

POLAY, DANÇAR

Jean-Michel Beudet

Resumo

Como nós dançamos hoje nesta imensa região chamada de “a grande Amazônia”? Quais são as principais características dessas múltiplas tradições coreográficas? O que nós podemos aprender destas posturas e movimentos? Na tentativa de descrever um dos componentes formais destas danças, a ligação, vemos que ela é significativa pelo fato mesmo de sua variabilidade. A maneira de a realizar difere, contrasta de um grupo cultural para outro, mas também segundo os repertórios ou as sequências da performance. A ligação pode, então, significar ou produzir a união, a aliança ou a troca com os outros.

Palavras-chave:

Dança, América do Sul, Povos da Amazônia, Antropologia.

Polay, dançar¹.

Polay, “dançar” na língua Wayãpi, língua da família Tupi Guarani, língua falada no alto rio Oiapoque, e também no rio Amapari, no Amapá.

Polay, dançar.

O movimento de base de qualquer dança Wayãpi é simples: é um caminhar balanceado, um andar dissimétrico, a planta dos pés completamente paralela ao solo (*pieds à plat*), com acento no pé direito, caminhar com uma acentuação marcada no pé direito (*amomolay*, “eu danço, eu marco o ritmo”).

Polay, dançar, ou *molay*, a dança, é uma raiz muito importante nas línguas Tupi². Em língua Wayãpi *momolay* também significa “ninar [uma criança]”, ou seja, fazer um balanço ritmado; por outro lado, a dança Wayãpi consiste fundamentalmente em marcar o tempo batendo o pé, ou seja, em imprimir no corpo e mostrar através do corpo a pulsação musical; ou, fazer a pulsação musical com o corpo.

A associação destes dois dados sugere que a raiz

Abstract

How do people dance today in this immense region named “great Amazonia”? What are the key characteristics of these so diverse choreographic traditions? What do we learn from these postures and movements? Describing one formal component of these dances, the link, we see that it is significant in its variability itself. The way to hold another dancer is different, contrasts, from one cultural group to another, and according to the repertoires, or the performance sequences. The link can mean union, alliance, exchanges with the others.

Keywords:

Dance, South America, Amazonian People, Anthropology.

–*polay* remete, em princípio, a tais noções de pulsação, de ritmo. Mas para os Wayãpi, cujo andar habitual é o dos deslocamentos na floresta, esse movimento de base da dança é um tipo de passo pouco comum. Dançar, para essa gente do Alto Oiapoque, como para muitas culturas das terras baixas da América do Sul, dançar é antes que tudo um movimento coletivo.

Homens, mulheres, homens e mulheres se segurando em forma de cadeia, circulando na praça da aldeia. É isto, eis a dança, o movimento de base: desfilar segundo um passo de caminhada dissimétrica com acentuação sobre o pé direito.

Isso é o sentido mais comum de –*polay*, dançar. E há outro sentido também comum hoje, que é de dançar ao som de uma vitrola, um CD, um MP3, um computador ligado a um gerador de luz, com alto-falantes poderosos. Dança-se Brega, Forró, Ragga, Kompa e outras danças da área circumcaribe.

Mas para essa gente do rio Oiapoque, –*polay*, dançar, tem também outro sentido, um sentido mais amplo, que é de se juntar, de se reunir em

torno da dança. Dançar sem beber é inconcebível. Polay significa uma festa, uma cerimônia na qual a gente se reúne: uma reunião de vários grupos residenciais para dançar ou assistir a dança. –Polay, dançar tem a significação de um encontro político. Aqui, não se pode dançar se se estiver em guerra, se houver hostilidade, agressão, doenças, morte, tristezas. Outros grupos, outras pessoas, pelo contrário, dançam em situação de crise. Mas a gente que eu conheço gosta de dançar quando já está bem alegre, contente com a vida: muito peixe, muita caça, uma abundância na qual os dançarinos e as dançarinas estão felizes e demonstram isso através de seus movimentos coletivos (figura 1).



Figura 1 – Alto Oiapoque, 1993, Jacky Pawe, Kwataka, e outros na dança dos grandes peixes. (foto Jean-Michel Beaudet).

