foram escritas em algum material. Primeiro foram listadas as canções que estão no livro “*Shanenawahu Tapĩmati*”, que foi publicada pela Secretaria de Educação do Acre, em 2010, e que contou com a participação de professores e de anciões *shanenawa*. Nesse livro estão registradas dezenove (19) canções. Na segunda lista foram colocadas as doze (12) canções que estão sendo registradas por mim nesta pesquisa de mestrado junto com Shuayne. Identificamos que algumas se repetem, no entanto, a canção “*Wamene*” presente no livro é diferente da can-

ção “Wamene” apresentada por Shuayne. Sobre as outras canções que se repetem, observamos diferenças entre as versões, constatando as variações de uma mesma canção a partir da performance que foi registrada.

Figura 4 – Lista de canções da Shanenawahu Tapimati

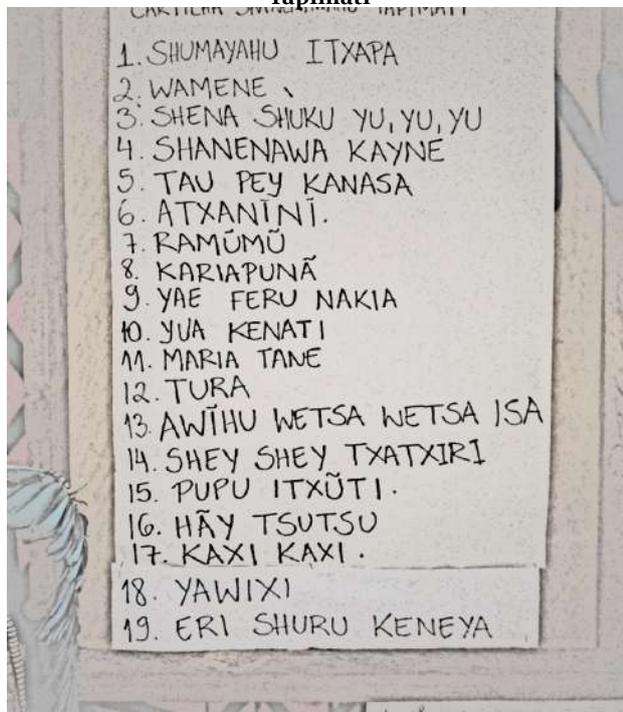
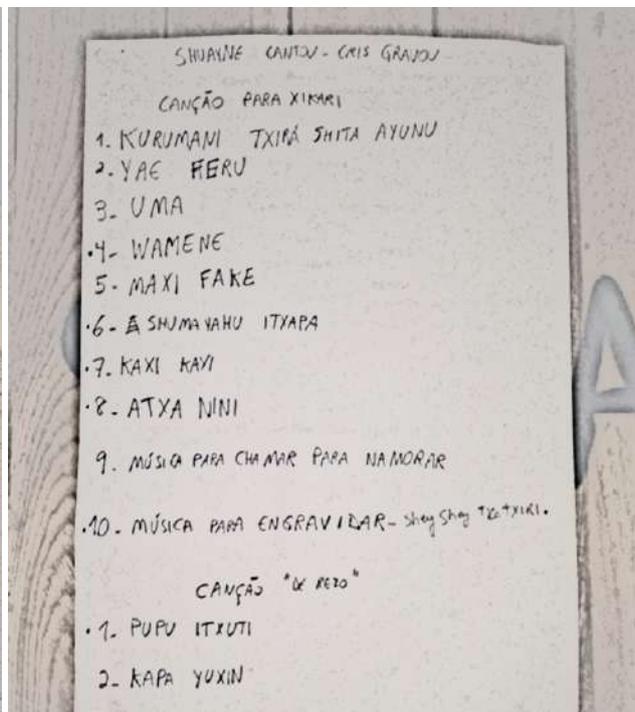


Figura 5 – Lista de canções gravadas pela autora



Fonte: Acervo da autora / Fotos: Cristiane De Bortoli⁸

Ao visualizar as listas percebemos que a maioria são ‘canções para *xikari*’. Apesar de serem processos distintos que geraram esses registros, um em 2010 e outro em 2019, as canções que os anciões ensinam quando sabem que estão sendo gravados geralmente são as que podem ser ensinadas para todos. Nessas listas não tem nenhuma canção de *pakari*, *shuñti* ou *meka*, indicando o zelo que esses mestres possuem em relação a esses saberes que devem ser repassados somente pela oralidade, em contextos tradicionais de uso e para pessoas escolhidas.

Como a maioria era de *xikari*, Yawakumã, neto de Shuayne, sugeriu que aprofundassem nesse tipo de canção e pediu aos anciões que cantassem as que ainda não estavam listadas. Com essa atitude de Yawakumã, percebi que os participantes estavam protagonizando o direcionamento da oficina, que realmente estava acontecendo um encontro entre gerações em que os mais novos demonstravam o interesse em aprender o máximo que pudessem durante esses dias.

Para nossa surpresa, Shuayne então inverteu a ordem e falou sobre uma canção que não pode ser cantada em *xikari*. Logo relatei isso com a maneira em que muitas canções e histórias *shanenawa* ensinam, falando o que não devem fazer para que algo ruim não aconteça. No lugar de falar sobre uma canção para *xikari*, ele falou sobre uma canção que não pode ser cantada em *xikari*: “Wapa Kura Kuranu”. É uma canção para guerrear e que, segundo ele, “chama a morte para

alguém”. Explicou que eles cantavam na época em que guerreavam com outros povos e como hoje não fazem mais isso, não deve mais ser cantada.

Isso suscitou uma ampla reflexão sobre a importância de aprenderem essa canção para que, se um dia precisarem novamente guerrear com outros povos, saibam como usá-la. Entretanto, percebi uma preocupação, principalmente por parte dos anciões, em terem consciência da função dessa canção para que não seja utilizada de forma equivocada. Diante do atual contexto político que estamos vivendo em nosso país, esse posicionamento foi considerado e ficou decidido que, de alguma forma, precisam aprender a canção para estarem preparados para usá-la se algum dia for necessário. Como já coloquei no segundo capítulo, o povo Shanenawa utiliza estratégias para sobreviver a situações que lhes são impostas por dominadores, sendo táticos assim como os homens ordinários descritos por Certeau. As estratégias utilizadas em outros tempos não permanecem as mesmas, elas se modificam pela necessidade de sobrevivência e são reorganizadas continuamente. Ainda dentro da discussão sobre canções que não são mais usadas, Naynawa trouxe para a discussão a canção “*Taupey Kanasa*”, que traz mau agouro e que também não tem sido mais cantada.

Como os elementos culturais se transformam de acordo com o contexto sociocultural, essas canções não estão mais sendo ensinadas ultimamente. Percebi olhares entre eles que demonstram que são canções perigosas, que possuem o poder de fazer mal a outra pessoa. Provavelmente o seu desuso está relacionado ao tempo atual, no qual buscam evitar conflitos e situações que provoquem a desunião do povo. Eles não precisam mais guerrear com outros povos para sobreviver. No entanto, essas canções possuem uma função dentro da sociedade *shanenawa* que é primordial no caso de algum conflito com algo externo a eles. Se considerarmos uma situação extrema em que lhes tirem o direito de viver em seus territórios, teriam com a canção uma arma de defesa. Esse argumento, que observei em algumas falas de lideranças que estavam participando, direcionou a decisão de que não podem deixar que essas canções sejam esquecidas, ao mesmo tempo, precisam tomar muito cuidado para não serem usadas de forma errada. Maxi alertou sobre a importância desse momento para perceberem como estão usando as canções, ressaltou que muitas ‘coisas’ ruins aconteceram dentro da sociedade *shanenawa* por falta de conhecimento de como utilizá-las. Com a fala dessa anciã, que foi ecoada pelos outros, constatamos o poder que a canção exerce dentro da sociedade *shanenawa*, sendo de fundamental importância que o material a ser produzido sobre elas contenha as informações indispensáveis para orientar corretamente as gerações mais jovens.