Dançar não é uma coisa funcional: não se dança para ter peixe, ou para que o milho cresça, ou para qualquer fim. Pelo contrário, no que se refere aos Wayãpi do rio Oiapoque, é fácil não se deixar levar por esta concepção redutora das práticas coreográficas. De fato, eles nunca dizem “nossas danças, nossas músicas são para isto ou aquilo”. Ao contrário, eles insistem sobre o fato de que dançar só é possível se tudo está bem: “Há realmente muita fruta de açaí nesta estação, então nós vamos fazer sua dança” etc. Assim foi que formulei muito cedo uma interpretação do conjunto das práticas musicais e coreográficas Wayãpi como uma expressão do bem estar (BEAUDET, 1980). O que poderia parecer uma proposição um pouco ingênua, encontrou-se confirmado por vários estudos que, no mundo amazônico, mostraram a importância da euforia como noção

e como experiência (RIBEIRO, 2006; VIVEIROS DE CASTRO, 1986; SEEGER, 1987; BEAUDET, 2006).

Se posso considerar o riso como uma forma musical que contribui na produção de euforia, posso também considerar a dança como uma organização particular de movimentos, como produtora de euforia. Os próprios movimentos, os movimentos dos dançarinos e dançarinas, de uma estrofe a outra, de uma sequência a outra, desenvolvem um bem estar, um “portar-se bem”, a expressão de um “ser bem portante”, uma felicidade física que emana do corpo, que irradia dos próprios movimentos. Esta potência muscular, posta em movimento pela dança, pelo fato de dançar, adquire a cada sequência uma inércia, como um cata-vento, um motor no qual foi dada a partida, e a forma coreográfica, o conteúdo do repertório, as circunstâncias, moldam esta potência da euforia, uma euforia muscular (figura 2).



Figura 2 – Alto Oiapoque, 2004 (foto Jean-Michel Beaudet).

No sentido político de reunião de grupos aliados, nesse sentido também os dançarinos estão dando através dos seus movimentos uma importância muito grande ao bem estar político, à aliança. E isso é antigo. A primeira descrição de que dispomos, de pessoas indígenas que cantam e dançam na terra que viria se tornar o Brasil, se encontra na famosíssima Carta de Pero Vaz de Caminha que acompanhava Cabral. Essa carta dedica poucas linhas à música, mas me parece considerável o fato de ela descrever uma troca: “os índios dançaram e bailaram com os nossos”. De fato, a etnomusicologia contemporânea pôde mostrar que, ao menos nas culturas Tupi, –polay, “dançar”, “dançar com ..”, “dançar em ...” é uma palavra e um ato que, além do primeiro significado - movimentos

coletivos ligados à música e à bebida - carrega um significado diplomático considerável (BEAUDET, 2011). Ao dançar com os marinheiros de Cabral, os habitantes autóctones desta costa, em primeiro lugar integraram estes estrangeiros em seu jogo de alianças e de guerra. E se considerarmos o tom das relações intercomunitárias e interespecíficas operadas nestas grandes danças dos Wayãpi, ou contadas em seus mitos, bem como muitos outros exemplos da grande Amazônia (dentre eles, os Waiwai, que constroem a alteridade encenando-a nas danças³, as recepções Yanomami nas quais a festa acontece no limite entre hospitalidade e hostilidade, danças a'uwẽ-xavante que podemos perceber como uma maneira de dar forma à agressividade...), então, dançar nas terras baixas da América do Sul parece um ato diplomático ao mesmo tempo considerável e ambivalente.

Falando isso, comecei a falar generalidades, e eu não gosto de generalidades. Além disso, vocês podem imaginar que nessa imensa região que chamamos de grande Amazônia, ou Terras Baixas da América do Sul, há muita variedade nos jeitos de dançar. A diversidade músico-coreográfica nesta imensa região é tão numerosa e tão sensível, que é impossível projetar uma imagem global de tais danças, ou de oferecer uma representação geral e sintética delas. Mais importante, talvez, não se trata somente de diversidade, mas mais de uma diferenciação, de processos culturais e políticos de diferenciação. Processos de diferenciação que estão um dos eixos fundadores das políticas contemporâneas de muitos grupos indígenas. Talvez possamos descrever a história de vários grupos dessa região como uma ampla pulsação entre reunião e diversificação: reunião, diversificação... Diversificação que eles operam, hoje, através dos jeitos de falar, das histórias contadas, das roupas, dos adornos, e dos modos de dançar.