Observei um consenso sobre o fato em que muitas pessoas cantam as canções e não sabem para que servem e em que momento devem ser cantadas, e que isto ocorre porque não aprenderam corretamente e é imprescindível tirarem es-

sas dúvidas para fazerem as mudanças que são necessárias para seu uso adequado. Portanto, essa oficina configurou-se como um marco entre os *shanenawa*, um momento em que refletiram internamente sobre como estão usando as canções, bem como reconheceram a necessidade de aprenderem pela vivência com os mais velhos, os anciões, os mestres.

Após intensas e profundas reflexões, decidiram que essas canções que causam algum efeito nocivo serão incluídas no livro sem a transcrição de suas letras, mas com informações sobre seu uso, sua função e os motivos pelos quais não devem ser usadas. Também serão incluídas explicações sobre os demais tipos de canções que devem ser ensinadas somente em seu contexto de uso, como os *pakari*, *shuĩti* e *meka*. No livro, será importante que as explicações detalhem que existem tipos de canções para determinados usos que devem ser aprendidas em seu contexto de uso, para que as pessoas aprendam sobre elas e respeitem a forma de aprendê-las e usá-las. De acordo com Tekavayñĩ (Inácio), professor e cacique da aldeia Shanenawa, as letras das canções não estarão no livro, mas as explicações precisarão ser bem elaboradas para que aprendam diferenciar os tipos de canções. É necessário que este material tenha um caráter orientador.

Um aspecto formal que foi colocado junto com a discussão sobre o uso correto das canções é o uso do *maite*, ornamento colocado na cabeça, como um cocar ou um tipo de chapéu feito de palha/taboca e penas. Foi destacado pelos anciões que os *maite* também têm sentido e função e que alguns tipos só podem ser usados por pessoas que tem determinados conhecimentos.

Além dos *maite*, foi ressaltado pela anciã Matsiani (Juraci) que pararam de usar muitos outros adornos que fazem parte da cultura *shanenawa*, como as penas de passarinho azul que colocavam no nariz, como se fossem dois *piercings*, um de cada lado do nariz. Usavam muitos colares e cordões, feitos de sementes, pendurados pelo pescoço, com várias voltas. Explicou que também faziam tatuagens, pinturas corporais definitivas com *nane*, principalmente no rosto, em volta dos lábios com desenhos específicos para homens e outros para mulheres. Enquanto ela explicava, fui imaginando-a com todos esses ornamentos e a transformação visual de um ser humano para um pássaro, o *shane*, cena que eu já tinha visto em uma miração durante um ritual de *Uni* que participei com eles. Sobre a tatuagem, também já havia ouvido a Pekãshaya, filha de Shuayne, me falar que gostaria de fazer essa pintura que era utilizada antigamente e que hoje não usam mais. Já vi esse tipo de pintura entre o povo Marubo que circula na cidade de Cruzeiro do Sul, mas entre os *shanenawa* não vi ninguém usando esse tipo de tatuagem.

Pela decisão que tomaram em relação à inclusão desses conteúdos no livro, podemos perceber que já estavam definindo e direcionando a organização do material, expondo como devem ser apresentados os detalhes sobre as canções e ou-

tros temas que as envolvem, bem como outros elementos que compõem a cultura *shanenawa*.

Ao tratarem sobre os adornos que não são mais usados, foi incluída a discussão sobre os elementos de outros povos que foram incorporados por eles, como os instrumentos musicais. O primeiro instrumento colocado, segundo eles, foi o “xeque” (maracá). Shuayne já havia me falado que antigamente eles não usavam o maracá e que através do contato com outros povos acabaram aprendendo a usar e hoje já faz parte da musicalidade *shanenawa* durante as festas de *xikari* e também como parte do artesanato que comercializam. Segundo os mestres anciões, o violão e o maracá foram introduzidos durante a convivência com outros povos nas festas do tempo em que viviam nos seringais. Matsiani (Juraci) colocou que o finado Moacir (irmão do Shuayne) confeccionava violão de malva (tipo de madeira) e xeque (maracá) com lata de leite condensado, destacando que já faz tempo que esses instrumentos estão inseridos na cultura *shanenawa*. Acrescentou que o Bertolino fazia violão e cavaquinho de malva. Dentro dessa discussão, Shuayne colocou-se como um dos responsáveis em incluir o violão na musicalidade *shanenawa*, explicando que era músico/tocador nas festas dos seringais em que viveram. Acrescentou que começou a tocar violão entre as décadas de 1940 e 1950.

Para diferenciar a canção com acompanhamento de instrumentos musicais e a cantada somente com a voz, utilizam a expressão ‘ao natural’ para o segundo tipo. Essa expressão também foi usada por Shuayne para diferenciar *mariri* de *xikari*. Em outras situações, percebi ser utilizada por outras pessoas da aldeia Shane Kaya quando queriam destacar que estariam fazendo algo de forma tradicional, de acordo com os ensinamentos dos mais velhos, ou ainda, em um modo como era feito antigamente.

O debate sobre a questão do uso de instrumentos e como cantavam antes, ao ‘natural’, foi intenso, com reflexões que merecem uma parte especial no livro e também indica a necessidade de um estudo aprofundado sobre esse tema futuramente, podendo ser o objeto de uma pesquisa posterior a esta. Se por um lado há certo incômodo em terem incluído instrumentos em canções que devem cantadas “ao natural”, outras canções mais animadas já são bem aceitas com o acompanhamento de instrumentos, como as ‘canções para *xikari*’. Atualmente já incluíram outros instrumentos, como tipos variados de tambor - em geral e mais frequente, os atabaques - e, às vezes, o teclado. Em algumas festas de *xikari* e rituais de *Uni* dos quais participei, vi utilizarem atabaques, violão, maracá e raramente teclado. Refletiram que não é possível excluir alguns elementos que foram inseridos, mas consensuaram que precisam corrigir o que estão fazendo de forma equivocada, com a orientação dos mestres anciões, e evitar o uso de instrumentos em canções que devem ser cantadas somente ‘ao natural’.

Estávamos no meio da manhã do segundo dia da oficina quando a anciã Matsiani (Juraci) trouxe um dos principais motivos que abre lacunas no repasse de conhecimentos em grupos sociais que tem na oralidade sua principal forma de ensino: a desvalorização dos mais velhos por parte dos mais novos. Como já foi abordado no segundo capítulo, o povo Shanenawa teve um momento de ruptura de seu modo de vida com o período do seringalismo, que teve como uma das consequências a descontinuidade da transmissão dos conhecimentos tradicionais de uma geração à outra. Atualmente essa transmissão está acontecendo principalmente de avô/avó para netos, bisnetos. Também para os filhos que, em sua maioria, são adultos que cresceram em um momento em que a cultura do *nawa*, do outro, era a principal e dominante. Matsiani alertou a todos que os mais novos não conseguirão aprender os elementos da cultura se não se aproximarem dos mais velhos no dia a dia, no cotidiano. Salientou que nesse encontro estava se sentindo valorizada e que os jovens presentes deveriam aproveitar esse momento para perguntar sobre a cultura, demonstrando estar aberta a repassar o que sabe. Com essa fala, podemos observar que há certa lacuna na transmissão de conhecimentos pela convivência no cotidiano, que isto não acontece com frequência. Mais do que se colocar à disposição para ensinar nessa oficina, a anciã está apontando a necessidade de uma maior aproximação dos jovens para com os mais velhos para que os conhecimentos que possuem não se percam, bem como está ratificando o modo como devem aprender. Esse modo, pela sua fala, demonstra que os jovens é que precisam se aproximar dos mais velhos para buscar o conhecimento. Em sua tese de doutorado, Joaquim Kaxinawa, explica que entre os *huni kuĩ* os sábios “não se oferecem para ensinar o que sabem. Os jovens e suas respectivas famílias é que devem procurar os sábios e estimulá-lo a repassar os conhecimentos mais específicos para a vida de um adulto, de forma que este entenda, domine e pratique o conhecimento nos momentos certos”.⁹ Podemos perceber que a fala de Matsiani dialoga com a explicação de Joaquim Kaxinawa que, apesar de ser de outro povo, expõe semelhanças em relação à forma de aprendizagem, onde o conhecimento precisa ser buscado pelos mais jovens cotidianamente e aprendido pela prática.