Um exemplo: acabo de falar, pela primeira vez aqui em "grupo indígena". O que é "indígena"? A resposta é muito fácil: "indígenas" são pessoas que se dizem "indígenas", especialmente dançando com "batida de pé" e não "bailando", como mostrou muito bem Líliam Barros (2008) com os diversos grupos em interação em São Gabriel da Cachoeira (Amazonas). De fato, aparece, e é a primeira característica comum que podemos ver, aparece em toda parte, na América do Sul, as pessoas definem a si mesmas como "indígenas", dançando

em conjunto com os pés paralelos ao chão (*pieds à plat*). Eis aí uma grande generalização que se aplica às Américas pré-colombianas⁴.

Outra generalidade: Guilcher, enunciando um tipo de lei geral a respeito das danças francesas rurais⁵ diz: o interesse reservado ao percurso seria inversamente proporcional ao interesse dedicado ao passo. Para a Amazônia, e talvez para todas as Américas indígenas, teríamos passos simples e ao inverso, percursos complexos. Como se, dentro de um repertório definido, o jogo de significados se distribuisse principalmente através dos percursos, que seriam então os primeiros significantes e os primeiros agentes rituais. Os dançarinos não precisam usar máscaras de casca de árvore, ou pintar o corpo para se tornarem peixes, pássaros ou papa-méis. Basta tomar seus movimentos e, principalmente, seus movimentos de conjunto.

É neste sentido que os percursos - e os dispositivos a eles associados - podem ser considerados técnicas rituais, o que seria outra generalidade das terras baixas da América do Sul. Os percursos devem ser entendidos como máscaras. Os percursos, mas, também, claro, a disposição dos dançarinos, sua postura, seus gestos, sua voz, os sons e os movimentos de seus aerofones, suas capas de casca de árvore, enfim, tudo pode ser entendido como ferramentas de transformação. Do mesmo modo que os Yaminahua da Amazônia peruana dizem "nossos cantos são caminhos" (TOWNSLEY, 1993), podemos dizer que os percursos - orientação, desenho ao chão, rapidez de deslocamento - são em si caminhos que permitem tornar-se outro.

Fica claro para todos que dança, música, adornos, libações, perfumes são formas inseparáveis, que se juntam na festa, e são percebidas e vividas na mesma estética.

O laço: para o pesquisador, para o analista das danças, o laço, o jeito de se segurar entre dançarinos - dançarinas constitui uma articulação entre generalidade e diferenciação. Eu diria, no modo da provocação, que nas terras baixas da América do Sul, o corte do cabelo e o jeito de se segurar na dança são modos de diferenciação mais importantes, pelo menos anteriores ao parentesco - à terminologia de parentesco e às regras de casamento. Eu gosto muito de conversar sobre parentesco com uma avó de olhos brilhantes,

mas tornou-se agora uma proposta já clássica na Antropologia dizer

que a originalidade das sociedades tribais brasileiras, (de modo mais amplo, sul americanas) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade como idioma simbólico focal. Ou, dito de outra forma, sugerimos que a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na visão que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização social e cosmologia destas sociedades [...] Tudo indica que, de fato, a maioria das sociedades tribais do continente privilegia uma reflexão sobre a corporalidade na elaboração de suas cosmologias. (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p 12).

Já escrevi bastante sobre a forma e o significado do laço na dança⁶. Mas eu insisto: uma coreografia, um gesto, um dispositivo corporal, uma postura, um movimento qualquer, podem produzir significados, ou gerar transformações. Vamos olhar brevemente algumas formas de ligação entre os dançarinos só para termos uma visão panorâmica e rápida desta variedade.

Além da beleza dos adornos, da fatura de plumas, vemos, aqui, que não existe ligação entre os dançarinos: eles dançam juntos, em linha, em homorritmia, na mesma pulsação dada pelos pés e pelo sopro, soprando as flautas numa alternância coordenada, mas sem outra relação corporal entre eles (figura 3).