Observando tudo cautelosamente, Shuayne propôs uma mudança de metodologia. Sugeriu que cada professor/participante cantasse uma canção e eles (anciões) diriam que tipo de canção era, para que serve e em que momento deve ser cantada, avaliando também se quem está cantando está fazendo de forma correta, ou seja, avaliando sua performance. Como mestre, Shuayne percebeu que precisavam observar o que está sendo feito pelos mais novos e essa mudança de metodologia fez com que a interação entre eles fluísse melhor. Até então, alguns anciões estavam só observando e conversando entre eles, e a partir desse momento começaram a falar mais e a expor alguns conhecimentos que já haviam dito que não seriam colocados nessa oficina, como as canções de *pakari*.

Maná, professor da Aldeia Paredão e filho de Matsiani, apresentou a canção “*Txana Yuanã*” que aprendeu com a Maxi, e “*Tuakã Kayne*” que aprendeu com o Zé Brandão. Os anciões ficaram atentos, entreolharam-se e classificaram a primeira como *pakari* e a segunda como *shuĩti*. Naynawa apresentou a canção “*Nyatani*”, de sua autoria, classificada como *meka*. Mukani cantou “*Herere*”, explicou que aprendeu com Shuayne, também classificada como *pakari*. Com essa mudança de metodologia, percebi que as pessoas se concentraram mais e ficaram atentas para apresentarem suas canções e entoarem da melhor forma possível. Até então, as canções expostas pelos anciões tinham sido para *xikari*, mas essas primeiras que foram apresentadas nos mostraram que esses jovens estão preocupados em saber se também sabem cantar os outros tipos.

Apesar dos anciões terem sinalizado desde o início que não cantariam *pakari* no contexto da oficina, percebi que o fato de terem sido apresentadas canções desse tipo pelos mais jovens fez com que se sentissem à vontade para demonstrar um pouco sobre como entoar esse tipo de canção. Shuayne cantou o *pakari* “*Txã txã*” e Shetehu cantou o *pakari* “*Finu Nawahu*”. Foi um momento muito intenso, todos os participantes fizeram um silêncio especial para apreciar essas performances. Com o decorrer da oficina, com os assuntos sendo aprofundados e com a clareza de que os conhecimentos que estavam compartilhando seriam respeitados, eles começaram a sentir mais confiança, todavia ressaltaram que essas canções não devem ter suas letras transcritas, que só podem ser aprendidas pela oralidade. Talvez a pessoa escolhida por eles para receber esse conhecimento consiga essa permissão, mas somente para guardar para si mesma. É um conhecimento que, segundo eles, deve permanecer sendo repassado apenas pela oralidade. Essa orientação não precisava mais ser falada, eles somente olhavam profundamente ao redor, fechavam os olhos e com esse gesto todos compreendiam a profundidade do que seria apresentado. O olhar ensina, muito se aprende pelos gestos expressos pelo rosto e pelos olhares. Olhar e ser olhado, essa interação faz parte do modo de transmissão dos conhecimentos *shanenawa*.

A mestra anciã Runi (Raimunda) contou a história “*Kaka Tyuxi*” toda na língua *shanenawa*, explicando os detalhes, os quais podiam ser percebidos pela fala, respiração, pausas e gestos. No meio da história cantou a canção “*Shanenawa Shuheni*”. Em sua performance, com voz suave e calma, mesmo sem compreender a língua, pude sentir a profundidade que essa história representa para o povo *Shanenawa*, todos os participantes ficaram atentos e felizes em ouvi-la. Em todas as vezes que tive a oportunidade de encontrar com essa anciã, transpareceu ser uma pessoa tranquila, quieta e calma, características que também percebi nessa oficina. Desde o primeiro dia ela estava observando, silenciosa, com um olhar profundo, percebendo o momento em que se sentiria confortável para compartilhar seus conhecimentos.

Na parte da tarde do segundo dia, Shuayne pediu para me avisar que não participaria porque iria preparar “garrafada”, que é o nome dado a um tipo de remédio feito com o cozimento de diversas plantas. Ele, como *rauyá*, é um dos poucos que sabe fazer esses remédios e os outros anciões haviam pedido que ele fizesse a garrafada para eles levarem. Como coloquei no início desse capítulo, eles raramente se encontram, portanto, essa oficina estava configurando-se como um momento importante de convivência entre eles em diversos aspectos. No dia seguinte, podíamos ver as garrafas pet com um chá meio avermelhado perto das bolsas das pessoas, inclusive eu saí com a minha parte da garrafada para fazer o tratamento em minha casa.

Tivemos um período da oficina em que tudo foi falado na língua *shanenawa*, todas as canções, explicações e interações entre os anciões e os participantes só aconteceram pela língua materna. Em alguns momentos o Naynawa traduziu algumas informações para que nós, não indígenas, compreendêssemos sobre o que estavam tratando. Pela convivência que tenho há alguns anos com esse povo, conseguia entender um pouco o que estavam cantando. Foi um período riquíssimo de prática da língua *shanenawa* na interação entre os anciões, que fazem parte do grupo dos poucos falantes dessa língua, e os professores que estavam ali buscando a melhor forma de dialogar e praticá-la na oralidade. Em um certo momento, peguei-me compreendendo o que estava sendo falado através dos gestos, expressões corporais e faciais das performances de cada um. Percebi que entre eles aconteceu um exercício intenso de prática da oralidade da língua *shanenawa*, tornando-se um exemplo de uma das ações que Baniwa aponta como necessárias para a manutenção, valorização e fortalecimento de uma língua indígena. O autor alerta que não são suficientes ações pontuais e festividades que usem a língua como forma de valorizá-la, se ela não estiver sendo usada no cotidiano das comunidades, cumprindo sua função social, não permanecerá viva.

Esse período foi iniciado com Shaka Yuanã (Ilda) com sua linda voz, bem aguda, cantando a canção “*Yamã*”. Pequeninha e quietinha, quando começou a cantar parecia um passarinho que estava voando, transmitindo uma alegria e uma vivacidade que logo pudemos compreender que a canção era para *xikari*. Runi (Raimunda) cantou o *xikari* “*Yae Kenati*”, já trazendo sua voz suave e calma. Yuva (Rocilda), que apesar de ser mais nova também é uma das poucas falantes da língua *shanenawa*, contou várias histórias e explicou muitas brincadeiras que não estão sendo praticadas com frequência, como a do macaco. Há uma justificativa, apresentada por parte da nova geração, para o desuso dessa brincadeira. Segundo eles, deixou de ser brincada porque a pessoa que se torna o macaco entra na casa das pessoas e vai levando tudo o que vê pela frente e acaba destruindo muitas coisas e desfalcando a casa.

Matsiani (Juraci) cantou uma música para namorar. Explicou que eles cantavam essa música para chamar uma pessoa para namorar. Ao ser perguntado o nome da canção, ela respondeu que era “canção para namorar” simplesmente. Mas essa canção não é a mesma que gravei com Shuayne, apresentada como canção nove (9) no terceiro capítulo. Em conversa durante o lanche, Mukani explicou-me que existem várias canções para namorar e que essa era específica para a mulher cantar e que existem muitas outras. Maxi apresentou uma canção usada para pedir proteção quando estão se deslocando de um lugar para outro, para que nada de mal lhes aconteça durante o percurso. Até esse momento não haviam apresentado nenhuma canção específica para proteção. Matsiani cantou uma canção que chamam de “música do Shaneihu (chefe)”. Shetehu contou mais duas histórias e cantou duas canções, falando somente na língua *shanenawa* e usando bastante os braços para se expressar, sempre sorrindo e alegre. Matsiani, deitada na rede, cantou uma canção para embalar neném na rede para dormir e que também pode ser cantada em festa de *xikari*. Um exemplo do que havia sido colocado na explicação da classificação das canções, uma canção com mais de uma função ou uso.