Figura 3 – São homens Wayana do Alto rio Maroni, a foto é dos anos 60 (foto Jean Hurault). Dança tepiem da cerimonia de iniciação ou de fortalecimento dos homens, conhecida como “marake”.

Também aqui (figura 4) não há ligação entre os dançarinos: eles dançam juntos, em fila, em homorritmia, na mesma pulsação dada pelos pés e pelo sopro, soprando as clarinetas em homorritmia

também. Mas a orientação do corpo, do movimento e do deslocamento dão uma unidade à ação mais forte do que na foto anterior.



Figura 4 – Wayãpi, alto rio Oiapoque, 1995, dança Yawalunã, dança do jaguarundi e do papa-mel, (foto Jean-Michel Beudet).

Os dançarinos se seguram por uma fita das máscaras (figura 5). A distância entre eles é relativamente grande, mas a velocidade e a força dos movimentos fazem com que eles produzam uma significação bem presente de conjunto.



Figura 5 – Wayãpi do alto rio Oiapoque, 2011, dança dos peixes paku (foto Jean-Michel Beudet).

Diante da linha dos tambores, várias cadeias de mulheres e homens dançam misturados, segurando-se pelas mãos (figura 6).



Figura 6 – Kali'na do baixo rio Maroni, 2012, cerimônia de luto epekodono (foto Marion Rodet).

O movimento de base é balançar os braços todos juntos, dobrando os joelhos, no ritmo dos tambores, e sem se locomover. Esta última característica me parece excepcional no que se refere às culturas da América do Sul.

A música é repetitiva: os cantores repetem o mesmo canto por dez minutos. No início de cada canto, e a cada reiteração, as dançarinas e os dançarinos inclinam-se para frente, e eles se levantam por alguns segundos ao fim da reiteração. Alguns se inclinam muito, puxando os braços para baixo; outros se inclinam levemente. Em geral, para os rapazes, é uma honra se inclinar muito e dançar com força, dando uma grande amplitude ao balanço dos braços. As avós, como seria de esperar, são muito mais discretas nos seus movimentos, enquanto os homens maduros dançam com uma intensidade regular, e uma amplitude regular (figura 7).



Figura 7 – Kali'na do baixo rio Maroni, 1978, cerimônia epekodono (foto: Jean-Michel Beudet)

As cadeias, as linhas de dançarinas e dançarinos se formam de um modo livre, no gosto de cada um e de cada uma, e aqui se misturam mulheres e homens, jovens e anciões. Assim, é muito comum ver uma cadeia com duas moças e um rapaz dançando, os três com muita força, com um grande balanço dos braços e se inclinam muito, enquanto a cadeia continua com vovozinhas, algumas bem velhinhas movendo-se muito pouco. Todos e todas na mesma cadeia, a vovó do meio com o braço esquerdo balançando-se com uma grande amplitude enquanto o braço direito dela oscila pouquíssimo.

Aqui também (figura 8) os dançarinos se seguram pelas mãos. O que me parece interessante é a diferença em relação à foto anterior: nos A'uwe-Xavante, os dedos não podem estar entrelaçados, e apresentam um sentido da ligação: a mão esquerda deve ficar por cima da mão direita do outro dançarino.



Figura 8 – A'uwê-Xavante, dança daparaba, [1965?] (foto Bartolomeu Giaccaria).

Os dançarinos (figura 9) se seguram pelo ombro, a mão direita posta sobre o ombro esquerdo do dançarino (ou da dançarina) que precede. Aqui também vemos um sentido na cadeia. A flexibilidade desta ligação é maior, e permite a variação da distância entre dois dançarinos.



Figura 9 – Wayãpi do Alto Oiapoque, 1993, dança dos pássaros, 1998 (foto Jean-Michel Beaudet).

Mesmo jeito de se segurar (figura 10). Pela maneira que eles têm de segurar o ombro, sentimos, vemos a força muscular: estes dançarinos homens, são musculosos. Quando a cadeia se movimenta, mesmo lentamente, é preciso segurar bem. Merce Cunningham contou que ele compôs danças de nervos. Então pensei que deve haver dança de músculos, danças de ossos, dança dos líquidos corporais... Aqui, teríamos uma dança de músculos.



Figura 10 – Wayãpi do Alto Oiapoque, dança dos peixes walaku⁷, 2004 (foto Jean-Michel Beaudet).

Os dançarinos (figura 11) estão muito mais perto um do outro, e é interessante essa associação entre a *acolade* no *pescoso* que da uma relativa rigidez da parte superior do corpo, e o andamento lateral com passos ao mesmo tempo pequenos e rápidos.



Figura 11 – Chacobo do alto Ivon (Bolívia), dança das flautas bisto, 2000 (foto Jean-Michel Beaudet).

Dança para apresentação ao exterior. Aqui, (figura 12) vemos outra forma de proximidade, envolvendo outras partes dos corpos, com uma ligação complexa e pouco flexível.



Figura 12 – Weenhayek do Chaco boliviano, dança cultural, 1994 (foto Jean-Michel Beaudet).

Mesmo tipo de laço (figura 13), dessa vez com uma alternância de moças e de rapazes; mais flexibilidade no movimento, e também a prescrição não é tão forte, as dançarinas, os dançarinos têm uma relativa liberdade no jeito de se segurar.



Figura 13 – Kraho Aldeia Cristalina, Terra Indígena Kraolândia (Itacajá e Goiatins – TO), dança Hajuju, 2011 (foto Veronica Aldé).

Aqui (figuras 14 e 15), podemos dizer que, dançando, o laço produz uma significação de proximidade, de força pela união, produz um prazer de se mover juntos, fazendo como um corpo só.



Figura 14 – Kraho, novamente, 2011, festa do milho, Põhy Jõcrow (foto Veronica Aldé).



Figura 15 – Kraho, novamente, 2011, festa do milho, Põhy Jõcrow (foto Veronica Aldé).

Mas é o caso de todos os exemplos que acabamos de ver. Então queria só sublinhar o carácter arbitrário das formas coreográficas: uma significação comparável à “força da união”, produzida através de formas distintas (e um pouco estruturalista como proposta e, portanto, objeto de controvérsia...).

Vemos, também, que o dispositivo é o mesmo para as danças provenientes de regiões muito diferentes das terras baixas da América do Sul: uma cadeia aberta. Dentro desse dispositivo, a forma da ligação pode ser diferente entre grupos culturais distintos, pode ser diferente de uma dança a outra dentro da mesma cultura coreográfica e, às vezes, mesmo de uma sequência a outra da mesma dança, ou gerando uma diferenciação de gênero - entre mulheres e homens - ou de outra categoria social (iniciados - não iniciados) dentro do mesmo evento coreográfico.

Nas danças Wayãpi, wayana, e também em certa medida nas danças a'uwẽ-xavante e dos homens chacobo, esse laço que ativa a cintura escapular e os braços, gera, em associação com as formas dos percursos, um espaço horizontal. O analista do movimento Hubert Godard demonstrou que essa horizontalidade produziria na dança uma significação de comunicação com os Outros. Nas danças dos homens Wayãpi, a comunicação seria em dois planos: no campo da política, isso conferiria, como já dito, mais força às alianças entre grupos residenciais; e, no campo da cosmologia, contribuiria para uma “re-encenação” dos intercâmbios interespecíficos.

No entanto, pode-se considerar que a realidade é diferente daquilo que acabei de falar: se você visitar uma aldeia nessa região que chamamos de Grande Amazônia, vai assistir à dança brega, forró, *dancehall*, *reggae* etc. São as imagens que correspondem mais de perto à vida cultural dessas aldeias (figura 16).



Figura 16 – Alto Oiapoque, 2015, Gente Wayãpi, esse rapaz é chamado de DJ Yanomami (foto Jean-Michel Beaudet).

Uma das coisas interessantes, a pergunta, nessa foto, é que ela foi tomada no mesmo lugar, na mesma aldeia e mais ou menos no mesmo ano em que as outras fotos do mundo Wayãpi vistas aqui. Poderíamos ver aquelas como duas culturas distintas no mesmo espaço e tempo. À primeira vista, em uma primeira aproximação, não há mistura entre essas duas culturas - culturas, incluindo aqui a música, a dança, os adornos, a postura, os jeitos do corpo.