Com a visível diversificação de canções e funções que estavam apresentando, surgiu o questionamento sobre a existência de música fúnebre. Após um breve silêncio, os anciões olharam ao redor e colocaram que existe esse tipo de canção, destacando que só pode ser cantada em funeral e que, portanto, não poderiam demonstrá-la, principalmente pela presença de crianças no ambiente. Percebi certo cuidado ao tratarem sobre esse assunto, demonstrado por olhares e pausas nas falas. Esse tema levou os anciões a abordarem outro assunto: o uso responsável das medicinas tradicionais *shanenawa*, como o uni, rapé e outras medicinas. Como tudo estava sendo falado somente na língua *shanenawa*, pude perceber que estavam fazendo orientações que não precisavam ser traduzidas, um momento bastante íntimo entre eles, em que os anciões explicaram como usar determinadas plantas e advertiram como algumas estão sendo usadas atualmente de forma equivocada, como a sananga, que era para ser utilizada somente nos cachorros que acompanham as caçadas, destacando que para o olho existem outras plantas. Os olhares entre os jovens e entre os anciões demonstraram que um grande ensinamento sobre as medicinas estava ocorrendo nesse momento, o que foi refletido no dia seguinte, em que observei algumas mulheres utilizando uma planta no olho que é somente para mulheres, demonstrando que praticam esse uso em seus cotidianos.

No segundo dia, minha escuta sobre canções e histórias continuou pela noite. Após a janta, já estava me preparando para subir a ladeira em direção à casa onde estava hospedada quando Shetehu e Matsiani, deitados em redes, me chamaram para ouvir mais histórias. Como estávamos em período de lua nova, o céu estava

muito estrelado. Nesse espaço, durante o dia acontece a oficina e à noite é utilizado como alojamento, várias redes, barraca, colchão com mosquitoireiro, o espaço se transforma para o descanso dos participantes logo após a janta. Entre as redes, no chão, estava uma garrafa de café e Shetehu me olhou e disse “vem cá ouvir história, agora que vai ser bom, só vamos parar quando acabar o café”. Sem hesitar, tirei a mochila das costas e sentei encostada em um pilar de madeira. Foram várias histórias e canções, primeiro falavam na língua *shanenawa* e depois traduziam para que eu entendesse. Ficamos horas tomando café e ouvindo as histórias, a maioria engraçadas, me senti acolhida por eles e feliz por estarmos nesse encontro tão rico em ciências e vivências. Essa prática de deitar na rede de noite e contar histórias, segundo eles, é a forma que aprenderam e que costumavam fazer.

As interações entre as gerações foram se intensificando ao longo da oficina, incluindo os momentos compartilhados no café, almoço, lanche, janta, descanso. No último dia, percebi que já estava acontecendo a vivência das canções quase como em uma festa de *xikari*, envolvendo a dança em boa parte do tempo. Os participantes jovens demonstraram o interesse em serem avaliados pelos anciões e protagonizaram várias apresentações de canções em diversas versões. Tekavaynĩ (Inácio) cantou duas canções de sua autoria: “*Shuvini*” e “*Shanenawahu Aỹhu Xarakapa*”. Primeiro só com a voz, ‘ao natural’, depois acompanhado por seu filho no violão. As duas foram classificadas pelos anciões como ‘canções para *xikari*’. Interessante observarmos que optou em fazer a canção ‘ao natural’ antes de apresentá-la com o acompanhamento de violão, valorizando a voz como principal instrumento e seguindo a orientação dada ao longo da oficina em priorizarem essa forma. Yawakumã cantou a canção “*Maite*”, de sua autoria, e “*Uma*”, que aprendeu com Shuayne. As duas canções são para *xikari* e estão gravadas no CD “*Xikari Niiti Shane Kaya*”. Shuayne cantou sua versão de “*Uma*”, que também está apresentada nessa pesquisa como canção três (3), no terceiro capítulo. Shetehu cantou “*Irishu Keneya*” com a orientação de que cada aldeia a cante no *nuke tsã*y (nosso idioma), e cantou “*Shanenawa Kayne*”, que é a canção que acompanha a história de criação do povo Shanenawa, chamando todos para dançar. Levantaram e, a partir desse momento, as mulheres anciãs começaram a dançar ensinando as coreografias de cada canção.

Figura 6 – Dança na Oficina de Cantoria *Shanenawa*. Mukani, Matsiani, Txirá, Runi, Nawashahu e Sâpuani (da esquerda para a direita). E Yawakumã ao fundo.



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim¹⁰

Na imagem acima podemos observar que todas as mulheres estão olhando para os movimentos das pernas da Runi, que estava ensinando a coreografia em que as pernas de uma pessoa se entrelaçam com quem está ao seu lado e vão dançando, girando a roda de forma coletiva.

Maxi cantou “*Wamene*”, Maná cantou “*Ramũmũ*” e Shetehu cantou “*Turahe Turaha*”, que é a canção que chama as pessoas para irem comer peixe, e com a dança foi levando as pessoas para a cantina, onde estava o lanche.

Figura 7 – Dança na Oficina de Cantoria *Shanenawa*. Shetehu, Matsiani, Sãpuani, Txirá, Nake, crianças (da direita para a esquerda).



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim¹¹

Na foto acima podemos observar as pessoas sendo conduzidas pela coreografia da canção para irem comer. A canção aqui estava sendo apresentada e ensinada em seu contexto de uso.

Fimi, professora da aldeia Cardoso, cantou “*Tunu Tererê*”, canção para ser usada durante a pescaria. Explicou que aprendeu com o seu avô Silvino, que está vivo, porém por estar muito velho e doente não esteve na oficina. Percebemos que ela o valoriza e provavelmente estará cada vez mais registrando o que ele sabe. Maxi cantou essa mesma canção, entoando em um ritmo diferente, demonstrando a interação entre as gerações e as variações entre as versões. Shuayne já havia feito isso também quando cantou “*Uma*” após Yawakumã, são versões diferentes criadas pelos intérpretes em suas performances. Uma versão de “*Shumayahu Itxapa*”, que é para buscar uma pessoa de outra aldeia para namorar, foi apresentada por Maxi. Essa canção também tem uma versão apresentada por Shuayne, presente no terceiro capítulo, no entanto, ao ouvi-la sendo cantada pela Maxi, percebi vários versos diferentes, são versões bastante distintas tanto em relação aos versos quanto em relação à melodia e ritmo. Variadas versões de diversas canções foram compartilhadas. Tekavayñi (Inácio) cantou “*Wamene*” e “*Maite*” de forma bastante diferente da versão de Yawakumã. Durante os festivais e festas de *xikari* que acontecem nas diversas aldeias *shanenawa*, as mesmas canções são apresentadas diversas vezes em diferentes versões que são criadas pelos grupos musicais das comunidades. Esses grupos vão se revezando ao longo das festas e os participantes não param de dançar.

Presenciei um festival na aldeia Shane Kaya, em 30 de junho de 2018, que durou vinte e quatro horas seguidas, iniciando às oito horas da manhã de um sábado e finalizando na manhã do domingo. Ao longo desse período ouvi uma mesma canção ser cantada só na voz com maracá, outra versão com acompanhamento de violão, outra com a inclusão de atabaques, outra com acompanhamento de teclado, enfim, diversas versões de uma mesma canção, acompanhadas pela alegria das pessoas dançando no terreirão e tomando *matxu*. Não há uma competição no modo de cantar, mas sim um compartilhamento de formas diferentes de fazer uma mesma canção, para ser dançada e brincada.

A oportunidade de apresentar as canções autorais fez com que várias canções novas fossem apreciadas e avaliadas pelos anciões. Maná apresentou duas de suas canções: “*Sirika Yuxibu*” e outra que não disse o nome. Naynawa Fake cantou “*Shena Shuku Keneya*”, de sua autoria. Após olhares atentos e entrecruzados, os anciões conversaram entre si e classificaram todas como *meka*. Shetehu cantou “*Shava Kenati*” e, em seguida, uma canção de sua autoria que explicou ser uma “música de apaixonado”, para ser cantada em qualquer momento. Tekavayñi (Inácio) cantou “*Karia Pune*”, “*Shanenawa Kaxinawa*”, de sua autoria, “*Ramene*”, “*Shey Shey Txatxiri*” e uma versão da canção *huni kuĩ* “*Eskawata Kawawei*”, que criou com Maná Huni Kuĩ, morador da aldeia Shanenawa. Podemos observar em seu repertório uma diversidade de variações de canções, incluindo uma canção de outro povo que também mora e interage com eles nessa terra indígena, são as transformações culturais que estão acontecendo dentro dessa sociedade.

O número de canções apresentadas em cada dia foi aumentando e a interação com a dança no terceiro dia foi tão intensa que eles não queriam mais parar, a animação que acontece em festas de *xikari* estava ali presente. Assim como acontece nos *xikari*, eles vão se revezando nas performances e o movimento alegre e divertido vai contagiando todo mundo que está perto.

Ao todo foram apresentadas dez (10) canções no primeiro dia de oficina, dezoito (18) no segundo dia, e vinte e seis (26) no terceiro dia, totalizando cinquenta e quatro (54) apresentações de canções. Como já foi relatado mais acima, várias canções foram repetidas em versões e performances diferentes.

Sobre os nomes ou títulos das canções, constatei que eles variam de acordo com quem está apresentando. Também há a situação em que várias canções possuem o mesmo nome e são completamente distintas em seus versos, melodia e ritmo. Algumas canções estavam sem título durante meus encontros com Shuayne ao longo dos três últimos anos e foram denominadas por ele a partir de sua função: “canção para engravidar”, “canção para namorar”, “canção para paquerar”. Durante essa oficina identifiquei o nome de várias, como exemplo a “canção para engravidar”, que é denominada “*Shey Shey Txatxiri*”. Porém, no momento em que a registrei em 2017, Shuayne não lembrava desse nome. Outro exemplo é a canção

com o nome de “*Wamene*”, que identifiquei várias canções diferentes com esse mesmo nome e na oficina os anciões relataram que *wamene* é o termo utilizado para designar música na cultura *shanenawa*, toda música é *wamene*. Talvez por isso, várias possuam esse nome. Esse esclarecimento do termo *wamene* foi feito a partir de uma pergunta sobre *sayti*, outro termo que antes da oficina era utilizado para designar algumas canções *shanenawa*, mas que foi esclarecido que é um tipo de grito manifestando alegria ao terminar uma canção, brincadeira ou atividade, como um grito de guerra ou alegria. Nomear a canção, mudar o nome, alterar algumas palavras, inverter versos, tudo depende de quem está fazendo a performance, quem é essa pessoa, em que contexto está cantando, como está sendo vivenciada essa poética oral em determinado tempo e lugar.

O uso da língua *shanenawa* foi intenso em todos os momentos da oficina. Observei os mais jovens atentos à forma como os falantes desenvolvem suas narrativas, com léxicos que não são utilizados com tanta frequência pelas gerações mais novas. Durante o exercício de escrita sobre as canções nas fichas, os professores conversavam entre si para tirar dúvidas de como escrever determinadas palavras. Confeccionar as listas das canções que iam apresentando em cada dia foi um exercício de escrita coletivo e, mesmo assim, algumas palavras foram escritas de formas diferentes, com variações de alguns acentos ou partes que aparecem junto ou separado em duas palavras. Uma ação como essa é um bom exemplo de atividade que contribui com os objetivos da política linguística referente às línguas indígenas. Muitas vezes questiona-se como modificar a situação de uma língua que está em risco de extinção. Registrar e documentar é muito importante, todavia colocá-la em uso é um desafio que muitos povos estão enfrentando, “quando determinadas atividades ou elementos da cultura são abandonadas, parte da língua especializada é abandonada e desaparece”.¹² Desenvolver este tipo de oficina contribui enormemente para que a língua de um povo seja fortalecida, principalmente se envolver os falantes, professores, alunos e todos os membros da comunidade que possuem funções distintas. De acordo com Baniwa, “em qualquer processo de valorização de uma língua indígena é fundamental considerar os papéis dos sujeitos com relação à língua: pais, mães, professores, tios, avós, irmãos mais velhos, comunidade, liderança e outros”.¹³ Nessa oficina estávamos em um espaço privilegiado, com um grupo de falantes, professores, lideranças, crianças, adultos, jovens, adolescentes, com relações de parentesco variadas e que, coletivamente, praticaram a oralidade da língua *shanenawa* de forma espontânea.

Os assuntos e temas abordados ao longo da oficina foram tão profundos que, em várias falas no encerramento, foi sugerido que sejam realizadas outras oficinas, incluindo, além das canções, outros elementos da cultura *shanenawa*, como as histórias, as medicinas, os *kene*, os artesanatos, as danças, entre outros. E que todos os anciões sejam chamados e sempre valorizados como os principais mes-

tres e professores da cultura *shanenawa*. Com essas solicitações, constatamos que encontros como esses precisam acontecer com mais frequência, a interação entre as gerações é o principal meio de ensino dos elementos de uma cultura.

Figura 8 – Shuayne



Fonte: Acervo da autora / Foto: Ramon Aquim¹⁴

O sorriso de Shuayne, expresso na foto acima, representa a alegria que esses mestres anciões estavam sentindo em serem valorizados, por estarem reunidos podendo compartilhar conhecimentos e também advertindo o que está sendo feito de forma equivocada pelas gerações mais novas.

Nesse encontro estávamos com uma geração de mestres, sábios, conhecedores profundos da cultura *shanenawa* e com outra geração que está aprendendo e buscando o conhecimento dentro das possibilidades atuais. Como já foi colocado no segundo capítulo, o povo Shanenawa sofreu rupturas na continuidade do repasse dos conhecimentos tradicionais e hoje estão vivenciando um processo de revitalização e atualização de elementos que compõem sua cultura. Essa oficina foi um momento ímpar, quem esteve presente reconheceu o privilégio que tiveram em estar com esses mestres, verdadeiros livros vivos da cultura *shanenawa*.

Nas falas dos anciões foi possível ver a satisfação por estarem sendo valorizados e o pedido que momentos como esse aconteçam com maior frequência, além de demonstrarem o interesse em serem mais procurados pelos jovens para ensinar o que sabem. E os professores expuseram que pretendem dar continuidade a este tipo de registro em seus cotidianos, indicando o interesse em se aproximarem mais dos anciões de suas comunidades e levá-los para atividades nas escolas. Do início ao fim, os relatos demonstraram ser um momento importante para o

aprendizado de elementos culturais do povo Shanenawa, especialmente no que diz respeito às canções e à prática da língua *shanenawa*.

Em todos os momentos desse grande encontro, Shuayne foi destacado como o principal mestre e mais profundo conhecedor das canções *shanenawa*. Em várias falas observei o reconhecimento de que ele sempre está nas festas e festivais, dançando e cantando junto com os participantes. Foi destacado que é o único dos mais velhos que fica nas festas o tempo todo, participando e vivendo a cultura *shanenawa* de forma plena, mantendo-a viva aos seus 99 anos de idade.

NOTAS

1 Shaka Yuanã não estava com documentos e disse não saber sua idade, no entanto, algumas pessoas colocaram que ela deve ter aproximadamente 93 anos.

2 Foto tirada no encerramento da Oficina de Cantoria, 30 de novembro de 2019.

3 Foto tirada durante a “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 28 de novembro de 2019.

4 Foto tirada no final da “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 30 de novembro de 2019.

5 Piedade, Música Ye’pâ-Masa, 1997, p. 53.

6 O termo cultura é discutido pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha para quem o termo cultura (sem aspas) se refere a uma lógica interna a uma dada sociedade, e o termo “cultura” (com aspas) trata de uma lógica interétnica, quando membros de uma determinada cultura falam sobre sua própria cultura, como uma metalíngua. Ver Cunha, Cultura com aspas e outros ensaios, 2017.

7 Camargo; Reiter, Arte da oralidade, arte da transmissão, 2013, p. 37.

8 Fotos tiradas no final da “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 30 de novembro de 2019.

9 Kaxinawa, Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ, 2014, p. 28.

10 Foto tirada no último da “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 30 de novembro de 2019.

11 Foto tirada no último dia da “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 30 de novembro de 2019.

12 Baniwa, Língua, educação e interculturalidade na perspectiva indígena, 2016, p. 48.

13 Ibidem, p. 46.

14 Foto tirada durante a “Oficina de Cantoria Shanenawa”, 28 de novembro de 2019.

RETORNO AO NINHO



Chegou o momento de retornar para o ninho, finalizar esse voo com o grande pássaro azul. Shuayne nos permitiu conhecer parte da poética oral *shanenawa* que permanece viva e que, através de sua performance e memória, é repassada à nova geração.