Mas, apresentar essa coexistência como uma impermeabilidade pode ser criticado de vários modos. Primeiro, a bebida - a bebida é uma coisa fundamental naqueles encontros. Hoje em dia, naquelas aldeias que conheço, as reuniões associam sempre bebidas locais - cauim ou kasili -, e cachaça ou cerveja comprada nas lojas do médio rio, e isso nas duas circunstâncias de dança. Segundo, essas novas práticas músico-coreográficas (esses novos jeitos de dançar, novos já desde os últimos 40 anos), práticas que parecem à primeira vista como totalmente exógenas, estão, de fato, integradas dentro de um quadro conceptual e pragmático antigo⁸. Por exemplo, essas músicas e danças de jovens reproduzem parte das distinções de gênero e alguns antigos modos de intercâmbio entre homens e mulheres.

Assim, são os rapazes que são os donos da música, que são os DJs, e são as mulheres que convidam os rapazes para dançar, como é muito comum nas culturas indígenas das terras baixas. No entanto, parece que o conteúdo das letras das músicas digamos regionais ou nacionais, em particular sobre o amor romântico, gera uma incompreensão, uma ansiedade sem precedentes para esses jovens.

Terceiro argumento crítico à respeito dessa impermeabilidade: os rapazes tentam incluir letras deles mesmos, em sua língua, nas músicas de fora. As transformações diacrônicas integram pouco a pouco elementos internos (língua, qualidade vocal) dentro dos repertórios exteriores.

De acordo com as linhas hegemônicas, podemos ver, podemos escutar artistas das culturas urbanas dominantes levar elementos sonoros ou coreográficos que vêm de culturas consideradas como exóticas. Em geral, eles polvilham estes elementos exóticos em suas produções, ou usam esses elementos como um cenário colocado

em um plano secundário, ou, pior ainda, fazem deles um álibi, torcendo os sons, obrigando os movimentos a entrarem à força dentro de formas comerciais. Outros artistas prestam atenção, tentam traduzir esses sons, esses movimentos dentro de suas composições, e, com coragem, se deixam influenciar, se deixam transformar por essas formas artísticas radicalmente distintas (existem vários exemplos dessa trajetória no campo da música popular brasileira).

Do outro lado dessas linhas hegemônicas, do lado dos filhos e filhas da Amazônia, se pode escutar, se pode ver que eles, elas olham e escutam com muito cuidado, eles e elas entendem e integram essas línguas sensíveis exteriores. E assim, eles estão fazendo exatamente o que eles mesmos chamam de "mix". Eles e elas estão misturando os elementos formais, fazendo criações contemporâneas. Eles e elas, usando alguns elementos daquelas músicas ou danças exteriores (brega, forró, *dancehall* etc.) experimentam novas formas estéticas, vendo se é possível se afirmar como pessoas, como grupos culturais, fora de toda categoria ("índio", "jovem", "pobre" etc.).

Agora, eu quero concluir com o que eu sinto como o mais importante de tudo: seja em uma grande dança de peixes Wayãpi, seja em uma festinha, dançando forró ou *dancehall*, seja numa cerimônia de luto dos Kali'na da Costa Atlântica do Norte, seja com tambores fabricados no jeito antigo, ou com um tambor com uma membrana de plástico, sejam cantores que se afirmam com uma voz projetada para frente com jogos de intensidade, sejam outros que cantam com uma força tranquila sem golpes, em todos os casos, o que se percebe primeiro, sobretudo, o que fica nos corpos depois da festa é a potência sonora e cinética, é a força do som e dos movimentos, a força que circula entre o sopro e os movimentos das dançarinas e dos dançarinos. Essa força mostrada e dada para ser ouvida vem, primeiro, talvez, dessa mistura bem sucedida, da sensação dentro do seu corpo dançando ou cantando, do sucesso dessa mistura. É muito claro para todos que aqui o importante é: essa força diz e diz de novo: "Nós estamos vivos! Vivemos coisas difíceis, somos mantidos dentro de uma pobreza relativa, pancadas de suicídio atacam nossos filhos, a pressão colonial sobre as nossas terras nunca diminui, alguns afirmam que 'já não tem mais índio', mas somos vivos somos vivos!"

NOTAS

1. Agradeço ao meu amigo Leonardo Pires Rosse, que traduziu uma boa parte deste texto. Todos os erros que quedam são meus.