Entre canções e histórias, a poética oral *shanenawa* se constitui como um grande campo de conhecimentos e ensinamentos de como vive e pensa esse povo. Sua trajetória, relatada no segundo capítulo, mostra as dificuldades pelas quais passaram durante os ciclos da borracha, quando foram escravizados e precisaram encontrar estratégias para sobreviver. Percorreram rios, varadouros e ramais, enfrentaram conflitos e lutaram por direitos para, então, conseguirem permanecer no território onde até hoje habitam. Influências externas por muito tempo interferiram em seus modos de vida, em sua cultura, mas resistiram, resistem e existem, imersos, atualmente, em um processo constante de fortalecimento, revitalização e valorização de elementos que os constituem enquanto povo *Shanenawa*. Shuayne é um dos anciões que protagoniza esse processo e é reconhecido por todos como o mestre conhecedor profundo das canções e outros elementos de sua cultura. Pude comprovar esse reconhecimento durante a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, que foi relatada no quarto capítulo, ocasião em que todos os participantes o destacaram como o grande mestre das canções *shanenawa*.

A história e trajetória de vida de Shuayne foi construída junto com ele e sua família. Foram várias vozes que, em uníssono, contam a história de criação da aldeia *Shane Kaya*. A pedido de Shuayne, passamos da gravação de áudio para o registro em audiovisual, pois ele quer que sua voz seja ecoada e sua performance visualizada pelas novas gerações. Com isso, percebemos que outras mídias colaboram com a transmissão de conhecimentos tradicionais entre gerações. São recursos que estão sendo utilizados por vários povos indígenas para registro e manutenção de saberes que tradicionalmente são repassados pela oralidade, pela vivência e prática dentro de suas comunidades. Atualmente, esses diversos materiais produzidos em variados suportes são usados na educação indígena, podem servir como materiais didáticos para as escolas indígenas, bem como podem contribuir para a divulgação dessas culturas em outros espaços. As performances filmadas de Shuayne para este trabalho foram editadas para serem utilizadas pela

comunidade da aldeia Shane Kaya, de forma a atender parte da demanda apresentada por eles.

Ainda no segundo capítulo, além de conhecer a trajetória de Shuayne, analisei sua performance e o identifiquei como o narrador, autor e intérprete das canções e histórias *shanenawa*, dialogando com autores como Zumthor, Barthes e Benjamim, que deram o suporte teórico para fundamentar minhas reflexões. Shuayne também foi o tradutor das canções que apresentou, é a voz principal deste trabalho e também uma das vozes principais de todo o povo Shanenawa. É o especialista que, como aponta Zumthor, é a pessoa que tem o domínio dos conhecimentos de um povo, que sabe aconselhar e ensinar os caminhos para os jovens.

Como apresentado no terceiro capítulo, as canções *shanenawa* possuem uma classificação feita pelo próprio povo, a partir dos usos e funções que desempenham dentro dessa sociedade. Cada canção deve ser usada dentro de determinado contexto, porém algumas possuem mais de uma função e podem ser utilizadas em várias situações.

Segundo Shuayne, toda canção conta uma história, ensina e explica algo, e isso pudemos constatar através das explicações que ele apresenta sobre cada canção. São poéticas míticas que nos mostram como as coisas acontecem e se transformam na sociedade *shanenawa*. Trazem saberes que estão relacionados ao modo de ser e pensar *shanenawa*.

As ‘canções para *xikari*’ e as ‘canções para rezo’ compuseram o corpus da obra vocal de Shuayne que foi analisada. Trazem ecos e repetições que, nas palavras de Paul Zumthor, são características recorrentes em poéticas orais, ou seja, “em nível profundo, onde se constituem as propriedades da palavra viva (em oposição à escrita), é toda narração que é espontaneamente repetitiva”.

Nas ‘canções para *xikari*’ há um tipo de fragmento sonoro descrito como “*huhu huhu huhu huhu*” que, de acordo com Shuayne, só existe neste tipo de canção e, dentre estas, não está presente em todas. Observei que nas canções em que esse fragmento aparece, o ritmo e melodia são parecidos e o fragmento em si é semelhante em todas, variando a quantidade de vezes que é repetido no verso e no decorrer da canção, mas normalmente está no início, ao longo e no final da canção. As ‘canções para rezo’ são acompanhadas e interligadas com histórias e não possuem esse fragmento, no entanto, possuem uma característica sonora marcada pelo frequente prolongamento do som vocálico da última sílaba das palavras finais da maioria dos versos. Outra característica presente nas canções como um todo é a finalização com um som que se assemelha ao canto de um pássaro, variando em cada canção, como “*iiiiiiiiiiiiiiiiih*”, “*ih ih iiiih*”. Parece sempre estar dialogando com os pássaros que cantam ao fundo no ambiente da aldeia.

A forma de transmissão varia a partir de cada tipo de canção, sendo a oralidade e a vivência os principais meios para que ocorra o repasse desses conhecimentos de uma geração para outra. Alguns tipos como os *pakari*, *shuĩti* e *meka* só podem ser ensinados às pessoas destinadas a aprenderem com os *rayuá* e *yuxiã*, e devem ser aprendidas em seu contexto de uso. Segundo os anciões *shanenawa*, não podem ser registradas e nem descritas em materiais, como o livro que será produzido a partir dos resultados da “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”.

Já as ‘canções para *xikari*’ são ensinadas dentro e fora de seu contexto de uso e podem ser registradas, por ser um tipo de canção que todos podem aprender. No entanto, é necessário cuidado para que a transmissão oral não seja substituída pelo ensino escolar como um conteúdo reproduzido de forma sistemática. O aprendizado pela vivência nas festas precisa ser prioritário. Mesmo tendo sido registrada de forma escrita, em audiovisual ou outros suportes, a poética oral de um povo precisa continuar sendo aprendida na prática, na vivência, dessa forma é que ela permanecerá viva.

Há uma preocupação latente sobre o modo como os jovens estão usando as canções atualmente, sendo consenso entre os anciões que é necessário que aprendam com eles, com a orientação correta de como usá-las. O encontro entre gerações que aconteceu com a “Oficina de Cantoria *Shanenawa*” foi um marco para refletirem sobre esse e outros assuntos referentes às canções e outros elementos que compõem a cultura *shanenawa*.

A língua *shanenawa*, tanto na oralidade quanto na escrita, está intrinsecamente relacionada com as canções. Passar da oralidade para a escrita é um desafio que a maioria dos povos indígenas enfrentam e não é diferente entre os *shanenawa*. Nesse trabalho, tive o apoio dos professores da aldeia Shane Kaya e de materiais que já foram publicados sobre a língua *shanenawa*. Fizemos o exercício de traduzir as canções e histórias apresentadas por Shuayne da oralidade para a escrita. E reconhecemos que muitas palavras ainda terão sua escrita modificada e podem ter sido registradas de forma equivocada, pois é uma língua que se encontra em processo de consolidação de sua escrita. A “Oficina de Cantoria *Shanenawa*”, da forma como foi realizada, mostrou ser um tipo de atividade que contribui para o desenvolvimento da língua *shanenawa*, bem como para a valorização dos mestres anciões que dominam os conhecimentos da cultura desse povo. Ações desse tipo estão alinhadas com as políticas linguísticas referentes às línguas indígenas.

Sobre esse voo com Shuayne, como já tínhamos um certo tempo trabalhando juntos antes de iniciar essa pesquisa, acabamos criando uma relação na qual, às vezes, eu não precisava perguntar e ele já sabia o que eu necessitava ouvir. O modo que encontramos para gravar as canções foi construído a partir de nossa convivência e em cada encontro vivenciávamos alguma experiência que ia além da coleta de dados para uma pesquisa e de gravações para produção de material. No

terceiro capítulo relato a experiência que passamos enquanto Shuayne contava-me uma história e um ser encantado passou no terreiro para me mostrar que ele existia, que o que estava sendo contado na história era verdade. Nenhum de nós reconheceu o animal e foi através de um sonho que Shuayne recebeu a mensagem do ser encantado que era direcionada para mim. Shuayne pediu que eu prestasse atenção nos sonhos sempre que estivesse na aldeia, porque eles nos revelam coisas e nos ensinam.