2. Cf. Hélène Clastres (1975, p. 62). Iapuraxi, “dançar” em língua Kambeba (KAMBEBA, 2013, p. 31). Na língua Guarani, essa mesma raiz é ligada ao canto: mborahéi - purahéi, porai, “cantar”, enquanto dançar se diz yeroky (MONTARDO, 2009).

3. Ver o filme Histórias de Mawary (CAIXETA DE QUEIROZ, 2009).

4. Claro, há exceções que confirmam a regra: homens a’uwẽ-xavante que, em raras sequências de um ritual, dançam sozinhos, ou, no Peru, dançarinos de La Tijeras que às vezes dançam com a ponta dos pés.

5. “Via de regra, o papel expressivo do passo, a atenção que lhe é concedida, o gosto de variar sua execução, diminuem à medida que cresce o interesse pela variedade dos percursos” (GUILCHER, 1971, p. 9).

6. Ver Beudet (2013).

7. Piava aracu.

8. Ver também Aleman (2011).

REFERÊNCIAS

ALEMÁN, Stephanie. From Flutes to Boom Boxes. Musical symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana, dans Hill Jonthan et Jean-Pierre Chaumeil eds. **Burst of Breath**. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2011.

BARROS, Líliam. **Repertórios musicais em trânsito. Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira**, AM. Belém: EDUFPA, 2008.

BEAUDET, Jean-Michel. **Wayãpi – Guyane**, disque CETO 792, Paris: ORSTOM SELAF, 1980.

_____. Rir. Um exemplo da Amazônia. In TUGNY, Rosângela Pereira de; CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Les Wayãpi au Festival d’Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique, dans

Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair (éds). **Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires**. Matoury, Ibis Rouge Éditions, p. 357–373, 2011.

_____. O Laço: sobre uma dança Wayãpi do Alto Oiapoque. Tradução: Leonardo Pires Rosse. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155–170.

CAIXETA de QUEIROZ, Ruben. **Histórias de Mawary**. Film, 2009.

CLASTRES, Hélène. **La terre sans mal**. Paris: Le Seuil, 1975.

GIACCARIA, Bartolomeu, HEIDE, Adalberto. **Xavante**, povo autêntico. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1984.

GUILCHER, Jean-Michel. Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle. **Ethnologie française**, n. 1 / 2, p. 7–48, 1971.

KAMBEBA, Marcia Wayna. **Ay kaykyri** tama (eu moro na cidade). Manaus: Grafisa, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani**. São Paulo: EDUSP, 2009

RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios**. Os Urubus–Kaapor. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

Seeger, Anthony. Why **Suyá Sing**. A Musical anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil**. UFRJ/Marco Zero, 1987.

Townsley Graham. Song Paths. The ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge. **L’Homme**, n. 126 / 128, p. 449–468, 1993.

VIVEIROS DE CASTRO. **Arawete: uma visão da cosmologia e da Pessoa Tupi–Guarani**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

SOBRE O AUTOR

Jean-Michel Beaudet é Professor do Département d'Anthropologie de l'Université de Paris Ouest Nanterre - La Défense e membro do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (LESC, UMR 7186, CNRS). É Doutor em Ethnologie et Sociologie Comparative (Ethnomusicologie) pela Université de Paris X - Nanterre. Há 40 anos pesquisa músicas e danças da Amazônia, tendo permanecido durante muito tempo em aldeias indígenas na Guiana, Bolívia e Brasil. Também trabalhou vários anos na Oceania. É o autor de três monografias: *Souffles d'Amazonie*, 1997, *Nous danserons Jusqu'à l'aube*, 2010 (avec Jacky Pawe) et *Parikwene agigniman. Une présentation de la musique parikwene (palikur). Uma Apresentação da Música Parikwene (Palikur)*, 2013 (avec Pival, Berchel Labonté, Ady Norino). Suas gravações foram publicadas na coleção CNRS-Musée de l'Homme (*Wayãpi de Guyane. Un visage sonore d'Amazonie et Chants kanaks. Cérémonies et berceuses*). Dirigiu dois filmes documentários: *Tapaya. Une fête en Amazonie bolivienne*, 2001 et *Les trucs que grand-mère a fait*, 2007.