Outra experiência que quero relatar antes de finalizar esse voo é em relação aos nomes que recebi. Em março de 2018, havia recebido um nome *shanenawa*, Yushã, que significa a mulher do chefe, Shaneihu, nome que foi dado a meu marido, e a meu filho como Shaneihu Fake, sendo fake traduzido por filho. No segundo semestre de 2018 cursei a disciplina “A poética do mito”, ofertada neste curso de mestrado pela professora e minha orientadora Maria Inês de Almeida. Para a avaliação foi proposto que fizéssemos um ensaio analisando um mito de acordo com o pensamento estruturalista de Lévi-Strauss. Escolhi trabalhar com a versão da história de criação da lua contada por Shuayne e gravada por mim em 2017. Mergulhei nessa história, que também tem versões em outros povos da família pano, como os Huni Kuĩ, Noke Koi, Yawanawá, Shawãdawa. Li as diversas versões e iniciei a escrita do ensaio sobre essa linda história, envolvendo-me profundamente com ela. Durante o tempo em que estava escrevendo não fui nenhuma vez na aldeia, mas recebi a visita de Pekãshaya em minha casa exatamente no momento em que estava perto de finalizar o texto. Ela então veio me contar que o meu nome iria mudar. Após um ritual de *Uni* que realizaram na aldeia, Shuayne disse para ela e para as demais filhas que eu receberia um outro nome: *Ushe*. *Ushe* é o termo *shanenawa* para denominar a lua. Fiquei perplexa quando ela me contou isso e falei sobre o texto que estava fazendo sobre a história de criação da lua, narrado por Shuayne. Olhamo-nos profundamente e ela falou: “é, papai disse que você é nossa *ushe*”. Após um mês, retornei na aldeia para fazer mais uma série de gravações, Shuayne me olhou, me chamou de *Ushe* e sem falar muito me disse tudo, estávamos completamente conectados enquanto eu escrevia sobre a sua versão da história da lua. E desde então, sou chamada por eles com esse novo nome, *Ushe*.

O retorno deste trabalho para a comunidade será feito tanto através deste texto acompanhado pelo material audiovisual que contém as performances de Shuayne que foram analisadas, quanto com a edição de outro audiovisual que contenha todas as falas de Shuayne que registrei ao longo dessa pesquisa. A edição desse segundo material será realizada posteriormente, em um formato que será decidido junto com a comunidade da aldeia Shane Kaya.

Para finalizar, podemos considerar que o principal desafio enfrentado por esse povo é a continuidade do repasse de seus conhecimentos tradicionais pela vivência de suas práticas culturais. Apesar de serem importantes os registros em

diversos suportes, é pela vivência que as histórias e canções *shanenawa* permanecerão vivas de uma geração à outra.

Alçamos voo, percorremos o terreiro e o jardim do povo Shanenawa, em alguns momentos mais perto das árvores, das flores, das águas, em outros mais perto da lua e do sol, encontramos outros seres, ouvimos, cantamos, dançamos e estamos voltando para o ninho. Aprendi a voar com Shuayne e sua linda família e agora recolho minhas asas. *Xarakapá!!!*

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. ACRE. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; PACHECO, Agenor Sarraf (Orgs.). *Uwakürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, p. 14-30.
- ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. AMAZONIALISMO. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; PACHECO, Agenor Sarraf (Orgs.). *Uwa'kürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, p. 73-96.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa; SOUSA, Marcio Barradas. SABERES CULTURAIS. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; PACHECO, Agenor Sarraf (Orgs.). *Uwa'kürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, p. 231-251.
- BANIWA, Gersem. Língua, educação e interculturalidade na perspectiva indígena. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues (Org.). *Das Margens*. Rio Branco (AC): Nepan Editora, 2016, p. 41-56.
- BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Traduções de Fernando Camacho; Karlheinz Barck e outros; Susana Kampff Lages; João Barreto. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz – Fale: UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BORTOLI, Cristiane De. Canções Shanenawa da Aldeia Shane Kaya. In: *II Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte*. Manaus, AM, 2019. Anais do II Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte. Manaus, AM: Editora UEA, 2019. p. 345-353.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRUGNARA, Gisela de Andrade. *A cultura vem a pé: práticas espaciais na alta Amazônia*. 2018. 197p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2018, São Paulo: USP.
- CAMARGO, Eliane; REITER, Sabine. Arte da oralidade, arte da transmissão: contar mitos em caxinauá (pano). In: FERREIRA, Marília (Org.). *Tradições orais de línguas indígenas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013, p. 13-40.
- CÂNDIDO, Gláucia Vieira. *Descrição Morfossintática da língua Shanenawa (Pano)*. 2004. 292 p. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, SP, 2004.

- CARTILHA SHANENAWA: primeiro livro de leitura em Shanenawa. Rio Branco: Secretaria Estado de Educação do Acre, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed., Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2000 [1980].
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. 2008, 472p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. *Índios no Acre: história e organização*. MEC. Rio Branco, 2. ed., 2002.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007.
- COMUNIDADE DA ALDEIA SHANE KAYA. Reunião realizada com os membros da Aldeia Shane Kaya para apresentação do texto aprovado no exame de qualificação, na aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 01 de dezembro de 2019.
- COSTA, Nayara Gonçalves. *Etnobotânica de plantas alimentícias utilizadas pelo povo Shanenawa do município de Feijó, Acre*. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Agronomia, Faculdade Ciências Agrárias, Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Botucatu, SP, 2019.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da História*. São Paulo; Martins Fontes, 1999.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DUSCHATZKY, Silvia; SKLIAR, Carlos. O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In: LARROSA, J.; SKLIAR, C. (Orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001, p. 119-138.
- DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro, o mito da modernidade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- FAKAYNU (Bruno Brandão). In: SHANENAWAHU TAPĪMATI/Ensinando Shanenawa/povo Shanenawa. Rio Branco: Secretaria de Estado de Educação do Acre, 2010.
- FALCÃO, Francisco Charles Fernandes. *Projeto Político-Pedagógico Shanenawa: saberes, fazeres e práticas discursivas*. 2019, 134p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, Rio Branco, AC, 2019.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas orais. *Revista Outros Tempos*, UFMA, volume 02, p. 156-166, 2014.
- FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchal. 9. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].
- FREIRE, José Ribamar Bessa. A canoa do tempo: tradição oral e memória indígena. In: ALBUQUERQUE, G. R. e ANTONACCI, M. A. (Orgs.) *Desde as Amazônias – Colóquios* (volume 2). Rio Branco: Nepan Editora, 2014, p. 13-59.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO (FUNAI). *Relatório da I Conferência Indígena da Ayahuasca. Coordenação Regional do Juruá*. Cruzeiro do Sul, AC: FUNAI/CR Juruá, 2017.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOOGLE EARTH. *Imagem aérea da aldeia Shane Kaya*. Disponível em <https://bitlybr.com/6fjJH>, acesso em 27/07/2019.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014, p. 103-133, 15. ed., 1996.
- HERRERA, Luiz Alberto López. Los discursos ameríndios, de antes y después de la invasión de América, son el fundamento de toda la sociedade americana. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues (Org.). *Das Margens*. Rio Branco (AC): Nepan Editora, 2016, p. 21-40.

- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. 2008. 415 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- INGOLD, Tim. *Percebendo o ambiente da polônia finlandesa*. Tradução de Terhi Kurttila. In: Revista Campos, v. 19, n. 1, jan-jun 2018.
- INSTITUTO SÓCIO-AMBIENTAL (ISA). *Povos Indígenas no Brasil: Shanenawa*. Disponível em: <https://bit.ly/2AVBols>. Acesso em dezembro de 2018.
- INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZAÇÃO E REFORMA AGRÁRIA (INCRA). *Relatório de Análise de Mercados de Terras – ANO/2016*. Câmara Técnica Agrônômica da SR.14/AC. Rio Branco, AC: INCRA/AC, 2016.
- KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima. *Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ*. 2014. 323 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas --LIP, Instituto de Letras --IL, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I (O cru e o cozido)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem. 1991. Disponível em: <https://sabotagem.revolt.org>. Acesso em 02/09/2019.
- LIMA, Francis Mary Alves de. *Pré-históricas e outros livros*. Rio Branco: Fundação Estadual de Cultura Elias Mansour, 2004.
- LIMA, Jairo José de Magalhães. *Kambô: É preciso conversar a respeito....* Blog Crônicas Indigenistas, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2nc05Jf>. Acesso em 27/2019.
- MARTINI, Andrea; PANTOJA, Mariana. *Aulas do curso Saberes Tradicionais*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais, Campus Floresta, Universidade Federal do Acre. Cruzeiro do Sul, AC, 2019.
- MELO, Hélio. *Coletânea de textos*. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil, 2011.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto Podáali - valorização da música Baniwa*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n. 15, p. 1-13, 2011.
- OLIVEIRA, Alice Haibara de. *Já me transformei: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawa)*. 2016. 324 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, SP, 2016.
- PACHECO, Agenor Sarraf. AFROINDÍGENA. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; PACHECO, Agenor Sarraf (Orgs.). *Uwakürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, p. 46-74.
- PEKĀSHAYA (Edna Brandão). *Conversa realizada com Edina, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 18 de maio de 2017*.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia*. In: FREIRE, Vanda Bellard. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 63-81.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Ye'pâ-Masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. 1997. 212p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 1997.
- PUCCI, Magda Dourado. *A arte oral Paiter Suruí de Rondônia*. 2009. 364 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2009.
- REILY, Suzel Ana. *A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica*. *Música e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, v. 9, n. 1, p 2-18, 2014.

- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo (SP): Cia das Letras, 1995.
- SALGADO, Carlos Antônio Bezerra. *Segurança alimentar em Terras Indígenas: Os Shanenawa no rio Envira – Acre*. 2005, 165p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ecologia e Manejo de Recursos Naturais, Universidade Federal do Acre, Rio Branco-AC, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. Belo Horizonte (MG): Editora da UFMG/São Paulo (SP): Cia das letras, 2007.
- SHANENAWA TAPĪMATI – Ensinando Shanenawa / Povo Shanenawa. Rio Branco: Secretaria de Estado de Educação do Acre, 2010.
- SHANENAWA, Edileuda Gomes de Araújo. *Nukē Xikariinũ Matxurihi: Traços da cultura política Shanenawa*. Trabalho de Conclusão de Curso, Formação Docente para Indígenas, Universidade Federal do Acre, 2012.
- SHANENAWA, Eldo Carlos Gomes Barbosa; KAXINAWA, Joaquim Paulo de Lima (Orgs.). *Shanenawa: weya xarahu kenewẽ tapimati*. Rio Branco: Edufac, 2018.
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 25 de março de 2017, com a presença de seu neto Yawakumã (Alan Ismaik Brandão).
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 07 de maio de 2017, com a presença de seu neto Yawakumã (Alan Ismaik Brandão) e de sua esposa Txirá (Antônia Brandão).
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 12 de agosto de 2017, durante seu aniversário de 97 anos, com a presença de toda a comunidade e parentes Shanenawa.
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 25 de março de 2018, durante a gravação do CD Xikari Niiti Shane Kaya, com a presença de toda a comunidade da aldeia Shane Kaya.
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 18 de março de 2019, com a presença de sua neta Tânia.
- SHUAYNE (Amaral Brandão). *Entrevista e gravação de canções e histórias realizadas com Shuayne*, na Aldeia Shane Kaya, Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, no município de Feijó, em 19 de março de 2019.
- SILVA, Francisco Bento. Relato sobre a história da chuva de piabas, relatada pelo professor durante as aulas da disciplina Culturas, Identidades e Linguagens Amazônicas, no 1. semestre de 2018, no Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, da UFAC. Relato rememorado em 20 de agosto de 2019 por email para a aluna Cristiane De Bortoli.
- SOUZA, João José Veras de. *Seringalidade: o estado da colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta*. Manaus: Valer, 2017.
- SOUZA, Rafael Castro de. *A vida sensível do mito na literatura Huni Kuĩ*. 2017. 135 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários - da Universidade Federal de Minas Gerais, MG, 2017.
- SOUZA, Shelton Lima de. *Povo e língua Jaminawa (variedade de Kayapucá): da realidade social às formas linguísticas e às categorias Aspecto-temporal, Modo e Negação*. 2017. 261 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2017.
- TERRAS INDÍGENAS. Disponível em: <https://bit.ly/2mepfUF> , acesso em 12/08/2019.

- TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.
- TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- URRUTH, Maria de Fátima Nascimento. *Shanenawá - O Povo do Passáro Azul: as possibilidades de uma educação ambiental profunda*. 2015. 107 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul Rio-Grandense – IFSUL, Pelotas, RS, 2015.
- VILELA, Eugénia. Corpos inabitáveis. Errância, Filosofia e memória. In: LARROSA, J.; SKLIAR, C. (Orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001, p. 233-253.
- WERLANG, Guilherme. *Emerging peoples: Marubo Myth-chans*. Tese (Doutorado) – Universidade de St. Andrews, 2001.
- WERNECK, Mariza Martins Furquim. Viagem à Mitofera – Pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: VOLOBUEF. *Mito e Magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- XIKARI NIITI SHANE KAYA. *Aldeia Shane Kaya*. Cruzeiro do Sul-AC. Cristiane De Bortoli; Sananga Records. 30 de março de 2019. 1 CD (60 min). Vários intérpretes.
- XIKARI NIITI SHANE KAYA. *Vídeo-clipe publicado pelo Canal Crônicas Indigenistas – Música Indígena*. Youtube. 6 de julho de 2018. 12min40s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GU1Y8Oe-EegM>. Acesso em setembro de 2019.
- YAUANAWA, José Luís. *Casamento interétnico e mudança social na Terra Indígena Katukina/Kaxinawá*. Trabalho de Conclusão de Curso, Formação Docente para Indígenas, Universidade Federal do Acre, 2012.
- YAUANAWA, José Luiz; MARTINI, Andrea. Etiquetas e condutas de casamento na Terra Indígena Katukina/Kaxinawa, Acre, Brasil. In: UCHÔA, José Mauro Souza; BEZERRA, Maria Irinilda da Silva (Orgs.). *Caminhos investigativos: a metodologia em foco – volume 1*. Curitiba: CRV, 2017, p. 167-176.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poeia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



SHUAYNE

AMARAL BRANDÃO SHANENAWA

Nasceu em 10 de agosto de 1920, na fronteira do Brasil com o Peru, no Alto Rio Envira, Seringal Simpatia. É filho de Tekafayni (Inácio Brandão), o patriarca do povo Shanenawa, e de Siriani (Madalena Huni Kuĩ). Trabalhou em seringais durante o segundo ciclo da borracha, desde o Alto Rio Envira. Passou por vários seringais até chegar a onde hoje é a Terra Indígena Katukina/Kaxinawá, em que vive com sua família na Aldeia Shane Kaya. É um rauyá, um dos tipos de especialistas das medicinas de seu povo. Também é um profundo conhecedor das tradições orais shanenawa, sendo reconhecido como o mestre das canções shanenawa. Em 2020, completou 100 anos de idade e continua vivendo as tradições de seu povo de forma plena.

CRISTIANE DE BORTOLI

É docente da área de arte/música do Instituto Federal do Acre (IFAC). É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre (UFAC), especialista em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Relações Etnorraciais pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e licenciada em Música pela Universidade de Brasília (UnB). É pesquisadora do Laboratório de Interculturalidade (Labinter/UFAC) e do Grupo de Pesquisa Azougue - ateliê de pesquisa e extensão em artes (IFAC). É membro fundadora do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas - NEABI/IFAC/Tarauacá. Tem atuado em projetos e ações de ensino, pesquisa e extensão com povos indígenas da região do Vale do Juruá acreano, com foco em tradições orais, memórias, canções e conhecimentos tradicionais.



Título: Shuayne: tradições orais, canções e memórias Shanenawa

Autoria: Cristiane De Bortoli e Shuayne (Amaral Brandão Shanenawa)

Prefácio: Maria Inês de Almeida

Kene (grafismos) de início de capítulos: Nawashahu (Eni Carla Brandão Shanenawa)

Fotografias: Alessandra Melo, Ramon Aquim e Cristiane De Bortoli

Projeto Gráfico e Arte Final da Capa: Raquel Ishii

Foto de capa: Alessandra Melo

Produção editorial e diagramação: Marcelo Alves Ishii

Revisão de texto: Cristiane De Bortoli

Revisão técnica/provas: Estefany France e Gerson Albuquerque

Divulgação: Ormifran Pessoa Cavalcante e Marcelo Alves Ishii

Número de páginas: 151

